

**30-50-70.
Conformación, crisis y renovación del cine
industrial argentino y latinoamericano**

Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (compiladores)

30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano

**30-50-70.
Conformación, crisis y renovación del cine
industrial argentino y latinoamericano**

Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (compiladores)

Cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decano
Hugo Trinchero

Secretaría Académica
Graciela Morgade

Secretaría de Supervisión Administrativa
Marcela Lamelza

Secretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil
Alejandro Valitutti

Secretario General
Jorge Gugliotta
Secretario de Posgrado
Pablo Ciccolella

Subsecretaría de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones
Matías Cordo

Consejo Editor
Amanda Toubes
Lidia Nacuzzi
Susana Cella
Myriam Feldfeber
Silvia Delfino
Diego Villarroel
Germán Delgado
Sergio Castelo

Directora de Imprenta
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra

Edición: Liliana Cometta

Diseño de tapa e interior: Magali Canale y Fernando Lendoiro

Versión digital: María Clara Diez, Paula D'Amico



Manetti, Ricardo
30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano. / Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva ; compilado por Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014. 426 p. ; 20x14 cm. - (Libros de cátedra)

ISBN 978-987-3617-14-0

1. Historia del Cine. 2. Cine Argentino. 3. Cine Latinoamericano. I. Rodríguez Riva, Lucía II. Manetti, Ricardo, comp. III. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 302.234 3

ISBN: 978-987-3617-14-0

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2014

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606, int. 232 – editor@filo.uba.ar

Prólogo

Lucía Rodríguez Riva

Desde la cátedra de “Historia del cine latinoamericano y argentino” proponemos en el presente volumen un conjunto de textos que pretenden profundizar en las problemáticas que transitamos en nuestra labor pedagógica y de investigación.

Los autores que aquí escribimos hemos transitado –prácticamente– todos por la carrera de Artes, como alumnos o bien, ya licenciados, como docentes. La denominación es tan ambigua como convocante: las “artes” nos llamaron a ver de qué se trataba. Aún a sus más de cincuenta años de creación y en creciente expansión y visibilidad, la carrera de Artes sigue generando dudas, conflictos y expectativas, no siempre del todo resueltos. Los motivos por los cuales llegamos a ella son siempre distintos y bastante azarosos. Del mismo modo, creemos, hemos llegado también a estudiar el cine latinoamericano, materia que nos apasiona porque nos permite conocernos (como sociedad, pero también como individuos) de un modo renovador.

En este libro, entonces, encontrarán textos de eximios especialistas, así como de recientes graduados y de estudiantes de grado, con diversas trayectorias en la investigación. El trabajo en equipo llevado adelante se realiza en función de

establecer una perspectiva de conjunto, a través de la cual la mirada de cada autor encuentre su cauce. En el diálogo entre los distintos puntos de vista consideramos que se hallan las claves para la propuesta que hoy ponemos a su disposición.

Asimismo, agradecemos la colaboración de los autores invitados, a quienes hemos convocado no solo por el interés que nos provoca conocer sus trabajos y nutrirnos con ellos, sino con la definitiva intención de seguir estableciendo lazos con investigadores de distintas partes del mundo, reforzando la creación de redes de estudio del cine latinoamericano.

30-50-70. Introducción

Ricardo Manetti

A la memoria de Claudio España

El año pasado se cumplieron ochenta años de la realización de la primera película sonora argentina. *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933) significó un nuevo tiempo para el cine nacional: el ingreso a un sistema industrial que nunca abandonó a pesar de las peripecias políticas y económicas que atravesaron esos años y que repercutieron en los modos en que nuestra cinematografía nos pensó, nos imaginó y construyó. El presente libro indaga en tres momentos de este largo recorrido. Los años treinta, tiempo de formación y solidificación de un sistema de narración y representación, de expresión de paradigmas ideológicos que acompañaron un modo de pensar la Nación sobre la forma de un modelo conservador y patriarcal, sustentado sobre una economía capitalista. Los años cincuenta con las nuevas políticas instaladas por el aluvión peronista, la crisis de los sistemas de representación institucionalizados y el devenir de un cine genérico hacia estilos autorales. Finalmente los años setenta, con la conjunción de un cine explícitamente político que entra en diálogo con el sincretismo genérico-autoral y en correlato con los debates expuestos por las políticas *massmediáticas* y la recuperación de la cultura popular.

Cada uno de los tres apartados que componen esta obra incorpora ensayos que dan cuenta de las peripecias de otras cinematografías de América latina (México, Venezuela y Perú) que presentan aspectos convergentes y divergentes.

Este libro, promovido por la cátedra de “Historia del cine latinoamericano y argentino” (carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), es resultado de la investigación conjunta de un equipo de docentes y estudiantes provenientes de la UBA y del Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA). Algunos de los trabajos fueron elaborados en el marco del proyecto UBACyT “Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina: de *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) a *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976)”, que actualmente dirigen el Dr. Pablo Piedras y el profesor Héctor Kohen, que tiene su residencia en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA) y en la asignatura a mi cargo, ya indicada. Todos los docentes integrantes de la cátedra participan en este libro, al igual que algunos adscriptos. Lo mismo ocurre con los docentes de “Historia del cine argentino” (IUNA) e “Historia del cine latinoamericano” (IUNA) y los profesores de “Historia analítica de los medios internacionales” (Diseño de Imagen y Sonido, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, cátedra Manetti/Valdez). De igual manera, varios de estos investigadores participan en las maestrías en Estudios de teatro y cine latinoamericano y argentino y de gestión cultural (FFyL, UBA).

Finalmente, algunos de estos artículos tuvieron una primera lectura en la tercera edición del Congreso Internacional de Artes en cruce, realizado por la carrera de Artes en conmemoración de sus primeros cincuenta años, en 2013.

Este libro también es un homenaje a quien fue el primero y hasta ahora único profesor titular de la asignatura de “Historia de cine latinoamericano y argentino” de nuestra facultad, el profesor Claudio España, fallecido en 2008, quien

fue investigador, docente, periodista y crítico, pero por sobre todo *maestro*. Muchos de los que participamos de esta publicación fuimos sus discípulos directos, otros lo son en carácter hereditario. De él aprendimos la disciplina y la rigurosidad, el gozo de la investigación y la pasión por un cine muchas veces vapuleado y desechado. Él fue el responsable de guiar los primeros trabajos académicos sobre el cine nacional y popular y también de lograr legitimar y consolidar los primeros equipos de investigación de cine argentino en el ámbito de la UBA. La asignatura se dictó por primera vez en 1986 y solo unos pocos nos animamos entonces a la epopeya de nuestro cine argentino. Hoy la historia ha cambiado y es cuantioso el número de investigadores que han hecho del estudio de este cine su profesión.

La primera parte del libro expone una radiografía de las narrativas, los temas y los mecanismos de producción del primer cine industrial argentino. El artículo “Aprender y consumir: legitimación de un modelo estelar” (de quien esto escribe) indaga en los referentes que tuvo el cine argentino durante los primeros años de su desarrollo industrial para construir un modelo de pensamiento nacional arraigado en las expresiones de la cultura popular.

Dana Zylberman rastrea en la revista porteña los aportes que esta industria teatral ofrece a las primeras expresiones del cine sonoro y ejemplifica la figura del productor-director en la copiosa obra de Luis César Amadori. La filmografía inicial de este autor es retomada por Lucía Rodríguez Riva, quien analiza minuciosamente la puesta en escena de los artilugios del melodrama y la comedia, con la incidencia del texto de la estrella (Pepe Arias, Libertad Lamarque, Niní Marshall). También explora la paradoja de la construcción de espectáculos (el cine dentro del cine, la representación revisteril en el cine) como efecto mimético de la diégesis en tres películas de Amadori (*Puerto Nuevo*, *Madreselva* y *Hay que educar a Niní*).

Martín Alomar estudia el vínculo entre el teatro argentino de la época y su transposición a las formas fílmicas. Elige para hacerlo la adaptación de un éxito teatral de 1937, *Los chicos crecen*, de Camilo Darthés y Carlos Damel. Retrata las diferencias artísticas de los modos de la composición actoral de las dos figuras que interpretaron el papel de Cazenave en el teatro y en el cine. Compara la máscara grotesca de Luis Arata en la puesta teatral de 1937 con la galanura señorial de Arturo García Buhr en la versión fílmica de Carlos Hugo Christensen, de 1942.

Por su parte, Iván Morales releva algunos de los trabajos literarios que afianzaron las narrativas de la industria audiovisual. Cita entre otros a José Mármol, Eduardo Gutiérrez, Lucio V. Mansilla, Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Hugo Wast y Alberto Vaccarezza, para detenerse en la lectura fílmica de *El inglés de los güesos* (Carlos Hugo Christensen, 1940), versión de la novela homónima de Benito Lynch.

En todos estos ensayos es posible leer una cartografía cultural sobre la que se solidifica un modelo que deja oír su eco en el cine actual. El último trabajo de esta primera parte, “La Revolución en el cine mexicano en los años treinta y cuarenta. Entre el escepticismo y la idealización”, de Pablo Piedras, permite revisar las coordenadas del cine industrial mexicano ligado a los tópicos de la Revolución y sus preceptos ideológicos para un cine de aprendizaje cultural y para fomento de la industria. Confronta las películas de Fernando de Fuentes con las de Emilio “el Indio” Fernández. En la comparación de las narrativas y de los modos de representación revisa las tensiones sociales, políticas y culturales. Piedras cuestiona los imaginarios cinematográficos en torno a la Revolución para elaborar una matriz simbólica de “lo mexicano”. La base de su trabajo es el postulado de Carlos Monsiváis: “los mexicanos no iban al cine a soñar sino a aprender, y sobre todo a aprender a ser mexicanos”.

Los temas de la cultura popular y el desarrollo del medio cinematográfico durante la década de 1930 invitan a todos los investigadores de estos trabajos a confrontar las condiciones de producción del nuevo medio con otras disciplinas artísticas y repensar el lugar de los creadores en un espacio de tensión entre el sistema artístico y el incipiente modelo tecnológico mediático. Encuentro y punto de fuga entre las tradiciones y las nuevas tecnologías en sociedades modernas en plena construcción.

El segundo apartado del texto corresponde a las transformaciones que el cine nacional sufre como consecuencia de los cambios políticos. Son los tiempos en que se problematiza el lugar del director-autor y se enfrenta la crisis del modelo industrial. Las nuevas realidades exigen nuevas poéticas. También son tiempos de viajes, algunos obligados por el exilio y otros en busca de nuevos mercados. Es posible verificar, entonces, las improntas de algunos directores argentinos (Amadori, Christensen) en el desarrollo de otras cinematografías (Venezuela, México y España).

El trabajo de María Valdez problematiza el concepto de realismo en el cine argentino. Busca la especificidad de términos tales como nacionalidad, territorialidad, pertenencia, identidad, autenticidad, soberanía e independencia. Revisa el modo en que las políticas cinematográficas posteriores al golpe de Estado de 1955 tratan de apropiarse de valores instalados por el cine anterior para cargarlos de nuevos sentidos. Se detiene en un período de transformación, el segundo lustro de los cincuenta, los años que van del derrumbe del sistema de estudios al desarrollo de nuevas formas de producción y de reelaboración de otras coordenadas estéticas en función del nuevo espacio político. Se detiene en un tiempo de hibridación entre un cine de género y la irrupción de la modernidad autoral. Son los años de la política desarrollista y la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (1957). Los avatares de las nuevas representaciones

de la realidad dejan sus huellas en el incipiente Nuevo Cine Argentino (*Generación del 60*).

Tamara Accorinti estudia la crisis de representación de los espacios hegemónicos exhibidos por el cine tradicional de géneros. Los miedos infantiles son expuestos por la violencia sexual en *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952). La autora problematiza el lugar de la familia, la escuela y el Estado, representado por el sistema policial, como instituciones imposibilitadas de dar cuenta de las pesadillas adolescentes. Los lugares luminosos del viejo cine (la casa y varios más) se vuelven ahora explícitamente expresionistas y síntomas de miedos sociales. Emerge lo siniestro en el ámbito de lo cotidiano. Es un filme sobre la angustia del crecimiento, la irrupción del miedo y de la toma de decisiones. Adquiere la forma de los cuentos infantiles pero ancla en una realidad reconocible.

Algo parecido plantea Mariano Roitenburd en “‘La casa se ha puesto triste y fea como nosotros’: la construcción del hogar como ruptura en *Graciela*” cuando deconstruye la organización espacial –se nota su formación como montajista– en *Graciela* (Leopoldo Torre Nilsson, 1955). Trata sobre la descomposición de un sistema social y sobre la transformación de una narrativa clásica. En la escritura manierista de Torre Nilsson la casa se deforma y todo en ella se vuelve viejo. La casa es el país y aunque sus habitantes nieguen su nueva realidad (el afuera es la luz, la marca del peronismo no nombrado), todo ha cambiado. Igual que en el trabajo de Accorinti, la nueva mirada (“atenta”, en palabras de Deleuze cuando especula sobre los cambios que trae el cine moderno) es la que instala la percepción crítica sobre un sistema cristalizado y caduco de representaciones fílmicas (y sociales). El cine es metalenguaje de la realidad y los estilemas autorales la evidencia de una escritura que agrieta el antiguo modelo. En palabras de Terry Eagleton:

Una obra es menos un reflejo *de* que una reflexión *sobre* la realidad social. En vez de aparecer como una totalidad acabada y sin grietas –lo cual sugeriría que toda acción está inexorablemente determinada desde el comienzo–, la obra se presenta de manera discontinua, abierta, internamente contradictoria, provocando en la audiencia una manera compleja, atenta a diferentes posibilidades en conflicto (...). (2013: 157)

El investigador venezolano Mario Laborem García explica el carácter fundacional que tiene *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Carlos Hugo Christensen, 1950) para la cinematografía de su país. La segunda película realizada por Bolívar Films es una adaptación del cuento homónimo del escritor venezolano Guillermo Meneses. El responsable del proyecto es el argentino Christensen quien, unos meses antes, había dirigido la primera realización de la productora, *El demonio es un ángel* (1949), y define el modelo de comedias blancas y melodramas abigarrados, propios de su estilo, como marca estratégica de la empresa bolivariana que se convertiría en la más importante de su territorio. La transnacionalización de algunos filmes y las improntas aportadas por los directores de otros países erosionan las formas de los cines nacionales en pos de una internacionalización en el mercado iberoamericano.

Algo similar ocurre con la presencia de Luis César Amadori en España y México. “Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria”, de Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman, se detiene en la descripción de distintos viajes de Amadori: el de la llegada a la Argentina como un niño, el de la iniciación a Europa en su juventud, el viaje a las industrias del cine (Hollywood y México) en búsqueda de nuevos mercados, el exilio a España –luego de la caída de Perón en 1955– y, finalmente, el regreso en 1975. Es posible rastrear en este itinerario los cambios de nuestro país y su cine.

Con el artículo de Fernando Madedo “Un fenómeno llamado cine argentino...” cierra la segunda sección del libro. En plena transformación del cine nacional se escriben las historias que lo cuentan. Si bien la *Historia del Cine Argentino* (1959), de Domingo Di Núbila, es el texto canónico y señalado siempre como el primero en dar cuenta de una filmografía de más de sesenta años, no es el único en el momento de su publicación. *Este cine argentino* de Ulyses Petit de Murat se anticipa en ese mismo año y revisa el recorrido de un cine que avizora nuevos aires. El periodista, escritor y guionista de algunos títulos clásicos (*Prisioneros de la Tierra*, *La guerra gaucha*, *Su mejor alumno*, entre otros) cuenta la historia de nuestro cine desde adentro, aunque se atreve a dialogar con los pensamientos de algunos intelectuales y teóricos a nivel internacional. En sus páginas hay referencias a André Malraux, Sergei Eisenstein, André Bazin, por nombrar solo algunos. También revisa la *Historia ligera* escrita en 1922 por el guionista y director Leopoldo Torres Ríos y la “Historia por entregas” editada regularmente en los números de la revista *Gente de cine*. El libro de Petit de Murat se detiene en aspectos como el valor de la crítica especializada y la importancia de la formación de públicos. Es un texto poco visitado, al que Fernando Madedo da visibilidad y del que rescata el concepto rector que expone su autor: *la necesidad de persistir como cinematografía*.

El tercer núcleo conceptual del libro gira en torno a la recuperación de un sistema democrático en 1973, con la *primavera camporista*, y la revitalización de un cine popular que dé cuenta de la mirada ideológica que toda cinematografía tiene como institución política. En tal sentido, Héctor Kohen expone un relato autobiográfico desde la praxis del militante y la experiencia del historiador y del cinéfilo. Su ensayo “A ustedes les falta celuloide” conjuga sus vivencias en la Córdoba de finales de los años sesenta y comienzo de los setenta con una lectura crítica de los acontecimientos

políticos y culturales del momento. Utiliza conceptos como *multitud*, *cartografía*, *regionalismo* y *cultura popular*.

Nicolás Ezequiel Mazzeo rescata las políticas que desde distintos sectores se propusieron dar fin a la censura audiovisual durante la presidencia de Héctor Cámpora. Se detiene en la gestión de Octavio Getino como director interventor del Ente de Calificación Cinematográfica y su política de descompresión en materia de censura y en el cumplimiento de estrenar una enorme cantidad de películas anteriormente prohibidas. También historia el trabajo de Getino en la elaboración de un proyecto de Ley para una Cinematografía Nacional, durante la presidencia del general Juan Domingo Perón (1973-1974). Objetivo que el cineasta no pudo cumplir por el cambio de los lineamientos políticos tras la muerte de aquel.

Nosotros los monos (Edmund Valladares, 1971) logra conjugar las formas aprendidas en el documental político con la iconología de un artista visual. La mirada testimonial sobre el mundo de los boxeadores y la alienación de un sistema mercantilista que fetichiza sujetos convirtiéndolos en ídolos populares para luego fagocitarlos es el eje sobre el cual Eliana Aducci e Iván Morales elaboran la biografía del filme. Contemporánea resulta *Mil intentos y un invento* (Manuel García Ferré, 1972), filme de animación pergeñado sobre las figuras de Antejito y Antifaz, populares entre los niños de entonces, gracias a la revista infantil *Antejito* y al programa televisivo *El club de Antejito y Antifaz*. El cruce entre el sistema editorial, la masividad televisiva y la popularidad del cine permiten que Tamara Accorinti analice los mecanismos que la industria cultural fija en sus representaciones. Eran los tiempos, en términos de Umberto Eco, de *apocalípticos e integrados*.

“*Juguemos en el mundo*: un viaje hacia el interior de la política argentina”, de Aducci, propone revisar el universo ficcional de un pueblo construido sobre la imaginiería de María Elena

Walsh y la cámara de María Herminia Avellaneda. *Juguemos en el mundo* (1971) reúne a los personajes infantiles Doña Disparate y Bambuco con el universo de las canciones para adultos que la autora había creado para un espectáculo teatral. Los límites entre la parafernalia infantil y la trama de la corrupción política hacen que sea necesario revisar esta película cuando se habla de cine político en la Argentina de la década de 1970.

Finalmente se analizan dos películas representativas del cine del peronismo de los setenta: *La Mary* (Daniel Tinayre, 1974) y *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975). Fabio Fidanza recupera la película de Tinayre desde una mirada que permite revisar los vericuetos del melodrama clásico argentino en tiempos de libertades sexuales –el filme se produjo en épocas de Octavio Getino–. Igual que en los ejemplos anteriores revisa la configuración del texto de las estrellas (Susana Giménez, Carlos Monzón) y la relación con los espectáculos populares (la revista y el boxeo).

María Gabriela Aimaretti en “Del radioteatro, Verdi y ‘La Salamanca’: heterogeneidad féerica, linajes otros y liminalidad en *Nazareno Cruz y el lobo*” sintetiza todo lo anterior. Lee en *Nazareno Cruz y el lobo* el tiempo violento del *lopezreguismo* y su correlato con la *estética del exceso* de Leonardo Favio.

El último ensayo del libro corresponde al Dr. Javier Taboada (Universidad de Harvard y AIBAL) “La selva peruana desde adentro y desde fuera: Armando Robles Godoy vs. Werner Herzog”. Taboada recupera al que considera uno de los cineastas peruanos más importantes de la historia de su país, Armando Robles Godoy, y se detiene en la imagen de la selva que registra en dos de sus películas: *En la selva no hay murallas* (1967) y *La muralla verde* (1970). Para este director la selva tiene el valor metonímico del territorio y en ella es posible leer los anhelos, sus trabas, sus posibilidades y sus males. La selva es la metáfora del Perú. Lo contrapone a dos obras descomunales de Werner Herzog en las que la selva amazónica también está presente, *Aguirre, la ira de Dios*

(1972) y *Fitzcarraldo* (1982), pero en este autor la selva es el lugar a doblegar por el delirio de dominio europeo. Miradas siempre para pensar un *otro*.

A modo de cierre, quiero expresar mi agradecimiento a todos los que participaron de esta producción. En especial a Lucía Rodríguez Riva por su pensamiento inteligente y sus decisiones acertadas.

Este “Libro de Cátedra” pretende estimular en el estudiantado el deseo del conocimiento, aquello que con sus clases provocaba Claudio España. Para él este libro.

Bibliografía

Eagleton, Terry. 2013. *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires, Paidós.

30. Conformación del modelo industrial: temas y figuras

Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar

Ricardo Manetti

En 1939 en el país se estrenan cincuenta y una películas de producción nacional. Solo han pasado seis años desde el momento en que el cine argentino comenzó a construir los cimientos de un modelo industrial con dos títulos ejemplificadores: *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933). La construcción de una marca de cine nacional, sostenida en la idea de la gran metrópolis (Buenos Aires) y las manifestaciones del gusto popular (el cine, el tango y el fútbol) son los tópicos presentes en ambas producciones.

La primera, realizada por Argentina Sono Film, productora fundada por Ángel Mentasti, sienta sus bases en el modelo *hollywoodense* de producción en serie y venta anticipada a las salas de exhibición para sus estrenos.¹ La segunda, pergeñada por un grupo de amigos bohemios (César José

1 “El sistema de Mentasti se organiza industrialmente, cuenta en seguida con un bloque de películas que le permiten enfrentar a los exhibidores, si una fracasa ya está el producto siguiente listo para cubrir el bache” (Dos Santos, 1972: 33). Sobre el mismo esquema de producción de *Tango!* Ángel Mentasti produjo de modo inmediato *Dancing* (Moglia Barth, 1933) y *Riachuelo* (Moglia Barth, 1934). Esta última tuvo un costo de ochenta mil pesos y le dio a Mentasti el beneficio de más de un millón de pesos en el primer año de su exhibición. La industria del cine argentino se había puesto en marcha.

“Pepe” Guerrico, Enrique T. Susini, Luis Romero Carranza y Miguel Mugica), profesionales pertenecientes a la alta burguesía, es el puntapié inicial de los Estudios Lumiton. La nueva productora cuenta con galerías propias de filmación (sistema de estudios) y laboratorios de sonido para realizar productos para el mercado latino. Estos pioneros del sonoro habían sido, una década antes, los responsables de realizar la primera transmisión de un programa artístico radial en el mundo. El 27 de agosto de 1920, Pepe Guerrico y sus amigos transmitieron la ópera *Parsifal*, de Richard Wagner, desde el teatro Coliseo de Buenos Aires. Trece años después construyeron en el barrio de Munro, en la zona norte de la provincia de Buenos Aires, el primer estudio de cine sonoro del país.²

Lumiton y Argentina Sono Film crearon para sus películas el sello de “espectáculo artístico popular”. *Tango!* y *Los tres berretines* definieron las líneas ideológicas que el cine argentino impuso en el gusto, las emociones y el pensamiento del público en los primeros años de su industrialización. “Fueron dos actitudes en cuanto a organización de la producción pero una sola meta: el éxito masivo y rápido para consolidar las empresas” (Dos Santos, 1971: 35).

Tango!, la primera película de manufactura nacional con sonido óptico, combina la revista musical con el melodrama. El eje argumental del filme tiene como punto de partida la historia romántica entre un joven deseoso de triunfar en el mundo de la canción tanguera (Alberto Gómez) y una piba tentada por las luces del centro (Tita Merello). Es posible que el personaje femenino recuerde los modelos de

2 “Independientemente de su actividad en el medio radial, que se prolongó en las décadas siguientes con Radio Splendid y la cadena Redes (Red Argentina de Emisoras Splendid) luego fundaron y pusieron en marcha una empresa de comunicaciones, Vía Radiar, la vendieron y en 1931 se fueron a Hollywood, interesados en la novedad del cine sonoro. Lo estudiaron, se entusiasmaron con él y acordaron que tenía un futuro en la Argentina. Viajaron entonces a Chicago, compraron en Bell & Howell un equipo completo de filmación y se vinieron a Buenos Aires, donde se les agregó el ingeniero Orzábal Quintana, que además de asociarse a la empresa construyó su equipo de sonido” (Di Núbila, 1998: 77).

muchos tangos de antaño pero, sobre todo, hace resonar en la memoria popular los versos de Evaristo Carriego “La costurerita que dio aquel mal paso.../ –y lo peor de todo, sin necesidad–”.³ En *Tango!* participa un número importante de figuras provenientes de la revista porteña y del sistema radiofónico. Se instala el principio de la estrella como punto de interés de los públicos.⁴ Formaron parte del elenco cuatro de los nombres más convocantes del cine argentino del primer decenio del período sonoro: Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Pepe Arias y Tita Merello.⁵ Finalmente, el filme ejemplifica el uso de la canción ciudadana como tópico de la construcción de las primeras dramaturgias en nuestro cine sonoro.

Los tres berretines es la transposición fílmica del espectáculo teatral homónimo de Malfatti y De las Llanderas. El título hace referencia a los intereses de tres de los cuatro hijos de una familia de inmigrantes: el tango y el fútbol para los hijos varones, y el cine para las mujeres. El cuarto es ingeniero y representa el ideal de los padres como superador de los logros alcanzados por ellos. El filme concilia el triunfo de la profesión liberal con el éxito económico de los berretines legitimados como nuevas profesiones. La familia es el cuerpo social donde leemos la imposición de valores económicos y morales institucionalizados por el capitalismo. Es “una reflexión cómica sobre la modernización, el consumo y la cultura de masas” (Karush, 2013: 39).

Muchos son los elementos que provienen de la literatura decimonónica y del cine del período silente. La confrontación

3 Agustín “el Negro” Ferreyra filmó en 1926 *La costurerita que dio aquel mal paso*, un argumento de Leopoldo Torres Ríos, sobre el soneto de Evaristo Carriego.

4 “Mentasti es el organizador, el hombre que tiene ojo comercial, contrata a figuras populares que le aseguran de antemano el éxito” (Dos Santos, 1971: 33).

5 Los créditos se completan con los nombres de Alberto Gómez, Azucena Maizani, Alicia Vignoli, Mercedes Simone y las orquestas de Juan de Dios Filiberto, Pedro Maffia, Osvaldo Fresedo, Edgardo Donato y La Guardia Vieja.

de campo y ciudad se expresa ahora en las de barrio y centro, día y noche, ascenso y caída. La eficacia del patriarcado clava sus dientes en la enseñanza de un patrón de vida ejemplificado en la educación sentimental de las mujeres y en la imposición de un modelo de masculinidad que expone sus debilidades. La mística tanguera, la poética realista como sedimento originario en la puesta en escena, los efluvios de un romanticismo tardío y el cosmopolitismo como marca de un tiempo moderno encuentran en este primer cine sonoro su punto de anclaje. Un cine capaz de “reelaborar aspectos míticos de la vida porteña sobre los que insisten las letras de tango y la literatura popular, el folletín y la novelita enamorada” (España, 2000: 30).

Tango! y *Los tres berretines* sintetizan muchos de los contenidos y los aspectos formales del modelo artesanal previo y conforman la matriz del primer cine industrial de la década. El presente trabajo realiza una síntesis de algunos de estos temas referenciales del cine silente y su continuidad en la sistematización de estas dos películas iniciales del sonoro. Finalmente el lugar de la “estrella” como el punto luminoso de un cine industrial.

Un poco de historia: las primeras fuentes, los primeros berretines

En los comienzos el cine argentino desplegó una serie de temas que no abandonaría nunca. La historia argentina fue el motivo argumental de las primeras ficciones. *La Revolución de Mayo* y *El fusilamiento de Dorrego*, ambas dirigidas por el italiano Mario Gallo en 1909, fueron la punta de lanza en los tiempos heroicos del cine mudo. En 1910, en *Camila O’Gorman*, Gallo introduce la pareja imposible, *locus* del melodrama, representada por el amor prohibido entre una jovencita de la aristocracia porteña y un sacerdote durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas en la década

de 1840. El director incorpora en la narración elementos del folletín y del drama teatral naturalista. También se anima a la epopeya gauchesca de *Juan Moreira* (1910) en una adaptación del folletín de Eduardo Gutiérrez realizada con José González Castillo y registra escenas operísticas de *Tosca y Cavalleria rusticana* de Giuseppe Verdi.

Dos realizaciones, una de 1915 y otra de 1918, se tornan referencia obligada en la descripción de fuentes temáticas de este primer cine. *Nobleza gaucha* (Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915) plantea dicotómicamente la conjunción campo-ciudad, tema proveniente de la literatura decimonónica que el nuevo medio utiliza de manera continua en la transpolación barrio-centro. La película de Gunche y de la Pera tiene como protagonistas a reconocidas figuras del teatro porteño: Orfilia Rico, María Padín, Celestino Petray y Julio Scarcella quienes generan el interés de los espectadores. El filme se convierte en la producción más exitosa del período. Por su parte la prestigiosa actriz Camila Quiroga crea, junto a su marido, el técnico cinematográfico francés George Benoit, la productora Quiroga-Benoit Film y produce en 1918 *Juan sin ropa*. La trama creada por José González Castillo plantea la rebeldía del hombre de campo transformado en un obrero de frigorífico, en la gran ciudad, frente a la injusticia del patrón. El filme se anticipa al desarrollo de los sucesos históricos de la Semana Trágica de 1919. La cuestión social gana espacio al final de la década.

Finalmente, en los locos años veinte se sistematiza el primer modelo de filmes con escritura tanguera. A pesar de la ausencia del sonido, el sentimiento de la música urbana emerge en una pluralidad de nombres que indican su origen: *Milonguita* (José Bustamante y Ballivián, 1922), *La cieguita de la avenida Alvear* (Julio Irigoyen, 1924), *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, 1928), *La vendedora de Harrods* (Francisco Defilippis Novoa, 1921), entre otros. Pero la síntesis más acabada del modelo corresponde a la caligrafía

instintiva de José Agustín “el Negro” Ferreyra. En un trabajo ejemplar Couselo afirma:

En Ferreyra, también letrista esporádico, la identificación con el tango es total. Su adhesión a Buenos Aires, a la cara más menesterosa y sufriente de Buenos Aires, es un porteñismo de alma, temperamento y hábito, sinónimo de tango. La temática de su cine es tango, afanosa búsqueda para descubrir las facetas dramatizables de la canción ciudadana, su hábitat, sus tipos, sus conflictos, su candidez simbólica, su asequible tragedia. (2001: 90)

Una infinidad de títulos de Ferreyra ayudan a configurar la mitología de la ciudad y su música. *La muchacha del arrabal* (1922), *Buenos Aires, ciudad de ensueño* (1922), *Mi último tango* (1925), *El organito de la tarde* (1925), *Muchachita de Chiclana* (1926), *La vuelta al bulín* (1926), *Perdón, viejita* (1927) y *Muñequitas porteñas* (1930) son ejemplos de sentimientos arraigados en los caracteres populares del tango, en la conciencia de la nostalgia, en la sinfonía de la ciudad apabullante, en los lamentos de “guapos con flecos” (España, 2006: 65) y en la siempre omnipresente madre/hogar. Sintetiza los rasgos del melodrama tanguero, o de aquel en el cual se despliegan “los tópicos románticos y decadentes de la canción porteña, donde generalmente se habla de un bien perdido: la mujer, a quien se representa como causante de todos los males (la devoradora) o como la muchachita buena capaz de simbolizar en el futuro el espacio seguro significado por la madre” (Manetti, 2000: 203).

“Más que un género, durante muchos años el melodrama ha sido la entraña misma del cine, su horizonte estético y político” (Martín-Barbero, 1987: 161). En estos primeros registros germinan rasgos que se solidifican en los años treinta con la sistematización en serie de películas nacionales con forma de melodramas de tango. “La extracción popular de

los temas, tipos y lenguaje contribuía a ir dando idea del carácter y modo de sentir argentinos, y se convertía en agente unificador” (Di Núbila, 1998: 114). El cine construye una ilusión de realidad en la que los públicos buscan encontrarse. El imaginario les es devuelto como espesor simbólico de una nueva realidad. La pantalla y sus imágenes conjugan el espejo seductor a partir del cual ellos se miran.⁶ Como sostiene Luis Alberto Romero (1995: 28), en la cultura se pone en juego “un conjunto amplio de representaciones simbólicas, de valores, actitudes, opiniones, habitualmente fragmentarios, incoherentes quizá, y junto con ellos, los procesos sociales de producción, circulación y consumo”.

El cine elabora una maquinaria industrial asociada a otros sistemas de producción seriados (las revistas de cine, la radio, los discos, los espectáculos deportivos) con la intencionalidad de ofrecer al público un universo de valores que debe aprender como propios. Se consume pero se aprende. Sobre la base económica de la producción seriada se instalan los valores institucionalizados por los creadores de imágenes. En los años iniciales de nuestra cinematografía –época marcada por la fuerte presencia de primeras generaciones de inmigrantes– los filmes se propusieron contar historias globales insertas en una memoria común para distintos públicos (Manetti, 2000: 196).

Los ideales de una clase media incipiente son los principios sobre los cuales este cine construye sus reglas. La institución actúa como “aparato de base” (Baudry, 1974: 53-66). En el cine mudo argentino el melodrama enuncia sus máximas y en el sonoro las institucionaliza. En el entramado de los relatos, la marca ciudad, los valores de una clase media naciente y la necesidad de presentar tipos simples y

6 Es ejemplificadora en este aspecto la secuencia final de *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945). Expone de modo inédito el juego identificatorio del espectador con la representación. Evidencia los mecanismos de una “enunciación enunciada”.

reconocibles son los ingredientes del primer cine genérico. Sobre el inventario de estos antecedentes, *Tango!* y *Los tres berretines* instalan la piedra basal.

***Tango!*, en el comienzo la canción**

Tango! se estrenó en el cine Real⁷ el 27 de abril de 1927. El programa de mano informaba sobre la novedad: “Argentina Sono Film presenta a Libertad Lamarque⁸ y Azucena Mai-zani en la notable producción nacional sonora, hablada y cantada, titulada *Tango!*” (España, 1996: 113). “Cada escena de *Tango!* tiene un gran colorido local, un extraordinario sabor a *cosa nuestra* la distingue de inmediato de todas las otras películas de asuntos argentinos pero realizadas en el extranjero” (*Film*, 1933: 3).

El texto hace clara alusión crítica a los filmes que Carlos Gardel había protagonizado en los estudios Joinville en Francia para la productora norteamericana Paramount.⁹ Por su parte la reseña del diario *La Prensa*, publicada al día siguiente del estreno, informaba: “Lo mejor de la cinta está en los tangos que cantan artistas conocidos y en las ejecuciones de

7 La puerta y la marquesina del cine Real aparecen en una de las primeras secuencias de *Los tres berretines*, cuando las tres mujeres junto a Pocholo asisten a la función de *Violetas imperiales* (Henry Roussell, 1932) protagonizada por la cupletista española Raquel Meller. *Violetas imperiales* se había estrenado en Buenos Aires el jueves 30 de marzo de 1933, dos meses antes del estreno de *Los tres berretines* (19 de mayo de 1933).

8 Por exigencias contractuales el nombre de Libertad Lamarque debía figurar siempre en primer término en los títulos del filme, afiches, carteles y en los espacios de publicidad. Ningún otro nombre, con excepción del título de la película, debía tener caracteres mayores que el de Libertad Lamarque. Primeras manifestaciones del nacimiento de una estrella. Cfr. Lamarque, 1986: 159.

9 Carlos Gardel había protagonizado *Las Luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931) a partir de un guión de Luis Bayón Herrera y Manuel Romero; *Esperame* —también conocido como *Espérame: andanzas de un criollo en España*— (Louis Gasnier, 1932) con libro de Alfredo Le Pera; *La casa es seria* (Lucien Jacquélux, 1932) medimétraje junto a Imperio Argentina y *Melodías de arrabal* (Louis Gasnier, 1932) también sobre un texto de Le Pera. La primera y la última habían sido estrenadas en el país mientras que las otras dos se conocieron con posterioridad a la presentación de *Tango!*

un selecto número de orquestas. Queda el tango expuesto tal cual es, según las modalidades de sus actuales intérpretes” (*Film*, 1933: 7). Se señala la importancia del uso dramático de la letra de tango y de los modos vocales, gestuales y corporales que cada figura utiliza en la puesta en escena de la canción. Por tal motivo es pertinente transcribir lo que destaca la crítica de *La Nación*:

Desde luego, la responsabilidad de la interpretación recae de manera señalada sobre las cancionistas, y es justo consignar que todas salen airoso de su cometido. Indudablemente existen entre ellas diferencias de fotogenia y una mayor o menor adaptación al juego escénico del cinematógrafo, pero lo que importa en este filme es el canto y eso se logra cabalmente, sea Tita Merello, como Azucena Maizani, Libertad Lamarque o Mercedes Simone. (*apud Film*, 1933: 7)

Los tangos organizan la estructura del guión y enuncian el universo diegético del texto dramático. En palabras del crítico de *El Diario*:

Ha logrado el director el concurso de cancionistas y orquestas típicas que prestan su especial interés y matizan el desarrollo de una historietita de amor –podría ser la letra de cualquier tango escenificada– y precisamente la simpatía y adhesión del público hacia sus figuras favoritas, es la que deriva en la película, que cuenta también con la benevolencia del mismo. (*apud Film*, 1933: 7).

El filme presenta muchos de los temas que hicieron popular al cine argentino del decenio: Buenos Aires, la vuelta al barrio, la esquina del arrabal, la milonguita, la mujer sufrida, el malevo y el hombre que llora por una mala mujer, el viaje a París y el triunfo del tango. El compendio de todos los lugares comunes expresados en las letras del cancionero

ciudadano hacen de *Tango!* un texto modélico en la configuración del imaginario porteño y tanguero. A este logro inicial se suman los rostros de muchas figuras que dieron carnadura al primer sistema de estrellas en el cine argentino y en el que los públicos hallaron los rasgos distintivos para su identificación y construcción. “El público puede identificarse con su personaje favorito dentro de toda una gama de diferentes circunstancias argumentales, y proyecta sus deseos y frustraciones” (Tudor, 1975: 87). *Tango!* es un ejemplo cabal del diálogo que se establece en la construcción de la estrella (la *star*) entre el sistema fílmico, el universo discográfico-radial y el espectáculo teatral y/o revisteril porteño.

La estrella es el soporte sobre el que los espectadores configuran sus deseos y obsesiones. En su consumo residen las estrategias de un mecanismo de experiencias compartidas en los usos de acatar los mandatos en la vida cotidiana y en ver reiterados los códigos de aprendizaje. Ellas vehiculizan el “ideal de mundo” representado en narrativas seductoras que, sobre la base de los géneros –el melodrama como texto esencial–, imponen el “deber ser” como categoría fija. Hay una homogeneización de los estilos de vida deseables instalados en la cultura popular *massmediática*.

Las estrellas femeninas del filme y el hombre llorón

Azucena Maizani, “La Ñata Gaucha”, interpreta tres melodías en *Tango! La canción de Buenos Aires* (música de Orestes Cúfaro y Azucena Maizani, letra de Manuel Romero, 1933); *Botines viejos* (música de Juan de Dios Filiberto, letra de Alberto Vaccarezza, 1932); y *Milonga del 900* (música de Sebastián Piana, letra de Homero Manzi, 1933). El primero de los temas acompaña los créditos del filme y presenta a la cancionista en un plano medio que se sob reimprime con dibujos *art déco* de la ciudad. Aparecen íconos del universo tanguero: la calle

Corrientes iluminada (*la calle que nunca duerme*, en el decir ciudadano), una pareja en el *dancing*, el Riachuelo y los barcos, la esquina del arrabal, el zaguán y el farol y el hombre que espera. En el final los versos de la canción se superimprimen sobre la descripción del arrabal expuesta por los intertítulos escritos por el poeta Carlos de la Púa. Las primeras palabras que deja oír el texto compuesto por Manuel Romero e interpretado por Maizani crean el clima emocional y afectivo del drama: “Buenos Aires, cuando lejos me vi solo hallaba consuelo en las notas de un tango dulzón que lloraba un bandoneón”. La nostalgia y el lamento por lo perdido y el sentido trágico transformados en letra de un melodrama de hombre con letra de tango son los rasgos de este primer cine que clava sus estilemas en una cinematografía incipiente.

La figura de Maizani, como una matrona, se recorta sobre un fondo negro que se carga de viñetas a medida que avanza la canción. La cantante tiene la función de un “coro” que, ajeno a los personajes, presagia el porvenir del drama. La finalización de la canción se superpone con el cartel que define el arrabal, en caligrafía de la Púa, como el “rincón porteño donde el tango reina y es en el silencio de la noche, himno y caricia, llanto y oración”. La segunda aparición de la cantante se produce como la cantante de una orquesta en un cafetín prostibulario próximo al Riachuelo “...turbia resaca que se fue acentuando entre el barro y las tinieblas... donde están las almas que abandonó el cansancio del destino, lejos de todas las riberas”, según rezan los intertítulos. Maizani interpreta *Botines viejos* y el tango se vuelve descripción de las putas sentadas a las mesas.¹⁰ Como bien señaló España:

10 Es posible establecer similitudes entre esta escena y otra parecida del clásico mexicano de cine prostibulario *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933). Son descripciones minuciosas y cansinas de mujeres trabajando como alternadoras/ficheras en tugurios portuarios. Adquieren el sentido de imágenes testimoniales del ejercicio de la prostitución. Al respecto es interesante citar la descripción que realizó el escritor y periodista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo al visitar un peringundín de la Boca en compañía de Emilio Thuillier y Vicente Blasco Ibáñez (autor de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*)

Los versos de *Botines viejos* aluden a las prostitutas, mujeres que cayeron en desuso. El montaje las recorta en planos individuales cada vez que se alude a los zapatos gastados. Son retratos femeninos de gran belleza descriptiva debidos a la iluminación y fotografía de Antonio Merayo y a la compaginación de Alberto Etchebehere (...) El tango replica desde la voz de Azucena Maizani con su inevitable proyección moralista. Le hubiese costado mucho a Moglia Barth convertir el alegato de ese tango en una situación dialogada: lo resuelve con imágenes sin palabras (solo la voz de la cantante) y configura una situación dramática que da vuelta la narración posterior. (2000: 32)

Finalmente la última canción, *Milonga del 900*, presenta a la “Ñata Gaucha” vestida de hombre (de compadrito) en la esquina del barrio cantándole a la pareja romántica de la historia (Tita y Alberto) que festejan, junto a un par de amigos (Berretín y Bonito), la vuelta al hogar. La milonga porteña de Homero Manzi sintetiza en el final las angustias del varón abandonado en el momento del reencuentro con la mujer *perdida*: “La quiero porque la quiero y por eso la perdono. No hay nada peor que un encono para vivir amargao”. Al igual que en las dos ocasiones anteriores, la presencia de Azucena Maizani se inscribe como el/la coreuta de los aconteceres que rodean las peripecias de los protagonistas. Su cuerpo de matrona del comienzo adquiere la corporeidad masculina

a comienzos de la década de 1910: “En el fondo, en una especie de jaula de madera, seis músicos preparan sus instrumentos. Amontonados alrededor de unas cuantas mesas sucias, un centenar de parroquianos bebe, charla, ríe. Al principio es difícil darse cuenta del aspecto de la gente. Los hombres, delgados y jóvenes, en general, con sus sombreros hongos y sus cabellos largos por detrás, parecen responder a lo que se llama el tipo compadrito. Las mujeres forman una humanidad más heterogénea. Las hay que resultan verdaderas niñas, con sus grandes ojos cándidos muy abiertos en sus rostros sonrosados, y las hay que tienen caras de abuelas, de tal modo la edad está marcada en las arrugas de sus mejillas. Pero las más inquietantes –y las más interesantes también– no son estas ni aquellas, sino las muchachas delgadas, pálidas, ojerasas y serpentinatas que, con una sonrisa uniforme, miran a todo el que entra de una manera espectral y provocante” (*apud* Donadio, 1997: 194).

del compadrito del final. Es interesante percibir su presencia no como un personaje sino como un rol que comenta la acción. Su condición genérica muta en función del devenir de la historia. Audacias de un cine argentino que desde un principio expone síntomas de ambivalencias semánticas en “políticas de género”.

Por su parte, Tita Merello y Libertad Lamarque se configuran como signos opuestos dentro de la narración. En la construcción de sus *textos estrella* representan modelos que se complementan en el gusto popular.

En la industria fílmica, la estrella ocupa un lugar central. Su presencia se lee desde una perspectiva mercantilista, o bien como una economía de la información narrativa. Como elemento industrial es básico para la venta de un producto. Tiene sus seguidores y es la que permite, en muchos casos, el éxito o fracaso de un filme. Cada género tiene su propio repertorio. Hablar de ellas significa también hablar de un texto, se las convierte en personajes de una narrativa. (Manetti, 1996a: 46)

El primer *tango reo* que canta Tita en el filme define el carácter de su personaje y su estatuto de estrella popular, *Yo soy así pa'l amor* (música de Lalo Etchegoncelay y Juan Antonio Collazo, letra de Luis Rubistein, 1933), y está en las antípodas del primer *tango sentimental* que interpreta Libertad Lamarque, *Andate, no te vayas...* (música de Rodolfo Sciammarella, letra de Roberto Fontaina y Rodolfo Sciammarella, 1933).

Mientras que los primeros versos que interpreta Tita refieren a “yo soy así pa'l amor y no me engrupe Menjou¹¹ ni Chevalier, yo quiero un varón bien reo d'esos que saben querer

11 Es interesante señalar que el mismo actor es citado en varias oportunidades en *Los tres berretines*. El abuelo andaluz se refiere a él como *Menjunje* y es el motivo del enojo con su mujer por la fascinación que esta siente por el actor norteamericano con porte latino.

...un coso que haga explosión al caminar y que de un solo *viandún* me haga rodar, que no me venga con caramelitos ni me recite versitos de esos que hacen llorar”, los de Libertad hablan de lamentación, de “cuántos años arrastrando mis cadenas soportando resignada tus abandonos, cuántas noches encerrada en mis penas yo deseaba libertarme de tus enconos... andate, no más andate... no, no te vayas quedate que me hace falta tu amor”. Dos modos de confrontar el primer encuentro de ambas con el galán de la película (Alberto Gómez, el cuerpo fetiche del relato) en distintas escenas del filme. Tita lo desecha por su falta de hombría y hace hincapié en los nuevos hombres que, emulando a las figuras populares y latinas del cine (el *latin lover*), han perdido su rango de “macho” para adquirir ahora atributos femeninos. “Hombres consagrados a pasiones ardientes, rodeados de bellas mujeres, despreocupados por el mundo de los negocios, bailarines de tangos en tierras extrañas y dueños de una virilidad puesta en crisis por algún toque de afeminamiento que dejan escapar” (Manetti, 1996b: 43).¹² Es interesante prestar especial atención a otros versos del tango en los que se refiere al astro de Hollywood Ramón Novarro¹³ como ejemplo de la nueva masculinidad: “se peinan de *negligé* como Ramón y cuando besan de atrás piden perdón y como serán de giles que te afilan con yo-yo”.

En las partituras impresas del tema se deja en claro que este tango reo fue una creación especialmente realizada para el lucimiento de la *vedette* rea de revistas Tita Merello. El estudioso

12 Rodolfo Valentino impone su imagen de galán latino interpretando al protagonista de la versión fílmica de la novela de Vicente Blasco Ibáñez *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. En la película de Rex Ingram, de 1921, aparece la famosa escena de Valentino bailando un tango en un cafetín de la Boca (ícono de la internacionalización fílmica de la imagen de baile de tango argentino). Estas imágenes dejaron huellas en la propuesta estética del cine argentino tanguero de los años treinta.

13 El actor era famoso por sus aventuras homosexuales. En especial se recuerda su *affaire* con Rodolfo Valentino. Al respecto es interesante la lectura de *Hollywood Babilonia*, de Kenneth Anger, sobre la vinculación amorosa de ambos astros.

del tango Oscar del Priore entroniza a Tita como la creadora del tango humorístico y transgresor (rango que compartió con Sofía Bozán). En las letras que ellas interpretan importa el “apóstrofe crítico o la semblanza personal por sobre los alardes y los despliegues de la técnica vocal” señala el historiador.¹⁴ Por su parte Carlos Gardel la definió como “una artista capaz de interpretar con gran realismo un gran papel de maleva”.¹⁵ En palabras de María Valdez, Tita Merello construye

el arquetipo de la *mujer-hombre* (...) en este, la pasión, el amor y la entrega femeninos se recubren de irremediable dureza, de áspera respuesta y de lucha encallecida contra el medio natural o contra la sociedad. Es que los personajes de Tita deben arrostrar la ausencia del hombre –la del macho y/o la del padre– y, con titánica fuerza asumir *su lugar y su función*. (1996: 256)

En su primer papel en el cine sonoro anticipa muchos de los rasgos que la convirtieron en un monstruo sagrado del cine clásico (en especial su filmografía de comienzos de los años cincuenta).¹⁶ Como indica Valdez (1996: 256), en sus primeras cintas –*Tango!*; *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935) y *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937)– aparece “la mujer de humo y de noche, de arrabal sentido y de tango reo, de seductor cigarrillo y de formas insinuantes que había cautivado a los argentinos”. Ese fue el germen de la construcción de un mito popular.

14 Cfr. Tita Merello. *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recuperado el 28/11/2013 de http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Tita_Merello&oldid=72246634

15 Fragmento de una de las últimas cartas de Gardel desde Estados Unidos enviada a su amigo y representante Armando Delfino, en *Tita Merello. La morocha argentina* (2006: 27).

16 En la filmografía del período son títulos fundamentales de la estrella: *Filomena Marturano* (Luis Motura, 1950), *Arrabalera* (Tulio Demicheli, 1950), *Los isleros* (Lucas Demare, 1951), *Pasó en mi barrio* (Mario Soffici, 1951), *Guacho* (Lucas Demare, 1954), *Para vestir santos* (Leopoldo Torre Nilsson, 1955) y *Mercado de Abasto* (Lucas Demare, 1955).

Libertad Lamarque, en cambio, representa en el sentir hispano “la reina de la lágrima” y “la novia de América”. Es la encarnación de la mujer sufriente del melodrama. Es la heroína que en el “renunciamento”¹⁷ del objeto/sujeto amado alcanza el estatuto de la santa.¹⁸ Es el reverso de la moneda del texto de la Merello. El diario *El Mundo* el día siguiente del estreno de *Tango!* destaca “el legítimo triunfo de Libertad Lamarque, que no solo se anota un poroto cuando canta su sentido tango *Andate*, sino que, además obtiene un merecido triunfo como actriz” (*Film*, 1933: 7). Por su parte *La Prensa* le presagia “un seguro porvenir en la cinematografía –es tierna y suave, sabe sentir y expresar naturalmente– tanto o más que como cancionista” (*Film*, 1933: 7). Desde el principio Libertad obtuvo el rango de estrella. Fue la primera deidad del Olimpo del cine argentino. En palabras de Di Núbila (1959: 101), “imponía religioso silencio en los miles de templos cinematográficos donde se citaba su inmensa legión de fieles admiradores”. Sus películas (junto con las de Luis Sandrini) cosecharon los mejores triunfos económicos y abrieron la exportación de nuestro cine al resto de los países del mercado hispanoparlante en la década de 1930. Su interpretación del tango sentimental *Noviecita* (música de Sebastián Lombardo, letra de Luis Bates, 1933) escrito especialmente para el desenlace de su personaje Elena en la trama argumental del filme prefigura *la mise en scène* de la “ópera tanguera”¹⁹ que Lamarque explotará en los años venideros bajo la dirección de Agustín Ferreyra.²⁰ *Noviecita* adquiere en la

17 Rasgo por excelencia del melodrama, en particular del *melo de madre* (Manetti, 1996c: 69). Dos filmes de la estrella de los años treinta son referentes obligados sobre este punto: *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938) y *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939).

18 Cfr. el artículo de Lucía Rodríguez Riva publicado en este volumen.

19 “(. . .) una forma particular de folletín donde cada momento de exaltación emocional y temperamental era acentuado por un tango” (Di Núbila, 1959: 81).

20 *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos Brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938).

puesta en escena fílmica y en el trabajo interpretativo de Lamarque la angustia de un monólogo interior devenido en canto doliente: “cual rosal que agostó, glacial, la tormenta de nieve y lentamente muere sin brotar. ¡Ella!... está sin rosas su rosal”. Es el final de un aria operística enfundada en letra de tango. La fórmula de ópera tanguera convirtió a Libertad Lamarque (en especial de la mano de Ferreyra) en “émula femenina de Gardel, *estrella máxima* y monstruo sagrado a la manera de Hollywood, como hasta entonces no se imaginaba nadie por estas playas” (Dos Santos, 1971: 34).

La cuarta cancionista del filme, Mercedes Simone, “la dama del tango”, canta dos composiciones: *Milonga sentimental* (música de Sebastián Piana, letra de Homero Manzi, 1931) y *Cantando* (música y letra de Mercedes Simone, 1931). Los dos temas los interpreta en un barco que realiza la travesía desde Buenos Aires hacia el Viejo Continente (el mítico viaje a París) y sirven para engarzar la historia del viejo amor (Tita) con la presentación de la nueva mujer (Elena/Lamarque). Al igual que ocurría con Azucena Maizani, Simone actúa como una figura ajena a la historia. Su verba cantada articula en el relato el uso de la poesía tanguera para describir el sentimiento melancólico dejado por la mujer que fue (“tu amor se secó de golpe, nunca dijiste por qué. Yo me consuelo pensando que fue traición de mujer”) y adquiere la forma de presagio en la nueva relación amorosa de Alberto (“cantando te encontré, cantando te perdí”). La poética del tango construye la base argumental sobre la cual se inscriben los espacios, las emociones, los sentimientos, los personajes y las moralejas del filme.

El modelo de este primer melodrama argentino deriva de la letra de tango y expone su ideología (Manetti, 2000: 203). Son historias de pasiones desencontradas, de búsqueda de identidad, de jóvenes que han elegido el camino equivocado, de villanos sin límites, de amigos fieles de gran corazón

(el *homosocialismo*)²¹ y de mujeres devoradoras y devoradas. Los caracteres atraviesan una lucha creciente entre la *pasión* y la *razón*; el querer hacer y el deber ser. Son roles que están siempre bajo el dominio del deseo, el pecado y la culpa. El melodrama impone sus reglas en la construcción de un “estereotipo cultural” (Gubern, 1974: 210) y define, desde su propia puesta en escena, la iconografía e iconología del género. El primer plano ocupa un lugar de privilegio y en el rostro de la *estrella* es posible leer los avatares del drama. En su carácter de subrayado de la acción, “en el primer plano también se visualiza el exceso que caracteriza a este modelo narrativo, así como enciende la cualidad *voyeurista* a que las audiencias están siempre dispuestas” (Manetti, 2000: 243). En *Tango!* la luz y la cámara de Alberto Etchebehere se detienen en la minuciosa intensidad de los rostros de Tita y Libertad y modelan sobre ellos la caligrafía de la fotogenia estelar.

La otra figura estelar en el filme es la de Alberto Gómez. El cantor es el exponente masculino del tango sentimental. Es la voz del *tango llorón*. En las letras de sus tangos aflora la nostalgia por el barrio que dejó, el dolor por la *percanta* que amó y la fragilidad de su hombría. El melodrama tanguero instala al mismo tiempo al hombre como justiciero y como víctima. La mujer se convierte en una obsesión (¿un berretín?). Sobre ella se carga la fetichización y se la transforma en ideal (¡para el bien y para el mal!). Se la estigmatiza. En los versos “era cual virgen aquella mujer... su vida era mi vida y su querer veneraba” (*Mi desdicha*, música de Luis Iglesias, letra de Juan Miguel Velich, 1933), “en mi triste vida errante llena de ilusión quiero dar todo mi corazón” (*Alma de bohemio*, música de Roberto Firpo, letra de Juan Andrés Caruso, 1928) y “en mi canción va mi perdón a quien fuera tirana” (*Alma*,

21 Es interesante analizar en el cine argentino y sus derivaciones en la cultura popular los vínculos afectivos y fraternales entre “los muchachos del barrio” (los *chochamus*), la “barra de la esquina”, “los amigos del café”, los “pibes del potrero” y los “compañeros de la noche”, entre otras tantas variantes.

música de Federico Sorticati, letra de Juan Sarcione, 1932) se expresa el alma doliente y desdichada del sentir bohemio del cantor. Finalmente otros comentarios del personaje terminan de definirlo: “guitarra criolla vos sos la única hembra que nunca falla”, “Berretín estoy viendo mi pasado. Cuántas veces ella y yo nos vimos juntos en estas mismas aguas, entonces mi vida era transparente y pura como ella y ahora las ha revuelto el destino como las aguas sucias y turbulentas del Riachuelo”. En la confesión al amigo solloza el lamento y se instala la nostalgia. Lagrimeo del “macho” del tango.

Los otros berretines, el fútbol y el cine

El tango fue el primer berretín.²² Inmediatamente se sumaron otras nuevas formas que terminaron de edificar el andamio de los primeros espectáculos nacionales: el fútbol y el cine. La segunda producción sonora, *Los tres berretines*, se estrenó el 19 de mayo de 1933 en el cine Astor. El lanzamiento de la película se encabalgó sobre el éxito de *Tango!* que por entonces comenzaba a exhibirse en los cines del interior del país y en Chile, Bolivia y Uruguay.²³ El filme se posicionó sobre la buena acogida de la crítica que tuvo en su estreno (en 1932, la obra teatral de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, también había conseguido el apoyo del público y la prensa) y por instalar el nombre de Luis Sandrini en el firmamento de las nuevos ídolos populares quienes eran:

(...) mucho más que actores, en el sentido estricto de la palabra; no importaba demasiado si actuaban bien o no, ni el

22 En el lunfardo criollo *berretín* es todo aquello que uno no puede sacarse de la mente, de la cabeza. Proviene de la palabra “birrete” (“gorro de forma prismática”) que se usa en el ejército y que deja sus marcas en la frente cuando uno se lo quita, de ahí el uso de la palabra.

23 Sobre este aspecto es interesante revisar la información publicada por *Film* el viernes 16 de junio de 1933, p. 11.

papel que hacían, casi siempre hacían lo mismo, se representaban a sí propios, se los iba a ver a *ellos*, que constituían a lo largo de los años antiguos y queridos conocidos. (Sebreli, 1987: 70)

La marca estelar Luis Sandrini se hace visible en sus primeros dos trabajos para el cine sonoro y, finalmente, se institucionaliza en la producción de Argentina Sono Film, *Riachuelo*, dirigida por Moglia Barth en 1934.

En su trabajo para la cinta sonora de Lumiton *Los tres berretines* interpretó el personaje de Eusebio; anteriormente lo había compuesto en la versión teatral.²⁴ En la composición del personaje está el germen del texto actoral que se volvió indisociable de la figura del actor. Se hace imposible distanciarse al personaje de la presencia del hombre que lo creó. En palabras de Luis Sandrini:

Yo hice un prototipo. El nombre era Cachuso; después para la radio, lo llamé Felipe. Después pasó a la televisión. Lo hice durante veinticuatro años, tanto que tengo una cantidad de dobles que salieron de ese personaje. Yo hice de todo; he hecho todo el sainete, pero ese personaje gustaba mucho. Casualmente, lo probé en *Los tres berretines* (...) No era un tartamudo, sino un tipo que no sabía explicarse. Lo saqué así: yo vivía en La Paternal, donde estaba la cancha de Argentinos Juniors. Se juntaba la hinchada en la vereda de casa, en la esquina; muchachos que hablaban y hablaban, discutían y había uno que no sabía expresarse; era hincha rabioso, quería decirlo pero no le salía. No era el tartamudo común. El "Tarta" le decíamos. Y un buen día: ¡Qué lindo para hacerlo en el teatro!, me dije. Esa noche lo creé y ya quedó un prototipo. Algunos

24 No había ocurrido lo mismo con el resto de los actores. Por ejemplo, el padre protagonista de la versión teatral interpretado por Elías Alippi es reemplazado por Luis Arata en el filme. Situación que se repetiría en la mayoría de las adaptaciones teatrales llevadas al cine. *Cfr.* el artículo de Martín Alomar editado en este volumen.

críticos decían que yo me repetía; yo quise crear un tipo, crear un personaje, como los que hay en todas partes del mundo. (Calistro *et al.*, 1978: 152)

El cómico utilizó lo aprendido en la versión teatral y lo desarrolló en los dos primeros títulos del cine sonoro industrial. En *Tango!* su personaje tuvo el nombre de “Berretín”, en clara alusión al texto teatral que lo había convertido en el nuevo artífice de la comicidad popular. El nombre de Sandrini y su balbuceo cómico se instaló en el gusto del público que le fue fiel durante varias décadas en el mercado argentino e hispanoamericano. Como señala Sergio Pujol en relación al teatro en los años treinta (y puede transferirse a los otros sistemas artísticos populares):

Estamos ante una renovación empresarial que está acompañada por la aparición de un nuevo sistema de “estrellato”, aquel que dominará la *mass-cultura* propiamente dicha posterior al cuarenta. Sistema, inclusive, que absorberá también a la producción cinematográfica y radiofónica, dando lugar a un nuevo tipo de comunicación entre el artista y el espectador. En esta fundamental etapa de transición hacen sus primeras armas grandes actores que serán muy populares en años siguientes: Tito Lusiardo, Olinda Bozán, Luis Sandrini, Enrique Serrano, Carlos Perelli, Mario Daneri, Milagros de la Vega, Francisco Petrone, Elsa O’Connor, Orestes Caviglia y Luisa Vehil, entre otros muchos, que se suman así a las *performances* estelares de Parravicini, Simari, Arata y Muiño, es decir los de la “vieja guardia”. (2002: 287)

También es el comienzo del fanatismo hacia las estrellas y los ídolos de los nuevos espectáculos populares (el cine y el deporte). *Los tres berretines* pone en escena la mostración de los nuevos ritos en el consumo cultural y la evidente profesionalización de los nuevos ídolos de la canción y del fútbol.

Este último se “constituyó en uno de los ejes homogeneizadores de la ciudad junto al tango, la cultura mediática y el imaginario nacional” (Frydenberg, 2011: 128). Los torneos futbolísticos alcanzan su reconocimiento profesional en 1931. Cambia el estatus de los jugadores que dejan de ser *amateurs* para transformarse en profesionales. Comienzan a tener valor económico en el mercado deportivo y los medios los convierten en las nuevas figuras de atracción masiva.

El ídolo futbolístico Miguel Ángel Lauri fue el *crack* convocado por Lumiton para representar al hermano futbolista, Lorenzo, en la comedia asinetada de Malfatti y de las Llanderas. En la versión teatral de 1932 se hace referencia al enfrentamiento clásico entre los equipos de Atlanta y de San Lorenzo de Almagro.²⁵ Sin embargo, en su correlato fílmico desaparece esta oposición y se elige una figura referencial: el goleador de Estudiantes, Miguel Ángel Lauri, popularizado como uno de “los profesores”, integrante de la delantera del cuadro platense.²⁶ Es posible pensar que la galanura y la “pinta” de Lauri, “la flecha de oro”,²⁷ fue seguramente un *gancho* también para el público femenino. La película afirma que el cine era un “berretín” fundamentalmente de mujeres y de algunos hombres “un poco lila”, como subraya el abuelo andaluz al referirse a Pocholo (Homero Cárpena), el amigo cinéfilo de las chicas.

En la puesta fílmica de la comedia se espectaculariza el cuerpo de Miguel Ángel Lauri. En un par de escenas se lo muestra con el torso desnudo (una clara intención desde el encuadre de exponerlo como cuerpo deportivo pero sensual al mismo tiempo). Son los momentos en los que en

25 Clásico enfrentamiento entre las barriadas de Villa Crespo y Almagro.

26 El resto de los integrantes de “Los profesores” fueron Alejandro Scopelli, Alberto Soraya, Manuel Ferreira y Enrique Guaita.

27 Lauri había brillado en el campeonato de 1931 y se lo conocía con el epíteto de “la flecha de oro”. Ese año Boca había ofrecido doce mil pesos por el pase del astro pero Estudiantes se negó a la venta del jugador.

la intimidad del vestuario se lo contempla en la sesión de masajes y, posteriormente, se lo descubre duchándose en un diálogo con su hermano Eusebio. La cámara fetichiza el cuerpo masculino desde la escopofilia que construye el aparato fílmico. Dato curioso e interesante en un cine argentino que muestra a las nuevas generaciones de varones como cuerpos espectacularizados y machos débiles capaces de retorcerse en el llanto por culpa de una mujer (*cfr.* el personaje de Alberto en *Tango!*). Es valioso indagar en el modelo de estos primeros galanes argentinos una masculinidad puesta en crisis. Del mismo modo aparece la fragilidad de Eduardo, el hermano ingeniero, que no puede afrontar la diferencia de clases frente a la mujer que ama. Es la víctima del *melo*. Por su parte, el personaje de Sandrini, “Berretín”, en *Tango!*, es un hombre asexuado y carente de mujer. Su pasión es la ser un *fan* de su amigo cantor. En las paredes de su cuarto de conventillo aparecen colgadas las fotos de sus ídolos futbolísticos y, sobre la mesita de luz, el retrato de su amigo Alberto.

El endiosamiento y la magnificación de los jugadores de fútbol fue un método periodístico que comenzó a emplearse desde fines de la segunda década del siglo XX, cuando algunos ya percibían que el crecimiento del espectáculo, su mercantilización y mediatización, los estaban transformando en astros populares. (Frydenberg, 2011: 205)

Son los nuevos Dioses del Olimpo masculino.²⁸ A comienzos de los años treinta, junto al desarrollo y crecimiento de los barrios porteños y del conurbano, se produce la construcción de los grandes estadios de fútbol y la aparición de nuevas salas barriales de cine. Las políticas del entretenimiento

28 *El Gráfico*, la publicación deportiva por antonomasia, se comenzó a publicar en 1919, pero desde 1925 se dedica al fútbol y al boxeo casi con exclusividad.

se fundan sobre las bases de una economía privada y en la configuración simbólica de los valores identitarios de una cultura popular. En el desenlace de la historia de *Los tres berretines* el final feliz es posible porque el hijo tanguero se convierte en un compositor exitoso y el hijo futbolista se transforma en el goleador del certamen; de este modo, su triunfo permite que el hermano ingeniero construya el estadio de fútbol y que los *fans* cinéfilos se transformen en fanáticos futboleros. El drama familiar se recompone por el triunfo económico de las nuevas profesiones (el fútbol y el tango) que revitalizan las profesiones liberales (la ingeniería).

En definitiva, en este cine, se aprenden modos de conducta, formas del sentir popular ciudadano y nacional, paradojas de la masculinidad y heterodoxia de lo femenino, imposiciones de nuevos productos del mercado del entretenimiento y la consagración de los nuevos medios. “Una cultura de masas asociada estrechamente a la industria cultural” (Cattaruzza, 2009: 90).

Final

Con el auge del sonido y luego del triunfo de las dos primeras producciones industriales nacionales se crean diferentes empresas productoras (Estudios Río de la Plata, SIDE, EFA, Pampa Films, entre otras) que logran desarrollar una cadena de producción y distribución continua de sus productos artísticos. Se implanta “el sistema de la estrella”, la filmación en estudios y la estandarización de los géneros. Se instala un deseo de ver cine argentino no solo en el país sino en el amplio mercado hispanoparlante. Este nuevo tiempo es definido como “la época de oro” del cine argentino (Di Núbila, 1998). Se desarrollan “sistemas para intensificar la producción y comercialización en gran escala de objetos manufacturados, incluida la estrategia para estimular el

consumo” (Rest, 1967: 9). Se construyen nuevos cines y se fomenta la cultura barrial. Los públicos consumen los temas y los rostros que nuestro cine instala en el firmamento del espectáculo popular; muchos de ellos provenientes del espacio radial, la revista porteña, el teatro, la canción ciudadana, el deporte o de entre los aspirantes a “astros” descubiertos en certámenes de nuevos valores cinematográficos.²⁹ El cine argentino construye su presente y vislumbra su futuro.

Bibliografía

- Anger, Kenneth. 1975. *Hollywood Babilonia*. Barcelona, Tusquets.
- Baudry, Jean-Louis. 1974. “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*, año 1, N° 2. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Calistro, Mariano; Cetrángolo, Oscar; España, Claudio; Insaurralde, Andrés y Landini, Carlos. 1978. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, Abril.
- Cattaruzza, Alejandro. 2009. *Historia de la Argentina. 1916-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Couselo, Jorge Miguel. 2001. “*El Negro Ferreyra*”: un cine por instinto. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.
- Di Núbila, Domingo. 1959. *Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Cruz de Malta.
- . 1998. *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Donadío, Marisa. 1996. “La ciudad de las esclavas blancas”, *Documentos e investigaciones sobre la Historia del Tango*. Año III, N° 3, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones del Tango.
- Dos Santos, Estela. 1971. *El cine nacional*. Buenos Aires, CEAL.
- España, Claudio. 1996. *Cien años de cine*, vol. I. Buenos Aires, *La Nación*.

29 Por ejemplo la actriz Elisa Galvé, posteriormente conocida como Elisa Christian Galvé, surgió de un concurso radiofónico del programa de Chas de Cruz, “Diario del Cine”, en Radio Belgrano en 1938. Inmediatamente fue elegida para ser la protagonista de *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) junto a Ángel Magaña y Francisco Petrone.

- . 2000. “El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro”, en España, Claudio (dir.). *Cine Argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*, vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- . 2006. “El melodrama invertido. Manuel Puig en el cine argentino, melodrama”, en Onaindia, José Miguel (dir.). *Manuel Puig presenta*. Buenos Aires, Fundación Internacional Argentina.
- Frydenberg, Julio. 2011. *Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gubern, Román. 1974. “Teoría del melodrama”, en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen.
- Karush, Matthew. 2013. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.
- Lamarque, Libertad. 1986. *Libertad Lamarque. Autobiografía*. Buenos Aires, Javier Vergara.
- Malfatti, Arnaldo y De las Llanderas, Nicolás. 1966. *Los tres berretines*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis.
- Manetti, Ricardo. 1996a. “El sistema de la estrella. El ‘glamour’ de otros tiempos”, en España, Claudio (dir.). *Cien años de cine*, vol. I. Buenos Aires, *La Nación*.
- . 1996b. “Rodolfo Valentino. El *latin lover*”, en España, Claudio (dir.). *Cien años de cine*, vol. I. Buenos Aires, *La Nación*.
- . 1996c. “El renunciamiento”, en España, Claudio (dir.). *Cien años de cine*, vol. I. Buenos Aires, *La Nación*.
- . 2000. “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos”, en España, Claudio (dir.). *Cine Argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Pujol, Sergio A. 2002. “El teatro argentino y la industria cultural”, en Luna, Félix (dir.). *Lo mejor de Todo es Historia. (Tomo 4. La argentina próspera)*. Buenos Aires, Taurus.
- Rest, Jaime. 1967. *Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires, CEAL.
- Revista *Film*, Buenos Aires, viernes 5 de mayo de 1933.
- Romero, Luis Alberto. 1995. “Los sectores populares urbanos como sujetos históricos”, en Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis A. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Sebrelli, Juan José. 1987. *Las señales de la memoria*. Buenos Aires, Sudamericana.

- S/a. 2006. *Tita Merello. La morocha argentina*. Buenos Aires, *La Nación/Aguilar*.
- Tudor, Andrew. 1975. *Cine y comunicación social*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Valdez, María. 1996. “Tita Merello. Una soberbia intérprete”, en España, Claudio (dir.). *Cien años de cine*, vol. II. Buenos Aires, *La Nación*.

Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930

Dana Zylberman

Introducción

Desde su temprana juventud, Luis César Amadori se forjó como un productor cultural. Con el periodismo primero, llegaría más tarde al mundo del teatro y de la revista porteña; luego se acercaría a las letras de tango para arribar finalmente al cine en 1935, momento en el cual este se erigía como una industria en la Argentina, con un sistema de producción que se articulaba con otros campos artísticos y formas de espectáculo. Con su primera película (*Puerto Nuevo*, 1935, codirigida con Mario Soffici), Amadori supo comenzar a tejer las redes que entrelazaban cada una de las áreas en que se desempeñaba, consolidando una industria cultural local que se transformaría a lo largo de su carrera.

En este artículo proponemos abordar la trayectoria de Luis César Amadori desde sus inicios hasta su llegada al cine, partiendo de la hipótesis de que podría ser concebido como un productor que impulsó el desarrollo de una industria cultural en la Argentina a partir de la interrelación y cruce de los diversos campos artísticos en que se desarrolló. Para ello consideraremos su recorrido por el periodismo, el teatro (especialmente el de revista) y el tango, que se articularán luego con su llegada al cine. Este funcionará, entonces, como

disparador para la reflexión en torno al desarrollo del campo cultural de la década de 1930, poniendo en evidencia los elementos paradigmáticos de la construcción de una trama espectacular conformada por la tríada teatro-tango-cine.

Hacia una industria cultural argentina

Los debates en torno al concepto de industria cultural han estado presentes desde la gestación inicial de esta idea por parte de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, durante el segundo lustro de la década de 1940. Theodor Adorno y Max Horkheimer sostenían que “la técnica de la industria cultural ha llevado solo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (1998: 166), conduciendo así a una cultura masiva homogénea.

Posteriormente, en la década del sesenta los aportes de Umberto Eco y, más tarde, los denominados estudios culturales confrontarán estas nociones, cuestionando el funcionamiento de la cultura de masas. Así, se pondrá en evidencia un espacio cultural en disputa a partir de los procesos de producción de sentido que se presentan desde la posibilidad de un consumo crítico.

A los fines de nuestro trabajo, consideramos válida una definición más cercana en el tiempo, delineada en la Tercera Reunión de la Comisión Técnica de Industrias Culturales del Mercosur Cultural (Getino, 2008: 31). Allí se definió la industria cultural como aquella que “a partir de una creación individual o colectiva, sin una significación inmediatamente *utilitaria*, obtiene *productos culturales* a través de *procesos de producción de la gran industria* [el destacado es nuestro]”. Sin embargo, sería cuestionable la ausencia de una lógica “utilitaria” ya que sostenemos que en estos “procesos de producción” se pone en juego, también, una dinámica de desarrollo económico a través de

la cultura. De esta manera, creemos que los bienes y servicios simbólicos producidos en el período que abordaremos fortalecieron la formación de una industria cultural local que no solo permitió pensar en una dimensión económica de la cultura sino también en una identidad propia, en consonancia con su contexto sociohistórico.

Veremos, entonces, de qué manera se inserta Luis César Amadori en esta industria cultural en crecimiento, a partir de sus producciones en las diversas áreas en que se desempeñó y que la conforman. Nos referimos a *una* y no a *la* industria cultural ya que proponemos una configuración posible de la misma que, en este caso, involucra a la tríada teatro-tango-cine, dejando de lado un carácter global y abarcativo de la misma.

Vale aclarar, asimismo, que en este recorrido incluiremos dentro de esta concepción las artes escénicas que, por su carácter efímero e intangible, suelen ser apartadas. Sin embargo, creemos necesaria su inserción a fin de comprender las redes que se establecen en la lógica de la producción cultural del período en cuestión.

Comienzos en el periodismo e iniciación en el teatro

En plena adolescencia, Amadori ya comenzaba a dar sus primeros pasos en el mundo del periodismo. Con apenas 14 años, formaba parte del comité editorial de la revista estudiantil *La boina*, la cual llegó a contar con espacios publicitarios en sus páginas. En este primer acercamiento se evidencia, entonces, la temprana noción de Amadori sobre la necesidad de insertar los productos en una lógica económica. En 1917 le ofrecieron dirigir una significativa publicación: el semanario-magazine cinematográfico *Cine porteño*, propuesta que, según sus palabras, le “cayó (...) como un regalo del cielo, una ocasión inesperada” (Calistro *et al.*, 1978: 234). Faltaban aún dieciocho años para su debut como realizador en

Argentina Sono Film; sin embargo, sus inquietudes respecto a la incipiente industria del cine y su futuro ya comenzaban a manifestarse a temprana edad, quedando plasmadas en las páginas de esta publicación. Según relata Amadori (Muñoz, 1940), dejó de asistir al colegio durante tres meses para llevar a cabo esta tarea, siendo luego reemplazado por Bruno Dettori cuando su madre descubrió “la rabona” y lo obligó a retomar sus estudios.

Además de notas editoriales en las cuales se reflexionaba sobre el presente de la cinematografía argentina, *Cine porteño* informaba acerca de los siguientes estrenos y las películas en rodaje, así como también de las actividades a iniciarse en las principales salas porteñas, referidas tanto a obras teatrales como líricas. Las páginas se completaban, además, con numerosos avisos publicitarios de los realizadores y distribuidores más importantes de la época: los Talleres Cinematográficos de Mario Gallo, las producciones de la Sociedad General Cinematográfica o la distribuidora Patria Film. La contrapapa del segundo número, incluso, lo ocupaba una llamativa publicidad de la Casa I. Rillo, que pregonaba a los cinematografistas surtirse de sus muebles y tapicería para la utilería de los rodajes. De esta manera, podemos suponer que esta publicación tenía una importante difusión en el ámbito cinematográfico, aunando en sus páginas los diversos agentes participantes: periodistas, productores, realizadores, distribuidores, exhibidores, proveedores y, por supuesto, público.

Luego de su breve paso por los estudios universitarios de Medicina en Córdoba y en Buenos Aires, tal como indica España, Amadori se hallaba trabajando en la secretaría de *Prensa Médica Argentina* cuando “fue tentado por el periodismo de espectáculos, una de cuyas columnas le ofreció Julio F. Escobar en *Última Hora*, en 1920, gracias a una recomendación del empresario teatral Longhinotti” (1993: 10). (Foto 1) Se habían conocido en un casamiento en el cual nuestro protagonista había pronunciado un cómico discurso –algo que continuaría haciendo en

diversas oportunidades— que llamó la atención de este empresario. La primera tarea encomendada a Amadori tuvo lugar, según su relato, de un modo un tanto azaroso:

(...) Dio la coincidencia de que Escobar había tenido ese día una discusión con Camilo Villagra por una crónica del Colón, y resolvieron mandarme a mí a hacer la crítica lírica. La elección recayó en mí por dos motivos: primero porque tenía *smoking* y segundo porque, siendo el más nuevo en la redacción, tenía que ser, verosímilmente, el menos capaz. Y allá me fui al teatro Colón, con mi *smoking* y mi entrada de crítico. Recuerdo que daban *I puritani*, de Bellini, cantada por María Barrientos, Dino Borgioli y Carlos Galeffi. Era la primera vez que iba al Colón, la primera ópera que oía y la primera crónica lírica que escribía. Me documenté sobre la obra, el autor y los cantantes; hice una descripción objetiva de la escena y de la sala, y salí bastante airoso de la prueba. Tanto que Escobar, en vez de echarme a la calle, me confirmó en aquel puesto accidental y en él estuve siete años. (Muñoz, 1940)



Amadori, columnista de Última hora (1924).

Desde ese entonces, Amadori nunca abandonó el mundo del espectáculo y quedó cautivado por la noche porteña, aquella en que, según Petit de Murat, desfilaba “esa multitud de figuras que han hecho de nuestra ciudad una encrucijada del mundo” (1979: 242).

En 1926 fue designado director artístico del Teatro Cervantes por dos temporadas; para ello retornaría por primera vez a Europa a fin de programar los ciclos de la sala para el siguiente año. En aquel entonces resultaba un teatro de repertorio clásico. Entre otros espectáculos, del 28 de mayo al 9 de julio de 1927 presentó a la prestigiosa Compañía Italiana de Comedias de Tatiana Pavlova, que había contactado en Roma, con la obra *Gelosía*, de Mijail Petrovich Artsybashev.

De su recorrido por Europa¹ resulta interesante que en la capital francesa se haya interiorizado sobre las actividades culturales en boga en aquel momento. En ese sentido, destacamos el paso por diversos cabarets parisinos, varios de ellos situados en el barrio de Montmartre, sobre los cuales plasmó sus impresiones en sus diarios de viaje. De su visita a “La petite chaumière”, escribe: “Es una pequeña *boîte* de invertidos. Hay solo tres mujeres; el resto son maricones. Bailan, medio desnudos, se presenta uno (Pepita) como danzarina española... En fin, el acabóse...”² Este local, ubicado en el número 2 de la Rue Berthe, era uno de lo más emblemáticos del campo cultural *under* de los *anneés folles* parisinos, popular especialmente dentro del circuito gay. Asiste también al célebre “Lapin agile”, en cuyo salón solía reunirse años antes la bohemia parisina, incluyendo a Pablo Picasso y Amadeo Modigliani. En su diario lo describe como una “verdadera taberna *montmartroise* de mucho

1 Para más referencias sobre este viaje, nos remitimos al capítulo “Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria” de Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman en el presente volumen.

2 Todos los fragmentos citados pertenecen al diario “Yo, conmigo”, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

colorido. Poca luz, las paredes recubiertas de dibujos, un Cristo, una mujer desnuda... Allí se canta, recitan, los del público se entreveran”.

Por otra parte, en aquel entonces el tango estaba presente en una concurrida milonga parisina llamada “El Garrón”³ que, según narra Enrique Cadícamo en sus *Memorias* (1995), era frecuentada por personalidades del arte y la política, como Marcelo T. de Alvear en sus años de embajador en Francia entre 1917 y 1922. Si bien al poco tiempo Amadori comenzaría a escribir letras de tango y a sumergirse en aquel ámbito, sus expectativas respecto a “El Garrón” no eran demasiado altas: “¿eso es ‘El Garrón’? Me lo imaginaba poca cosa, pero no tanto”, escribe en su diario luego de su visita a este “cabaret pequeño y lleno de caras muy poco simpáticas”.

En conclusión, este recorrido por los cabarets parisinos permitió a Amadori ampliar su campo de referencia sobre la vida nocturna más allá de Buenos Aires, particularmente en una de las ciudades más efervescentes de aquel entonces y que, probablemente, le serviría de inspiración tanto para sus revistas como para sus películas.

Llegada al Maipo

El 14 de agosto de 1922, la sala ubicada en Esmeralda 443 de la ciudad de Buenos Aires, inaugurada en 1908 como “Scala” y rebautizada en 1915 como “Esmeralda”, reabría sus puertas con un nuevo nombre: “Maipo”. Recibió el apodo de *Catedral* del teatro de revistas, erigiéndose como una marca hasta nuestros días. Su propietario hasta 1930, el inmigrante francés Charles Seguin, estaba vinculado además con otros

3 Manuel Pizarro regentaba este espacio en el que se presentó durante diez años con su orquesta típica. Como homenaje, compuso —con letra de Luis Garros Pe— el tango “Una noche en El Garrón”, que fuera grabado por Carlos Gardel.

centros de entretenimiento de la ciudad, muy populares en la época, como el Parque Japonés o el Armenonville (Szwarczer, 2010: 25), posicionándose así como una de las figuras fundamentales de la industria del entretenimiento en Buenos Aires en la década de 1920.

Bajo los diferentes nombres, el teatro vio pasar a distintos administradores que se ocuparon de direccionar las propuestas artísticas de la sala por variados rumbos, desde el cinematógrafo hasta la revista, pasando por las variedades que incluían bailarines, malabaristas, parodistas y espectáculos musicales entre los que se cuenta el debut del dúo Gardel-Razzano en 1916. Con la apertura del Maipo, el cargo de administrador fue ocupado por Humberto Cairo, quien en 1915 había producido y codirigido (junto a Ernesto Gunche y Eduardo Martínez De la Pera) el exitoso filme *Nobleza gaucha*. A partir de este suceso, Cairo se abocó a la gestión de salas de espectáculos y, utilizando su seudónimo Humberto Oriac (su apellido al revés), también escribiría y dirigiría varias revistas.

Para esta época se producía en Buenos Aires un aluvión de compañías francesas que traían sus espectáculos innovadores. No obstante, según señala Demaría, “(...) en el nada popular [teatro] Ópera nacieron las revistas porteñas de gran espectáculo, tres años antes de la llegada de *Madame Rasimi* [1922], a quien equivocadamente suele responsabilizarse su introducción” (2011: 93). En un estudio anterior, Raquel Prestigiacomio sostiene que la Compañía Ba-Ta-Clán llegaría para añadir suntuosidad a la *revista porteña*, con una “nueva estructura de pocas palabras y mucho esplendor” (1995: 61). Es decir que, según esta autora, se abandonaba una línea argumental propia de la revista criolla, aunque manteniendo las referencias críticas a la actualidad política y social, a fin de “convertirse en una sucesión de *sketches*, monólogos y números musicales con mucho brillo” (Gorlero, 2004: 60). Sin embargo, Demaría afirma:

(...) Es entre el estreno de *El Presupuesto* (1914) y la llegada de *Madame Rasimi* (1922) que se forja la verdadera revista porteña. (...) A ello contribuyó una nueva generación de autores y músicos, la mayoría de ellos del país, así como dos grandes compañías nacionales que cultivaron este tipo de teatro. La primera de ellas fue la de Vittone-Pomar, nombre de la revista porteña de la década de 1910. Este rubro, tan popular como talentoso, creó una nueva forma de espectáculo, vistoso y opulento, que reivindicó ante el público a la vapuleada revista. Ellos primero y Muiño y Alippi después, son la transición entre la vieja revista criolla y la moderna revista porteña. (2011: 81)

A su vez, crecía el número de salas que ofrecía en la ciudad espectáculos de este tipo: además del Maipo, teatros como el Nacional, el Porteño, el Smart o la Comedia contaban en sus carteleras con revistas, generando así cierta competencia y estableciendo determinados circuitos de actores y de públicos.

Paralelamente a la dirección del Cervantes, Amadori escribía revistas junto a Ivo Pelay, a quien había conocido en sus años en *Última Hora* y a quien siempre le daría el crédito de haberlo introducido en el teatro. El 26 de octubre de 1927, ambos firmaron contrato con Humberto Cairo para escribir las piezas a representar por la Compañía de Revistas del Maipo para la temporada 1928. Según lo pactado, debían “escribir, componer y poner en escena (...) una revista nueva por mes”.⁴ Recibían el 9% de los derechos de autor de cada pieza durante la temporada y las correspondientes giras, al tiempo que se aseguraban la exclusividad con el Maipo en la escritura de piezas para este género.

En consecuencia, en marzo de 1928 la sala inauguraba su temporada con dos revistas escritas por Amadori y Oriac,

4 Del contrato firmado por Ivo Pelay, Luis César Amadori y Humberto Cairo. Buenos Aires, 26 de octubre de 1927 (Archivo Teatro Maipo).

bajo la dirección de Pelay: *Bertoldo, Bertoldino y el otro* (*Gran circo criollo*) y *A Misia Presidencia* (*Torneo galante*). En la primera, además del monólogo cómico de actualidad y números circenses, Azucena Maizani –primera figura de la compañía– estrenó el tango *Esta noche me emborracho*, de Enrique Santos Discépolo que, según una crítica periodística, “mereció por su emoción rítmica los sostenidos aplausos del público”.⁵ El comentario del matutino destaca, además, “un desfile de modelos y trajes de fantasía, en color oro, que proporciona a la revista una nota de suntuosidad decorativa”, dando cuenta así de los elementos espectaculares que se habían incorporado recientemente a la revista, renovando el género.

En el caso de *A Misia Presidencia* (*Torneo galante*), la crítica pondera “(...) el cuadro ‘El torneo de los galantes madrileños’, sin duda el más atrayente y artístico del espectáculo, tanto por la composición coreográfica de singular armonía, la diestra ejecución de las danzarinas y el mérito de la página musical sobre ‘Tannhäuser’”. Considerando el vínculo de Amadori con la ópera, claramente este número debía ser de su creación, al basarse en compases de la pieza de Richard Wagner *Tannhäuser y el torneo poético del Wartburg* (1845) y a cuyo título completo, además, alude el mismo.

Posteriormente, en 1931, Amadori asumió la dirección artística del Maipo –combinándola con la autoría de las revistas– hasta 1941, año en que compró el teatro a los herederos de Charles Seguin. Mediante esta inversión, el flamante dueño demostró nuevamente su condición de visionario al manifestar en un reportaje para la revista *Antena*: “Compré... porque me propusieron el negocio y me pareció conveniente. Hace tres días no más, ni soñaba yo con esta operación. Pero se trataba del Maipo; además estaba buscando alguna forma de guardar ahora que tengo qué, antes de que se corte la racha.” (Citado en Szwarczer, 2010: 95)

5 Todos los fragmentos citados pertenecen a: s/a, “Con dos novedades inició su temporada la compañía del Maipo”. *La Nación*, 24 de marzo de 1928.

Amadori y el tango

Cuando Amadori se sumergió en el mundo de la revista, cada compañía contaba con una primera figura que interpretaba tangos. Esta condición lo llevó a convertirse, también, en letrista de tangos. De todos modos, sostenía que para poder hacerlo era necesario contar con ciertas experiencias, “tener calle”. En consecuencia, afirmaba que las vivencias en torno a las costumbres o espacios arquetípicos del tango eran indispensables para poder crearlos: “No se puede escribir tangos si no se vive la calle Corrientes, Esmeralda, probablemente el hipódromo, las canchas de fútbol” (Calistro *et al.*, 1978: 238).

Es en este contexto, entonces, que conjuga su rol de guionista de revistas con el de letrista de tango. Si bien los estrenos de muchos de sus tangos más emblemáticos se produjeron en las funciones de las revistas para las cuales eran compuestos, estos trascendieron el propio espectáculo para perdurar, en muchos casos, en la memoria popular. Al mismo tiempo, con la edición en papel de las partituras,⁶ se completaba el circuito del tango desde el punto de vista de su difusión.⁷ Se facilitaba en los hogares su ejecución, que acompañaba al consumo del género por vía radial o discográfica, además del espectáculo vivo. Generalmente, la portada de la copia impresa incluía información acerca de quién había estrenado la obra, en qué espectáculo y en qué teatro. De este modo, los tangos eran asociados a determinados intérpretes y espacios, develando una lógica en su circulación que contribuía a la construcción de una identidad. Por mencionar algunos ejemplos de las composiciones de Amadori, la

6 Entre las casas editoras de partituras de la época que publicaron las obras de Amadori vale mencionar las de Julio Korn, Alfredo Perrotti y Héctor Pirovano.

7 En este sentido, complementaban también la difusión que poseían los textos dramáticos en revistas teatrales como *Bambalinas*, *La Escena* o *El Apuntador*.

edición de la partitura de *Portero suba y diga*, tango-canción realizado junto a Eduardo de Labar, aclaraba en su carátula: “Cantado con gran éxito por Azucena Maizani en la revista *Juventud divino tesoro* en el Teatro Maipo, en 1929”. En el caso de *Rencor*, con música de Charlo, la partitura indicaba que se trataba de un tango estrenado por Libertad Lamarque en la revista *Parra y la Libertad* en el teatro Maipo, en 1932.⁸

Con respecto a las dinámicas de circulación del tango y el funcionamiento de la industria cultural, Amadori supo apreciar con agudeza los cambios que se produjeron con el paso del tiempo. Al referirse a la anécdota sobre el estreno de *Cambalache* (de Enrique Santos Discépolo)⁹ en el teatro, contaba que don Ángel Mentasti intentó impedirselo con el argumento de que poseía la exclusividad sobre la obra al haber sido compuesta para el filme *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1934). En 1976, al reflexionar al respecto, señaló que “ahora para estrenar algo, primero se lo promociona, se lo difunde, se canta, se toca y después se filma la obra. En aquel momento, las letras y las músicas tenían que ser vírgenes, si no, no andaban” (Calistro *et al.*, 1978: 239-240).

El cine como punto de convergencia

En mayo de 1935 Argentina Sono Film inició el rodaje de *Puerto Nuevo*, película con la cual Amadori debutó en la realización cinematográfica, en colaboración con Mario Soffici. El flamante realizador venía de escribir junto a Enrique Santos Discépolo las letras de algunos de los tangos utilizados

8 Cabe señalar que Amadori escribió una gran cantidad de tangos con diversos compositores. Además de los ya mencionados, se destacan Francisco Canaro, Enrique Santos Discépolo, Rodolfo Sciammarella, Luis Rubinstein, Raúl De los Hoyos, Alfredo Malerba, entre otros.

9 Ver nota 10.

en *El alma del bandoneón*,¹⁰ filme que su codirector había dirigido meses antes.

El argumento de la película habría encontrado su germen en la revista “El mejor de los mundos”, estrenada el 9 de agosto de 1933 en el Maipo por la Compañía de Grandes Revistas de este teatro, bajo dirección de Amadori y escrita por este junto a Antonio Botta. En uno de sus cuadros, tal como señala una crítica de la época, “dos desocupados de ‘Puerto Nuevo’ (...) se ofrecen para una operación de transfusión de sangre” (s/d, 1933). Uno de estos personajes lo interpretaba el capocómico Pepe Arias, quien encabezó la compañía hasta 1938. Asimismo, en aquel entonces Alberto Iribarren dibujaba una historieta con un personaje llamado “El Dandy de Puerto Nuevo”, el cual terminó de modelar aquel rol que Pepe Arias llevaría a la pantalla.

Para este caso, Mentasti volvía a apostar a una fórmula de probado éxito: a partir de la línea inaugurada con *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933), primera producción de la empresa, las formas tangueras cobraron una fuerte presencia en los filmes, tanto por las figuras presentadas (Libertad Lamarque, Tita Merello, Charlo, entre otros) como por los motivos argumentales y musicales.

La llegada de Amadori al cine resulta, entonces, el punto de convergencia de todos los elementos recogidos en las áreas en que venía desarrollándose. Aquí se condensarían las configuraciones propias del espectáculo teatral, así como el recorrido que había iniciado como letrista de tango.

Uno de estos aspectos claramente visible en *Puerto Nuevo* es la puesta en práctica del sistema de estrellas y los valores performativos en la construcción de estas. En tal sentido, es

10 Entre ellos se encontraba el tango homónimo que titula la película, así como también *Cambalache*. Según relataba el director, lo habían escrito conjuntamente y su estreno había tenido lugar en el Maipo en la revista “Esmeralda al cuatrocientos”, al tiempo que en la confitería Richmond, frente a la sala, Amadori y don Ángel Mentasti disputaban la presentación del tango y terminaban acordando el debut cinematográfico del primero.

interesante repasar la selección de las cuatro figuras principales a fin de dar cuenta de la lógica comercial que se contemplaba a la hora de producir un filme. Las duplas protagónicas de la película fueron conformadas por Pepe Arias –quien participaría en un total de seis cintas con el realizador– y Sofía Bozán; Charlo y Alicia Vignoli, quienes en aquel momento contaban con una gran popularidad y se presentaban frecuentemente en el teatro, tanto en las salas porteñas como en diversas giras a nivel local y en países limítrofes.

Para ello es válido retomar algunas ideas propuestas por Richard Dyer respecto a la noción de las estrellas cinematográficas. Según el autor, estas “deben ser observadas en términos de su función como parte de la economía” (2001: 25) en la industria cinematográfica, resultando un punto fundamental –aunque no el único, por supuesto– para lograr una fórmula exitosa dado que “organizan el mercado e inciden en la ‘calidad’ de las películas que interpretan” (2001: 26). De esta manera, el sistema de estrellato evidencia los mecanismos de producción a partir de los cuales se plantea la necesidad de su existencia.

Considerando, además, el contexto histórico que nos ocupa, cabe destacar, siguiendo a Edgar Morin, que los “caracteres internos [del *star system*] son los mismos del gran capitalismo industrial, comercial y financiero. En primer lugar, el *star system* es fabricación. La palabra usada espontáneamente por Carl Laemmle, el inventor de las estrellas: ‘La fabricación de las estrellas es cosa primordial de la industria cinematográfica’” (1966: 160). En concordancia con esta propuesta, debemos considerar que las estrellas que nos convocan en este caso ya son figuras reconocidas dentro del circuito teatral y del tango que, sin embargo, lograrán un alcance aún más masivo a través del cine, consolidándose como tales y colaborando en la construcción del *star system* local.

Dyer hace referencia al modo en que los nombres de las estrellas son ubicados en las marquesinas publicitarias que promocionan las películas, debajo del título de las mismas, reforzando este vínculo entre ellas y el mercado. Si consideramos, entonces, el afiche de *Puerto Nuevo*, podemos apreciar que se encuentran en él todos los elementos del filme: ilustraciones de diferentes planos, referencias a los espacios más emblemáticos y, por supuesto, las estrellas. En el caso de Pepe Arias, encontramos su nombre justo debajo del título de la película, así como también su imagen ocupando el tercio izquierdo del afiche, retratándolo de cuerpo entero con la vestimenta y el *gestus* característico de su personaje, Dandy. Por su parte, los nombres de Bozán, Vignoli y Charlo se ubican en el centro del tercio derecho, rodeando el retrato de los dos últimos.



Afiche de *Puerto Nuevo* (1935)

Los nombres de actores secundarios como José Gola o Miguel Gómez Bao ni siquiera figuran en el afiche, aunque sí

lo hace el de Francisco Canaro, responsable principal de la música original de la película.¹¹ Esto demuestra, entonces, el rol preponderante que cumplía el tango en la construcción (y promoción) de *Puerto Nuevo* al tratarse, además, de uno de los compositores más populares del momento. Completan el texto del afiche los nombres de los directores, Luis César Amadori y Mario Soffici, en un tamaño menor al resto. En el caso del primero, resulta interesante contraponer esta concepción a la que alcanzará años más tarde, ya afianzado como realizador, al incluirse su imagen en los afiches de sus películas –algo realmente llamativo–, como ocurre con *Claro de luna* (1942), validándose él mismo como figura.

Tanto Pepe Arias como Sofía Bozán eran en aquel momento figuras de primera línea en el teatro Maipo. Arias, por su parte, ya era un consagrado capocómico, famoso por sus monólogos sobre actualidad política. Indica la medida de su popularidad Inzillo: “una de las mayores ambiciones de cualquier político o figura pública que concurriera al Maipo en la década del treinta, era ser blanco de la atención de Pepe y que este le dedicara algunas partes de su monólogo, con lo cual satisfacía el ego y daba debida cuenta de la notoriedad del visitante” (1991: 68). Por otro lado, Arias ya había participado en la mencionada *Tango!*, en el rol de Bonito, dándole ciertos toques de humor a la cinta. Sin embargo, su actuación había sido criticada por la prensa de la época (Inzillo, 1991: 206), de manera que en *Puerto Nuevo* daría revancha a su interpretación cinematográfica.

Sofía Bozán, por su parte, poseía en aquel entonces una extensa trayectoria en los escenarios porteños, perfilándose como una de las más prestigiosas cancionistas de la época. Había incursionado en el cine en *Las luces de Buenos Aires*

11 Otro de los responsables musicales del filme es Hans Diernhammer, quien había cosechado numerosos éxitos en el Maipo y que continuaría trabajando en Argentina Sono Film y con Amadori hasta 1939, antes de regresar a su Alemania natal.

(Adelqui Millar, 1931), realizada por la Paramount en los estudios de Joinville, Francia, contando, además, con la participación de Carlos Gardel, Gloria Guzmán y Pedro Quartucci, entre otros.¹² Un año antes de rodarse *Puerto Nuevo*, la Negra Bozán había entrado a las huestes del Maipo, donde actuaría de manera ininterrumpida durante veinte años. Era una de las cancionistas más queridas y recordadas por Amadori, quien compuso infinidad de tangos estrenados por ella. En cuanto a su repertorio, “a raíz de su dificultad para desenvolverse en las canciones dramáticas, debió abandonarlas y evolucionar hacia el tango cómico, a pesar de expresar reiteradamente su marcada inclinación hacia lo trágico en otros ámbitos artísticos” (Mauro, 2008: 75). Desde su incursión en este estilo en 1926 con el tango *Cafferata*, de Pascual Contursi y Antonio Scatasso, fue vocalista de los tangos picarescos, con un estilo reo y canyengue, definido “por decir la canción en lugar de entonarla, acompañándose con movimientos de manos y gestualidad desenfadados. (...) Su particular estilo, en el que la personalidad superaba a la interpretación de la canción, se extendió a sus roles en teatro como monologuista y a aquellos asumidos en cine” (Mauro, 2008: 77). En *Puerto Nuevo*, aparece un claro ejemplo de ello cuando interpreta *De contramano*, ranchera de Canaro y Amadori, en el cabaret “Il piccolo navío”. A propósito, ya desde su debut cinematográfico Amadori representa este tipo de espacios que, como mencionáramos previamente, eran bien conocidos por él y sobre los cuales volverá en filmes posteriores. Con respecto a los espacios en el filme, es válido mencionar que, en la secuencia del estreno del espectáculo, el plano del público fue tomado en el propio Maipo, recreándose en estudios el escenario teatral.

12 Este filme, además, resultó inspirador para Ángel Mentasti y Luis Moglia Barth al imitar su fórmula en la producción de *Tango!* (cfr. Karush, 2013: 107).



Recreación en estudios del escenario teatral para *Puerto Nuevo*.

Con respecto a Charlo (nombre artístico de Carlos Pérez de la Riestra), se había abocado por completo al espectáculo pocos años antes, en 1927, tras abandonar su carrera como abogado. Había actuado en el Teatro de la Comedia y en el Hipodrome en revistas escritas por Manuel Romero, Luis Bayón Herrera e Ivo Pelay. Además, fue contratado oportunamente por distintos sellos discográficos como RCA Víctor u Odeón, grabando con orquestas como la de Roberto Firpo, Francisco Canaro o Francisco Lomuto.

Asimismo, en 1928 había participado junto a la orquesta de Canaro en dos ediciones de los concursos Glücksmann, animando el evento. Cabe destacar que estos concursos, muy populares durante la segunda mitad de la década de 1920, “les dieron a los *fans* la posibilidad de escuchar a sus músicos favoritos, y a Glücksmann la de contar con un ‘grupo de testeo’ para medir las posibilidades comerciales de las nuevas composiciones, y también le sirvieron como un inteligente

instrumento de *marketing*.” (Karush, 2013: 73). De esta manera, podemos afirmar que Charlo se movía en un circuito del tango afín a las expectativas de las grandes audiencias, resonando en su estilo, además, la impronta de Gardel. En consonancia con esto, este artista se enmarcaba entre los denominados “galanes cantores” y “entendió que su popularidad debía construirse alrededor de dos ejes: un meticuloso trabajo vocal que aseguraría su natural virtuosismo y una cuidada atención a su aspecto físico” (Heredia, 2008: 118), llegando incluso a imponer una moda muy imitada.

Si bien la trayectoria de Charlo en el cine había comenzado un año antes en *El alma del bandoneón*, su nombre había sido barajado en la producción de *Tango!* Según señala España (1984), Moglia Barth había pensado en él para el papel del galán cantor y, sin embargo, fue Alberto Gómez quien finalmente se designó en aquel rol. En cuanto a su participación en *Puerto Nuevo*, podría haber corrido la misma suerte que en el filme inaugural de Argentina Sono Film. Encontramos que en una carta del 15 de enero de 1935, durante el proceso de preproducción del filme, Atilio Mentasti escribe a Amadori: “¿Pensó lo de Charlo? ¡Ese niño bonito, me revienta! (...) Pensaba en el trabajo que le va a dar a Alicia [Vignoli] y recordé a ese otro fenómeno de Gómez... en *Tango!* (...) Aún tiene tiempo para cambiarlo, porque mire que luego no aceptaré atenuantes”.¹³

Evidentemente, Amadori estaba convencido de que este actor era el indicado para el personaje de Carlos, haciendo caso omiso a lo que señalaba el productor. Ciertamente, en dicha correspondencia este último también le demanda: “Incluya en el elenco a la Srta. Olivier. Con esa, van dos cosas que debo ‘personalmente’ indicarle: primero fue la Vignoli, hoy la Olivier”. Pese a ello, Aída Olivier no quedaría en el

13 Todos los fragmentos citados pertenecen a la carta de Atilio Mentasti a Amadori, sobre 27, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

elenco de la película, pero sí Alicia Vignoli, revelando así que fue Mentasti quien intervino para que ella formara parte del proyecto.

Podemos pensar, entonces, que este documento resulta notorio al hallarse en él ciertas pruebas que demuestran que se juegan también otras circunstancias a la hora de conformar un elenco, además de las necesidades de mercado. Evidencia, de esta manera, la discusión siempre presente entre productor y director, pero esta vez de un modo invertido. En el caso de Charlo, seguramente la visión de Amadori como productor artístico del Maipo le permitió aceptar las dificultades cotidianas que imponía este actor en pos de un objetivo mayor.

De esta manera, con Alicia Vignoli se completa el estrellato presentado en el filme inaugural de Amadori como realizador. Esta actriz, a diferencia de los mencionados previamente, no solo poseía una extensa carrera en la revista, tanto en el teatro Maipo como en el Porteño, sino que también había participado en películas del período silente, como *Y era una noche de carnaval* (Enzo Longhi, 1925) y *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, 1928). Luego participaría en *Tango!, Dancing* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Ayer y hoy* (Enrique T. Susini, 1934), en este último caso para Lumiton. Su carrera se completaba no solo con la danza sino también con la canción, participando incluso de programas radiales. Su matrimonio con Amadori continuó impulsando su carrera artística, pero hacia mediados de los 40 –ya separada del director– se retiró del mundo del espectáculo.

Finalmente, Amadori se ha referido a estas y otras estrellas con las que ha trabajado como los verdaderos artistas, a quienes consideraba buenas actrices y buenos actores. Según él, eran ellos quienes realmente lograban atraer con calidad al público. Sobre esa dinámica, el realizador concluía: “(...) Hay una aureola especial en el artista que atrae al público y que hace que ese público lo recuerde y vuelva a sentir ese deseo casi invencible de volver a verlo” (Calistro *et al.*, 1978: 242). Así

completa, entonces, la lógica del sistema de estrellas que planteamos previamente a partir de las nociones de Dyer.

El camino de Amadori en la industria del cine recién comenzaba. Sin embargo, su trayectoria como productor y generador de una industria cultural hacía rato se encontraba en marcha; restaban aún muchas búsquedas por hacer y variables por explorar en esta gran red cultural. Pero, en este sentido, algo tuvo claro siempre: “El cine es un arte pero también un producto comercial. No hay que defraudar al comprador, es decir al espectador” (citado en España, 1993: 8).

Comentarios finales

En este artículo hemos realizado un recorrido por las primeras décadas de la trayectoria profesional de Luis César Amadori. Repasando sus experiencias en el periodismo, que funcionó como plataforma de lanzamiento hacia el teatro para llegar luego al tango y finalmente al cine, hemos propuesto su concepción como *productor cultural*: al valernos del análisis de las estrategias que desarrolló en la formación de una industria cultural en la Argentina en la década de 1930, a partir de la tríada conformada por estas tres disciplinas tan imbricadas en dicho período, es factible divisar la audacia con la que se desempeñó, siempre al acecho de las oportunidades del mercado.

De esta manera, a través de un caso particular como el de Amadori,¹⁴ hemos puesto en evidencia las lógicas de producción de los bienes y servicios simbólicos que dan cuenta de una dimensión económica de la cultura y que contribuyen, además, al fortalecimiento de una identidad cultural propia.

14 Si bien excede el propósito de este trabajo, queda planteada la inquietud por atender a las trayectorias de otros productores culturales en Argentina como Max Glücksmann, Jaime Yankelevich, Julio Korn o —ya más cercano en el tiempo— Jorge Álvarez.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. 1998. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta.
- Cadícamo, Enrique. 1995. *Mis memorias*. Buenos Aires, Corregidor.
- Calistro, Mariano; España, Claudio; Cetrángolo, Oscar; Insaurralde, Andrés y Landini, Carlos. 1978. “Luis César Amadori”, en *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, Norildis.
- Demaría, Gonzalo. 2011. *La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Dyer, Richard. 2001. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona, Paidós.
- España, Claudio. 1984. *Medio siglo de cine*. Buenos Aires, Abril.
- . 1993. *Luis César Amadori*. Buenos Aires, CEAL.
- Getino, Octavio. 2008. *El capital de la cultura. Las industrias culturales en Argentina*. Buenos Aires, Ciccus.
- Gorlero, Pablo. 2004. *Historia de la Comedia Musical en la Argentina*. Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri.
- Heredía, María Florencia. 2008. “Charlo”, en AA.VV. *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires, vol. I. El actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires, Galerna.
- Inzillo, Carlos. 1991. *Queridos Filipipones*. Buenos Aires, Corregidor.
- Iñigo Carrera, Héctor. 1971. *Los años 20*. Buenos Aires, CEAL.
- Karush, Matthew B. 2013. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.
- Mauro, Karina. 2008. “Sofía Bozán”, en AA.VV. *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires, vol. I. El actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires, Galerna.
- Morin, Edgar. 1966. *Las estrellas de cine*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Petit de Murat, Ulyses. 1979. *La noche de mi ciudad*. Buenos Aires, Emecé.
- Prestigiacomo, Raquel. 1995. *En busca de la Revista Perdida. Entre monologuistas y bataclanas*. Buenos Aires, Colihue.
- Rodríguez, Martín. 2008. “Alicia Vignoli”, en AA.VV. *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires, vol. I. El actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires, Galerna.
- Seibel, Beatriz. 2011. *Historia del Teatro Nacional Cervantes. 1921-2010*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Szwarczer, Carlos. 2010. *Teatro Maipo. 100 años de historia entre bambalinas*. Buenos Aires, Corregidor.
- Zubieta, Ana María (dir.). 2000. *Cultura popular y cultura de masas*. Buenos Aires, Paidós.

Diarios y revistas

- S/d. 1928. “Con dos novedades inició su temporada la compañía del Maipo”. Diario *La Nación*, 24 de marzo.
- S/d. 1933. “La revista con que regresó el elenco del Maipo tiene color y animación”. Diario *La Nación*, 9 de agosto.
- S/d. 1949. “Antes de ser director, Amadori era un periodista de los tiempos heroicos: ochenta pesos por mes”. Revista *Antena*, año XVIII, N° 944, 26 de abril de 1949.
- Semanario *Cine porteño*, año I, N° 2, 8 de agosto de 1917.
- Muñoz, Andrés. 1940. “Amadori”, *Mundo Argentino*, N° 1.545 en Saítta, Sylvia y Romero, Luis Alberto (comps.). 2002. *Grandes entrevistas de la Historia Argentina (1879-1988)*, Buenos Aires, Punto de Lectura. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/63419-20862-2006-02-21.html> el 18/07/2013

Fuentes

- Carta de Atilio Mentasti a Amadori, sobre 27, Acervo Amadori, Colección Claudio España.
- Contrato firmado por Ivo Pelay, Luis César Amadori y Humberto Cairo. Buenos Aires, 26 de octubre de 1927. Archivo Teatro Maipo. Disponible en: http://wp2.maipo.com.ar/historia/historia_1927.htm.
- Partitura de *Portero suba y diga*, tango canción, música de Eduardo de Labar y letra de Luis César Amadori, 1929.
- Partitura de *Rencor*, tango, música de Charlo y letra de Luis César Amadori, 1932.
- “Yo, conmigo”, diario de viaje de Luis César Amadori, 1926-1927, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

Sitios web

- Todo Tango: www.todotango.com.ar. Consultado el 18/11/2013.

Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori

Lucía Rodríguez Riva

Cuando Luis César Amadori llegó a dirigir su primera película, a los 32 años, tenía ya una importante trayectoria en el mundo del espectáculo, ligada al teatro y particularmente a la revista porteña, con un amplio conocimiento en el área de la ópera, el tango y el periodismo.¹ Dicha formación profesional se observa manifiestamente en sus primeros filmes, los cuales incorporan estos elementos en sus relatos. En este capítulo proponemos estudiar tres de las primeras obras de este prolífico director (*Puerto nuevo*, 1935; *Madreselva*, 1938; y *Hay que educar a Niní*, 1940) en función de analizar en ellas la presencia del espectáculo en sus diversos géneros. Nuestra hipótesis es que la fuerte presencia del cine, la música y el teatro en estos filmes y particularmente como articuladores de la trama, da cuenta del funcionamiento de la industria cultural argentina en la década de los treinta y colabora, por eso mismo, a comprender su lógica a través de estas ficciones. De hecho, si bien se trata de temáticas recurrentes en la primera década de la cinematografía nacional, lo distintivo

1 Para más detalles sobre su trayectoria laboral anterior al cine, remitimos al capítulo que le dedica Dana Zylberman en el presente volumen.

aquí es que la revista porteña, el cine, el tango o la ópera, no sirven simplemente como telón de fondo o como un espacio pintoresco donde situar la acción, sino que son funcionales para la resolución del argumento.

A partir del análisis textual de cada uno de estos filmes, explicaremos cómo funcionan al interior de la diégesis estos *sistemas de representación*, incorporándose de un modo absolutamente eficaz y orgánico a las historias. Además, estableceremos también relaciones con su contexto de producción, para comprender desde nuestra actualidad aquel momento histórico. Cuando hablemos aquí de “industria cultural” lo haremos en el sentido que le da el productor y teórico Octavio Getino: “el núcleo básico de estas industrias consiste en transformar contenidos culturales en valor económico, correspondiéndoles como función específica la mercantilización de lo simbólico.” (2009: 13). Asimismo, “Es el imaginario individual o colectivo de los usuarios y todo el contexto sociocultural en el que se construye (...) lo que determina el valor de los contenidos simbólicos ofertados, traducible también a términos de mercado.” (2009: 14).

En tanto consideramos que Luis César Amadori fue un importante *productor cultural* (en un sentido amplio, pues su práctica profesional comprendió las diversas áreas y roles ya mencionados) en nuestro país, nos resulta de especial interés analizar de qué maneras son representadas aquellas formas artísticas en sus películas.

El corpus aquí estudiado –tres de las once películas que dirigió Amadori entre 1935 y 1940– reúne las características que adelantamos, presentándose en ellas distintas formas del espectáculo, la temática que nos interesa.² Asimismo, resultan

2 En esta primera etapa, retoma también problemáticas similares en *Caminito de gloria* (1939) con Libertad Lamarque y *La canción del barrio* (1940), pero aquí decidimos centrarnos en las tres películas señaladas por la fuerte condensación que presentan en relación a estos temas. En el capítulo “Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria” proponemos una posible periodización para la obra del director.

representativas de la filmografía del director, dado que cada una está elaborada en función del lucimiento de su estrella principal (Pepe Arias, Libertad Lamarque y Niní Marshall, respectivamente) y además se inscriben en la comedia y el melodrama, siendo estas dos de las características principales de la obra de Amadori.

Puerto nuevo

Puerto nuevo constituyó el primer acercamiento de Amadori al cine. Como bien le gustaba recordar, llegó a él por casualidad, gracias a que don Ángel Mentasti se acercó al Maipo con el firme propósito de impedir que estrenara una obra suya, acusándolo de utilizar el tango *Cambalache*³—que había sido empleado en *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935) y por eso entendía que le pertenecía—, y terminó pidiéndole un argumento para Pepe Arias. El dato no resulta menor, en tanto este capocómico había trabajado dos años antes para Argentina Sono Film (en la primera producción de la empresa: *Tango!* de Luis Moglia Barth) y el día posterior al estreno había publicado una solicitada en el diario criticándola duramente: entendía que toda “la gracia” que no tenía el filme se la habían encargado a él (España, 1984: 44-45). A pesar de ello y a sabiendas de que la experiencia en el rodaje había sido complicada, tal como lo contaba Luis Moglia Barth (Calistro *et al.*, 1978: 273), Mentasti con su sagacidad de productor pretendía tenerlo entre su elenco estable, porque sabía que sin dudas convocaría al público.

A este hecho responde, consideramos, la forma de *Puerto nuevo*. Si bien se trata de una comedia, por la manera en que

3 Tema compuesto y musicalizado por Enrique Santos Discépolo. En aquellos años, “Discepolín” y nuestro director conformaron un muy productivo tándem compositivo, creando canciones que se estrenaban en el teatro y luego, en el cine.

es presentada publicitariamente, la historia cobra la forma de un melodrama. En resumen, Carlos (Charlo) y Dandy (Pepe Arias) habitan una villa de emergencia hasta que son “descubiertos” por Raquel (Alicia Vignoli), una “pituca” que los invita a tocar música en su casa. Ella se propone secretamente ser la mecenas de Carlos, del cual se enamora y abandona por ello a Luis, su novio (José Gola), un tipo seductor pero poco confiable. Mientras tanto, Dandy establece una pareja con Alma (Sofía Bozán), cantante y bailarina en una *boîte*, una artista de la noche. Raquel decide financiar una revista porteña para lanzar profesionalmente a Carlos, pero en el momento del estreno, Luis le revela a aquel la verdad y este, herido en su orgullo, escapa. Al final, ya aclaradas las buenas intenciones, la pareja central igual se conforma; además, Alma abandona a Dandy y se queda con el ex-novio de Raquel. Como puede verse, en la trama Dandy juega un papel secundario (el “bobo” en los términos de Jesús Martín-Barbero, aquel personaje cómico del melodrama que ayuda a la pareja principal a reunirse). Sin embargo, a pesar de que la película se sustenta sobre la base de un argumento fundamentalmente melodramático, es leída como una comedia por la fuerte presencia y actuación de Arias, en torno de quien gira la puesta.

Esta disposición no es infrecuente en la filmografía de la época; de hecho, hasta que este género organice su propia estructura dramática en la década de los cuarenta, tal como sostiene María Valdez (2000), las así llamadas “comedias” siempre tendrán un fondo melodramático. Asimismo, podemos afirmar que no solo se trata de una película construida para el lucimiento de las estrellas –algo que luego será distintivo en la filmografía de Amadori– sino que se comprende en ella la función e influencia del espectáculo extra-cinematográfico por la presencia de Arias, Sofía Bozán, Alicia Vignoli y Charlo, figuras todas ellas del teatro –particularmente de la revista porteña– y, en el último caso, también de la radio.

Uno de los aspectos que resulta realmente importante señalar aquí es que el clímax del relato se produce dentro del espacio del teatro. La secuencia, que dura alrededor de veinte minutos, demuestra una gran destreza narrativa en la cual el oficio de Soffici seguramente tuvo bastante que ver. La trama bascula entre el escenario y el detrás de escena, con una línea dramática principal (la de Raquel, Charlo y Luis) y los momentos de distensión que producen las travesuras de Dandy con las bailarinas frente a la mirada celosa de Alma. La figura de Pepe Arias resulta central aquí, puesto que es él quien oscila entre los bastidores y las tablas. La película enseña a Dandy cuando, “desorientado”, es empujado al escenario y debe hacerse cargo de una situación sin saber qué decir, mientras un público lo observa desde la platea y otro, detrás de bambalinas. Sin embargo, el espectador conoce el *métier* de Pepe Arias como capocómico y puede disfrutar, cómplice, de su composición. Este filme funciona, además, como documento de la actuación de Arias y de *la Vignoli*⁴ en el Maipo. A pesar de que el escenario es reconstruido en estudios, los números interpretados responden al modelo de actuación que se representaba en aquel teatro.



El monólogo de Pepe Arias.

4 El artículo antes del apellido no responde a un exceso de confianza, sino al modo en que se apelaba tradicionalmente a las divas de la revista. Se trata de una forma de reconocimiento a partir de la adscripción a un tipo de producción artística.

El número en el que Sofía Bozán interpreta la canción *De contramano* (letra de Amadori con música de Francisco Canaro)⁵ se lleva a cabo en la *boîte* ficcional “El piccolo navio”; no obstante, remite al tipo de actuación que la distinguía en las revistas. Su marca consistía en haber impuesto “la caricatura y el monólogo en el tango. No lo cantaba, lo decía con ‘ademanos desacompasados’, no tanto de la música como al ritmo titilante de sus pulseras.” (citado en Szwarczer, 2010: 81) y la canción interpretada aquí ilustra ello. Lo mismo sucede con *Olvido* (letra de Amadori y música de Luis Rubistein), tema que habla de un pasado desconocido y un presente de pobreza, vocalizado en este caso por Charlo en la casa de Raquel. En la puesta en escena de estos temas musicales puede apreciarse un avance en relación a los primeros filmes con canciones –o, al menos, de lo que ha trascendido como lugar común⁶– puesto que aquí se incorporan en las situaciones dramáticas de un modo funcional a ellas: no solo valen por lo espectacular en sí mismos, sino por lo que narran o describen. En los casos citados, caracterizan a los personajes que los interpretan y anuncian, por lo tanto, algo del desenlace de cada uno de ellos.

Como se puede apreciar, en su primera película Amadori incorpora los modos de representación de la revista porteña, un género que le resultaba evidentemente cómodo. Como propone Demaría (2011), este género fue el único en la historia del teatro nacional que alcanzó el estatus de industria. Las obras tenían tal afluencia de público que el cartel debía, por esta demanda, renovarse mes a mes. Este modelo de producción teatral es equivalente a aquel en el cual Amadori se

5 Fue considerada como una canción ranchera por sus autores, tal como puede apreciarse en la edición comercial de la partitura que acompañaba el estreno de la película.

6 Nos referimos a la idea de que en el cine argentino los tangos se incorporaban sin ninguna justificación, para el puro lucimiento de las estrellas. Un análisis pormenorizado de los casos revela que esto no es así la mayoría de las veces, aunque la manera en que lo resuelve cada director demuestra distintos énfasis entre un polo y otro.

inscribiría en el cine, adecuándose rápidamente a él, puesto que ya conocía su dinámica.

Nos interesa rescatar ahora cómo juegan las dos representaciones de *Puerto Nuevo* en este relato. El filme comienza con la villa miseria recreada en estudios,⁷ habitada únicamente por hombres (de todas las edades), quienes entonan la canción homónima, con la pretensión de mantener el buen ánimo en esa situación de pobreza y desempleo. Luego vuelve a aparecer Puerto Nuevo, pero esta vez construido sobre un escenario, como un número musical dentro de una revista porteña. Este espacio es habitado, a diferencia del anterior, por esbeltas bailarinas luciendo un vestuario que evoca las ropas de los vagabundos, a excepción de Alicia Vignoli, que porta un elegante vestido. Dado que Carlos huye a último momento y ella decide hacerse cargo de la actuación, aparece entonces por la parte superior del escenario y desciende paulatinamente las escaleras, como buena diva de revista. Si el primer espacio se establece sobre la horizontalidad de las construcciones precarias, en el segundo predomina lo vertical, dando cuenta de las jerarquías al interior del sistema teatral y, por qué no, de la clase social a la que pertenece la protagonista, quien puede costear la producción de ese espectáculo gracias a la fortuna de su tío.



Dos representaciones de *Puerto Nuevo*: la realista y la espectacularizada.

7 Este era el único modo de poner en escena una villa en aquel entonces, dado que todavía no existía la tecnología necesaria para filmar en exteriores.

Si bien la villa miseria no cumple un rol central durante el filme, consideramos interesante resaltar este desdoblamiento de la representación de Puerto Nuevo. Sin dudas, la película no pretende erigirse en una denuncia social, sino que seguramente este espacio le sirvió a Amadori para acentuar los fuertes contrastes entre las clases altas y bajas necesarios para la construcción del melodrama. No obstante, el hecho de haber elegido como escenario para una primera película una villa miseria no deja de ser llamativo, más aún durante la denominada “década infame”. En estos años, sin embargo, se llevó adelante una primera industrialización del país (dentro de la cual debe incorporarse también el cine) y las nuevas dinámicas de producción provocaron movimientos de migración interna, asentándose los obreros entonces en las zonas aledañas a las urbes: se trataba de un fenómeno en cierta forma novedoso.

Indudablemente, la resolución en términos sociales, y en particular para el personaje de Arias, no es nada satisfactoria: Dandy queda solo acompañado por su perro Chocolate, mientras los demás habitantes de Puerto Nuevo abandonan el predio por un anuncio de desalojo. El “final feliz” ha sido tal para Carlos y Raquel, para Alma y Luis, pero no así para Dandy que vuelve a aquel espacio de pobreza en el que comenzó y del cual debe, además, irse.

Madreselva

Esta película marca el retorno de Libertad Lamarque a la productora Argentina Sono Film: después de haber coprotagonizado *Tango!* y más tarde *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935), la artista fue contratada por SIDE y protagonizó sus famosas “óperas tangueras”.⁸ En 1938, cuando

⁸ *Ayúdame a vivir* (1936), *La ley que olvidaron* (1937) y *Besos brujos* (1938), todas dirigidas por José Agustín Ferreyra.

Lamarque ya poseía un importante reconocimiento a nivel internacional, los Mentasti la reincorporaron a su empresa y Amadori fue el encargado de reformular su imagen para darle mayor distinción, diferenciándose así de los productos de SIDE.

Madreselva comienza haciendo trampa: el puerto como escenario y un lógico asesinato a partir de la construcción de una imagen que remite a la estética del género policial más que a una prototípica película “para llorar” con Libertad Lamarque (cabe imaginar la posible decepción de los espectadores). Por suerte, enseguida nos enteramos de que no se trata más que de una filmación de otra película dentro de la diégesis de *Madreselva*. Este mecanismo de relato es el que España ha denominado “dispositivo de suplantación”, como una de las figuras propias de la narrativa amadoriana, donde se produce un desplazamiento de un objeto hacia una persona, de un individuo hacia otra caracterización, “como si el recurso de la *suplantación* fuera impulso para la acción” (1993: 29). En este caso, la sustitución se produce a nivel del dispositivo: una película se presenta en lugar de la anunciada (algo similar sucederá al comienzo de *Hay que educar a Niní*). Si bien la suplantación es un mecanismo narrativo típico de la comedia, por ejemplo, en el caso de Amadori puede entenderse como una figura propia de su discurso por la reiterada utilización en la mayor parte de sus películas, ancladas en diversos géneros, y porque se presenta en diferentes niveles: en la trama, pero también en el sistema de personajes y en el dispositivo discursivo, como acabamos de anotar.

Retomando el tema que nos convoca, en *Madreselva* encontramos condensados los medios de la industria cultural propios de la época (como el cine y la radio) así como también algunas de las formas artísticas con las que se había formado Amadori (el teatro –los títeres– y la ópera). Sobre estos cuatro elementos se desarrollará la trama de la película, articulando las relaciones entre los personajes principales.

Para comenzar, el cine se presenta en dos momentos: al inicio, cuando se introduce a Mario del Solar (Hugo del Carril) y a su compañero (Miguel Gómez Bao) y luego en la escena del concurso-*casting* de señoritas para acompañar a del Solar en su siguiente película. En ambas secuencias podemos observar cómo se muestran algunos de los elementos de construcción de la imagen cinematográfica, a partir de los cuales se pretende un efecto cómico. Recuérdese, por ejemplo, cuando una cachetada imprevista deja sordo al sonidista, o bien cuando a una participante del *casting* cada técnico le da indicaciones precisas y el director le pide finalmente que “trate de ser natural”, tras lo cual rompe en llanto. Es de suponer, entonces, que el funcionamiento de la maquinaria cinematográfica era algo familiar para los espectadores.

De hecho, entra aquí en juego otro importante elemento de la industria cultural: las revistas gráficas. El público acompañaba el consumo de los filmes con el de revistas tales como *Radiolandia* o *Cine argentino*, donde no solo se daban a conocer detalles de la vida personal de las celebridades, sino que se adelantaban los progresos de las filmaciones e, incluso antes del estreno, se anunciaban las películas en forma de fotonovela, relatándose los argumentos e incluyendo imágenes que los ilustrasen. Asimismo, aparecían en aquellas páginas las noticias sobre los estudios de cine (fusiones, acuerdos, contratos) y sobre los progresos técnicos que llegaban al país. De este modo, los espectadores accedían a un conocimiento sobre los mecanismos de producción de la cinematografía nacional, evidentemente necesario para que los chistes creados sobre la base de situaciones en el rodaje surtieran efecto. He aquí, entonces, otra de las pistas en la película *Madreselva* que nos acerca a una noción sobre el funcionamiento de la industria cultural por aquel entonces. En relación al concurso anunciado por radio (práctica habitual en esos días, de la cual surgió Elisa Christian Galvé, por ejemplo) es de interés notar que cuando se escucha la

publicidad en casa de Blanca (Libertad Lamarque), Mario sabe cómo funcionan: “La candidata ya está elegida hace dos meses.” Es decir, así como se presenta desde el filme la lógica de la producción cinematográfica, se da a entender que también hay arreglos fraudulentos (quien supiera escuchar, que escuchara).⁹

La secuencia del *casting* es fundamental, puesto que en ella se produce uno de los puntos de giro del relato. Blanca acude para probarse como actriz y descubre allí que su novio no es quien ella cree, sino la importante estrella de cine Mario del Solar. Esa *anagnórisis* se produce durante su prueba, para la cual el director le indica que improvise una escena de conflicto amoroso junto al señor del Solar y le solicita que interprete “con *naturalidad* los sentimientos que pasarían por usted”. Blanca lleva a cabo su misión acabadamente y es aplaudida; aunque lo curioso es que ella no ha actuado, sino que realmente *ha interpretado con naturalidad* los sentimientos que experimentaba. Blanca no actuó, pero Lamarque sí. Esta diferenciación (personaje/persona) es casi imposible de realizar en el texto-estrella de Libertad Lamarque, tal como ella supo construirlo: “Fueron personajes que no me apartaron de *mi* personalidad. Ya el director sabía con quién estaba tratando. Yo no puedo hacer un personaje que no tenga nada que ver conmigo. Soy muy femenina; mi voz es añorada... Toda yo hablo de una cosa que no puede ser diferente de lo que soy.” (Calistro *et al.*, 1978: 97). Como sostiene Paladino, “[Lamarque] fue su propia artífice. Esto le dio la seguridad y la autonomía suficientes para permitirse pasar de un estudio y de un país a otro sin que su imagen y su popularidad se resintieran.” Además, tuvo un “público con el que nunca se estableció una relación de

9 En *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965), película que se inscribe dentro de la producción de la *Generación del 60* y que critica la industria cultural de su época, también aparece parodiado un concurso de señoritas, lo cual permite reconocer una continuidad en el funcionamiento de esta actividad.

culto y adoración, sino de admiración y autoidentificación.” (1999: 75). Todo esto es *puesto en escena* de un modo casi descriptivo en la secuencia del *casting* reseñada, dando cuenta de tal modelo.



Blanca ha interpretado con *naturalidad* los sentimientos que experimentaba.

En relación a los títeres, estos funcionan de modo metafórico para indicar la relación edípica entre Blanca y su padre (Leo Rappoli). Ellos dos son quienes realizan el espectáculo para sus beodos clientes. Lamarque canta *Muñecos* (letra de Luis César Amadori, con música de Alfredo Malerba) en la primera secuencia, tema que habla de la fatalidad del destino y que anuncia, por ello mismo, los acontecimientos que sobrevendrán en este melodrama. Cuando Mario del Solar establece una relación con Blanca y se incorpora como artista a ese humilde tablado, anima a los títeres, desplazando entonces al padre de Blanca en tal función. Hacia el final, cuando la transformada Gloria Selva vuelve a su ciudad natal, se le ofrece un espectáculo de títeres y ella reconoce en la ejecución la decadencia en la que ha caído su padre tras su partida; incluso él se refiere a la pérdida de su “hada” en la actuación. Finalmente, en el lecho de muerte, el padre abraza los muñecos; cuando el médico anuncia a Blanca el

fallecimiento, la cámara enmarca lateralmente al padre y a los títeres en el piso, para luego acercarse a un primer plano donde las cabezas de los muñecos están juntas, pero invertidas.



El complejo de Edipo a través de los títeres.

Por otra parte, el decorado del teatro de títeres es una imagen que remite directamente a la perspectiva renacentista: el pasillo de un castillo construido a partir de un punto de fuga central y, en este sentido, se acerca a la concepción de la puesta en escena de la ópera,¹⁰ de la cual este director había sido crítico años antes y que utilizaría como fuente para una película posterior: *Carmen* (1943), realizada sobre la creación teatral de Bizet (1875).

La radio tiene en *Madreselva*, si bien con una presencia breve, una función importantísima. Es a través de este medio de comunicación que las hermanas se enteran del concurso que llevará a la debacle sentimental entre Mario y Blanca. Siendo una familia humilde, la radio constituía su mayor acercamiento a las noticias, tal como lo demuestra el hecho de que no conocieran la imagen de Mario del Solar, sino solo

10 Nos referimos, en términos generales, a los decorados fijos en los que predomina la frontalidad, sin énfasis en la utilización del espacio, en tanto este se encuentra en los intérpretes y su vocalización.

a través de los relatos radiales. El sitio que ocupaba en las reuniones familiares, como acceso privilegiado a información y entretenimiento para gran parte de la sociedad argentina es algo que puede observarse, por ejemplo, en un filme tan posterior como *Espérame mucho* (Juan José Jusid, 1983), cuya acción está situada entre los años 1950-1952.

En las transformaciones del personaje de Libertad Lamarque juega un papel fundamental la música. Como toda gran heroína melodramática, Blanca debe elegir entre el amor y el triunfo (Gubern, 1974); para llevarlo a cabo, entona la canción *Madreselva* en el *living* de Mario, enfrentándose a él a través de la actuación... una vez más. Echada de la casa familiar, una oferta laboral la lleva a Europa; cambia su nombre por Gloria Selva (“Gloria, lo que anhela todo artista y selva, las dos últimas sílabas de mi flor preferida”) y se convierte en una exitosa cantante de ópera. Se suceden en una secuencia –que antecede a la tan famosa de Susan en *El ciudadano* (Orson Welles, 1941)– imágenes de sus actuaciones, lugares y diarios que anuncian las presentaciones de la artista. *Madame Butterfly*, *La Bohème*, *La traviata*: partes cantadas por la misma Libertad Lamarque a partir de la construcción que realiza Amadori gracias a su previo conocimiento operístico. Al mismo tiempo, es necesario notar que se trataba de textos conocidos por los espectadores de la época gracias a las transmisiones de estas óperas populares que se realizaban por la radio, las cuales, por lo tanto, integraban su formación cultural. En el final, la interpretación de *Sueños de amor*¹¹ en la iglesia, durante el casamiento de su hermana con su amado, constituye la conversión final: tal como lo indica la iconografía del último plano, Blanca –y pura– se ha vuelto una virgen, concluyendo de este modo la construcción de un modelo de femineidad acorde al de la estrella que lo interpreta.

11 Primera parte de la obra para piano del compositor romántico Franz Liszt *Liebesträume. Drei Notturmi* (1850).



La conversión final: Blanca como una virgen.

Hay que educar a Niní

Hay que educar a Niní es el primer producto de la fructífera dupla que constituyeron Amadori y Niní Marshall en el cine. Puesto que la actriz estaba contratada con su personaje “Catita” en Lumiton y con “Cándida” en Establecimientos Filmadores Argentinos (E.F.A.), la Sono Film decide contratarla como “Niní”. “Luis César Amadori fue designado mi director en el nuevo sello y a él le debo –entre otras satisfacciones– haberme posibilitado abordar otro tipo de trabajo, con prescindencia de mis dos clásicos personajes”, recuerda la artista en sus memorias (Marshall, 1985: 106). En tres de esas películas –la aquí abordada, además de *Orquesta de señoritas* (1941) y *La mentirosa* (1942)– la protagonista se llama “Niní”. Un rasgo propio de este personaje, como veremos, serán las constantes mentiras (siempre piadosas) y, junto a ellas, la representación como un modo de supervivencia –de la misma manera que lo hacía Marshall, la actriz.

La “Cachimayo Films” es el espacio donde se inicia esta película y, por ello mismo, donde comenzarán los conflictos. Ingresamos a él a través de una joven que pregunta por la

señorita Rubí y lo atraviesa hasta llegar al set donde Niní Marshall –la estrella de la película– posa para el director y recibe instrucciones de los distintos técnicos en un tono poco amable. Enseguida aparece la verdadera señorita Rubí y, una vez más, la suplantación ha sido utilizada por Amadori como un mecanismo narrativo. Nuevamente, los profesionales emplean vocabulario específico (“primer plano”, “luz de conjunto”), lo cual refuerza la idea antes desarrollada de que el público estaba familiarizado con él.

La primera secuencia completa trabaja sobre las confusiones que puede generar el cine, por un lado, así como también sobre la fragilidad que implica ese oficio, por otro, a través de lo que hoy denominaríamos “acoso laboral”. Focalizaremos ahora en el primer punto, aquel que da cuenta del funcionamiento de la maquinaria cinematográfica una vez más. Niní Reboredo trabaja como doble de la estrella y su novio, como extra. Ambos están contratados por la “Cachimayo Films”, formando parte de su planta, tal como ocurría en el cine industrial. Si bien trabaja allí, en principio el interés central de la protagonista no es convertirse en una gran estrella sino casarse con su novio, para lo cual necesita tres mil pesos.¹² Por eso Arturito (Pablo Palitos) le consigue un posible trabajo como “ángel custodio” en una película de propaganda catequística que producirá “la Sociedad San Hermenegildo promoral en el cine”. Para ello, Niní debe demostrar experiencia y participa en otra película de la Cachimayo, en un pequeño papel para el cual no obtiene más instrucciones que saludar a un supuesto caramelero. Aquí sobreviene la complicación de Niní, quien cree estar interpretando a una buena chica cuando en realidad, gracias al montaje, personificará una prostituta. De la escena de rodaje pasamos directamente a la

12 Exactamente el mismo conflicto central y con la misma pareja protagónica (Niní Marshall/Pablo Palitos) se repetirá en dos filmes posteriores, ya mencionados, de Amadori: *Orquesta de Señoritas* (1941) y *La mentirosa* (1942), reiterando las fórmulas tanto a nivel estelar como narrativo que habían resultado exitosas.

de la sala de proyección, donde se observa el resultado final. Este encadenamiento revela el desglose en planos que implica la filmación de una película: a pesar de que el espectador lo observa en un *continuum* espacio-temporal, esa lectura se corresponde con una gramática aprendida.

Cuando Niní queda detrás de la claqueta de filmación, obtenemos el dato que a ella, como personaje, le falta: la película en la que actúa se llama *El ángel del puerto*. Tanto ese título como la construcción de la figura de la prostituta responden a un imaginario aprendido en el cine en relación al estereotipo de ese personaje y que funciona como una referencia para el público. Además, el cierre de esta secuencia en el *hall* de la sala se realiza con un paneo al cartel del filme *Una mujer de la calle* de Luis José Moglia Barth, también producida por Argentina Sono Film y estrenada el año anterior, enmarcada dentro del melodrama prostibulario. La primera secuencia, entonces, parodia aquel cine melodramático y se separa de él para inscribirse en la comedia, al tiempo que todos los signos antes señalados construyen un espacio cinematográfico dentro del cual Niní (personaje/actriz) queda fuera de lugar. La repetida frase en boca de Niní: “Porque nosotros, los artistas...” cobra un sentido absolutamente paródico en ese contexto.



Niní Marshall parodia la impostura de la estrella cinematográfica.

Nuevamente se genera aquí una confusión entre el personaje interpretado y la actriz que lo interpreta, al igual que en *Madreselva*, aunque con sentidos diferentes. Si en aquella película la confusión respondía al texto estrella de Lamarque y su modelo de femineidad, aquí advierte el funcionamiento del texto estelar en los públicos, pero esta vez solo en el interior de la ficción (de nuevo, la parodia). Dado que Niní (personaje) todavía no es una estrella, pretende buscar papeles “morales” para crear su propia imagen. Al no conseguirlo, eso tiene un efecto concreto en su carrera porque no podrá representar el papel de “ángel custodio” para la Sociedad San Hermenegildo. Aparece, entonces, aquello que mencionábamos en relación al acoso laboral: primero, en las sucesivas situaciones en que Niní es maltratada por los técnicos por no ser afamada y, luego, porque su confianza es traicionada en relación al papel que interpretaba. Todo ello redundará en que la aspirante a actriz se acerque al estudio de abogados para demandar a la Cachimayo Films y quede enredada en una estafa que planean los letrados.

Como planteamos antes, un elemento es esencial al texto estrella de Niní Marshall y, más particularmente, a “Niní” como personaje: el hecho de que ella *siempre está representando*. Para Niní Reboredo actuar es su modo de supervivencia, ya sea al interior de un sistema de representación (el cine), como por fuera de él (en el colegio). Nótese, durante la segunda secuencia del filme, en el estudio de abogados, cómo la manera de acceder a una entrevista es encarnando a otras dos clientes: “Rebeca Misowski”, una judía, y una cupletista. Incluso actúa frente a su novio, sin declararle cuál es su verdadera misión adentro del Colegio.

Por otro lado, así como fue parodiada la institución-cine, lo es también la institución educativa. Cuando el abogado lleva a Niní para que personifique a la supuesta hija de Montero, ella le pregunta: “¿Es un papel moral?”, a lo que el abogado responde: “Tan moral que se representa en un colegio”. Sin embargo, la directora enseguida accede a participar de la estafa, con lo

cual la idea de moralidad asociada a la escuela es, por lo menos, dudosa. La figura de la vicedirectora representa, además, la hipocresía en relación a la disciplina, área hacia la cual Niní siempre la empuja para que tropiece (por ejemplo, al emborracharla). Finalmente, recordemos los personajes que está interpretando Arturito cada vez que aparece a visitarla en la escuela: un policía, un desocupado, un compadrito y un cura. Es decir, las instituciones de mayor peso en la sociedad y sus contrapartes, podríamos decir, se presentan aquí como disfraces.

Finalmente y a pesar de todas las parodias señaladas, vale decir que Niní Reboredo no constituye un peligro para la sociedad. La resolución de la trama a través del accionar de Niní movilizaba por dos buenas intenciones –que su compañera encuentre un hogar y que Montero (Francisco Álvarez) no sea estafado, a pesar de perder ella sus tres mil pesos– es un buen ejemplo de lo que Karush ha denominado “moral alternativa” (2013: 160), según la cual la solidaridad y generosidad entre los trabajadores es más importante que la sujeción a la ley. Según este autor, los personajes de Niní Marshall habilitaban una lectura de cierto modo subversiva, aunque se encontraran enmarcados en narrativas que finalmente volvían al estado inicial de la situación. Este hecho es posibilitado, asimismo, por la lógica de la comedia, la cual evidencia la estructura de las instituciones sociales, aunque por ello “no escapa de la vuelta al mandato que reubica cada cosa en su lugar” (Valdez, 2000: 272-273). Por estas razones, Niní es recompensada por su accionar al final, gracias a lo cual logra casarse con Arturito.

Como hemos visto, el abordaje de estos clásicos del cine nacional desde una perspectiva que los relaciona con otras prácticas artísticas echa luz tanto sobre las obras fílmicas como también sobre las producciones que las acompañaban. Tomando como punto de partida la obra del director Luis César Amadori, podríamos hablar de *sistemas de representación convergentes*, en tanto se han puesto en juego distintos modos

de puesta en escena para reforzar la diégesis (un buen ejemplo, además, de por qué se denominó “séptimo arte” al cine). De este modo, asimismo, se colaboró en la construcción y afianzamiento de la industria cultural.

Bibliografía

- Calistro, Mariano; Cetrángolo, Oscar; España, Claudio; Insaurralde, Andrés y Landini, Carlos. 1978. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, Norildis.
- Demaría, Gonzalo. 2011. *La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro.
- España, Claudio. 1984. *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Buenos Aires, Abril.
- . 1993. *Luis César Amadori*. Buenos Aires, CEAL.
- Getino, Octavio. 2009. *Industrias del audiovisual argentino en el mercado internacional. El cine, la televisión, el disco y la radio*. Buenos Aires, CICCUS.
- Gubern, Román. 1974. “Teoría del melodrama”, en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen.
- Karush, Matthew. 2013. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.
- Marshall, Niní y D’Anna, Salvador. 1985. *Niní Marshall. Mis memorias*. Buenos Aires, Moreno.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Paladino, Diana. 1999. “Libertad Lamarque, la reina de la lágrima”, *Archivos de la Filmoteca*, N° 31.
- Szwarczer, Carlos. 2010. *Teatro Maipo: 100 años entre bambalinas*. Buenos Aires, Corregidor.
- Valdez, María. 2000. “El reino de la comedia”, en España, Claudio (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Los chicos crecen, las dos caras de Cazenave

Martín Alomar

Introducción

En la década de 1930 el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires se encontraba constituido y emancipado culturalmente. Luego de una excepcional trayectoria, en 1937, la compañía encabezada por Luis Arata estrenó con gran éxito en el teatro París la comedia *Los chicos crecen*, de los reconocidos dramaturgos Camilo Darthés y Carlos S. Damel. En la época era común que las piezas teatrales exitosas fueran llevadas al cine. En 1942, Carlos Hugo Christensen realizó una transposición de dicha pieza protagonizada por Arturo García Buhr y con producción de Lumiton, obteniendo también un rotundo éxito. Este trabajo se propone historiar las circunstancias de creación y recepción de ambas versiones de la obra, y contrastar las dos poéticas actorales de sus protagonistas. El grotesco teatral en la máscara de Luis Arata y el estilo “cinematográfico” de comedia de Arturo García Buhr. Para la aproximación al trabajo de Arata se utilizarán como referencia las críticas publicadas en diarios de la época, además de aproximaciones bibliográficas sobre su figura y el visionado y análisis de su trabajo en cine. Para abordar

la actuación de García Buhr se analizará su desempeño en la película mencionada (así como en otros títulos de su filmografía) y se trabajará además con bibliografía sobre su trabajo y entrevistas al actor, publicadas e inéditas, concretadas algunas décadas después del momento de realización del filme.

El teatro argentino en las primeras décadas del siglo pasado

De acuerdo con lo mencionado por Altamirano y Sarlo en su artículo sobre la Argentina del Centenario “la emergencia de un campo intelectual socialmente diferenciado formaba parte del proceso más vasto de modernización que afectaba a la sociedad argentina” desde comienzos del siglo pasado (1997: 161). Consecuencia de esto fue, entre otras cosas, la profesionalización de la función del “escritor” en términos generales, y del dramaturgo en el tema que nos ocupa. La constitución del campo teatral local en 1902, con el establecimiento de la compañía de los hermanos Podestá, y su acelerado proceso de consolidación en los años siguientes fueron factores determinantes para crear las condiciones de la emancipación cultural del mismo. No es casual que en el período comprendido entre 1884 y 1930 –conocido también como de la *emancipación cultural* en términos de Pelletieri (2002)– la actividad teatral en la ciudad de Buenos Aires se incrementara de modo notable, concretándose además la construcción de más de cuarenta salas teatrales nuevas, la mayoría de ellas con el formato “a la italiana” y con programaciones dedicadas al teatro popular.

Paralelamente al incremento de las salas teatrales se creó una cada vez mayor cantidad de compañías nacionales de teatro comercial popular, que pronto reemplazaron a las españolas y que en su mayoría eran derivaciones de la compañía de

los Podestá. Estas representaban obras de géneros diversos: sainetes, revistas, comedias, textos nativistas, melodramas e incluso obras de autores extranjeros, en la mayoría de los casos con enorme éxito de público. Capocómicos como Pablo Podestá, Florencio Parravicini, Enrique Muíño, Elías Alippi, Luis Vittone, Segundo Pomar, Luis Arata, Olinda Bozán, Roberto Casaux o César y Pepe Ratti, por nombrar solo algunos de ellos, o empresarios como Pascual Carcavallo, estuvieron al frente de compañías teatrales durante décadas y sus nombres fueron la marca de un período fundamental del teatro porteño (Aisemberg, Lusnich y Rodríguez, 2002: 145-146).

Precisamente fue a la compañía encabezada por uno de estos notables cómicos, Luis Arata, a la cual Camilo DARTHÉS y Carlos Santiago Damel le confiaron el estreno de su “comedia en tres actos y cinco cuadros” *Los chicos crecen*. Fue la segunda obra que esta compañía estrenó en 1937, habiendo presentado en enero de ese mismo año la pieza cómica *Yo seré como tu quieras* de Carlos Goicoechea y Rogelio Cordone. Vale destacar que menos de una semana después de que esta última cumpliera su centésima representación consecutiva, se produjo el estreno de la segunda, en ambos casos en el porteño teatro París (s/d a, 1937).

El grotesco teatral en la máscara de Luis Arata

El papel con el que Arata se inició en la actuación fue el de “Bordona” en la obra *Resaca* de Alberto Weisbach, estrenada en noviembre de 1911 en el teatro Nacional de Pascual Carcavallo. Ya estaba presente el tono caricaturesco que, evolucionando luego hacia el grotesco, se volvió el rasgo característico de su estilo de actuación y de su carrera. Algunos años después Carcavallo y Alberto Novión, director artístico del teatro Nacional, crearon el trío Arata-Simari-

Franco. Encabezaron los elencos que interpretaron en ese teatro durante 1920 los sainetes *Armenonville* de Enrique García Velloso y *El trago amargo* de Julio Escobar. Desde fines de mayo de ese mismo año, pero en el antiguo teatro San Martín, presentaron uno de sus mayores éxitos: *Tu cuna fue un conventillo* de Alberto Vacarezza. En 1923 el exitoso trío se separó. Leopoldo Simari y José Franco crearon su propia compañía, y su primer estreno fue *El casamiento de Chichilo* de Mario Folco en el teatro Smart.

Para Arata fue la oportunidad de cumplir uno de sus sueños más grandes: ver su nombre en la marquesina del teatro Liceo en el estreno de *Los genoveses somos así*, la comedia de Alberto Weisbach y Raúl Doblas, en 1924. Algunos años más tarde, en 1926 presentó en el teatro Apolo los sainetes *El alma de los perros* y *Que no lo sepa la vieja* de Novión, *El poncho del olvido* de Enrique Maroni y Rogelio Giudice, y *En el barrio de los tachos* de Pascual Contursi. El año siguiente, 1927, fue el de su consagración como primer actor en el teatro Cómico, donde se desempeñó por tres temporadas. Entre ese año y 1931 estrenó *Yo soy un tipo de línea* de Goicoechea y Cordone, entre otros sainetes. Cabe destacar de este período el estreno de *Stefano* de Armando Discépolo en el teatro Cómico, donde representó un papel que le depararía grandes satisfacciones y por el cual recibiría el unánime reconocimiento de público y la crítica.¹ Paulatinamente fue volcándose a la comedia asainetada, la comedia y finalmente al grotesco. No obstante y paralelamente, siguió representando revistas de tono político como *Gran Manicomio Nacional* de Luis Bayón Herrera, en 1931.

1 Desde entonces, *Stefano* se ha situado entre los clásicos del repertorio teatral sudamericano (de Costa, 1978), manteniendo vigencia y siendo considerado por la crítica como “el” grotesco canónico de Discépolo. Es el grotesco que más se ha estudiado y representado en el escenario. Por otro lado, la actuación de Arata es reconocida en la ya mencionada *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, vol. II: La emancipación cultural (1884-1930)* dentro de las “Fases del actor nacional” como el punto de inflexión entre la “Fase secundaria, crítica o canónica (1906-1928)” y la “Fase terciaria, refinada (1928-2000)”.

Los años que siguieron, la primera mitad de la década de 1930, fueron los fundamentales para la construcción de su texto estrella. En 1934 estrenó *Relojero*, el último grotesco firmado por Discépolo. Durante esos años, de 1930 a 1935, encabezó además la reposición de varios clásicos de Discépolo y varias obras de Luigi Pirandello entre las que vale destacar *El hombre de la flor en el labio*, *Todo sea para bien*, *Limonas de Sicilia* y *El gorro de cascabeles*, esta última estrenada el 10 de septiembre de 1933. Su consagración definitiva llegó precisamente cuando representaba esta última obra, durante 1934 y de la mano de su autor, una de las figuras más importantes de la escena teatral mundial de ese tiempo de visita en la Argentina. “Un país que tiene un actor como Luis Arata es un país rico en cultura” fueron las palabras del gran dramaturgo italiano luego de verlo representar el papel de Ciampa en dicha obra. Para caracterizar el estilo de actuación de Arata tomamos las palabras de Gabriel Alcázar:

La comicidad de Arata podría señalarse como muy particular. El físico de este actor le auxilia muy eficazmente. Bástale a Arata abrir la boca –una boca de labios gruesos y poblada de dientes firmes y blancos– para que este simple episodio mueva a risa. La boca de Arata es algo digno de estudio y meditación. Alrededor de ella juegan los músculos de la cara proporcionándole todas las contracciones y arrugas necesarias para llegar no solo a lo grotesco, sino también a lo fuertemente hilarante. Con la boca abierta o cerrada, Arata provoca la risa del más indiferente. Es necesario estudiarlo en sus gestos hoscos en los cuales el entrecejo se contrae en una actitud de fiera que hiela la sangre. Cuando todo hace presumir que el actor ha de resolver ese gesto en una borrasca de maldiciones de gran efecto dramático, he aquí que la boca de Arata desborda toda su comicidad y la situación termina siendo todo lo contrario de lo que se esperaba. Posee, pues, Arata, la virtud de la risa seria. Provoca hilaridad sin

una palabra, sin un solo movimiento en su cara. Dibuja con los músculos faciales las expresiones más extravagantes y es tal el dominio que tiene sobre sí mismo que sin transición alguna pasa de la risa desbordada a la expresión de dolor más patética. (Citado en Nielsen, 2007: 25-26.)

1937: el apogeo cinematográfico de Luis Arata

Otro año singularmente significativo en la carrera de Luis Arata fue 1937. Con casi dos décadas como primera figura teatral, el actor estrenó ese año cuatro largometrajes que lo incluían en su elenco protagónico. Deben sumarse a eso las dos comedias que protagonizó al frente de su compañía, ambas grandes éxitos y de las que nos ocuparemos en el próximo apartado.

Su recorrido cinematográfico se había iniciado precisamente con el mismo título que había comenzado su camino teatral. En el período silente, se estrenó como actor cinematográfico en la transposición de *Resaca* (Atilio Lipizzi, 1916), con guión del mismo Weisbach. Casi quince años de gloria en los escenarios pasaron hasta que la pantalla volviera a requerirlo en *Los caballeros de Cemento* (Ricardo Hicken, 1930, estrenada en 1933). Su primer gran éxito en la pantalla grande llegaría poco después con *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933) que fue el primer largometraje sonoro de Lumiton, y el segundo con sonido sincrónico (sistema Movietone) en estrenarse comercialmente en nuestro país. Aquí encabezó un elenco que incluyó también a Luis Sandrini y Luisa Vehil entre otras figuras, en otro ejemplo de transposición teatro-cine.

Lo que le pasó a Reynoso (Leopoldo Torres Ríos, 1937) fue el primero de los largometrajes protagonizados por Luis Arata en llegar a las salas, el 18 de febrero de ese año. Adaptada de la obra de Vacarezza por el mismo Torres Ríos, establece en

este título una conexión directa con el sainete, un género en el que su máscara grotesca se luce especialmente y en el cual se había destacado en sus comienzos en el teatro y en el cine, en la ya mencionada *Resaca*.

Algunos meses después, el 5 de mayo, se produjo el estreno de otra película basada en una pieza teatral, algo frecuente en la época cuando una obra era exitosa, porque facilitaba la publicidad del nuevo producto, como hemos señalado. En *La muchacha del circo* (Manuel Romero, 1937) Arata compartió cartel con Irma Córdoba y Rosa Rosen, en la versión para cine de *Gran Circo Rivolta*, también escrita por Romero. Aquí interpretó al dueño del circo engañado por su mujer, en una cinta que la crítica comentó como rutinaria y olvidable (Di Núbila, 1998). Dos meses después, Arata y Romero reincidieron en *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937).

El grotesco era la máscara que mejor le calzaba a Arata en el escenario y, dentro de este particular género, *Mateo* (1923) de Armando Discépolo fue su caballito de batalla. Lo puso en escena en varias ocasiones porque el público no se cansaba de admirar su conmovedora interpretación de un cochero cuya vida iba siendo destruida por la irrupción del automóvil y los cambios que provocaba tanto en el tránsito como en la gente. El notable acierto temático de Discépolo configuró la metamorfosis de una realidad de tracción a sangre en otra motorizada, decantando en una visión pesimista del futuro donde la máquina reemplaza al hombre en la cadena de valor laboral y la falta de empleo implica impotencia, soledad, frustración y humillación. Precisamente la transposición de este texto dramático fue el cuarto estreno cinematográfico que trajo a Arata a las pantallas de los cines argentinos ese año. Estrenada el 22 de julio, *Mateo* (Daniel Tinayre, 1937) fue, como la obra teatral que la precedió, un gran suceso de público. Arata que, antes de su seguidilla de estrenos de este año, había brillado en el estilo de la “comedia asainetada”

de la versión fílmica de *Los tres berretines* (1933), en el rol de un padre de familia de gran corazón que no quiere ceder ante los tres “berretines” que menciona el título,² muta para *Mateo*, su máscara en el grotesco, cargando su sentida interpretación de un gesto apesadumbrado frente a los nuevos tiempos que no entiende y a los que debe adaptarse a la fuerza. Esta versión fílmica marcó, además, el debut de la productora Baires, fundada por Natalio Botana (dueño de *Crítica*, el diario de mayor circulación de la época) quien no escatimó recursos a la hora de encarar este proyecto.³ Este título era un caso difícil para el cine por su tono pesimista y atmósfera lúgubre, apenas balanceados con breves momentos felices protagonizados por los jóvenes. Sin embargo, el resultado es una cinta sumamente estilizada, equilibrada por la excepcional interpretación que brindó el protagonista, la pregnancia cinematográfica de José Gola y la belleza y fuerza de las imágenes de Gerard Huttula, encargado de la dirección de fotografía de la película.

Huttula había llegado al país enviado desde Berlín para filmar el funcionamiento de empresas alemanas en la Argentina. Habitado a los conceptos del expresionismo alemán y a sus técnicas, dotó a *Mateo* de un estilo y una serie de efectos nunca antes vistos en el cine argentino, que fueron subrayados por

2 El tango, el cine y el fútbol.

3 La adaptación del texto fue confiada al mismo Discépolo, y para mejorar las “cualidades cinematográficas” del mismo, se convocó a sumarse a la tarea a Daniel Tinayre, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi. La producción estuvo a cargo de Eduardo Bedoya, mano derecha de Botana. El rodaje se realizó en parte de los estudios Lumiton, alquilados especialmente para tal propósito. La excelente situación financiera de Botana permitió a la producción contar con un elenco de primer nivel para acompañar a Arata. Enrique Santos Discépolo realizó su debut como actor cinematográfico en el rol del sepulturero Severino, José Gola (al igual que en *Fuera de la ley*) fue “su hijo mayor” que se vuelve un delincuente, Oscar Casanovas (campeón olímpico de box) fue “su hijo menor” y Paquita Vehil (hermana de Luisa y madre de Miguel Angel Solá, pero con el nombre Marga Montes en los títulos) fue “su hija”. El reparto se completó con participaciones del galán español Tony D’Algy, Ada Canaro y Alita Román, entre otra gran cantidad de figuras de la época que acompañaron a Arata en este resonante triunfo en su carrera.

el virtuoso manejo de las cámaras y de la puesta en escena dirigida por Tinayre, quien logró con esta cinta su primer gran éxito de público.

No está demás señalar que la carrera fílmica de Arata posterior a este exitoso año para él no fue particularmente fructífera. Frente a los cuatro estrenos que protagonizó en 1937, en los veinte años posteriores solo participó de nueve títulos, no siempre en roles protagónicos. Lo que sí conviene mencionar es que en varios de ellos, los realizadores supieron aprovechar su característica máscara actoral para el grotesco (fue incluso en alguna ocasión llamado “el Lon Chaney argentino”, creando un paralelo con el gran actor norteamericano de la época silente, a quien gracias a sus maravillosas transformaciones logradas en base a excelentes actuaciones y maquillajes se lo llamó “el hombre de las mil caras”).

1937: el estreno teatral de *Los chicos crecen*

Además de su nutrida agenda en el aspecto cinematográfico, 1937 fue también un año de intensa actividad teatral para Luis Arata. Se inició a comienzos de enero con el estreno de *Yo seré como tu quieras* al frente de su propia compañía en el teatro París, obra con la que llegó a las cien representaciones algunos meses después, que bajó de cartel para darle lugar al que sería otro gran hito en su carrera escénica. El 7 de mayo de ese año, y nuevamente al frente de su propia compañía, Arata estrenó en el mismo teatro la “comedia teatral en tres actos y cinco cuadros” original de Darthés y Damel *Los chicos crecen*. Esta obra, que fue reconocida ese mismo año con el Primer Premio de la Comisión Nacional de Cultura, fue una de las que más satisfacciones le dio a Arata ya que con ella realizó más de cuatrocientos cincuenta representaciones y la repuso, luego del éxito de la primera versión fílmica, en 1947.

A lo largo de la historia de la comedia en la Argentina hubo algunos hitos que marcaron ciertas renovaciones en el género, pero que no alcanzaron para modificar su rasgo fundamental: el hecho de ser un vehículo para ratificar los valores de la clase media, y mostrar una visión “abuenada” de la vida de este sector social. (...) las distintas variantes del género, comedia asinetada, comedia vodevilesca, comedia de costumbres, comedia blanca, etc., tuvieron un nutrido núcleo de espectadores que asistían a los estrenos para verse representados en escena, confirmando el valor del esfuerzo, el trabajo, el amor, la vida familiar. La crítica, por su parte, alababa estos espectáculos cuando podía rescatar en ellos “enseñanzas morales”, y los cuestionaba, cuando se acercaban demasiado al sainete. (Sikora, 1999: 265)

En la síntesis que realiza Sikora en el párrafo anterior hay dos claves que interesan para analizar el éxito y la recepción de *Los chicos crecen*. Por un lado, plantea los elementos que permiten entender los motivos del suceso de público de esta comedia, cuyo número de representaciones es solo un índice (los otros podrían señalarse en el hecho de que fue fuente para tres transposiciones cinematográficas,⁴ entre otras variables). Por el otro, propone una reflexión sobre las reacciones de la crítica ante este tipo de producciones. Al respecto de esto último, es importante señalar el “poder” que tenían los periodistas y críticos de la época. Es llamativo cómo en una publicación del diario *La Nación* puede leerse lo siguiente, atribuido a los autores:

Esta comedia que conceptuamos la de mejor calidad de nuestro repertorio, ha sido creada espontánea y sinceramente para

4 Además de la que nos ocupa, las otras dos fueron: *Mi esposa y la otra* (Alberto B. Crevenna, 1946) con Arturo de Córdova y Marga López en México; y *Los chicos crecen* (Enrique Carreras, 1976) con Luis Sandrini, Susana Campos y Olga Zubarry, en la Argentina.

nuestra propia satisfacción. (...) A raíz del estreno de *Un bebé de París*, la crítica nos reprochó haber torcido la ruta después del primer acto, derivando a la risa lo que pudo haber sido emoción. En esta pieza, con un punto de partida similar, al borde de lo absurdo, pudimos haber compuesto una extraordinaria obra reidera, explotando las innúmeras situaciones y aspectos que nos brindaba la farsa. Y no lo hemos hecho (...) En una palabra: hemos intentado superarnos. Estamos ansiosos de saber si lo hemos conseguido. La crítica y el público lo dirán. El destino de nuestra pieza está en sus manos. (S/d a, 1937)

En el comunicado que los autores emitieron, previo al estreno de la obra, llama la atención la mención a que las críticas a textos anteriores de los mismos hubieran podido torcer el destino de esta obra en cuestión. Algunas líneas después, atribuyen las decisiones tomadas al respecto de este asunto a un deseo de autosuperación y por último, intentan limitar la importancia de la crítica, al equipararla a la del público, nombrando a ambos como “jueces” del suceso (o no) de su empresa. Acerca del éxito de taquilla de esta pieza, ya hemos señalado que superó en más de cuatro veces el logrado por el estreno inmediatamente anterior de la compañía de Luis Arata, y que él mismo decidió reestrenarla posteriormente,⁵ a causa de esto y de lo exitosa que había resultado también la transposición de Carlos Hugo Christensen. Respecto a la repercusión en la prensa, analizaremos las críticas publicadas por cuatro diarios de la época el sábado 8 de mayo de 1937, el día posterior al estreno.

La más breve de las cuatro críticas (en *La Razón*, sin firma) señala el hecho que la pieza esté escrita en un estilo que encabalga la comedia con el grotesco y destaca el “diálogo suelto, salpicado de giros y modismos cotidianos

5 En 1938, 1942 y por última vez en 1952.

que inyectan simpatía y vida, dentro de una hábil estructura escénica” (S/d b, 8/5/1937). Se indica como “la mejor virtud de la obra” la intención, ya declarada por los autores, de escapar del formato de la comedia vodevilesca, para ahondar en la búsqueda de “un soplo de verdad y cosa sentida” que, según el comentario, se consigue ampliamente en los dos primeros actos. Para esta crítica las “concesiones” del tercer acto lo vuelven vacilante y forzado, y empañan el “brillo general del conjunto”. A la hora de calificar las actuaciones, la opinión no es buena. Se habla del conjunto de ellas como entusiastas, y se insiste: “nada más que entusiastas” (se exceptúa de esta aceptación tibia la *performance* de Petrone, a quien se pondera a lo largo de varias líneas). Al hablar de la actuación protagónica se concluye que “Arata no pareció cómodo en un papel a cara limpia”.

El mismo medio que algunos días antes había anticipado el estreno, *La Nación*, publicó una crítica también sin firma, que difirió bastante de la anterior en sus apreciaciones. Se argumenta que para los autores optar por otro tema hubiese sido necesario si lo que buscaban era ahondar en la “emoción”, aunque se concluye contradictoriamente sobre esto: “han conseguido, a pesar de ese absurdo sobre el que construyeron sus tres actos, imponer la ternura conmovida que trasciende el personaje central”. Luego de dedicar gran parte de su extensión a narrar el argumento de la pieza con lujo de detalles (e interpretaciones y valoraciones sobre las decisiones de los autores), se dedica el último párrafo del comentario a las actuaciones, señalando (en discordancia con la crítica anterior) que la compañía de Arata “animó con eficacia la comedia”. Y más discordantes son las críticas sobre el desempeño del protagonista al decir: “realizó una interpretación muy superior a las que ha ofrecido últimamente, expresando la emoción constante que envuelve a la figura del protagonista, con felices y sobrios medios”. medios” (s/d c, 8/5/1937).

Los comentarios más elogiosos fueron también los más extensos. El crítico de *Noticias Gráficas* parece no haber encontrado faltas mayores en la pieza que vio, al menos no en el texto, uno de los aspectos más objetados en otras críticas. Lo señala como escrito con “galanura” y destaca de la tarea autorral: “hábilmente dialogada y encuadrada siempre dentro del digno marco de la comedia brillante”. A la hora de comentar la labor de Arata, comienza su apreciación con la aclaración de que el papel protagónico de esta pieza no es el que “más se aviene a sus facultades artísticas”, no obstante concluye que esto no fue escollo para salir “airoso” de la tarea, y le augura “una composición más acabada” con el correr de las funciones, acercándose así a sus “merecimientos escénicos” (s/d d, 8/5/1937).

Por último, el más extenso de los comentarios fue el publicado por *La Prensa* donde no hubo más que elogios para absolutamente todos los aspectos de la obra. Sobre los autores y el texto se señala que abandonan el género “francamente cómico para, superándose, encontrar emoción honda de la cambiante existencia cotidiana en un grotesco humano, sentimental”; se define y califica el género de la pieza como “bien lograda comedia hogareña” cuyo diálogo es “sencillo, fluido y ameno”. Se apoyan estas afirmaciones señalando como su mayor triunfo la precisa construcción del personaje protagónico de la misma que, “colocado en la absurda situación, va convirtiendo la broma en cosa seria”. Se destaca el carácter escénico del mismo de ribetes pintorescos y trazos psicológicos bien observados, y se pondera el cinismo, ironía, ternura y equilibrio de Cazenave como la esencia de la obra. A diferencia de los comentarios anteriores, se elogia la totalidad del desarrollo, calificando al segundo y tercero como verdaderamente intensos y sin situaciones forzadas. Se encuentra en el bien definido personaje de Cazenave y en la interpretación de Arata “la definición del grotesco”. Al analizar la interpretación de Arata, se destaca la “composición

enjundiosa” que emociona y hace reír por igual, así como su participación en las situaciones dramáticas en las que “el artista vuelca toda su alma, en una exteriorización amplia”. Y se concluye al respecto: “Tiene Arata, ahora, un tipo de grotesco de esos que él sabe sentir de verdad. Lo trasunta de la mejor manera. Entre las más completas creaciones de este actor, (...) su Cazenave estréchase en categoría, por el brillo, por su jerarquía, a las humanas interpretaciones en obras de Pirandello y Unamuno” (s/d e, 8/5/1937). En síntesis, se encuentra en el trabajo de Arata en esta obra la conjunción de sus mayores virtudes, aportando tanto la gran comicidad de su máscara para el grotesco, como humanizando un personaje que se presenta inicialmente como un “infeliz” y se revela como un hombre de afecto y principios.

En lo único en lo que todas las críticas coinciden es en destacar los “sostenidos aplausos” de aprobación del público que colmó el teatro y que fueron agradecidos por los autores junto a Arata y su compañía, quienes fueron llamados a escena repetidas veces.

Carlos Hugo Christensen, un autor cinematográfico en el sistema industrial argentino

Carlos Hugo Christensen fue uno de los más importantes directores de la época de oro del cine argentino. Sumamente prolífico, dirigió veinticinco largometrajes entre 1940 y 1954.⁶ Fue un pionero en reflejar en la pantalla el erotismo que era negado al romance en el cine argentino. Trabajó forjando sutilmente su marca autoral, en el epicentro del sistema industrial, dirigiendo largometrajes para las

6 La cifra corresponde al “período argentino” del director, e incluye *La dama de la muerte* (1946) producción de Chile Films y los dos largometrajes realizados en Venezuela para Bolívar Films. Anteriormente había realizado el largo *amateur El buque embotellado* (1939) y luego de ese período retornó al país para dirigir *¿Somos?* (1982). Durante su exilio en Brasil, dirigió veinte películas más.

principales productoras del país y también en otros países de Latinoamérica (previo a su exilio de 1954 ya había dirigido largometrajes en Chile, Venezuela y Perú, en ambos casos producidos por las principales compañías del rubro de esos países). Caracterizan su obra el refinamiento y la estilización de su puesta en escena como principal marca autoral, pero también la osadía en el tratamiento “erótico” de algunos de sus melodramas, lo que motivó la creación de la nueva categoría “melodrama erótico” atribuida a algunos de sus más recordados títulos. Como todo pionero, se adelantó a su tiempo, creando obras innovadoras tanto en forma como en contenido. Se inició en el medio artístico trabajando en Radio Splendid en la década de 1930. Ahí, a lo largo de diferentes radioteatros y ciclos, dirigió más de trescientas exitosísimas emisiones, lo que le permitió sumarse a los estudios Lumiton.

La primera fase de la obra cinematográfica profesional de Christensen se inició ante la oferta del Dr. César Guerrico, uno de los fundadores y responsables de Lumiton, para encarar el primer proyecto propio.⁷ Realizó *El inglés de los güesos* (1940), adaptando la ya célebre novela de Benito Lynch y con los protagónicos de Arturo García Buhr y Anita Jordán. Estrenada a fines de ese mismo año, fue un gran suceso de público. Como consecuencia de esto, Lumiton lo contrató en exclusividad por diez años, formando así la tríada fundamental de dicha productora junto con Manuel Romero y Francisco Mugica. Ello le permitió filmar en el lapso de los doce meses posteriores dos largometrajes⁸ en los que pudo perfeccionar su técnica para llegar al filme que nos ocupa.

7 La experiencia anterior de Christensen en el cine se limitó a su largometraje *amateur* de 1939, y a su asistencia en carácter de “oyente” al rodaje de *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939).

8 *Águila Blanca* (1941) y *Noche de Bodas* (1942) estrenadas en abril de 1941 y marzo de 1942, respectivamente. Entre ambas tuvo a su cargo, a pedido de Lumiton, la productora que lo había contratado, la tarea de refilmar varias escenas y encargarse del trabajo de posproducción de *Locos de verano* (Antonio Cunil Cabanellas, 1942).

***Los chicos crecen* (Carlos Hugo Christensen, 1942): una comedia de actor**

Actor “serio” o “culto” es el apelativo con el que se alude a determinado tipo de figuras que aunque protagonizaron películas y piezas teatrales, nunca llegaron a alcanzar la categoría de “estrellas”. Esto se debe generalmente a sus condiciones para la actuación y al tipo de papeles que desempeñaron en sus carreras. Es así como a estas primeras figuras o actores de prestigio les eran reservados muy comúnmente los premios (Arturo García Buhr ganó el Cóndor de Plata al mejor actor, otorgado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos, por su interpretación en *Los chicos crecen*), pero no logró la popularidad masiva de las grandes estrellas.

En la versión fílmica Christensen prefirió antes que apostar a grandes estrellas, darle los roles protagónicos a actores y actrices de carácter, cuya trayectoria los había vuelto importantes, fuera de la categoría de los “actores populares”. El elenco protagónico de la película estuvo compuesto por: Arturo García Buhr, Pepita Serrador, Santiago Gómez Cou, María Duval y Maruja Gil Quesada. Algunos de los trabajos en cine que forjaron la impronta de actor culto (serio y prestigioso) para García Buhr fueron: *Dancing*⁹ (Luis Moglia Barth, 1933), *Bajo la santa federación* (Daniel Tinayre, 1934), *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939) y *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940) en la que compartió protagónico con la ya popularmente consagrada Libertad Lamarque.

En el caso de Pepita Serrador muchos fueron los grandes clásicos que le dieron la misma categoría. Entre ellos pueden destacarse: *Una mujer de la calle* (Luis Moglia Barth, 1939) producido por Argentina Sono Film, y el díptico formado por

9 Fue la segunda producción sonora estrenada por la productora Argentina Sono Film, al igual que *Tango!* Ambas fueron dirigidas por Luis Moglia Barth y estrenadas en 1933.

Mujeres que trabajan (Manuel Romero, 1938) protagonizado por Mecha Ortiz y Niní Marshall, entre otras, y *Muchachas que estudian* (Manuel Romero, 1939) donde compartió cartel con Sofía Bozán y Delia Garcés. En *Mujeres que trabajan* interpretó a una vendedora de tienda de formación marxista que actúa como la “justiciera” de la trama. Su gran actuación, cargada de un sugerente deseo lésbico hacia el personaje de Mecha Ortiz, dotó al filme de una tensión erótica inédita hasta ese momento en el cine argentino.

Trabajada a la manera de una “comedia brillante” la primera versión cinematográfica de *Los chicos crecen* respeta el contenido de la pieza en su planteamiento, estructura, “espíritu” y también en el tono que oscila entre la comedia sutil y el efecto sentimental, señalado repetidamente como uno de sus mayores hallazgos. La estilización de la puesta en escena, una constante en la obra de Christensen, no es una excepción en este caso. Nuevamente está rodeado del talento de sus colaboradores habituales del período:¹⁰ Alfredo Traverso en la fotografía y Francisco Oyarzábal en el encuadre, habituados ya a obtener un excelente rendimiento de las escenografías de Ricardo Conord y los decorados construidos por Francisco Guglielmo; la música de George Andreani y el montaje de Antonio Rampoldi confluyen en la concreción de un filme elegante, a la vez que simple y al gusto popular. Hay en esta película todo lo necesario para que la “magia” del cine opere, y a la vez un toque de sofisticación extra

10 Consideraremos en este caso, la primera fase de su filmografía, que comprende sus primeros seis largometrajes realizados entre 1940 y 1943. Va desde *El inglés de los güesos*, su primer filme estrenado comercialmente, hasta *Dieciséis años* (1943). Se trata en general de comedias blancas y/o brillantes, comúnmente agrupadas para los estudios sobre la historia del cine local como “de ingenuas”. A partir de su séptimo filme: *Safó, historia de una pasión* (1943) es posible hablar de una segunda fase en su filmografía. La misma muestra un cada vez más depurado y notable manejo de los aspectos técnicos, en los que fundamentalmente (aunque no de modo exclusivo) se alternan dos formatos de películas. Una con melodramas donde se da su célebre y vanguardista exploración del erotismo (generalmente protagonizada por Mecha Ortiz), otra con comedias románticas, a modo de prolongación de la primera fase de su obra, donde las comedias brillantes pierden ingenuidad (generalmente protagonizadas por Mirtha Legrand).

donde la marca autoral se trasluce y deja ver la maestría en la realización de un aún joven Christensen (27 años cumplidos mientras trabajaba en este, su cuarto largometraje). Luego del moderado suceso de *El inglés de los güesos* y poco antes de su consagración definitiva con *Safo, historia de una pasión* (1943), *Los chicos crecen* fue su verdadero primer gran éxito de público.

A nivel argumental, los cinco cuadros incluidos en los tres actos de la obra original se expanden en una sucesión de escenas que, sin alterar en absoluto su estructura dramática, aprovechan al máximo las posibilidades expresivas y de escala con las que no cuenta el teatro. El primer acto de la obra tiene dos cuadros (o escenas). El primero en el restaurant donde Cazenave (Arturo García Buhr) lo espera a Zapiola (Santiago Gómez Cou); para el filme se agrega una escena a modo de prólogo, ambientada en la casa de Zapiola y Susana (Maruja Gil Quesada), su mujer,¹¹ con la participación de ambos y Cazenave. Se presentan allí los tres personajes y se anticipan los principales conflictos y anhelos de cada uno de ellos, que jugarán papeles fundamentales en el desarrollo de la acción dramática (a excepción de Susana). La escena tiene una breve coda, sin la participación de Susana donde Christensen tensa hábilmente la intriga que va a desarrollar en breve el filme. Le sigue en la película, la que corresponde a la primera escena de la pieza. La diferencia es que en la pieza Zapiola llega al restaurante después de que sus otros dos amigos se han ido, y refiere en un diálogo con Cazenave toda la información que el filme proporcionará en sus primeras cuatro escenas. En la película, Zapiola nunca llega al

11 Susana, la millonaria mujer de Zapiola, es un personaje que en la versión teatral aparece solamente referido, nunca en escena. En la transposición fílmica participa en un par de breves escenas, incluida esta primera, en una notable interpretación de Maruja Gil Quesada. Lo mismo sucede con el elegante decorado de la casa de esta y Zapiola, inexistente en la versión teatral, por un tema de optimización de recursos, pero necesaria para sumar atractivos visuales en este tipo de brillantes comedias cinematográficas.

restaurant donde Cazenave lo espera, sino que luego de una discusión con su mujer (causada por un anónimo que esta recibió, donde le informan acerca de la querida de su marido y de los hijos de ambos), lo llama por teléfono y le pide que vaya urgente a su casa. Cazenave lo hace y ello da pie a la tercera escena del filme, de locación idéntica a la primera donde Cazenave resuelve el entuerto, haciéndose cargo de la otra mujer y los hijos de su amigo.

Una cuarta escena en el filme, que transcurre en el tren rumbo a la casa de la amante, cumple con la función del diálogo íntimo entre Cazenave y Zapiola para que este le cuente casi todo lo que en la obra le narra en la primera escena en situación similar (sin testigos). El segundo cuadro de la obra se traslada sin mayores alteraciones en una extensa escena en el filme de casi idéntico contenido. Es la escena en la que Cazenave conoce a *su* familia, luego de haber salido del sanatorio psiquiátrico en el que estuvo internado. Lo interesante en la versión fílmica es que Christensen suma dos escenas posteriores, con los dos amigos volviendo en un taxi y luego Cazenave llegando a su cuarto de pensión, en las que el aspecto inverosímil, muchas veces criticado a la pieza teatral, es mejor explicado y el personaje de Cazenave se termina de delinear. En esta segunda escena, Cazenave recibe la visita de Barboza (Horacio Priani), un amigo de la infancia y juventud, y en el diálogo entre ellos se adelanta y explica el motivo por el cual el protagonista se distanció de sus padres. Como si las cosas no hubieran sido claras, una escena extra muestra a Barboza contándole a los padres de Cazenave todas las novedades. La gestualidad contenida y precisa de García Buhr comienza, en los primeros poco más de quince minutos del filme, a delinear un personaje querible, que inicialmente parece no tener demasiado poder de decisión, y que gana la empatía del público con facilidad mostrándose honesto, alegre, buen amigo y querendón. Su inicial sumisión a Zapiola y

la afectuosa respuesta al cariño de *sus* hijos, a quienes en realidad acaba de conocer, dejan ver en la *performance* de García Buhr un notable dominio de la actuación para cine, llena de pequeños detalles, sutil y efectiva.

El segundo acto de la obra, compuesto de un único cuadro, condensa “algún tiempo más tarde” lo que en el filme sucede a lo largo de un par de escenas con idéntica locación, la casa en la que viven Cristina (Pepita Serrador), Cazenave y los chicos. En la película las situaciones se distribuyen en varios ambientes y espacios de la casa (interiores y exteriores), el decorado de la escena es un *hall*, *living* y comedor integrados (el “corazón” de la casa) desde el cual se referirá a todos los demás espacios. Gran parte de los progresos en la acción referidos en el texto de la obra, son mostrados en la película con situaciones graciosas desarrolladas mayormente para el lucimiento de su protagonista y sus hijos: y la exhibición de una puesta en escena estilizada y elegante, como ya se ha señalado. Son notables sobre todo los constantes cambios de vestuario de Cristina, la divertida escena entre “padre e hijos” en la juguetería, y la oportunidad de García Buhr de desarrollar en estas escenas diferentes aspectos del carácter de su personaje, tierno y cariñoso con los niños y Cristina (aunque no amoroso, ya que respeta que sea la querida de su amigo), e hilarantemente firme cuando tiene que demostrar su locura y hombría en una escena con Sebastiana (Aurelia Ferrer), la empleada doméstica y unos gatitos encontrados por los niños. En esta escena de la obra nos enteramos de que Cazenave y Cristina ya conviven por decisión del primero (y ante la renuencia de ella), y es entonces, cuando se produce la inesperada llegada de los padres de él. Sin otra salida a la vista, Cazenave les miente a ellos también y los incluye en la “comedia” sobre su feliz familia, que crece como una bola de nieve barranca abajo. La farsa se tensa cuando llega Zapiola, y molesto por las constantes quejas de Cristina (ante el avance del falso

padre de sus hijos, algo que inicialmente consintió pero ya no tolera), decide que es momento de “echar a Cazenave de su segundo hogar”. Dejar que esto suceda, con la consiguiente humillación en frente de sus padres, es algo que Cazenave no va a permitir, y por medio de un ingenioso e inverosímil enredo, echa a Zapiola de “su” casa a punta de pistola (de juguete). Y así pone fin a un segundo acto que si en la obra no hacía más que crecer en tensión, en la película enlaza la misma situación con incontables enredos cómicos que vuelven al momento inolvidable.

El tercer acto de la pieza, que contiene dos cuadros, equivale a poco menos que la última media hora de la película. En el primer cuadro, el espacio es el mismo que en la escena anterior, solo que la acción sucede algún tiempo después y la bonanza económica para los Cazenave (en parte gracias a los padres del protagonista) es más que evidente. El texto teatral informa en las didascalias “un lujosísimo *hall*” y “gran ventanal que da a un jardín” entre otros detalles que hablan de una casa de gran categoría. La versión fílmica, aquí, vuelve a alejarse ligeramente del estatismo propuesto en la pieza teatral (ambos cuadros suceden en el mismo decorado, separados entre sí por algún tiempo).

De hecho, la mayoría de las variaciones ya planteadas en secuencias anteriores sirve a Christensen de excusa para desarrollar explicaciones a muchas de las cuestiones que en la obra parecían arbitrarias e inverosímiles. En la obra Zapiola simplemente se va para volver algún tiempo después; en la película la escena que abre el tercer acto es un diálogo entre Cazenave y él, en la misma oficina que aparecía en la secuencia previa a la primera visita a casa de Cristina, solo que ahora los roles se han invertido completamente. Cazenave se muestra con una seguridad avasallante, con la que convence a su amigo de que lo mejor es que se vaya de viaje con su mujer y deje las cosas como están. Y eso sucede. Luego que Susana muera, estando ambos de viaje (algo que

en la obra solo es referido y en el filme aparece explicitado a través de cartas de Zapiola), lo vemos en su viaje de vuelta, avejentado y vencido. Llega justamente para lo que correspondería al segundo cuadro del último acto de la pieza. Poco antes, la película gana en dramatismo, en una conmovedora escena entre Cazenave y Cristina en la que él, forzado por las circunstancias, le pide casamiento y ella se niega. En este vibrante y por momentos incómodo momento García Buhr se luce mostrando un costado de Cazenave sensible, sensato y entregado a su destino. La mentira los envuelve, y ya no es posible salir de ella. Lo interesante es que al mismo tiempo, y sin ser evidente en su expresión, deja entrever el cariño que le tiene a Cristina, aunque no sea la madre de sus hijos.

El egoísmo de esta es evidente en todos sus parlamentos, pero también en su precisa actuación y gestualidad, no es hasta la secuencia final que esto cambia. El cierre de ambas versiones, es una escena en la que se festeja el cumpleaños de Alejandrita que, encarnada en la ascendente María Duval, suma para el filme una historia paralela que no aporta mayor interés a la trama. En la obra cumple catorce años y en la película quince, excusa más que oportuna para que los Cazenave den una gran fiesta con doble (y secreto) propósito (que incluye una memorable escena donde padre e hija bailan el vals, con reminiscencias del más opulento cine de género hollywoodense). La fecha lógicamente no pasa inadvertida para el verdadero padre, Zapiola que decide volver a visitarlos justo ese día, sin saber que además fue el elegido por su amigo y su ex-amante para casarse, según ellos en pos de evitarles “vergüenzas” posteriores a sus hijos. La película cierra sin dejar cabos sueltos, y solo sugiriendo en su desenlace la posibilidad de un final verdaderamente feliz (y amoroso) para Cazenave y Cristina, quien termina (como todos) viendo la inmensa entrega de su ahora marido.

Refinamiento y ajustado *timing* de comedia en Arturo García Buhr

La interpretación que García Buhr hizo de Cazenave fue la segunda¹² y última ocasión en que este y Christensen aparecieron juntos en los títulos de un largometraje. Algo que dejó al gran actor molesto, según manifestó en las entrevistas que concedió para la única publicación dedicada en exclusiva al director (Gallina, 1997). Nunca le quedó claro por qué no volvió a ser convocado, siendo que en ambas ocasiones el resultado fue altamente satisfactorio en términos artísticos y comerciales.

Su visión del personaje fue, según el mismo manifestó, divergente de cómo el director veía al mismo: “Christensen quería recargar un poco los tintes ridículos de Cazenave, para provocar un mayor efecto reidero en el público. Y yo no quería preocuparme por hacer reír, sino por ‘vivir’ el personaje” (Gallina, 1997: 66). De esta tensión surge un personaje rico y contradictorio, que realiza un tránsito completamente visible en la pantalla, de un hombre ‘indolente, abúlico, dominado por su amigo’ hasta convertirse en un ‘verdadero padre de familia’”.

García Buhr, que manifestó haber visto la versión teatral protagonizada por Arata, tenía entonces para el personaje ideas diferentes a las del director. Apoyó exitosamente su construcción (y aportaciones de carácter) en las variaciones introducidas por el guión de Julio Porter para la versión fílmica. Encarnó con ajustado manejo de los tiempos de la comedia cinematográfica un Cazenave sumamente querible, que transita el arco de hombre bueno y apocado a decidido líder de familia dispuesto a sacrificarse por esos hijos que la vida le dio, y que “aprendió” a querer como propios. En palabras del actor,

12 Ya había protagonizado el primer estreno comercial de Christensen, *El inglés de los güesos*.

(...) a la obra, cuando fue estrenada en teatro, le dieron un tono grotesco y así lo encaró Arata, que estaba muy bien, porque ese era el género que él hacía con gran eficiencia artística... cuando ya iba a ser llevado al cine yo insinué, que en fin, el personaje, creía que podía ser modificado, incluso no solamente el personaje sino el tema en general. Tratar de humanizarlo y dar otra versión, porque repetir lo que había hecho Arata no me parecía para el cine, me parecía que podía sufrir una modificación, cosa que ocurre con mucha frecuencia en las obras de teatro que pasan al cine.¹³

Su galanura señorial y mínima gesticulación,¹⁴ sumamente apropiadas para la cámara de cine, dotaron de verosimilitud y un particular humor a ese personaje que tiempo atrás había sido puro exceso y morisqueta en la piel de Luis Arata.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. 1997. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.
- Aisemberg, Alicia; Lusnich, Ana Laura y Rodríguez, Martín. 2002. En Pelletieri, Osvaldo (dir.). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II. Buenos Aires, Galerna, pp. 145-146.
- Darthés, Camilo y Damel, Carlos S. 1938. "Los chicos crecen", *Argentinores. Revista Teatral*. N° 162. Buenos Aires, Pan America.

13 Entrevista inédita realizado a Arturo García Buhr el 24 de julio de 1976 en dependencias del Museo Municipal del Cine. La entrevista fue realizada con la presencia de Guillermo Russo, Mariano Calistro, Carlos Landini, Claudio España y Oscar Cetrángolo (integrantes del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino).

14 Su presencia fílmica recuerda las composiciones de James Stewart en las películas de Frank Capra y de Georges Cukor.

- Di Núbila, Domingo. 1998. *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Jilguero.
- Gallina, Mario. 1997. *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*. Buenos Aires, Iturbe.
- García, Carlos O. 1994. "Carlos Hugo Christensen. Revelación del melodrama", en AA.VV. *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Letra Buena.
- Martínez Suárez, José. 1999. "Arturo García Buhr", *Nuestros actores I*. Buenos Aires, Jilguero.
- Nielsen, Jorge. 2007. *Nuestros actores. Primeras minibiografías*. Buenos Aires, Jilguero.
- Pellettieri, Osvaldo. 2008. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.). 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II. Buenos Aires, Galerna.
- Primati, Carlos. 2012. "Carlos Hugo Christensen. Tango na cabeça e samba no pé", *Revista Filme Cultura*, N° 57, pp. 74-77, Río de Janeiro.
- Sikora, Marina. 1999. "La comedia argentina entre la renovación y la tradición: Rigoberto de Armando Moock", en Pellettieri, Osvaldo (comp.). *Tradición, Modernidad, Posmodernidad. Teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna.
- Tricarico, Alberto. 2013. *El cine argentino clásico*. Universidad de la Punta, La Punta, San Luis.

Fuentes

- España, Claudio; Russo, Guillermo; Calistro, Mariano; Landini, Carlos y Cetrángolo, Oscar. 1976. "Entrevista al actor Arturo García Buhr", realizada el 24 de julio de 1976 en el Museo Municipal del Cine (de la ciudad de Buenos Aires). Perteneciente al acervo de la Colección Claudio España.
- S/d. 1937a. "La temporada del teatro París. La compañía Arata estrenará una obra de Darthés y Damel", diario *La Nación* (4-5-37).
- S/d. 1937b. "Un estreno en el París." "Los chicos crecen" de Darthés y Damel. Luis Arata, diario *La Razón* (8-5-37).
- S/d. 1937c. "Renovó su cartel el París." *Una comedia de Darthés y Damel subió a escena. "Los chicos crecen" es una obra de tono sentimental*, diario *La Nación* (8-5-37).
- S/d. 1937d. "Fue aplaudido el estreno de anoche. *Un absurdo motiva la humana pieza "Los chicos crecen"*, *Noticias Gráficas* (8-5-37).

S/d. 1937e. “La novedad teatral de anoche”. Emociona “*Los chicos crecen*”, estrenada en el teatro París anoche. Es un bien logrado grotesco la pieza que dio la compañía de Arata, diario *La Prensa* (8-5-37).

Entre el amor y la política. Un panorama de las transposiciones literatura-cine en la primera década del cine clásico argentino y un caso de análisis: *El inglés de los güesos* (Carlos Hugo Christensen, 1940)

Iván Morales

Intentar definir un principio ordenador propio del período clásico-industrial bajo el cual sea posible agrupar las diferentes producciones cinematográficas que apelaron a fuentes literarias no debe perder de vista el riesgo de provocar una solución teórica a una problemática que se presenta afectada por diversas causalidades (continuidades y rupturas con la etapa muda, relaciones con el mercado cultural en formación y con el gusto de su público, influencia del modelo de Hollywood, diferentes corrientes de pensamiento en vigencia: liberal, nacionalista-católico o de izquierda). En todo caso, quizás la posibilidad de encontrar una homogeneidad en la heterogeneidad de los textos esté dada por la propia lógica de la incipiente industria cinematográfica, en tensión con los discursos y prácticas sociales en circulación.

Desde autores como José Mármol, Lucio V. Mansilla, Leopoldo Lugones –consagrados al canon literario nacional por Ricardo Rojas en las primeras décadas del siglo–, hasta otros de novelas sentimentales, folletines, cuentos de publicación semanal y sainetes teatrales (Eduardo Gutiérrez, Benito Lynch, Hugo Wast, Horacio Quiroga, Alberto Vaccarezza), el cine argentino de la década del treinta y principios de los

cuarenta transitó formas literarias (gauchesca, criollismo, naturalismo, modernismo) cuya posible comunión está habilitada por la necesidad y urgencia de una industria para generar ficciones en un momento de plena consolidación de la cultura de masas. En algunos casos, los textos transpuestos sufrirán cambios profundos al nivel de su historia y estructura, encauzando su sentido hacia un ideario nacionalista. En otros, se produce una continuidad estética, ideológica y afectiva entre la obra literaria, la película y el público que las consume. No obstante, ya sea un caso o el otro, nunca deja de haber un proceso de transformación en la relación de dos sistemas significantes, que implica una elaboración e interpretación en la acción de transponer que va de la mano del proceso de definición de un sistema narrativo y de puesta en escena característico del clasicismo cinematográfico.

Sin duda la industria del cine deberá lidiar con intenciones y actos de censura, así como va a verse en la encrucijada por su adecuación a las distintas concepciones de lo nacional pero, antes que un determinado proyecto estético o una programada orientación ideológica perpetuados por parte del Estado que legislen efectivamente sobre el campo audiovisual,¹ “cuando [el cine] recurre a la literatura lo hace menos en busca de historias originales que con la intención de hallar nuevas historias con que alimentar el imaginario criollista y tanguero que ya está en funcionamiento” (Bernini, 2007: 121). En el artículo donde analiza los casos de transposición de Lugones, Mansilla y Quiroga, Bernini plantea una doble motivación –exigencia de la industria y horizonte de espera– que confluye en una conversión melodramática operada por el cine sobre la literatura

1 Ver Maranghello (2000) para un estudio específico de la desorganizada –aunque insistente– voluntad censora y normativizadora de corte nacionalista y la proliferación masiva de discursos cinematográficos que no necesariamente respondían a las exigencias morales que eran reclamadas desde espacios como la revista *Cinegraf* o por el senador Matías Sánchez Sorondo. Por el contrario, los melodramas y comedias en torno al tango y figuras populares generaban gran aceptación en el público.

que transpone: “se trata de una lectura orientada, muy selectiva, dirigida indudablemente a encontrar más material para continuar reproduciendo ese gran imaginario” (2007: 122). Pero, a su vez, el autor señala que ese acto de lectura es ya una lectura política en tanto que responde, aunque no necesariamente de manera consciente, a cierto ideario nacionalista predominante en la época. En este sentido comprende el pasaje que se produce entre la representación literaria del gaucho en su versión rebelde o en su posterior versión de noble víctima, hacia el gaucho patriota y militar que puede observarse, por ejemplo, en el caso de *Viento Norte* (Mario Soffici, 1937), transposición de *Una excursión a los indios ranqueles* (Lucio V. Mansilla, 1870).

La película dirigida por Mario Soffici² y guionada por Alberto Vaccarezza rescata episodios de la vida del personaje Miguelito Corro (rebautizado Miguelito Reyes). Sin embargo, allí donde Mansilla, en primera persona, narra la historia de un gaucho fugitivo de la justicia que ahora vive entre los indios y cuenta su experiencia pasada, *Viento Norte* pone en escena una historia donde predomina el sacrificio de Miguelito al asumir la culpa del padre, autor de un asesinato por celos; donde la posibilidad de salvación y felicidad, luego de una pérdida necesaria –regla general de toda estructura melodramática–, está dada por el compromiso patriótico del padre con la campaña militar. Así, Miguelito es liberado por el delito no cometido y se le concede el vínculo amoroso con la hija del estanciero, en primera instancia imposable.

De esta manera, independientemente del tipo de discurso sobre lo nacional en circulación dentro del campo cultural (la exaltación militarista estatal, el catolicismo antisemita de Hugo Wast, la narrativa rural de Benito Lynch, el rosismo

2 Soffici ya había tenido problemas con la censura en 1936 respecto de su película *Cadetes de San Martín* a causa de una queja del Ministerio de Guerra por considerar que el guión banalizaba la institución militar. Paralelamente la revista *Cinegraf* reclamaba mayor intervención del Estado en los asuntos cinematográficos.

del revisionismo histórico en auge, el nacionalismo de corte popular de Homero Manzi), el cine encauza las fuentes de sus relatos hacia la forma melodramática. En última instancia, extendiendo la tesis de Bernini, si bien esas diferencias ideológicas no desaparecen del todo, quedan aplacadas por este principio melodramático organizador, el cual además de ser potenciador para la creación de nuevos relatos es un horizonte de interpretación para su público.

A su vez, en definitiva, el ideal nacionalista que se impregna y es advertido por los agentes del circuito cinematográfico es aquel que responde al imaginario criollista, el gran productor simbólico de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX. En este sentido, compartimos las ideas de Tranchini cuando afirma que con el declive de la literatura criollista hacia 1910, como articuladora de una identidad común en la Buenos Aires de principios de siglo, “el criollismo encontró [en el cine] un nuevo eje discursivo que le permitió continuar proveyendo a los sectores populares imágenes y representaciones identificatorias durante varias décadas” (1999: 104).³ Así también se explica, como analizaremos en el cuerpo central de este artículo, que un escritor epigonal como Benito Lynch sea rescatado por el cine en la década del treinta a través de las transposiciones de *Los caranchos de La Florida* (Alberto de Zavalía, 1938) y *El inglés de los güesos* (Carlos Hugo Christensen, 1940), reinsertado en un contexto de producción cultural donde abundan las temáticas rurales.⁴

3 “Fue el cine de inspiración criollista que constituyó un eje de representación discursiva, primero muda y solo gráfica y textual, luego también sonora, en el que la incorporación de lo criollo y su reproducción en imágenes funcionó como irradiación de configuraciones simbólicas próximas al mundo de las culturas populares, el que proporcionó una inspiración estética renovadora y resultó un factor de persistencia en la construcción de un imaginario criollista.” (Tranchini, 1999: 104)

4 Es interesante recuperar la observación de Matthew Karush sobre el caso de recepción de *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), transposición de unos cuentos de Quiroga: “Lo que *Sintonía* apreciaba en Soffici no era ni su descripción positiva de los pobres —una característica de casi todas las películas argentinas de la época— ni su crítica a la explotación, sino más bien su habilidad para combinar las

De allí que podamos encontrar en *La que no perdonó* (José A. Ferreyra, 1939), sobre el libro de 1930 de Hugo Wast (seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría), un melodrama que opone la pureza del campo al pecado de la ciudad y en el cual la hija paga los pecados de sus padres. Por esos años también se adapta un libro de 1916 del mismo autor, *La casa de los cuervos*⁵ (Carlos Borcosque, 1941). La historia está ubicada en 1877 durante las revoluciones contra el gobierno autonomista en Santa Fe, pero donde el conflicto no pasa tanto por los enfrentamientos sino más bien por la historia de amor entre dos personajes de bandos opuestos, un capitán de los revolucionarios y la hermana de un militar gubernamental que es asesinado por el primero.

Como en todas las películas aquí mencionadas, en algún momento el héroe cae herido o enfermo –obsesión recurrente del melodrama– y a partir de la curación que realiza la mujer no solo se produce el enamoramiento sino también un cambio decisivo en la historia. Quien cuida al herido es el personaje de Amelia Bence, tal como lo hace en *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), donde su relación con el personaje de Ángel Magaña también se da a través del encuentro en el espacio privado: Asunción Colombres recibe en su estancia al teniente Villareal, un realista herido que tras su experiencia con los patriotas abandona ese bando. Sin embargo, *La guerra gaucha* incluye esa trama sentimental en una gesta mayor, en un relato que se acerca a la épica para narrar la fundación de la nación a partir de las luchas por la independencia. El guión de Ulyses Petit de Murat y

modernas técnicas de filmación con un auténtico sentimiento nacional. El foco de Soffici en los temas rurales hizo de sus películas algo auténtico, ayudándolo a apelar al nacionalismo del público más que a su envidia consumista de los lujosos interiores". (2013: 204)

- 5 Hugo Wast, además de ser una figura pública, un polemista antisemita y director de la Biblioteca Nacional, había sido ampliamente leído y adaptado en el período silente: *La casa de los cuervos* (Eduardo Martínez y Ernesto Junche, 1924) ya tenía una primera versión, como también pueden contarse *Valle negro* (Martinelli, 1924) y *Flor de durazno* (Francisco Defilippis Novoa, 1917).

Homero Manzi trabaja sobre la obra de 1905 de Lugones transponiendo el modernismo del texto literario en la forma de un *western* local. Si en el texto literario el único que lleva nombre es el general Güemes, a los gauchos anónimos lugonianos el cine les pone nombre y los enviste de rasgos individuales para contar la gesta patriótica.

Por último, resta mencionar a *Amalia* (Luis Moglia Barth, 1936). La novela antirosista de José Mármol ya había tenido una transposición en 1914 y es justamente en la distancia entre ambas donde se juega el sentido de la versión sonora. La *Amalia* de 1914⁶ se estrenó en el teatro Colón y la interpretación estuvo a cargo de la aristocracia porteña, mientras que la *Amalia* de 1936, primera transposición del período industrial, fue una costosa producción de época realizada por Argentina Sono Film y estrenada en el cine Monumental. A diferencia de aquella primera versión donde la figura de Rosas era aplacada por los intereses de una clase,⁷ esta se ajusta a la representación que subraya al caudillo y la Mazorca como los únicos salvajes detentadores de la violencia, es decir, la posición del texto de Mármol y el bando unitario. Pero, si el cine en este caso recupera el par civilización-barbarie no es tanto en función de una lectura política –que como ya vimos en más de un caso entrega una visión positiva del gauchaje–, sino para servirse del fundamento amoroso de la novela. Entre el amor y la política, ambos componentes del texto literario, el cine no olvida el segundo término pero siempre está en la búsqueda del primero, aquel que le permite filmar una ficción, un espectáculo pasional.

Te odio, te amo, me mato. *El inglés de los güesos, una (otra)*

6 Ver Héctor Kohén (2003) para un análisis de esta versión.

7 “Para una elite jaqueada por varios flancos, la figura de Rosas se ha vuelto atractiva: poderoso y carismático terrateniente, capaz de dominar a las masas, enemigo de las novedades de la modernidad en tanto atenta contra sus intereses. La reivindicación del pasado hispánico y la mitificación del gaucho pueden unificarse en Rosas, el Ilustre Restaurador de las Leyes, título oficial que el film restituye.” (Kohén, 2003)

transposición sentimental

En una carta dirigida a Benito Lynch por una admiradora –acompañada por una foto de la misma recostada en las orillas de un río– puede leerse lo siguiente:

¿Por qué no comete la tontería de regalarme un retrato tuyo con su firma? Lo he visto mil veces en revistas y lo he recordado en todas pero esas no me satisfacen y deseo uno con su firma... Permítame que me despida por teléfono... Ese será el recuerdo que llevaré de Ud. Y diré conversando a solas en el silencio de las tardes: ¡he escuchado a Benito Lynch!

Confesiones amorosas de este tipo, y algunas otras todavía más apasionadas, aparecen repetidamente en el archivo de Benito Lynch. No pretendemos concluir a partir del intercambio epistolar que el autor guardaba con sus *fans* el éxito y popularidad de los que gozaba, como tampoco es nuestro objetivo realizar un estudio de la recepción para determinar las características de todos sus lectores. Sin embargo, sí podemos tomarlo como cierto indicio de un efecto de lectura de aquello que Sarlo ([1985] 2011) denominó “imperio de los sentimientos” para hablar de las narraciones de circulación periódica enmarcadas en un campo cultural más amplio propio de las primeras décadas del siglo XX, donde el consumo popular de novelas por entrega, el teatro popular y el cine fueron formando un modo de ser del público masivo que estableció un vínculo emocional con esos textos. En este sentido, Domínguez observa que, aunque herederas de la gauchesca, las obras de Benito Lynch –versión domesticada de estas últimas– pueden leerse como “novelas sentimentales, populares, que narran amores desgraciados, víctimas de normas sociales y morales restrictivas y de la circulación de chismes que transforman una verdad, la multiplican, la distorsionan, la

parcializan y concluyen finamente en suicidios, asesinatos, cárcel, accidentes trágicos” (2006: 234).

Si bien Sarlo marca una diferencia fundamental entre la literatura popular y la “alta” literatura, que consiste en que la primera recurre principalmente al espacio urbano mientras que “[l]a incorporación de lo rural a las representaciones de ficción es una de las problemáticas literarias de la literatura ‘alta’ contemporánea a estas ficciones.” ([1985] 2011: 49) la autora también da cuenta de determinadas excepciones como ser los cuentos de Quiroga o la novela *Raquela* del propio Benito Lynch, que fueron publicados en formato por entregas. De este modo se explica que la admiradora diga “lo he visto mil veces en revistas y lo he recortado en todas”. Así, en la figura de Benito Lynch conviven la pertenencia a una familia de la oligarquía, una niñez transitada en la estancia, sus novelas como parte de la bibliografía de los colegios y una amplia circulación de sus obras en el naciente mercado cultural. Es cierto que los libros eran sensiblemente más caros (incluso las ediciones baratas) que las revistas, pero sus textos excedieron el formato del libro y pueden encontrarse en diversos diarios y revistas accesibles al público general.⁸

El fragmento de la carta citada anteriormente nos sirve, aunque sea a modo de excusa, para empezar a pensar cuáles fueron las condiciones de posibilidad que establecieron una continuidad entre el texto literario de Benito Lynch publicado en 1922 y la transposición que realiza la productora Lumiton en 1940 con Carlos Hugo Christensen en la dirección de la película. Es decir, ¿cuáles son las razones por las que el cine decide recuperar la novela de Benito Lynch? Por un lado, como venimos mencionando, el nombre de Lynch tenía su propio peso y presumiblemente era

8 “La popularidad y el éxito de Lynch pueden medirse también por los lugares de publicación de estos relatos: diarios como *El Día de La Plata*, *La Nación*, revistas como *La novela semanal*, *Caras y caretas*, que le aseguraban la llegada a una cantidad de público considerable.” (Ansolabehere, 1998: 99)

para los inversionistas sinónimo de éxito de taquilla. Esto lo explica el hecho de que, además del consumo literario, en 1932 *El inglés de los güesos* ya tenía una versión teatral y la revista *Bambalinas* pretendía publicar el texto de esta versión. Incluso, todavía pueden rastrearse en 1948 negociaciones para un reestreno. En 1938 se realiza una teatralización de otra de sus obras, *El romance de un gaucho*, aunque sin éxito; y al mismo tiempo productores intentan realizar un radioteatro de la misma obra, pero Lynch se niega. A su vez, en 1938 también, Pampa Film produce una versión cinematográfica de *Los caranchos de La Florida* a cargo de Alberto de Zavalía. Evidentemente el nombre de Benito Lynch no era desconocido para la amplia mayoría del público.

Por otro lado, podemos plantear dos interpretaciones interrelacionadas sobre el fenómeno de la novela de Lynch, para concluir en un mismo punto de llegada: una cierta vigencia de una forma narrativa con la que el cine de la primera década industrial se siente particularmente cómodo. Entonces, en primer lugar, una lectura en clave de producción y educación sentimental: el estado de exaltación que describe la admiradora no es otro que el revés de lo aprehendido en la ficción, en ese orden donde dominan las pasiones el lector construye su ideal de autor también atravesado por el deseo que percibía en los personajes, camino que con el suceder de los años se irá reforzando en la identificación con la estrella de cine. En segundo lugar, se vuelve necesaria la lectura que hace Viñas sobre Lynch refiriéndose a este como “la realización de los proyectos del *Facundo*”:

La infinitud de la pampa argentina ha sido desbaratada para siempre y del antiguo caos indiferenciado nace un mundo pequeño y oscuro que se ha ido adelantando desde ese espacio ahora cercado. (...) [E]l ámbito que únicamente había servido para el monólogo, para la acción épica y sin respuesta, se va determinando, delimitando y diferenciando

para permitir el libre juego plural, de hombres enfrentados. La pampa limitada pasa a ser así el escenario de un juego dramático. (1955: 21)

Ambos factores se explican mutuamente. Para que surjan las pasiones de alcoba, para que tenga lugar el triángulo amoroso de la discordia bajo el ojo condenatorio de la moral, deben existir tres órdenes de disciplinamiento previos: la familia que se desenvuelve en el puesto llamado “La estaca”, a su vez subordinada al patrón de estancia que determina una relación de propiedad, y finalmente un orden jurídico que va a legislar sobre las acciones de los sujetos. Así como Viñas sostiene de Lynch que en sus novelas el gaucho “cuando mata ya no incurre en una ‘desgracia’ sino que comete un crimen” (1955: 20), Domínguez continúa el razonamiento bajo la hipótesis de que “[l]a focalización estará en las familias campesinas y en el tipo de política familiar que asuman” (2006: 232).

De esta manera, domesticando tanto al gaucho como al espacio se anula la posibilidad de narrar una épica para dar paso al melodrama, interiorizando el conflicto hacia el núcleo familiar o comunitario el gaucho pierde protagonismo porque queda disminuido en la relación de fuerzas con el campo abierto (que antes transitaba sino libremente, al menos con prepotencia de libertad) y con el orden político al que todavía era capaz de desafiar escapando del castigo o enfrentándose a él. Paralelamente, el personaje femenino adquiere un rol clave, pero su accionar no se ve afectado por la ley jurídica sino por la ley moral-social, todavía más fuerte en la medida en que tensiona el conflicto irresoluble entre el deseo y la norma, cuyo final puede ser tan trágico como la herida de muerte de un cuchillo.

La historia es simple: James Gray (Arturo García Buhr), un profesor inglés, llega al puesto “La estaca” que pertenece a “La Estancia Grande” para alojarse una temporada

con la familia Fuentes mientras realiza sus investigaciones arqueológicas por la zona. Balbina (Anita Jordán), la hija del puestero, en primera instancia se ríe de este hombre excéntrico, se comporta de manera hostil y no tolera sus prácticas ridículas. Pero de pronto, y de allí el título de este apartado, cae enferma y es James Gray quien la cura preparándole una medicina. A partir de este momento el odio se convierte en profundo amor. El tercer componente del triángulo sentimental lo conforma Santos Telmo (Pedro Maratea), la antítesis de James Gray, un “gaucho sedentario” (como lo llamaría Viñas) que intenta inútilmente conquistar a Balbina haciéndole bromas pesadas al inglés. Sus esperanzas se agotan cuando advierte que su amor no es correspondido e intenta desgraciarse.

Si bien, como ya nos referimos en el apartado anterior, el melodrama es la matriz de lectura con la cual el cine de los años treinta interpreta los textos a transponer, en este caso el cine no iba a necesitar forzar el sentido ni reelaborarlo para adecuarlo a un imaginario que exigían industria y público, porque ya existía una continuidad narrativa e ideológica que ponía en comunicación la novela y la película. En todo caso, la transposición de Christensen opera ciertos cambios que refuerzan a nivel estructural el modelo melodramático omitiendo personajes y situaciones que se encuentran en el libro. En la versión cinematográfica está omitida la secuencia en la ciudad donde el patrón se entera de la puñalada que sufre James Gray, por lo tanto el espacio radicalmente otro de la ciudad respecto del campo aparece elidido para condensarse solamente en el personaje del inglés, el único que encarna en la película la cultura urbana (además de extranjera).

Al mismo tiempo, el espectador solo puede acceder al patrón mediante la referencia verbal, pero nunca se hace presente su cuerpo o voz en imagen. Así, ambas omisiones contribuyen al encierro ya no solo espacial sino también de

un sistema de personajes que van a consumirse entre sí. James Gray, un elemento extraño, extranjero, altera el estado de las cosas como tercero en discordia, al tiempo que convierte a Santos Telmo en el nuevo tercero en discordia. Así, cuando este se percibe excluido decide eliminar al otro. Aunque el gaucho fracase en su cometido y termine preso, el camino no queda liberado para la pareja ideal porque, como dijimos, el verdadero triángulo nunca se resuelve. El verdadero obstáculo no era Santos Telmo (ahora preso), y si lo fue momentáneamente, es reemplazado por el verdadero tercero: la ley, la normatividad moral y social que rige la (im) posibilidad de la felicidad entre James Gray y Balbina.

Este orden tercero es el garante de la no conciliación entre dos mundos diferentes (por eso la salida de esta encrucijada es la resignación o la muerte), y “el inglés de los güesos” es lo radicalmente diferente, representa todo aquello que no puede existir en convivencia armónica con los puesteros que trabajan la tierra, que aunque la película no cuestione ni revise críticamente –porque no está en su horizonte de expectativas– funciona como presupuesto ideológico de ese universo. Y sin embargo, esa diferencia se hace absolutamente necesaria como posibilitadora del relato, es decir el viejo tópico de todo relato sentimental: “[s]i la joven pobre no hubiera sido bella, el aristócrata no se habría enamorado de ella y, en consecuencia, no habría habido relato. Si la joven bella no hubiera sido pobre, el aristócrata se habría enamorado de ella, pero no hubieran surgido los obstáculos y tampoco habría habido relato” (Sarlo, [1985] 2011: 118). En este caso la diferencia es triple: primero la ya mencionada, de clase; a la que se suma otro tópico hartamente tratado por la historia de la literatura, la oposición campo-ciudad; y finalmente la lengua, disparidad no solo idiomática sino también de competencia al momento de leer las cartas que circulan durante la película. Esta última situación se revelará como objeto de comedia y seducción: Balbina no entiende al inglés, por eso

se ríe de su presencia, a la vez que le pide que le lea las cartas para ir acercándose a él.

Lejos de ser ajeno a este elemento configurador de la posibilidad de narrar, el cine argentino por esos años ya fundamentaba su potencia de relato sobre la presencia de dos mundos distantes en los dos modelos predominantes: comedia y melodrama. Esa distancia que habilita el acto cómico es la misma que pone en juego la pasión amorosa. En este sentido, en *El inglés de los güesos* parecieran estar condensadas ambas formas genéricas,⁹ ejecutando una progresión de la comedia costumbrista al melodrama. En el inicio, luego de la presentación bucólica de Balbina alimentando unos corderitos y sin ningún indicio de sordidez melodramática en el ambiente, James Gray hace su aparición en una imagen inevitablemente cómica, llegando por el camino que conduce al puesto en un caballo petiso y con un sombrilla para cubrirse del sol, imagen que provoca la risa de todos (incluso la de un caballo, al que Christensen sorprendentemente le dedica un plano). Mediante una condensada secuencia de montaje el relato va hilando todas las bromas que preparan Santos Telmo y Balbina contra James Gray (caballos desbocados, víboras en la cama, arañas entre sus pertenencias, una bombilla recalentada). Es decir, una secuencia de acciones cómicas configuradas a partir de un saber que el inglés no posee y los criollos pampeanos sí.

En el marco de cierta afectación naturalista, luego de una lluvia torrencial que obliga a todos los personajes a convivir en el interior de la casa, esta relación se invertirá cuando

9 Ruffinelli encuentra que Christensen realizó un filme “donde a la fluidez narrativa que caracterizaría a su cine, en general, se añadía la osadía de explorar todos los géneros. Al adaptar al cine una novela rural de Benito Lynch, Christensen buscó ejercitarse en varios pasos de cine: la comedia ligera y ‘loca’ a lo Sennétt, la comedia costumbrista, la comedia romántica, el drama, y hasta el melodrama con atmósfera de tragedia. En ese sentido, esta película anuncia otras posteriores, donde cada uno de los ‘géneros’ estaría más aislado, recortado y desenvuelto con ritmo y estética particulares.” (1998: 279). Sin embargo, como venimos sosteniendo, creemos que la estructura melodramática es prioritaria en la forma general de la película.

Balbina caiga enferma y el saber técnico del inglés consiga la cura. A partir de ese momento se produce un cambio en el vínculo entre estos dos personajes, el pasaje del odio al amor, bajo un tópico recurrente en el melodrama como el del cuerpo enfermo. Estado de situación que genera una relación de dependencia entre el sujeto enfermo y el que hace de enfermero, generador de acciones de pura insinuación erótica en el espacio de lo privado, mediado por las puertas que separan las habitaciones pero siempre con el peligro de la existencia de un otro que esté espiando. Esta situación de enfermedad se va a repetir dos veces más a lo largo del relato. Primero, cuando James Gray es apuñalado por Santos Telmo y Balbina lo cuida a él. Luego, cuando Balbina se entera de que James ya planea su vuelta hacia Inglaterra. Tal como dice la madre, Balbina “no hace más que llorar”, está enferma de amor. O como dice la propia afectada en un plano conjunto, James parado y ella arrodillada, “¡No se vaya que me voy a morir!”. El juego de seducción no puede repetirse indefinidamente porque la posibilidad de la pareja ha encontrado su límite allí donde la realidad se impone a la fantasía idealizada. James ya no puede cuidarla porque es la causa del malestar, por eso mismo aparece la figura de la curandera del pueblo que le indica a Balbina un gualicho para retenerlo (un sapo grande y viejo y tres pelos de la nuca del inglés). En esta relación de enfermedad y cura ya no hay diferencia de saberes, sino una cultura compartida, inútil para impulsar un nuevo relato, ni siquiera capaz de garantizar un final feliz. La cura fracasa y James Gray parte hacia Europa.

La muerte estaba anunciada por la propia protagonista en el parlamento mencionado anteriormente. El final trágico es inevitable y Balbina se suicida. Christensen ya había decidido no mostrar en campo la puñalada de Santos Telmo penetrando en el cuerpo de James, sin embargo había montado analíticamente la acción para darle existencia en el

relato,¹⁰ de manera tal que el acto no sea referido en tiempo pasado como sucede en la novela. En la escena del suicidio, Christensen respeta a medias la curiosa narración de la acción que diseña la novela. Narrada desde la focalización en el perro de la familia, espectador y lector se encuentran con la escena trágica a partir del recorrido que hace el perrito por los indicios que dejó Balbina. La única diferencia es que en la película –como si el exceso pasional no hubiese sido suficiente– se agrega a los hechos un primer plano de la madre con un grito desgarrador. La composición del cuadro presenta al perro ladrando hacia un fuera de campo en la altura, un árbol, una silla caída, un zapato de mujer, y el final de una sogá –la trenza fabricada por el mismísimo James Gray– colgando de la rama. Acto seguido, un plano epifánico del cielo con la luz del sol atravesando las nubes, como queriendo interpretar cierta recompensa divina ante el sufrimiento que las líneas finales de la novela parecen sugerir. En palabras de Monsiváis:

La estética del dolor en algo compensa de lo elemental de las divisiones éticas. *Estética*: ¿qué cosa más bonita que agotar el repertorio de expresiones faciales? *Ética*: ¿qué acción más bendecida por Dios que el sometimiento de la mujer, especialmente si se expresa en las poses de arrepentimiento por las faltas no cometidas? En su afán por el límite, un género le da a sus espectadores el regalo máximo: la identidad sentimental.

10 La secuencia de planos que monta Christensen condensa la puñalada, y su intención de dar muerte, con un plano final del brazo de James soltando una calavera que estaba limpiando antes del impacto del cuchillo. En esta ópera prima ya se prefigura la audacia narrativa para contar con imágenes que el director va a desarrollar a través de toda su carrera. Del mismo modo, encontramos también un uso particular del lenguaje cinematográfico, que da cuenta de su conocimiento del medio, cuando decide mostrar una carrera de caballos en la que participa Santos Telmo como jinete. Allí puede rastrearse un montaje donde Christensen ensaya una secuencia de pura acción emparentada con formas típicas del *western*. Como si la llanura pampeana le hubiese obligado a alejarse por un momento de la comedia y el melodrama para arriesgar un montaje que exprese la capacidad del cine para jugar con el vértigo del movimiento.

Ni el humor probable o imposible, ni la aventura, ni el miedo, arraigan tan definitivamente como la degradación de las pasiones que enaltecen. (1994: 9)

Bibliografía

- Ansolabehere, Pablo. 1998. "Cuentos de la Pampa. Los casos de Alberto Ghirardo y Benito Lynch", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 27, pp. 89-109.
- Bernini, Emilio. 2007. "La transposición política. La literatura en el cine argentino de los años treinta", en López, María Pía (comp.). *La década infame y los escritores suicidas*. Buenos Aires, Paradiso, pp. 121-131.
- . 2010. "Las transposiciones. Una introducción, 'El matadero'", *Revista crítica de literatura argentina*, N° 7, pp. 5-12.
- Domínguez, Nora. 2006. "Güiraldes y Lynch: Últimos gauchos en familia", en Montaldo, Graciela (comp.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires, Paradiso, pp. 231-248.
- Karush, Matthew B. 2013. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.
- Kohen, Héctor. 2003. "Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires". Disponible en http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html
- Lynch, Benito. [1922] 2007. *El inglés de los güesos*. Buenos Aires, Troquel.
- Maranghello, César. 2000. "Cine y Estado: del proyecto conservador a la difusión peronista", en España, Claudio (dir.). *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933/1956*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 24-160.
- Monsiváis, Carlos. 1994. "Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)", *Archivos de Filmoteca*. N° 16, pp. 7-19.
- Piquemal Azemarou, Justin (ed.). *Del archivo de Benito Lynch*. S/d.
- Ruffinelli, Jorge. 1998. "Bajo cinco banderas: El cine multinacional de Carlos Hugo Christensen", *Nuevo Texto Crítico*. N° 21-22, enero-diciembre, pp. 277-339.
- Sarlo, Beatriz. [1985] 2011. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- Tranchini, Elina. 1999. "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en AA.VV. *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires, Faiga.
- Viñas, David. 1955. "Benito Lynch: La realización del *Facundo*", *Contorno*. N° 5-6, setiembre, pp. 16-21.

La Revolución en el cine mexicano de los años treinta y cuarenta. Entre el escepticismo y la idealización¹

Pablo Piedras

Introducción

La Revolución Mexicana, surgida hacia 1910, además de ser el primer proceso revolucionario latinoamericano del siglo XX, tiene la particularidad de acontecer durante los mismos años en los que el espectáculo cinematográfico comienza a prosperar y a desarrollarse en México y en buena parte del continente. El complejo núcleo de eventos que tuvo lugar en dicho país desde 1910 hasta fines de la década de los veinte ocupó un sitio privilegiado en las representaciones cinematográficas de la época, fundamentalmente en los territorios del cine de no ficción, del noticiero y de las actualidades. Aquel cine de pioneros como el de Salvador Toscano, los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos), Enrique Rosas y Jesús H. Abitia, entre otros, estuvo signado por el registro de una realidad convulsionada que brindaba

1 La versión original de este texto fue publicada en portugués. Véase Piedras, Pablo, "As narrativas sobre a Revolução Mexicana no cinema de Fernando de Fuentes e Emilio Fernández", en Lusnich, Ana Laura (ed.). *Representação e revolução no cinema latino-americano clássico-industrial: Argentina, Brasil e México*. San Pablo, Alameda Casa Editorial, 2014.

un material más dramático y espectacular que cualquier ficción que se pudiese filmar con las limitaciones tecnológicas y financieras del momento. El registro documental se consolidó entonces como la única expresión medianamente estable y con continuidad dentro del panorama del cine mexicano, una situación que de forma análoga, pero con diferentes aristas sociopolíticas, acaeció en otros países latinoamericanos como la Argentina y Brasil.

El historiador del cine Paulo Antonio Paranaguá (2003a: 13-25), en la misma línea, confirma que fue el documental el que le dio fisonomía e identidad al cine latinoamericano a lo largo de su historia, ya que su producción se sostuvo en etapas en que la ficción luchaba por afianzarse en industrias siempre dependientes y endebles, aun en los casos de la Argentina y de México.² El cine silente mexicano estuvo notoriamente condicionado por la captación y difusión de imágenes vinculadas con los denominados “rituales del poder” en torno al dictador Porfirio Díaz y, más tarde, por los sucesos referidos a la Revolución. En el período 1910-1930, los cortometrajes documentales tuvieron una doble función. Por un lado, sirvieron a las diferentes facciones que dentro del movimiento revolucionario o de los sectores contrarrevolucionarios pugnaban por instalarse en el poder y legitimarse ante la sociedad. En este sentido, no caben de dudas que los diversos grupos de poder ya tenían en esos años una clara conciencia de la capacidad del cinematógrafo como medio de comunicación de masas y como herramienta de construcción de imaginarios sociales, políticos y culturales.³

2 Paranaguá señala que, observado desde el ángulo de la ficción, “el cine silente latinoamericano presenta una actividad casi vegetativa, atomizada, discontinua. En cambio, si privilegiamos el documental, se esboza una cierta continuidad, en algunos países, a través del esfuerzo de los pioneros (...)” (2003a: 21)

3 En un interesante artículo, Ángel Miquel da cuenta de la diversidad de puntos de vista que se genera en el cine documental tras la irrupción de la Revolución. Los realizadores, en vez de afiliarse a una única óptica y perspectiva política (la del porfirato), se asocian alternativamente a diferentes caudillos y facciones en el marco de la Revolución, con el objeto de registrar sus avances y reivindicar sus logros (2010: 33-39).

Por otro lado, junto con la prensa escrita, la fotografía y la radio, el cine fue un importante medio para informar a la población de los últimos sucesos generados en torno del devenir del proceso revolucionario. La doble función social del cinematógrafo como herramienta de los agentes de poder y como medio de información privilegiado se transformará cuando finalice la guerra civil y la Revolución comience su progresiva estabilización e institucionalización durante las décadas de los treinta y cuarenta.

Entre las profundas mutaciones que se generaron tras el arribo del cine sonoro a inicios de los años treinta cabe destacar el desplazamiento del registro documental y la creciente producción ficcional. Lentamente, la nueva tecnología, y la posibilidad que esta brindaba de incorporar la música popular del país como el bolero y la ranchera, impulsó la industrialización del cine mexicano y, en este marco, la creación de películas de ficción se tornó más rentable y atractiva.

Las primeras dos décadas del cine sonoro mexicano están atravesadas por relatos ficcionales que abordan la Revolución desde ópticas, ideologías y posicionamientos políticos contrapuestos. A diferencia de lo que ocurrió durante las décadas anteriores, la función del cinematógrafo ya no será informar a la población sobre los hechos de la Revolución, sino figurar y construir narrativas sobre esta, con el objetivo, más o menos consciente, de asentar ciertos imaginarios e interpretaciones sobre la historia reciente en detrimento de otros. La disputa por la información y la comunicación ocurrida en décadas pasadas se transforma en una puja por el poder simbólico de la Revolución, asentada en las diversas interpretaciones históricas, culturales, políticas y sociales que se construyen sobre esta, siempre en relación con la coyuntura sociopolítica en la que se producen los filmes. En esta línea, consideramos que las películas realizadas en los treinta y cuarenta sobre la Revolución no pueden

ser interpretadas directamente como el “reflejo” del punto de vista de sus responsables, ni tampoco, como agentes culturales que transmiten sin más el sistema de valores y las concepciones políticas de un entorno social o gobierno.

En cambio, afirmamos que las películas expresan las tensiones sociales, políticas y culturales y los imaginarios de la sociedad que las produce, pero que estos siempre están surcados por mediaciones, desplazamientos y transformaciones. Como indica Pick (2010: 5), los significados de los filmes son inestables y diversos y se producen a partir de imágenes icónicas y temas visuales complejos, en vez de reproducir de forma reificada y totalizante el discurso del Estado posrevolucionario.

La propuesta de este artículo es examinar dos modos paradigmáticos de representar la Revolución en directores que dominaron la escena cinematográfica durante las décadas de los treinta y cuarenta, respectivamente: Fernando de Fuentes y Emilio “Indio” Fernández. La validez de este enfoque se sustenta en el insustituible rol que el cine vernáculo tuvo para consolidar la identidad nacional de una sociedad fragmentada y en proceso de unificación tras la crisis sociopolítica y la transformación acelerada que significó la Revolución, y el consecuente paso de una sociedad de estructura tradicional a una sociedad moderna.⁴ Como señala Monsiváis (1976: 446), en las primeras décadas del siglo XX y en el contexto cultural de México, el cine fue un vehículo para la transmisión de nuevos hábitos y la reiteración de códigos de comportamiento, en una sociedad que “no iba al *cine a soñar sino a aprender*, y sobre todo a *aprender a ser mexicanos*”.

4 Zuzana Pick (2010: 217) indica que el cine fue el exponente visual privilegiado del proceso de modernización de México.

Las narrativas sobre la Revolución en el contexto del cine clásico-industrial mexicano

Con el estreno comercial de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), primera película con sonido sincronizado, comienza el período clásico-industrial del cine mexicano que se extiende hasta fines de la década de los cincuenta, en consonancia con el despliegue de los modelos industriales estadounidense y europeo.⁵ La Revolución, tal como lo hemos anticipado, se convertirá en una narrativa recurrente del cine local durante todo el período, aunque adquirirá múltiples valoraciones e interpretaciones de acuerdo con el contexto sociopolítico en que se realizan las obras y el posicionamiento ideológico de los autores. La productividad de la Revolución como gran narrativa de la cultura mexicana no es un hecho específicamente cinematográfico, sino que resulta pregnante en un amplio arco de expresiones artísticas como la plástica, la música y la literatura. En estas manifestaciones artísticas, según Monsiváis (1976), también se cruzan las otras dos grandes narrativas de la cultura mexicana: la religión y el nacionalismo. De acuerdo con este autor las narrativas de la religión, el nacionalismo y la Revolución impactan en mayor o menor grado sobre la producción cinematográfica del período industrial.

Conviene puntualizar cuáles son las principales características de estas tres narrativas que se constituyen como tópicos en ciertos filmes de nuestro corpus. En primer lugar, siempre siguiendo a Monsiváis (1976), la narrativa religiosa está relacionada eminentemente con el cristianismo, cuyo imaginario es melodramático y no trágico. Como señala Sontag (2005), si cada crucifixión termina en una resurrección, entonces, en el melodrama, existe una carga positiva

5 Existe consenso historiográfico respecto de esta periodización. Entre otros autores pueden consultarse García Riera (1996) y Ayala Blanco (1968).

diversa del pesimismo propio de la tragedia. La configuración del estatuto del héroe inculcada por este tipo de condicionamiento cultural se vincula con el *ethos* del mito cristiano y se formula en términos de sufrimiento, paciencia, resistencia y estoicismo ante las desgracias del destino. En segundo lugar, el nacionalismo se construye a partir de una herencia colonial que define a la mujer como el origen de la identidad mexicana. Esta figura materna tiene dos caras: la de la Virgen de Guadalupe, cuyo arquetipo es eminentemente positivo y remite a la preservación del patrimonio precolombino, dado que se trata de un virgen india y morena; y la de la Malinche, entendida como el arquetipo de la traición a la patria, pero que es al mismo tiempo la madre simbólica del mexicano y un paradigma del mestizaje y la transculturación. Estas dos figuras manifiestan un conflicto identitario que es reelaborado por una profusa cantidad de obras literarias, plásticas y cinematográficas.⁶ Por último, respecto de la Revolución, Monsiváis indica que esta se halla en el corazón de la modernización de México como Estado-nación, dado que cambia la naturaleza de la vida pública, produce una importante movilización de masas, impacta sobre la estructura de la familia tradicional (aunque sin cambiar sus raíces) y problematiza los roles de género.

La narrativa de la Revolución es el eje discursivo que atraviesa la trilogía de Fernando de Fuentes, mientras que los filmes de Emilio Fernández adoptarán elementos de las tres narrativas, dada su particular conjunción entre el melodrama –profundamente influido, en México, por el sistema de valores religioso y una concepción binaria de la mujer como madre protectora y sujeto inestable y de poco fiar– y, en menor medida, el género histórico.

6 Octavio Paz (1993) aborda la cuestión de la identidad nacional mexicana recuperando las figuras de la Malinche y de la Virgen de Guadalupe en el capítulo IV de su clásico ensayo *El laberinto de la soledad*.

La trilogía épico-dramática de de Fuentes posee una visión crítica y/o reaccionaria de la Revolución y se desarrolla durante la década de los treinta. Nos referimos a *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). De acuerdo con Emilio García Riera (1998), en este período se produce un crecimiento desperejo de la industria del cine mexicano. Si bien se abren muchas nuevas compañías de producción, buena parte de las mismas desaparece tras la realización de uno o dos filmes, ya que todavía México no había consolidado un mercado a nivel internacional y el éxito de público local le estaba deparado a muy pocas películas nacionales. No obstante, comienzan a configurarse las bases de un sistema industrial que terminará de asentarse en el siguiente decenio: se establece un sistema de estrellas con nuevas figuras locales –Tito Guizar, Jorge Negrete, Esther Fernández– y otras repatriadas de los Estados Unidos –Lupita Tovar y Ernesto Guillén⁷ y se estructura un sistema de géneros con fuerte presencia de elementos musicales de la ranchera (en la comedia) y del bolero (en el melodrama).

Los filmes de Emilio Fernández se realizan durante la década de los cuarenta. En ellos la Revolución tiene una centralidad menor y se convierte en el trasfondo espacial y temporal en el que se plasman relatos de prioritaria estructura melodramática: *Flor Silvestre* (1943), *Las abandonadas* (1944) y *Enamorada* (1946). Durante este decenio, México detenta la hegemonía de los mercados latinoamericanos gracias al apoyo tecnológico y financiero brindado por los Estados Unidos. Los socios del norte habían disminuido su capacidad productiva por dedicar sus recursos a la industria bélica a partir de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, la posición neutral tomada por la Argentina respecto del con-

7 La industria del cine se valió de la empatía que el público mexicano había generado hacia los actores nacionales instalados en Hollywood e incorporó a estos con el objetivo de prestigiar su producción. La misma estrategia fue llevada a cabo para el retorno de Dolores del Río en la década siguiente.

flicto bélico fue sancionada por los Estados Unidos limitando la cantidad de película virgen que el país sudamericano podía importar. Este nuevo conjunto de condiciones económicas y geopolíticas, sumado a la solidez de un sistema de producción que se había afianzado durante la década de los treinta, posibilitaron el surgimiento de la llamada “Época de Oro” del cine mexicano.⁸ También, en 1942, se fundó el Banco Cinematográfico para apoyar con créditos y subsidios a la producción local y se ratificó una serie de medidas proteccionistas hacia la industria vernácula.

Se trata entonces de un corpus filmográfico instalado en dos etapas diversas, tanto a nivel social, político y cultural, como respecto del desarrollo y el estado de la industria cinematográfica. Si la década de los treinta se caracteriza por ser un período en el que aún las disputas de clase y los conflictos sociales movilizadas por la Revolución no se habían terminado de dirimir y la industria del cine buscaba las fórmulas para consolidarse con cierta autonomía del Estado, la década de los cuarenta inicia en lo político el camino de la institucionalización de la Revolución, cuya epítome es el cambio de denominación, en 1946, del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) al Partido Revolucionario Institucional (PRI). Cabe agregar que la filmografía del grupo de trabajo de Emilio Fernández junto con Gabriel Figueroa (fotografía), Mauricio Magdaleno (guión), Gloria Schoeman (montaje), acompañado por actores como Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz, entre otros, fue durante los cuarenta la que construyó una imagen de México que se exportó y difundió en Europa y los Estados Unidos, a partir del triunfo de *María Candelaria* (1943) en el Festival de Cannes.

8 Emilio García Riera (1998: 120) precisa que solo puede hablarse de una “época de oro” del cine mexicano si se remite al período 1941-1945, coincidente con los años del conflicto bélico mundial. El autor encuentra la justificación de dicha etapa de prosperidad en la colaboración que Estados Unidos prestó a la industria del cine mexicano.

Revolución, historia y cine

Para pensar los modos de representar la Revolución Mexicana es interesante detenerse en la relación que existe entre la mirada de los historiadores y la de los cineastas, respecto de sus correspondientes lecturas e interpretaciones a lo largo de las décadas siguientes al acontecimiento. Si bien lo hacen desde disciplinas diferentes –la historia es un “discurso de sobriedad” (Nichols, 1997) con aspiraciones científicas y el cine de ficción es un discurso artístico que no aspira generalmente a la objetividad– ambos son agentes inscriptos en el campo cultural que construyen un discurso sobre el pasado y están condicionados por la ideología y las relaciones de poder de cada época.

Tuñón (2010: 210-211) señala que la historiografía ha estudiado los hechos de la Revolución desde tres concepciones. La primera, desarrollada fundamentalmente entre las décadas de los veinte y de los cuarenta, identifica el fenómeno como un movimiento popular, campesino, agrarista y nacionalista. La segunda, desplegada durante los años cincuenta y sesenta, toma una mayor distancia del evento en busca de objetividad, aunque en líneas generales retoma los lineamientos anteriores y les suma un tono antiimperialista, en sintonía con el clima de época en los países del Tercer Mundo. La tercera, a partir de los sesenta, desde una mirada más crítica, coloca el énfasis en las continuidades sociales, económicas y políticas por sobre las rupturas que el proceso revolucionario habría impulsado. De acuerdo con Tuñón, las representaciones cinematográficas de la Revolución adoptan un recorrido inverso, yendo de la crítica y el distanciamiento de la década de los treinta hacia la mitificación e idealización de los años sesenta.

Adherimos parcialmente a las ideas de Tuñón. La trilogía de Fernando de Fuentes, si bien adopta una mirada cuestionadora, tiende a evadir cualquier tipo de profundización en

las causas históricas y políticas de la Revolución, para constituirse en una crítica de corte conservador. A modo de hipótesis, sostenemos que la perspectiva de Fernando de Fuentes es más bien reaccionaria, dado que elimina o desplaza del terreno de la representación los elementos que remiten a las razones, sistema de valores e ideología política que originaron el proceso revolucionario. Es dificultoso hablar de crítica y de distanciamiento, cuando se trata de narrativas que despolitizan los eventos y explotan sus aristas más épicas, dramáticas y/o espectaculares. En este sentido, en la trilogía en cuestión se subrayan las actitudes personales y colectivas que, en el marco de la revuelta, dieron cuenta de un alto nivel de irracionalidad, violencia, injusticia y decadencia moral. Respecto de este punto, Tuñón advierte que el cineasta organiza su mirada del fenómeno desde la familia, como seguramente vivió [la Revolución] la clase media y la pequeña burguesía a la que pertenecía el director: con impotencia, marginada de las decisiones, tratando de salvar las vidas personales y las posesiones. La versión de de Fuentes hace énfasis en las continuidades, la corrupción, la traición, la falta de ideales, el poder excesivo y la desinformación. No vemos en estas cintas la exaltación del triunfo, sino la desilusión y el desgarramiento (2010: 231).

Aunque retomaremos este tema, cabe anticipar que si bien es cierto que en las obras de de Fuentes se expone una versión degradada de la sociedad que hace énfasis en la corrupción, la traición, el uso desmedido del poder y la carencia de ideales, no se percibe que estos elementos figuren como una continuidad del orden político y social precedente, sino que surgen como reacción de los personajes ante la irrupción de una serie de acontecimientos drásticos e imprevisibles. Si la interpretación de la Revolución modelada en la trilogía de de Fuentes es fruto de la coyuntura en la que fue realizada (2010: 209), entonces expresa la mirada de un sector social opuesto y/o escéptico frente a las propuestas de

transformación impulsadas por la Revolución, para el que las modificaciones significaron pérdidas económicas, morales y culturales. No se debe olvidar que estos filmes fueron mayormente realizados durante el cardenismo,⁹ tratándose este de un gobierno que impulsó una serie de políticas (reforma agraria, nacionalización de los recursos del subsuelo, etc.) que no siempre resultaron bienvenidas por los sectores medios y acomodados de la sociedad.

En cambio, Emilio Fernández y su guionista habitual, Mauricio Magdaleno, adscribían, no sin disidencias y matices, al nacionalismo de cúneo vasconcelista que, durante los años posteriores a la Revolución, pugnaba por articular los logros de esta en un Estado Nacional democrático con instituciones fuertes que integrasen a los múltiples sectores y clases de la sociedad.¹⁰ No obstante, en los filmes de esta dupla, la Revolución se constituye más como telón de fondo o escenario del melodrama que como tema central de la narración. En estas películas se percibe un esfuerzo por comprender y también por conciliar los intereses en pugna de las dos clases beligerantes: por un lado, los campesinos, los obreros y los marginados que encuentran en la Revolución el vehículo para modificar una situación injusta y opresiva mantenida desde décadas atrás; por el otro, los hacendados, los oligarcas y sus representantes del poder político, preocupados por mantener el *statu quo* ante la avalancha de cambios que arrastra “la bola”.¹¹

Según la visión del “Indio” Fernández, la Revolución fue una causa justa e ineludible con la que se obtuvieron reivindicaciones políticas y sociales urgentes, pero su avance no implicó necesariamente la destrucción del orden de clases, los valores feudales y la institución religiosa. En contraste

9 La presidencia de Lázaro Cárdenas del Río se extiende desde 1934 hasta 1940.

10 Marta Báscones Antón (2002) puntualiza el vínculo entre el pensamiento nacionalista de José Vasconcelos y Manuel Gamios y algunas concepciones de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

11 En la jerga mexicana, “la bola” refería a la Revolución.

con los filmes de de Fuentes –obsérvense las caracterizaciones de Rosalío Mendoza, los coroneles Bernaldez y Martínez en *El compadre Mendoza* y el coronel Julián Carrasco y los “señores” Zertuche y Ordóñez en *El prisionero 13*¹² en las películas del “Indio” la amoralidad y la malevolencia no son propiedad exclusiva de una clase o grupo social, sino una creación del sistema de personajes para acentuar el conflicto dramático de cada uno de los filmes. Una diferencia esencial entre las obras de Fernández y de de Fuentes es que en las del primero las referencias históricas son procesadas y reelaboradas en pos del conflicto y de los caracteres genéricos propios del melodrama y, en las del segundo, la Revolución es el evento central que configura el estatuto de los personajes brindándoles una identidad inescindible del momento histórico representado y determinando las circunstancias y los modos en que se resolverá la intriga dramática.

El carácter conciliatorio de los filmes de Emilio Fernández dialoga más con su época de realización que con el tiempo histórico representado. Así lo confirma Jean Franco (2010: 365) cuando señala que en 1943 México había declarado la guerra al Eje y el presidente Ávila Camacho¹³ había pedido la absoluta armonía entre todas las clases sociales, buscando la unidad nacional para enfrentar al enemigo externo. Este es precisamente el eje del conflicto dramático en *Flor silvestre y Enamorada*.

12 En el primero de los filmes se trata de un terrateniente y de dos militares del gobierno federal, en el segundo, de un militar y burgués acomodado –algo que puede entretenerse en los elementos escenográficos de su hogar– y de dos burgueses usureros que negocian con las necesidades de los más débiles. Este conjunto de personajes responde a los poderes hegemónicos de la sociedad previos al arribo de la Revolución. Adicionalmente es interesante resaltar que tanto en *El prisionero 13* como en *El compadre Mendoza*, los representantes de estas clases sociales son los que se aprovechan de su poder para acosar a las “mujeres de bien”.

13 El espíritu conciliatorio legible en las obras de Fernández es particularmente evidente en *Enamorada*. En este filme, el revolucionario interpretado por Pedro Armendáriz y el cura del pueblo, viejos amigos de juventud, entablan un diálogo conflictivo pero que finalmente se revela próspero. En línea con la lectura de Jean Franco, vale aclarar que Ávila Camacho fue el primer presidente de la posrevolución en declararse católico.

Héroes positivos y negativos

Con el objeto de comprender las representaciones de la Revolución efectuadas por Emilio Fernández y Fernando de Fuentes en relación con el tiempo histórico en que fueron producidas es productivo centrar el análisis en la configuración del sistema de personajes de cada uno de los filmes señalados. En el caso de Fernando de Fuentes, los protagonistas de sus dos primeras películas –el coronel Julián Carrasco (*El prisionero 13*) y Rosalío Mendoza (*El compadre Mendoza*)– se definen por ser hombres de dudosa moral, avaros, interesados y acomodaticios, también violentos y machistas, sobre todo en el primero de los casos. Alfredo del Diestro, actor teatral de origen colombiano, compuso ambas figuras, dotándolas de continuidad en los aspectos físicos y gestuales, más allá de las evidentes similitudes inscriptas en los guiones. La interpretación de del Diestro enfatiza las características de estos dos héroes negativos con los que el espectador difícilmente podría identificarse. Por otra parte, tanto el coronel Carrasco como Rosalío son representantes de las clases sociales que se vieron atacadas por la Revolución. De Fuentes los retrata críticamente, aunque también los compone como víctimas de un tiempo histórico que no pueden comprender y contra el cual se revelan. La distancia existente entre los protagonistas de estas obras y el espectador produce que los elementos contextuales de la historia –los inicios (*El prisionero 13*) y los vaivenes del proceso revolucionario (*El compadre Mendoza*)– pasen a un primer plano por sobre el destino final de los héroes.

Los personajes principales de *Vámonos con Pancho Villa* –Tiburcio Maya, Melitón Botello, “Becerrillo”, Martín Espinosa, Rodrigo y Máximo Perea– apodados “Los leones de San Pablo” adoptan rasgos diversos de los de los filmes anteriormente mencionados. Se trata de hombres más bien ingeniosos y bienintencionados, con reducida conciencia política

y de clase, que ingresan en las huestes de Pancho Villa como una forma de escape de sus vidas cotidianas y una oportunidad de aventura, antes que como una acción relacionada con la consecución de sus ideales.¹⁴ Sin ser héroes negativos, la película no se preocupa por enaltecerlos sino por mostrar su valentía, su hombría y su persistente arrojo ante la muerte. Todo el filme puede ser interpretado como una reflexión sobre el particular vínculo de los mexicanos con la muerte, ya que en tiempos tan convulsionados, el relativismo existencial de estos se expresó profundamente.¹⁵

En este caso es la construcción de un protagonista coral, por sobre la focalización en un héroe particular, la que produce un cierto alejamiento y dificulta que el espectador se identifique más cercanamente con los personajes. Aunque Tiburcio Maya es el eje del grupo y será también el único sobreviviente, solo su ética y sentido del compañerismo le brindan un perfil positivo. Nuevamente, la prioridad de Fuentes es representar algunas situaciones conflictivas extraordinarias, generadas en torno de la Revolución, antes que fomentar el vínculo afectivo entre los espectadores y los héroes de la trama. Solo esta decisión justifica que Pancho Villa, interpretado por Domingo Soler, tenga un rol eminentemente secundario y que su composición carezca de matices.

Acompañando este esquema de personajes, la Revolución es representada como un accidente o catástrofe, más allá de lo humano (Tuñón, 2010: 225). A partir del borramiento de las causas históricas, políticas y sociales que la generaron, el proceso se configura como la inflexión de una realidad agitada que se topa con la vida de un grupo de personajes que no la comprende y se halla desorientado. Las diferencias

14 Valga la excepción de "Becerrillo", cuya partida se encuentra justificada por el asedio policial que sufre en la primera secuencia de la película.

15 La fórmula que expresa este sentimiento se manifiesta claramente en los versos citados en la novela de Alejo Carpentier (2005: 123) "Y si he de morir mañana, que me maten de una vez".

de clase o de ideología son representadas como divergencias morales en el sistema de personajes (ídem). Por ejemplo, las acciones y decisiones de Pancho Villa lo definen como un ser interesado y poco atento con sus semejantes. La configuración de un sistema de personajes de estas características es precisamente la que sostiene una mirada eminentemente crítica sobre el fenómeno. En consonancia con este planteo, Pick (2010: 85, 95) señala que la obra de de Fuentes desafía la retórica de la reconciliación nacional y el consenso político propios del momento de su producción, y representa la Revolución como una lucha que carece de motivaciones ideológicas.¹⁶

Los héroes masculinos de las películas de Emilio Fernández se construyen como personajes positivos, extraordinarios, con cualidades éticas y valores sobresalientes. Dentro del marco genérico melodramático, estos sujetos, interpretados en los tres casos por Pedro Armendáriz, son las contrasfiguras ejemplares e idealizadas que conforman las parejas (imposibles) con Dolores del Río (*Flor silvestre* y *Las abandonadas*) y María Félix (*Enamorada*).

En el seno de la trama, ellos comparten la particularidad de ser partidarios de la Revolución. En *Las abandonadas*, Juan Gómez es un general que se enamora de una prostituta y consigue que esta pueda rectificar su vida, conformando, junto con su pequeño hijo, una familia. Aunque más tarde se descubre que Juan, en realidad, es un falso revolucionario miembro de la banda del Automóvil Gris,¹⁷ mientras juega su apócrifo rol es quien transforma la situación de la mujer, manifestando un conjunto de cualidades francamente positivas como el respeto, la caballerosidad, la altura moral y los ideales libertarios. José Luis Castro en *Flor silvestre* es el hijo de un

16 Deborah Minstron indica que la escena de la cantina, en *Vámonos con Pancho Villa*, en la que los hombres practican “el círculo de la muerte” (una suerte de ruleta rusa mexicana) expresa dramáticamente el sinsentido de la muerte y de las acciones de los revolucionarios (citado en Pick, 2010: 95).

17 Reconocido grupo de ladrones que operó durante el período de la Revolución.

hacendado que, más allá de su clase social, inmediatamente comenzado el relato se revela como partidario de la Revolución. Al igual que Juan Gómez, su personaje está dotado de las más nobles aristas que le permiten conjugar rebeldía y respeto hacia la institución familiar. Similares rasgos adquiere la semblanza del general Juan José Reyes en *Enamorada*, dado que si bien inicialmente se muestra como un hombre rudo y de carácter inmovible, prontamente manifiesta su obediencia ante el cura y el hacendado, como su devoción amorosa por la hija de este último. Tras su arribo, él será quien transforme las relaciones de poder en el pueblo, castigando a los acomodados y pérfidos y beneficiando a los que comparten su altura moral.

Claro está que estas cualidades positivas en los filmes de Fernández responden a cierta idealización de los líderes revolucionarios propia de las políticas conciliatorias y unificantes impulsadas durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), pero también responden a la función del justiciero que generalmente las estructuras melodramáticas clásicas deparan a los héroes masculinos. En estos personajes, la condición de pertenecer al movimiento revolucionario es más una seña de identidad que impulsa el conflicto dramático y/o romántico que una característica que se concreta en sus acciones en la esfera pública. Fernández construye héroes ejemplares que se apropian de la retórica revolucionaria pero que en los hechos sostienen un sistema jerárquico e injusto.

Los géneros en la dialéctica entre lo privado y lo público

Como lo hemos anticipado, los filmes de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández, aun con variaciones, pertenecen a dos géneros diversos como el drama épico-histórico y el melodrama. La adscripción genérica delimita en gran

medida el tipo de apropiación del tópico de la Revolución que cada uno llevará a cabo. En la trilogía del primero –sobre todo en *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*– la Revolución es mucho más que el escenario histórico en el que se desarrolla la trama, es la detonante y la organizadora de los conflictos y, en cierta medida, la gran protagonista simbólica de los filmes. A diferencia de lo que ocurre en las películas de Fernández, si, con fines analíticos, se hace el ejercicio de extraer del argumento la referencia histórica precisa, los conflictos de cada obra pierden entidad. En otras palabras, mientras los conflictos de las obras del “Indio” son de orden universal –desencuentros amorosos apoyados en diferencias de clase social– los de de Fuentes se hallan encarnados en la historia reciente de México. Podría decirse entonces que estas narrativas articulan la historia pública sobre la base de conflictos privados y particulares pero que siempre se validan y resuelven en pos del discurso sobre la Revolución que los autores proponen.

No es casual entonces que las películas de los treinta estén cargadas de referencias directas a personajes y eventos del pasado revolucionario. Por citar algunos ejemplos, en la primera secuencia de *El prisionero 13* el coronel Julián Carrasco se encuentra leyendo el diario *El tiempo*, todo un símbolo del porfiriato e índice para construir rápidamente el estatuto del personaje.

La cronología de hechos que se relatan en *El compadre Mendoza* y el perfil acomodaticio de su protagonista se erigen sobre la base de los retratos de Emiliano Zapata, Victoriano Huerta y Venustiano Carranza, que Rosalío instala y retira alternativamente de la pared de su casa. De manera aún más contundente, la anécdota que sustenta *Vámonos con Pancho Villa* se corresponde con el periplo que realizó el Centauro del Norte junto a sus Dorados. Aunque la historia se encuentra fabulada, la presencia de Pancho Villa como personaje, la marcha hacia Zacatecas y la referencia a Los Dorados son

elementos que dotan de veracidad al relato. Asimismo, el componente musical de los dos últimos filmes mencionados hace énfasis en los corridos, un género que en aquellos años se caracterizó por adoptar narrativas épicas sobre los líderes revolucionarios y populares.

Por otra parte, en la trilogía de de Fuentes se destaca el dominio narrativo casi absoluto de los personajes masculinos:¹⁸ son ellos quienes hacen la historia y quienes encarnan la épica de la Revolución. En este marco, los conflictos amorosos, caracterizados por desarrollarse puertas adentro, tienen un lugar secundario en la narración. Respecto de la función de los géneros y su efectividad con el espectador, vale la pena detenerse en un dato sugestivo: a diferencia de las obras de Emilio Fernández de nuestro corpus, estas películas de Fernando de Fuentes no tuvieron mayor éxito de taquilla en la época de su estreno, con la excepción de *El compadre Mendoza*, siendo este el único filme que instala, aunque sea en segundo plano, un conflicto amoroso de orden melodramático entre Dolores y el general revolucionario Felipe Nieto.

En síntesis, en estas películas el componente trágico remite a la historia pública y, por ende, al impacto que la Revolución dejó sobre el tejido social, en una época en la cual las heridas se hallaban abiertas y la institucionalización y estabilización del Estado eran todavía escalas de un proceso de modernización en ciernes.

Tratándose de melodramas, en las obras de Fernández los personajes femeninos adquieren un rol protagónico que se encuentra casi a la par de los masculinos. Sin embargo, también plantean una continuidad respecto de las películas de de Fuentes. En los filmes en que la Revolución tiene una preponderancia más sustancial para el conflicto (*Flor silvestre*

18 Los personajes femeninos se mantienen en la periferia del drama y no son los que movilizan la acción. Aun en el caso de Dolores, quien tiene un cierto protagonismo en *El compadre Mendoza*, su conflicto sentimental se mantiene latente y no se termina de desarrollar a lo largo del filme.

y *Enamorada*), los sujetos que hacen avanzar la acción dramática siguen siendo los hombres. Las mujeres, sin embargo, tienen una función que complementa, en distintos niveles, la masculina, ya que así lo pide la convención del melodrama. En *Flor silvestre*, Esperanza es la encargada de transmitir la historia a su hijo (y también al espectador); en *Enamorada*, Beatriz Peñafiel se reparte la tensión dramática con el general José Juan Reyes. La paridad existente en este último filme se debe a la caracterización emblemática de María Félix como mujer fuerte y de “armas tomar” que, en cierta forma, adopta rasgos tradicionalmente masculinos en sus gestos y acciones. También se corresponde con el relato matriz nunca explicitado –*La fierecilla domada* de William Shakespeare– sobre el cual se construyen los roles protagónicos de María Félix y Pedro Armendáriz.

Por contraste, en *Las abandonadas*, el protagonismo excluyente es de Margarita Pérez, personaje interpretado por Dolores del Río. Esto se debe a que este relato pone en escena un melodrama en el que se intersectan elementos de las narrativas prostibularias –cuya productividad en el cine mexicano es clave desde los inicios del cine sonoro con *Santa y La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933)¹⁹ y de la Revolución, para contar la arquetípica historia de la caída y redención de una mujer gracias a la maternidad. No obstante el protagonismo femenino y la presencia del pasado revolucionario, el melodrama instala a la heroína en el universo de lo privado, limitando su capacidad de acción en el terreno de lo público y, por lo tanto, de la Historia. Pick (2010: 134) observa con precisión esta formulación del rol femenino:

Las abandonadas recurre a discursos y modos de representación que naturalizan la exclusión de la mujer de la esfera pública.

19 Para un análisis de la representación de este tópico en el cine clásico mexicano véase Ayala Blanco, 1968, capítulo “La prostituta”.

Las locaciones contemporáneas son usadas para alinear la modernidad con el Estado paternalista y reforzar simbólicamente su rol protector de mujeres abandonadas. Para Margot, el camino de la redención comienza en la escuela-orfanato y termina frente al palacio de justicia.²⁰

Desde el punto de vista sociocultural debe destacarse que estos tres filmes de Emilio Fernández –y tantos otros surgidos desde mediados de los cuarenta en los subgéneros de cabareteras y ficheras– manifiestan, aun en el marco del melodrama y de la sujeción jerárquica a las figuras masculinas, la creciente presencia de la mujer en las narrativas históricas. Este fenómeno se condice con el nuevo rol que las mujeres tendrían en el proceso de modernización de la sociedad mexicana tras la Revolución. Durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), las mujeres adquirieron el derecho constitucional a votar en las elecciones municipales de 1947 y en las nacionales de 1951.

En las obras del “Indio”, si bien no están escindidas de referencias históricas concretas –la mención de la banda del Automóvil Gris en *Las abandonadas* da cuenta de ello– se suelen construir los personajes y acciones dramáticos sobre la base de arquetipos y generalizaciones que concentran aspectos de los hechos y protagonistas del pasado revolucionario. En este marco efectúan una particular articulación entre lo público y lo privado a partir de la formulación paralela del conflicto histórico y del amoroso.

La relación entre el relato sentimental y la especulación sobre la Nación ha sido abordada por la teórica literaria Doris Sommer. Según esta autora las grandes novelas nacionales institucionalizadas de los países latinoamericanos articulan de forma simultánea los relatos patrióticos y las historias de amor, haciéndolos funcionar como alegorías mutuas

20 Las traducciones de textos del inglés corresponden al autor del artículo.

(1993: 30-31). En este sentido, el gesto político de estas obras se expresa en la conexión entre una historia circunscripta al ámbito de lo privado y de lo íntimo con otra que la excede, perteneciente al ámbito de lo público y de lo colectivo. Continuando con la argumentación de Sommer:

El interés erótico en estas novelas debe su intensidad a las fuertes prohibiciones contra la unión de los amantes (...). Las conciliaciones o pactos políticos resultan transparentemente urgentes porque los amantes “naturalmente” desean el tipo de Estado que les permita reencontrarse. (1993: 31)

Es posible analizar desde esta matriz conceptual las tres obras del “Indio” Fernández. *Enamorada* y *Flor Silvestre* presentan dos parejas interclasistas entre hacendados y súbditos. En la primera, Beatriz Peñafiel es la representante de la clase social que detenta el poder y que encuentra en la Revolución una amenaza a sus intereses. En cambio, el general José Juan Reyes es un revolucionario que proviene de la clase baja. La resolución del conflicto amoroso entre ambos y la consumación de su relación sintetiza simbólicamente el “éxito” de una Revolución que, para imponerse e institucionalizarse, optó por apaciguar las disputas entre las diferentes clases sociales. De esta forma, la narrativa del filme se asocia a la ideología conciliatoria y nacionalista que impulsaba el gobierno vigente. *Flor silvestre* está dotada de una estructura similar. José Luis Castro es el hijo de un poderoso terrateniente que renuncia a la herencia familiar para concretar su relación sentimental con Esperanza, hija de peones. Si bien José Luis se topa con un destino trágico propio del melodrama –vinculado con el castigo por enfrentar la ley paterna– el hijo que engendrará junto a Esperanza será el mejor ejemplo de la consumación amorosa y del futuro sociopolítico del país. En *Las abandonadas*, tal como se anticipó, aunque el sistema de personajes es un tanto diferente –Juan Gómez

y Margarita Pérez pertenecen, en el fondo, a la misma clase social— la redención de la protagonista se vehiculizará a partir del suceso profesional de su hijo Margarito, quien se convierte en un reputado abogado formado, obviamente, en el marco de las instituciones del Estado posrevolucionario.

Esta lectura, como indica Arroyo Quiroz (2010: 165), se contrapone con las ideas de algunos críticos para los cuales las aproximaciones de este tipo banalizan la representación de la Revolución, dado que opacan su dimensión política. Para la autora, en estos filmes,

(...) la distancia entre una clase social y otra se va acortando y disolviendo a través de diversas estrategias de representación entre las que se destacan [los] primeros planos sobre los rostros de los protagonistas (...), y la inclusión de la canción popular romántica, que cumple dos funciones distintas: exaltar las virtudes morales del campesino [*Flor silvestre*] y colapsar la resistencia de la persona pudiente [*Enamorada*]. (2010: 170)

Las canciones “Flor silvestre” y “Malagueña” se insertan en dos secuencias casi gemelas de *Flor silvestre* y *Enamorada*, respectivamente. En la primera, la música surge tras la charla que José Luis mantiene con Melchor, el abuelo de Esperanza. Esta conversación se plantea como una instancia de transmisión de experiencias, aleccionadora, desde el anciano hacia el joven, pero también como una oportunidad de afirmación del amor que este último siente hacia el personaje interpretado por Dolores del Río. Finalizada la conversación, José Luis y Melchor se dirigen a la hacienda para enfrentar a don Francisco, mientras en la banda sonora se escuchan las estrofas de “Flor silvestre”. En *Enamorada*, el planteo es idéntico, tras una charla de similares características a la precedente entre el viejo sargento Joaquín Gómez y el general José Juan Reyes, el segundo confirma sus sentimientos

hacia Beatriz Peñafiel y en la siguiente escena, a la vera de su balcón, le brinda como serenata el tema “Malagueña”.²¹ Como si esto fuera poco, en las dos películas los personajes del viejo y del joven están interpretados por los mismos actores (Pedro Armendáriz y Eduardo Arozamena), las dos canciones son ejecutadas por el Trío Calaveras, y hasta las estructuras melódicas de estas resultan llamativamente afines. En el fondo, este paralelo es un índice más de las reescrituras fílmicas sistemáticas, perceptibles en la poética del “Indio” Fernández y en la obra de otros cineastas del período.

Retomando la relación entre el conflicto amoroso y el histórico, Arroyo Quiroz (2010: 165) resume la cuestión al afirmar que la formación exitosa de la pareja es un signo de la visión celebratoria de la Revolución, mientras que el fracaso o imposibilidad para la consumación amorosa expresa un punto de vista pesimista y desencantado sobre el suceso. Esto último se observa en la relación inconclusa entre Dolores y Felipe Nieto en *El compadre Mendoza*.

A modo de cierre

El examen comparado de las películas de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández permite identificar dos modos narrativos diversos, dramáticos y espectaculares, mediante los cuales el cine dio cuenta de un evento bisagra en la historia de México. Las obras épico-históricas de de Fuentes brindan una visión más crítica y angustiante de la Revolución, en una época, la primera mitad de la década de los treinta, en la cual sus ecos todavía resonaban en la memoria colectiva y el Estado –además de no haber estabilizado completamente

21 Seguramente, esta es una de las escenas más hermosas del cine clásico latinoamericano, debido al increíble trabajo de puesta en escena, fotografía y montaje llevado a cabo por Fernández y Figueroa y a la actuación memorable de María Félix.

sus instituciones— recuperaba en términos de acción política y de retórica, los enunciados de 1910. Podría decirse que el polvo de las revueltas impregna los filmes de de Fuentes y esta no sería una afirmación absolutamente metafórica: la puesta en escena, los vestuarios, las escenografías y las locaciones de la trilogía pareciesen estar manchadas, atravesadas por el remolino de “la bola”.

El cine de Emilio Fernández, en cambio, es más aséptico y límpido en sus aspectos compositivos, de puesta en escena y de caracterización. Los rasgos de estilización, idealización y perfección empapan incluso a sus protagonistas, interpretados por Pedro Armendáriz, Dolores del Río y María Félix, auténticos modelos de una mexicanidad imaginada. Esto se explica, en primer lugar, porque la coyuntura sociopolítica de los años cuarenta encuentra un gobierno de la Revolución cercano a la institucionalización que ha cambiado su retórica y sus políticas más radicales por prácticas y discursos conciliatorios y moderados. En este contexto, los parámetros estéticos y narrativos de la poética de Fernández parecen ser los más adecuados para asentar una visión del pasado reciente más constructiva y con menos heridas por suturar. No resulta casual en este sentido que si bien Fernández y de Fuentes construyen sistemas de personajes parcialmente maniqueos, en el primero, los malvados y los enemigos pueden pertenecer a cualquier clase social, mientras que en el segundo, generalmente, estas cualidades les están reservadas a los personajes de esferas sociales más elevadas. En segundo lugar, la obra de Fernández se inscribe en un contexto industrial bastante diverso del de los años treinta. Este nuevo escenario se caracteriza por haber consolidado muchas de las formas del lenguaje cinematográfico clásico y por contar con un sistema de producción, un conjunto de estrellas y una infraestructura tecnológica más desarrollados que los del decenio anterior. En tercer lugar y en relación con el punto anterior, la matriz melodramática le brinda a las narrativas de Fernández una

serie de códigos y convenciones que difieren sustancialmente del verosímil en el que se instalan las obras de de Fuentes.

Para concluir, es preciso señalar el funcionamiento, en los dos grupos de películas, de una economía discursiva que habitualmente se ha denominado “texto estrella”. Sintéticamente, la misma refiere a la carga semántica que el uso de ciertos actores, inscriptos en un sistema de producción industrial, le imprime a cada uno de los personajes. Aunque no pretendemos examinar este punto con profundidad, se puede adelantar que el análisis de las dos cinematografías da muestras de la profunda evolución que el texto estrella tuvo en el cine mexicano a lo largo de una década. El funcionamiento incipiente pero apreciable del texto estrella en las actuaciones de Alfredo del Diestro (antirrevolucionario) y Antonio Frausto (revolucionario) en la trilogía de Fernando de Fuentes contrasta con la absoluta estratificación de tipos y roles que atraviesa las películas de Emilio Fernández. Los actores que interpretan a héroes y heroínas, a malvados y villanos o que representan a instituciones estatales –la educación, la justicia– y religiosas como la Iglesia, se mantienen con asombrosa rigidez en cada uno de los filmes. Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Eduardo Arozamena y Arturo Soto Rangel son los ejemplos más notorios en las películas examinadas.²²

Bibliografía

Ayala Blanco, Jorge. 1968. *La aventura del cine mexicano*. México, FCE.

22 La consolidación de los textos estrella desde comienzos de los cuarenta se percibe en todo el sistema cinematográfico y no solo en la obra de directores particulares. Para mencionar un ejemplo afín, Miguel Ángel Ferriz en *Los de abajo* (Chano Urueta, 1940), interpreta el papel de un padre de familia que, si bien no acuerda con la Revolución y esto es motivo de ruptura con sus hijos, resulta en el fondo una persona moralmente respetable. Un rol similar adopta el mismo actor tres años después en *Flor silvestre*, cuando interpreta a don Francisco, el hacendado padre de José Luis (Pedro Armendáriz).

- Arroyo Quiroz, Claudia. 2010. "Entre el amor y la lucha armada", en AA.VV. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cinemateca Nacional, Conaculta, pp. 165-179.
- Báscones Antón, Marta. 2002. "La negación de lo indígena en el cine de Emilio Indio Fernández", *Archivos de la Filмотeca*, N° 40, Valencia, febrero.
- Carpentier, Alejo. 2005. *El recurso del método*. México, Lectorum.
- Franco, Jean. 2010. "La Revolución domesticada: *Flor silvestre y Enamorada* de Emilio 'El Indio' Fernández", en Sánchez, Fernando Fabio y García Muñoz, Gerardo. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*. México, Dirección de Publicaciones, Conaculta.
- García Riera, Emilio. 1996. *Historia documental del cine mexicano*. México, Conaculta.
- . 1998. *Breve historia del cine mexicano*. México, Ediciones Mapa, Universidad de Guadalajara, Conaculta.
- Miquel, Ángel. 2010. "Cine silente de la Revolución", en AA.VV. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cinemateca Nacional, Conaculta, pp. 33-41.
- Monsiváis, Carlos. 1976. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol. I V. México, Colegio de México.
- . 1994. "Se sufre, pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de límites)", *Archivos de la Filмотeca*, N° 16, Valencia.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.). 2003a. *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra.
- . 2003b. *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. 1993. *El laberinto de la soledad*. México, Ediciones Cuadernos Americanos.
- Pick, Zuzana. 2010. *Constructing the image of Mexican Revolution*. Austin, University of Texas Press.
- Sommer, Doris. 1990. "Love and Country in Latin America: An Allegorical Speculation", *Cultural Critique*, N° 16, otoño. Minnesota, University of Minnesota Press.
- Tuñón, Julia. 2010. "La Revolución Mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia", en Sánchez, Fernando Fabio y García Muñoz, Gerardo. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*. México, Dirección de Publicaciones, Conaculta.

50. Crisis del modelo: cuestionamientos a los ideologemas imperantes

1957-1960. No todo es autenticidad la de la imagen realista

María Valdez

La realidad es toda de imágenes:
el hombre que me ataca revólver en mano,
el hijo que llega a mí de un viaje,
es todo visualidad para mí,
exactamente como de un Ensueño.

Macedonio Fernández

“Ni vencedores ni vencidos”, una novela que comienza...

La situación no solo respecto del desarrollo industrial –o no– sino también de los modelos textuales y genéricos del cine argentino, desde 1957, acusa notablemente el impacto del contexto económico y político que la alberga y del concomitante desmelenamiento sociocultural que es su consecuencia. Se trata, justamente, de los años que van desde el endurecimiento de la política de la Revolución Libertadora,¹ a través de la presidencia del general Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958), hasta los costes del gobierno de Arturo Frondizi² (1958-1962). A pesar de que el gobierno de Aramburu buscó convencer con una autodefinición política liberal y democrática, puso en práctica un plan de “desperonización” del país, apoyado por partidos políticos –incluida la izquierda; hecho mucha veces negado, justamente, por lo que significaría, años después, en el desmembramiento progresivo de la que fuera, aparentemente, la posición más “progresista”– que reclamaron una reciedumbre del régimen.

1 La Revolución Libertadora fue el movimiento militar que, en 1955, derrocó al gobierno peronista.

2 Arturo Frondizi asume el gobierno el 1º de mayo de 1958.

Así, en este intento de implementar una *pedagogía de conciliación*, no se cuestionaron en demasía las conquistas sociales pregonadas u obtenidas por el peronismo –porque hubiera sido atentar contra la propia idea de avenencia social del territorio nacional y de sus habitantes–, sino que el tema a sostener y por el cual pelear era, simple y llanamente, el ejercicio del poder y la recuperación de sus espacios pertinentes. Esta *marcha de contrapaso* que atraviesa todos los órdenes permea el gobierno de Aramburu y continuará, con matices diversos, en el siguiente de Frondizi.

De hecho, 1957 significa, entre otras cosas, la obstinación por “desperonizar” el país y esta vocación se traduce, por ejemplo, en los juicios por “traición a la Patria” contra Perón y figuras de su gobierno; en la restitución del diario *La Prensa* a sus dueños, la familia Paz; en el cierre de toda publicación simpatizante con el antiguo régimen; en la proscripción del partido peronista; en la disolución de la Fundación Eva Perón y la liquidación de todos sus bienes; en la prohibición de todo emblema, canción o nombre asociado al peronismo; en la desaparición, por años, de los restos de Eva Perón; en la intervención de las universidades cuyos docentes peronistas fueron expulsados de sus cargos y los anteriormente depuestos por el peronismo o exiliados, restituidos en los mismos; en la intervención de la CGT y de casi todo sindicato. Pero también, este año significa, además, la devolución a sus productores de la C.A.P. (Corporación Argentina de Productores de Carne); la terminación de obras iniciadas durante el gobierno peronista, como la inauguración de la usina de San Nicolás, sobre el río Paraná, proveedora de energía para Buenos Aires y sus alrededores; la instalación de la industria automotriz Kaiser Industries Corp. en Córdoba; la restitución de bienes inmuebles vendidos compulsivamente por orden del peronismo a precios irrisorios; la creación de un ente estatal para explotar los yacimientos carboníferos de Río Turbio; la construcción del oleoducto Campo Durán-San Lorenzo; el descubrimiento

de yacimientos de hidrocarburos en Mendoza; el inicio de la producción de poliestireno en Zárate.

Por otra parte, casi paradójicamente, este es el año de la aparición de la revista *Tía Vicenta*, definida por su perfil de humor político y sus graciosas, pero por momentos, incisivas críticas al gobierno y a todo partido político –con excepción de los innumbrables peronistas, claro está– y de la creación del Instituto Nacional de Cinematografía. Un año después, se crearía el Fondo Nacional de las Artes,³ presidido por Victoria Ocampo y destinado a subsidiar y estimular la creación artística e intelectual. Los hechos reseñados son, deliberadamente, una mezcla aleatoria de sucesos de distinta índole y perfil, pero que, en conjunto, no hacen sino poner de manifiesto el magma ambiguo y confuso de estos ceñidos años, a la vez que marcan un íncipit simbólico de cuestiones y/o problemas que se trasladan, real o metafóricamente, a las producciones audiovisuales del período.

Como suele suceder, las manifestaciones artísticas se vuelven sintomáticas de su tiempo. El cine no será extraño a este fenómeno. Pasando revista a los años que van de 1957 a 1960, pareciera que la industria cinematográfica local fuera presa de una especie de desquicio generalizado, donde todo tiene cabida. El historiador de cine Mariano Calistro (1984: 109-134) establece una división posible para este período, que alarga en unos cuantos años más (1957 a 1968). En términos generales, el autor establece la siguiente tipología:

- a) Los directores que provienen del modelo industrial anterior, pero con una marcada tendencia esteticista y que logran

3 El decreto-ley Nº 1224, que da origen al Fondo Nacional de las Artes, está fechado el 3 de febrero de 1958; su formación se da a conocer en el Boletín Oficial del 14 de febrero del mismo año y aparece firmado por el Presidente de la Nación, general Pedro Eugenio Aramburu, y por el entonces Ministro de Hacienda, Adalberto Krieger Vasena. Por el decreto 1443/69, el FNA fue transferido a la Secretaría de Cultura y Educación (Boletín Oficial del 1º de abril de 1969), hoy Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

- obras de “madurez y sensibilidad” (*sic*), como Hugo del Carril, René Mugica, Mario Soffici, Leopoldo Torres Ríos y Lucas Demare.
- b) Los directores que provienen de ese mismo modelo pero cuyo objetivo es, simplemente, seguir filmando, buscando repetidas fórmulas de éxito, como Enrique Carreras, Julio Saraceni, Leo Fleider, Carlos Rinaldi y Román Viñoly Barreto.
 - c) Los renovadores vanguardistas Leopoldo Torre Nilsson –a quien valora por su discurso “sólido y adulto, de lúcida crítica universal, barrocamente cinematográfico” (Calistro, 1984: 114)–, y Fernando Ayala –a quien considera menos intelectual y más localista, y de quien dice, soterradamente, que su fracaso a la hora de indagar la veta político-testimonial, lo llevará hacia el camino más sencillo de la comedia.
 - d) Los hacedores que provienen del cortometraje y los *opera primistas*. Entre los primeros, incluye a David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Víctor Iturralde, Osías Wilenski, Juan Berend, Ramiro Tamayo, Humberto Ríos, Guillermo Fernández Jurado y Fernando Birri; agrupados, básicamente, por la defensa y la revalorización teórica y práctica del cortometraje y por el criterio de haber sido elogiados o recibido premios de distinto calibre. En cuanto a la definición de *opera primista*, Calistro se refiere a aquellos hombres de larga formación dentro de la industria cinematográfica –básicamente asistentes de dirección– que logran realizar su primer largo; tales son los casos de René Mugica y Rubén W. Cavallotti.
 - e) Los “intelectualizados”. Aquí se agrupan, básicamente, dos variables: la primera reúne a novelistas y dramaturgos que, o bien adaptan sus obras al cine o bien adaptan las de otros colegas, o bien son tomados por los directores como nuevas propuestas narrativas para el cine –David Viñas y Beatriz Guido a la cabeza, pero también Juan José

Manauta, Marco Denevi, Abelardo Arias, Silvina Bullrich, Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún, Dalmiro Sáenz, Arturo Cerretani, Jorge Masciangioli, Augusto Roa Bastos— o críticos de cine como Tomás Eloy Martínez, Domingo Di Núbila y el periodista Jaime Potenze. La segunda, proviene estrictamente de los intelectuales de la imagen, como David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Manuel Antín, Lautaro Murúa, Fernando Birri, Simón Feldman, José Martínez Suárez y Ricardo Alventosa. Según Calistro, incluso la crítica quiso agruparlos como un conjunto renovador, que significó, por ejemplo, la formación del esporádico Grupo de los Diez (Birri, Kohon, Kuhn, Tamayo, los escritores Dalmiro Sáenz y Mario Trejo, los críticos Ernesto Schoó y Tomás Eloy Martínez, Héctor Grossi y el productor Jack Feldbaum).

La visión de Calistro plantea más dudas que soluciones, fácilmente divisadas. Por un lado, el historiador agrupa según un criterio que mezcla cronologización —el hecho de agrupar según el recorrido histórico de los agentes del período— y simpatías contextuales de acuerdo con grupos de pertenencia, no siempre cohesionados como tales —¿cómo sostener, por ejemplo, la congregación del vasto y sumamente diverso grupo de escritores, críticos y periodistas? ¿Basta acaso el hecho de que la pluma sea el arma crítica, sin importar el campo específico o el objeto sobre el cual se aboca?— y, en este sentido, la tipología se vuelve lábil, incompleta al carecer de algún tipo de anclaje o base epistemológica que justifique tal taxonomía o, al menos, una lectura paradigmática que permita salvar la distancia de pensar el cine del período solo como una suerte de paso hacia una modernidad que pide a gritos ser reconocida, mientras vocifera en contra de los viejos modelos narrativos. En todo el recorrido por el período, es al menos un dato curioso que el historiador jamás tome en cuenta la incidencia

sintomática del contexto, esto es, el impacto de la situación política, económica y sociocultural, y de su consecuente irrigación simbólica en los productos y/o bienes culturales. Como si el cine argentino fuera ajeno o independiente de su contexto, salvo por el mero hecho de recorrer un tiempo determinado.

Veamos la situación detenidamente. Por una parte, es cierto que la historia del cine argentino recorre este período –al menos en los textos canónicos existentes–⁴ como un paso entre el “cine clásico”⁵ y “el cine moderno”,⁶ muchas veces sin detenerse en analizar las especificidades de ambas definiciones. Del primero al segundo, el régimen de metaforizaciones es amplio: se intentan “nuevas” narraciones, aparecen “diferentes” propuestas, los directores noveles señalan una “actitud” disímil con los antiguos patriarcas del cine nacional. Todo se mezcla en el crisol que fragua rebeldía, críticas desmelenadas, posiciones contestatarias, reincidencias filmicas o continuaciones de modelos anteriores. Esta aparente

4 Como ejemplo, bastan los siguientes textos: Di Núbila (1959), Mahieu (1966), Dos Santos (1971), Posadas (1973), Couselo *et al.* (1984). Todos ellos, en mayor o menor medida, pueden detenerse sobre los géneros y la edificación de una industria nacional, pero sobrevuelan, por ejemplo, las pertinencias textuales de los sistemas narrativos que les son propios, la evidencia o no de los mecanismos enunciativos o, sencillamente, alguno de ellos acusa su deliberada tendencia política, tiñendo sus argumentaciones de indudables cuestionamientos razonables. En última instancia, se trata de textos que, o bien por su marcado registro historicista o por la época y las circunstancias en las que fueron escritos, no postulan, claro está, la historia del cine como la de la evolución del lenguaje cinematográfico concomitante con la evolución de la industria, los géneros y el contexto sociocultural específico.

5 Tomamos en cuenta, para la caracterización del *modelo clásico* en el cine, los siguientes rasgos: el encuadre como encadenamiento en una serie signifiante, la clausura diegética, la cohesión textual en términos genéricos y narrativos, la configuración de un sistema industrial concomitante al desarrollo de los discursos genéricos, la construcción de un sistema de estrellas –en tanto textos actorales– *ad hoc*. Puede consultarse, al respecto: Carmona (1991), García Jiménez (1993) y Bordwell (1995), entre distintos acercamientos a la problemática de la construcción narrativa en el lenguaje del cine.

6 Someramente, este criterio se apoya en el hecho del quiebre de los sistemas representativos, normativos y hegemónicos construidos por el cine narrativo clásico estadounidense; esto es, una situación estrictamente basada en una operación de lenguaje. Sería extensísimo dar cuenta, desde 1945 hasta la fecha, de la cantidad de textos que han teorizado sobre este problema.

situación “pegajosa”, donde no se delinean claramente los contornos de nada, se vuelve lógica a la hora de reinscribir la nuevamente como un mojón de sentido en esos confusos años. Porque, de hecho, la condición de aparente desquicio, de evidente caos escriturario en el orden de lo fílmico se basa, indefectiblemente, en la confrontación que sufre la *imagen* en el cine argentino con la *realidad* imperante. ¿Qué significa esto?

En primer término, el derrocado gobierno peronista había intentado, a como diera lugar, construir la idea de la “patria” (quizás no hubo frase más cristalizada que la de la “patria peronista”) en cuya significación se aglutinaban, en forma azarosa, los conceptos de *nacionalidad*, *territorialidad*, *pertenencia*, *identidad*, *autenticidad*, *soberanía* e *igualdad*. El lema de la marcha peronista, “todos unidos triunfaremos”, se traduce, en este sentido, en una marca cultural que unifica, en términos simbólicos, la extensa diversidad de la geografía social nacional. Solidificado el lema de la unión nacional *en clave peronista*, el gobierno incentivó, desde todo lugar, esta consigna y el cine, amparado lógicamente por el proteccionismo estatal, no desechó nada en pos de este mandato. ¿Cómo hacer, entonces, para que aquello que fue propio del peronismo, fuese dirigido, caído dicho gobierno, hacia el posicionamiento “desperonizante”?

En segundo lugar, la aparente apertura del gobierno de Aramburu debió soportar su propia contradicción ontológica: o bien se abría el juego para que los nuevos actores socioculturales se desarrollaran, o bien se ajustaba la política de proscripción por temor a un conato de estallido neoperonista. Esta tensión interna resquebrajó toda coherencia ideológica plausible, ya que cada punta de esta sogá, de este verdadero tejido gordiano, buscaba irremediablemente, ahogar a la otra. ¿Cuál era, entonces, o mejor dicho, de qué realidad argentina se hablaba cuando se mencionaba “*la realidad argentina*” en el discurso político del período? La

construcción “realidad argentina” –y sus desplazamientos y torsiones semánticas tales como *identidad nacional* o *realidad nacional* o *patria* o *unión nacional*– se convierte así en un concepto mutante, de límites poco claros, de intencionalidades diversas. Sí, cabe destacar que, en esta construcción, es determinante el acento respecto de la idea de “autenticidad” homologada a la idea de “verdad”, cosa que produce, al final, una sedimentación sinonímica de conceptos que, de suyo y a pesar del parecido entre ambos, no implican sino un dispositivo de lenguaje respecto de la edificación de un modelo a seguir y en el cual creer. La cuestión es sencilla:

Autenticidad: f. Cualidad de auténtico.

Auténtico, ca: (Del lat. *authenticū*, y este del gr. *ἀόθεντικός*). adj. Acreditado de cierto y positivo por los caracteres, requisitos o circunstancias que en ello concurren. 2. coloq. Honrado, fiel a sus orígenes y a sus convicciones. 3. ant. Se decía de los bienes o herederos sujetos u obligados a alguna carga o gravamen. 4. f. Certificación con que se testifica la identidad o verdad de algo. 5. Copia autorizada de alguna orden, carta, etc. (RAE, 2001: 250)

Queda claro que, a la hora de reflexionar sobre la *autenticidad*, se trata de una cimentación lingüística de alto contenido positivo. “Ser acreditado”, “ser fiel a”, “ser certificado como”, “testificar” se vuelven consumo de señalada marca positiva, es decir, como si el agente encargado de investir con la atribución de “autenticidad” –y no importa, de hecho, la índole específica del mismo, ya que se trata, en definitiva, del mismo lenguaje en boca de quienes lo profieren como un acto biológico, naturalizado, olvidado de su esencial condición en tanto construcción– estuviera exento de toda participación en el asunto, como si un poder sobrenatural justificara lo impoluto del acto. Incluso esta torsión, esta manipulación implícita en la red significante alcanza su

más acabada *performance* en su última variable: “copia”. Casi como un juego siniestro, la “autenticidad” refiere, en última instancia, a una variable lejana (¿o no tanto?) de la idea de la *representación*. Así, si la “realidad argentina” debe acreditar su “autenticidad” real o, al menos, hacerse cargo de algo que se le parezca en el ejercicio de la vida cotidiana, podemos quizás entender que, a una realidad social, política y económica resquebrajada, hecha tanto tirantez como contaminación entre sus opuestos (¿o no tanto?), le corresponda una consecuente y lógica “autenticidad” cuestionable en términos de sus manifestaciones culturales.

En este sentido, no extraña, por lo tanto, que el cine nacional se haga cargo de la variabilidad semántica de una frase que golpeteó, durante años y desde los más variados ángulos, las mentalidades argentinas. Se trata, entonces, de preguntarse por la *representación de la realidad argentina en el cine y su cuestionable condición de autenticidad*. Sea a través de la recuperación genérica; sea a través de nuevas propuestas que busquen desmitificar la “realidad” construida anteriormente; sea mediante la incorporación de nuevos paradigmas teóricos o críticos o, sencillamente, filmicos, en boga por esos años.

Recordemos que la estrategia peronista había edificado un hábil sistema a la hora de *representar(se)* en imagen. Desde esta postulación, creemos que el binomio edificado por la suma de los noticiarios *Sucesos Argentinos*, *Semanario Argentino* y *Noticiero Bonaerense* y, desde otra perspectiva, por la ficción genérica, completa acabadamente dicha estrategia. El noticiero significaba la conciencia audiovisual documentalizada del programa político social, donde los “malos” (la oligarquía, los terratenientes, etc.) ya eran cosa del pasado o eran fantasmas ajenos (el capitalismo internacional) que el gobierno podía exorcizar a su arbitrio; y los “buenos”, llanamente, eran la totalidad de los sujetos y las actividades descritas en las notas oficialistas. De alguna manera, la profusión iconográfica de la prensa escrita completa este circuito.

Las películas, a su vez, amparadas básicamente en los melodramas, pero con sostenido seguimiento en la amplia gama de géneros cinematográficos, alimentaban aquellos pilares postulados, dogmática y documentalizadamente, por el noticiario. Sin ser, así, necesariamente analógico o mimético con el contexto de época, el género pudo, en clave peronista, articular un concienzudo maniqueísmo de la imagen fílmica, donde la bondad, la nobleza, la unidad familiar (sea el núcleo familiar doméstico o la gran familia nacional) y la templanza estaban del lado de los obreros pujantes, las madres sufridas, las novias tesoneras y fieles, los pobres píos, los jóvenes deportistas y los trabajadores del interior del país. Innegablemente queda claro a quiénes corresponde el lado oscuro de la historia. No resulta extraña, por ende, la recuperación del espacio natural, de las zonas provinciales no recorridas anteriormente por la mirada *atenta* del cine argentino, ni del registro urbano en actitud contemporánea, pendiente del nuevo crecimiento de la ciudad y sus cada vez más extensos y pujantes límites. Pero, insistimos, esta recuperación de la realidad del país, es –aparte del simple hecho de ser lisa y llanamente una invención– una recuperación mitificada, hipostasiada, maniqueizada, de largo aliento ficcional, aunque, aparentemente, se “muestre” el país o la ciudad. Así, trasunta una confusión entre el registro de la realidad (construcción de la que se apropia, sobre todo, el noticiario) y la ficcionalización con tintes ¿realistas? –algo acentuado, sobre todo, por los trabajos de puesta en escena– propios de los filmes genéricos. Esta confusión, su tergiversación, su desplazamiento, su reificación e, incluso, su regurgitación, se fundan en la matriz peronista pero continúan a lo largo de los años aquí señalados.

Quizás por este mismo motivo, se vuelve cuestionable la taxonomía diseñada por Calistro, cuya visión parcializada estriba, básicamente, en desdeñar este aspecto fundamental. De ahí que el autor no pueda sino basar, por ejemplo,

su lectura respecto de Torre Nilsson y de Fernando Ayala en una superficialidad respecto de la idea de “vanguardia”; es decir, rescatar el “lenguaje” de Torre Nilsson en detrimento del de Ayala sin sopesar que las cribas de lenguaje no responden, solamente, a una cuestión estética o a un registro livianamente (por estar a la vista) temático. Lo mismo puede aplicarse al resto de su clasificación.

Más sencilla quizás, pero, al menos, más productiva a la hora de pensar el período, nos resulta la idea de atravesar los filmes a partir del eje “realismo/autenticidad” que domeña el registro simbólico de estos años. No se trata, por esto, de establecer juicios de valor respecto de la calidad de los filmes registrados,⁷ sino de postular entradas que cuestionen los cortes solamente cronológicos y, al mismo tiempo, admitan una lectura transversal y contextual. Los filmes reseñados son, en sentido estricto, un corpus restringido entre los que se estrenan en 1957, 1958, 1959, 1960 y algunos más de los años 1961 a 1963. La elección es deliberada a partir no solo del eje rector arriba destacado, sino también de la intención de dar cuenta de una problemática que no se agota, sino que fluye y se continúa, en menor medida, durante el resto de la década del sesenta. Si la elección cae arbitrariamente en estos años es, repetimos, porque creemos que aquí se visualiza, mayormente, la condición *nómada* del realismo en el cine argentino y su aturdida fórmula de incrustación en los diversos modelos narrativos. Las agrupaciones propuestas son las siguientes:⁸

7 En este sentido, consideramos falto de productividad total basar una mirada sobre el período denostando todo, a partir de apreciaciones tan lábiles, pero tan frecuentemente usadas como “películas buenas” o “películas malas”. Lamentablemente, el discurso y/o la crítica respecto de la historia de nuestro cine se ha basado, muchas veces, en este tipo de planteo axiológico, rara vez –casi nunca, en términos textuales, contextuales y culturales– justificado.

8 Esta tipología propone seis modalidades de acercamiento al problema: genérico ficcional, genérico documental, genérico analógico, genérico sociológico, genérico temático y genérico toponímico.

● *Los modelos anclados en el género e inscritos en marcos naturales.* Preferentemente se trata de netos melodramas o dramas donde el paisaje –sea este a lo largo de todo el filme o en alguna escena filmada, preferentemente, en alguna provincia del interior del país– sirve como pleonismo de la historia amorosa, confrontación medular con la vida en la ciudad y recupero de valores tradicionales que coadyuven a la configuración valorativa del género. Casi, podría decirse, que el paisaje *que se pretende realista* funciona, de hecho (y sobre todo en el marco constreñido de los melodramas), de la manera romántica más tradicional y normativa, casi decimonónica. Los ejemplos son diversos: *El dinero de Dios*⁹ (Román Viñoly Barreto, 1959), que permite una escapada a Córdoba como excusa para el derrotero del héroe conflictuado; los melodramas *Álamos talados* (Catrano Catrani, 1960) y *Campo virgen* (Leopoldo Torres Ríos, 1959); la blandierótica coproducción ítalo-argentina, realizada en Ushuaia, *Casi al fin del mundo* (Giuseppe Maria Scotese, 1961); la didáctica *La maestra enamorada* (Julio Saraceni, 1961) con escenas parciales filmadas en Mendoza; *Chafalonías* (Mario Soffici, 1960), con su grotesco ciudadano que ampara los devaneos crepusculares del desilusionado protagonista; la ciudad como espejo afectivo en *La murga* (René Mugica, 1963); Bariloche como contención de la hibridación textual (¿cómo sino, pensar la cruza entre el director e Isabel Sarli?) en *Setenta veces siete* (Leopoldo Torre Nilsson, 1962); el melodrama social *Las tierras blancas* (Hugo del Carril, 1958); el drama de supervivencia familiar *Isla brava* (Mario Soffici, 1958); el melodrama en clave riojana *Simiente humana* (Sergio Leonardo, 1958); el amor que lucha contra la inclemencia del suelo neuquino en *Salitre* (Carlos Rinaldi, 1958). Todos los casos nombrados trabajan, en definitiva, una variable del realismo cuya condición de “autenticidad” estriba, sencillamente, en la ade-

9 Todos los años señalados corresponden a los de los estrenos de cada película.

cuación del entorno a los conflictos particulares y, por ende, al verosímil del género.

● *La ascunción de la realidad imbricada en variables de “lo documental”*. En este grupo se encuentran aquellos filmes que, aunque a veces filtren su pertenencia genérica dramática, bucean en una puesta en escena que da cuenta de una mezcla entre la docudramatización, lo documental o la ficcionalización estetizada de sucesos basado en hechos reales o “documentalizables”. Existe una erosión del límite entre lo documental y lo ficcional, debida a la ausencia clara de una definición específica sobre el campo documental que exceda su filiación con lo estrictamente comprobable o con el dispositivo típico de los documentales científicos o del noticiero tradicional. Esta condición, repetimos, se evidencia mayormente en la disrupción narrativa de muchas de estas ficciones que, por querer ser “realistas” (sea por su comprobable facticidad geográfica, sea por su adecuación taxativa a la historia argentina) tajejan el entramado genérico que las soporta. Aquí se encuentran, por ejemplo: *Río abajo* (primer largometraje de Enrique Dawi, 1960), filmado en las islas del Ibicuy, en el delta del río Paraná; el filme basado “en un hecho real” *Los acusados* (Antonio Cunill (h), 1960) y con guión de Mario Soffici y Marco Denevi; la denuncia como documentalización social tan cara a Lucas Demare en *Plaza Huincul* (1960) o en *Hijo de hombre* (1961); la denuncia estetizada de *Esta tierra es mía* (Hugo del Carril, 1961), también basada en hechos reales, sobre la explotación de los trabajadores algodoneros del Chaco; la recuperación histórica de personajes del pasado, como *Mate cosido* (Goffredo Alessandrini, 1962); la anticomunista ficción con referencialidad histórica *Detrás de la mentira* (Emilio Vieyra, 1962); *El último montonero* (Catrano Catrani, 1963) con su versión de la vida del caudillo Chacho Peñaloza; las jamás estrenadas *Comahue* (Edgardo

Togni), producida en 1957, y *Allá donde el viento brama* (Ralph Pappier, 1963).

- *La esterotipia analógica.* En este apartado, caben todos los filmes que, de la manera más llana, trabajan un realismo superficial y analógico en la imagen, tal como hubiera rechazado, justamente, todo tipo de acercamiento *baziniano* (Bazin, 1966) a la definición de la autenticidad del realismo. Claro está que este es el reino del folclorismo, el costumbrismo, los estereotipos maniqueístas respecto de la relación campo/ciudad o de la familia rural. Entre estas se encuentran *El bote, el río y la gente* (Enrique Cahen Salaberry, 1960); *Cerro Guanaco*, de José Ramón Luna, estrenada en Catamarca en 1959 y en Buenos Aires en 1960; *Campo arado* (Leo Fleider, 1959); *Aconcagua* (Leo Fleider, 1964); *Pobres habrá siempre* (Carlos Borcosque, 1958) y *Alto Paraná* (Catrano Catrani, 1958).

- *Las visiones sobre fenómenos populares y/o sociales.* Se trata de películas que, o bien reflejan un fuerte sentido crítico, esto es, desmitificando cristalizaciones simbólicas de fuerte raigambre en el imaginario colectivo argentino, como *El crack* (José Martínez Suárez, 1960) y *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961) con su resignificación contemporánea del fútbol; *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962), con la reescritura de la lucha política, el cine y el mundo del ciclismo después de terminar el servicio militar obligatorio; o bien presentan un sentido ejemplificador, como *La patota* (Daniel Tinayre, 1960), o bien una mirada livianamente social en el marco de un suceso grupal privativo, tal el caso de *La procesión* (Francis Lauric, 1960) enmarcada en la peregrinación religiosa a Luján. Todas ellas buscan separar los consabidos registros de los fenómenos colectivos más caros a los argentinos y restituirlos dentro de una mirada

que eviscere los costos y consecuencias de tamañas mistificaciones generales. Desde esta perspectiva, la autenticidad que promueven estas películas se sedimenta en una *voluntad* de realismo crítico reflexivo que supere el simple registro de la puesta en escena.

El replanteamiento de la institución familiar. La familia, núcleo modélico de todo tipo de postulaciones genéricas desde el inicio del cine, también se vuelve materia de desguace en la mesa de la autenticidad contemporánea. Sea la familia tradicional, canónica o un sucedáneo que sostenga los mismos valores, el tema es registrar desde la actualidad (citadina o rural) el cuestionamiento a los supuestos que sostienen el modelo familiar tradicional. En esta perspectiva, se nota una clara intención de estas narrativas por fusionarse cohesionadamente con una puesta en escena que dé cuenta de estos conflictos que, en definitiva y a pesar de la permeabilidad de las preguntas, igualmente sostiene el canon tradicional. En este espectro se encuentran, por ejemplo, *Aquello que amamos* (Leopoldo Torres Ríos, 1959), *La madrastra* (Rodolfo Blasco, 1960), *El último piso* (Daniel Cherniavsky, 1962), *Propiedad* (Mario Soffici, 1962) y *Dos basuras* (Kurt Land, 1958).

● *La configuración del realismo citadino: Buenos Aires como centro y espejo de conflictos.* Quizás sea esta la vertiente realista más rescatada por la crítica, en relación directa con los nuevos modelos narrativos de la incipiente “modernidad” fílmica argentina. En uno de los extremos del espectro se hallan los filmes que cuestionan la precariedad de los sujetos dispersos y a la deriva en la gran urbe (son su producto, su consecuencia y operan, en este sentido, desde la lógica de la ciudad, donde quiera que vayan), o los que son devorados por ella (sea realmente, sea mediante los avances tecnológicos que mienten una mejor calidad de vida, sea por la ambición de intelectualidad y saber que asegura

la ciudad). Flota en este registro el concepto de “muchedumbre solitaria” (David Riesman) o de alienación urbana como en *Sábado a la noche, cine* (Fernando Ayala, 1960), *Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1962), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), *El televisor* (Guillermo Fernández Jurado, 1962) y *La caída* (Leopoldo Torre Nilsson, 1959). En el otro extremo se encuentran aquellas producciones que fundan o bien un realismo de corte histórico, revisando en clave nostálgica la formación del imaginario mítico sobre Buenos Aires y al cual buscan justificar desde esta recuperación genérica del pasado –*He nacido en Buenos Aires* (Francisco Mugica, 1959), *Mi Buenos Aires querido* (Francisco Mugica, 1961), *Canción de arrabal* (Enrique Carreras, 1961)–, o bien las películas que insisten en recorrer la ciudad (aupadas en el drama) a partir de alguna referencialidad contextual (es la idea del “esto sucede, aunque sea una ficción”), pero tomadas exclusivamente desde el registro ficcional. Tal es el caso, por ejemplo, de *Libertad bajo palabra* (Alfredo Bettanín, 1961).

Este mapa de situación de lo que supone una cierta absorción de un criterio de autenticidad, es amplio, maleable y, sin lugar a dudas, sujeto a contaminaciones y flexibilidades. No puede ser de otro modo, teniendo en cuenta la ya mencionada condición de *nomadismo conceptual en torno del realismo* que impera en el período. Por otra parte, esta condición nómada del corpus textual es la que permite mirar con mejor disponibilidad los figurados desguaces, contradicciones y “errores” que aparentan contagiar al cine de estos años. Casi, podría decirse, se trata de una falla geológica, es decir, de un corte tectónico donde el realismo (o, si se quiere, la búsqueda de una autenticidad en la construcción de la imagen cinematográfica) se vuelve pura y, a la vez, oscura

anfibología. Nada más coherente ni afín al contexto político, económico y social que es su germen y su sostén.

Cuadernos de todo y nada: Rubén Werther Cavallotti

Deliberadamente, hemos dejado de lado la producción del director Rubén Werther Cavallotti (Uruguay, 1924-Buenos Aires, 1999) ya que, en sí mismo y en su producción audiovisual, manifiesta el corpus fílmico más cohesionado con el paradigma de época. Los primeros años del trabajo de Cavallotti en cine van de la mano de un progresivo manejo del oficio como asistente de dirección en Artistas Argentinos Asociados y, preferentemente, bajo la égida de Lucas Demare. La mención no es ingenua, si se tiene en cuenta, por un lado, los intereses a la hora de fundar dicha productora, anclada más en una labor cooperativa y en una apropiación simbólica de (¡nuevamente!) la coparticipación auténtica de todos los trabajadores de la industria cinematográfica y de sus consecuentes elecciones estéticas y éticas, en el momento de pensar y realizar un filme. Por el otro, la sesuda labor al lado de Demare garantiza, para Cavallotti, el haber aprehendido los costes, límites y condiciones genéricos, narrativos, estéticos y éticos del modelo de cine social que caracterizan a este director.¹⁰ Es decir, Cavallotti “aprende” el modelo mimético del realismo anclado en el patrón genérico de la época de oro del cine argentino. Pero sus primeros pasos *como director* enfrentan, indefectiblemente y como ya hemos visto, el trastrueque de dicha lógica textual en el cine. Cavallotti, casi sin querer, se hace cargo del paso de ese realismo “tradicional” al marasmo realista que exuda en estos tiempos.

Para esto, el recorte elegido es el que corresponde a los primeros seis filmes del director, aquellos que abarcan los

10 Sobre estas cuestiones específicas, recomendamos Lusnich (2000).

años de 1957 a 1961, a saber, *Cinco gallinas y el cielo* (1957), *Procesado 1040* (1958), *Gringalet* (1959), *Luna Park* (1959), *Don Frutos Gómez* (1961) y *El romance de un gaucho* (1961).

Cinco gallinas y el cielo es la sencilla historia del robo y posterior venta de cinco gallinas. Los animalitos, destinados a la experimentación con drogas para desarrollar el coraje, terminan siendo análogos de los depositarios concluyentes de dichas drogas, los hombres, en una aceptación “científica” del producto que, en definitiva, mejora la calidad de vida humana. El registro de la comedia dramática opera, en esta primera realización de Cavallotti, como el marco de sujeción perfecto para la organización de un relato escrupuloso, que bucea en una autenticidad sostenida, básicamente, en la puesta en escena. Aunque la crítica contemporánea haya tratado de “desprolijo” al filme de Cavallotti, se trata, precisamente, de todo lo contrario. Si el filme, inspeccionado hoy, se sustenta apropiadamente, es gracias a la adecuada trabazón entre lo postulado a nivel de la trama y lo circunscrito de la puesta en escena –sobre todo, la ciudad como marco de referencia– que conjuntamente organizan esta aparente comedia dramática “liviana” que esconde, sin embargo, una mirada transversal no solo sobre el género sino sobre los postulados que le dan cauce y vuelo. *Cinco gallinas y el cielo* recibió el premio del Instituto Nacional de Cinematografía al Mejor Actor de Reparto (Luis Arata) y representó al país en el Festival Internacional de Karlovy Vary (Checoslovaquia), ese mismo año, donde alcanzó un Diploma de Honor y una mención especial para el director.

La reclusión por un delito menor y las consecuencias del encierro son el centro visceral de *Procesado 1040*, segundo filme de Cavallotti, basado en la obra teatral homónima de Juan Carlos Patrón. En él, el acicateo mental y las dificultades y vejaciones reales que sufre el anciano protagonista (Narciso Ibáñez Menta) en prisión tienen una acentuada contrapartida en el compañero carcelario joven (Walter Vidarte). Para muchos, la película constituye uno de los

mejores filmes de Cavallotti, en lo que a realismo de denuncia se refiere (sobre todo, por la objeción al sistema carcelario y por el destripamiento de los procedimientos judiciales). Sin embargo, la gran trenza de expresividad que teje el texto fílmico no se basa ni en la adecuada homologación del realismo analógico con el referente real, ni en la permanente condición de autenticidad que surge de él. Si bien esto está y funciona, la urdimbre discursiva logra su mejor densidad merced a la confrontación, el diálogo y la configuración de un código de convivencia lingüístico-representativo, permutable y a la vez diferenciado; hondo y, a la vez, ligero, entre los dos actores. Ibáñez Menta es la tradición; Vidarte, el nuevo modelo. Es interesante, a medida que avanza el filme, percibir la retroalimentación kinética y, por ende, cinética, de ambos posicionamientos frente a la actuación, que contagia la formulación del espacio en relación con sus sujetos. Desde este lugar, *Procesado 1040* puede leerse como una gran manifestación dialógica entre dos modelos textuales y actorales completamente distintos, como si se tratara de una entrevista mutua cuya condición fundamental como tal (el hacer preguntas y el formular repuestas) tomara la forma de una espacialidad generada por la relación de ambos actores en escena. El filme obtuvo del Instituto Nacional de Cinematografía los premios a la Mejor Adaptación (Wilfredo Jiménez), al Mejor Actor de Reparto (Walter Vidarte) y el 5º Premio a la Mejor Película. Walter Vidarte también logró los galardones como Mejor Actor de Reparto y como Revelación Masculina por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

Luna Park, por su parte, refiere, indudablemente, al mundo del boxeo y a su epicentro mítico, el estadio Luna Park. Los sueños del provinciano Carmelo (Walter Vidarte) por alcanzar la fama como boxeador y los costes de esta pretensión, anclados en la ambición sin límites y en el castigo por tamaña osadía, son el eje de este relato filmado con brío, sin

excesivas pretensiones más que la de encabalgarse la crítica social a un remedo de sesgo policial. El pivote del realismo en *Luna Park* se funda, justamente, en esta falta de pretensión, en esta postulación *a la vista* de un estado de situación, esto es, en esta vocación por dejar caer, como al pasar, una historia dentro del cerco de un doble *ring*: el del cuadrilátero propiamente dicho y el del marco de la pantalla como un esbozo, *a lo Daumier*, de una historia conocida hasta el hartazgo por el espectador local (la del sueño provinciano de triunfar en la capital).

A su vez, la comedia no le es ajena a Cavallotti a la hora de replantear la consabida y tradicional historia del hijo ilegítimo reconocido por un padre millonario en *Gringalet*, basada en la pieza teatral del mismo nombre de Paul Vanderberghe. La mano segura de Cavallotti no duda al registrar el tradicional barrio de La Boca, sin detenerse en pintoresquismos vanos, como si el pincel de su protagonista estuviera en plena labor de óleo sobre su propio acontecer. Este relato pequeño y casi trivial se vuelve, por esto, llamativo; es decir, Cavallotti boceta, planifica, mezcla sus colores y pinta, como Gringalet, en una acusada autoreferencialidad lúdica pero, a la vez, casi imperceptible. Esta *vocación referencial lúdica invisible*, centrada en el desplazamiento de la referencialidad hacia un espacio que excede el límite de la ficción, es una de las características más llamativas del director, en la medida en que da cuenta de un reverbero, consciente o no, del peso de la representación. Tal vez aquí se cimiente la autenticidad de Cavallotti: en pensar el realismo de la representación como una fluctuación latente, como un ejercicio, más que sobre un relato de fines y finales precisos, sobre la imposibilidad de finiquitar solución alguna y definitiva para la ontología de la imagen.

De ahí, por qué no, la vocación para adaptar textos considerados fehacientemente “costumbristas”, como el caso del filme *Don Frutos Gómez*, adaptación de *Cuentos y cartas correntinos* de Velmiro Ayala Gauna. Ajeno a toda consideración peyorativa,

Cavallotti sigue firme y desoye la queja de la crítica y, por eso, construye un filme lisa y llanamente, “pintoresco”. Releída hoy, la película puede verse como un *continuum* de la disposición lúdica discursiva de Cavallotti, como un deslizamiento que diluye la diferencia entre oralidad y visualidad. Don Frutos recuerda y cuenta. Escritura, narración y lectura: estos son, en definitiva, los “hechos” realistas; el soporte de esta triangulación es mutable (como se viene señalando una y otra vez). Solo parece importar, en esta vectorialidad de los filmes de Cavallotti, la rampante energía por ser escucha/lector atento, a expensas de la marcación genérica o normativa.

Este primer período de la obra de Rubén Cavallotti se cierra con *El romance de un gaucho*. Cruza de melodrama y gauchesca a *la page*, la película pasó inadvertida justamente por la hibridación aparentemente deficitaria y forzada. Sin embargo, el filme retoma la habilidad del director por encastrar a sus personajes en un espacio que se fragmenta como propio en el nivel de la peripecia (y en el filme es fundamental la plástica de la fotografía de Aníbal González Paz a la hora de registrar esto) y, al mismo tiempo, por insertar con justeza el perno de la autenticidad en el agujero negro de la imagen tradicional realista.

Las notas tomadas sobre Cavallotti permiten pensar una escritura de autor no reconocida como tal. Y casi sin quererlo, Rubén Werther Cavallotti construye una *summa* parcializada de las variaciones más consabidas sobre el mismo tema, el del realismo. Él aúna la figura del cineasta clásico y la del incipiente narrador moderno (incluso en la perspicacia de trabajar unido a un actor, Walter Vidarte, que se erige como una suerte de *alter ego* escurridizo de la intencionalidad inconsciente de Cavallotti); y también subsume en sus universos ficcionales la fijación por el realismo tradicional, a la vez que la trashumancia por la permeabilidad textual del término.

En este aspecto, Cavallotti es el síntoma del período y, a la vez, su inconsciente conciencia, su cohesión y su desaprovechado ocaso.

Papeles de recién venido

Incrustarse de sopetón en estos años, repetimos, es una experiencia productivamente desquiciadora. Al lector/espectador virgen respecto de este período puede sorprenderle la aparente esquizofrenia de la escritura filmica. Insistimos, son los años del nomadismo conceptual de un cine (de una identidad, de una nación) que ha desmigajado sus condiciones y sus pertinencias, sin darse cuenta, muchas veces, que cada migaja porta parte y arte de la misma simiente. Son los años en que, insistimos por última vez, el cine argentino –en tanto *síntoma* y *fantasma*¹¹ de la situación coyuntural política argentina– puja, hace implosión y ocluye internamente las múltiples posibilidades de la significación del realismo.¹² Se trata, en resonancia y en definitiva, de la conmoción de la certeza del ser que se pone en juego al hacerle estallar toda construcción simbólica segura. Recordemos, por ejemplo, que, si para Georg Lukács “la unidad de la obra de arte, la creación de la ilusión estética solo es posible si el arte refleja de modo *objetivamente justo* el proceso objetivo conjunto de la vida” (Lukács, en Sánchez Vázquez, 1982), esa pretensión de justa objetividad puede trasladarse –a pesar de los años transcurridos en materia de replanteamientos teóricos en torno de las estéticas realistas– a la supuesta condición caótica del cine argentino hacia 1957 y los años subsiguientes. Si se comprende que el realismo del cine argentino de estos años (y su consecuente condición de autenticidad) más que un cuerpo sólido, es un organismo blando, una escurridiza trementina que licua los nudosos contornos de las canonizadas divulgaciones en torno

11 Los términos “síntoma” (*symptôme*) y “fantasma” (*fantasme*) están tomados, efectivamente, de la teoría lacaniana. Véase, para un acercamiento inicial al tema: Lacan (1987), Jameson (1995) y Evans (2000).

12 Un preciso análisis de la problemática del realismo y los valores que pone en juego implicaría una revisión bibliográfica extensísima. Señalamos algunos acercamientos: Lukács (1966), Williams (1976), Lukács *et al.* (1982), Zis (1987).

de las narrativas fílmicas consolidadas; si se lo acepta en su condición frankensteiniana, huidizamente mutante; si se admite su etopeya ontológica meliflua y casi caprichosa, quizás sea posible aprender el endeble equilibrio de un tejido textual atrayente por su inaccesibilidad y, por qué no, resistido por su falso acomodamiento a un orden, a decir verdad, inexistente. He aquí su salvación, pero también su gólgota.¹³

Bibliografía

- Bazin, André. 1966. *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP.
- Bordwell, David. 1995. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- Calistro, Mariano. 1984. “1957-1968. Aspectos del nuevo cine”, en Couselo, Jorge Miguel; Calistro, Mariano; España, Claudio; Insaurralde, Andrés; Landini, Carlos; Maranghello, César y Rosado, Miguel Ángel. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, CEAL.
- Carmona, Ramón. 1991. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- Di Núbila, Domingo. 1959. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Cruz de Malta.
- Dos Santos, Estela. 1971. *El cine nacional*. Buenos Aires, CEAL.
- Evans, Dylan. 2000. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires, Paidós.
- García Jiménez, Jesús. 1993. *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- Lacan, Jacques. 1987. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Paidós.
- Jameson, Fredric. 1995. *Imaginario y simbólico en Lacan*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Lukács, Georg. 1966. “Arte y verdad objetiva”, en *Problemas del realismo*. México, FCE.
- . 1982. “El reflejo artístico de la realidad”, en Sánchez Vázquez, Adolfo (comp.). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

13 Agradecemos para la confección de este artículo, los debates, sugerencias y constante predisposición para el diálogo de Armando Capalbo, Pablo Piedras y Lucía Rodríguez Riva.

- Lukács, Georg *et al.* 1982. *Polémica sobre el realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- Lusnich, Ana Laura. 2000. “Artistas Argentinos Asociados” y “La epopeya patriótica y ciudadana”, en España, Claudio (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*, 2 vols. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Mahieu, José Agustín. 1966. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Posadas, Abel. 1973. “El cine de la primera década peronista”, en *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires, Cimarrón.
- Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, vol. 1.
- Williams, Raymond. 1976. *Keywords*. Londres, Harpers Collins Publishers Ltd.
- Zis, Avner. 1987. *Fundamentos de la estética marxista*. Moscú, Ráduga.

***Si muero antes de despertar* (Christensen, 1952)** **Infancia, sexualidad y norma**

Tamara Accorinti

Durante el período industrial de la cinematografía nacional, la representación de la infancia ha ocupado apenas un lugar periférico. Las pocas películas que la retrataban eran aptas para todo público y su dimensión normativa estaba destinada a una doble audiencia conformada por padres e hijos.

En tanto sujeto histórico, la infancia se configura bajo los sistemas institucionales de la burguesía. Por un lado, el par escuela-familia; por otro, las instituciones médico-jurídicas representadas por los reformatorios y la policía, ante casos eventuales de *degeneración*, vinculados casi exclusivamente con situaciones de orfandad. Como señala Carli (2002), la etapa fundacional de los procesos de escolarización en la Argentina se funda sobre la *ideología sarmientista*, a fines del siglo XIX. La concepción de la infancia se configura sobre una oposición entre *infancia bárbara* e *infancia civilizada* que justifica y da lugar a la construcción de la escuela como ente civilizatorio y como institución mediadora entre padres e hijos.

Aunque Carlos Hugo Christensen realizó una extensa y variada producción fílmica durante las décadas de 1940 y 1950 en la Argentina y luego en Brasil, a partir de su exilio en 1954, no gozó del mismo reconocimiento que sus contemporáneos.

En 1997, la revalorización del cineasta en el marco del Festival de Mar del Plata despertó el interés de críticos e historiadores. En sus inicios ha sido uno de los pocos directores que ha tenido como protagonistas a jóvenes y adolescentes. Algunos títulos de referencia de este período son: *La novia de primavera* (1942), *16 años* (1943), *Los chicos crecen* (1942). Tal como señala Ruffinelli (1998: 287), “Aunque varias veces en las conclusiones sus películas se reconcilian con la esperada visión de la burguesía no lo hacen sin antes pasar por asuntos espinosos, por conflictos adolescentes y familiares con una mirada más perturbadora que sus contemporáneos”. En estos filmes la representación del mundo adolescente, con su visión idílica y romántica del amor, se inscribe en los marcos genéricos de la comedia.

En el período 1948-1951 el director incursiona en el *thriller* de corte psicológico, creando una atmósfera donde el crimen, la obsesión y lo patológico forman parte del universo de la burguesía y sus instituciones. *Si muero antes de despertar* (1952), junto con *No abras nunca esa puerta* (1952), surgen de la adaptación de los cuentos de William Irish. En la primera de estas películas el universo representado da cuenta del trasfondo siniestro que reflejan los cuentos infantiles. La adaptación que hace Christensen de los relatos del escritor norteamericano fusiona, con un estilo manierista, el dispositivo de los cuentos de hadas con el melodrama y el *thriller* psicológico.

En *Si muero antes de despertar* el despertar sexual es el conflicto que atraviesan niños y niñas, cuyo deseo erótico preadolescente resulta configurado por los mecanismos de control de la modernidad. La escuela, la castidad de la familia burguesa, el mandato, la incomprensión, la incomunicación entre niños y adultos, son los factores que ponen la infancia en riesgo. La regulación del deseo y sus mecanismos de inclusión-exclusión son articulados en la película a partir de tres instituciones modernas: la familia, la escuela y la policía.

A nuestro juicio, la representación de la infancia retratada en este filme nos permite repensar sus condiciones actuales. Reconocer en el presente las huellas del pasado es lo que nos autoriza a abrir y desplegar nuevas formas de subjetividad. Así como el acto de lectura actualiza la memoria y abre una nueva perspectiva hacia el futuro, el arte y la historia entrecruzan sus relatos.

A nivel narrativo el está estructurada a partir del cruce de diferentes expresiones artísticas: el cuento, el mito y el melodrama.

Para el desarrollo de estas ideas nos proponemos, en primer lugar, analizar las estrategias enunciativas con la finalidad de mostrar cómo el relato articula cuentos de hadas, mito y modernidad y, a partir de ahí, indagar la función de dichos cuentos en la construcción del estatuto de los personajes. En segundo lugar, realizar un análisis semántico de las imágenes que ponen en evidencia los aspectos normativos y disciplinarios de los dispositivos de poder de la modernidad.

La historia

Si muero antes de despertar narra la historia de Luis Santana (Néstor Zavarce), un niño de unos diez años, hijo del inspector Santana (Floren Delbene), un oficial de segunda. En la escuela se hace amigo de Alicia Miranda (Marta Quintela). La amistad entre ellos es conflictiva porque Luis siempre molesta a Alicia tirándole las trenzas. Las riñas entre ellos sugieren el incipiente despertar sexual de ambos, aún no reconocido. Así entre peleas, amenazas e intercambio de chupetines (evidente signo de succión) se desarrolla la amistad de los personajes. Alicia hace que Luis le jure que guardará un secreto: que recibe los chupetines de un hombre –*el lunático* (Homero Cárpena)– a la salida de la escuela, quien además le ha prometido que la llevará a su casa en medio del

bosque, donde le dará todas las golosinas que ella quiera. Al día siguiente, Luis ve cómo Alicia desciende por un camino en forma de laberinto con el hombre. La escena genera una tensión de saberes entre Luis, que saborea los placeres futuros, y el espectador, que sabe que ese hombre es *el lunático*. La secuencia finaliza con la desaparición de Alicia. El día siguiente la niña no llega a la escuela y el inspector de policía informa su desaparición. El secreto que debe guardar, la culpa y las pesadillas generan un fuerte tormento en el personaje. El silencio y la distancia con el mundo adulto lo dejan cada vez más indefenso y solo.

Afortunadamente la historia da una segunda oportunidad al protagonista: un tiempo después, Julia Losada (María Angélica Troncoso) se sienta en el lugar que antes ocupaba Alicia Miranda. El relato anticipa que la historia está por repetirse, que Julia corre el mismo peligro que Alicia, sin embargo esta vez Luis conseguirá ayudarla. El niño reconoce sus miedos y los enfrenta igual que los héroes en los cuentos infantiles. En este sentido, la segunda historia funciona como un viaje interno de reconocimiento de sus deseos sexuales y de su necesidad de virilidad.

Enunciación y subjetividad: la función psicoanalítica de los cuentos de hadas en la construcción de la personalidad

Son varias las referencias a los cuentos de hadas en el filme. Por un lado, se alude a *Hansel y Gretel* de los hermanos Grimm a través de varios elementos intertextuales, por ejemplo: *el lunático* (que remite a la bruja), la casa en el bosque, las huellas que sigue Luis para encontrar a Julia, los botones que deja en el camino para que su padre lo encuentre.

Bettelheim, en su análisis de *Hansel y Gretel*, sostiene que este cuento escenifica la angustia que implica el crecimiento del “período edípico”, así como la representación de una

“oralidad primitiva y sus tendencias destructivas” ([1976] 2000: 180). El deseo oral está sugerido en el filme por la voracidad con la que los protagonistas desean los chupetines.

Si *Hansel y Gretel* pone en escena el momento en que el niño experimenta frustración al saber que su madre ya no responde incondicionalmente a sus deseos,¹ nuestro filme aborda el complejo de Edipo en la pubertad. En efecto, la estructuración del deseo y los procesos de identificación y reconocimiento están marcados a través de la sugerencia de relaciones homoeróticas entre los personajes masculinos: el padre, *el lunático* y el hijo. El filme se inicia con una voz en *over* extra-diegética que enuncia:

En lo más hondo del corazón humano está escrita esta gran verdad: solamente la pureza puede vencer a las fuerzas del mal, solamente un niño puede matar al monstruo. En la calesita de los viejos cuentos, los héroes infantiles siguen desfilando eternamente. Son niños pobres hijos del pueblo. Se llaman Caperucita y Cenicienta, Piel de Asno, Pulgarcito, Carabás y la Bella durmiente. Son el mundo de la pureza en lucha contra las fuerzas del mal: el lobo y la bruja, el ogro y Barba Azul. Así a quienes dicen que ya no hay niños héroes, ni bosques encantados, ni botas de cien leguas, no les crea señor, solamente han cambiado los trajes y las palabras, pero la lucha continúa igual todos los días. La calesita sigue girando. El bosque legendario donde crecen los árboles del miedo puede ser cualquier baldío de nuestra propia ciudad. Al fondo la casa misteriosa donde acecha la bestia del mal, con la que ustedes se habrán cruzado cien veces sin darse cuenta porque no hay trajes especiales para la bestia. La princesa encantada puede ser cualquier niña de nuestro propio barrio,

1 “Completamente trastornado porque su madre no está a su servicio incondicionalmente, sino que le pone exigencias y se dedica cada vez más a sus propios intereses, el niño imagina que la madre, tras haberlo alimentado y haber creado un mundo de felicidad oral, no ha hecho más que engañarlo, como la bruja del cuento.” (Bettelheim, [1976] 2000: 181)

y el héroe de hoy llevará el guardapolvo blanco del colegio y la alegría sana de la calle y un gran corazón escondido. Será uno cualquiera, quizá su propio nieto señor, su propio hijo señora, solo que ni él ni ustedes lo saben todavía. Porque en el fondo no ha cambiado nada. La lucha sin fin, la eterna batalla del niño y el monstruo va a comenzar una vez más, la calesita de los viejos cuentos sigue girando.

Desde el punto de vista semántico esta frase inicial instala el modo en que el filme se apropia de fábulas infantiles en el contexto de la modernidad. Por un lado se presenta la idea de repetición cíclica que anula cualquier distancia entre un pasado mítico y un tiempo actual. Todos esos cuentos nos hablan de la lucha continua entre las fuerzas antagónicas del bien y el mal: “la lucha sin fin, la eterna batalla del niño y el monstruo va a comenzar una vez más, la calesita de los viejos cuentos sigue girando”. Esas categorías que desde un principio aparecen como atemporales y se vinculan con las pulsiones internas son el soporte de las diferentes manifestaciones históricas: “cambian los trajes pero esa lucha continúa”; “solamente un niño puede matar al monstruo”. El niño puede matar al monstruo porque habla su propia lengua, porque representa sus pulsiones y deseos más íntimos. Esa es, como sostiene Bettlheim ([1976] 2000), *la función terapéutica de los cuentos de hadas*.

A nivel visual la imagen refuerza el tiempo cíclico explicitado por la voz a través de un plano de la calesita girando. La imagen presenta fuertes claroscuros que remiten a la estética expresionista, en la cual el espacio se deforma por la proyección de los tormentos subjetivos (Fotograma 1). A su vez, los trajes sí dan cuenta con precisión del anclaje histórico en que se materializan estas fuerzas atemporales. “El bosque se transformó en cualquier baldío de una ciudad, la bestia en cualquier individuo sin traje especial, el héroe en cualquier niño de escuela con guardapolvo blanco. La

princesa encantada puede ser cualquier niña de nuestro barrio”. De este modo, la regulación de esos deseos se materializa en la historia y está sujeta por ello a las prácticas que definen la época: el barrio, el baldío, la pobreza, el guardapolvo blanco, la escuela.



Fotograma 1. “La imagen refuerza el tiempo cíclico explicitado por la voz a través de un plano de la calesita girando.”

Por corte directo pasamos a la imagen de una nena con guardapolvo blanco en bicicleta. También por corte directo se nos presenta el baldío en sincronía con la voz que enuncia “cualquiera puede ser la bestia”. Pero esta bestia sale del espacio excluido de la burguesía: el baldío. Cuando se presenta a Luis, la imagen (Fotograma 2) se construye en perspectiva, en un cuadro dividido en dos líneas de fuga: por un lado Luis, con guardapolvo blanco, y por otro, los demás niños, también con guardapolvos blancos. En sincronía la voz enuncia “Puede ser cualquier chico”. Esta idea de que cualquier chico puede ser el príncipe o cualquier hombre puede transformarse en bestia responde al modo en que la ideología moderna instauro sus dispositivos normativos. El poder se ejerce a través de la construcción de la noción de individuo, donde la subjetividad se configura por la dinámica de los procesos de masificación: la fábrica y, en este caso, la escuela y la familia.



Fotograma 2. "Puede ser cualquier chico"

Al finalizar la *voz over*, un plano detalle de una campana da cuenta de la continuidad iconológica de dos dispositivos de control social: la iglesia y la escuela. Sobre la campana se funde el texto en primera persona de la nena que se superpone al discurso religioso de la plegaria: "Si llega la noche oscura a Dios entrego mi alma, si muero antes de despertar a Dios entrego mi alma". El título del filme, que es esta misma plegaria, también está enunciado en primera persona. En principio, siguiendo la línea argumental, esta primera persona remite a Alicia Miranda, en la medida en que la muerte la priva de su ingreso al despertar sexual. Pero también hace referencia a Luis, atrapado por un secreto demasiado grande para su comprensión, arrojado a un tormento solitario por una sociedad que lo excluye a través de sus mandatos.

Las tres instituciones que transmiten la ideología burguesa están representadas en el filme como instituciones que excluyen la sexualidad por ser un elemento extraño a sus dispositivos. En este sentido *el lunático* que acecha en las afueras de la escuela representa lo excluido de la *mononuclear* familia burguesa. La película se encarga de construir signos de identificación entre Luis y *el lunático* (Fotograma 3).



Fotograma 3. "La película se encarga de construir signos de identificación entre Luis y el lunático."

Ambos engañan a Alicia con la intención de obtener de ella diferentes placeres; a su vez, cuando se cruzan, *el lunático* obsequia a Luis una manzana, símbolo de tentación y pecado para la religión católica y signo de envenenamiento y engaño en el cuento de *Blancanieves*. Es interesante destacar que aquí se insinúa una situación homoerótica que subvierte el mito cultural. Tanto en el cuento de *Blancanieves* como en el catolicismo son personajes femeninos los encargados de ofrecer la manzana. En cambio, en esta escena es un hombre quien obsequia la manzana a un preadolescente al inicio de su despertar sexual. Esta identificación que la enunciación se encarga de remarcar permite pensar que *el lunático* funciona como la exteriorización de los deseos más íntimos y más siniestros que atraviesa el despertar sexual en el personaje de Luis. No es casual que *el lunático*, como se llama en la película al loco de la sexualidad, aparezca en la puerta de la escuela. De este modo, *Si muero antes de despertar* remite también a Luis, que no puede sobreponerse a la culpa causada por la *complicidad* que, de algún modo, siente que tiene con *el lunático*. Como señala Bethelheim en *Psicología de los cuentos de hadas* (1976), el valor terapéutico de estos cuentos radica en que permiten exteriorizar los miedos y deseos más profundos de la infancia. A través de ellos los niños logran representar sus enojos, sus deseos, su miedo al abandono:

En los cuentos de hadas los procesos internos se externalizan y se hacen comprensibles al ser representados. (...) Los cuentos de hadas no pretenden presentar al mundo tal como es ni aconsejar lo que uno debería hacer. El cuento es terapéutico porque el paciente encuentra sus propias soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre sus propios conflictos internos. (Bettelheim, 2011: 3)

En este sentido el cuento de hadas tendría una funcionalidad semejante a la del psicoanálisis, es decir, proveer al hombre de herramientas simbólicas para facilitar la aceptación de la naturaleza problemática de la vida. La referencia a estos cuentos infantiles funciona no solo como relación intertextual con el conflicto representado en el filme –el despertar sexual–, sino que también fija demarcaciones de género que la película pone en tensión. Cuando el inspector llega a la escuela para anunciar la desaparición de Alicia Miranda dos planos detalle organizan el sentido global de la escena: en el primero Luis dibuja la casa de golosinas en el bosque y en el segundo el nombre de Perrault aparece escrito en el pizarrón. La enunciación carece de ambigüedad al respecto. Refiere al pasaje de la infancia a la adolescencia representado en los cuentos de hadas por el príncipe que rescata a la princesa: “Blancanieves”, “La bella durmiente”, “Cenicienta”; todos ellos de Charles Perrault. La referencia a estos clásicos infantiles anticipa que este pasaje de la infancia a la adolescencia queda atravesado por las delimitaciones que separan los géneros femenino y masculino. Lo femenino queda vinculado a la escuela, el hogar, la gramática, la pasividad, las piernas que se duermen, el no poder caminar. Mientras que lo masculino se vincula al espacio del saber y de la ley, y está representado por el padre policía y el médico.

Espacios físicos y simbólicos de articulación para los dispositivos de poder en la modernidad

La película establece una relación de equivalencia entre las instituciones burguesas (escuela, policía, hogar y medicina) que quedan articuladas en la configuración espacial del relato.

Por un lado, el espacio de la norma y del saber. Por otro, lo excluido de la norma, lo patológico, que es también lo incognoscible para la dupla saber-poder, que se representa en el filme mediante el espacio de la pesadilla y el del *lunático*. En el nivel de la puesta en escena los espacios representados a lo largo de la narración funcionan condensando semánticamente los tópicos culturales puestos en tensión por la enunciación.

En el interior de la casa burguesa la iluminación es lúgubre (Fotograma 4), con contrastes de luces y sombras propios de una estética expresionista, en la que la deformación de los objetos y los espacios producidos por la luz exteriorizan el tormento interior de los personajes. Este interior es un espacio asexuado, un espacio de deberes y funciones cívico-sociales. Los espejos duplican la imagen del padre y de la madre en su inacción y en su incapacidad para resolver el conflicto del exterior que funciona como amenaza a ese interior. La familia burguesa está en peligro en la medida en que *el lunático*, que funciona como el límite exterior de esas funciones cívicas sociales, es un *no-humano* y por lo tanto no puede ser interpelado por la ley. La ley no puede castigar el crimen ya que la locura lo despenaliza. Esta categoría de la locura, de la sinrazón como lo *no-humano*, amenaza en tanto el *otro más íntimo* la estabilidad de las familias burguesas.



Fotograma 4. "En el interior de la casa burguesa la iluminación es lúgubre."

Michel Foucault en *Historia de la locura* (1967) explica precisamente el modo en que la familia burguesa asienta su dominio sobre la exclusión de la sinrazón, entendiendo este concepto en el siglo XVII como todo lo que se opone a los valores de la burguesía: la homosexualidad, la vagancia, la prostitución, el libertinaje, la imaginación. En *Los anormales* (2000), Foucault sostiene que la inclusión de la demencia en la constitución de la penalidad burguesa por medio de la pericia psiquiátrica se constituye sobre el *par psicológico y ético que deslegaliza la infracción*. Siguiendo al autor, la pericia psiquiátrica instaaura en el ámbito legal la "criminalidad evaluada desde el punto de vista psicológico-moral" (Foucault, 2000: 31). De esta forma el par perversión-peligro se instaaura bajo la lógica de la locura y de la sinrazón. El castigo recae en el individuo patológico dentro del ámbito intrafamiliar. El crimen fija la posición radical de la ilegalidad en la lógica del deseo. Esta dimensión patológica del crimen-deseo "no está en absoluto para responder a la cuestión de la responsabilidad, al contrario, está destinada a no responder a ella" (Foucault, [2000] 2007: 33); "Se pasó del problema jurídico de atribución de la responsabilidad a otro radicalmente distinto: ¿el individuo es peligroso?" (Foucault, [2000] 2007: 37).

Esta inscripción del crimen en el campo de la patología se establece bajo las *técnicas de normalización* del poder moderno. Estas separan los espacios para determinar pautas de conducta: la habitación de los padres sin sexualidad, la habitación del hijo como espacio íntimo pero controlado por el ojo parental. Al excluir la sexualidad de la civilizada familia burguesa, esta deviene como patología y pone en crisis la estabilidad de la norma familiar. A su vez en su análisis sobre la construcción del Estado argentino, Ferro afirma que este asienta sus fundamentos morales y culturales sobre explicaciones de corte biológico. La idea de *degeneración* queda entrelazada con la noción de lo *inhumano* en tanto pérdida de condiciones morales y civilizatorias, que encuentran sus *explicaciones* en condiciones de herencia genética. “Considerada como una realidad sociobiológica, la degeneración resultará el efecto más costoso que deberá pagar la sociedad para ser civilizada” (Ferro, 2010: 190).

En oposición a la oscuridad del interior de la casa burguesa, el exterior de la escuela es un espacio claro, fuertemente iluminado (Fotograma 5). Este espacio, homogeneizado por los guardapolvos blancos y bajo la vigilancia y el control de los maestros, es simultáneamente el espacio del peligro, del deseo sexual, del *lunático*. Es el espacio de la infancia pero también el del desarrollo y pasaje de la niñez a la adolescencia. El plano en el que el *lunático* se lleva a Alicia condensa semánticamente el conflicto del relato y está dividido en cuatro partes iguales. De izquierda a derecha se construye una tensión entre luz y oscuridad –el bien y el mal–. Desde arriba hacia abajo la tensión está en el crecimiento y la angustia del despertar sexual; de ahí los dos espacios que determinan el fin de la infancia y el ingreso a la pubertad: la calesita y el laberinto.

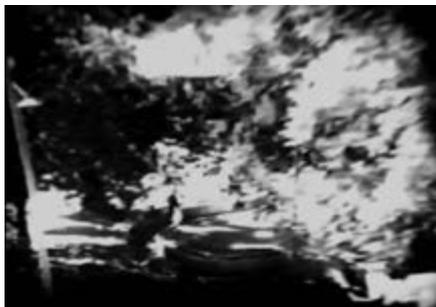


Fotograma 5. "En oposición a la oscuridad del interior de la casa burguesa, el exterior de la escuela es un espacio claro."

El otro espacio que escapa al saber de la normativa burguesa es la pesadilla –espacio íntimo por excelencia– que aglutina semánticamente la dimensión simbólica de los lugares del filme. La calesita es un claro signo de la infancia pero también es una marca de repetición y circularidad. El laberinto, símbolo en los mitos y cuentos infantiles del tiempo de pasaje y de iniciación (Fotograma 6). Este espacio representa la angustia del crecimiento, lo que inscribe el tormento del personaje en la dinámica de la sexualidad. Las rejas sobre el rostro del *lunático*, que coinciden con las rejas de la escuela donde Luis y Alicia sellaron el pacto secreto. El chupetín cierra el sueño como marca de oralidad y además como símbolo fálico. Así, en la intimidad del sueño, Luis se desvela por sus propios monstruos y condensa en su interior la totalidad de los espacios que fueron presentados en la narración. Espacios donde la infancia queda relegada a las estigmatizaciones y castigos de las instituciones burguesas. Es por ello que cuando Luis logre reconciliarse con sus fantasmas arrojará luz al caso.

En la escena en la que el padre le informa a la madre acerca del asesinato de Alicia una luz entre los padres contrasta con la oscuridad del comedor familiar (Fotograma 7). Esa luz puede verse como el tercero que falta en la escena: Luis, que permanece escuchando fuera de campo. De este

modo la enunciación anticipa quién será el que arrojará *luz* sobre el caso. En el desenlace, aunque Luis ayuda al padre a resolver el caso y este logra ascender a oficial de primera, el espectador no puede olvidar el modo en que esas mismas instituciones han desconocido las necesidades de la infancia.



Fotograma 6. "El laberinto, símbolo en los mitos y cuentos infantiles del tiempo de pasaje y de iniciación."



Fotograma 7. "Una luz entre los padres contrasta con la oscuridad del comedor familiar."

Conclusión

Esta película, pensada para todo público, construye un doble destinatario en tanto está dirigida a padres y chicos. Sin embargo, los aspectos normativos se establecen en el marco de un dispositivo enunciativo que desmantela precisamente

los valores y creencias de esa burguesía. Esta es la gran riqueza del relato: filtrar la crítica a esas instituciones a través del verosímil de época. Por un lado, la película opera en su aspecto normativo, propio de los filmes para todo público. La familia opera como motor del crecimiento cívico-social del individuo. Es en la cama del nene donde se da el reconocimiento simbólico padre-hijo, compartiendo en la intimidad de la familia burguesa el reconocimiento civil de oficial de primera. Por el otro lado, a pesar del final feliz las instituciones burguesas no quedan ilesas al haber sido evidenciados sus mecanismos de control más profundos y lo obsoleto de los valores que la definen.

Bibliografía

- Bettelheim, Bruno. [1976] 2011. *Psicología de los cuentos de hadas*. Buenos Aires, Crítica.
- Carli, Sandra. 2000. *Niñez, pedagogía y política: transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880-1995*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Ferro, Gabo. 2010. *Degenerados, anormales y delincuentes*. Buenos Aires, Marea.
- Foucault, Michel. 1967. *Historia de la locura en la época clásica*. México, FCE.
- . [2000] 2007. *Los anormales*. Buenos Aires, FCE.
- Ruffinelli, Jorge. 1998. “Bajo cinco banderas el cine de Carlos Hugo Christensen”, en *Nuevo texto crítico. Revisión del cine de los cincuenta*, año XI, N° 21/22, enero-diciembre. California, Stanford University.

“La casa se ha puesto triste y fea como nosotros”: la construcción del hogar como ruptura en *Graciela* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956)

Mariano Roitenburd

Graciela (1956) podrá ser tanto nuestro horizonte como nuestro punto de partida siempre que analicemos las obras de Leopoldo Torre Nilsson. Será la consolidación de un estilo que el autor comenzó a revelar en algunas de sus películas anteriores y, al mismo tiempo, el inicio de la ruptura constante en el *imaginario social instituido* (Castoriadis, 1997; Baczko, 1999) de hogar y de familia que predominaba en la época. *Graciela* será la primera película del autor que pondrá todos los elementos específicos de su arte al servicio de cuestionar el sistema social capitalista, en el seno familiar de la clase dominante y generar un quiebre en la forma de representación del hogar en el cine que le antecede. Veremos que el montaje funcionará como matriz principal para construir los espacios cerrados que pondrán en evidencia las relaciones familiares decadentes de la burguesía.

Entendemos el montaje como “el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración” (Aumont *et al.*, 1996: 62).

Es decir, concebimos el montaje como la operación técnico-narrativa que se ocupa de la selección, fragmentación (duración, tiempo) y del ordenamiento del material fílmico, yuxtaponiendo un plano a otro para la construcción del relato cinematográfico.

Precedentes del *estilo consolidado* en *Graciela*

Como dijimos, en *Graciela* se consolida un estilo que se reiterará en varios filmes posteriores de Leopoldo Torre Nilsson, por lo cual, si hablamos de consolidación, estamos suponiendo que en otros textos fílmicos anteriores del autor ya aparecen dos elementos fundamentales en la constitución de este estilo. Nos referimos a la *casa-trampa* y al *estilo indirecto libre*. Ambos elementos son utilizados por España, justamente, a la hora de analizar algunos de los filmes de Torre Nilsson. En palabras del autor: “La primera propuesta de análisis es entender la casa como una trampa donde la clase media quejosa y frustrada se agota sin salida visible” (1999: 66). Otra propuesta de análisis se da a partir del *estilo indirecto libre* propuesto por Pier Paolo Pasolini, relacionado a aquellos planos o escenas en donde lo subjetivo se convierte en objetivo y donde la primera persona narrativa (relacionada a la escritura) florece en el relato cinematográfico. “Cuando un escritor revive el diálogo de sus personajes, se sumerge en su psicología pero también en su lengua: el estilo libre indirecto, por tanto, está siempre lingüísticamente diferenciado de la lengua del escritor.” (Pasolini, 1965: 50-57, citado en España, 1999: 72).

La combinación de estos dos elementos (la *casa-trampa* y el *estilo indirecto libre*) producirá una superación (en el sentido hegeliano) estilística en *Graciela*. Sin los mismos es imposible pensar la particular construcción de los espacios cerrados como hogares hostiles, incómodos, misteriosos y hasta

siniestros para los personajes que los habitan o transitan. Veremos que estos elementos aparecen de manera aislada en *El crimen de Oribe* (codirigida junto a Leopoldo Torres Ríos, 1950) y en *Días de odio* (1954).

En el primero de los filmes nombrados emerge la *casa-trampa*, aquella casa que encierra, amordaza y lleva a los personajes a la desgracia. A diferencia de lo que sucederá en *Graciela* y los filmes siguientes donde se trabaja de manera similar en la construcción del hogar –*La casa del ángel* (1957), *La caída* (1959) y *La mano en la trampa* (1961)–, en *El crimen de Oribe* la *casa-trampa* corresponde más a un relato que se inscribe dentro del género literario fantástico –la película está basada en “El perjurio de las nieves” (1945) de Adolfo Bioy Casares– que a una manifestación “realista” de las relaciones sociales.

En la casa de *El crimen de Oribe* la trampa y el encierro funcionan a partir de las prácticas desequilibradas de Vermerhen (Raúl de Lange), un danés (o “dinamarqués” para los personajes de la historia) radicado en un pueblo en el sur del país. Para evitar la muerte de una de sus hijas Vermerhen decide detener el tiempo practicando todos los días el mismo ritual de Navidad junto a sus cuatro hijas. Esta casa es presentada de manera progresiva, entregando pistas a medida que avanza el relato hasta que José Luis Villafañe (Roberto Escalada), periodista en busca de una crónica atractiva, ingresa a la casa. El montaje en esta escena se expresa en función de objetivizar al personaje de Lucía (hija enferma de Vermerhen, interpretada por María Concepción César) asimilándola con la casa y los objetos que yacen en la misma.

La escena comienza con un plano secuencia que, determinado por los movimientos del personaje, recorre la casa y nos introduce en este particular hogar presentado con abundancia de claroscuros, con diagonales generadas por la luz que atraviesan el encuadre de la cámara. Al mismo tiempo, en la banda sonora, un villancico navideño diegético (que proviene de la

escena anterior donde la familia canta frente al árbol de Navidad) genera *suspense* marcando el tiempo que tiene Villafañe para inspeccionar el lugar. El primer corte se produce ante la presencia de Lucía que baja las escaleras al ritmo de la música. El montaje mantiene una sincronía entre el ritmo de la música y el ritmo con el que Lucía baja las escaleras. Todo marcha de manera automática y armónica, como si los movimientos respondieran a una pieza pautada o a un accionar rutinario. Estamos en presencia de la primera muestra de alienación en la casa. Luego vemos un plano subjetivo de Lucía acercándose al pesebre y a continuación un contra-plano con referencia del pesebre, en donde se ve a Lucía que se acerca (Fotograma 1).



Fotograma 1. Plano medio de Lucía con referencia del pesebre completa el círculo de objetivación.
(*El crimen de Órube*, 1950)

De esta manera se refuerza aún más la objetivación del personaje desde la puesta en escena y el montaje. Ella está a la par del pesebre, en términos cinematográficos¹ y hasta se podría pensar que dialoga con el mismo. ¿Lucía es una máquina (un objeto) o el pesebre y la casa cobran vida, se

1 Nos referimos al típico plano y contraplano que funcionan como un código establecido en el cine para resolver un diálogo entre dos personas.

animalizan? Ambas respuestas son válidas para el análisis, pero tomaremos el primer camino. Lucía se identifica con este pesebre, ya que su padre la ha convertido en un objeto, pero en uno eterno, para mantenerla con “vida”. Nos encontramos entonces con un juego de simbolización doble: por un lado, la objetivación y por el otro, la eternidad. Como lo plantea España: “El estilo de Leopoldo Torre Nilsson se vale, ni bien puede, de simbolismos que mayormente y como en casi todos sus filmes expresan la subjetividad de los personajes” (2000: 342). En este caso se podría pensar que la subjetividad de Lucía deviene en objetivación. El montaje, la construcción de una *casa-trampa* y la relación sujeto-objeto hacen posible esta conclusión.

Pero aún no aparece en este filme el *estilo indirecto libre*² que complejizará el punto de vista en el relato combinando la subjetividad de los personajes con la objetividad de la narración.

En *Días de odio* –filme basado en el cuento de Jorge Luis Borges “Emma Zunz”– (1949) también nos encontramos con que los lugares cerrados son hostiles para la protagonista. El primer espacio cerrado que aparece en el relato es la habitación en la que vive Emma (Elisa Christian Galvé). Esta se presenta de manera tal que el espectador no puede identificar cómo es este lugar: sabe que es una habitación de pensión, pero bajo la abundante oscuridad solo se muestra la ventana y el lavamanos. Esta pensión significa para Emma la decadencia, el fracaso de poder pertenecer a una familia feliz, básicamente, de *pertenecer a una familia*. El resto de los lugares cerrados se corresponden con lugares asfixiantes y alienantes, como la fábrica, más aún su sótano; la casa de la amiga de Emma (de la cual Emma se va diciendo que “no tiene aire”,

2 El estilo indirecto libre, tal como lo explica España, es aquel “por el cual a aquel a quien se le deforma la realidad subjetiva aparece inmerso en ella: la realidad subjetivada deja de ser un modo de verla para verse incluido en ella. Implica la contaminación de la primera persona narrativa con la tercera (...)” (1999: 61).

luego de un desencuentro amoroso); la habitación donde pierde su virginidad con el marinero y la oficina de Plessner (Nicolás Fregues). Sucede lo mismo con los espacios abiertos (exceptuando la plaza y el cementerio), ya que todo el filme está atravesado por la subjetividad de la protagonista. A estos ambientes agobiantes se le agrega el *estilo indirecto libre* concretizado en los planos *inclinados*.

Estos reúnen la narración común del cine, en tercera persona o en “modo impersonal” con, simultáneamente, la expresión, a través de la enunciación, de la interioridad del personaje. Los planos inclinados informan conjuntamente de una situación cualquiera en que se halla un personaje y de la desestabilización emocional que sufre. (España, 2000: 338)

Pero estos planos *inclinados* no suceden durante todo el relato, ni siquiera funcionan como un código en el cual, por ejemplo, los momentos tensos o de drama están marcados por esta decisión estética. Aparecen con el propósito preciso de expresar los sentimientos internos de Emma que a medida que transcurre la historia va tendiendo a la locura. Estos planos comienzan a aparecer de manera frecuente en el momento en que Emma decide llevar adelante su venganza³ (Fotograma 2). Y explican cómo una muchacha virgen, inocente y pura es capaz de cometer un asesinato planificado de manera tal que no sea castigada con la prisión. A partir de estos planos el autor opina y comenta lo que sucede en la historia y en la psicología del personaje.

3 Para ser más precisos, el primer encuadre inclinado de la película aparece durante el *flashback* en el cual Emma recuerda haber acompañado al padre a pedir prestado el dinero.



Fotograma 2. Primera aparición concreta del estilo indirecto libre. (*Días de odio*, 1954)

Entonces aquí nos encontramos ya con dos elementos estéticos y autorales fundamentales de Leopoldo Torre Nilsson, que mantendrá a lo largo de su filmografía siguiente, pero que se verán por primera vez combinados para cuestionar el *imaginario social instituido* de hogar y de familia en *Graciela*.

El estilo consumado en *Graciela*

En *Graciela*, tal como lo plantea Tomás Eloy Martínez, “Torre Nilsson recurriría aquí, por primera vez en forma sistemática, a escenografías cerradas que asfixiaban a sus personajes y fomentaban su malignidad, y por primera vez también, intensificaba hasta la exasperación sus anormalidades psicológicas” (1961: 46). ¿De qué manera logra estos ambientes asfixiantes? ¿Cómo se expresan estas anormalidades psicológicas? Ambos aspectos se relacionan, se atraen determinándose el uno al otro y son inseparables en la estética de Torre Nilsson, ya que son la superación de los dos elementos que mencionamos más arriba. Torre Nilsson acude a la construcción de una *casa-trampa* que determina la psiquis de los personajes que la habitan o la transitan. Esta particularidad

psicológica estará puesta en evidencia gracias al *estilo indirecto libre* que, al mismo tiempo, participará en la construcción de este peculiar hogar.

Ya desde el inicio del filme estamos en presencia de un plano levemente *inclinado* que funcionará como primera presentación de la casa desde el exterior. Sobre este plano inicial se imprimen los títulos, la cámara está ubicada a una altura baja, de manera contra-picada, con una leve angulación horizontal sobre el eje, es decir está levemente inclinada (Fotograma 3). Es de noche, solo algunas luces interiores de la casa están prendidas generando una iluminación de claroscuros sobre la fachada de la casa. Ya desde los títulos se nos muestra un hogar oscuro, un clima denso y, por sobre todas las cosas, una casa opuesta a la de las familias acomodadas en la mayoría de las comedias domésticas o en los melodramas tangueros, que se producen en el país desde fines de los treinta hasta los cuarenta. Una vez finalizados los títulos, se produce un corte a un plano general cerrado del *living* de la casa, poniendo en relieve un elemento simbólico por excelencia de la casa de familia: la mesa. Aquella mesa en la que la familia unida de *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937) o de *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939) almorzaba o cenaba alegremente, aquí se nos muestra con los utensilillos ubicados en su lugar, pero vacía: una mesa abandonada. Al mismo tiempo el alto nivel de contraste lumínico y la banda sonora que reproduce una discusión en un tono agresivo entre un hombre y una mujer⁴ acentúan aún más el significado de esta mesa vacía y expresan la decadencia familiar.

4 “Sos un cualquiera, una basura de lo peor”, “Y vos sos un gato, un inútil”. Estas son las primeras palabras que se escuchan en el filme, anticipando los vínculos familiares degradados que se profundizarán a lo largo de la trama.



Fotograma 3. Plano inicial de la película esbozando la constancia del estilo indirecto libre. (*Graciela*, 1955)

La acción continúa con la descripción sombría y trágica del hogar familiar –agregando una musicalización orquestal que produce una sensación melodramática que acompaña con sus acentos y fugas la intensidad dramática de la acción, en este caso la discusión que se da fuera de campo– y en un momento se produce un cambio repentino del punto de vista provocando un distanciamiento narrativo. Un perro que atraviesa el *living* en dos planos generando una contigüidad espacial y que luego sube por las escaleras es el personaje elegido para guiar la acción. Luego una cámara en mano de altura baja recorriendo un pasillo –de lo que suponemos un primer piso– a través de un *travelling* nos hace pensar que lo que se muestra es desde el punto de vista del perro, una “cámara subjetiva”. Pero luego de describirnos el lugar, el perro pasa por delante de la cámara repentinamente y es allí donde se produce un primer distanciamiento narrativo.

La marca de la enunciación se hace presente, el autor evidencia la construcción cinematográfica a través de este recurso. Nuevamente lo subjetivo se transforma en lo objetivo, una nueva forma del *estilo indirecto libre*, que en la escena siguiente volverá a manifestarse en planos inclinados. Como

concluye España cuando analiza esta primera escena: “Esa casa es presentada como el lugar de lo siniestro, el espacio del caos” (1999: 64). Desde el inicio del relato el montaje moldea esta construcción particular del espacio y de la familia generando esta sensación de caos, de la que habla España, que se verá desarrollada en varios momentos del filme, pero tendrá como premisa un vínculo familiar trunco expresado por el *estilo indirecto libre* en la escena en la que Graciela (Elsa Daniel) llega a la casa.

Atravesando el miedo de la noche (materializado en un hombre ebrio que se acerca hacia ella) Graciela encuentra la casa y vemos un plano similar al que da inicio al filme, que se resignifica como una premonición de lo que vendrá y da comienzo a una nueva secuencia donde los planos *inclinados* emergen dando rienda libre al *estilo indirecto libre*. Ante el advenimiento del hombre ebrio, que representa el peligro del afuera, Graciela se apura por entrar a esa casa, que según sus recuerdos, le transmite protección, calor y seguridad; pero, paradójicamente, se verá en el filme que esta relación entre el *peligro/el afuera* y la *seguridad/el adentro* se invertirá a medida que transcurre la historia. Luego de que la abuela (Ilda Pirovano) tarde en reconocerla, Graciela ingresa a la casa y, en un plano medio abierto, deja las valijas. La abuela pasa por su lado y la cámara la sigue dejando fuera de cuadro a Graciela. En esta escena (donde la iluminación se corresponde con la primera escena del filme) nos encontramos con una coherencia entre la intensidad dramática, el montaje y la puesta en escena para producir una sensación de incomodidad y de rareza en el espectador. Los planos *inclinados* se producen en los momentos de maltrato, hostilidad e invasión hacia Graciela y se enderezan cuando aparecen “pellizcos” de tranquilidad –como el recibimiento algo afectivo por parte de Gloria (Diana Ingro)– (Fotogramas 4-7). “No son planos subjetivos de Graciela, aunque es la reproducción

de su miedo e inseguridades, con ella misma en el cuadro. Está suelto, ya en acción, el *estilo indirecto libre*, con su poder de hibridar lo objetivo en lo subjetivo” (idem).



Fotograma 4: Plano inclinado expresando la hostilidad en el diálogo entre Angustias y Graciela. (*Graciela*, 1955)



Fotograma 5: Contraplano del fotograma 4, manteniendo la inclinación de la cámara. (*Graciela*, 1955)



Fotograma 6: Aquí se endereza el plano con la primera expresión de afecto en la llegada de Gloria. (*Graciela*, 1955)



Fotograma 7: Nuevamente el plano inclinado, ante el recibimiento agresivo de Juan, expresando la subjetividad de Graciela. (*Graciela*, 1955)

De esta manera y bajo el *estilo consumado* en esta primera etapa de Torre Nilsson (*estilo indirecto libre/casa-trampa*) se nos presenta el hogar y la familia burguesa con roles desdibujados y poniendo en cuestión los cánones convencionales y dominantes en la sociedad argentina en cuanto organización del hogar y la familia. Como lo analiza Kelly Hopfenblatt en relación a los filmes de “ingenuas” de la década del cuarenta, “en este modelo de ‘representación optimista de

la integración de la familia' el matrimonio y la familia son la panacea que resuelve y ordena todos los conflictos" (Berardi, 2006: 89, citado en Kelly Hopfenblatt, 2013: 20). No es el caso de este hogar, ni de la familia Aliaga (familia de Graciela). La mesa está vacía y cuando se llena es para discusiones, violencia y enfrentamientos. Además los roles socialmente convencionales del único matrimonio presente –el de Juan (Ernesto Bianco) y Gloria– se desdibujan: el hombre debería vincularse con la esfera de lo público –trabajo, dinero, política–, pero Juan vive su cotidianidad encerrado en la casa; la mujer que debería relacionarse con el ámbito de lo privado –quehaceres domésticos, educación de hijos–, sin embargo, Gloria pasa la mayor parte de su tiempo fuera de la casa, trabajando como prostituta. La casa se ha transformado en lo que la familia es, la familia está marcada por el fracaso profesional y la decadencia. En palabras de la abuela: “Todos mis hijos quisieron ser algo en la vida y han fracasado. (...) Juan iba a ser un gran pintor, Román un gran músico y se quedaron en la nada”.

La casa de los Aliaga no se corresponde con el recuerdo de Graciela, quien vuelve luego de varios años. Ella recuerda la casa iluminada, amueblada con cómodas sillas y adornada con hermosos cuadros y abundantes flores: la recuerda con vida.

Torre Nilsson utilizará un recurso sumamente interesante para introducirnos en dicho recuerdo: mientras Graciela baja las escaleras, observa la casa oscura, el papel de la pared escarchado, las ventanas cerradas y las mesas desoladas, luego se encuentra con la abuela y en un primer plano comienza a recordar. La cámara realiza un *travelling* hacia la derecha del cuadro y el ambiente oscuro y tenebroso de la casa se alumbra repentinamente sincronizado con el relato en *voz over* de Graciela que describe lo que se acuerda de la casa. Vemos un espacio iluminado de manera pareja, amplio, aireado; un lugar que se habita de manera placentera. Una familia alegre, Angustias poniendo la mesa, vestida de blanco, y Juan riéndose y pintando. El único

que contrasta con ese clima es Román (Lautaro Murúa), ya que de él ella solo recuerda una sombra, alguien alejado afectivamente. Estos recuerdos están montados de manera armónica y los movimientos de cámara y los cortes por transición (fundidos encadenados) son fluidos, produciendo un placer visual. Nuevamente el montaje juega un rol fundamental a la hora de configurar un espacio. La misma casa es construida de manera opuesta a las primeras escenas que describimos más arriba, los planos son armónicos y los movimientos de cámara guiados por el movimiento de los personajes.

La cámara vuelve hacia la izquierda, mostrándonos los muebles y adornos de la casa hasta llegar a Graciela que escucha lo que le dice la abuela –la conversación se produce en un plano y contra-plano, en primeros planos–: “Todo ha cambiado Graciela, nos fuimos arruinando, perdimos a nuestros amigos... y la casa se ha puesto triste y fea como nosotros”. Nuevamente la iluminación se adecua a la sombría actualidad de la casa y salimos del recuerdo. Es interesante detenernos en las palabras de la abuela, en las que podemos entender que la casa es una consecuencia del deterioro de la familia; pero al mismo tiempo domina y manipula a sus habitantes, ya que todos vuelven a la casa y hasta algunos como Angustias (Alba Mujica) o Juan, no pueden estar mucho tiempo fuera de esta. La casa los ata y no los deja salir.

Torre Nilsson en estas dos escenas, que ya describimos, nos muestra dos formas de construir un mismo espacio pero produciendo sensaciones diferentes. Una responde a la configuración de una *casa-trampa*, con claras marcas de enunciación dadas por la puesta en escena y el montaje; la otra responde a una casa del cine clásico donde el discurso, según Metz, “consiste precisamente en que borra los rasgos de enunciación y se disfraza de historia” (1979: 83). ¿Hay una intención ilustrativa referida a la historia del cine en estas dos escenas? ¿Se puede ver un cine clásico en el recuerdo y

un cine moderno en la presente diegético de Graciela? Se puede hacer esa interpretación, ya que según España, “El modelo tradicional, el cine con formato genérico, reinó cómodamente en la pantalla argentina desde la primera industrialización, hacia 1933” (1999: 45) hasta la década del cincuenta cuando comienzan a aparecer algunos filmes que producen una tensión en el discurso cinematográfico. *Graciela* recuerda con imágenes la historia del cine; ese espacio-hogar está construido de manera tal que el espectador no se incomoda y lo naturaliza, sin cuestionarse acerca del mismo. Es el espacio de aquellos “filmes transparentes a la voluntad identificatoria [que] atraían multitudes sin que la mirada del espectador sufriera hostigamientos” (ídem). Este “hostigamiento”, está presente en *Graciela* gracias a la puesta en escena y al montaje, a la particularidad plástica del *estilo indirecto libre* y al lugar en el tiempo del relato en el que se expresan estos planos en relación con los que le anteceden y le siguen. Son rasgos de un cine moderno que se distinguen dentro de una estructura melodramática.

Pero este conflicto latente entre los modelos de representación y entre dos formas diferentes de construcción del hogar se evidencia aún más en el momento en el que el grupo teatral que integra *Graciela* representa una pieza en la facultad, por el modo en que está montada. Partiendo del simulacro correspondiente al hecho teatral, mostrando el escenario, los actores y el público, intercalados con imágenes del director de la obra emocionándose, llegamos al momento de transformación. Se evidencia por un lado el hecho cinematográfico en sí y por otro la construcción de un hogar, justamente como construcción imaginaria, ficcional. Esto sucede, no casualmente, en la escena teatral en la que actúa *Graciela*.

Esta escena comienza con un plano general del escenario con referencia del público; se abre el telón y se muestra un plano del director de la obra cruzando los dedos. Luego vemos un plano general bastante cerrado del escenario que,

mediante el grosor del piso, muestra el espacio como parte de la pieza teatral (Fotograma 8).



Fotograma 8. El grosor del escenario incluido en el plano evidencia a la pieza teatral como tal. (*Graciela*, 1955)

El decorado remite a una casa de familia acomodada, las tonalidades son claras y la iluminación es pareja. Es un ambiente cómodo para los personajes y para el espectador. Luego de un diálogo entre Graciela y Ena (Susana Campos), se produce un corte a un plano general cerrado de Alberto Pons (Frank Nelson) ingresando a la escena (Fotograma 9).



Fotograma 9. Plano cerrado de Pons, desaparecen los artificios de la obra teatral. (*Graciela*, 1955)

A partir de este plano ya no existen referencias al simulacro (la obra teatral) y los tamaños de los planos se irán cerrando y abriendo en función de la necesidad dramática y del movimiento dentro de la escena. Una vez que ambos personajes se sientan a jugar al ajedrez los vemos en un plano medio conjunto que ubica el espacio que hay entre los personajes; unos segundos después, se cierran los planos para mostrar cómo escucha Graciela y le pregunta a Pons acerca de las reglas del ajedrez (Fotograma 10).



Fotograma 10. Primer plano de Graciela, produciendo la intensidad dramática a través del lenguaje cinematográfico. (*Graciela*, 1955)

Para mostrar el acercamiento y la seducción por parte de ella se vuelve a abrir el plano, hasta que se besan. Interrumpen la situación los aplausos; se produce un corte a un plano general del escenario con referencia del público mientras se cierran las cortinas (Fotograma 11). De esta manera nos volvemos a ubicar en el contexto de un teatro.



Fotograma 11. Plano General del escenario incluyendo al público produciendo un corte brusco, evidenciando la construcción dramática del relato. (*Graciela*, 1955)

Como espectadores hemos ingresado inconscientemente en ese mundo del cine clásico, en ese hogar que no despierta dudas ni muestra huellas de enunciación, hasta que los aplausos nos alejan de ese mundo para recordarnos que lo que veíamos era una obra teatral, que no se corresponde con la realidad diegética propuesta en la historia. Es por eso que decimos que se evidencia la construcción del hogar y se problematiza sobre ella, ya que se la considera parte de algo “imaginario”. Torre Nilsson adelanta lo que tiempo después afirmará: “No podemos ir al futuro con esquemas falsos, comedias blancas o negras que desvirtúen nuestra realidad; valdremos en la medida en que reflejemos nuestros modos de vida, la característica geográfica y psicológica del país, la historia de sus hombres, los que fueron y los que son” (Couselo, 1985: 49).

Martin opina sobre esta escena: “fue un imperdonable descuido de adaptación que los estudiantes miembros de la FUBA eligieran una comedia rosa para la representación teatral que llevan a la escena. Pasaron por alto que la universidad del cincuenta destilaba ideología” (1993: 51). Por el contrario, entendemos que la elección de este tipo de comedia como forma de representación no es un error, sino que responde a una intencionalidad específica, como lo expusimos

más arriba. Además, con esta escena se construye el espacio de hogar deseado por Graciela y es allí donde se cumplen los deseos de “normalidad”: besa al joven de su edad, el socialmente adecuado, que está enamorado de ella y que toda muchacha desearía en el lugar de Graciela; pero ella desea sexualmente a su tío Román, que al mismo tiempo frecuenta encuentros amorosos con Ena, su potencial amiga. En el “mundo de rosas”, las complejidades psicológicas y sexuales se esconden y el amor llega a buen destino, pero en la *realidad diegética* las cosas son diferentes y eso es lo que vemos expresado en esta escena cuando en el final de la misma Graciela se esconde bajo la sombra.

El cuestionamiento al imaginario social instituido

Como vimos más arriba, la utilización del montaje y la puesta en escena bajo la clave del estilo propio de autor (*estilo indirecto libre* combinado con la *casa-trampa*) confrontan con una forma de construcción del espacio determinada. De esta manera se problematiza con un imaginario social instituido de hogar y de familia. Los imaginarios sociales son definidos por Bacszo como:

(...) referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través de la cual ella “se percibe, se divide y elabora sus finalidades” (...) a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores como el “jefe”, el “buen súbdito” (...) Así, es producida una representación totalizante de la sociedad como un “orden”, según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser. (1999: 28)

Para Baczko el imaginario social funciona como una fuerza reguladora de la vida cotidiana” (ídem), es un dispositivo de control de la vida cotidiana y es interiorizado naturalmente por los individuos moldeando sus conductas. El cine participa de esta difusión y construcción de imaginarios, como lo plantean España y Manetti,

Los argentinos iban al cine para aprender a ser argentinos. El cine era el espacio de ilusión de la clase media. En la oscuridad de la sala se auscultaban modales, conductas sociales, modos de vestir y peinarse; se autorizaban comportamientos familiares y se ensayaba la educación de los hijos. (...) en el cine se aprendía a ser y a tratar a los demás (1999: 259-260).

En el cine se reproducen los imaginarios sociales conservando un sistema socioeconómico y de creencias determinado. Al mismo tiempo, cuando hablamos de *imaginarios sociales instituidos* estamos incluyendo los aportes de Castoriadis al concepto propuesto por Baczko. Nos referimos a aquellos imaginarios sociales que se encuentran establecidos, naturalizados, se mantienen en el tiempo, están cristalizados y operan por repetición sin dar lugar al cuestionamiento. Según el autor son verdades clausuradas, “no se instituyeron en la interrogación sino en la clausura del sentido y la significación. Para ellas siempre fue válido y legítimo lo que ya estaba instituido y recibido, heredado como instituido” (Castoriadis, [1996] 1997: 142). Al mismo tiempo Castoriadis destaca la capacidad del ser humano de transformación, de creación⁵ para generar rupturas en estos *imaginarios sociales instituidos*. A estos se los denomina *imaginarios sociales instituyentes*.

5 “La naturaleza, o la esencia del hombre, es precisamente esta ‘capacidad’, esta ‘posibilidad’ en el sentido activo, positivo, no predeterminado, de hacer formas diferentes de existencia social e individual, como lo vemos sobradamente al considerar la alteridad de las instituciones de la sociedad, de las lenguas o de las obras.” (Castoriadis, [1996] 1997: 136)

En *Graciela*, Torre Nilsson siembra la semilla de un *imaginario social instituyente*, ya que comienza a producir fisuras en el *imaginario social instituido* de hogar y de familia. Estas familias comienzan a dar cuenta de un conflicto interno ligado a las relaciones sociales y a las consecuencias que produce el fracaso del éxito profesional y personal. La maldad no es producto de un villano (como sucedía en el melodrama clásico), está generalizada en toda la casa e impregnada en los miembros de aquella familia. Este hogar y esta familia contrastan con el imaginario social instituido que comienza a reflejarse de manera continua en la mayoría de los filmes argentinos desde la década del treinta hasta finales de la del cincuenta.

En relación al *imaginario social instituido* de hogar, refiriéndose a *Cada hogar, un mundo* (Borcosque, 1942), Kelly Hopfenblatt realiza el siguiente análisis apoyándose en el pensamiento de Mario Berardi:

La casa pasa aquí a ser un símbolo de la fuerza y cohesión de la familia, un refugio frente a las amenazas externas (...). Al mismo tiempo configura un espacio claramente definido habitado por gente común, que se distingue por su bondad y por su buen pasar económico, para terminar cumpliendo una función metafórica de la aceptación de la riqueza de los ricos, fundamentada en su saneamiento moral. (2013: 9)

Durante el primer período peronista (1943-1955) “las historias que encuentran su referencia en la realidad (...) responden al modelo impuesto de una Argentina sólida donde el triunfo personal es posible” (España, 1999: 47). En el caso de los filmes domésticos –como por ejemplo *Esposa último modelo* (Carlos Schlieper, 1950)– o en varios melodramas protagonizados por Tita Merello –pensamos en *Mercado del Abasto* (Lucas Demare, 1955) o en *Para vestir santos* (Leopoldo Torre Nilsson, 1955)– es inminente la

búsqueda de un triunfo personal manifestado en la concreción de una familia ideal. Aquella imagen está presente en los manuales de primaria peronistas con un jefe de familia (hombre) rodeado de la tranquilidad del hogar, mientras las tres generaciones masculinas (abuelo, padre, hijo) leen (actividad relacionada con lo público), la madre cuida al bebé (ámbito privado) (Imagen 12).



Imagen 12. División de roles en la familia idealizada. En el centro de la imagen, el padre, rodeado por el resto de los miembros.

En *Graciela* las amenazas externas a las que refería Kelly Hopfenblatt ya están adentro de la casa e interiorizadas en los personajes y el triunfo personal no es posible. Desde la clave del melodrama, pero a diferencia de los melodramas “tangueros”, en este filme se rompe la dicotomía de la mujer entendida como prostituta o madre. Aparece Graciela una adolescente virgen con deseos sexuales eminentes.

Tampoco Graciela es la “ingenua” de las comedias blancas (corporizada en las hermanas Legrand, Delia Garcés, María Duval, entre otras), sino que es “sugestiva, sensual, con cierto toque de perversión y erotismo” (Grilli, 2002: 72) y oponiéndose a las “ingenuas” del cine argentino de los años treinta y cuarenta.

Ya no se está cómodo y feliz en el hogar, este lejos de proteger condena a aquel que lo habita al fracaso y a la locura. Todos los espacios terminan agobiando a estos personajes, porque es la familia la que “se ha puesto fea como la casa”. La familia, como armonía, seguridad y protección ya no es posible en el universo que propone Torre Nilsson.

Bibliografía

- Albornoz de Videla, Graciela A. 1953. *Justicialismo. Texto de lectura para cuarto grado*. Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía., p. 216.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Verte, Marc. 1996. *Estética del cine*. Buenos Aires, Paidós.
- Baczko, Bronislaw. 1999. “Imaginación social. Imaginarios sociales”, en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Castoriadis, Cornelius [1996] 1997. “Antropología, filosofía y política”, en *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Couselo, Jorge Miguel (sel.). 1985. *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Buenos Aires, Fraterna.
- España, Claudio. 1999. “Emergencias y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta”, en *Nuevo Texto Crítico*, año XI, enero-diciembre, vol 11, N° 21/22. Nueva York, Standford University Press.
- . 2000. “Leopoldo Torre Nilsson. El riesgo de una mirada renovadora”, en España, Claudio (dir.). *Cine Argentino. Industria y Clasicismo. 1933-1956*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- España, Claudio y Manetti, Ricardo. 1999. “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis”, en Burucúa, José Emilio (ed.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. 2. Buenos Aires, Sudamericana.
- Grilli, Daniel. 2002. “No abras nunca esa puerta”, en Vieites, María del

- Carmen (comp.). *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro. 2013. *Aprendiendo a vivir: familia y sociedad en el cine de ingenuas*, ensayo ganador del 2º Concurso Domingo Di Núbila del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (inédito). Recuperado de http://issuu.com/mdq28fest/docs/aprendiendo_a_vivir._familia_y_soci?e=9642690/5554503#search Consultado el 15/11/2013.
- Martin, Mónica. 1993. *El gran Babsy. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Martínez, Tomás Eloy. 1961. *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*. Buenos Aires, Ediciones Culturales argentinas.
- Metz, Christian. 1979. "Historia/discurso (nota sobre dos voyeurismos)", en *Psicoanálisis y cine*. Barcelona, Gustavo Gili.

Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria

Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman

Introducción

Luis César Amadori (1902-1977) fue crítico de espectáculos en prensa escrita, letrista de tango, creador de revistas porteñas y director cinematográfico, motivos por los cuales puede ser considerado como uno de los grandes impulsores de la industria cultural, especialmente aquí, pero también en España y con cierto reconocimiento en México. En función de ello, afirmamos que es válido pensar la obra de Amadori como un caso paradigmático del cine transnacional, concepto que retomamos de la propuesta metodológica del historiador brasileño Paranaguá, quien sostiene que “hay corrientes transnacionales y estrategias continentales por lo menos desde el advenimiento del cine sonoro” (2003: 15) y que por lo tanto “[el cine de] América Latina solo adquiere sentido en una perspectiva comparatista, sin que el marco regional implique una homogeneización forzada o una subestimación de las diferencias” (2003: 16). Asimismo, en este capítulo ampliaremos el marco de Latinoamérica para incluir también a España, refiriéndonos entonces al cine iberoamericano.

Sucede que en la década de los treinta se desarrollan las tres principales industrias fílmicas en lengua hispana: la española, la mexicana y la argentina y sus contactos e intercambios a través de la producción, distribución y exhibición son permanentes a partir de ese momento y hasta la actualidad, por lo cual es pertinente considerar en este marco a aquel país ibérico. Tal como afirma Velleggia, “la formación de los mercados de consumo cultural no es una cuestión espontánea ni librada a la lógica económica. Ella involucra, al mismo tiempo, la construcción de identidades culturales e imaginarios colectivos y de determinadas formas de percepción, no solo del arte y del cine, sino también del mundo” (2011: 293). En este sentido, la producción fílmica de Amadori es un claro exponente de esas construcciones culturales y pueden estudiarse a través de ella los vínculos entre los diversos países. Valga como ejemplo el particular uso de ciertas matrices narrativas (especialmente, el melodrama y la comedia) y de estrellas como Zully Moreno, Palito Ortega, Arturo de Córdova, María Félix o Sara Montiel, especialmente significativas para el mercado cultural hispanoamericano.

Propondremos aquí un acercamiento a la propia mirada que el director tuvo sobre sus viajes a partir del análisis de algunos documentos de su legado personal, puesto que pueden verse aquellas travesías (de su infancia, juventud y adultez) como marcas identitarias que lo formaron en tanto personalidad artística. Los objetos analizados son dos diarios de viaje, un discurso, un documento policial y una fotografía, todos pertenecientes a la Colección Claudio España.¹

1 Para más información respecto al trabajo llevado adelante con el Legado Amadori-Zully Moreno, remitimos a Caresani, Morales, Pardo, Pereira, Rodríguez Riva y Zylberman (2013).

Sus viajes

Si bien Amadori fue un asiduo viajero, hubo algunos trayectos que marcaron especialmente su vida, a saber:

- Su viaje de niñez. Nació en Pescara (Italia) en 1902 y a los seis años emigró junto a sus padres a la Argentina, instalándose en Villa Ballester (provincia de Buenos Aires).
- Su viaje iniciático: en 1926 volvió a Europa por primera vez, en una travesía en la que se entrecruzaron compromisos laborales y cuestiones de interés personal.
- Sus viajes a las mecas del cine: se cuentan en su vida numerosos viajes a Hollywood y luego a México, donde realizó varios filmes (en 1950 y en 1966).
- Su exilio: en 1956, dada la afinidad que había demostrado con el gobierno peronista y luego del golpe de Estado de 1955, se instaló en España junto a su mujer, Zully Moreno, y el hijo de ambos.
- Su retorno: en 1975 Amadori volvió a Buenos Aires, donde retomó la producción teatral en el Maipo. Dos años más tarde, en junio de 1977, murió en la ciudad en la que se había criado.

Viaje de niñez

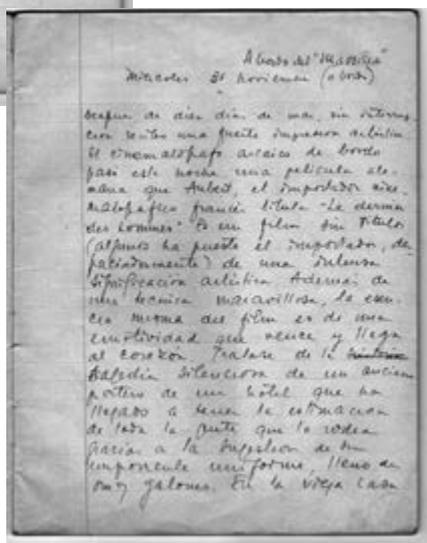
Como tantas familias italianas que buscaban un mejor porvenir, los Amadori decidieron dejar el pueblo de Pescara para arribar al puerto de Buenos Aires cuando Luis César contaba con seis años de edad. La familia se instaló en la localidad bonaerense de Villa Ballester pero, tras la temprana muerte de su padre en 1910, se trasladó con su madre a la Capital Federal, continuando sus estudios en el colegio La Salle. Desde la infancia de Amadori se presenta, entonces, la noción del viaje como experiencia transformadora de su vida.

Viaje iniciático

Amadori inició su carrera laboral en el periodismo, dedicándose a las páginas teatrales y a la crítica lírica. Por aquel entonces conoció a Pepe Arias, con quien llevó a cabo un simbólico viaje que siempre le gustaba recordar: una noche, juntaron las monedas que ambos tenían y se subieron a un mateo para pasear hasta donde el taxímetro se los permitiera. En ese recorrido, Pepe planteó si no deberían retomar las carreras que habían dejado inconclusas (medicina en el caso de Amadori y la militar en el de Arias), sosteniendo que les devolvería la estabilidad en medio de la locura de “la noche porteña”. Afortunadamente, hicieron caso omiso y continuaron por el mismo rumbo. Según relataba Amadori, después “de aquel paseo con Pepe Arias, comenzaron a cambiar las cosas. Colaboré en varias revistas, además de mi trabajo en el diario. Estreché mis vinculaciones en el ambiente teatral, y así fue como un día me incorporaron al grupo de colaboradores de los espectáculos del *Porteño* (...)” (s/d, 1949). Por la importancia que Amadori otorgaba a este recuerdo, evidentemente este pequeño aunque significativo recorrido en mateo marcó el camino por el cual transitaría el resto de su vida.

A raíz de su participación en las revistas del teatro *Porteño*, le ofrecieron hacerse cargo de la Dirección del Teatro Cervantes a mediados de 1926. En diciembre de ese año se embarcó rumbo al Viejo Continente con el objetivo de contratar estrellas para la temporada del año siguiente. Encontramos aquí uno de los documentos más interesantes: dos diarios de viaje. El primero se titula “Yo, conmigo” y nos provee una pista de que el viaje no sería solo “de negocios”. Se trata de un cuaderno escolar, sin tapas, que comienza a escribir el 30 de noviembre, ya a bordo del barco. Mientras las primeras páginas están escritas con lapicera azul, el resto continúa con lápiz (incluso en el segundo cuaderno), por lo tanto la decisión no puede atribuirse a la falta de tinta, sino quizás a

la idea de que no era un diario hecho para permanecer, más bien un mero registro de sus actividades, casi un ejercicio para la memoria: todos los días escribía algo sobre lo que hacía, aunque fuera en forma sintética (Imágenes 1 y 2).



Diario de viaje "Yo, conmigo" de Luis César Amadori (1926-1927).

El inicio de este diario es como el comienzo de una buena película. Ya llevaba diez días viajando en el barco, sin embargo recién en ese momento decidió empezar a escribir porque había recibido “una fuerte impresión artística”.² Dice: “El cinematógrafo arcaico de a bordo pasó anoche una película alemana que Aubert, el importador cinematográfico francés, titula *Le dernier des hommes*”. Se trataba, como dedujimos después, de *Der letzte Mann* (Murnau, 1924). Le dedica cinco páginas, en las cuales describe la trama, resalta la labor de Emil Jannings y agrega: “ignoro el nombre del *metteur*, pero indiscutiblemente es un artista” –refiriéndose, sin saberlo, a Murnau: no se equivocaba. Anota: “He pasado la noche obsesionado con la intensidad emotiva de la historia, que parece despegada de las páginas de Gorki” y señala también que su sensación chocó con la del resto de los espectadores, que se fueron protestando. Es preciso señalar que Amadori estaba aún lejos del cine en tanto realizador.³ Sin embargo, algunos rasgos de lo que le provocó semejante emotividad pueden verse en algunos de sus primeros filmes con Pepe Arias: *Puerto Nuevo* (1935), *El pobre Pérez* (1936) y, especialmente, *Napoleón* (1940).

Volviendo al diario, hay otro dato significativo: en la primera página, anotado posteriormente, se indica: “a bordo del *Massilia*”. Este barco transatlántico, perteneciente a la flota de la Compagnie de Navigation Sud-Atlantique, cubría el trayecto Burdeos-Buenos Aires, realizando varias escalas en el camino. Sin embargo, algunos años después emprendería su viaje más emblemático: el 5 de noviembre de 1939 desembarcó de esta nave en el puerto de Buenos Aires un grupo de casi noventa exiliados republicanos españoles.

2 Todos los fragmentos citados pertenecen al diario “Yo, conmigo”, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

3 No obstante, su interés por el cine se observa ya desde 1917 en las páginas del semanario *Cine porteño*, que él dirigía. A los 15 años se preocupaba por las estrategias que debía desarrollar el cine argentino para industrializarse. Cfr. *Cine porteño*, año I, Nº 2, 8 de agosto de 1917.

Muchos de ellos se incorporaron a la industria cinematográfica nacional en diversos rubros, en un momento en el que esta crecía vertiginosamente y necesitaba personal idóneo para lograrlo. Uno de ellos fue Gori Muñoz, un pintor y dibujante valenciano que años después se convertiría en uno de los escenógrafos teatrales y cinematográficos más importantes de la Argentina, realizando algunos de sus trabajos más destacados en filmes de Amadori como *Dios se lo pague* (1947), *Nacha Regules* (1949) y *El barro humano* (1954). A propósito de aquel emblemático viaje del *Massilia*, Muñoz recordaba ese suceso como un hecho azaroso, a partir de la donación a “los españoles del *Massilia*” que realizó Natalio Botana –propietario del diario *Crítica*– de un importante premio que había ganado en el hipódromo, consiguiendo así que se quedaran legalmente en el país sin seguir viaje a Chile, el destino final original. Argentina les parecía, además, un país mucho más atractivo (Peralta Gilabert, 2002: 37). El *Massilia* resulta, entonces, un medio de transporte sumamente significativo en la historia de nuestra cultura.

Otro tema al que Luis César Amadori dedica varias páginas del diario es su paseo por Les Invalides, especialmente al recorrido realizado en el Museo del Ejército y la impresión causada por los objetos personales de Napoleón Bonaparte: “Y, sobre todo, matizando, dominando, Napoleón. Aquí su célebre *redingote grise*⁴ al lado de su gran sombrero. Se advina la talla del hombre inmenso dentro del famoso capote que conserva aún en el cuello la marca de su cabello, que tantas veces lo rozó.” No resulta extraño luego comprobar que su gran pasión en el cine haya sido, tal como él mismo la definió,⁵ realizar biografías⁶ sobre la base de reconstrucciones históricas.

4 Según el Diccionario de la RAE, el *redingote* es un capote de poco vuelo y con mangas ajustadas.

5 En la entrevista realizada en *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, p. 245.

6 Dentro de este género, en su filmografía se destacan: *Madame Sans-Gêne* (1944), *Albéniz* (1946), *Almafuerte* (1949), *El grito sagrado* (1953), *El señor de La Salle* (1964).

Viajes a las grandes industrias del cine: Hollywood y México

En relación a Hollywood, a diferencia de otros directores y técnicos del cine clásico argentino que realizaron estadías, estudiaron y trabajaron allí –como Carlos Borcosque y Hugo Fregonese, por ejemplo–, Amadori nunca denotó especial interés por desarrollar su carrera en Estados Unidos. Si bien realizó numerosos viajes a Hollywood, habiendo sido incluso miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, él declara no haber recibido ninguna influencia de allí (Muñoz, 1940).

En la colección hallamos numerosas fotos suyas y de Zully acompañados por diversas personalidades, en viajes realizados posteriormente a aquella ciudad estadounidense. Sin embargo, aquí focalizaremos en un discurso que brindó en un banquete de despedida antes de partir a Hollywood en octubre de 1937. En ese entonces, Amadori ya se encontraba instalado como una figura de peso en la industria cinematográfica nacional gracias a sus primeros éxitos, pero también a la visión comercial que animaba su trabajo. A través de algunos chistes, dejaba claro que el propósito de su viaje no era insertarse laboralmente:

Me servirá de paso para desmentir ruidosa y violentamente la propaganda que me hace el amigo Carmelo Santiago⁷ insistiendo en que voy a Hollywood con ideas pecaminosas de trabajar allí. Frank Capra no tiene por qué temblar por mi arribo y tengo entendido que Greta Garbo ha comunicado a la Associated que la [Alicia] Vignoli⁸ que va, la tiene tan despreocupada como el homónimo del bazar.

En reserva puedo decirles, sí –hay que confesarlo– que se ha producido cierto revuelo entre los escritores de argumentos

7 Jefe de publicidad de Argentina Sono Film en sus comienzos.

8 Alicia Vignoli (1911-2005), actriz y bailarina, fue la primera esposa de Amadori y trabajó junto a él en teatro y cine.

ante quien se denunció la llegada de un fuerte mercader sudamericano, un tal don Garzón,⁹ dueño de las más extensas plantaciones de argumentos que hay en la pampa argentina. Yo, señores y amigos míos, aspiro a ser un buen director argentino, y no me interesa ser “un director que filmó en Estados Unidos”. Por otra parte, me veo obligado a confesar que [Adolph] Zukor, [Samuel] Goldwyn y el viejito Carl Laemmle¹⁰ no se han dignado ni siquiera mandarme un telegrama.¹¹

A continuación, Amadori expresa su compromiso con el espectáculo nacional al manifestar: “este acto justifica la preunción por parte mía de que el teatro y el cine argentino ven en mí a uno de sus soldados de avanzada” y recuerda a Ivo Pelay por introducirlo al mundo teatral, así como a Mario Soffici, quien “brazos y corazón abiertos, me dio el bautismo de la cámara y con palabra suave y sonrisa permanente me regaló el capital de su experiencia y me hizo director cinematográfico” –vale recordar que Soffici codirigió el primer filme de Amadori, *Puerto Nuevo* (1935), introduciéndolo en el oficio. Concluye su discurso con una promesa, probablemente a don Ángel Mentasti –fundador de Argentina Sono Film–, quien había fallecido ese mismo año, declarando su posicionamiento como realizador local:

(...) Prometo no desfallecer nunca en el camino mientras las fuerzas físicas me ayuden; no economizar ningún esfuerzo para que el cine argentino al que él diera el primer sople de vida, sea siempre mejor y sea siempre argentino. En el

9 Se refiere a René Garzón, quien en 1937 colabora con Amadori en el guión de *Maestro Levita*, así como en el argumento de *Melodías porteñas*, otra producción de Argentina Sono Film, dirigida por Luis José Moglia Barth.

10 Fundadores de Paramount Pictures, Goldwyn Pictures (para entonces fusionada en Metro-Goldwyn-Mayer) y Universal Studios, respectivamente.

11 Todos los fragmentos citados pertenecen al discurso “Banquete de Despedida”, 1937, sobre 30, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

extranjero, viajaré, veré, estudiaré, pero no envidiaré. Mi corazón y mi brazo estarán siempre en esta tierra al servicio de la producción nacional.

Tal como está redactado, pareciera un manifiesto que adopta además el modo de los preceptos cristianos, acorde a la formación católica que había recibido en su familia y escuela y que tendrá una fuerte impronta en su obra (Imagen 3).

Entra, mamá, mi querido papá y los que hacen
unido un campamento.
A los primeros pasos de camino, a los otros
que me preceden, pero decir sabe que bien pronto
estare en mi tierra para que este viaje
no sea un ~~viaje~~ ^{viaje}. Yo recuerdo para mi abuelo
las experiencias de cordillera que tengo ~~de~~
~~gracias~~ ~~expuestas~~ cuando voy que he
nada a explicar: "Que tal" que voy a ser en este
momento". Me me hablo... tengo que ir a un ban-
quete. Y lo dicen con ~~un~~ ^{un} "ban" de
hermosura y "que" de "que te dices", todo
pero la ~~libertad~~ ^{libertad} de los campos - el
deseo de hacerle conocer a mi - fue mi
punto que la voz de la experiencia y heur
aquí ante el hecho ~~comunicado~~ ^{comunicado} y el
conestible mundo.
~~Después de esto~~ ^{Después de esto} voy aliviado en la
campa, puesto que solo ~~constituyo~~ ^{constituyo} el
33.33% de esta ~~libertad~~ ^{libertad} viajera del que
no he aclarado aun si soy el padre,
el hijo o el espíritu santo. Aunque
esto me da una muy buena idea de que
cu que ~~teno~~ ^{teno} el primer ~~planteo~~ ^{planteo} del viaje
Por los errores que me han sido, sin
pedirlo, acción del viaje debo ser el
hijo. Por haberle ~~agradado~~ ^{agradado} ~~todo~~ ^{todo} las
mismas variaciones de idea ~~de~~ ^{de} mi ~~campana~~
y el Sr. Garzon ~~de~~ ^{de} debo ser el es-
píritu santo. Y ~~por~~ ^{por} hasta sospecho
que puedo ser el ~~Padre~~ ^{Padre} porque ~~quiero~~
~~ser~~ ^{quiero} el ~~Padre~~ ^{Padre} ~~de~~ ^{de} ~~los~~ ^{los} ~~campos~~ ^{campos}

Discurso en banquete de despedida (1937).

Seguramente la película más reconocida de Amadori sea *Dios se lo pague* (1947), la primera de una trilogía protagonizada por Zully Moreno y el mexicano Arturo de Córdova y completada con *Nacha Regules* (1949) y *María Montecristo* (1951). Resulta interesante destacar que, años después, un artículo periodístico del *Santa Rosa News* daría al director el crédito por haberle otorgado a aquel actor un “valor de

taquilla”, así como por descubrir en él “cualidades deslumbrantes e impresionantes” (Del Mora, 1955). Anteriormente, de Córdova se había desempeñado como locutor radial y Amadori, con su actitud visionaria, supo detectar en él una voz única para el cine.

En el viaje a México que realiza para filmar esta última película rueda, también para Cinematográfica Filmex, *Pecado* (1951). Recién en 1966 vuelve a trabajar en ese país, pero esta vez en coproducciones generadas desde España: *Un novio para dos hermanas* y *Acompáñame* (producida por Benito Perojo la primera, y por Luis Sanz, la segunda). En el primer caso, se trata de una *remake* de un clásico suyo,¹² esta vez con la presencia de las gemelas españolas Pili y Mili, con quienes reiteraba la fórmula protagónica luego de *Como dos gotas de agua* (1963).¹³ En el segundo caso, se trata de una típica película estelarizada por los aquí denominados “teleídolos” o “nuevaoleros” y, en España, “chicos ye-yé”, siendo un claro ejemplo en este caso la figura de Rocío Dúrcal. Es decir, producciones con grandes estrellas cuyo éxito fue propulsado por la televisión, fórmulas probadas, unas cuantas canciones y a todo color para atraer la mayor cantidad de público posible; aquello que, en definitiva, interesaba a Amadori, productores y actores.

En este período, podemos pensar en un afianzamiento de la “marca Amadori” a partir de la consideración de sus películas como productos de una industria cultural global, teniendo en cuenta las coproducciones y *remakes*. No obstante, se presenta claramente lo que describe Fecé: “la diferenciación del producto para adaptarlo a las peculiaridades locales o abrir la posibilidad de diversos usos” (2012: 261). Esto lo demuestra la reutilización de fórmulas que resultaron exitosas en la Argentina, adaptadas al público español o mexicano a través

12 *Claro de luna* (1942), protagonizada por Mirtha y Silvia Legrand.

13 Otra *remake* española de un filme propio: *Soñar no cuesta nada* (1941), también con la presencia de las hermanas Legrand.

de figuras locales o con el agregado de elementos identitarios, como ocurre en la mencionada *Un novio para dos hermanas* (1966): además de la presencia de Pili y Mili, por ejemplo, se ponen en juego también elementos del folclore mexicano (vestimentas, danzas, música).

De hecho, resulta pertinente aquí proponer una posible periodización para la obra cinematográfica de Amadori a partir de los caracteres predominantes. Entre 1935 y 1940 (hasta *La canción de los barrios*, protagonizada por Hugo del Carril) podemos considerar una primera etapa en la cual se observa fuertemente el uso del espectáculo ligado a la revista porteña y el tango. A partir de *Hay que educar a Niní* (1940) y hasta *Amor prohibido* (1955), Amadori perfeccionará su trabajo sobre los géneros narrativos, creando sus “comedias de ingenuas” y “los grandes melodramas” (España, 1993: 34), acorde también con los rumbos que tomaba la cinematografía nacional y dejando a un lado la fuerte presencia del espectáculo. Entre 1958 y 1967, ya en España, retomará aquellas fórmulas que le resultaron exitosas para realizar en repetidas ocasiones *remakes* de sus propios filmes, incorporando números musicales en algunos casos que antes no los tenían (por ejemplo, en la citada *Como dos gotas de agua*, que es una reelaboración de una película del segundo período, pero con una forma similar a la del primero). De este modo, también adecuándose a los tiempos, Amadori reelabora en los sesenta españoles las fórmulas de éxito de los treinta argentinos.

Del viaje que realiza en 1966 a México con motivo de producir las dos películas antes mencionadas hallamos una pequeña fotografía, llamativa por lo distinta al resto de la colección, la cual está integrada por numerosos álbumes de estudio, fotos de prensa y de viajes, en general de gran tamaño. La que destacamos aquí, en cambio, es pequeña (13 x 8 cm) y fue tomada por el propio Amadori (Imágenes 4 y 5). Se trata de una composición absolutamente equilibrada: en el costado izquierdo, un sobre dirigido a Amadori sellado en España;

en el derecho, una carta firmada por su esposa; en el medio, una fotografía de perfil de Zully, mirando hacia el horizonte; debajo y en el centro, apoyados sobre la mesa, sus anteojos. Priman las líneas verticales, sostenidas por la línea horizontal de las gafas. Del otro lado, una escritura de su puño: “Composición alegórica ‘La soledad’ por un artista exiliado” y datado con lápiz “México, Nov. 1966”.¹⁴



Fotografía personal “Composición alegórica de ‘La soledad’ por un artista exiliado” (1966).

14 Fotografía “La soledad por un artista exiliado”, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

En principio, es necesario destacar que se trata de un discurso absolutamente subjetivo y, además, íntimo, del mismo modo que lo era el diario de viaje citado. En este marco, observamos la presencia de tres fuertes significantes en el título: “soledad”, “artista”, “exiliado”. Dado que él no se definía en esos términos públicamente (ni como “artista”,¹⁵ ni como “exiliado”), es interesante ver que en el ámbito privado genera esta pequeña imagen, durante un viaje que, por otra parte, no es de exilio sino de trabajo –aunque se enmarque, por supuesto, en los años de su destierro español. Entran en tensión, entonces, a partir de este objeto personal, la figura pública y su propia percepción.

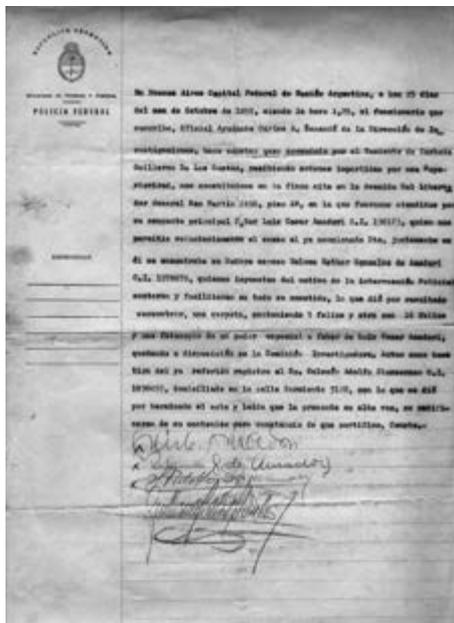
Viaje del exilio

De acuerdo con lo que narra España (1993: 41-44), Amadori se encontraba en España planificando diversas coproducciones el 16 de septiembre de 1955, día en que se produce el golpe de Estado de la autodenominada “Revolución Libertadora”. Vuelve el 10 de octubre y publica una solicitada en los diarios en respuesta a una “injusta y calumniosa campaña en su contra” (España, 1993: 43), para lo cual se pone a disposición de la Justicia. Dada su cercanía con el gobierno de Juan Domingo Perón, a partir de su relación personal con Raúl Alejandro Apold y la filmación de algunos cortos propagandísticos,¹⁶ Amadori fue detenido bajo la acusación de importación ilegal a Uruguay de una copia de su película *El barro humano* –como puede deducirse fácilmente, el motivo último no era ese supuesto caso de contrabando, que

15 Si bien era la terminología de la época, vale destacar que para Amadori, los “artistas” eran los actores, las estrellas de sus películas.

16 *Soñemos* (1951) y *Eva Perón inmortal* (1952). El último es un documental sobre las exequias de aquella líder política, mientras que el primero entra en el terreno de la ficción. Para mayores referencias, remitimos a Kriger (2011).

pronto sería desestimado, sino su preferencia política. En el legado personal de este director se conserva el documento¹⁷ de la noche del 25 de octubre de 1955, cuando el domicilio de Amadori y Zully fue allanado y el primero detenido para quedar a disposición de la “Comisión Nacional Investigadora” que actuaba desde el Senado (Imagen 6).



Documento de la orden de allanamiento del domicilio de Amadori y Zully Moreno (25/10/1955).

Ese mismo día fueron también detenidos Ángel Luis Mentasti, Atilio Mentasti y Hugo del Carril, “todos en su calidad de productores cinematográficos” (ídem: 43). Permanecieron en la Penitenciaría Nacional hasta el 1º de diciembre. Esta señal de que no era bienvenido en los nuevos tiempos políticos, unida a sus contactos laborales en España, redun-

17 Documento policial, sobre 31, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

daron en que se asentara junto a su familia en ese país a comienzos de 1956, donde seguiría desarrollando su carrera de director cinematográfico exitosamente, tal como hemos enunciado de modo parcial en el apartado anterior.

Viaje del retorno

En 1968 Amadori rodó en España su último filme, *Cristina Guzmán*. Luego, regresaría definitivamente a la Argentina después de casi veinte años, si bien en este período había realizado visitas frecuentes a Buenos Aires. Se reincorporó al Maipo, colaborando con su cuñado Alberto González, quien había quedado a cargo del teatro durante el exilio de la pareja. Figura en los programas de aquellas revistas con uno de sus seudónimos: Leo Carter. Falleció el 5 de junio de 1977 en la ciudad donde, según sus palabras, “aprendí a amar el cine, como espectador, y nunca soñé que podría algún día haberlo hecho a mi vez...” (Calistro *et al.*, 1978: 236).

Fin de viaje

En este capítulo hemos trazado el recorrido de vida de una importante personalidad de nuestro campo artístico, Luis César Amadori. Lo proponemos como un caso particular a partir del cual puede advertirse la articulación de la industria cultural iberoamericana, teniendo en cuenta los diversos medios de comunicación y artísticos (cine, teatro, prensa, música), todos los cuales atravesó en su extensa trayectoria profesional. Asimismo, hemos pretendido recuperar su visión personal sobre algunas de sus vivencias a partir de sus recuerdos y de aquellos objetos en los que los plasmó. Para llevarlo a cabo, tomamos como eje los diversos viajes realizados a lo largo de su vida, puesto que, como hemos

visto, fueron clave en la conformación tanto de su identidad personal como artística.

Bibliografía

- AA.VV. 2011. *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español 1930-2010*. Buenos Aires, CCEBA.
- Caresani, Luciana; Morales, Iván; Pardo, Soledad; Pereira, Micaela; Rodríguez Riva, Lucía y Zylberman, Dana. 2013. “El legado fotográfico y documental de Luis César Amadori y Zully Moreno: cuestiones en torno a su conservación y puesta en valor”, revista *Aura* N° 1, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/53>, consultado el 23/11/2013.
- Elena, Alberto. 2011. “Difusión y circulación del cine argentino en España”, en AA.VV. *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español 1930-2010*. Buenos Aires, CCEBA.
- España, Claudio. 1993. *Luis César Amadori*. Buenos Aires, CEAL.
- Calistro, Mariano; España, Claudio; Cetrángolo, Oscar; Insaurralde, Andrés y Landini, Carlos. 1978. “Luis César Amadori”, en *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, Norildis.
- Fecé, José Luis. 2012. “La diferencia tiene un precio: la lógica de la marca en el cine contemporáneo”, en Satarain, Mónica (comp.). *Fuera de campo. Fragmentos de estética y teoría contemporáneas*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Kruger, Clara. 2011. “Películas de propaganda estatal”, en *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México, FCE.
- Peralta Gilabert, Rosa. 2002. *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca-IVAC.
- Velleggia, Susana. 2011. “La integración cinematográfica iberoamericana. Avances y perspectivas”, en AA.VV. *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español 1930-2010*. Buenos Aires, CCEBA.

Diarios y revistas

- S/d. 1949. “Antes de ser director, Amadori era un periodista de los tiempos heroicos: ochenta pesos por mes”, revista *Antena*, año XVIII, N° 944, 26 de abril.

- Del Mora, Armando. 1955. "A Luis César Amadori debe su carrera Arturo de Córdoba", diario *Santa Rosa News*, vol. XXXIII, N° 41, 22 de diciembre.
- Muñoz, Andrés. 1940. "Amadori", *Mundo Argentino*, N° 1545, en Saïtta, Sylvia y Romero, Luis Alberto (comps.). 2002. *Grandes entrevistas de la Historia Argentina (1879-1988)*. Buenos Aires, Punto de Lectura. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/63419-20862-2006-02-21.html> el 18/07/2013.
- Revista *Cine porteño*. 1917. Año I, N° 2, 8 de agosto.

Fuentes

- "Yo, conmigo", Diario de viaje de Luis César Amadori, 1926-1927, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España.
- Discurso de Luis César Amadori en el banquete de despedida - Viaje a Hollywood, 1937, sobre 30, Acervo Amadori, Colección Claudio España.
- Fotografía "La soledad de un artista en el exilio". México, noviembre de 1966, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España.
- Orden de allanamiento de la Policía Federal en el domicilio de Luis César Amadori y Zully Moreno, 25 de octubre de 1955, sobre 31, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

Sitios web

- Centro de Estudios Migratorios de América Latina: www.cemla.com. Consultado el 18/07/2013.
- Historia del transatlántico *Massilia*: <http://www.histarmar.com.ar/AnecdotasNavales/Varios/ViajeMassilia.htm>. Consultado el 20/07/2013.
- Historia del teatro *Maipo*: 30-50-70 final.doc <http://www2.maipo.com.ar/?p=5087> Consultado el 21/07/2013.
- Registros migratorios de Estados Unidos, 1933-1957. <https://www.ancestry.com/.com> Consultado el 22/11/2013.

La canción de la sirena. Arrabal portuario, amor filial y melodrama en *La Balandra Isabel llegó esta tarde* (Carlos Hugo Christensen, 1949)

Mario A. Laborem García

Desamarre

Es sorprendente descubrir que no fue sino hasta el decimotercer Festival de Cine de Mar del Plata de 1997, que se reconoció en la Argentina a cabalidad la estatura fílmica de un director como Carlos Hugo Christensen, con una retrospectiva de su obra y la entrega de un premio honorífico. Sin embargo, en aquella oportunidad tampoco se prestó atención al filme que nos ocupa, concentrándose aquel homenaje principalmente en el grupo de sus melodramas, comedias y filmes policiales realizados en este país.

Hay que destacar que Carlos Hugo Christensen es, sin lugar a dudas, el director argentino más internacional de la etapa del cine clásico industrial. Aunque otros reconocidos directores de la época filmaron también en el exterior –Luis César Amadori y Luis Saslavsky son excelentes ejemplos– ninguno alcanzó tan prolífica y significativa obra fuera del país como Christensen. Si sumamos el número de sus filmes realizados en el extranjero, que asciende a veinticuatro (veinte en Brasil, dos en Venezuela, uno en Chile y otro en Perú), casi iguala la cifra de obras realizadas en

la Argentina: veinticinco (exceptuando su filme inicial de cortometraje en 16 mm de carácter *amateur*¹ y sus participaciones en un rol distinto a la dirección).²

La segunda de las dos películas que filmaría en Venezuela marcaría profundamente la memoria histórica del cine venezolano.

La Balandra Isabel llegó esta tarde (1949) se planteó desde el comienzo como el caballo de batalla para una entonces floreciente compañía de producción, que se convertiría luego en la principal del país: Bolívar Films. Este pujante emprendimiento comercial de Luis Guillermo Villegas Blanco, quien ejercía como cabeza de estudio y ya había participado como productor en diversos espectáculos en España y Sudamérica, buscaba crear un polo de producción cinematográfica industrial en Venezuela. Ante el declive de la producción en la Argentina, por diversas razones y circunstancias que están fuera del alcance del presente trabajo, y la cada vez mayor preeminencia del cine mexicano como sustituto,

Villegas Blanco buscaba conformar un plantel de artistas de renombre y convocatoria para establecer un nuevo “Hollywood” en Venezuela. El propósito del empresario era asegurarse los servicios de un director con vasta experiencia, garantizándole apoyo técnico y financiero y darse así el beneficio económico, el cual le correspondía por su riesgo monetario y como hombre de negocios y capital industrial.

1 *El buque embotellado* (1939). Realizado con el grupo de jóvenes artistas e intelectuales que lo acompañaban en sus producciones radiales en Radio Grand Splendit de Buenos Aires. Entre otros, destacaban Pepe y Queca Herrero, Arturo Pimentel y una muy joven Delia Garcés. Cfr. Mario Gallina (1997: 20).

2 Christensen fue contratado como “oyente” o “silencioso asistente” por el Dr. César José Guerrero, director general de Lumiton, para la filmación de *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), donde aprendió de primera mano la técnica de la producción y realización cinematográfica. Más tarde debió encargarse de la dirección de algunas escenas que completasen *Locos de verano* (Antonio Cunill Cabanellas, 1942), así como de la supervisión, producción ejecutiva y adaptación del guión, esto último junto a César Tiempo, de *Paraíso robado* (José Arturo Pimentel, 1952) (Gallina, 1997).

(...) Villegas Blanco le ofreció a Christensen el largometraje inaugural del estudio, que hasta entonces se dedicaba a producir el noticiero nacional. (Aguilar y Ortiz, 2012: 6)

Ese filme fue *El Demonio es un ángel* (1949) y fue estrenado en un gran acontecimiento de gala, con la asistencia de sus estrellas y un nutrido público de selectos invitados, pertenecientes a las esferas culturales y sociales más altas del país, emulando el estilo fastuoso de la industria estadounidense. Disfrutó de una cálida acogida por parte de los espectadores y la crítica especializada, augurando un futuro promisorio para las siguientes producciones del estudio. Aunque alguna que otra voz señaló más parecidos técnicos, temáticos y en estilo actoral con la cinematografía del sur del continente que con una producción verdaderamente nacional. Juana de Ávila, la cronista del diario *El Nacional* resaltó en su crítica del 1° de diciembre de ese año:

Se trata simplemente, de una buena película, una alegre comedia donde los toques de color local le dan un carácter venezolano, sin que ello la haga demasiado típica (...). Tiene, claro está, bastante influencia del cine argentino, pero la verdad es que en todos los países de habla española en materia cinematográfica, no podemos encontrar mejores maestros. (Citado en Tirado, 1988: 179)

Sin embargo, sería *La Balandra Isabel llegó esta tarde* realizada en 1949 y estrenada en la Argentina en 1950, la que marcará época en la larga pero siempre exigua producción de la cinematografía venezolana.

En el momento de su estreno en Venezuela, el filme recibió todo tipo de elogios por parte de los medios en general, superando con creces los comentarios recibidos por la película anterior. Su éxito en las salas también fue sin precedentes: "(...) estableciendo récords de asistencia en todo el país,

dejando una millonada en taquilla, complaciendo a crítica y público por igual” (Tirado, 1988: 201).

En la edición número 249 de la revista *Mi film*,³ aseguraba su director Rodolfo Wellish, que

(...) el nombre de Carlos Hugo Christensen, cuya repercusión es continental –para no decir universal– al vincularse con nuestro cine ya era suficiente garantía de que nuestra producción fílmica sufriría radicalmente un cambio. *El Demonio es un ángel* constituyó la primera prueba de ello y *La balandra Isabel (llegó esta tarde)* es la plena confirmación de lo dicho. Es justo que señalemos que Carlos Hugo Christensen es el primer responsable del super-éxito de esta película. (Tirado, 1988: 200)

Halagos parecidos se encuentran en las crónicas de los diarios *El Nacional*, *El Universal* y *El Heraldo* de la época, entre muchos otros.

Y es que esta adaptación para la gran pantalla del cuento homónimo del escritor venezolano Guillermo Meneses terminó cosechando para la cinematografía del país el primer premio internacional importante: el de Mejor Fotografía en el Festival de Cannes de 1950, en la persona de José María Beltrán, reconocido director de fotografía español, con amplia trayectoria en el cine argentino y que había sido convocado por Christensen para trabajar con él en Venezuela, luego de haber colaborado en sus dos primeras películas.⁴

El filme, protagonizado por el mexicano Arturo de Córdova (quizás la máxima estrella masculina internacional de la época) y la joven cancionista de tangos argentina Virginia Luque (entre otros artistas y técnicos sureños que

3 Publicación periódica venezolana fundada en 1940 y dedicada al espectáculo cinematográfico nacional e internacional.

4 Nos referimos a *El inglés de los güesos* (1940) y *Águila blanca* (1941).

fueron especialmente convocados para esta producción), retrata una etapa de aspiración por crecimiento de la incipiente industria audiovisual venezolana y, especialmente, de la estructura de representación de la realidad a través del dispositivo cinematográfico que ha pasado prácticamente al olvido. En todo sentido, ya no se filma como se filmó esa película y ya no se ve cine como los espectadores lo veían en esa época.

Izando velas

Christensen estructura su película a partir del trabajo triangular de la puesta en escena, de la sinonimia musical y del desplazamiento de la relación pasional por el amor paterno-filial para enmarcar una lucha de valores opuestos: lo profano frente a lo sagrado, tan característica del melodrama tradicional y en especial del cinematográfico.

Para comenzar el análisis esbozamos el argumento del filme: Segundo Mendoza (Arturo de Córdova) es marinero y capitán de una *balandra*⁵ que habita con su mujer Isabel (América Barrios) y su hijo Juan (Néstor Zavarce) en la isla Margarita, en el mar Caribe venezolano. Transita comercialmente desde la isla hasta el puerto principal del país en La Guaira, donde se encuentra asiduamente con la bella prostituta Esperanza (Virginia Luque). Ella trata de disuadirlo para que abandone su vida de marinero y se quede con ella a fin de ayudarla a dejar la vida que lleva. Luego de un intento frustrado y la partida del marinero, la joven acude al brujo Bocú (Tomás Henríquez) para que la ayude a hechizar a Segundo y conseguir con ello que vuelva definitivamente. Juan será clave en la vuelta de su padre a La Guaira y en el desenlace del filme.

5 Una balandra es un tipo de embarcación pequeña de vela, compuesta de un mástil principal y una cubierta, muy usada para la pesca y el transporte de mercancías a sitios cercanos..

Al iniciar la película lo primero que se muestra es la estrecha relación paterno-filial que une a *Segundo* Mendoza con su hijo Juan. Esto se aprecia en las primeras escenas, cuando el padre tiene que salvar de las aguas al hijo, cuando este intenta recoger del fondo las monedas que le ha tirado un turista extranjero. Segundo reprende fuertemente a Juan por lo sucedido y le hace ver que debe respetar al mar, que no debe jugar con él y arriesgar la vida sin necesidad. Juan más que sentirse regañado, se emociona y enorgullece de la actitud de su padre, e incluso le confiesa que lo quiere mucho más cuando le muestra el camino, la senda correcta de dignidad y honestidad. Es evidente la idolatría que siente el chico por su padre, con el que comparte además camaradería y complicidad, al intentar disculparlo ante la madre, Isabel, por haberse mojado la ropa. Juan trata de ayudar a Segundo a esconder lo ocurrido mostrándose que en este primer triángulo amoroso familiar, padre e hijo son el vértice principal.

De este modo Segundo nos es presentado antes que como marino o capitán de un barco de transporte de mercancías, como un padre ejemplar y un marido devoto. Y esto es muy particular, sobre todo si consideramos que en el cuento original de Guillermo Meneses, en el que está basado el filme, apenas hay una leve referencia a la existencia de “hijos”: “Hasta ese momento se creía obligado únicamente para la otra, para la que, seguramente, tiene ahora en derredor de su falda los hijos de los dos” (Meneses: 1981).

Así que la creación misma del personaje del hijo, el llamarlo Juan, incluso la asignación de Isabel, el nombre de la embarcación, como referencia a la madre del chico y la propia designación de esta como “esposa oficial” o “cónyuge”, son una atribución de los guionistas (Christensen y el escritor y poeta venezolano Aquiles Nazoa, este último más dedicado a los diálogos y a la adecuación al habla y cultura autóctona), en su proceso de adaptación del filme. El cuento

literalmente jamás aclara el nombre de la mujer que lo espera en la isla Margarita; y apenas la menciona, como al pasar, en dos pasajes.

Estas consideraciones, más que una apelación al recato, a las “buenas costumbres” de la época y a la moralina conservadora típica del melodrama, se deben seguramente a la función narrativa y dramática que Christensen le otorga a estos personajes en su filme, en especial al de Juan. Indudablemente, la composición de esta familia tipo: casta, amorosa y en la que impera el respeto y los valores católicos tradicionales (recordemos la escena cuando se sientan a comer e Isabel detiene a Segundo y a Juan, obligándolos a esperar a que termine la oración y a que se persignen, antes de probar los alimentos) servirá como un excelente contrapunto para el siguiente triángulo que va a bordar con Esperanza en uno de los vértices.

La sirena

Esperanza es el personaje clave del filme y también el más complejo. Sobre ella se vierte una fachada de *femme-fatale* que la asocia más con el *filme noir* que con el melodrama clásico. Por supuesto, si tomamos en cuenta la construcción que hace Christensen de algunos de los personajes femeninos en sus producciones del género, podemos ver una clara continuidad. Tomemos como ejemplo la “mujer-araña” que construye Mecha Ortiz (Selva) en *Safo, historia de una pasión* (1943) o la proto-lolita de Olga Zubarry (Elsa) en *El ángel desnudo* (1946). La composición que hace Virginia Luque de esta prostituta portuaria combina todo el encanto sensual de una joven mujer que apenas sobrepasa los veinte años con la malicia atribuible a alguien que se ha tenido que buscar la vida por su cuenta en las calles, además de con la fragilidad de quien está cansada de la vida que lleva y pide ayuda para salir de la pobreza que la rodea.

Podemos asociarla, por la iconografía y su presentación, más bien a una sirena. Recordemos que parte de su poder de seducción está en su canto, el cual, además de su belleza, la ha hecho famosa entre los hombres, por sobre todas las otras prostitutas del puerto. El personaje de Martinote (Juan Corona) es el mejor amigo de Segundo desde la infancia y mano derecha de este en la conducción de la balandra. En una escena en la que, mientras lleva el timón de la embarcación comienza a cantar, es interpelado por Segundo para saber dónde aprendió la canción y responde: “¡Es la canción de Esperanza! ¿Quién que ha ido a La Guaira no conoce a Esperanza y su canción?”. Y no menos significativa es la reflexión que hace Segundo ante la respuesta de Martinote. Se dice a sí mismo: “¡La canción de Esperanza! Si, se parecen las dos. Son como una misma cosa, Esperanza y su canción.”

Más aún, tomemos en cuenta que la canción es el vehículo narrativo para presentar a Esperanza, ya que esta antecede a la aparición en escena del personaje propiamente dicho. Un recurso usado con regularidad por el cine, en especial en el melodrama, el *thriller* o el policial, es anticipar la presentación de un personaje apelando a los comentarios de otros o a objetos que remiten a los mismos (como cuadros o esculturas), entre otras señales.⁶

La canción de Esperanza ya es silbada por Segundo Mendoza cuando, luego de cenar con su familia, está fumando y contemplando nostálgicamente el mar. Su mujer, Isabel, que se da cuenta de esto, se aproxima y le pregunta por qué le gusta tanto esa canción; con lo cual ya sabemos que es una costumbre, denotando también que su relación con

6 Es clásicamente conocida la presentación que hace Emilio “el Indio” Fernández del personaje de Dolores del Río en su filme *María Candelaria (Xochimilco)* (1944), a través de los comentarios del personaje del pintor que recuerda su historia. O el propio Christensen con Mecha Ortiz en *Safo, historia de una pasión* (1943), a través de una escultura de la poetisa griega, o en *Armiño negro* (1953), con el personaje de Laura Hidalgo, a través de un cuadro.

Esperanza no es reciente. Isabel señala que la canción es hermosa y triste a la vez, y le pregunta dónde la aprendió. Él, desconcertado, no sabe qué responder y se aventura a decir que “(...) quizás en algún puerto. En el mar tal vez.” Y es su mujer quien asiente observando que la canción, como el mar, “(...) tiene toda su seducción y toda su nostalgia”. Atributos que, por desplazamiento, corresponden directamente a Esperanza.

Y esto la lleva a intuir que quizás haya algo más y a observar que a Segundo algo le pasa. Signo inequívoco de que la canción/la mujer ya hace tiempo lo tiene obnubilado. Isabel le dice, más con tristeza que con ánimo de reproche: “Es como si estuvieras huyéndome un poco. Desde que volviste de La Guaira (...) los días te los pasas silencioso en el chinchorro⁷ y en las noches te quedas solo, silbando frente al mar; como si con ese silbido estuvieses llamando cosas queridas y distantes”.

Pero, contrariamente a lo que indica la sospecha de Isabel, este silbido trata de una canción que, si la analizamos, pronostica el abandono final del que será víctima Esperanza. La nostalgia y el fracaso se muestran en su letra que acá reproducimos:

Cuando los barcos rotos y desiertos
sueñan bajo la luna con zarpar,
por las calles nocturnas de los puertos
va mi canción al mar:

“Yo soy tu amor viajero mi capitán
en mi vela más alta va tu recuerdo y mi voz
por la brisa te busca en el mar.”

7 Término más conocido en el sur de América como “hamaca paraguaya”, que designa un objeto usado para descansar o dormir, compuesto de una lona o tela sujeta con cuerdas a dos puntos fuertes.

Beso largo de espuma te daría
para ser en tus brazos como el mar
y hechizarte de bruma y lejanía
y ensoñación, luna.

“Yo soy tu amor viajero mi capitán
en mi vela más alta va tu recuerdo y mi voz
por la brisa te busca en el mar.”

Y es que quien la canta asume el lugar de esos “barcos rotos y desiertos que sueñan bajo la luna con zarpar” (como los deseos de Esperanza por abandonar la vida de prostitución que lleva) y para lo cual lanza su canción al mar, cual sirena en busca de ayuda/víctima. El coro que se repite en la canción canta en primera persona el embrujo o hechizo “de bruma y lejanía” con el que espera atraer a su “capitán”.

Queda así configurado el segundo triángulo. Compuesto por Segundo Mendoza y las dos mujeres que, aunque no se conocen, están siempre presentes. Cuando él está con Isabel en Margarita, silba la canción de Esperanza. Pero cuando está en La Guaira con la prostituta, lo espera atracada en el muelle su “balandra *Isabel*” para llevarlo de regreso a la isla, a su esposa, a su hijo, al hogar constituido.

El quiebre de esta situación, que intuimos se mantiene desde hace un tiempo, viene a darlo el primer viaje de Segundo que muestra el filme. Este servirá para develar poco a poco a Esperanza. Primero con la aparición de su nombre ligado a la canción, en la escena ya citada con Martinote. Luego con la presentación del puerto de La Guaira, con el bullicio del mismo y una construcción no ajena a una búsqueda de lo exótico y lo arrabalero, que bien conecta esa representación cinematográfica que hace Christensen con imágenes que remiten quizás a otros puertos más conocidos por él, como el de la Boca en

Buenos Aires.⁸ Excepción hecha del recorrido en ascenso que hace Segundo, desde los muelles hacia el botiquín⁹ “El cuerno de la abundancia” ubicado en el barrio de Muchinga, en La Guaira vieja. Barrio por excelencia de los más carenciados, de bares de mala muerte y prostitutas, ubicado en lo alto de las laderas de la cordillera costera, que caracteriza la geografía de esa zona venezolana. Botiquín y barrio reales que fueron visitados por el equipo de producción para la realización de los planos de exteriores, así como también para reproducir fielmente los interiores en los estudios de Bolívar Films.

En el encuentro de Segundo con la loca María (Juana Sujo),¹⁰ otro personaje clave y que en su locura, como es tradicional en el cine, emite frases de profunda significación para la trama, el marino pregunta por Esperanza y ella replica que “Se enamoró del chivito con bigote de músico”, anunciando un próximo triángulo. Es pertinente observar que María también se presenta con su canto antes de verla y luego la cámara la descubre poco a poco desde los pies descalzos hasta revelarnos su rostro hablando sola. María será la presencia constante que nos recuerde el futuro que le espera a Esperanza si no cambia de vida. De hecho, esto es puesto en boca de la propia muchacha cuando le plantea al

8 Las fotos de época y la historia oral de personas que conocieron tanto el barrio de Muchinga como también la zona de La Guaira vieja, en los tiempos de la filmación de la película, hacen referencia a la imaginativa “teatralización” o “dramatización” de la representación cinematográfica de estos y quizás inspirados en lugares más conocidos por los realizadores. Un estudio en profundidad de este aspecto queda pendiente, ya que escapa a los límites del presente trabajo.

9 Término que se aplica en Venezuela y Colombia, principalmente, para designar a un bar o local muy modesto para el comercio de bebidas. En algunos casos, también frecuentado por “ficheras” o prostitutas, con arreglos comerciales o no con la administración del lugar.

10 Juana Sujo (1918-1961). Actriz argentina, formada en el teatro y en los Estudios Lumiton. Fue alumna del eminente productor y director alemán Max Reinhardt. Trabajó en el país, entre otros, con Christensen, Mario Soffici y Luis Savlasky. Luego de trabajar en Venezuela, se quedó a vivir allí y fundó la Escuela Nacional de Arte Dramático, convirtiéndose en maestra de actores y transformando el panorama de la escena venezolana. El máximo premio de las tablas en ese país lleva su nombre.

marino que la ayude a cambiar de vida y se quede con ella. Le dice: “Esta vida tan fea que una lleva. Tan fea y tan triste. Yo no nací para esto, Segundo. Para rodar como una perra sin amo, por ahí. Para terminar como María: loca, rota por la miseria y por la vida. ¡Ayúdame Segundo!”. Al fondo, un hombre solitario en una playa canta unos versos que presagian la naturaleza de la relación: “Yo me enamoré de noche y la luna me engañó. La luna no engaña a nadie, el engañado soy yo. Yo soy lo mismo que el río y tú lo mismo que el mar. Tu cuerpo es como la arena donde me tiendo a soñar”.

Cuando por fin entra Segundo al botiquín vemos a Esperanza, sentada sobre una mesa, con un cigarrillo en una mano y cantando de espaldas, escondiendo aún su rostro. Justo en el momento en que canta el coro de su canción “Yo soy tu amor viajero mi capitán, en mi vela más alta va tu recuerdo y mi voz, por la brisa te busca en el mar”, Christensen encuadra, correspondientemente, a Segundo Mendoza. El siguiente plano ya reúne en el encuadre al próximo triángulo: Segundo, Esperanza (a la que ya le podemos ver el rostro) y sentado a la mesa el Bachiller (Carlos Flores), cliente de turno de la muchacha. Pero esto esconde un triángulo más significativo, que también está presente en la escena, y que será mucho más importante en la trama. Y es el que unirá a Segundo, a Esperanza y al brujo Bocú, que se encuentra sentado en una mesa al fondo del bar y que apenas aparece en los planos que narran el enfrentamiento entre el marino y el Bachiller, a las cartas primero y luego a los puños, por ver quién se queda con la mujer. Hay que destacar que antes, durante el canto de Esperanza, la cámara recorre significativamente el camino de ella a Segundo y de nuevo a ella, con apenas desvío en la imagen de Bocú; en profundidad inicialmente y luego dedicándole un plano. Será a él a quien recorra la prostituta en busca de ayuda para retener al marino.

Se debe resaltar la escena en la mañana, en la casucha pobre donde vive la muchacha: mientras ella se arregla, el

hombre no sabe qué hacer y se queda mirando unos insectos atrapados en un papel mata moscas. La muchacha lo saca de su ensimismamiento mostrándole una botella de ginebra que le guardaba, y que le regaló un marinero holandés –intuimos como pago por sus “servicios”. Segundo con hosquedad hace referencia a que tiene que pasar por el muelle a ver la embarcación, mientras intenta encender un cigarro; ella presurosa le sale al paso para recordarle su promesa de quedarse y le acerca un fósforo encendido. El hombre le replica que tiene que ir a despedirse mientras, significativamente, evita el fósforo que le ofrece la muchacha, encendiendo el cigarrillo por su cuenta. Aprovechando la distracción que le produce a Esperanza una pelea entre vecinas (prostitutas también, se intuye), Segundo se aparta de su lado, no sin antes dirigirle una mirada de desagrado ante las sonoras y grotescas carcajadas que produce en la chica la algarabía de la pelea. Es significativo que una de las mujeres que pelea acusa a la otra de usar a Bocú para “hacerle un daño”. Luego de que esa mujer sea arrastrada del lugar por un agente de la ley y seguida por el resto de personas que miran y aupan la pelea, Esperanza descubre la partida de Segundo, cruzando además la mirada con el brujo, el cual le vaticina que el hombre ya no volverá.

Y es que cuando llega Segundo al muelle se encuentra con Martinote y el resto de los marinos de la balandra cantando un polo margariteño¹¹ que dice “La mujer margariteña siempre tiene su nobleza. Buscando el pan de sus hijos con la mar en la cabeza”, la cual remite directamente al personaje de Isabel. Esto incluso se va a corresponder con un plano de la mirada del marino hacia el nombre del barco. Por supuesto, Segundo abordará la nave y partirá. Esperanza llegará al muelle apenas para ver alejarse la balandra.

11 Canción típica del folclore del oriente venezolano.

El embrujo del canto

Como comentamos antes, la mujer acudirá a Bocú y este, asistido por María que es su hermana, y por Esperanza realizará un ritual de santería para traer al marino de nuevo con la muchacha. Ritual que, en otro triángulo, encabeza el brujo mientras fuma tabaco, seguido de la chica fumando también y repitiendo sus palabras; y que cierra María imitando de igual modo los gestos de su hermano y de Esperanza. Al final del ritual Bocú sentencia: “Como mariposas oscuras¹² estas palabras se irán volando sobre el mar, entre la noche negra, perseguirán a la balandra *Isabel* y se enredarán en los mástiles, hasta que se hagan pensamientos en el hombre que va en ella”. La ceremonia será coronada por la entrega carnal de la muchacha al brujo, ya que este dice requerirlo para que “el ensalmo” funcione.

El hechizo parece funcionar, y luego de la aparición del efecto del Fuego de San Telmo¹³ en la embarcación, en medio de una tormenta que se desata, Segundo parece verse afectado por algún tipo de obsesión o locura sin objeto aparente. El recalado del barco, en espera de que amaine el temporal, en la zona de Carenero, en el oriente del país, coincide con las celebraciones por la noche de San Juan;¹⁴ significativa en muchos sentidos, y donde Segundo se dedicará sin control a

12 *Mariposas negras* fue el título con el que, primeramente, se conoció el filme en México, haciendo referencia a la creencia de que la aparición de este tipo de lepidópteros presagia la muerte o una desgracia.

13 Fenómeno atmosférico que en realidad no tiene nada que ver con el fuego, y que se trata más bien de un plasma de baja densidad y relativamente baja temperatura. Algunos marineros asocian esto también con el vaticinio de desgracias.

14 En Venezuela estas fiestas son acompañadas por tambores y música rítmica bailable, expresando en el canto la devoción al santo. Las letras generalmente corresponden a improvisaciones que hacen referencia a la vida, la esperanza y el amor. La música va siempre acompañada de danzas sensuales, donde el hombre corteja a la mujer, la cual lo incita con movimientos eróticos. La noche previa se conmemora la muerte del santo, viene a ser el velorio de San Juan, y precede a las festividades del día siguiente en honor al renacimiento del mismo como San Juan Bautista.

la bebida. Casi a las rastras es llevado Segundo a la balandra por Martinote y este dirigirá la nave hasta su regreso a la isla de Margarita.

El encuentro que Segundo ha intentado postergar con Isabel se da en una escena nocturna fotografiada con fuertes contrastes y donde uno no sabe si el hombre quiere abrazar a su mujer o quiere matarla. La obsesión lo confunde y hace que al besarla con violencia confunda los nombres y la llame como a la prostituta. La música de tambores, que se ha mantenido en un segundo plano desde las escenas de la celebración de San Juan, desaparece de improviso ante el uso equivocado del nombre de Esperanza. Y el terror en los ojos del marino y de la esposa lo llevan a este a abrazarla arrodillado mientras, sollozando, le pide perdón.

Posteriormente en la claridad del día, la pareja regresa a su casa, suponemos de misa por el uso de una mantilla en Isabel. Segundo le cuenta a su esposa la decisión de vender la embarcación, para evitar que sus viajes continúen alejándolos aún más. Parecen estar de acuerdo, pero la irrupción de Juan, quien desde el inicio del filme no tiene otro anhelo que el de acompañar a su padre en la balandra como grumete, cambia los planes. A petición de Isabel, Segundo emprende un último viaje con la balandra para complacer al hijo, principalmente. Pero Isabel también tiene sus razones para que su esposo viaje; le dice: “No podemos destruir el sueño de ese muchacho. Haz el viaje por él; y por mí. Yo también quiero que lo hagas, para verte volver claro y sereno; como en otros tiempos”.

En los brazos de la sirena

El viaje hacia La Guaira desata de nuevo “la obsesión” de Segundo, quien durante el mismo comienza a distanciarse y a maltratar al hijo. La inocencia de Juan mientras canta

cándidamente, acompañado por Martinote, un villancico típico de Venezuela, contrasta con la hosquedad del padre. Al llegar al puerto obliga al chico a quedarse a bordo del barco, mientras él parte al encuentro de Esperanza. Ella lo espera cerca del muelle, escondida tras un muro del que cuelgan redes de pesca. Es evidente el trabajo de puesta en escena que muestra al hombre de nuevo atrapado por la *mujer-sirena*.

Si es conocido el hecho de cómo Christensen armó el personaje de Selva (Mecha Ortiz), con la figura de una mujer-araña a partir del encuadre y la iluminación de Alfredo Traverso en *Safo, historia de una pasión* (1943), y que se convirtió en la imagen que inspiró a Manuel Puig su novela *El beso de la mujer araña*, debiera igualmente pensarse en la composición de esta *mujer-sirena* que elabora el director, con ayuda de José María Beltrán y Virginia Luque. Una seductora sirena que con su canto, su voz (que en las escenas íntimas susurra con una fuerza y gravedad que recuerdan a Mecha Ortiz) y la ayuda del embrujo de Bocú, tiene a Segundo Mendoza a su merced. Los encuadres que finalizan esta escena son poco comunes para el cine clásico, en particular para el melodrama. El hombre ubicado de perfil a la derecha del encuadre mirando a su izquierda, donde estaría la mujer, que no podemos ver porque la esconde un muro, y al fondo un barco anclado en el muelle. De pronto salen del muro los brazos de Esperanza que se acercan lentamente al marinero y que, moviéndose muy sugestivamente, como tentáculos lo atrapan y lo hacen desaparecer tras el muro. Un plano detalle de la red de pesca que cuelga corona la escena.

Quizás el momento que muestra mejor la corrupción en la que ha caído el personaje de Segundo es aquel en que es descubierto por el hijo en los brazos de Esperanza en el botiquín. El chico, preocupado y molesto a la vez con el padre por haberlo abandonado a bordo de la nave, decide escaparse una noche y, en su deambular por las calles de La Guaira termina llegando a “El cuerno de la abundancia”, atraído por el canto de una mujer que interpreta una melodía conocida

para él; esa que Segundo no deja de silbar todo el tiempo. Al entrar en el bar descubre al marino besándose con Esperanza y el velo de inocencia, respeto y adoración que siente por el padre es arrancado de cuajo en los ojos furiosos y llorosos del chico. Y aquí entonces se configura el penúltimo triángulo y, quizás el más significativo, en el cual Juan metonímicamente representa a Isabel, a la institución familiar y a los valores sacro-santos del matrimonio y la familia ante la pasión, la lujuria y las artes paganas de la hechicería en el lugar de Esperanza, en lid por el alma de Segundo Mendoza.

La discusión entre padre e hijo que sigue a esto está en los anales de las mejores escenas dramáticas de la cinematografía venezolana e impulsó a Néstor Zavarce a una carrera como “niño prodigio” del cine latinoamericano, llevándole a rodar otros filmes, además de en Venezuela, en la Argentina, en Perú y en México.

Luego de que Juan se marcha del botiquín llorando, pareciera definitivo el triunfo de Esperanza. Segundo, borracho de pasión y alcohol, intenta imponer el respeto perdido por su hijo entre los asistentes al bar, a partir de brindar rondas de bebidas y de amenazar a todo aquel que no le muestre el debido respeto a la mujer. Pero el último de los triángulos del filme, el que configura la traición de Esperanza con Bocú cierra esta escena. Mientras canta, y siguiendo un gesto del brujo, la chica le da de beber un somnífero al marinero. Al despertarse solo en el botiquín sale a buscarla, topándose con María; ante su pregunta de dónde está la chica, la mujer le dice muy significativamente: “Donde Bocú la clavó pa’ toda la vida, con cruz de espinas a tu pensamiento. (...) Tarde o temprano todas vendrán a suspirar en las arenas de Playa Escondida. Mi hermano dice: ‘¡De rodillas!’. ¡Y ellas se tienden con las entrañas llenas de cocuyos!”¹⁵

15 Término que en Venezuela se usa para nombrar a insectos coleópteros bioluminiscentes o bichitos de luz, típicos de la zonas cálidas.

A Segundo Mendoza, burlado y estafado por la muchacha, solo le queda lavar su honor yendo a enfrentarse con el brujo. En la casucha donde vive lo encuentra con Esperanza y se desata la previsible pelea entre ambos, que comienza en la casa y termina fuera de esta, en la playa.

Es clave recordar aquí que una vez terminada la escena de la pelea en el botiquín con el Bachiller, la música incidental del filme toma los acordes de la canción de la muchacha para mostrar el triunfo de Segundo sobre su contrincante; mientras vemos que la cámara se acerca a Esperanza, esta se muestra orgullosa y lo espera para premiarlo con un beso apasionado. La misma puesta en escena se repite ahora, casi calcada, al final de la lucha en la playa entre Segundo y Bocú. Pero esta vez, luego del beso que propina la chica, Segundo la abandona con rencor y desprecio; en el fondo, la cabaña del brujo se consume por el fuego.

El hombre se dirige al muelle para encontrarse con los marineros preparando la balandra para partir; pero especialmente con su hijo Juan quien está subido al mástil mayor de la embarcación. Segundo le grita desde el muelle: “¡Gru-mete!” y es interrumpido por las campanas de una iglesia. El chico, mirando al padre se hace la señal de la cruz y el padre lo imita desde tierra. Ceremonia sagrada que contrasta con el ritual pagano de la escena del “ensalmo” que hace Bocú y que parece, en este caso, lavar los pecados del padre y permitirle la vuelta con el chico y con la balandra (metáfora de Isabel), al hogar.

Este filme, por su exquisito trabajo de puesta en escena y por ser uno de los ejemplos más acabados de melodrama que Carlos Hugo Christensen realizara en su larga y muy destacada carrera como autor cinematográfico, merece una atención mucho mayor, una profunda revisión desde el análisis y la historiografía audiovisual de Latinoamérica, que el presente trabajo no hace sino iniciar.

Bibliografía

- Aguilar, Emiliano y Ortiz, Milagros. 2012. “La balandra *Isabel* llegó esta tarde. Crónicas de un viaje: del éxito al olvido”, trabajo de investigación inédito para la Cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Disponible en: <http://hclaub.files.wordpress.com/2009/02/la-balandra-isabel-llegc3b3-esta-tarde.pdf>. Consultado el: 15/11/2013.
- Gallina, Mario. 1997. *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*. Buenos Aires, Producciones Iturbe.
- Meneses, Guillermo. 1981. *Espejos y disfraces*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Ruffinelli, Jorge. 1998. “Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen”, *Nuevo Texto Crítico*, año XI, enero-diciembre, vol. 11, N° 21/22. Nueva York, Standford University Press.
- Tirado, Ricardo. 1988. *Memorias y notas del cine venezolano*. Caracas, Fundación Neumann.

Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de “cine nacional” en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía

Fernando Madedo

Aparecida en un número extraordinario del diario *Crítica* en septiembre de 1922, la *Historia ligera* de Leopoldo Torres Ríos junto con *Este cine argentino* de Ulyses Petit de Murat, publicado en 1959, inauguraron los estudios historiográficos sobre cine argentino. Ambos textos se diferencian de la *Historia del cine argentino* escrita por Domingo Di Núbila (1959-1960) en tanto y en cuanto no exponen los acontecimientos históricos como sucesos evolutivos, sino que se detienen a indagar las contradicciones, las interrupciones como así también los logros habidos en nuestra cinematografía. Asimismo, el planteo de Di Núbila se aleja de los de Torres Ríos y Petit de Murat dado que en la narración de los acontecimientos prevalece el vínculo con la historia social y política del país, algo ausente en los dos primeros autores.

Como señala el teórico español Vicente Sánchez-Biosca, el cine “(...) osciló entre las plumas de testigos presenciales que ofrecían testimonio empírico e historiadores de la industria (...)” (1998: 99) y si bien comparten con Di Núbila el hecho de ser críticos de cine, tanto Petit de Murat como Torres Ríos provienen de la praxis fílmica. Lo mismo sucedió con los primeros historiadores en Estados Unidos; por

ejemplo, Lewis Jacobs, a quien el autor de *Su mejor alumno* (1944) lee y cita. Desde su columna “Sombras y sonidos” que publicaba diariamente en *Crítica* y el trabajo de guionista y adaptador para el cine argentino, el texto de Ulyses Petit de Murat –como el de Leopoldo Torres Ríos– es un excelente ejemplo de que los autores de los primeros textos sobre cine tenían un vínculo estrecho con la praxis y la crítica cinematográfica.

Ambas obras son concebidas de forma ajena a las historias tradicionales en cuanto no comparten la segmentación temporal según nociones de crisis del dispositivo tecnológico. En el caso de Torres Ríos es evidente dado que se trata de un texto temprano –el cine tenía pocos años de existencia–, pero en el caso de Ulyses Petit de Murat, notamos que no establece diferencia entre el cine en sus períodos mudo y sonoro. La distinción se realiza en etapas circunscriptas especialmente a una noción que indaga a lo largo del libro, como lo hace Torres Ríos, que es la de “cine nacional”.

Así como el cine de nuestro país y el latinoamericano han quedado desplazados de los textos historiográficos, la literatura especializada sobre cine ha quedado también relegada, y con apenas mención, en apartados y capítulos titulados como “teorías del tercer mundo”. Esto se debe principalmente a que las investigaciones sobre las teorías del cine han sido llevadas a cabo por especialistas no argentinos, descartando generalmente la teoría argentina de los debates internacionales sobre el objeto “cine”, aún a expensas de que algunas revistas nacionales poseían un cálido intercambio con teóricos italianos y franceses –en mayor medida– como de otras procedencias. Y notemos también el diálogo que construye Petit de Murat en su obra no solo con Lewis Jacobs, sino también con André Malraux, André Bazin, Sergei M. Eisenstein, entre otros.

A partir de la pregunta esencial “¿qué es el cine?” como de la búsqueda de fundamentos teóricos que lo legitiman en

tanto arte, el *fenómeno* del cine nacional no dejó de ser indagado a nivel local. Hablamos de un fenómeno dado que así es definido por Petit de Murat, atento que el cine argentino se convierte en objeto de estudio para los autores y que las páginas escritas por ellos evidencian el grado de conciencia que existe sobre nuestro cine tras las numerosas manifestaciones logradas por las películas consideradas en sus textos.

Es necesario comprender que ambas publicaciones están atravesadas por un constructo teórico desde el cual indagan y escriben la historia, bien de forma intuitiva, bien con una escritura que elabora una idea estética y, también, estática del cine. Asimismo ambos autores no se dedican únicamente a describir las películas sino que proponen ideas sobre cómo debería ser el cine argentino, lo que los acerca a reflexiones teóricas normativas y, por tanto, a buscar cierta esencialidad de nuestro cine.



Horacio Quiroga, uno de los primeros escritores en esbozar un pensamiento teórico sobre el cine en la Argentina, escribe en 1928 que “(...) las razones por las cuales, a pesar de los cientos de cintas prematuras, el cine nacional no ha alumbrado aún, deben buscarse en el desdén sistemático con que entre nosotros se han considerado los dos factores capitales de la realización cinematográfica: el autor y el director.” (2007: 185). Es decir que el fenómeno del cine nacional se debe en buena medida a dos aspectos centrales aún no completamente desarrollados que son los argumentos y el diseño de la puesta en escena. Aunque también cuenta al valor que el público –y no solo la crítica especializada– asigna a las películas locales como argumenta el mismo Petit de Murat:

Hoy el cine argentino marcha al encuentro de un público un poco más ablandado, pero nada benévolo. Capaz de reparar en todos los errores. Y señalarlos más acremente, más gustosamente por ser de entrecasa. Por la misma razón que crítica, insaciablemente, su propio país, sin darse cuenta que, comparativamente, es uno de los mejores del mundo, con increíbles facilidades para vivir y abrirse paso. (1959: 13)

Así pues, la escritura de los autores pretende dar existencia al cine nacional y legitimarlo como arte, al mismo tiempo que participa de su existencia conjuntamente con las instancias de producción y de recepción de los públicos. Ulyses Petit de Murat en *Este cine argentino* dedica un apartado a la literatura especializada sobre cine en la que, entre otros autores, menciona a Domingo Di Núbila quien se encuentra para ese entonces terminando el volumen dedicado a la historia del séptimo arte en la Argentina, oportunamente citado y publicado un año más tarde. En ese apartado, se hace especial mención al valor de autoridad que posee la escritura teórica y crítica sobre cine, como también a la influencia que tiene

sobre los públicos, por lo que requiere que esta sea profunda y constructiva. De su actividad en las páginas de *Crítica* argumenta que “(...) era necesario alentar los primeros balbuceos de una gran fuerza que se ponía en marcha, en la nueva y reciente etapa del cine sonoro mediante los cuales alcanzan su poder expresivo máximo, en el mundo de las imágenes, las distintas nacionalidades.” (Petit de Murat, 1959: 69).

Además del desarrollo y dominio del lenguaje cinematográfico, lógicamente la incorporación del sonido conlleva el uso de diálogos y música en el cine; tanto el idioma como las canciones –y por supuesto también sus letras– son expresiones culturales identitarias de las naciones. Siguiendo la conceptualización hecha por los autores, podemos definir, a través de cinco fundamentos, la noción de “cine nacional”:

1. *Los argumentos y los temas*: aconteceres de nuestro país, personajes identificables, historias cercanas y que representen “valores nacionales”.
2. *La formación de técnicos y actores*: que logren una imagen bien iluminada y enfocada, y de meritorias interpretaciones para la pantalla (no teatrales) que a su vez conformen un sistema de estrellas argentino.
3. *Los directores*: con conocimiento del lenguaje cinematográfico y del arte de la pantalla.
4. *La producción teórico-crítica*: autoridad cuyo juicio estético puede incidir en los públicos y en el tipo de cine que se produce.
5. *El público*: que acompañe las películas y las valore estéticamente.

Para Ulyses Petit de Murat la existencia de un cine nacional se consolida a partir de 1939. Se cuenta con técnicos excelentes, destacados decoradores, apoyo de la crítica radial y periodística, productores, directores de primer orden y estrellas. Pero no alcanza la penetración total en el público, dado

que las clases acomodadas “(...) desprecian el cine argentino, el tango y cualquier demostración de algo que no fuera proveniente de Europa” (1959: 32). Será a partir del filme *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), según el autor, que el cine argentino se expanda, conquiste “nuevos auditorios” (así llamadas por él las salas de cine) y encuentre un público que jamás se había asomado a él.

Según el mismo autor, el cine argentino pasó así de ser un mero registro o simples “vistas” para transformarse en un medio de expresión al articular un lenguaje cinematográfico propio y al encontrar una “síntesis plástico-dinámica”.¹ Así como para Petit de Murat el cine argentino posee un alto grado de expresión artística y de industrialización, Leopoldo Torres Ríos había manifestado que para que el cine argentino ampliara su desarrollo debía hacer frente al factor extranjerismo y que los espectadores vieran las películas sin indiferencia.

Para el director de *La vuelta al nido* (1938), el problema radicaba en que el cine nacional debía encontrar una identidad propia y una producción más o menos estable en calidad técnica y artística:

[El público] huía de los cines donde veía estampado: “película nacional” y cuando aventuraba unas monedas, lo hacía con ese deseo criollo tan común de tomar el pelo, reírse a costa de las escenas dramáticas y de la elegancia de nuestros intérpretes. Ese público tiene su pequeña razón. La cinematografía nacional sigue aún sin identificarse y, como ya dijimos otras veces, aquí no se hace cuestión de valores individuales. Decir película nacional es englobar todos los elementos que actúan en ella. La poca propaganda y la poca

1 Ricciotto Canudo en su célebre “Manifiesto de las Siete Artes” definió el cine como la conciliación –según la clasificación realizada por Lessing– del arte plástica y el arte rítmica; la síntesis a la que hace mención Petit de Murat alude a esta definición (1959: 51). Ver Canudo [1994] 2007.

producción no han logrado aún destacar fuertemente, lo suficiente para que el público lo conozca, a ese conjunto de figuras inteligentes que tenemos hoy y que honraría la cinematografía de cualquier país. (Torres Ríos, [1922] 1960)

Petit de Murat equipara el cine con la radiofonía y con la industria editorial, dado que son igualmente medios de comunicación que permiten divulgar y difundir –aunque no utilice este concepto– identidades culturales. El cine es un *reflejo*, “(...) un testimonio de una realidad para tratar de encontrarnos un poco en esa desesperada búsqueda que parece ser el índice de cada argentino, dentro de los límites de esta bendición de tierra.” (1959: 78). Las imágenes son un vehículo de identificación que permite que los públicos (“los pueblos”) se encuentren en ellas. Por lo que el cine, además de ser en sí mismo un arte y buscar su identidad en la articulación de un lenguaje que le sea propio, participa de la cultura argentina de forma activa construyéndola y transformándola. Eichelbaum escribe a este respecto en el N° 40 de la revista *Gente de cine*:

El cine argentino será algo dentro del panorama de la cultura, cuando la cultura argentina tenga una existencia firme y haya resuelto su etapa de acarreo de elementos formativos. Todo lo que puede pedirse al cine, en este momento, es honestidad en su enfoque para que pueda participar en ese proceso de formación de la cultura nacional. (1955: 2)

En *Este cine argentino*, Ulyses Petit de Murat suscribe que una película es un testimonio de la época que la vio nacer y cumple una función como un medio de influencia, persuasión, choque o disolución de vastos sectores de la vida del siglo XX. Y debemos recordar que lo que suscribe con su pluma en sus escritos de teoría y crítica fílmicas es también lo que suscribe en la pantalla. Filmes como la mencionada *La*

guerra gaucha (1942) junto a *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945) y *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944), entre otras, dan cuenta de que la actividad del teórico es también la del guionista (los guiones de todas las películas citadas han sido escritos por Ulises Petit de Murat). Se trata de comprender “(...) la extraordinaria potencialidad del cine como industria, como arte, como afirmación (...) de la *nacionalidad*.” (1959: 13) (La bastardilla es nuestra.)

Cada uno de estos filmes posee características fundamentales de lo que consideran Ulises Petit de Murat y Leopoldo Torres Ríos como “cine nacional”: historias acontecidas en nuestro país y personajes identificables de nuestro folclore como la construcción épica de la historia argentina en *Pampa bárbara* o la adaptación de los relatos gauchescos de Leopoldo Lugones en *La guerra gaucha*; el trabajo de excelentes técnicos y actores como la magnífica y siempre recordable actuación de Enrique Muíño interpretando a Domingo F. Sarmiento en *Su mejor alumno*, la fotografía de José María Beltrán en *Pampa bárbara* o el trabajo escenográfico de Ralph Pappier en *La guerra gaucha* y *Su mejor alumno*; el trabajo de los directores, como el magistral manejo del lenguaje cinematográfico de Lucas Demare en *La guerra gaucha* o Fregonese y también Demare en *Pampa bárbara*; y el acompañamiento tanto del público (*La guerra gaucha* fue un gran éxito de taquilla) como de la crítica especializada.



También debemos comprender el texto de Ulyses Petit de Murat a la luz del contexto histórico en que fue escrito. En la década de 1950 algunas películas crean tensiones y ponen al filme en emergencia (España, 1998: 45) ocasionando un resquebrajamiento en la representación clásica. Además de las nuevas condiciones de recepción, la fragmentación de la narración, el desgajamiento y la opacidad del relato, nos interesa hacer mención a la importancia que reviste la muerte de los actores que conformaban el sistema de estrellas y, por tanto, ciertas *imágenes-tipo* de personajes y sus funciones narrativas, tal como expresa Petit de Murat en el capítulo “Resurgimiento y perspectivas”:

Las leyes de renovación del cine han seguido cumpliendo sus ciclos. Desaparecen Enrique Muiño, Elsa O’Connor, José Olarra, Camila Quiroga, Froilán Varela, Marino Seré, Norma Giménez, Elías Alippi, Sebastián Chiola, llevados por la muerte. (...) Pero asoman nuevos rostros al cine. En *El secuestrador*, obra inteligentemente dirigida por Torre Nilsson y escrita con desafío y talento por Beatriz Guido, aparece María Vaner, una muchacha nimbada de misterio y poesía. (1959: 64)

Hablamos de un contexto en que el cine requiere de nuevos rostros, nuevos autores, nuevos directores, por la necesidad de nuevas formas de representación que van de la mano del surgimiento de los nuevos cines. Menciona a directores que van desde Fernando Birri a Leopoldo Torre Nilsson (hijo de Leopoldo Torres Ríos), ambos dedicados también a la teoría y a la crítica de cine. Leopoldo Torre Nilsson desde las páginas de *Gente de cine* nutre su formación viendo películas en el cineclub que acompaña la revista, escribiendo críticas y hasta dictando cursos sobre teoría cinematográfica.

Vittorio De Sica, personalidad destacada por la crítica cinematográfica argentina, y a quien Victoria Ocampo ayudó

con intentos fallidos para que filmara en el país, dirigió unas sugerentes palabras a la revista *Gente de cine* con motivo de su visita en 1953:

Yo opino que vuestra institución puede dar hombres de valor para el cine argentino, hombres que piensen, aportando ideas que lleven adelante este cine que en la actualidad es un arte que en algunos países se encuentra envejecido. Vosotros tenéis el deber de renovarlo y confío por vuestras personas, por las personas con las cuales he estado en contacto y que he escuchado, que vosotros podéis muy bien dar al cine argentino un nuevo cine. (1953: 1)

Las publicaciones de Leopoldo Torres Ríos y de Ulyses Petit de Murat son, además de las primeras historias del cine de nuestro país, obras de una caudalosa reflexión teórica sobre el fenómeno llamado cine argentino, que los autores logran abordar conceptualizando la noción de “cine nacional”. Basta decir que el título que Petit de Murat da a su obra no habla de *ese* ni de *aquel* cine. *Este cine argentino* es el cine nuestro, el más próximo, y cuyo concepto fundamenta el cine nacional aunque haya nuevos nombres atravesando los tiempos. Y es una idea de cine sobre la que es necesario persistir:

Algo inmanente, muy remoto, interior e insobornable, nos dice que debemos persistir. Y que no tenga la menor duda: hemos persistido y nuevas legiones de jóvenes desahogados y animosos se preparan a seguir persistiendo con enconada y secreta furia.²

Persistir, persistir. He aquí el gran secreto.³

2 Palabras con las que Ulyses Petit de Murat finaliza *Este cine argentino*.

3 Palabras con las que Leopoldo Torres Ríos finaliza *Historia ligera*.

Bibliografía

- Canudo, Ricciotto. [1914] 2007. “Manifiesto de las Siete Artes”, en Romaguera i Ramió, Román y Alsina Thevenet, Homero (eds.). *Textos y manifiestos del Cine*. Madrid, Cátedra.
- De Sica, Vittorio. 1953. *Gente de Cine*. N° 27, noviembre.
- Di Núbila, Domingo. 1959-1960. *Historia del cine argentino*, tomos I y II. Buenos Aires, Cruz de Malta.
- Eichelbaum, Edmundo E. 1955. Revista *Gente de Cine*, N° 40, octubre-diciembre.
- España, Claudio. 1998. “Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta”, *Revista Nuevo Texto Crítico*. N° 21/22. California, Standford University.
- Petit de Murat, Ulyses. 1959. *Este cine argentino*. Buenos Aires, Del Carro de Tespis.
- Quiroga, Horacio. 1928. “El cine nacional”, revista *El Hogar*. Buenos Aires, 8 de junio, en Quiroga, Horacio. 2007. *Cine y literatura*, 1ª ed. Buenos Aires, Losada.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 1998. “En torno a algunos problemas de la historiografía del cine”, en *Archivos de la Filmoteca*. Valencia.
- Torres Ríos, Leopoldo. [1922] 1960. “Historia ligera”, diario *Crítica*. Buenos Aires, Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, octubre.

70. Reinención: lo político y lo popular en forma de espectáculo

“A ustedes les falta celuloide”¹

Héctor Kohen

Para μ , la chica que llegó en febrero.

La sentencia, dicha con ese medio tono –sin énfasis pero donde reverberaba un eco socarrón– que utilizaba coloquialmente, fue la respuesta que recibí de René Salamanca una tarde de noviembre de 1972, en la galería de la sede del SMATA cordobés. Funcionaba a modo de diagnóstico, solicitado con la urgencia de un “qué hacer”, sobre el desempeño, a la vez exitoso e inseguro de la Agrupación Clasista 1° de Mayo de Municipales. Después de largos meses de reuniones, asambleas y paros, nos aproximábamos a lo que sería el punto más alto del enfrentamiento con la alianza entre la intendencia y la dirección del SUOEM² de Córdoba: la ocupación de la sede sindical por los trabajadores y la expulsión –que imaginábamos definitiva– de la versión local de la “burocracia sindical”.³

1 La elección del título de este trabajo es una acertada sugerencia de Ricardo Manetti.

2 Sindicato Unión Obreros y Empleados Municipales.

3 La resolución de la huelga de 1971 fue negociada por el sindicato, el cual aceptó –seguramente propuso–, el despido de los delegados de base más combativos. Con ese antecedente, la primera etapa de la movilización de 1972 fue desde la organización de un nuevo cuerpo de delegados de base, la agitación en cada repartición, las masivas asambleas en el edificio de la Municipalidad, hasta la huelga

Desde luego, Salamanca se refería a la importancia de los noticiarios televisivos, registrados en material fílmico –particularmente el de Canal 10, dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba– en la difusión de los conflictos gremiales, sociales y políticos que definían la imagen de la ciudad en ese tiempo. También en la visibilidad y reconocimiento de los líderes obreros. Aunque parezca una obviedad, en esos años con “la política al mando”, signados por una creciente participación y compromiso popular en la resistencia a la dictadura, como lo ejemplifican las jornadas de mayo de 1969 o “El Viborazo”, había más televidentes que militantes políticos, gremiales, estudiantiles o barriales. Aun los vecinos de, por ejemplo, Alta Córdoba, San Vicente, Nueva Córdoba o El Cerro de las Rosas, que no habían incorporado a su léxico términos como *clasismo*, *burocracia sindical*, *imperialismo*, *liberación*, podían reconocer fácilmente a Agustín Tosco, enfundado en su mameluco o a René Salamanca, con su distintiva polera negra. Sin descartar interpretaciones en clave simbólica de estas imágenes, las palabras del dirigente de los mecánicos cordobeses señalan en dirección a una inteligente ocupación de las pantallas, una construcción de imagen e imaginario homóloga, en su potencia, a la apropiación del espacio urbano por las columnas populares de la resistencia.

La respuesta, breve, expeditiva, acorde con la urgencia de un tiempo que no sabía de esperas, sintetiza –sin que esa fuera la intención de Salamanca, por cierto– las líneas maestras que, entre otras, dibujan la explícita subjetividad desde la que escribo sobre la política y el cine en Córdoba en la década de 1970: la praxis del militante y la del historiador.

* * *

de noviembre, la recuperación del sindicato y la aceptación, por parte del intendente designado por la dictadura de Lanusse, del pliego de condiciones y el reconocimiento de la representatividad de los delegados.

¿Cómo caracterizar este período, los años sesenta y los setenta en Córdoba? Para ello es necesario definir *período*. Sigo en esto a Siegfried Kracauer: “(...) El período típico no es tanto una entidad unificada con un espíritu propio como un conglomerado de tendencias, aspiraciones y actividades que con bastante frecuencia se manifiestan independientemente unas de otras” (2010: 107). Por cierto esto no significa negar –como lo señala el propio Kracauer–, “la existencia de ciertas creencias, metas, actitudes etc., extendidas e incluso imperantes” (2010: 107) que, en el caso de Córdoba, se corresponden con los acontecimientos políticos de resistencia o represión tales como la huelga universitaria de 1966, el “Cordobazo”, el golpe de Estado del coronel Navarro, la intervención a la provincia, la intervención a los sindicatos clasistas y no alineados con la burocracia sindical, el golpe de 1976. etc. De lo que se trata es de eludir la tentación de establecer un criterio homogeneizador para explicar y comprender el período. La otra cara de este movimiento consiste en mantener viva la complejidad de las relaciones –aquello que constituye la historia como forma particular de discurso– entre movimientos sociales, transformaciones institucionales, procesos económicos y culturales, estudiándolos en su discontinuidad.

De otro modo: la aparición de nuevos actores en el campo cultural –tales como las Bienales de Arte impulsadas por Industrias Kaiser Argentina (*cfr.* Giunta, 2001) la revista *Hortensia* o las peñas–, que se yuxtaponen en esta larga década, no necesariamente puede explicarse e interpretarse desde las movilizaciones populares. Tampoco es posible, considerándolas en su individualidad, establecer un patrón único que explique su emergencia en el período. Por ejemplo, y esta es una interpretación también provisoria, el desarrollo del circuito cinematográfico comercial –expondré este asunto más adelante en el texto– es la respuesta a la ampliación del público, impulsado por la relativa bonanza económica en la

ciudad y al afán modernizador, *élan* de los funcionarios de la dictadura, que transforman el paisaje urbano de Córdoba, particularmente con la iluminación nocturna de las céntricas *vías blancas*.⁴

Sí “la historia es un viaje al extranjero”, este que inicio no se propone avanzar por autopistas que garanticen el arribo a un lugar previamente establecido. Se parece más a la caminata por esos senderos que van, aproximadamente, en la dirección que elegimos.

La experiencia de la multitud

Córdoba es la experiencia⁵ de la multitud. Precede tanto a la dimensión política⁶ como a la histórica y estética de este ensayo. Es, para decirlo de otro modo, la condición de posibilidad de su emergencia como relato: la configuración espacio temporal, el cronotopo⁷ que lo sustenta. Para ser preciso, escribo sobre una Córdoba que es, solo referencialmente, la de los registros catastrales o la señalización urbana. Tampoco puede extenderse a la totalidad de su geografía esa experiencia de la multitud. Es un espacio de límites variables, que responde más a la figura de una mancha que al prolijo trazado

4 Con este nombre se rebautizaron las calles o avenidas iluminadas con la luz blanca de las lámparas de gas de mercurio. Durante los años sesenta —esto vale para cualquier ciudad o pueblo del país— esa vía iluminada, que acentuaba la oscuridad de las calles adyacentes, era un símbolo de modernidad, un paseo en sí mismo.

5 Empleamos el término en la primera acepción del Diccionario de la RAE: “Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo”.

6 Reservamos *política* para las acciones dirigidas a modificar o sostener una relación de poder. Damos por entendido el carácter político de las transformaciones urbanas, las formas de uso de los espacios públicos, etc., en tanto propios de la *polis*.

7 En la medida de lo posible, las notas al pie no remiten a un corpus teórico, que cualquier lector atento puede rastrear fácilmente. Su función no es tanto el reconocimiento de autoridad o autoría, sino subrayar la tensión que origina la instancia de enunciación del texto.

del cartógrafo.⁸ Un dibujo en tensión entre el diseño urbano modernizador y el uso cotidiano de las calles, avenidas y barrios, así como su apropiación política.

Cartografiar⁹ el espacio urbano de Córdoba en los años setenta del siglo pasado –etapa, como queda dicho, cuyo comienzo y fin no responde a la redonda certeza del calendario–, requiere un doble movimiento: por una parte, distinguir las variaciones en la *forma* del trazado urbano: de la ciudad atravesada por las avenidas a la Córdoba circunvalada de hoy.¹⁰ Por la otra, establecer las diferencias de uso y apropiación del espacio entre el área que –solo provisionalmente– denomino “el centro” y la de los barrios. Derivada de esta doble imposición es la necesidad de atender a las modificaciones –regulaciones edilicias, obras públicas–, del trazado de la planta urbana de Córdoba, así como al vínculo entre estas y el modo en que son percibidas.

La vieja, ruidosa, desbordada, estación terminal de ómnibus de la Av. Vélez Sarsfield,¹¹ lugar de arribo de la mayoría de los viajeros –trabajadores, estudiantes, turistas–, fue el punto de inmersión, sin escalas ni preparación previa, en la multitud. Una energía caótica, indescifrable que se desplazaba hacia zonas de una geografía desconocida e inabarcable desde mi perspectiva de recién llegado.

El espacio al que refiero, en una primera etapa que va desde el arribo a Córdoba, en enero de 1965 hasta finales

8 Durante el período al que refiero se realizó, como parte del proyecto de modernización y control de la ciudad, un relevamiento aerofotográfico.

9 “Cartografía” no describe aquí el oficio del trazador o dibujante de mapas sino mi percepción del espacio urbano.

10 La descripción de los dispositivos preferenciales de ordenamiento del tránsito en la ciudad no significa, por una parte, la cancelación física del sistema de avenidas de acceso ni, por la otra, que el sistema de anillos de circunvalación no estuviera presente ya en la modificación del diseño urbano de principios de la década de 1970.

11 La actualmente también “vieja” estación terminal de ómnibus estaba en construcción en mayo de 1969. La noche del 29 las llamas que consumían el encofrado de su estructura se veían desde las terrazas de los barrios altos que circundan el centro de la ciudad.

de 1969 –con un parteaguas en junio de 1966–, se organiza desde el cruce de las avenidas Vélez Sarsfield/General Paz y Colón/Olmos. Se derrama hacia el oeste, sobreimponiéndose al rigor de la cuadrícula, hasta el Clínicas y Alberdi. El río como límite norte-oeste, el bulevar San Juan hacia el sur.

El estupor inicial dejó paso a una rápida y enamorada apropiación del espacio, un curso acelerado para entender las señales de esa multitud proteica en la que me sumergí gozosamente. Por cierto, es más ajustado decir multitudes para describir a los transeúntes que, con variada intención y horario, ocupaban cada una de las zonas de ese espacio heterogéneo.

Estudiantes desde o hacia las facultades; la calle San Martín, hacia el norte, atronando con la música de los cuartetos,¹² lugar de tiendas baratas, pensiones, bares al paso. Más allá el mercado y después las putas y los hoteles por hora en la margen del río. Al anochecer, la multitud que ocupa esquinas, llena los bares, camina, se detiene frente a las vidrieras de las disquerías, anticipa la próxima peatonalización de las calles del centro. Versión ampliada de la pueblerina vuelta del perro, la caminata por 9 de Julio es la siempre prometida ocasión para ver y ser visto.

Bastones largos, huelga larga

¿Dónde buscar el punto de partida de las resistencias y rebeliones cordobesas? ¿Dónde su arqueología? ¿Cómo se despliega esta historia? Los antecedentes a los que puedo recurrir son muchos, pero en función del lugar de enunciación

12 Por entonces la música de cuartetos no era una marca distintiva de “cordobesidad”. Si bien el fundacional Cuarteto Leo y los músicos que los siguieron, como Carlitos “Pueblo” Rolán y el Cuarteto Berna, llegaban a un público cada vez más amplio –tanto en bailes, giras y venta de discos– aún era un fenómeno sectorial, periférico. Tanto en lo referente a los locales donde se presentaban, como La Toscana, en el camino a Jesús María, como en las casas de discos situadas en los límites de la zona céntrica.

de este ensayo, el comienzo está en la resistencia al golpe de Estado de Onganía y la huelga universitaria de 1966.

La noche del 29 de junio de 1966, la dictadura interviene las universidades nacionales. El violento desalojo de los edificios de la UBA por la Policía Federal es la representación emblemática, amplificada por la centralidad de Buenos Aires, de la represión. Una frase la sintetiza: *La noche de los bastones largos*.

Lo que me propongo en este apartado es dar cuenta de la resistencia al golpe de Estado en Córdoba, en un plan más amplio que implica situar los temas de este artículo –cine y política– desde una perspectiva que no las subsuma en una memoria homogénea y, en tanto tal, hegemónica.

El mapa de la ciudad resistente se amplía, en tanto el movimiento es predominantemente estudiantil, hacia la Ciudad Universitaria, pero sin modificar su centro: las manzanas de la Av. Vélez Sarsfield, asiento de las facultades de Arquitectura, Ingeniería y Derecho; el centro histórico de la ciudad; la Plaza Colón y el barrio Clínicas. La huelga larga –más allá de los debates sobre su eficacia estratégica–, se prolonga hasta el mes noviembre. Las marchas, asambleas y, fundamentalmente, los enfrentamientos con la policía cordobesa modifican decididamente la forma de ocupación del espacio público y el carácter de la multitud. No se trata de transitar, sino de permanecer en las calles.

Un recorte en esa experiencia, un detalle de los primeros meses de la huelga: los estudiantes ingresábamos al centro –particularmente a las calles que luego serían peatonalizadas–, que se vaciaba de las multitud de paseantes y empleados que finalizaban su trabajo en las tiendas y bares de la zona. La policía variaba sus tácticas. O bien esperaba en cordones de contención o bien intentaba dispersarnos a bastonazos. La imagen es esta: una noche de agosto, estaba en uno de esos grupos que se armaban y desarmaban siguiendo los azares de la pelea. En la esquina de 9 de Julio y San Martín un policía, aislado y

probablemente asustado, nos enfrentó, con una pistola en la mano, dudando entre apuntarnos o guardarla. La dispersión fue rápida. Incluyendo al policía que se perdió entre la gente. Pocos días después otro policía no dudó.

La noche del 7 de septiembre un anónimo asesino con uniforme de la Policía de la Provincia de Córdoba dispara contra Santiago Pampillón. Tras cinco días de agonía, Pampillón, obrero de IKA, fundador y dirigente de Franja Morada, muere en un hospital. La Marcha de Silencio con la que la CGT Córdoba repudia el crimen también es reprimida.

Este es un punto de quiebre en el relato, la fractura irreparable de la continuidad cronológica.¹³ Además, como lo señala Michael Löwy en su comentario a la tesis VI de Walter Benjamin:¹⁴

El peligro es doble: transformar tanto la historia del pasado –la tradición de los oprimidos– como al sujeto histórico actual –las clases dominadas, “nuevos depositarios” de esa tradición– en herramienta en manos de las clases dominantes. Arrancar la tradición del conformismo que quiere apoderarse de ella es devolver a la historia (...) su dimensión de subversión del orden establecido, edulcorada, suprimida o negada por los historiadores “oficiales”. (Löwy, 2003: 76)

13 “La historia es también el reino de las contingencias, de los nuevos comienzos”, Siegfried Kracauer, 2010, p. 75.

14 “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro. Para el materialismo histórico se trata de fijar la imagen del pasado tal como esta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a aquellos que reciben tal patrimonio. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de ser convertido en instrumento de la clase dominante. En cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla. El Mesías viene no solo como redentor sino también como vencedor del Anticristo. Solo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza *aquel* historiador traspasado por la idea de que ni *siquiera los muertos* estarán a salvo del enemigo si este vence y este enemigo no ha dejado de vencer”. Walter Benjamin, 2007, p. 67.

Una afirmación no justificada, de *sentido común*, se refiere a Córdoba –especialmente después del Cordobazo– como una ciudad en rebeldía, “iluminada por el Mayo Francés”. La experiencia en la que me reconozco, en la que reconozco a los participantes de esa resistencia, no necesita de legitimación, de permisos ni de ejemplos. Se sostiene en su propia tradición.¹⁵ Establecer el punto de partida, como proponemos al comienzo de este apartado, en 1966, pone en crisis el discurso que destaca la influencia sobre la resistencia cordobesa del movimiento estudiantil en Francia. Desde luego, hay que reconocerle que todavía es exitoso. Y, tarea para el historiador que se interese en esto, es necesario desentrañar las razones de su fortuna (a)crítica. Es justo confesar la parte de culpa que me corresponde, junto a tantos otros redactores de panfletos, volantes y proclamas en su construcción, que naturalizamos estilemas tales como “en la estela de...”, “en el rumbo trazado por...”.

En síntesis: ese sobrevalorado espectáculo que fue el Mayo Francés no es la causa, la explicación ni la inspiración de la unidad obrero-estudiantil, la resistencia a la dictadura, la recuperación de los sindicatos y las sucesivas puebladas que sacudieron la ciudad. Desde una perspectiva más amplia, la quema de las tarjetas de reclutamiento en los Estados Unidos, la resistencia a la invasión soviética a Checoslovaquia, la masacre de Tlatelolco, son sucesos contemporáneos, empáticos, pero en modo alguno determinantes de las acciones de los obreros, estudiantes y vecinos de Córdoba. Si hay algún camino para desandar es el de la tradición de resistencia de cada sector considerada en su discontinuidad.

Dejo para el final una cuestión que me inquieta: ¿por qué un *grafitti* en las paredes de París es más importante que la sangre de un compañero en las calles de Córdoba? ¿No es

15 Utilizo *tradición* en el sentido que le otoga Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de historia*.

acaso una señal de alerta, una muestra de que el enemigo “no ha cesado de triunfar”? ¿No es acaso una cuestión urgente arrancarle la propiedad del relato de la rebelión?

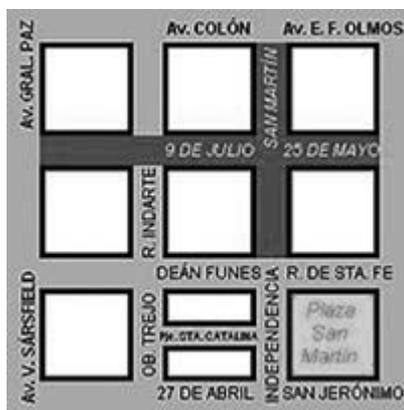
Desarrollismo y modernización

Entre julio de 1969 y abril de 1970, el sedicente Intendente Municipal de Córdoba,¹⁶ arquitecto Hugo Taboada impulsa un acelerado proceso de modernización de la ciudad. Con certeza el cambio más impactante –resistido por grupos conservadores que, sin alterar su apoyo a la dictadura, asistían espantados a la modificación de la fisonomía de la capital– fue el desplazamiento de las dos plazas y sus correspondientes monumentos que taponaban la circulación en el eje sur/norte.¹⁷ La cercanía del “Cordobazo” dio lugar a interpretaciones que vinculan mecánicamente los sucesos de mayo con la ejecución de estas y otras obras, como la peatonalización de calles y las obras de alumbrado público. Sostengo que la forma de este proceso no es la “haussmannización” sino la “alvearización”. El general Jorge Carcagno y sus tropas de la IV Brigada llegaron al Clínicas y luego al centro de la ciudad por amplias avenidas. Además, el tamaño de las obras, los problemas logísticos propios de su realización,

16 Su cargo era el de Comisionado Municipal, función delegada por Roberto Huerta, el Interventor Federal que reemplazó al Gral. Jorge Carcagno, primer Interventor post Cordobazo.

17 Las plazas y sus correspondientes monumentos constituían hitos simbólicos de gran importancia en el imaginario de la cordobesidad de la época. Especialmente en los grupos que, como señalo en el cuerpo del artículo, se opusieron a su traslado. En el norte, sobre la avenida homónima, se encontraba la plaza General Paz y su estatua ecuestre. La “plaza del caballo”, eficaz denominación referencial para los recién llegados a la ciudad, fue abierta y el monumento trasladado a La Tablada, escenario de la victoria del “Manco Paz” sobre el ejército de Facundo Quiroga. Al sur, la estatua de Dalmacio Vélez Sarsfield dejó su privilegiada centralidad en el cruce con el bulevar San Juan, desplazada unos pocos metros, ocupando la “plaza del oso”, lo que obligó a la escultura que representaba al precipitado plantigrado a una larga búsqueda de su lugar en el mundo.

el costo de las mismas, apuntan hacia una cuidadosa planificación previa.¹⁸



Área peatonal de Córdoba en 1969.

No obstante, el “Cordobazo” no queda fuera del horizonte de interpretación de este proceso. Lo entiendo menos como causa que como condición de posibilidad, en tanto una de sus consecuencias es el reemplazo del núcleo duro del onganato por cuadros del desarrollismo. Agitando la bandera de la modernización,¹⁹ su fervoroso apoyo al golpe de Estado contra Illia no les había garantizado posiciones de decisión política –ni en la provincia ni el municipio–, hasta la designación de Roberto Huerta como Interventor Federal.

Complementando estas reformas, tres cuadras de 9 de Julio/25 de Mayo y dos de San Martín (hasta Av. Olmos por

18 Esa impactante *experiencia de la multitud* a la que refiero en el apartado anterior es, también, un signo de la saturación de calles y veredas, encorsetadas por la traza del casco histórico. Analizando estas modificaciones que, en definitiva, resultaron insuficientes para solucionar los problemas de circulación de los cordobeses, no encuentro demasiados motivos para inscribirlas en un plan de control de las movilizaciones obrero-estudiantiles de esos años.

19 La representación del Presidente Illia como un tortuga era el mascarón de proa de la propaganda golpista.

el norte) se transforman en peatonales. A diferencia de las calles que funcionan como una “peatonal de hecho”, cruzando Olmos,²⁰ esta es una peatonal planificada. También iluminada. Quizás embuidos por el espíritu *pop* de la III Bienal de Industrias Kaiser, el diseño de los artefactos de iluminación²¹ –una columna recta que soportaba cuatro esferas, cada una de distinto color, contruidas en hierro y acrílico, el material de moda por entonces–, se proponía como un desafío para la arquitectura tradicional del centro de Córdoba. Algo así como un espectáculo de luz y sonido. Solo que la torpeza en la factura y el modo en que funcionaban las luminarias las convirtió en una suerte de árboles de Navidad esquizofrénicos y, luego de un mes de prueba, la aventura kinético-lumínica se canceló, reemplazada por una propuesta más modesta, menos visible y ruidosa.



Peatonal 9 de Julio.

20 Ver, en el apartado “La experiencia de la multitud”, la descripción de esa zona.

21 Mi trabajo en la Dirección de Aluminado Público me permitió ver los planos de los columnas y lámparas que circulaban por los tableros de dibujo de todos los técnicos y proyectistas como un ejemplo de inventiva, diseño y capacidad técnica.

La modernización no se agotó aquí, pero a los fines de este ensayo, la transformación de la traza urbana es un proceso de larga duración que se prolonga siglo arriba. La apertura de avenidas, así como la creación de nuevos barrios o la modificación de la zonificación urbana a favor del negocio inmobiliario, tienen sus raíces a la vista en este período, pero su resultado pleno se alcanza en las décadas siguientes. Considero que la modificación de mayor importancia en la disposición de los espacios en la ciudad se produce casi imperceptiblemente. La ampliación de la Ciudad Universitaria²² posibilitó el traslado de las facultades situadas en el centro: Ciencias Económicas – inaugurada por el Dr. Illia en su última visita a Córdoba como presidente de la Nación–, Ingeniería, con pabellones, laboratorios y el primer reactor nuclear de “potencia cero” etc. Tras ellas se produce una mudanza hacia Nueva Córdoba –después fagocitada por la especulación inmobiliaria– y Barrio Iponá que modifica radicalmente el mapa imaginario y simbólico de “La Docta”. El Barrio Clínicas comienza a vaciarse de sus vecinos más conspicuos, los estudiantes de todas las regiones del país y de todas las latitudes de América. El barrio deja de ser polifónico y por eso mismo, también pierde aquello que lo hacía específicamente cordobés.

* * *

Regionalismo y cultura popular

Lo que sigue es un recorte, focalizado en pocos aspectos, de un asunto más amplio: el campo cultural y artístico de la ciudad de Córdoba.²³ Un enfoque de este tipo requiere

22 El comedor de la Ciudad Universitaria, a mediados de los años sesenta, convocaba más estudiantes que el reducido número de facultades que funcionaban allí. Carreras con alumnado numeroso, como Ingeniería, Derecho, Arquitectura, Medicina, tenían su sede en el centro.

23 Sus límites temporales son los de mi experiencia cordobesa: desde algún día de enero de 1965 hasta el 31 de agosto de 1977 cuando fui secuestrado por un grupo de tareas del III Cuerpo de Ejército. Si bien

establecer los vínculos, históricamente variables, entre hechos y discursos que son producidos y dirigidos hacia grupos heterogéneos. Dentro de los difusos e inestables límites del “campo cultural y artístico” incluyo –a modo de ejemplo, sin la pretensión notarial de un inventario completo–, la edición de los “Cuadernos de Pasado y Presente”, los conciertos gratuitos de Radio Universidad y algunos de sus programas, como “El discotecario de la noche”, la música de raíz folclórica, la masividad de la televisión local,²⁴ el LTL (Libre Teatro Libre), dirigido por María Escudero, la Av. Rafael Núñez como un nuevo “polo gastronómico”, los bares que se multiplican en la peatonal, los equipos cordobeses exitosos en los campeonatos nacionales y un largo etc.²⁵ Excluyo de esta enumeración al cine, en tanto es objeto de las dos secciones siguientes.

La elección de dos asuntos, entre la variopinta diversidad temática de Córdoba, me interesa desde su influencia en la construcción de imaginarios e identidades. Si bien, como en los demás temas revisados en este artículo, pretendo subrayar sus rasgos particulares, no es posible desconectar las vías de comunicación entre ambos.

1) Entiendo las peñas como el espacio característico de la ciudad en ese tiempo. Una marca de identidad cultural, un espacio de hibridación, policlasista, lugar de encuentros, escuchas, discusiones. El espacio paradigmático de la cultura popular. También es el lugar de la movida folclórica cordobesa. Se prueban músicos, temas, ritmos en Bigote, “La peña de Chito”, “Cascote”, “El mate de Plata”. Se trata de innovar y, a la vez, establecer los rasgos distintivos de la cordobesidad. Por cierto, las peñas no son solo lugares donde

parte de mi detención, tanto en La Perla como en la Penitenciaría de Barrio San Martín, transcurre en Córdoba, no son ámbitos fecundos para el disfrute, la observación y la crítica cultural y artística.

24 En los setenta estaban operativos los canales 12, 10 y 8.

25 Por ejemplo, los locales de venta de calzado e indumentaria que buscan atraer un público ávido de novedades y deseo de distinguirse de la uniforme oferta de las tiendas tradicionales.

se va a escuchar música, sino donde es necesario participar, en una comunión transitoria, coreando, como se pueda, *Luna cautiva* o *Pateando sapos*. Un rasgo, no precisamente recomendable, las homogeneiza: el vino que sirven es malísimo en todas.

2) De las dos representaciones –la producción teatral de Miguel Iriarte y la revista *Hortensia*–, de una corriente que provisoriamente denomino “regionalismo”, signada por la búsqueda de “lo cordobés”, de los rasgos idiosincráticos, identitarios que caracterizan a los habitantes de “La Docta”, solo me ocuparé, por razones propias de la extensión de este artículo, de la publicación fundada por Alberto Cognini en 1971. La revista, además del talento de su creador –también publicaba en *La voz del interior*–, contaba con el aporte de Roberto Fontanarrosa²⁶ y de Crist. Dos personajes emblemáticos aúnan en el dibujo y la escritura de Cognini la representación de “lo cordobés”: Negrazón y Chaveta, montados en su moto Puma, transitan por la calles de la ciudad, como en una *road movie* urbana, comentando, en texto cuya grafía se adecua al habla que Cognini le otorga a sus personajes, los sucesos que ocupan la primera plana de los diarios, así como los noticieros televisivos.

La revista resultó inmediatamente exitosa. Todos sus lectores encontrábamos en ella una estilización, talentosa, creativa del humor cordobés. Además nos identificábamos con la empresa: una revista auténticamente cordobesa.

En esa etapa los sucesos políticos, la imagen de la ciudad que se rebela, formaron parte de la propuesta de la publicación. Dos viñetas,²⁷ en el esquema “ayer y hoy” mostraban el modo en que la percepción de los porteños había sido afectada por el “Cordobazo”:²⁸ a la izquierda, un guapo de sonrisa

26 En *Hortensia*, Fontanarrosa presentó a dos de sus personajes distintivos: Inodoro Pereyra y Boogie, el aceitoso.

27 No tengo seguridad sobre la atribución. Posiblemente de Crist.

28 Utilizo el término como referencia genérica a todas las movilizaciones de resistencia.

sobradora interpela a un cordobés asustado por las luces del centro: “¡Dónde dejaste el burro! En el otro cuadro, un fornido cordobés, parado en la Plaza de la República, no se digna mirar a un tímido transeúnte porteño que pregunta: “Disculpe jefe, ¿dónde dejó el tanque?”.

Sin embargo, esta no es la línea predominante. La revista proponía un humor irreverente, y esto es lo que buscábamos sus lectores. Pero lo cierto es que, si bien Negrazón y Chaveta son configurados como personajes antiolemnes, despreciados, carnalescos, quedan atrapados dentro de un costumbrismo tradicionalista, un identidad cultural cordobesa en la que la resistencia y la rebelión no tienen espacio.

El 24 de marzo de 1976²⁹ la viñeta que Alberto Cognini publicó en *La voz del interior* mostraba, en primer plano, una imagen de la Patria. Sus vestiduras están desgarradas, el gorro frigio ladeado, su rostro lloroso. El texto dice “¡Gracias!”. Detrás, ordenados según el canon iconográfico de la representación de los héroes, los comandantes del Ejército, la Marina y la Aeronáutica.

Algo más de dos años después, en la ola del triunfalismo mundialista, con un texto claramente inscripto en la respuesta a “la campaña antiargentina”, una Patria que parece haber pasado por un *spa* de lujo le pregunta al mundo: “¿Cómo me veo?”. Debajo, Negrazón y Chaveta, prolijos, portando una gigantesca bandera argentina.³⁰

29 No puedo asegurar esta datación. Puede corresponder al *Así es* del 25 de marzo.

30 Compárese con la imagen N° 5, la representación usual de Negrazón y Chaveta publicada en la revista.



Tapa de la revista *Hortensia* para el Mundial de 1978.



Los personajes Negrazón y Chaveta.

El cine en Córdoba

La ocasión de ver esas películas que, durante años solo eran una foto fija y un comentario en una revista especializada, me

lleva a otorgarle un lugar de privilegio a los cine clubes, a la hora de elegir una representación emblemática de la exhibición cinematográfica de esos años. Sin embargo, no estoy seguro de que esta percepción tenga la suficiente distancia crítica para evaluarla. O bien, parafraseando a Barthes, que sea más amorosa que crítica. El cine club es, además del esfuerzo de los cinéfilos que lo impulsan, un espacio que se multiplica desde las representaciones culturales de distintos países. Por ejemplo, la Alianza Francesa o IICANA (Instituto de Intercambio Cultural Argentino-norteamericano). El primero me dio la ocasión de conocer *El silencio del mar* (*Le silence de la mer*, Jean-Pierre Melville, 1949). El segundo, de descubrir el cine de Jorge Prelorán.

No digo nada nuevo, pero vale recordar que Córdoba era una de las principales plazas cinematográficas del país mucho antes de los años sesenta. Esto es: existía una base ya consolidada que permitía que el negocio se expandiera. Los sesenta y los setenta aportan el factor determinante de la ecuación: el crecimiento económico de la ciudad, la incorporación de nuevos grupos de consumidores que desean ser satisfechos, el gusto por la novedad. Muchos de ellos son obreros industriales.³¹ De las grandes fábricas, como Renault, Fiat, Perkins, Dinfia, etc., o de las múltiples autopartistas que se desarrollan a su vera. Otros, empleados, pequeña y gran burguesía, también beneficiada por la industrialización. En el mismo tiempo histórico coinciden las multitudes que resisten y combaten con las que consumen. Muchas veces los sujetos son los mismos.

Revisando el circuito comercial desde mi experiencia de espectador, son varios los aspectos notables de este proceso de expansión. El primero es la construcción de nuevas salas:³² Cinerama República, inaugurado para tres proyectores –sistema

31 Una afirmación que puede sostenerse empíricamente, argumentada en muchos de los textos sobre el “Cordobazo” y el movimiento de recuperación sindical, señala que la clase obrera de Córdoba, la más combativa, era, a la vez, la mejor paga.

32 Cito Cinerama como un ejemplo, entre otros, tales como el Auto Cine, construido en los límites de los terrenos del Tercer Cuerpo de Ejército.

three strip— en la década del sesenta.³³ Junto al teatro Casino, en la Ciudad de Buenos Aires y el City en Mendoza —se inaugura con pocos meses de diferencia— son los únicos que operan con el sistema original de Cinerama.³⁴ Cinerama República es notable por su eficaz combinación de obsolescencia y novedad. A la fecha de su inauguración la producción de filmes en *three strip* se había cancelado con un total de nueve películas producidas. Pero la mayoría del público de Córdoba no había tenido acceso a este producto. A comienzos de los años setenta, cuando la limitada oferta de películas agota la novedad del formato, la sala se reconvierte a 70 mm, doblando la apuesta, ya que la producción en Cinerama 70 mm también es limitada.³⁵ En 1974, el Comando Libertadores de América hizo estallar una bomba en la entrada del cine, pero este continuó funcionando, proyectando en 35 mm.



Sala Carlos Giménez del teatro Real. La foto es actual pero la estructura de la sala no ha sido modificada.

33 Se encuentran actualmente en el Museo Rocsen, en Nono, provincia de Córdoba.

34 El Gaumont y el Ideal utilizaron el sistema de Cinerama en 70 mm.

35 Pueden citarse entre ellas a *Gran Prix* (John Frankenheimer, 1966) y *2001. Odisea del Espacio* (Stanley Kubrick, 1968).

Otro ejemplo de una estrategia distinta para aprovechar el crecimiento de público, fue la adecuación del Teatro Real —en una privilegiada ubicación, frente a la plaza San Martín— para su funcionamiento exclusivamente como cine, bajo el nombre de Cine Brunino. Mi debut como espectador en este cine está triplemente marcado: la película que se proyectaba era *Porcile* (Pier Paolo Pasolini, 1969). Hasta entonces, el director italiano era un mito, un realizador de películas que se volvían invisibles por la censura o por la distribución. Por alguna razón, no sé si mi memoria es precisa o es una construcción posterior, recuerdo la copia —Eastman-color, con Tonino Delli Colli como Director de Fotografía—, excesivamente virada al ocre. De todos modos, al salir del cine ya me había olvidado del argumento y solo recordaba las dantescas imágenes de ese volcánico y árido espacio.³⁶ La tercera marca me lleva, otra vez, a la experiencia de la multitud. Las luces de las calles estaban apagadas y gran parte de los bares del centro también habían cerrado. El transporte público tampoco funcionaba, pero eso no era más que lo esperable. La ventaja de esa semipenumbra era la posibilidad de ver el cielo estrellado, suficientemente claro como para reconocer, en todas y cada una de las calles que recorrimos con Marta hasta el Clínicas, una multitud que ocupaba la noche cordobesa. Distinta a la que me recibió al llegar a la ciudad, diversa también de la que integré en cada una de las movilizaciones en las que participé. Pero de la que sé que hacíamos parte..³⁷

Finalmente, el circuito que conocemos como “cine-arte”, representado, en los primeros años por el cine Sombras que funcionaba en la Sociedad Española. La programación, sin

36 Esa primera visión de un filme, al menos conscientemente, no desde la perspectiva de la trama sino desde la construcción del espacio se refuerza, poco después, con *Los desesperados* (1966) y, sobre todo, con *Los rojos y los blancos* (1967) de Miklós Jancsó.

37 Recuperé esa experiencia la noche del Bicentenario, cuando retornamos caminando desde Plaza de Mayo hasta nuestra casa.

apartarse de la oferta comercial, apuntaba a un público con mayores exigencias estéticas. Al comienzo de los años setenta una retrospectiva me dio la posibilidad de ver *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). Esa noche, la sala llena podía ser confundida con una reunión de dirigentes y delegados de los sindicatos clasistas cordobeses.

Contemporáneamente, se construye e inaugura “El ángel azul”, replicado en su diseño en la ciudad de Mendoza y en Resistencia. En mi hoja de ruta, este es el espacio del nuevo cine latinoamericano –cuando este término contenía un componente resistente, crítico–, si bien, por razones obvias, no constituía su oferta principal. Destaco, en este lugar central en cuanto a su ubicación geográfica,³⁸ lateral respecto al circuito comercial, la permanencia en cartel de *Sangre de Cóndor* (Yawar Mallku/Jorge Sanjinés, 1969) y *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), así como los sostenidos debates que generaron en los bares de la zona. Y en otros.

Esta acotada descripción del circuito cinematográfico de Córdoba –no incorpora las salas de barrio, como la mítica “Piojera” del Clínicas–, está lejos de representar cabalmente mi experiencia como espectador cinematográfico ni, menos aún, trazar un cuadro abarcativo de las relaciones entre los distintos elementos que intervienen en el período. La considero una introducción al estudio de una serie de problemas, preguntas cuya definición, jerarquía y relación mutua también deben ajustarse. Sin pretensión de establecer un orden que niegue lo dicho anteriormente, señalo, en trazo grueso, algunos de estos temas que me propongo –y propongo– a futuro para avanzar en una comprensión del cine en la Argentina que dé cuenta de las diferencias locales, el norte de una posible cartografía.

- a) Sistema de distribución y exhibición en Córdoba.
- b) Régimen de censura o control de contenidos.

38 La sala se ubica a pocos metros de la intersección de las avenidas Colón y Gral. Paz.

c) Relación entre la acción política y sus representaciones cinematográficas, locales o extranjeras.

d) Programación cinematográfica durante el período estudiado.

Cine de resistentes, cine de víctimas³⁹

El cronista que numera los acontecimientos sin distinguir entre los pequeños y los grandes tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que se ha verificado está perdido para la Historia.

Walter Benjamin, 2007: 66

Elegí este título más como una apuesta a su productividad que por la aún no probada eficacia descriptiva de estas categorías para el estudio del cine argentino de los años setenta. “Años setenta” es, desde este enfoque, un dato que va más allá de la referencia cronológica. Incluyo películas que fueron producidas y estrenadas durante esa década, así como otras realizadas en la etapa final de la dictadura o en los primeros años de la democracia. En este último caso, se trata de filmes que, explícita o metafóricamente refieren a los años setenta.

Osvaldo Bayer concluye, a mi juicio provisoriamente, el tomo II de *Los vengadores de la Patagonia trágica* con un “pequeño homenaje o no digamos homenaje, digamos recuerdo de las cinco mujeres que cerraron sus piernas como gesto de rebelión” (Bayer, 1974: 359). Se trata de las pupilas

39 Este último apartado presenta una confluencia de configuraciones temporales: por una parte el tiempo correspondiente a mi radicación en Córdoba; la de los filmes realizados con posterioridad: los ochenta, en dictadura o democracia, pero que remiten temáticamente a los años del proceso; el tiempo representado de las historias narradas en las películas de los sesenta y setenta, en particular aquellas que remiten a episodios de resistencia obrera anteriores al 17 de octubre de 1945, tales como *La Patagonia rebelde* y *Quebracho*.

del prostíbulo La Catalana de San Julián: Consuelo García, Ángela Fortunato, Amalia Rodríguez, María Juliache y Maud Foster. Las que corrieron a escobazos a los soldados fusiladores de la huelga patagónica, en una respuesta tan rabiosa y visceral que se expresa en su sexo.

Me detengo en el episodio en parte para saldar una deuda con el valor de estas mujeres: la dedicatoria que no incluí en mi artículo “La estetización de la protesta” (2005). En parte porque estas páginas del libro de Bayer dialogan con la tarea que Walter Benjamin exige del historiador. Bayer cierra un relato de dimensiones épicas, configurado en un espacio de similar escala, con este “acontecimiento pequeño”. O pasar de la “perspectiva del pájaro” a “la perspectiva de la mosca”, desde el lugar de un historiador atento a la discontinuidad.⁴⁰

No me ocuparé aquí de las películas ubicadas dentro del *cine militante* o de *intervención política*⁴¹ sino de algunas de las destinadas al circuito comercial, cuya vocación es llegar a la mayor cantidad de espectadores posibles.⁴² Una dimensión me interesa particularmente: la representación de los protagonistas de esas historias. Militantes, en pos de una utopía revolucionaria o de un futuro democrático. O rebeldes que subvierten el orden establecido desde su individualidad, desde una biografía que es política aun sin saberlo.

Propongo dos modos de representación de los protagonistas de los sucesos narrados, tanto de los que refieren a un hecho histórico, como de los ficcionales: como resistentes o como víctimas.

¿Por qué esta propuesta de categorización? Porque estas son las historias de los vencidos, de los oprimidos, que debemos salvar. Mi experiencia militante y la de todos los compañeros en

40 Cfr. Vedda, Miguel, “Introducción. La tradición de las causas perdidas”, en *Historia. Las últimas cosas antes de la últimas* en Siegfried Kracauer, *op. cit., passim*.

41 Para este tema ver el innovador, riguroso y exhaustivo trabajo editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2011.

42 Veáse, el plan de producción de Aries Cinematográfica en Kohen, 2005.

los años setenta tiene un punto en común, más allá de las claras diferencias de formación, práctica y estrategia.

La militancia fue una elección, un acto despojado de toda inocencia, una decisión que incluía en su horizonte la posibilidad de la cárcel, la tortura y la muerte. Desconocer esto, y el ejemplo paradigmático es *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) –“Ustedes son unos perejiles”–, es entregarle a ese enemigo que no ha cesado de triunfar la victoria sobre el pasado.

Sostengo mi interpretación de la *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) (*cf.* Kohen, 2005), en particular del modo en que la película oculta la identidad de los responsables de la matanza de los obreros patagónicos. Pero el filme propone dos temas que no pueden desconocerse: es, con poco tiempo de diferencia con respecto a *Quebracho* (Ricardo Wüllicher, 1974), la primera película cuya historia es la de una lucha olvidada. La primera también que narra una épica proletaria anterior al 17 de octubre de 1945.

Por cierto, será necesario poner a prueba este criterio, encontrar sus límites. Pero ese es otro viaje.

Campanadas de medianoche

Mi profundo agradecimiento a Ángel Stival, por los comentarios y aportes a la primera versión de este ensayo, comentada oralmente. Su hospitalidad en Luyaba fue la ocasión para actualizar un género, afortunadamente poco académico: el diálogo después del asado. También para revisitar, sin la penosa compañía de la nostalgia, nuestros años sesenta y setenta en Córdoba.

Adenda

Los cuatro ítems enumerados en las páginas 301-302 no saturan el campo de cuestiones a proponer como objeto de

estudio. Me interesa subrayar que las mismas se enmarcan en una pregunta más amplia sobre las diferencias entre el modo en que se dan estas instancias en Buenos Aires y la ciudad de Córdoba. Por ejemplo: ¿se exhibió en Córdoba algún filme censurado en Buenos Aires? ¿Fue equivalente el éxito de público y crítica en distintos lugares del país de, por ejemplo, *Un hombre y una mujer* (Claude Lelouch, 1966) y *Sangre de cóndor*?

Bibliografía

- Bayer, Osvaldo. 1974. *Los vengadores de la Patagonia trágica*. Buenos Aires, Galerna, 5ª ed.
- Benjamin, Walter. 2007. *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Terramar.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- Kohen, Héctor. 2005. “La estetización de la protesta”, en España, Claudio (dir.). *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardias. 1957/1983*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, p. 636.
- Kracauer, Siegfried. 2010. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires, Las cuarenta.
- Löwy, Michael. 2003. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires, FCE.
- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo. 2011. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería.

De primavera a invierno Efervescencia y derrotero de la contra-censura audiovisual en el período 1973-1974

Nicolás Ezequiel Mazzeo

La censura cinematográfica, alcanzando su techo legal en enero de 1969, ha sido la marca más visible de la obsesión patológica por controlarlo todo de algunos sectores de la sociedad argentina que reconocieron desde muy temprano el poder del audiovisual para vehicular ideas y trabajaron exhaustivamente para instalar una cabina de peaje entre estos productos culturales y la sociedad. El presente trabajo tiene como objetivo rescatar las políticas que, desde distintos sectores, se proponían poner fin a la censura audiovisual bajo la hipótesis de que el impulso primaveral que aparece con el retorno de la democracia en 1973 comienza a dar señales muy tempranas de que dicho objetivo no será alcanzado.

Los ejes articuladores de dichas políticas se reconocen en la gestión de Mario Soffici al frente del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y en la gestión de Octavio Getino como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica, así como en el Proyecto de Ley de Cine elaborado en conjunto por ambos organismos.

Luego de una victoria arrasadora, Héctor Cámpora asume como presidente de la Nación el 25 de mayo de 1973 terminando de instalar los aires democráticos que ya

se respiraban desde el día de las elecciones,¹ cargo en el que permanecerá tan solo 49 días. El candidato era Cámpora y su partido era el FREJULI porque el peronismo, y por lo tanto Perón, llevaban 18 años de proscripción que finalizaban con aquellas elecciones. Como condición para la transición democrática impuesta por la autodenominada “Revolución Argentina” el candidato no debía ser el General, además el Frente era un espacio amplio que articulaba sectores de diversa procedencia.

Vale la pena revisar el lanzamiento de la revista *Crisis*, semanas antes de la asunción de Cámpora, pues allí se incluye una nota que transcribe diálogos de las entrevistas realizadas a Perón en Madrid que conforman las películas *Perón, la revolución Justicialista* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1971) y *Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1971). Amparados bajo el lema que circulaba en la época, “Cámpora al gobierno, Perón al poder”, ambas dejan constancia de una proscripción meramente formal, porque en los hechos ya nadie la respetaba desde fines de 1972, cuando Perón volvió a la Argentina. Las películas habían sido vistas en circuitos clandestinos y solo sería estrenada la primera varios meses después. La presentación de la nota condensa la tensión que atravesará los años siguientes en el ámbito de la cultura como un apéndice de la política, la cual impregnaba todo. La cuestión giraba en torno a dos preguntas: ¿cuál era el horizonte al que se dirigían esos años? Pero sobre todo, ¿quién o quiénes eran los encargados de indicar el camino?

CRISIS ofrece fragmentos del guión en la convicción de que tanto la experiencia cinematográfica como la palabra del dirigente

1 El 11 de marzo el Frente Justicialista de Liberación (FREJULI) obtuvo el 49,5% de los votos con la fórmula Cámpora-Solano Lima. Si la primera fuerza no obtenía más del 50% de los votos la elección pasaba a un escenario de *ballotage*. La irrisoria media centésima que restaba obligó a Ricardo Balbín a bajarse y reconocer la victoria de Cámpora.

justicialista son de singular importancia. En particular hoy, a casi tres años de realizado el filme. Hoy, en los días siguientes que Perón anunciaba. (*Crisis*, 1973: 43)

Esos días siguientes ya estaban en marcha y rápidamente se transformaron en algo que solo puede describirse con una palabra: participación. La oferta era tentadora, había que reactivar la industria cinematográfica y sobraban colaboradores.

Solemos pensar la censura ligada a los cortes y prohibiciones de películas, pero en verdad en la Argentina operaba mucho antes. Para que cortaran una película, esta ya debía estar realizada, y en la década del sesenta y principios de los setenta esto era mucho menos accesible que hoy. Además, el clima de esos años no ayudaba para conseguir créditos en el INC, creado en 1957, sino todo lo contrario. Si bien era fundamental dejar de cortar y prohibir películas, el INC tenía mucho por hacer.

A principios de julio de 1973 (pocos días antes de que finalizara la presidencia de Cámpora) este organismo ya contaba con Hugo del Carril como presidente y con Mario Soffici como vicepresidente. Ambos fueron designados por el Secretario de Prensa y Difusión de la Nación, José María Castiñeira de Dios, en una de sus últimas acciones en el cargo. Hugo del Carril cumplió una suerte de presidencia testimonial, debido a su conocida adherencia al peronismo en los cuarenta, ya que residía en México. No se dedicó a pleno a su función y dejó el cargo en diciembre. Durante la gestión de Soffici se hicieron respetar las reglamentaciones laborales, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) volvió a reunirse, y la Cámara de Industria Cinematográfica funcionó como organismo asesor (Maranghello, 2005: 564). A lo largo de 1973 y 1974

se estrenaron 42 y 39 filmes nacionales, respectivamente,² incrementando el promedio de 29 películas estrenadas por año entre 1955 y 1970 (Getino, 2005: 35). Si bien había que actualizar la cartelera a causa de tantos años de censura, el 90% de lo estrenado representa películas producidas en el período.

Para estrenar películas nacionales había que articular todos los sectores de la industria, tal como lo estaba haciendo el INC, pero no bastaba con ello. Desde 1969, decíamos, la censura poseía su techo legal y el organismo encargado de ejercerla era el Ente de Calificación Cinematográfica. Para repensar el poder del organismo podemos remitirnos a su actividad en años anteriores y posteriores a este período, pero también es significativo ver su independencia del INC. Mientras que el presidente del INC era designado por el Secretario de Prensa y Difusión de la Nación, el Ente de Calificación Cinematográfica dependía del Ministerio de Cultura y Educación. Así estaban planteadas las cosas, cortar y prohibir películas tenía mucho más que ver con la cultura y la educación que con organizar la producción de las mismas.

Finalizada la presidencia de Cámpora, con la inminente asunción de Perón y con una gran renovación del gabinete, en un gesto audaz, el Ministro de Cultura y Educación, Jorge Taiana, uno de los que continuó luego del cambio de gobierno, designa a Octavio Getino interventor del organismo por el plazo de 90 días a contar desde el 10 de agosto. Getino recordaba como un gran desafío hacerse cargo del organismo que había sido objeto de tantas críticas por parte de su generación:

Entonces me eligen a mí para hacerme cargo del Ente y entra el desafío, que es de esos desafíos lindos: ¿cómo hacerse cargo de algo que uno siempre cuestionó? El desafío intelectual es ese. Uno puede criticar permanentemente y echarle

2 Datos extraídos de www.cinenacional.com. Consultado el 01/12/2013.

la culpa al otro, pero cuando te dan el poder de tomar decisiones es donde entra en cuestionamiento todo lo que tú estás diciendo. Entonces se pasa de una situación de adolescencia donde la culpa siempre está en el otro, nunca en uno mismo, porque el adolescente siempre exige, reclama, pide; a una situación más juvenil, más utópica, donde uno ya tiene sueños, y busca hacer y construir determinados proyectos. (Getino, 2010)

Los noventa días fueron intensos y pueden remarcarse dos grandes objetivos que explican una gran cantidad de medidas. El primero de ellos fue darle visibilidad a un organismo acostumbrado a funcionar desde “los subsuelos”, ya que la interpretación de la Ley de Cinematografía N° 18.019 estaba a cargo de agrupaciones reaccionarias (como por ejemplo la Liga de Padres de Familia o la Liga de Madres de Familia) muy sensibles ante las “amenazas” que el cine proporcionaba a los “valores” que pretendían defender. Lo siguiente puede resultar ilustrativo:

Artículo 2° - Quedan prohibidas las escenas o películas en las que se incurra en las siguientes faltas:

- a) La justificación del adulterio y, en general, de cuanto atente contra el matrimonio y la familia;
- b) La justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales;
- c) La presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres;
- d) La apología del delito;
- e) Las que nieguen el deber de defender a la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo;
- f) Las que comprometan la seguridad nacional, afecten a las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las Instituciones fundamentales del Estado. (Boletín Oficial de la República Argentina, 1969: 2).

En ese sentido, su primera medida fue designar una Comisión Asesora integrada por Elbia Marechal, Rodolfo Kuhn, René Mugica, Hernán Kesselman, Antonio Caparrós, Armando Bresky, Edmundo Eichelbaum, Agustín Mahieu, Carlos Mazar, Nemesio Juárez, Alcira Argumedo, Jorge Carpio, Humberto Ríos y la hermana Amalia. Se trataba de profesionales vinculados a la cultura que, si bien no hacían más que asesorar, porque la decisión final debía ser tomada por el interventor, garantizaban un enfoque interdisciplinario y una multiplicidad de perspectivas ideológicas, políticas y religiosas, con la intención de permitir, mediante personalidades conocidas, que el público comprendiera el funcionamiento del organismo y no sintiera vulnerado su derecho al acceso a los bienes culturales.

Este intento llevó a Octavio Getino a propiciar una “experiencia inédita” (*La Opinión*, 5/10/1973) se realizaron: dos calificaciones de películas con presencia de público y con entrada libre y gratuita. La primera de ellas tuvo lugar el 3 de octubre en el Instituto Superior de Cultura Religiosa (allí funcionaba el Cineclub Núcleo); la segunda, el 5 de noviembre en el salón de actos del Sindicato de Luz y Fuerza.

El mecanismo fue similar en las dos: se proyectaba la película, algunos asesores emitían su opinión, se abría el debate al público, y al finalizar, el interventor emitía la calificación. La concurrencia era masiva.

Además, desde el lugar del espectador, ver una película que no había obtenido calificación, ni había sido revisada anteriormente y participar de las discusiones que incidirían en la calificación emitida por el interventor, no solo representaba una experiencia inédita, sino que le otorgaba al individuo madurez y autonomía, lo volvía enteramente responsable de la elección de ver determinada película.

El segundo gran objetivo del organismo fue lo que se anunció como “Política de descompresión en materia de censura”. Se autorizaron películas que antes habían sido

prohibidas, películas que se encontraban demoradas sin calificación; fueron reconsideradas calificaciones que se consideraban excesivas o habían sido autorizadas con cortes; y al mismo tiempo se calificaron y estrenaron filmes que llegaban ese año en concordancia con esta línea de apertura, generando una verdadera renovación en la cartelera a la que el público respondía llenando las salas.

Señalamos algunos de los estrenos más sobresalientes: *Lejos de Vietnam* (Chris Marker y otros, 1967), *La chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967), *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), *Decamerón* (Pier Paolo Pasolini, 1971), *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971), *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio César Ludueña, 1971), *Estado de sitio* (Constantin Costa-Gavras, 1972), *Gritos y susurros* (Ingmar Bergman, 1972), *Perón, la revolución justicialista y Al grito de este pueblo* (Humberto Ríos, 1972), *Último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1973), *Bodas sangrientas* (Claude Chabrol, 1973), *La gran comilona* (Marco Ferreri, 1973), *Jesucristo superstar* (Norman Jewinson, 1973).

El estreno de *Último tango en París* se hizo notar; sucedió en octubre de 1973 agotando todas las localidades. En la crítica del diario *La Nación* (5/10/1973) se resaltaban sus valores estéticos pero se afirmaba que “la polémica recién comienza”.

Al día siguiente del estreno la publicidad había desaparecido de los diarios y ya se pedía la remoción del interventor del Ente de Calificación. La película fue secuestrada por orden de la justicia y se abrió una causa judicial incriminando a Octavio Getino y a Mario Soffici por el delito de exhibición de imágenes obscenas. Getino recordaba haberse preocupado por este hecho, mientras que Soffici no se lo tomaba muy en serio. En tono de broma, Getino le decía a su compañero y maestro: “Don Mario, nos van a meter en cana. Y yo voy a pedir que me manden a la celda con la chica y que a usted lo

encierren con Marlon Brando” (2010).

Esta historia siguió por varios años, pues la causa se cerró y se reabrió dos veces, una en 1976 y otra en 1978, derivando en un pedido de extradición de Getino a la justicia de Perú, lugar donde se hallaba exiliado.

Durante mucho tiempo se asoció la salida del interventor con este episodio. Sin embargo esto no es cierto, Getino cumplió sus 90 días de gestión, no fue despedido pero tampoco le renovaron el cargo. El clima político y social de noviembre de 1973 no era el mismo que el de marzo, y eso que en esos momentos sí era primavera, la asunción de Perón como presidente confirmó lo que se palpitaba desde la renuncia de Cámpora, estaba el peronismo rebotando sobre la red como una pelota de tenis y debía decidir de qué lado caer, si a la derecha o a la izquierda. El resultado está a la vista. En medio de todo ello hubo una película chilena, *Voto + Fusil* (Helvio Soto, 1971). El ministro Taiana sugirió no estrenar la película porque podía no ser bien recibida por el nuevo gobierno vecino. Recordemos que en septiembre se había producido el golpe de Estado en Chile encabezado por Augusto Pinochet que derrocó al presidente socialista Salvador Allende (uno de los mandatarios de la región que había acompañado la asunción de Cámpora).

El 2 de noviembre Getino calificó la película como “Prohibida para menores de 14 años”. La película fue estrenada y el 21 de ese mes el interventor recibió un telegrama agradeciéndole los servicios prestados. No se trató de una contienda moral, sino política. Es decir, no fue un reclamo ante la aparición de presuntas imágenes obscenas como las de *Último tango en París* lo que puso freno a esta experiencia, sino un hecho político inmerso en las turbulencias políticas y sociales que el país atravesaba.

Diciembre contó con el regreso al país de Hugo del Carril, quien mantuvo reuniones desde su casa para articular la gran batalla cultural que se habían propuesto muchos sec-

tores de la cinematografía para esos años: el proyecto de una Nueva Ley de Cine. Su cercanía con Perón facilitó las cosas, incluso cuando Hugo del Carril renunció a la presidencia del INC el 31 de diciembre, Perón accedió a su pedido de dejar a Mario Soffici al frente del organismo.

El “Proyecto de Ley para la Cinematografía Nacional” reunió el trabajo tanto del INC y sus asesores, como del Ente y los suyos, además de un amplio grupo de personas vinculadas al cine que convinieron en autodenominarse “Frente de Liberación del Cine Argentino”. A su vez, a pesar de que el período de Octavio Getino al frente del Ente fue solo de noventa días, a partir de este proyecto es posible visualizar una continuidad de trabajo hasta mediados de 1974. Durante la gestión de Getino se mantuvieron reuniones para delinear la futura ley, sobre todo en la parte de calificación, lo cual se revela en los informes del organismo emitidos por el interventor. También hubo resistencias, Rodolfo Kuhn menciona “acusaciones y delaciones de que en la ley trabajan marxistas, llevadas adelante por Argentina Sono Film y otras empresas” (1987: 68).

A pesar de todo, el martes 13 de agosto de 1974 estos esfuerzos se concretaron en un primer proyecto de ley que fue enviado a la Cámara de Diputados con una recomendación firmada por la presidente Isabel Martínez de Perón. En ella se denuncia explícitamente el monopolio de mercado estadounidense y se describen las partes fundamentales sobre las que actuará la nueva ley.

1. Se propone la creación del Ente Nacional de Cinematografía que tomará y ampliará las funciones del Instituto Nacional de Cine.
2. Se impulsan medidas de control y protección, entre las cuales se describen esfuerzos por proteger la cinematografía nacional con una cuota de pantalla en la cual una de cada seis películas exhibidas deberá ser de origen nacional.
3. Se menciona la implementación de un impuesto al valor

de la entrada para el financiamiento de nuevos proyectos y, a su vez, la regulación de la exhibición por parte del Estado.

4. Por último, se integra la calificación de obras a través de la creación de un área de estudio, en la que no solo se formen técnicos y realizadores, sino que también “se califiquen las películas intentando salvaguardar el patrimonio cultural, pero no a partir del aparato de policía, sino a través de una labor integrada de pueblo y gobierno”. (Cámara de Diputados de la Nación, 1974: 4).

La muerte del presidente Juan Domingo Perón el 1° de julio de 1974 no había hecho más que dar vía libre a los sectores del gobierno que desde el principio se mostraban en contra de la iniciativa de transitar un recorrido hacia el “socialismo nacional”, una bandera que no solo el camporismo supo levantar, sino también el propio Perón durante su exilio. No hubo Ley de Cine en 1974, ya que nunca salió del cajón en el que decidieron guardarla.

Según el testimonio de Humberto Ríos (2010), Leonardo Favio consiguió unas semanas después una entrevista con un asesor de López Rega, el cual formaba parte de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), en el que se les informó que de ninguna manera el gobierno presidido por Isabel Martínez de Perón iba a permitir la implementación de esa ley putativa que no había sido elaborada por ese gobierno sino por el anterior.

A pesar de esto último, la cartelera de 1974 reflejaba estas iniciativas de apertura que venimos resaltando. *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio César Ludueña), *Intimidades de una cualquiera* (Armando Bó), *La balada del regreso* (Oscar Barney Finn), *Quebracho* (Ricardo Wullicher), *Boquitas pintadas* (Leopoldo Torre Nilsson), *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera), *La tregua* (Sergio Renán), *La Mary* (Daniel Tinayre) y *Gente de Buenos Aires* (Eva Landeck).

Sin embargo, para dar cuenta de las tensiones que se pro-

ducen ese año y que hablan del momento político y social de transición, podemos contrastar este hecho con los atentados con bombas a los cines Grand Splendid y Lorena a causa del inminente estreno de la película *Jesucristo Superstar* (Avellaneda, 1986: 114); los rodeos del Ente de Calificación para emitir la calificación de *La Patagonia rebelde* y la oposición al estreno de la misma por parte del ministro de Defensa (Avellaneda, 1986: 116); la designación de Miguel Paulino Tato como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica a fines de agosto, quien se ganaría luego el seudónimo de “Señor tijeras” convirtiéndose en el único funcionario en permanecer en su cargo tras el golpe de Estado de marzo de 1976 y en el mayor censor de la historia argentina. La decisión de que fuera el Ente de Calificación y no el INC el cual designara las películas que participarían del XII Festival de Cine de San Sebastián, cuidando que estas “no atenten en forma alguna contra nuestras creencias, nuestra soberanía, nuestro estilo de vida o los altos intereses nacionales” (Avellaneda, 1986: 117), da cuenta de este viraje en el rol del Ente, volviendo a su funcionalidad anterior al 73.

Finalmente, las crecientes amenazas de la Triple A obligaron a que algunos artistas comenzaran a dejar el país en un presagio de los años que vendrían. En septiembre de 1974 Norman Brisky y Nacha Guevara se fueron a Perú, mientras que a Héctor Alterio le recomendaron no regresar al país cuando se encontraba en España. También Luis Brandoni recibió amenazas, aunque decidió quedarse.

El balance muestra que siempre hubo una esfera de poder en conflicto. La primavera camporista fue un impulso vital y popular que no hizo más que poner en pie de igualdad a los sectores de la cinematografía que proponían una transformación que se ajustaba dentro de un proyecto de país más amplio, frente a sectores que ponían todo su esfuerzo en conservar lo que habían logrado en términos de normalización y censura. Si la palabra elegida para descri-

bir la ebullición social ante el retorno a la democracia fue “participación”, la misma pronto fue apaciguada instalando una desmovilización a partir de cercenar libertades individuales con la censura, de agotar y desestimar proyectos colectivos como el de la Nueva Ley de Cine, incluso de ejercer amenazas y violencia mediante una fuerza paraestatal como la Triple A. Detrás de grandes rupturas siempre hay continuidades.

Bibliografía

- Avellaneda, Andrés. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura 1960-1983*. Buenos Aires, CEAL.
- Franco Marina. 2012. *Un enemigo para la nación, orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires, FCE.
- Kuhn, Rodolfo. 1987. “El cine que se vende por migajas. Resumen de la actualidad argentina, Madrid, 14 de diciembre de 1981”, reproducida en revista *Crisis Segunda Época*, N° 52, marzo, p. 68.
- Getino, Octavio. 2005. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ciccus.
- . 2010. Entrevista inédita realizada por Lassalle, Gerardo y Mazzeo, Nicolás. Buenos Aires.
- Maranghello, César. 2005a. “La censura afloja sus cuerdas”, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957-1983*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 652-661.
- . 2005b. “La reconstrucción democrática”, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957-1983*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 564-581.
- Mazzeo, Nicolás. 2013. “Entre lo posible y lo deseable. Octavio Getino frente a la gestión pública en 1973”, revista *Cine Documental*, N° 7, pp. 99-124.
- Ríos, Humberto. 2010. Entrevista inédita realizada por Lassalle, Gerardo y Mazzeo, Nicolás. Buenos Aires.

Fuentes

- Boletín Oficial de la República Argentina. 1969, 07/01. Separata N°2/69, Año LXXVII, N° 21.596, Cinematografía.
- Cámara de Diputados de la Nación. 1973, 10/08. “Decreto N° 358”,

- “Colección Anales de Legislación”.
- . 13/08/1974. *Trámite Parlamentario* N° 22.
- Ente de Calificación Cinematográfica. 1973. “Personas, instituciones y organismos oficiales consultados durante la elaboración del anteproyecto de ley”. S/d.
- . 18/08/1973. “Informe a la Secretaría de Cultura”.
- . 18/08/1973. “Informe de las razones que motivaron la autorización de películas demoradas o prohibidas hasta este momento en el Ente de Calificación Cinematográfica”.
- . 27/08/1973. “Informe a la Secretaría de Cultura”.
- . 20/09/1973. “Informe a la Secretaría de Cultura”.
- . 27/09/1973. “Informe a la Secretaría de Cultura”.
- . 27/09/1973. “Lineamientos principales del Proyecto de Ley de Calificación”.
- . 28/09/1973. “Información para la prensa”.
- . 17/10/1973. “Informe a la Secretaría de Cultura”.
- . 25/10/1973. “Información para la prensa”.
- . 02/11/1973. Expediente N° 751/71, Resolución.
- . 05/11/1973. “Informe a la Secretaría de Cultura”.
- Diario *La Nación*. 5/10/1973.
- Diario *La Opinión*. 5/10/1973.
- Ministerio de Cultura y Educación. 1973, 03/09. “Continúan las consultas para delinear la futura Ley de Calificación Cinematográfica”.
- . 21/11/1973. Resolución N° 3.194.
- . 12/09/1973. Comunicado de prensa.
- Revista *Crisis* 1973. Buenos Aires, N° 1, mayo, pp. 43-47.

Nosotros los monos: el des-montaje de la máquina

Elina Adduci Spina e Iván Morales

A mediados de la década del sesenta el director y artista plástico Edmund Valladares reunió un nutrido equipo de producción integrado por realizadores cinematográficos e investigadores del área de la sociología, la antropología y la psicología para filmar *Nosotros los monos*, su primer largometraje documental finalmente estrenado en 1971. El filme se enmarca en un período de crisis mundial de las instituciones políticas, económicas y culturales. En nuestro país, la lucha entre los sucesivos golpes de Estado y el activismo de distintas organizaciones populares estalló en un conflicto de amedrentamiento y resistencia que, en el ámbito cultural, se tradujo en el surgimiento de nuevas praxis artísticas. En el campo cinematográfico, las presiones del Instituto Nacional de Cinematografía intervenido por las Fuerzas Armadas y la Iglesia, los controles del Ente de Calificación y la escasez presupuestaria dejaron al cine en un estado de agonía en el cual reinaba la censura contra aquellas producciones que atentaban contra la “moral nacional”.

De esta manera, como consecuencia y necesidad estético-política, surgieron nuevos movimientos cinematográficos que se desarrollaron como formas alternativas a la producción do-

minante. Entre ellos se destaca la *Generación del 60*—expresión nacional de la modernidad cinematográfica que se producía a nivel mundial—, el *Grupo de los Cinco*—quienes incorporaron nuevos temas y procedimientos rupturistas que ponían en cuestionamiento al lenguaje hegemónico— y el *Cine Liberación* y *Cine de la Base*—impulsores de un cine militante de acción política producido desde la clandestinidad—. Si bien estos “nuevos cines” no compartían un programa en común, todos pertenecían a un movimiento cultural de ruptura y renovación. Debido a que en aquel contexto la tríada arte-política-sociedad estaba más a flor de piel que nunca, se suscitaron múltiples debates acerca de la funcionalidad del arte como herramienta de transformación, denuncia y liberación. La eterna polémica entre forma/contenido se reavivó para discutir si el carácter político de una obra radicaba en la reelaboración de procedimientos formales, en el tratamiento de determinada temática social expuesta en el plano del contenido, o bien, en ambas instancias en simultáneo.

En este clima de efervescencia se produce *Nosotros los monos*, una obra que si bien se alimenta de los cambios estético-políticos de la época, se erige como una propuesta de tipo alternativa imposible de encasillar en las corrientes consagradas por la historiografía del cine nacional.

La naturaleza política del documental se evidencia de manera doble: por un lado, gracias a la exposición de una denuncia social que manifiesta el carácter explotador del mundo del boxeo inserto en una lógica de mercado más compleja; y por otro, gracias a características intrínsecas a la obra tales como la disolución de la barrera entre ficción y realidad, así como también por la utilización de procedimientos de montaje y diseño sonoro inéditos hasta ese momento en la Argentina. Es así como arte y política se imbrican en el plano temático y formal de la obra a través de una de las ideas centrales del filme: la construcción de una analogía entre el aparato pugilístico y la idea de una gran maquinaria de explotación. La

exposición de esta última se presenta como una tesis que hábilmente desnuda un mecanismo de injusticia social a partir de la articulación del relato argumentativo de la narrativa *voz overy* de un plano discursivo visual cuyo trabajo de montaje se asemeja a la lógica de la máquina ya desmontada por el tenor de la denuncia.

Un filme de tesis

El 30 de julio de 1969 Mario Paladino moría arriba del *ring* del estadio Luna Park. El diario *La Razón* titulaba “No hay culpables: fue obra de la fatalidad”. La cámara de Edmund Valladares registraba el hecho. Como espiondo, a la altura de la lona, entre las piernas del árbitro, conseguía capturar el gancho izquierdo de Omar Gottifredi que impactaba sobre la mandíbula y desplomaba a Paladino. La muerte del boxeador venía a confirmar la hipótesis de la investigación en curso de la película que ya se estaba filmando, es decir, a confirmar una muerte anunciada.

Antes que invertir el discurso del periodismo y del universo del boxeo sobre la fatalidad como consecuencia inevitable, *Nosotros los monos* se propone exponer las causas socioeconómicas bajo las cuales ese concepto trágico se concreta. El filme asume al boxeo *amateur* y profesional como una máquina perversa en donde encuentra un modelo reducido que, en forma de espectáculo, reproduce la lógica de una explotación sistémica: la necesidad de la población del interior del país de migrar hacia Buenos Aires en busca de trabajo y ascenso social. ¿Cómo incorporar al discurso cinematográfico esa muerte que se le impone? ¿Hasta dónde el discurso demasiado sociológico, tan en auge por esos años y que sustenta el trabajo de investigación previo de la película, alcanza para dar cuenta del problema? ¿En qué momento el documental decide tomar el camino de la ficción?

Como veremos, será precisamente a través de ciertas operaciones de montaje y del trabajo de dos actores de la *Generación del 60* (Lautaro Murúa y Luis Medina Castro) que el filme abandona los datos estadísticos para abordar lo real desde la ficción. De esta manera, asistimos al desmontaje del mecanismo de funcionamiento de aquello que la película plantea como un fenómeno social en el cual la violencia reglamentada devenida en deporte se transforma en industria del espectáculo manipulada por empresarios que, en función de la obtención de un mayor rédito económico, explotan a sus obreros, es decir, a los boxeadores. Como toda gran máquina esta también está compuesta por partes, pero en este caso cada pieza es representada por distintos actores sociales: empresarios, Estado, *managers*, árbitros, periodismo, publicidad, público y, por último, los boxeadores que, desde la óptica de la metáfora de la máquina, más que obreros terminan siendo materia prima.

No resulta extraño que el filme se centre en el boxeo para dar cuenta de la explotación a la que era expuesto el migrante interno de nuestro país ya que en su momento de producción este deporte –sostenido por un influyente aparato mediático y publicitario– representaba una de las mayores promesas de ascenso y fama rápida para los futuros aspirantes provenientes de estratos marginales. En este sentido, *Nosotros los monos* expone una tesis que va a ser demostrada mediante la descripción del fenómeno del boxeo y de los tres posibles destinos finales del boxeador: la pobreza, la locura o la muerte.

Relatos paralelos: el éxodo hacia la máquina

Es tal vez por esta doble denuncia que el filme se articula a partir de la alternancia de dos relatos: uno describe el éxodo del interior hacia la ciudad y el otro revela el mecanismo

de la maquinaria del boxeo. Ambos se rigen según la lógica de la progresión y del contrapunto ya que si por un lado la narración acompaña el derrotero del boxeador desde que nace hasta uno de sus tres posibles finales, por otro lado, el montaje representa visual y rítmicamente la contradicción resultante del choque entre el mundo del interior y el de la ciudad. Todas estas imágenes están sostenidas por una voz en *over* (interpretada por Luis Medina Castro) que expone los argumentos que pretenden demostrar la tesis. Sin embargo, ya veremos que hacia el final del filme esta termina mutando hacia una forma introspectiva que ficcionaliza lo que sería el diálogo interno de un boxeador ya vencido.

Con el objetivo de plantear un problema general, se presenta al boxeador como una figura ejemplar, como un personaje colectivo que en busca de un futuro mejor se embarca en una suerte de “viaje del héroe”. El relato se organiza como un viaje doble: la partida desde el interior del país hacia la ciudad y el regreso hacia alguno de los destinos fatales. En esta estructura el centro neurálgico es el *ring*, un espacio al que la narración vuelve con insistencia para analizar, mediante el montaje de imágenes de archivo de diferentes peleas y la voz en *over*, la lógica del espectáculo.

Además de evidenciar las condiciones de pobreza extrema del interior y la necesidad de migrar para sobrevivir, la película subraya que en este viaje los jóvenes buscan la concreción de un deseo extra por sobre la necesidad de la obtención de un trabajo. Así, también emerge una crítica al consumo doméstico de un espectáculo que ofrece una promesa eterna. El imaginario sociocultural y mediático representado construye la falsa idea de una ciudad emparentada con un espacio ideal en donde es posible la realización de los sueños. Los *posters* con estrellas deportivas, colocados en las humildes casas provincianas, improvisan una suerte de santuarios en donde estos chicos admiran a sus ídolos proyectando deseos de ascenso y reconocimiento social. Pero el filme se obstina en

comprobar que la realidad dará cuenta de todo lo contrario, que el ingreso a la ciudad consiste en la incorporación a la gran máquina, a la máquina matriz: a la picadora de carne que los convertirá en materia prima. Los planos del tren unen ese viaje entre el interior, que, aunque devastado y sin salida económica, guarda en la voz del narrador la imagen de una identidad cultural perdida en manos de la migración forzada, y la ciudad capital, cuya representación hostil encuentra en la abundante publicidad uno de los principales responsables del desarraigo cultural.

Esta llegada a la ciudad marca un quiebre visual ya que el montaje comienza a acelerarse adquiriendo una dinámica fragmentada, análoga al funcionamiento de la máquina. Por el contrario, las escenas que retratan la vida provinciana o las costumbres de los jóvenes en la ciudad (los encuentros en la milonga o en Plaza Italia y Once) poseen un movimiento más calmo. Además del ritmo, el montaje compuesto a partir de la yuxtaposición de imágenes de distinta naturaleza también apuntala la contradicción interior-ciudad. En general, el migrante es captado a través de imágenes filmadas para la ocasión, y el mundo pugilístico es construido a partir de imágenes de archivo. Como si de alguna manera estos jóvenes tuvieran un estatuto de realidad mayor que el box, construido artificialmente por el universo mediático y publicitario.

Evidenciando el proceso de explotación, también se intenta echar por tierra muchos de los prejuicios que hablan de la bestialidad y la violencia como condiciones inherentes al boxeador. Por el contrario, el uso del pronombre en el título del filme obliga a llenarlo de sentido para poner en cuestión de qué lado está la deshumanización, dando cuenta de la doble moral de un público ahora animalizado que percibe la violencia como espectáculo.

La contracara definitiva de este viaje aparece a la hora de describir el destino fatal del boxeador. El filme elige hacer referencia a individuos particulares, como si al sujeto colectivo de

la investigación sociológica la historia le ofreciera protagonistas con nombre y apellido. En este sentido, si se pudiese hablar de un protagonista, ese tendría que ser Mario Paladino porque el devenir histórico se lo entrega de prepo. En él se concentra el camino ya sabido: la partida desde la provincia natal (La Pampa), el fugaz éxito deportivo y la muerte. Sin embargo, Paladino no es el único nombre así como la muerte no es el único final posible que la tesis proyecta, ya que, como mencionamos, por lo menos hay otros dos: la pobreza y la locura. Y a estos también se los representa: por un lado, a partir de Martiniano Pereyra, un ex-boxeador devenido en pobre y en alcohólico, y, por otro, a través de un listado que resume las patologías psiquiátricas de ex-boxeadores internados en el Hospital Borda.

En el primer caso, Valladares organiza para el viejo boxeador un falso homenaje en donde la ficción pone en suspenso al registro documental, provocando un sismo en el siempre frágil territorio ético del cine documental, sobre el cual se capturan las imágenes de una realidad que de otro modo no hubiesen sido posibles. Interpretando el rol de un supuesto Presidente de la Federación de Box, Lautaro Murúa (actor desconocido en el ámbito popular que pasa como un extraño entre los vecinos del barrio) conduce una representación imprevisible y ambigua donde solo unos pocos son conscientes de los motivos del registro. Así se dibuja un espacio delimitado por los movimientos de Murúa captados por una cámara escondida que toma planos generales y por otra cámara en mano que se mueve libremente. En el engaño, en ese acto de representación insuficiente, el filme busca extraer el testimonio espontáneo de una situación que controla a medias.

La muerte de Paladino

Para la representación de la caída final, sea la del protago-

nista colectivo o la del mismo Paladino, la película recurre a un procedimiento que ficcionaliza el hecho real. Si en un principio observábamos cómo la prensa escrita reelaboraba la muerte del boxeador bajo una dimensión trágica que habilitaba la exaltación posterior de un héroe, *Nosotros los monos* opta por dramatizar la muerte, primero bajo la forma de un monólogo interior, y luego a partir de un diálogo con el muerto. Pero antes de llegar a este punto, el uso de la voz adquiere otras modalidades para alejarse de la frialdad expositiva. Cuando la película deja de lado la voz en tercera persona –que arma el hilo argumentativo o menciona datos cuantitativos sobre las características de la población del interior– lo hace a partir de dos recursos. En un caso, le entrega la voz a alguno de los actores sociales. Dice un *manager* en un club de box: “A los pibes de afuera uno los domina con mayor facilidad”; una chica de la milonga: “No me casaría con un boxeador, me dolería tanto que lo vayan a castigar tan brutalmente”; e incluso el propio Paladino habla en una entrevista televisiva antes de subirse por última vez al *ring*. En otro caso, el procedimiento decisivo se da cuando el locutor ficcionaliza la conciencia del boxeador en el umbral de su caída definitiva.

Si decíamos que la película vuelve siempre al espacio del *ring* –montando alternativamente los planos de la ciudad, el interior, la plaza, la milonga y el hospital–, en cada uno de esos retornos las imágenes de archivo de múltiples boxeadores se encausan hacia su culminación. La acumulación llega a su límite cuando decanta en la escena que muestra un *round* casi entero en donde el realismo se abstrae: los movimientos se proyectan en cámara lenta y la banda sonora solo reproduce el sonido de las respiraciones y el rozar de los pies sobre la lona. El relato monta una serie de caídas y así como se produce una introspección en el plano visual y sonoro, la voz narradora de Medina Castro se subjetiviza, por primera vez, para hacerse cargo del fluir de la conciencia emocional

del boxeador como sujeto colectivo (todos los boxeadores que aparecen en el archivo visual), para dar cuenta en presente de sus pensamientos y emociones. Por segunda vez, lo hará con la muerte de Paladino. Ahora Valladares no recurre al archivo televisivo ya que el registro de la imagen es de su producción y en la voz de Medina Castro vuelve a generarse un cambio. Ni en tercera ni en primera, ahora interpela en segunda persona a Paladino, le habla al cuerpo caído que ya no tiene nada para responder y sentencia su despedida: “La ciudad te golpeó en tus esperanzas, te golpeó con su espejismo, y utilizó tus necesidades de vivir como hombre aunque te había contratado como payaso para el espectáculo de nosotros, los verdaderos monos”.

Como epílogo solo queda su velatorio. El documental viaja a La Pampa y produce el plano cenital que encuadra al cajón y a los saludos de los familiares. La voz de Medina Castro retorna para, ahora sí, tomar la primera persona del boxeador y hacerlo hablar para recordar los momentos finales. Sin embargo, el montaje se cuida de caer en un espacio sacrificial y repitiendo la lógica que sostuvo durante todo el relato vuelve a alternar imágenes del *ring* de box insistiendo en el circuito productivo que no cesa jamás.

Excursus y conclusión

En medio de la vorágine del sistema explotador, pareciera que solo la milonga y la plaza son los espacios de la felicidad. Aunque la locución insista en una mirada paternalista y en la descripción de la ciudad como un ámbito de manipulación sobre el cuerpo y la conciencia de los sujetos “ya pintados con la marca de moda que la ciudad les ha impreso”, las imágenes (que luego se erigen como la contracara de las fotos del momento del golpe fatal) registran amor y ternura entre las parejas jóvenes que se fotografían en la plaza bajo

la musicalización de la canción sentimental *Vestida de novia*. “Esta canción es importante, es de Palito Ortega. Él fue el único que no nos hizo juicio y no nos cobró, porque en el fondo también es un hombre del interior. Él se veía ahí y me lo dijo”,¹ comentaba Valladares.

En 1965, Rodolfo Kuhn estrenaba *Pajarito Gómez*, filme que narra la historia –espectacular y cruel– de un ídolo que necesariamente remitía a la figura y biografía del cantante popular. La anécdota sobre Palito Ortega pareciera dar cuenta de una preocupación común de Valladares y Kuhn: la revisión de los mecanismos que conforman las diferentes formas de la industria cultural y su desmontaje modernista, mediante una elaboración estético-política-cinematográfica.

Nosotros los monos opta por abordar dicha preocupación a través del uso de procedimientos rupturistas del lenguaje audiovisual clásico y de la incorporación de una investigación sociológica que no pareciera contemplar ninguna autodeterminación del boxeador ya inexorablemente atrapado en la “máquina”.²

Bibliografía

Wacquant, Loïc. [2000] 2006. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires, Siglo XXI.

-
- 1 Entrevista realizada a Edmund Valladares por los autores en 2010. Disponible en: http://hclaub.files.wordpress.com/2009/02/nosotros-los-monos_final.pdf
 - 2 Tampoco admite ninguna posible dimensión placentera y pedagógica en la práctica corporal. En este sentido, bajo un contexto y un propósito absolutamente diferente, surge el estudio de Wacquant [2000] 2006. Alejado de la lógica del espectáculo, propone un modelo de “sociología carnal” para analizar el entrenamiento y vida cotidiana de un gimnasio de boxeo, posando su mirada tanto sobre “la gestión casi racional del cuerpo y del tiempo” que implica este deporte como sobre su papel como escuela de moralidad y formador de lazos sociales: “Nuestro objetivo no es ni inculpar ni disculpar a este deporte conocido por ser el más ‘bárbaro’ (...), sino, más bien, sugerir lo que su lógica específica, y en especial la de su aprendizaje, puede enseñarnos sobre la lógica de cualquier práctica” ([2000] 2006: 30).

Una infancia en mil películas, un modelo en mil países. *Mil intentos y un invento* (Manuel García Ferré, 1972)

Tamara Accorinti

Los chicos los pedían y los padres se los compraban,
compitiendo con personajes de Disney.
Así nacieron Anteojito y Antifaz.

Raúl Manrupe

Si pensamos en el cine de animación dedicado a la infancia en la Argentina, el nombre de Manuel García Ferré es una referencia ineludible para varias generaciones. Su extensa producción gráfica, televisiva y fílmica no solo ha atravesado el imaginario cultural de varias infancias, sino que también está fuertemente ligado a una política audiovisual vinculada al cine como industria.

Los personajes e historias del mundo de García Ferré no pueden pensarse por fuera de las dinámicas de la industria cultural, el consumo masivo y toda una lógica del *merchandising* en una época en la cual la llegada de la televisión a los hogares instauro una política de la moda y publicidad en la demarcación de roles y pautas de conducta.

La repetición de personajes en tres soportes distintos constituye un modo específico de vincular la producción de contenidos con dispositivos *publicitarios*. Los personajes de la televisión *publicitan* a los personajes de las revistas y esos mismos personajes aseguran un público en las salas de cine. Se constituye una especie de *star system* sobre personajes animados de la revista, el cine y la televisión que también se obtienen en forma de muñecos o golosinas en los kioscos. La

frontera entre producción de contenidos y publicidad tiene límites difusos: el filme cuenta una historia y publicita la revista, la revista publicita la televisión, la televisión publicita los juguetes y viceversa.

En el marco de la producción fílmica para la infancia, los personajes de García Ferré han atravesado varias generaciones. Se establece un modelo tanto *iconográfico* como *iconológico* de la infancia en diálogo con el modelo Disney; no solo en los aspectos estéticos, narrativos e ideológicos, sino también por las políticas de producción y difusión.

En la actualidad ha vuelto a inscribirse su nombre en el universo cultural de la infancia a través de:

- sus últimos largos: *Manuelita* (1999),¹ *Corazón, las alegrías de Pantriste* (2000), *Soledad y Larguirucho* (2012);
- la retransmisión de la serie *Hijitus* en las mañanas de Canal 13.

En el presente trabajo nos proponemos indagar sobre el modelo de infancia del filme *Mil intentos y un invento* (1972) detectando influencias, permutaciones y continuidades con los modelos narrativos de los cuentos de hadas de la productora Walt Disney. Este filme es el primer largo de animación en color y sonoro producido enteramente en la Argentina y fue estrenado el 14 de septiembre de 1972.

Inscripción de García Ferré en el universo de la animación en la Argentina

Si consideramos la historia de la animación en la Argentina, la producción de García Ferré ha estado determinada por la influencia que la televisión y la publicidad han ejercido

1 Esta película dio la pauta de la vigencia del personaje Manuelita de María Elena Walsh, al haber superado los dos millones de espectadores en las salas de cine. En http://www.otroscines.com/debates_detalle.php?idnota=7626&idsubseccion=84. Consultado el 22 de diciembre del 2013.

en el ámbito de la animación. Para comprender su inscripción en este campo es relevante destacar la sistematización y periodización que Raúl Manrupe (2004) ha realizado en lo referido a la historia de la animación en la Argentina. Si bien el autor analiza el cine de animación a lo largo de las décadas, parece relevante priorizar tres grandes momentos. En función de ello, como principales antecedentes de García Ferré en Argentina cabría señalar:

- Un primer momento de carácter más artesanal y pensado para todo público. En esta etapa podemos situar la animación de Quirino Cristiani, inmigrante italiano, realizador del primer largo de animación titulado *El apóstol* (1917) con dibujos de Diógenes Taborda (reconocido caricaturista de eventos políticos y culturales de la Argentina). Como señala el autor el largo –en blanco y negro– fue realizado con técnica de animación sobre la base de dibujos en cartón y con la técnica de la rotoscopía (dibujos en referencia de actores filmados). El filme estaba dirigido al público adulto. Se exhibió durante tres meses con buena acogida del mismo (2004: 13-19).
- Un segundo momento a fines de la década del treinta y principios de la del cuarenta caracterizado por la influencia de la productora Walt Disney en el mercado latinoamericano, en el cual la animación comienza a vincularse a la producción de contenidos para las audiencias infantiles. Dante Quintero –influenciado por el éxito de *Blanca Nieves* (Walt Disney, 1937)– se interesa por la realización de un largo, adaptando el personaje de su propia historieta: Patoruzú. El proyecto termina finalmente en un medimetraje titulado *Upa en apuros* (1942) de gran calidad técnica y artística (2004: 28-30). A su vez, como señala Marcela Croce (2008), en 1940 el mercado latinoamericano es uno de los objetivos de la productora Disney debido a la dificultad de vender sus productos en Europa con motivo de la Segunda Guerra Mundial. La factoría

Disney recorre Latinoamérica en búsqueda de nuevos talentos. En la Argentina, Florencio Molina Campos es el referente de la compañía. Recomendado por Cristiani a la compañía Disney, el dibujante participó como asesor en los dos largos dedicados al mercado latinoamericano: *Saludos amigos* (Norman Ferguson, 1943) y *Los tres caballeros* (Norman Ferguson, 1944).

- Un tercer momento a fines de la década del cincuenta y mediados de los sesenta, determinado por la aparición de la televisión en los hogares argentinos. En este período ubicamos los comienzos del *modelo* García Ferré. Como señala Manrupe, ya iniciada la década del sesenta es cuando se produce la irrupción de canales privados. Al canal 7 ya existente se suman las transmisiones de nuevos canales privados: canal 9, canal 13, canal 11 y finalmente canal 2.

En ese período se produce un auge en la producción de cortos animados con fines publicitarios. Siendo que el costo de la frecuencia en televisión era menor que el de la radio (medio elegido por las marcas de primera línea), empresas pequeñas y medianas eligen el nuevo medio para publicitarse. Siguiendo el modelo de la televisión en Estados Unidos, se produce un auge de publicidades y personajes de animación que, a diferencia de la animación fílmica, requería métodos sencillos y rápidos para poder cubrir la cantidad de transmisión que exigía la pantalla chica. Como referente norteamericano de la animación para televisión están los dibujos de Hanna-Barbera, compañía fundada en 1957 por los directores de la Metro Goldwyn Mayer, William Hanna y Joseph Barbera, quienes crearon series para la televisión a la vez que se dedicaban a la publicidad animada.

A fines de la década del cincuenta y sobre todo en los inicios de los años sesenta se da el auge en la producción dedicada al dibujo publicitario. Ello da lugar al surgimiento de diversas empresas: Mc Films, Publifilm, Gb Aries,

CI-TE-CO, MEPA, Producción García Ferré, entre otras, así como también a la creación de instituciones gremiales como la Cámara Argentina del Film Publicitario de Dibujo Animado (1960) y la Asociación de Productores de Dibujos Animados (1961) (Manrupe, 2004: 50).

Es en esta última etapa que se inscribe nuestro director. En un estudio sobre el cine de animación realizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en 2012 se señala que:

La experiencia obtenida en la producción para TV permitió a García Ferré concretar en 1972 la vuelta del largometraje animado nacional a las pantallas de los cines argentinos, con el estreno de *Mil intentos y un invento* (1972). Sus personajes animados, como Antejito y Antifaz, se hicieron muy populares y permitieron iniciar la producción de forma industrial en Argentina. En su propio estudio, especializado y estable, García Ferré produjo otros cinco largometrajes y sus animadores hicieron escuela. Actores como Pedro “Pelusa” Suero crearon las voces que terminaron de definir sus personajes, darles vida propia y hacerlos definitivamente inolvidables para generaciones de argentinos y para el público de habla hispana. Esta diversidad de dibujantes creadores, animadores y productores llevó a la animación argentina a dominar el cine y la televisión nacional y de países limítrofes. Así se formaron los recursos humanos necesarios para permitir la integración de medianas productoras destinadas a la creación de proyectos de animación. (Desplast, 2012: 17)

Creación de Antejito en el medio gráfico, televisivo y cinematográfico. El *alter ego* de García Ferré

García Ferré (1929-2013) nace en Almería (España) y llega a la Argentina con 17 años en 1947. De acuerdo con el



recorrido profesional que demarca Luis Ormaechea (2011), sabemos que en 1952, Constancio Vigil, director de la revista *Billiken*, acepta el personaje de *Pío-Pío* para su revista. Siguiendo a Ormaechea:

A los 24 años, fue contratado por Kurt Lowe,² para hacer dibujos animados comerciales. Uno de los más importantes emprendimientos de García Ferré fueron los llamados “convoy publicitarios”, tiras cómicas con publicidad interna que emitía para canal 9. Una empresa fabricante de lana le encargó la realización de una película comercial en la que el humor y la ternura fueran el “gancho” que promocionara el producto: así nacieron, los gatitos de Lanitas San Andrés (publicidad que ganó el primer premio Martín Fierro en 1960), la gallina Fanacoa y la banda de los quesitos Adler. También de estos cortos surgieron sus personajes Antejito y Antifaz. (2011: 359-360)

2 Dueño de la empresa Lowe Argentina, creada luego de la quiebra de EMELCO y dedicada a la realización de publicidad de cine y prensa filmada (Manrupe, 2004: 49).

En 1959, García Ferré deja los estudios Lowe para fundar su propia productora: Producción García Ferré. Ese año ofrece la tira publicitaria *Anteojito y Antifaz*, primero a canal 13 que la rechaza y finalmente a canal 9, que acepta la propuesta.³

En una entrevista publicada en *La Nación*, García Ferré cuenta los inicios del personaje:

Cansado de hacer tantos *jingles* comerciales, decidí hacer una historieta que en función de cada argumento promocionara diferentes productos. Por lo tanto, busqué dos personajes que ocuparan una franja comercial que fuera desde la línea infantil hasta la adulta. Así nacieron el sobrino Anteojito y su tío Antifaz, que vivían aventuras. Conseguí anunciantes de mate, ropa, autos, hasta del ferrocarril del Estado. Promocionaban cualquier producto menos marcas de cigarrillos y de bebidas alcohólicas. (*La Nación*, 22/08/1999)

En 1964 se lanza en canal 9 el programa “El club de Anteojito” transmitido los sábados a las 11 de la mañana. A lo largo de los años condujeron el programa Guillermo Brizuela Méndez, Emilio Ariño, Gachi Ferrari, Berugo Carámbula y otros. El tema musical de programa es *Yo quisiera ser como vos* (Inés Geldstein-Nestor, D’Alessandro), el cual también sería la banda de sonido del largo *Mil intentos y un invento* (García Ferré, 1972).

En octubre de ese año, gracias a la buena aceptación del público, lanza la revista que lleva el nombre del personaje. La misma tiene como objetivo estimular el aprendizaje a través del entretenimiento. A fines de los sesenta la revista alcanza una tirada de 250.000 ejemplares. Se deja de imprimir recién con la edición número 1.925 en 2001 con un promedio de

3 Cfr. muestra “García Ferré, Homenaje”, que se encuentra expuesta en el Museo del Humor de la Ciudad de Buenos Aires (muestra permanente, consultada el 2 de diciembre de 2013).

ventas de 30.000 ejemplares. La misma comparte el mercado durante varios años con *Billiken*, revista donde, como fue mencionado, García Ferré había publicado su primera historieta: Pío-Pío, en 1952. Las tiras que aparecían en su propia revista eran Las aventuras de Pío-Pío, Pelopincho y Cachirula, La vaca Aurora, Las aventuras de Hijitus, Rinkiel el ballenero, entre otras. Constaba de las siguientes secciones: “Calendario Antejito”, “Jardín de Antejito”, “Aprendamos jugando” y “Comiditas”.⁴

Iconográficamente el personaje de Antejito en la revista ha tenido algunas transformaciones a través de los años. En las primeras historietas y en las tiras publicitarias tenía pocos pelos e iba descalzo. En *Mil intentos y un invento* (1972) se modifican algunos aspectos icónicos que determinarán al personaje, a partir de entonces Antejito usa gorra o sombrero. En los ochenta se lo representa también con flequillo y pelo castaño, que mantiene hasta su desaparición en 2001. Como señala Manrupe (2004: 71) en el universo ficcional de García Ferré, Antejito es estudioso, solitario, se destaca por su canto, expresa los valores positivos de la niñez, es huérfano, amigo de Calculín y primo de Hijitus. Vive en Trulala con su tío Antifaz. Antejito representa los valores morales positivos que quiere transmitir el autor. Ambos son personajes que representan la inteligencia, la ingenuidad y la bondad (2004: 66-67).

En el primer número de la revista, las palabras del autor –escritas en carta a los lectores– evidencian una mirada romántica y fuertemente idealizada sobre la infancia. Allí García Ferré afirma que ha elegido el mes de octubre porque es el mes de la primavera y de la pureza de la infancia, además de ser el de su nacimiento.

4 Datos tomados de la exposición indicada. Cfr. nota 3.

Y de esta manera intuitiva con que los niños captan tantas cosas, quizá Anteojoito haya presentido quién sabe qué sutil asociación entre la idea de la primavera con todo aquello que es la propia esencia infantil: pureza, milagro de la vida nueva, alegría y siembra para el mañana. (García Ferré, 1964: 1)

El 14 de septiembre de 1972 se estrena el primer largo de García Ferré, *Mil intentos y un invento*, premiado internacionalmente en el Festival de Cine de Gijón (España).⁵ Esta película, como señalamos, es el primer largo de animación en color y sonoro realizado en la Argentina. El mismo empieza a delinear el inicio de un cine pensado y producido para el público infantil, a diferencia de las antiguas comedias que eran para todo público. La película había llevado cuatro años de trabajo y fue realizada enteramente en la Argentina, llegando a dos horas de material fílmico, que después se redujo a sus 80 minutos definitivos de acuerdo con lo que indica Manrupe (2004: 70). El 19 de julio de 2001, a casi tres décadas de su realización, se reestrenó el filme con sistema de sonido Dolby y con su duración reducida en 10 minutos (*La Nación*, 1999).

Es significativo el hecho de que a partir de su tercer largometraje, *Petete y Trapito* (1975), los estrenos de sus películas se hayan realizado en el mes de julio. Esto es un signo claro de que a mediados de la década del setenta y en los ochenta se asienta toda una producción audiovisual destinada especialmente a la infancia en edad escolar y se planifican los lanzamientos fílmicos durante las vacaciones de invierno. Es por ello que, y continuando con esta política, el reestreno de *Mil intentos y un invento* (2011) se realizó en el mes de julio.

5 En 1972 recibió el premio Pelayo de Oro en el Festival de Cine de Gijón, dedicado al cine y televisión infantiles. Recuperado el 15 de diciembre de <http://www.recuerdosanimados.com.ar/MIL%20INTENTOS%20Y%20UN%20INVENTO.htm>

El universo *García Ferré* en el filme *Mil Intentos y un invento* (1972). Influencias y permutaciones del modelo Walt Disney

En principio, al igual que la productora Walt Disney, la estética *García Ferré* se caracteriza por la invisibilidad de la Historia. Hecho más que paradójico ya que, como hemos visto anteriormente, Antejito es el personaje que representa el objetivo didáctico del realizador: *aprender disfrutando*. ¿Por qué entonces la historia falta? O bien, ¿de qué manera se inscribe? El filme construye el universo ficcional sobre la base de una ideología fuertemente eurocentrista donde las referencias a la cultura nacional se fusionan en su condición de fetiches culturales.

A nivel iconográfico, al igual que la estética Disney, *García Ferré* mantiene una devoción por la cultura clásica europea: el gato/profesor de canto se llama Beethoven y tiene acento alemán, los teatros típicos de la cultura del Renacimiento, la ópera, la vestimenta de gala, el sombrero de copa, la frase *intrín-gulis-chíngulis*, que a nivel del significante se asocia al latín, son algunas de esas referencias. En este marco de la *alta cultura* se intercalan tópicos de la *cultura popular*: el tango y las canciones populares españolas. Las mismas dan cuenta de la nostalgia del director por su tierra natal y del intento de acercarse al mundo simbólico de los adultos, puesto que la inmigración española ha sido cuantitativamente una de las más importantes en la conformación de la sociedad argentina. La banda sonora se constituye, entonces, fusionando la música clásica con melodías populares. Al igual que en los largos de Disney, las canciones son las que organizan el desarrollo narrativo.

El espacio (en el viaje de Antejito por el mundo) se presenta como una tarjeta postal, mostrando la geografía como tópicos del imaginario del turismo.⁶

6 Esta cualidad en la representación del espacio como tópico del turismo ha sido trabajada por Dorfman-Mattelart (1971) en el análisis del pato Donald de Walt Disney.

La representación de personajes secundarios en el filme remite a tópicos del dibujo animado norteamericano. Nos referimos a:

- Los dibujos de Hanna-Barbera. Por ejemplo, el gato vago-bundo (amigo de Antejito) tiene las mismas cualidades icónicas que los gatos de la pandilla de *Don Gato* (1961).
- Los ratones de la canción *Por un queso* (García Ferré-D'Alessandro-Quique Viola) remiten a los ratones de *Cenicienta* (Walt Disney, 1950). Uno alto y narigón, otro petiso y gordo; ambos con dos o tres largos bigotes y los ojos como los de Mickey.

La importancia de la referencia a Walt Disney radica en que no solo determinan los rasgos iconográficos, sino también en que en un sentido más profundo estos responden a la construcción ideológica de la compañía norteamericana. En primer lugar, al igual que en los cortos animados de Disney, en el mundo de Antejito los personajes principales son varones. El universo femenino es prácticamente nulo. En el filme, solo lo representan la bruja Cachavacha⁷ y la nena en la plaza del pueblo, a quien Antejito le da un globo rosa como signo de femeneidad. En segundo lugar, Antejito es huérfano, al igual que los personajes de Disney: Mickey, Pluto, el Pato Donald y sus sobrinos. La relación con los progenitores está clausurada de la representación ficcional del mundo Disney-García Ferré. El vínculo padres-hijos está reemplazado por el de tíos-sobrinos. Ariel Dorfman y Armand Mattelart, señalan en *Para leer al Pato Donald* (1971) que la ausencia de progenitores responde a una doble necesidad. Por un lado, invisibiliza la responsabilidad del adulto frente a la infancia, en la medida en que el vínculo con los tíos carece del compromiso que tiene con los progenitores. No es casual la inversión de los roles, los sobrinos del Pato

7 El nombre de la bruja Cachavacha ha sido inventado por Héctor Oesterheld en dos guiones que envió al dibujante Carlos Pérez Agüero, para la historieta *El hada Patricia* (Pérez Agüero, 2009).

Donald son más inteligentes que el tío y nunca responden a las consignas de este. Por otro lado, los personajes no crecen ni envejecen nunca. Eternamente tienen la misma edad. No están sujetos a la degradación de la materia y el desgaste corporal que impone la condición de la mortalidad. Este hecho es además un tópico de la animación, donde los personajes pueden sufrir los peores accidentes y en el capítulo siguiente aparecen ilesos.

En *Mil intentos y un invento* (García Ferré, 1972) la inversión de los roles adulto-niño es bastante compleja. El tío, preso de una nostalgia fetichista por su infancia, no hace más que jugar con el fin de inventar un líquido que vuelva transparentes a las personas. No le importa siquiera romper la casa de su vecina (la bruja Cachavacha), exponer a su sobrino al trabajo en la feria y al mundo del espectáculo, sino que prefiere seguir alienado en su fantasía nostálgica de la infancia perdida. Esto en el filme, se representa a través de la alienación del tío con respecto al mundo de la magia y de los inventos. Según nuestro juicio, lo más grave de esta representación es que en el filme esta alienación fetichista en el mundo de la fantasía y de una infancia idealizada es considerada como un valor positivo. Aunque el tío nunca logre ver realmente las necesidades de su sobrino y su sobrino no perciba la alienación de su tío y las consecuencias de ello en su propia vida, la narración nunca cuestiona “la pureza del amor” que ambos dicen sentir.

A pesar de la representación de anteojos y antifaces –claros objetos que desde la puesta en escena remiten a la mirada– los personajes no pueden verse. En este sentido, no es casual que finalmente el logro del invento suceda a espaldas de los mismos. El fetichismo es para Freud una forma de perversión que se sostiene en la desmentida de la realidad a través de negar la ausencia de falo en la madre y sustituirla por la elaboración del objeto fetiche. Siguiendo a Dor en la explicación de este concepto,



[A] la desmentida de la realidad (ausencia de pene) el fetichismo le responde con una formación de compromiso: como la mujer no tiene pene en la realidad, el fetichista encarna al objeto supuesto faltante, reemplazándolo por otro objeto de la realidad, es decir el objeto fetiche. La elección de ese objeto le permite no renunciar al falo en la mujer. Además la angustia de la castración se encuentra igualmente neutralizada. (1996: 396)

Las dos canciones del inicio evidencian cómo ambos personajes están alienados en una imagen sin falla, completa, que crean sobre el mundo de la infancia y de la magia. Presos de una fantasía que construyen sobre el otro no hay posibilidad de comunicación, sino que se instaura un universo fuertemente fetichizado y solitario. Así la imagen fetiche de la infancia sustituye la condición de desprotección en la que se encuentra Anteojito. No sólo en la medida que es huérfano, sino también, por la ignorancia de su tío a las necesidades de su sobrino en el marco de una sociedad que lo arroja a las peores condiciones del trabajo infantil.

Es relevante resaltar la adaptación de cuentos de hadas (“Pinocho”, “Blanca Nieves”, “Cenicienta”) como una de las constantes de la producción Walt Disney. A nivel narrativo, esto también se refleja en *Mil intentos y un invento* (1072). El filme es claramente un hipertexto de “Pinocho”, historia adaptada por Walt Disney del cuento de Carlos Collodi (1883). Sin embargo, lo que falta en la adaptación que realizan tanto Walt Disney como García Ferré de los cuentos de hadas es justamente –parafraseando a Bettelheim– lo que estos tienen de terapéuticos: la posibilidad de transitar a través de la transformación de los personajes, los temores y deseos más profundos de sus lectores.

La infancia, para el psicoanálisis, no es ese período idealizado y fetichizado que representa la industria cultural de la factoría Disney y, en el caso de la Argentina, la factoría García Ferré. En ambas productoras, la *infancia*, al igual que la *historia* y la *cultura* son tratadas como tópicos culturales, borrando toda cualidad conflictual y contradictoria como parte determinante de la vida y el crecimiento.

Nos preguntamos, entonces: ¿qué pasa con la experiencia en esta representación? Es significativo resaltar que la experiencia –que implica una potencia de transformación a través del aprendizaje de lo vivido– es completamente descartada de los valores positivos que intenta transmitir el filme. En el desenlace, cuando Antejito decide volver a su pueblo, solo puede reencontrarse con su tío si vuelve a ser como era, negando así la transformación del personaje. Al buscar su imagen en el reflejo de la fuente de la plaza (remitiendo a la imagen en el espejo, aspecto central en la construcción de la subjetividad) encuentra la imagen de sí mismo antes de su partida. En este sentido es que sostenemos que en el filme la experiencia es borrada, priorizando nostálgicamente un pasado puro y bondadoso: el del pueblo y la infancia. Esta clausura de la experiencia es representativa de un tiempo estancado en un presente perpetuo que niega el devenir y

la transformación como cualidades intrínsecas de la vida. Al borrar el aprendizaje que permite la experiencia, la fábula solo se constituye en su dimensión moralizante.

Bibliografía

- Bettelheim, Bruno. 2011. *Psicología de los cuentos de hadas*. Buenos Aires, Crítica.
- Croce, Marcela. 2008. *El cine infantil de Hollywood o Una política filmica del sistema metropolitano*. Málaga, Alfama.
- Desplats, Oscar. 2012. “La animación en la Argentina: origen y desarrollo actual”, en *Encuesta del sector de animación de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Dirección General de Industrias creativas. Disponible en: <http://oic.mdebuenosaires.gov.ar/contenido/objetos/encuesta.pdf>
- Dor, Joël. 1996. “Perversión”, en Kauffman, Pierre (dir.). *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. [1971] 2012. *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Manrupe, Raúl. 2004. *Historia del dibujo animado en la Argentina*. Buenos Aires. EUdeBA.
- Ormaechea, Luis. 2011. “Una frontera que más que separar, une”, en AA.VV. *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español*. Buenos Aires, CCEBA/AECID.

Revistas

- García Ferré, Manuel. 1964. “Carta a los lectores”, *Anteojo*, N° 1.
- Martínez, Marcos. 1999. “Manuel García Ferré. Y la ganadora es... Manuelita”, diario *La Nación* ed. imp. Domingo 22 de agosto. Recuperado el 3 de diciembre de 2013 <http://www.lanacion.com.ar/211645-manuel-garcia-ferre-br-y-la-ganadora-esmanuelita>

Páginas web

- Battle, Diego. 2013. “Campanella tras los pasos de Favio y Torres Nilson en la taquilla”, *Otros Cines*, http://www.otroscines.com/debates_detalle.php?idnota=7626&idsubseccion=84. Consultado el 22 de diciembre del 2013.

Copyright Producciones García Ferré.

Pérez Agüero, Carlos. 2009. Entrevista, “Cine historietas y radio en Linterna Mágica”. Disponible en: <http://linternamagicaradio.blogspot.com.ar/2009/06/dueno-y-creador-de-la-magia-animada-yo.html>. Consultado el 3 de diciembre de 2013.

Juguemos en el mundo: un viaje hacia el interior de la política argentina

Elina Adduci Spina

Cambio, transformación y renovación son cualidades propias y producto específico del amplio universo simbólico del viaje, cuyo motor imprescindible es el anhelo por el movimiento. El viaje resulta un motivo temático recurrente a lo largo de toda una historia del arte que supo dar a luz a infinidad de personajes cuyos recorridos trazaron el camino de una modificación tanto personal como contextual. Más allá de una anécdota argumental que da cuenta de un desplazamiento “x” en un territorio “y”, el viaje es tendencia revolucionaria que se construye a partir de la revuelta y oposición a una predisposición estática y cristalizada. En este sentido, y apartándonos aún más de una definición literal, el viaje puede ser también aquello que se propone revisar el relato de una realidad reificada, adoptando otro punto de vista con el cual plantarse frente al mundo. Siguiendo esta línea, encontramos que en el filme infantil *Juguemos en el mundo* (1971) se pone en juego una serie de capas de sentido atravesadas por distintas concepciones ligadas al viaje que, estableciendo vínculos con la realidad sociopolítica argentina de la década del sesenta, proponen una mirada crítica al respecto.

Del plano temático-argumental hacia el simbólico, el viaje como simple desplazamiento, descubrimiento y transformación va construyendo un verosímil que intenta tener correlato con un período de nuestro país en el que el amplio universo del viaje se hacía presente en exilios, colonizaciones y, sobre todo, en fuertes movimientos revolucionarios que rompían con los cánones de la época.

Ficción y realidad

Juguemos en el mundo es la primera incursión cinematográfica de la dupla compuesta por María Elena Walsh y María Herminia Avellaneda, quienes con anterioridad ya habían explorado el mundo infantil (sobre todo María Elena Walsh, pionera del teatro, la prosa, la canción y la televisión para chicos).

El filme narra las peripecias de dos personajes caricaturescos llamados Doña Disparate y Bambuco quienes, buscando un lugar en el mundo, se embarcan en un viaje que se ve interrumpido al quedar forzosamente varados en un pueblo fantasma gobernado por el Sr. Mandoni (Norman Briski), un dictador que ejerce con violencia la censura. La impronta lúdica y cuestionadora de Disparate (Perla Santalla) y Bambuco (Jorge Mayor) sacude la pasividad del pueblo desatando una revolución popular que derroca al dictador y le otorga el poder a estos nuevos visitantes, quienes luego de transformar y refundar la ciudad retoman su viaje.

El paralelismo más evidente entre ficción y realidad resulta ser el que se produce entre este pueblo conducido por una dictadura y el contexto sociopolítico argentino de la década del sesenta, sumido en una sucesión de gobiernos militares *de facto*.¹ A lo largo de la película, Mandoni repite una y otra

1 El ciclo se inició con la autodenominada "Revolución Libertadora", tras lo cual el Poder Ejecutivo quedó a cargo de Eduardo Lonardi (1955) y luego Pedro Aramburu (1955-1958); continuó con el golpe de

vez estar cubriendo de forma “interina” una serie de cargos gubernamentales, cuando en realidad es un déspota que ejerce abusivamente el poder en beneficio de los intereses de la oligarquía. Para ello se respalda en los “Prepo”, una fuerza de choque encargada de colocar por todo el pueblo una serie de carteles cuyas leyendas prohíben absolutamente todo. En la mayoría de los casos, el contenido de estas prescripciones juega con contradicciones que reflejan por el absurdo el tenor intolerante de la censura. De este modo, la película realiza una fuerte crítica social que se camufla en el aparente mundo de fantasía propio del género infantil.

En el inicio del filme, una leyenda que dice: “Esta película es puro cuento. Cualquier coincidencia con personas o acontecimientos reales no es solo casual sino muy improbable”, refuerza de modo irónico esta intención de equivalencia con la realidad. Este indicio, que probablemente escapa al entendimiento del público infantil, prepara el terreno para una vía de comunicación paralela con el mundo de los adultos. Esto último también se ve claramente expresado en el hecho de que *Juguemos en el mundo*, como película infantil concebida por una María Elena Walsh ya consagrada en ese género, toma el título prestado del primer espectáculo teatral para adultos realizado por la artista en 1968. A pesar de que probablemente los niños no lograran establecer una lectura directa con el contexto de su país, el filme les proporcionaba una mirada original en relación al tratamiento que hace de las instituciones.

En esta instancia, resulta necesario recalcar que *Juguemos en el mundo* se inscribe dentro de un *boom* de películas para niños que se dio en la Argentina durante la década del sesenta. Este período representa una bisagra para la historia

Estado al gobierno de Frondizi, tras el cual quedó a cargo del Ejecutivo José María Guido (1962-1963); y prosiguió con la llamada “Revolución Argentina”, encabezada por Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Levingston (1970-1971) y finalmente Alejandro Lanusse (1971-1973).

del cine infantil nacional, ya que a partir de allí este amplio y ecléctico género comienza a configurarse más específicamente como tal, entrando en una lógica de mercado compleja que va en paralelo a la conversión de la niñez en un nuevo nicho de mercado. Dentro de este *boom* se destacan aquellas películas que son resultado de transposiciones de éxitos televisivos en las que, bajo modelos esquemáticos y maniqueístas y con una fuerte carga moral, se introduce una trama delictiva en la que “los de afuera” son “los malos” y es el poder del Estado el que termina garantizando la paz y el orden. Por el contrario, en *Juguemos en el mundo* se asiste a la inédita perspectiva de que la amenaza puede ser interna al provenir de las mismísimas entrañas del Estado, mientras que la liberación puede venir de la mano de personas externas a la comunidad.

En resumen, en *Juguemos en el mundo* el amplio universo del viaje se despliega en una serie de elementos que trazan un recorrido que va de lo literal a lo simbólico. Haciendo eje en el concepto de movimiento, la exposición del proceso de transformación de un pueblo ficticio sirve como excusa para arrojar una mirada sobre la realidad política contemporánea en la que revolución y censura son las dos fuerzas en pugna.

El “viaje literal” y el “viaje simbólico”

Doña Disparate y Bambuco están desde el inicio configurados como viajeros² ya que cansados por la vorágine de la ciudad de Buenos Aires emprenden un viaje hacia un “pueblito gauchesco” en busca de la tranquilidad necesaria para que Bambuco pueda desarrollarse en su profesión de inventor.

2 Estos personajes tienen su primer protagonismo en la pieza teatral *Doña Disparate y Bambuco* (María Elena Walsh, 1963), en la que se narra otro viaje: el de Buenos Aires a París.

La secuencia inicial de la película muestra a los personajes deambulando en el caos ciudadano bajo la musicalización de la canción “El sol no tiene bolsillos” de María Elena Walsh. En este tema (que funcionará como motivo musical a lo largo de todo el filme) se destaca el estribillo cuya letra se pregunta: “¿por qué en un mundo tan grande habrá tan poco lugar? / ¿a dónde voy / a dónde vas / a dónde vamos a parar? / volando en una burbuja en busca de la Humanidad”. Estas líneas insinúan un mundo claustrofóbico –en el que ya no se puede vivir– y la necesidad de emprender un viaje en busca de nuevos horizontes que resultan lejanos o improbables. Que la canción sugiera que el medio para emprender este viaje sea una burbuja, como símbolo del aislamiento, tiene que ver con cierta mirada individualista, o al menos desconfiada del carácter colectivo, que atraviesa el filme.

La dicotomía ciudad-campo y la esperanza en este último quedan rápidamente descartadas cuando el viaje de nuestros personajes se ve anulado al quedar atrapados en un pueblo fantasma que resulta ser tan opresivo como la ciudad, situación que refuerza esta idea de “no-lugar” o dificultad para hallar un lugar en el mundo.

La frustración de este viaje –en su sentido más literal de desplazamiento territorial– es, sin embargo, el que da inicio al verdadero viaje: el de la transformación política del pueblo. Esta tarea queda en manos de los protagonistas quienes, según sus propias palabras, devienen en “colonizadores” que pretenden refundar este pueblo en decadencia.

Se puede observar que simbólicamente el universo del viaje es representado por Disparate y Bambuco, cuyo impulso motor choca y acciona sobre un pueblo que por el contrario se encuentra paralizado por la censura del Estado y la pasividad de la población.

Los protagonistas se presentan como dos renovadores ya que cuestionan el *statu quo* con una mirada crítica y constructiva que activa la transformación del lugar. Él es inventor

y ella es artista, es decir, sus profesiones de alguna manera están relacionadas con la innovación y el permanente cambio. Además, en consonancia con el carácter caricaturesco, su estilo lúdico y disparatado viene a poner en jaque a este pueblo que se encuentra en las antípodas de los valores encarnados por la pareja.

El pueblo, carente de nombre e identidad, se encuentra detenido por la incomunicación (no cuenta con trenes, nafta ni correo); se halla inmerso en la miseria (escasez de trabajo y serios retrasos en el pago de los sueldos y las jubilaciones) y está paralizado por la dictadura de Mandoni. Por su parte, la ciudadanía se presenta estancada y dividida en dos grupos conformados por una oligarquía conservadora ligada al sector agropecuario o profesional, y un pueblo pusilánime gobernado por el “sentido común”.

En consecuencia, la visita de nuestra pareja de forasteros plantea una contradicción entre movimiento y quietud que hace estallar la transformación política del pueblo.

La transformación

Aunque configurados como viajeros, Disparate y Bambuco resultan personajes fijos que parecieran no modificarse pero sí transformar a su entorno. En varias ocasiones, ellos mismos se autocaracterizan estableciendo analogías con “Colón” o el “Llanero solitario”, es decir, se presentan como una suerte de forasteros “iluminados” que vienen a enseñarle a un pueblo pasivo cómo conducirse.

Luego de hartarse de la opresión, Bambuco decide romper con el letargo del vecindario y, utilizando sus conocimientos de inventor, arregla el teléfono, el telégrafo y la televisión, todos aquellos artefactos cuya ausencia simbolizaba el aislamiento. De esta manera, al experimentar que otro mundo es posible, la población se despierta y embarca en una lucha

de poderes que termina desembocando en la destitución de Mandoni y sus secuaces. Inmediatamente, la Asamblea Popular les cede el poder a Doña Disparate y a Bambuco, quienes lo aceptan iniciando un proceso de refundación. En su discurso de asunción, estos nuevos gobernadores decretan “promover la felicidad de los vecinos a través de la justicia y la belleza”, impulsando una serie de medidas que simbólicamente activan la circulación.

El tema de la refundación merece una especial atención ya que a lo largo de todo el filme la imagen de las ruinas de la placa fundacional se convierte en un motivo visual que se repite con insistencia. Por su parte, el discurso oficial de Mandoni va mutando ya que según la ocasión, en algunos casos celebra una fundación cimentada a partir del genocidio indígena y en otros rescata la figura del “indio” con el propósito de defender una idea de nacionalismo un tanto confusa. De esta manera, tanto los despojos como la manipulación discursiva de la “historia oficial” dan cuenta de un pueblo que carece de identidad y memoria.

Ahora bien, cuando Disparate y Bambuco refundan la ciudad lo hacen bajo el nombre de Paititi, denominación de una legendaria ciudad inca perdida. En este sentido, esta cuestión propone una cierta idea de “vuelta al origen” y la necesidad de revisar y reflatar el pasado para poder construir el presente. Tal vez también aquí se pueda rastrear una crítica al Estado argentino ya que es posible establecer un nuevo paralelismo entre este pueblito ficticio y nuestro país, en cuyo origen el genocidio contra los pueblos originarios ofició como uno de los pilares de su construcción.

A pesar de que las mejoras de la nueva alcaldía producen un cambio radical –en el que conceptualmente el movimiento le empieza a ganar terreno a la quietud– los logros conquistados parecieran estar en latente peligro y la continuidad del proceso de transformación no estar asegurada. Al delegar el poder de forma inmediata, el pueblo no es partícipe activo

de la refundación y comienza a quejarse por nimiedades: por los excesivos gastos destinados a la actividad cultural; por la vestimenta de Doña Disparate y hasta la ex-jefa de correos se indigna por no ser condecorada con una medalla y un vestido a pesar de haber logrado, después de largo tiempo, cobrar su jubilación. Por su parte, la oligarquía junto al personaje de un periodista converso –que por su actitud golpista recibe las felicitaciones del *New York Times*– le “hacen el juego” a Mandoni quien a su vez se encuentra agazapado esperando el momento justo para volver a atacar.

La inclusión de una serie de momentos musicales a cargo de María Elena Walsh viene a comentar esta situación así como a aportar una lectura del panorama sociopolítico argentino. La canción “El mundo del revés” plantea simbólicamente la paradoja de un pueblo que teniendo todo para estar mejor atenta contra sus propios intereses. Así, el filme vuelve a retomar la idea de la dificultad para hallar un lugar en el mundo. De esta manera, casi sin solución de continuidad, la incorporación del tema “Serenata para la tierra de uno” plantea el problema de la incertidumbre entre quedarse o irse del país.

El filme es ambiguo o por lo menos deja en suspenso la certeza acerca de si el pueblo logró transformarse por completo. Hacia el final, Disparate y Bambuco deciden partir al considerar que el pueblo ya sabe cómo “manejarse”; sin embargo determinan llevarse con ellos a Mandoni con el temor de que aprovechando su ausencia vuelva a atacar. Una vez más la población vuelve a ser representada como una fuerza pasiva que se encuentra a merced de quien la quiera gobernar, sea para bien o para mal.

Reafirmando esta concepción del pueblo como un sujeto pasivo, nuestros protagonistas retoman su viaje para seguir “jugando por el mundo”, ya que en tanto y en cuanto en el mundo haya injusticia, estos personajes ejemplares seguirán viajando con la misión de cambiar el rumbo de las cosas.

Correlatos

El correlato con el contexto político de los sesenta se patentiza principalmente en la analogía que hay entre la dictadura de Mandoni y los sucesivos golpes militares de Pedro Aramburu, Juan Carlos Onganía, Roberto Levingston y Alejandro Lanusse. En ambos casos rige la usurpación del poder, la censura, la violencia y el servilismo económico para con los intereses de una oligarquía nacional y extranjera. Si bien el filme no ahonda demasiado en los entramados sociopolíticos, sin duda realiza una fuerte crítica a las clases altas al asociarlas a los usurpadores del Estado, quienes de forma caricaturesca están representados como personificaciones del mal.

En el filme, Mandoni pretende imponer nuevas estructuras con la misión de frenar la avanzada del movimiento de una juventud “descarriada” y “subversiva” que alteraría el orden del progreso. Lo que resulta llamativo es que este factor desequilibrante se halla únicamente en *Disparate y Bambuco*, sin tener ningún tipo de origen o representación en el ámbito popular.

Como hemos propuesto, el registro del viaje viene a desplegar un universo simbólico que pone en juego una serie de elementos que esquemáticamente se resumen en censura y movimiento. En la sociedad argentina de los sesenta, la censura ejercida por las dictaduras tenía una fuerte contrapartida en distintos movimientos de raigambre popular. Sin embargo, *Juguemos en el mundo* invisibiliza los movimientos populares de resistencia propios de la época y sugiere que la transformación política solo es posible a partir de la acción de un agente externo, tal es el caso de *Disparate y Bambuco*, personajes configurados como “forasteros” y con una función netamente pedagógica. Si bien es cierto que estos interpelan a la comunidad –y también de algún modo a los espectadores– proponiendo un trabajo en conjunto que tiene el objetivo de “cambiar el mundo”, los hechos demuestran

que el pueblo, fragmentado en una clase popular pasiva y una clase alta egoísta, es incapaz de generar y sostener una alternativa, necesitando de un factor externo e individual que le trace el camino.

En este sentido, el filme arroja cierta mirada desalentadora que no advierte esperanzas en la liberación del pueblo si no es por la acción de un agente externo a él.

Palabras finales

En *Juguemos en el Mundo* la temática del viaje funciona como el disparador que pone en circulación una serie de elementos que, en distintos niveles, se relacionan con su extenso universo. La construcción de un correlato con la realidad sociopolítica del momento pone en primer plano el conflicto entre dos cosmovisiones distintas: una ligada a la violencia y a la censura, y otra vinculada al cambio y a la revolución.

Así como el filme realiza una fuerte crítica a los usurpadores del poder y el *establishment* oligarca, también proporciona una mirada que subestima el poder de acción de las clases populares, rebajadas a la mera pasividad.

Juguemos en el mundo muestra una realidad compleja e inestable y a partir de la experiencia de Disparate y Bambuco –personajes absolutamente ejemplares– viene a plantear la necesidad de una transformación, siempre bajo la clave del espíritu lúdico, aquel que al igual que la naturaleza del viaje, viene a sacudir y a poner a las cosas en otro lugar.

Bibliografía

Material sonoro

Cosentino, Mario y Walsh, María Elena. 1971. “El sol no tiene bolsillos”, en *El sol no tiene bolsillos* [vinilo]. Buenos Aires, CBS Argentina.

- Valladares, Leda y Walsh, María Elena. 1960. “El reino del revés”, en *Tutú Marambá* [vinilo]. Buenos Aires, Disco Plin.
- Walsh, María Elena. 1968. “Serenata para la tierra de uno”, en *Juguemos en el mundo* [vinilo]. Buenos Aires, CBS Argentina.

Libros

- Walsh, María Elena. 1970. *Juguemos en el mundo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 2008. *Doña Disparate y Bambuco*. Buenos Aires, Alfaguara.

Artículos en revistas

- S/d. 1968. “Music Hall: milagro en Buenos Aires. María Elena Walsh”, *Primera Plana*, abril.

De blanco te esperé: sobre *La Mary*, un melodrama entre el erotismo y la mojjgatería

Fabio Fidanza

Introducción

El año 1974 no fue solo agitado políticamente (basta recordar la muerte de Perón, la creación de la Triple A, el pasaje a la clandestinidad de Montoneros) sino que además fue un año en el que a nivel cultural, particularmente en el ámbito de lo cinematográfico, se produjeron grandes acontecimientos, un año en el que una gran cantidad de las películas que llegaron a la pantalla se caracterizaron por retomar la tradición genérica que se había consolidado en el período clásico.

Entre las obras que recurrieron en mayor o menor medida a los géneros narrativos encontramos un amplio espectro que incluye filmes con una clara intencionalidad política como *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera) o *Quebracho* (Ricardo Wu-llicher), realizaciones de corte autoral como *La Tregua* (Sergio Renán), *Boquitas pintadas* (Leopoldo Torre Nilsson), hasta películas netamente comerciales como *Operación Rosa Rosa* (Leo Fleider). Para Capalbo los filmes estrenados ese año son “relatos en los que decidida o tibiamente se ponían en crisis puntos de vista sociales y culturales sobre la subjetividad, la

sexualidad, las clases sociales, los relegados, los marginales, los desclasados y los *borderline cases*” (2005: 604).

En este contexto, el 8 de agosto de 1974 se estrena *La Mary*, la última película de Daniel Tinayre, basada en la novela homónima de Emilio Perina,¹ que retrata la relación tormentosa de una pareja de clase trabajadora. En nuestra opinión *La Mary* retoma elementos del melodrama, género en el que Tinayre casi no había incursionado, pero que tiene como eje de su historia una temática imposible de ser tratada de un modo tan explícito durante el período clásico: los avatares sexuales y mentales de una mujer perteneciente a la clase trabajadora. A continuación intentaremos dar cuenta de cómo el director reformuló y actualizó la iconografía del género para poder contar una historia con un fuerte contenido erótico y para cuestionar las ideas imperantes acerca de la sexualidad y del matrimonio.

Hogar, dulce hogar

La investigadora Silvia Oroz sostiene que todo género cinematográfico tiene un universo iconográfico que lo caracteriza y, además, que existe un vínculo estrecho entre la iconografía y el espectador, dado que “el goce de este no reside en la incógnita de la historia y sí en el reconocimiento del juego interno de un género” (1995: 44). Sin embargo los géneros no permanecen inmutables sino que se hallan en permanente transformación, dado que se encuentran en estrecha relación con el contexto histórico y social.

Uno de los elementos clave de la iconografía del melodrama es el hogar familiar, que fue representado durante el período clásico tanto en forma de fastuosas mansiones habitadas por hombres y mujeres acaudalados como en humildes

1 Perina, Emilio. *La Mary/El Juez*, Buenos Aires, Stilcograf, 1965.

casas en las cuales se amuchaba una familia de clase baja. *La Mary*, de acuerdo con su adhesión a esta narrativa, no es la excepción, puesto que el hogar tiene una importancia clave en la construcción de la historia. Funciona aquí como un lugar de refugio contra la “amoralidad” del afuera pero también como un lugar de aprisionamiento que lleva a la locura.

El filme, ambientado en los primeros años de la década del cuarenta, cuenta la historia de Mary (Susana Giménez), una joven de veinte años, criada en un hogar marcado al mismo tiempo por la hostilidad de la madre y el cariño del padre, que recibió una educación con una fuerte impronta religiosa. Cuando conoce a Cholo (Carlos Monzón), un muchacho del barrio, cree haber encontrado su “príncipe azul” y decide casarse. La relación que comienza como idílica, poco a poco va tomando tintes oscuros, debido a las obsesiones religiosas de Mary que terminan por enajenarla y alejarla de su familia y de la de su marido, para terminar llevando a cabo un acto desesperado fruto de la locura.

Apenas se inicia el filme, luego de los títulos de crédito,² comienza un plano secuencia que describe la casa en la que viven Mary y Cholo. Se mueve desde la entrada de la vivienda hasta el dormitorio y pasa por distintas habitaciones, como el comedor y el *living*. Podemos apreciar por la decoración del lugar –la frutera sobre la mesa, los cuadros con fotos– y los muebles –los sillones– que se trata de un hogar humilde; quienes habitan allí forman parte de una clase trabajadora en ascenso. El último de los espacios de la casa en ser mostrado es la habitación matrimonial. Este espacio es el de mayor intimidad de la pareja protagonista y es en donde se van a dar varias de las discusiones violentas entre los cónyuges que no solo

2 Durante los títulos escuchamos una canción interpretada por Marikena Monti y orquestada por Luis María Serra. La combinación del registro al estilo de Edith Piaf de Monti y la música de Serra que tiene sonoridades que mezclan el tango con la balada refuerzan el carácter melodramático de la escena. Al mismo tiempo, la letra del tema, carente de sutilezas, subraya el drama haciendo hincapié en la pasión y la locura de Mary.

incluyen gritos sino amenazas de muerte. La espiral de violencia irá *in crescendo* hacia el final de la película hasta terminar con un trágico final, la muerte de Cholo a manos de Mary.

Esta sordidez que caracteriza el hogar de los protagonistas la emparenta con las mansiones de películas anteriores de Tinayre como *A sangre fría* (1946) o *Camino al infierno* (1945) en codirección con Luis Saslavsky. Este último es un policial con tintes melodramáticos, en el cual la protagonista femenina –al igual que Mary pero por diferentes motivos– se siente asfixiada por el entorno y como resultado de una relación tortuosa con su marido poco a poco se acerca la locura para terminar muerta. A su vez la hostilidad que se instala en la casa y la convierte en un lugar opresivo parece ser la herencia que Mary recibe de sus padres, quienes apenas se dirigen la palabra para hacerse reclamos. Esta característica lo separa del hogar que comanda doña América (Dora Ferreiro), madre del Cholo, representado como un hogar humilde, fruto del trabajo del padre muerto y del esfuerzo de cuatro hermanos pero, al mismo tiempo, armónico. Ya desde la primera escena en que aparece esta familia el ambiente es apacible: durante la cena de Navidad, doña América encabeza la mesa rodeada por sus hijos y sus parejas. Incluso Ariel (Jorge Rivera López), uno de sus yernos, la describe como “más corajuda que la Pasionaria”,³ marcando un fuerte contraste con la madre de Mary.

En la habitación de los protagonistas podemos observar, clavado en la pared sobre la que se apoya el respaldo de la

3 “Pasionaria” es el apodo con el que llamaban a la española Dolores Ibárruri, dirigente del Partido Comunista español, quien luchó del lado republicano durante los años de la Guerra Civil Española y se vio obligada a exiliarse en la URSS luego del triunfo de Franco. La comparación, no arbitrariamente, es establecida por Ariel quien, junto con su mujer Claudia, militan en el anarquismo y que en otro momento de la película gritará, borracho, “¡Viva Trotsky!” Estos comentarios, junto con el breve diálogo que mantienen el padre de Mary y su amigo acerca de cómo se vieron perjudicadas las condiciones de los obreros luego del golpe de Estado de Uriburu (1930), son los pocos momentos en los que el contexto político se cuela en el discurso melodramático del filme. Estos personajes, desde distintas perspectivas, coinciden en el descontento con la situación que sufre el obrero y con el accionar del gobierno de turno.

cama matrimonial, un Cristo que parece vigilar todo lo que sucede en ese espacio. La habitación conyugal es un lugar sagrado para Mary en el cual, aun después de casada, le será imposible mantener relaciones con su marido, ni siquiera para tener un hijo. El discurso católico, que Mary aprendió desde pequeña en la Iglesia, terminó por ordenar su vida hogareña. Estas imágenes religiosas ya estaban presentes en su cuarto de soltera en la casa de sus padres. Allí, a cada lado de la cama se encontraban un crucifijo y un retrato de la abuela muerta con una cinta negra de luto. Ambos objetos funcionaban como representantes de los valores de la religión y de la institución familiar, valores sobre los que se basaba el melodrama clásico. Sin embargo aquí no nos encontramos con una defensa de dichos valores sino que por el contrario, Tinayre lleva adelante una crítica de estas ideas. Cuestionamiento que se hace más presente en la construcción del personaje de La Mary.

La novia virgen

¿Te crees que yo no tengo ganas? ¡Yo me voy a casar virgen!
Mary

Mary es de las que se reservan para lo último.
Raúl

Entre los estereotipos femeninos que construyó el melodrama a lo largo de los años nos encontramos con el de la novia (Oroz, 1995: 68). Se caracteriza este tipo de personaje por su ingenuidad, su bondad y por estar dispuesta a esperar virgen a su novio, extraviado por las malas compañías, el tiempo que sea necesario. Son muchachas de buena familia que se disputan el amor de su hombre con la “comehombres” de turno y lo ganan con su mayor arma: su inocencia.

Fueron protagonistas de lo que se ha denominado el cine de las ingenuas (Manetti, 2000: 206). En *La Mary* nos encontramos con lo que podríamos designar como una variante de las “ingenuas”. Durante el período clásico hubiera sido impensable que estas adolescentes enamoradas verbalizaran su deseo sexual o que permitieran a su enamorado que les dieran algo más que un beso en la mejilla. Sin embargo, en 1974, luego de que en la pantalla las ingenuas se hubieran transformado gracias a Carlos Hugo Christensen y a Leopoldo Torre Nilsson en jóvenes con dobles intenciones, por un lado, y luego de que la *Generación del 60* enseñara mujeres desprejuiciadas como aquellas que interpretó María Vaner en *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962) o *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), por otro, Tinayre pudo poner en escena las contradicciones del discurso que rigió la moral de los años cuarenta reformulando a la “ingenua”.

Con *Mary* estamos frente a una mujer que se comporta como la novia dispuesta a guardar su virginidad a toda costa hasta al matrimonio pero que a la vez está obsesionada con el sexo. Actúa de manera histérica con su prometido, por un lado se la muestra como una mujer que disfruta del sexo pero, por otro lado, cada vez que su novio intenta llevar el juego sexual un paso adelante, ella impide sus avances de manera enfática y hasta amenaza con terminar la relación si él continúa con sus intentos.

La idea de una familia construida sobre la bases del catecismo obsesiona a *Mary*. La norma a seguir es clara: primero el matrimonio y luego el sexo. Sin embargo, ella se niega a llevar adelante otro de los preceptos fundamentales del catolicismo. Ella no quiere tener hijos. El sexo no funciona solo como un medio de procreación sino que ella mantiene relaciones sexuales porque le gusta, porque disfruta de su cuerpo. Esto la diferencia de las ingenuas de las décadas de los treinta y cuarenta cuya vida sexual era inexistente y ni siquiera podían verbalizar su deseo.

Si *La Mary* hubiera sido filmada durante el período clásico muy probablemente la protagonista se hubiera casado por iglesia y hubiera procreado. La mujer de clase trabajadora, cuyos mayores íconos fueron Tita Merello y Libertad Lamarque, jamás hubiera pensando en no tener hijos. A dicha clase se la construye como pura y carente de vicios. No obstante, en 1974 nos encontramos con una relectura de los años cuarenta en la cual se pone en pantalla a un personaje femenino que no quiere ser madre a pesar de ser una mujer de fuertes creencias religiosas y que estigmatiza a quienes no rigen sus vidas según la moral cristiana. Son estas mismas ideas las que terminan por alejarla de su familia y la llevan a la locura y el asesinato.⁴ La fatalidad del destino trágico del melodrama se hace presente en la escena final en la cual ella luego de enloquecer completamente mata a su marido a cuchillazos.

Las impuras

¡Putas! ¡Son todas putas!
Mary

Los personajes del melodrama clásico están divididos maniqueamente entre positivos y negativos. En la protagonista sufriente se encarnan los valores de la cultura judeocristiana mientras que en la malvada se hacen presentes todos los vicios mundanos. Si bien consideramos *La Mary* un melodrama, el filme no respeta este binarismo sino que lo disloca. A pesar de que Mary representa los valores de la cultura judeocris-

4 Quizás se puedan rastrear los antecedentes de la locura femenina en filmes como *Amorina* (Hugo del Carril, 1961), exponente epigonal del melodrama clásico, en donde la protagonista del título termina loca luego de que la abandonan sus hijos y su marido, o *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilsson, 1961), una de las obras rupturistas del lenguaje clásico, en el cual se encierra a “la loca de la familia”, la tía que esconde un secreto, en el altísimo de la casa.

tiana no es posible considerarla un personaje positivo dado que, como bien dijimos en el apartado anterior, su obsesión con la religión y su negativa a acoplarse a la forma de vida que llevan adelante su familia y sus amistades, quienes priorizan la apariencia por sobre la norma, la llevan a la locura. Si bien ella se formó con los mismos valores que el resto de los personajes, paulatinamente se presenta como alguien alienado, obsesionado con cumplir con lo que aprendió al tomar la comunión, pendiente de no repetir los mismos errores que cometieron sus padres y en particular, su madre. El catecismo y el “haber venido al mundo de yapa”,⁵ es decir haber nacido gracias a un aborto frustrado, se conjugan y dan forma a la psicología del personaje. La virginidad, el matrimonio y la prohibición del aborto son los tres valores con los que Mary ordenará su vida y juzgará a su entorno.

Hay en el filme una serie de personajes femeninos que funcionan como su reverso “negativo”, para quienes estos tres valores no tienen la misma importancia que para ella. Comenzando por su propia madre (María Rosa Gallo), quien se casó embarazada y solo lo hizo porque no pudo concretar un aborto debido a lo avanzado de la gestación. La relación con su madre es distante, la acusa de carecer de moral, la señala como única responsable de la decisión de abortar, cuando en realidad la decisión fue en conjunto con el padre. Tinayre lleva a cabo una reformulación del arquetipo de la madre que imperó en los melodramas de los treinta y los cuarenta. Ya no estamos frente a la mujer que da vida, ni frente a la voz de la autoridad que debe ser respetada y amada, sino que nos encontramos con alguien que tiene defectos, que comete errores y que ya no es considerada como una persona a quien respetar o consultar dado que

5 Frase escuchada sin querer por Mary y pronunciada por don Evaristo (Ubaldo Martínez), su padre, durante una discusión con su esposa acerca del embarazo que Consuelo no pudo interrumpir, por medio de un aborto, y del cual nació Mary.

fue en contra de las bases de la familia.

Se destaca en este sentido también Claudia (Olga Zubarry), la hermana del Cholo, que oficia como la verdadera contrafigura de Mary. No solo son dos personajes completamente opuestos en términos ideológicos (una es religiosa y la otra anarquista) sino que además están interpretados por dos actrices con carreras actorales absolutamente diferentes. Mientras que Susana Giménez provenía del mundo del modelaje y tenía hasta ese momento una incipiente carrera como actriz en cine y en teatro de revistas, Olga Zubarry había comenzado su carrera en 1943 para consagrarse tres años más tarde en *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946). Como mencionamos, fue este director, en esta película y otras,⁶ quien dio un nuevo rumbo a la figura de la “ingenua”, puesto que sus personajes tenían una importante carga de erotismo y una pizca de perversión.

El filme está plagado de duelos verbales entre ambos personajes, pero aquí la “ingenua” no lucha contra la “comehombres” por el amor de un hombre sino que los enfrentamientos se producen porque ambas tienen dos ideas diametralmente opuestas acerca del lugar de la mujer y la familia. Mary, aferrada a los valores eclesiásticos, y Claudia, anclada en una concepción libertaria, se disputan el lugar de mano derecha de América. Siendo esta una mujer religiosa y que aprecia a Mary, podríamos decir que Claudia se siente amenazada y la ve como una intrusa que viene a imponer un nuevo modelo de vida a su familia. Sus ideas anarquistas, que comparte con su marido, le impiden mantener una relación cordial con Mary, a quien llega a acusar de fascista y a echar del funeral de Ariel. A diferencia de los melodramas clásicos en los cuales la contrafigura de la heroína era puro vicio y perversión, en este filme nos encontramos con que dicho personaje no carece de una moral sino que, por el contrario,

6 Pensamos, por ejemplo, en *Con el diablo en el cuerpo* (1947) y *Los pulpos* (1948).

rige su comportamiento de acuerdo con una moral particular, la de la militancia anarquista. Es por ello que para Mary, que ve todo desde una concepción en la cual el matrimonio y el duelo posterior a la viudez son sagrados, no comprende que Claudia rearme su vida con un compañero de militancia de su difunto marido. Lo mismo sucede en el caso de Raúl (Alberto Argibay), el otro hermano de Cholo.

Un erotismo fallido

Voy a hacer todo lo que vos quieras, menos aquello.

Mary

Retomamos los planteos de Oroz, quien sostiene que en el melodrama clásico latinoamericano funciona una autocensura por parte de los realizadores por la cual a la escena del beso le sigue una “elipsis que omite por censura social, una relación sexual y, a su vez, crea un código sintáctico donde (...) los signos eróticamente neutros se tornan claramente eróticos para el espectador de la época.” (1995: 41). En *La Mary* el erotismo que el cine clásico había construido desaparece y es reemplazado por una serie de escenas y diálogos explícitos. Señala España en el texto “Entre la picardía y el erotismo” que el filme forma parte de una serie de obras de corte picaresco pero que se diferencia de las demás (películas con la dupla Porcel y Olmedo, por ejemplo) porque su erotismo es “crudo y transpirado” (2005: 593). Sin embargo, esas expectativas que el filme crea en el espectador acerca de la mostración sin tapujos del acto sexual nunca se cumplirán.

La gran mayoría de las veces las “escenas de sexo” comienzan con arrumacos apasionados pero terminan interrumpidas por inesperados ataques de Mary, quien se niega a perder la virginidad antes del matrimonio. Luego de desahogar su pasión sexual en la luna de miel, rehúye de las relaciones car-

nales con el Cholo, como castigo a su negativa de apoyarla en sus reproches a miembros de su familia por llevar a cabo prácticas que van en contra de sus ideas acerca de la familia. Es la decisión de Sofía de realizarse un aborto, y su posterior fallecimiento, lo que marca el comienzo de la ruptura de Mary con los familiares de su marido.

Si la casa funcionaba como el lugar de resguardo de la moral, es fuera del hogar entonces donde se debe dar rienda suelta a la pasión. El zaguán, la camioneta del Cholo, un ascensor y el hotel de la noche de bodas son los lugares donde la pareja dejará fluir su pasión contenida. La obsesión de Mary llega hasta tal punto que la noche de su debut sexual no solo se produce fuera de su casa sino que incluso se desarrolla en un hotel alejado del barrio. Es necesario cruzar el puente que separa a la Capital Federal de la provincia para poder tener un orgasmo. Es allí donde Mary le dice a su marido, luego de meses de impedirle concretar el acto sexual: “No me tengas compasión. Haceme tuya”. Sin embargo, no todo está permitido en el sexo para ella. La frase “Voy a hacer todo lo que vos quieras, menos aquello” deja entrever que hay prácticas que Mary no está dispuesta a llevar a cabo. Si bien ella desea tener sexo luego del matrimonio parece dispuesta a llevarlo adelante solo imponiendo sus propios límites, que cada vez serán mayores.

Conclusión

Podemos afirmar que Tinayre, partiendo de la novela de Perina y de la tradición melodramática del cine clásico argentino, llevó adelante una serie de modificaciones en la iconografía y la narrativa propias del género que dieron lugar a un filme con características singulares.

La Mary retrata los años cuarenta, retomando la cultura popular propia de esa época, cuando el melodrama formaba

parte de la sensibilidad aprendida, pero a partir de una postura ideológica posible en la década del setenta. Conociendo las reglas del género, logró subvertirlas y construir un filme en el cual trató una serie de temas que hubieran sido imposibles de poner en pantalla treinta años antes. En este sentido, es necesario destacar la representación que el filme lleva a cabo de los personajes femeninos, construyéndolos a partir de una psicología particular y dotándolos de una voz propia. Tinayre pone en la boca, y en los actos, de Mary y de Claudia dos posiciones opuestas con respecto a la moral, la familia y el sexo que permiten poner en crisis el discurso que el cine clásico había construido sobre el lugar de la mujer dentro de la institución familiar.

Bibliografía

- Capalbo, Armando. 2005a. "1974, un año muy singular. Una vuelta a los géneros y al cine de autor", en España, Claudio (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957-1983)*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- . 2005b. "La nueva democracia", en España, Claudio (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957-1983)*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Gubern, Roman. 1975, "Teoría del melodrama", en *Mensaje icónicos en la cultura de masas*. Madrid, Lumen.
- Manetti, Ricardo. 2000. "Melodrama, fuente de relatos", en España, Claudio (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo (1930-1957)*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Oroz, Silvia. 1995. *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México, UNAM.
- Rosado, Miguel Ángel. 1993. *Daniel Tinayre*. Buenos Aires, CEAL.

Del radioteatro, Verdi y “La Salamanca”: heterogeneidad feérica, linajes otros y liminalidad en *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975)

María Gabriela Aimaretti

Pasen y vean...

Este trabajo se propone como un breve ensayo acerca de *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975), filme donde se advierten múltiples cruces e hibridaciones irreverentes entre cultura popular y erudita, intertextos rurales y referencias plásticas cultas, en una poética original que hace de la desmesura su principio constructivo, y de la liminalidad el atributo más atractivo de los núcleos dramáticos y el sistema de personajes.

Nos interesa cartografiar algunas pistas políticas del territorio donde se produce el filme para observar algo habitualmente soslayado: la presencia, o el rastro de la violencia política del contexto político circundante. Luego esbozaremos algunas notas en torno a la propuesta estético-poética del filme que identificamos como heterogénea y polisensorial.

Estas líneas no pretenden agotar analíticamente –como si eso fuera posible– el filme *Nazareno Cruz y el lobo* o la figura de su director. Mucha tinta y discusiones académicas y mediáticas al respecto han corrido. Más que “hablar por la película”, la propuesta es “pedirle ayuda” para pensar algunos problemas de su tiempo –y por qué no de este tiempo.

De los aullidos de una época

Habitualmente se ha interpretado –con justeza por supuesto– que los temas del amor, el deseo y la pasión presentes en el filme remiten exclusivamente a los géneros remanentes que Favio intertextualiza: la novela popular, el folletín y el radioteatro, cuya expresión visual es más que clara en los recurrentes planos detalle de la pareja y primerísimos primeros planos de sus rostros “en afinidad con el afiche romántico” (Aisemberg, 2011: 638). Sin impugnar dicha perspectiva quisiéramos añadir un matiz político a la forma de interpretar la representación que del amor y el odio hace la película, e incluso revisar las condiciones de posibilidad política que hicieron viable su aparición: intuimos que el inestable contexto social e ideológico de la democracia peronista (1973 a 1976) se manifiesta en *Nazareno* tanto a nivel semántico como en sus condiciones de existencia material. Como bien señala Svampa:

Entre 1973 y 1976 la Argentina vivió uno de los períodos más controvertidos y complejos de su historia reciente, aquel que muestra el trágico pasaje de una sociedad movilizadora, caracterizada por una firme voluntad de cambio, aunque recorrida por la inquietud social, al autoritarismo y la violencia política; una sociedad desarticulada, sumergida en una crisis plural, a la vez social y política. (2003: 1)

La autora indica que en el período mencionado se suceden tres fases demarcadas por las presidencias constitucionales: la primera vinculada a la gestión camporista; la segunda al tercer mandato peronista, y la última a la presidencia de María Estela Martínez de Perón. Mientras la primera se corresponde con un momento de alta efervescencia política y movilización de masas, la segunda es la condensación de contradicciones de todo tipo, el debilitamiento del modelo

nacional-popular y la exacerbación de las tensiones debidas a un imposible proceso de institucionalización de las mayorías movilizadas. El tercer momento, precisamente aquel en el que se sitúa la puesta en marcha del proyecto de *Nazareno...*, es comprendido por Svampa como aquel donde el modelo populista se disuelve, se desarticulan –vía represiva– las fuerzas sociales organizadas políticamente, se refuerza la opción por el militarismo de las formaciones de izquierda y se genera el avance militar en el poder tras el vacío de autoridad presidencial.

Nazareno Cruz y el lobo. Las palomas y los gritos... es la quinta película del actor y director Leonardo Favio, y fue estrenada en el crispado año 1975. Juan Domingo Perón, exiliado y proscrito por dieciocho años, había retornado al país en 1973 en medio de un altísimo nivel de movilización social y participación política de la mayoría de la población, cuando Héctor Cámpora, uno de sus colaboradores más cercanos, estaba a cargo del gobierno. Poco después, tras la renuncia de este último y nuevas elecciones, Perón fue electo presidente por el 62% de los votos, pero menos de un año después murió quedando a cargo su última esposa y vicepresidenta democráticamente elegida. Quien en realidad manejaba el poder era el ministro de Bienestar Social, José López Rega, responsable principal de la organización parapolicial “Alianza Anticomunista Argentina” o “Triple A” que, no satisfecha con la colocación de bombas en locales partidarios y las amenazas públicas en tanto tácticas de represión ilegal, sistematizó la práctica de secuestros, detenciones y torturas clandestinas seguidas de muerte a militantes obreros y de agrupaciones de izquierda.¹ Lo cierto es que desde el retorno de Perón a la Argentina, y con mayor recrudescimiento después de su fallecimiento, dentro del peronismo se agudizaron las contradicciones entre la

1 El informe de la CONADEP señala a la Triple A como responsable de 19 homicidios en 1973, 50 en 1974 y 359 en 1975.

facción derecha que aglutinaba a la burocracia sindical, y los variopintos sectores de la izquierda juvenil.

Durante el breve período democrático de la década del setenta (1973-1976), *interregno* temporal de abigarrada complejidad, Favio produce y estrena tres filmes: *Juan Moreira* (1974), *Nazareno...* (1975) y *Soñar soñar* (1976). Precisamente, entre la euforia de la así llamada “primavera camporista” y la instalación del terror posgolpe de Estado, rueda y presenta la película que nos ocupa: un tiempo de –y permítasenos la relación semántica con el segundo término del título del filme, “lobo”– encerrona, arrinconamiento, rodeo, asedio, intimidación, cuando la violencia civil y parapolicial se incrementó considerablemente hasta convertirse en parte de la dinámica social cotidiana. En el marco de lógicas guerreras-binarias que discriminaban amigos de enemigos, el accionar de la “Triple A” se extendió, y se acrecentaron las prácticas de guerrilla urbana:

Las estadísticas muestran que solo en el año 1975 la cantidad de asesinatos políticos, debidos tanto a la represión ilegal como a la violencia guerrillera, alcanzó la cifra de 860 personas. Desde la izquierda armada, una de las características del período es que las principales organizaciones armadas, ERP y Montoneros, fueron subordinando la estrategia política a la lógica militar. Tanto la significativa reducción del espacio de la política institucional como la primacía de una lógica militarista tuvo grandes consecuencias, pues creó nuevas oportunidades para el regreso y relegitimación de las Fuerzas Armadas. (Svampa, 2003: 25)

La espectacularización de la violencia de la guerrilla urbana le dio la posibilidad al Ejército de “recuperar” su perfil salvífico: así, apoyado en una serie de operaciones de propaganda mediática y distorsión de la información, aplicó y justificó procedimientos y métodos autoritarios de control social que irían generalizándose. Aunque eran propios del

terrorismo de Estado, estos ya habían sido validados tácitamente por Perón bajo el régimen constitucional y eran la continuidad del accionar de la “Triple A”. Así se recrudecen la censura, las listas negras, el cierre de publicaciones políticas, los desplazamientos de figuras del progresismo de izquierda de la gestión estatal e incluso la “depuración ideológica” de los claustros universitarios. Resultan elocuentes las palabras de Favio respecto al clima político que enmarcó la producción de *Nazareno...* y el tipo de “respuesta” –estética y ética– que se propuso dar en aquel momento:

Esa película se gestó cuando en el país se desarrollaba esa enorme lucha por saber cuáles eran los buenos, cuáles eran los malos. Todos se debatían pensando si el peronismo, si la izquierda, si la derecha... El que elegía el amor estaba perdido. En ese momento eran todas mezquindades. La historia de Nazareno me pareció una buena metáfora. Es una película que parte de mi ingenuidad, de haber pensado que enviando mensajes se iban a poder apaciguar los ánimos. (Favio en Schettini, 1995: 138)

Es notable cómo en semejante contexto político y en el marco de una economía desorganizada que tendía a la precarización laboral, la inflación, la desindustrialización, la puja intersectorial y el creciente protagonismo del capital financiero por sobre el productivo –esto es, la dificultad para sostener un modelo socioeconómico nacional y popular–, se apuesta a una súper-producción. Con una inversión descomunal de 500 millones de pesos, la película contó con equipo técnico de setenta personas y doscientos extras, escenografías de grandes dimensiones, uso de costosas cámaras y lentes; y más de tres meses de rodaje (septiembre-diciembre de 1974), entre Alta Gracia,² Bella Vista y los antiguos estudios San Miguel –luego rematados. Sin embargo el éxito de

2 Más exactamente en “La Paisanita” a 12 km de aquella.

taquilla, superando los 3.400.000 espectadores, hizo que los dividendos producidos excedieran el capital arriesgado. El filme, que desde la perspectiva de su realizador era el más maduro técnica y narrativamente de los que había hecho (por el uso del color, el manejo técnico de cámaras y la elaboración del guión), fue estrenado el 5 de junio de 1975 en los cines Atlas, Premier y Callao (más siete barriales), con la confirmación simultánea de que había sido seleccionado para representar a la Argentina en el Festival de Moscú a realizarse entre el 10 y 23 de julio del mismo año.³

Apenas dos días después de su debut fue exhibido, de forma absolutamente extraordinaria, en la quinta presidencial de Olivos en una función especial a la que asistieron la presidenta; el ministro de Bienestar Social; el jefe de la Casa Militar, Capitán de Navío José Antonio Ventureira; el presidente de la Cámara de Diputados, Raúl Lastiri; los ministros del Interior, Relaciones Exteriores y Culto, Justicia, Defensa, Economía, Cultura y Educación y los comandantes en jefe del Ejército, la Marina y la Aeronáutica. Al respecto, Héctor Kohen compara: “Si dos años antes el presidente Cámpora había concurrido a una función del Atlas como un espectador más de *Juan Moreira*, ahora es la película la que debe viajar hacia la sede del gobierno. La transformación del contexto de recepción de los filmes se traza en el arco que va desde la eufórica ocupación de las calles hasta el aislamiento en la residencia oficial” (Kohen, 2005: 631).⁴ Confeso peronista,

3 Aunque no resultó victorioso en Moscú, el filme fue ganador del premio a la mejor película, mejor actriz de reparto (Nora Cullen) y al mejor trabajo de investigación cinematográfica en el XIII Festival Cinematográfico Internacional de Panamá (1975).

4 La relación que tuvo *Juan Moreira*, en términos político-ideológicos, con su contexto de producción es más definida que la que construyó *Nazareno*. Héctor Kohen sostiene que en aquella: “Favio no ilustra un tema ya tratado por la literatura y el teatro populares de finales del siglo XIX, sino que, al interpretarlo eligiendo libremente los medios artísticos, historiza “lo nacional y popular”, reificado por los nacionalismos de la época” (2005: 630). Ver además el valioso trabajo de Aisemberg (2011) “Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional-popular de Leonardo Favio”, en *Una historia del cine político y social argentino. Formas, estilos y registros*, vol. II. Buenos Aires, Nueva Librería.

aunque de adscripción más afectiva que orgánica, en aquel momento Favio admitió:

Seguro que el que yo haya hecho “*Nazareno...*” ahora tiene que ver con el momento que vive el país. El cine debe estar al servicio de las necesidades del pueblo. En este caso hay un gobierno popular. Si ese gobierno me pidiera que yo hiciera determinado tipo de cine yo lo haría porque entiendo que mis ambiciones de artista y creador tengo que postergarlas en beneficio de una comunidad. “*Nazareno...*” tiene que ver con este momento del país, con mi momento interior, en tanto es un canto de amor, un llamado a la reflexión. (1975: 6-7)

Aunque tal vez solapada, consideramos que aun en el marco de un “cuento de hadas” como fue concebida por su director, la película deja traslucir la problemática de una sociedad que ha asumido como parte de su dinámica colectiva formas agresivas de relación en las cuales no es posible la mediación, el consenso y la aceptación de la diferencia, donde el trabajo de la política se transforma en la acción a través de las armas. Un “canto de amor” para un tiempo desconcertante y convulso; “un llamado a la reflexión” ante un clima político e institucional vertiginoso y cambiante, sobre todo dentro del peronismo que se hallaba internamente fracturado y en medio de una despiadada lucha por el poder.⁵ Con todo, aunque la adhesión política peronista de Favio nunca fue ortodoxa, ni en organizaciones juveniles armadas, así como tampoco cumplió funciones públicas siendo parte del

5 De hecho, aludiendo al primer retorno de Perón en noviembre de 1972 acompañado por figuras del campo político y cultural argentino —como forma de protección y salvaguarda ante un posible atentado—, Favio, parte de la comitiva, señaló: “En aquel momento, yo creía que el futuro era del sindicalismo. Estaba convencido de que nuestro futuro iba a ser controlado por las organizaciones obreras (...) Eran momentos difíciles. Todo te confundía” (Favio en Schettini, 1994: 180-181).

aparato estatal,⁶ frente a la posible duda en torno a cuál era la corriente del peronismo en la que tenía que enrolarse en las distintas etapas históricas, Favio aseguró: “Yo no he optado por ninguna corriente (...) Yo me aferro a los Evangelios (...) [su doctrina]” (Favio en Schettini, 1994: 179).⁷ De hecho, aunque no es suya sino de uno de los personajes de la novela *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano, el realizador se pronunció con una frase que resume su experiencia peronista y lo que él considera es el sentimiento del pueblo peronista: “Yo nunca me metí en política, siempre fui peronista” (Ídem: 217).

En este punto cabe preguntarse: ¿cuánto de la “utopía peronista” de Leonardo Favio, expresa el amor de Nazareno y Griselda? ¿Será que la tensión entre el júbilo erótico, desmesurado y fecundo de los protagonistas –Griselda muere embarazada–, y el odio, la aniquilación y la intolerancia que se observa en algunos personajes y en ciertas acciones del “pueblo”, expresa la visión que Favio tenía de su presente político?:

(...) la revolución peronista pasa por la alegría. Es hermosa y es alegre, como era Evita. No es una revolución de ceño fruncido. Es alegre, es vital (...) donde veas sangre, por ahí no pasó el peronismo (...) Siempre digo que el peronismo es un acto de amor, donde la solidaridad y el amor hacia tu prójimo –mi-

6 Asimismo hay que destacar que Favio aceptó participar en la organización del acto que recibiría en Ezeiza al Gral. Perón en su vuelta definitiva del exilio en junio de 1973. “A Favio lo habían convocado para diseñar la puesta en escena, que constaba de una escenografía compuesta por tres fotografías de grandes dimensiones (su idea inicial de colocar a Perón, Evita y Cámpora, se modificó con el reemplazo de este último por la figura de Isabel), y además incluiría una orquesta sinfónica y un coro de cien o doscientas personas” (Aisemberg, 2011: 633).

7 Incluso en lo que refiere a su carrera como cantautor, aclaró que no le interesaba convertirse en un “músico político”: “(...) nunca pude ser cantante político (...) No me interesa esa línea (...) Silvio Rodríguez estalla de amor por su revolución. A él yo se la creo, porque exahala sensualidad. Lo de él con la revolución es una pasión tan sensual como la que se puede tener por una mujer, o por Cristo (...)” (Favio en Schettini, 1994: 172).

lite donde milite– debe ser un acto reflejo y ciego (...). (Favio en Schettini, 1994: 184-185)

Observemos entonces cómo se mediatiza la violencia circundante en el sistema de representación del filme, especialmente en lo que hace a los personajes. Entre la fiesta y la caza, la caracterización del “pueblo” que ve nacer y crecer a Nazareno no es ingenua: cómplice e hipócrita en un primer momento se vuelve festivamente irreflexivo al naturalizar el acto de perseguir y acabar con el lobisón “en legítima defensa”. “Es que perseguir al lobo era una fiesta. La gente es así. Y si no, pensá cuando iban a Plaza de Mayo por la Guerra de las Malvinas, y al poco tiempo iban a la misma Plaza de Mayo contra la guerra de las Malvinas...” (Favio en Schettini, 1994: 143). En una escena de enorme fuerza dramática, enfocadas en sendos *travellings* horizontales e inversos en dirección, Damiana (madre de Nazareno) y la Lechiguana atraviesan, *perforan* el pueblo con su palabra, “vociferando” verdades ocultas: “¿Cuándo será lobo Lechiguana? (...) ¿Dónde llevaré mis cabras en las noches de luna llena Lechiguana?”, pregunta un poblador agazapado detrás de una puerta. “Al mismo sitio donde tu pobre mujer se oculta cuando vos te emborrachás y golpeás a tus pobres animales y tus hijos”, contesta la madrina del recién nacido. Oscilando entre el amor y la fascinación por Nazareno-muchacho, y el horror y la violencia contra el Nazareno-lobo, el “pueblo” es el primer antagonista del protagonista. Desde su mismo nacimiento lo repudia, y a través de sus prácticas la película desliza el problema de la definición de lo humano y sus límites, su capacidad de cambio y transformación, así como también el problema ético de los derechos de ese otro diferente.

Un personaje que condensa de un modo peculiar la enajenación identitaria a causa del ejercicio de la fuerza –entre atributos de la víctima y del victimario– es el viejo Panchito, interpretado por Saúl Jarlip, y definido por Favio como

un “alienado”, la representación de la desesperanza: “No hay cabida para seres como él: los usan para la violencia y después no les dan más participación” (1975: 8). Panchito repite mecánica y vaciamente las venias militares mientras dice: “Guerra no mala, guerra linda ¿‘poi de guerra? Aburido”, o balbuceando en un italiano castellanizado cuánto comía en las casas de los pueblos a los que llegaba durante la guerra –o los pueblos que su ejército ocupaba–: “Por lo menos en la guerra sacábamos panes, gallinas, bailábamos con las chicas de las aldeas”. Otro personaje muy atractivo en lo que hace a la simbolización de la violencia es Fidelia, cuya boca –enfocada en un cuidadoso plano detalle– abre la secuencia de créditos y la leyenda misma de Nazareno Cruz. Esa boca canta monótonamente desde el comienzo hasta el final de la película un copla infantil que es ya un aglutinador semántico de las ideas de muerte, asesinato y barbarie: “Un bichito colorado mató a su mujer/ con un cuchillito de punta alfiler/ Le sacó las tripas, las puso a vender:/ A veinte, a veinte, las tripas calientes de mi mujer”. Ana Amado tiene una sugestiva interpretación sobre el sentido de inocencia arrasada que se concentra en la figura de Fidelia:

Favio retoma la fuerza emotiva de la niñez como figura de la inocencia arrasada por el vendaval de la violencia en la década del setenta. En *Nazareno Cruz y el lobo*, película donde la leyenda y los mitos del folclore son apenas el punto de partida de un despliegue de arquetipos en los que las fuerzas del mal, Lucifer incluido, arrasan a sangre y fuego de modo inmisericorde a un pueblo inocente, ubica a un niño (suerte de angelito popular apócrifo y muy maquillado interpretado por una niña) cuya mirada desconsolada y lágrimas silenciosas componen una de las escenas visualmente más pregnantes en su cualidad profética ofrecidas por el cine de aquellos años de plomo. (Amado, 2013: 157)

En el comienzo de esta sección señalamos que, además del plano semántico y sus relaciones con el contexto histórico, hay en las condiciones materiales de existencia del filme, huellas, marcas, residuos de la violencia circundante. Para comprender esto sería necesario destacar que *Nazareno...* no habría sido originalmente el quinto largometraje de Favio, sino el nunca rodado *Con todo el amor de Severino*, cuyo libro correspondía a Osvaldo Bayer y la adaptación a los hermanos Jury. Ya en octubre de 1972 los diarios informaban sobre el proyecto y las intenciones del realizador en filmar la vida del líder anarquista. En noviembre de 1973 Favio viajó a Europa para conseguir distribuir *Juan Moreira* en España e Italia, y en Roma pudo concretar los primeros acuerdos para una futura coproducción con la empresa italiana Jumbo, que hiciera posible no solo la financiación del proyecto sobre el líder ítalo-argentino sino también la participación de artistas europeos y distribución en Europa. El argentino radicado en Italia George Milton contribuyó con sus contactos a que Favio mantuviera positivas reuniones con la productora, aprovechando además el éxito editorial en Italia del libro de Osvaldo Bayer *Severino Di Giovanni, idealista de la violencia*. Favio incluso había declarado que ya pensaba en un futuro equipo de trabajo que incluía a Juan José Stagnaro para la fotografía, Juan García Caffi (ex integrante del cuarteto Supay) como compositor de la música, Gian-Franco Pagliaro como lector de las cartas de Di Giovanni y Rodolfo Bebán en el papel protagónico (aunque la empresa italiana habría presionado para que ese rol lo cumpliera Miquele Plácido). El diario *La opinión* señala:

De acuerdo con las declaraciones de Favio en Roma, la versión “puede desatar una verdadera tempestad ideológica en la Argentina”. Los hermanos Favio han tomado, de esta historia política, los elementos romántico individuales de la figura de Di Giovanni, considerándolo como “una reacción

elemental de puro impulso, frente a la violencia de arriba”. Centrarán el filme en la defensa del anarquista por el teniente Franco designado defensor de oficio por el tribunal militar que lo condenó a muerte y que se “extralimitó” en su argumentación y fue castigado. Los Favio sostienen haber descubierto un dato desconocido y que contradice toda la documentación existente: la defensa habría sido “inspirada” por el entonces mayor Juan Domingo Perón, que poco antes había participado del golpe militar del 30. (14-11-1973)

El 21 de noviembre el diario *Crónica* publica una pequeña nota donde Favio expresa qué representa para él la figura de Severino: “Nada más y nada menos que el fiel reflejo de su época. Su lucha estuvo siempre profundamente emparentada con las necesidades de un pueblo hambriento de justicia e igualdad”. Sin embargo apenas cuatro días después el mismo diario señalaba en una nota sin firma, pero con algo de suspicacia, sobre la figura de Severino que: “(...) a causa del matiz que le dieron los años, ha cobrado ribetes románticos que, en cierta medida, endulzan la imagen de quien fuera considerado en su época un *antecesor de los actuales extremistas*”.⁸ Poco después “se decide” la interrupción del proyecto: el 6 de diciembre, Favio anuncia para *TV Guía* la “postergación” de *Severino...* y el comienzo de un nuevo filme, *Nazareno Cruz y el lobo*. Dos meses después de este pronunciamiento, el 3 de febrero 1974, queda definitivamente clausurado el proyecto del anarquista. “Favio abandona un tema comprometido” titula el periódico *Mayoría* la nota que transcribimos parcialmente:

El tema era ciertamente muy comprometido. Di Giovanni, anarquista “duro” de la década del 20, organizó un grupo militante que constituyó, probablemente, el primer antecedente

8 El destacado es nuestro.

americano de guerrilla urbana y murió fusilado por la dictadura militar de 1939 (...) no puede afirmarse que la obra caiga en un momento oportuno para el actual gobierno argentino: Favio es conocido por su activa militancia peronista, y el filme, recordando el primer grupo guerrillero argentino, desemboca en una polémica demasiado actual (...) [después de sus reuniones con la productora] se sucedieron las conversaciones confidenciales de autoridades argentinas y amigos para lograr que el director cambiara de tema por otro menos conflictivo.

A tres meses del rodaje, en junio de 1974 Favio ya tenía listo el diseño final de *Nazareno Cruz y el lobo* y muy lejos quedaban sus intenciones por filmar la vida de Severino Di Giovanni. Si bien varios fueron los filmes que quedaron solo en los anuncios y bosquejos del director, como por ejemplo uno sobre la vida de Jesucristo, el caso de la película sobre el anarquista es diferente: se habían avanzado los compromisos con una productora italiana que aportaría buena parte del presupuesto y Favio ya contaba con un equipo de trabajo que respondía con justeza a sus necesidades artísticas. Sin embargo, la presión de un contexto político cada vez más violento, trastocado cualquier parámetro de orden-en-común, y atravesado por dinámicas sociales cada vez más caóticas, Favio optó por su propia utopía, los Evangelios peronistas: el amor y la oralidad popular. En la segunda sección de este trabajo profundizaremos sobre esta opción: su genealogía y caracteres.

Un linaje bastar(dea)do: experiencias y consumos populares

Con dirección y guión de Favio junto a su hermano Jorge Zuhair Jury, *Nazareno...* pertenece a la así llamada “segunda trilogía” que se inicia con *Juan Moreira* y culmina con *Soñar*,

soñar. Aquí se profundizan, amplifican y recargan las opciones estéticas que ya aparecían en su película anterior: “(...) encontramos la línea del cine popular, del gran espectáculo a todo color, del desborde visual y sonoro, de los grandes héroes románticos y de los arquetipos revolucionarios del imaginario peronista de los tempranos setenta” (Paladino, 2010: 45).⁹

Propuesta estética en consonancia con el clima cultural de la época, el filme es un rechazo programático al cine de autor elitista, intelectual y sus modelos europeos. A fines de 1973, en la misma nota donde señalaba la postergación de *Severino...*, el director explicaba en estos términos su siguiente proyecto: “Será como volver a la raíz popular, a la fábula que dio nacimiento al teatro en América Latina, *será como recuperar la emoción que vivíamos* de pibes al escuchar los radioteatros de Chiappe, un autor que como ninguno supo plasmar el sentir cotidiano de nuestra gente” (Favio, 1973).¹⁰ Efectivamente, *Nazareno...* está basada en –y es un homenaje a– el radioteatro del mismo nombre que creara Juan Carlos Chiappe en 1948, y que hacia 1951-1952 a lo largo de setenta y ocho capítulos en la voz de la Compañía Ubaldo Falcón, transmitiera “Radio del Pueblo” (y luego retransmitieran para el interior del país con un éxito rotundo 32 emisoras).¹¹

La obra de Chiappe, y luego el filme, retoman la leyenda popular campesina del lobisón, que pertenece a una matriz

9 En el momento de su estreno estos rasgos fueron interpretados por Beatriz Sarlo como parte de un discurso próximo al populismo: Favio es el director argentino que se hace cargo de temas, situaciones, mitos que, en nuestro país, están relacionados en profundidad con las experiencias actuales o la historia de amplios sectores populares. En su obra se reconocen sin dificultad núcleos centrales de lo que, desde mediados del siglo pasado, constituyó un repertorio contradictorio y heterogéneo de temas que tenían que ver de manera directa con la vida y cultura del pueblo (...) [el de Favio es un caso que] debe vincularse con el fenómeno del populismo peronista (...) (Sarlo, 1975: 25).

10 El destacado es nuestro.

11 “Del Pueblo”, la emisora más popular de ese momento valga la redundancia, abastecía a una audiencia numerosa con varias compañías, y según Eduardo Romano (1985) Juan Carlos Chiappe contaba con dos –Compañía Rutas y Juventud– cuyos radioteatros se transmitían a las 14 y 21 hs, respectivamente.

narrativa que aparece en la Antigüedad clásica y desde Europa irradia hacia América. Sin embargo, Favio tomó el radioteatro como un punto de partida, pues la importancia de recuperar la fábula radica no solo en la introducción de la cultura popular en nuevos marcos y el re-descubrimiento, vía Favio, de autores margina(liza)dos; sino más bien –o también– en la recuperación de una *experiencia de consumo cultural popular* muy específica: “Viví momentos muy especiales escuchando el radioteatro allá en Mendoza (...) Yo tenía mucho miedo de no haber transmitido un 50% de lo que Chiappe transmitía. *Es decir la cosa sensitiva, la que hace vibrar de golpe*” (1975: 7-8).¹²

Hagamos un pequeño rodeo por la radio y el radioteatro, para comprender mejor algunos caracteres de esa experiencia de consumo “sensitiva” de la que habla Favio.

Ya en la década del cuarenta la radio tenía consolidado su poder y desarrollo económico, con un alto impacto, extensión y pregnancia en las formas de consumo masivo. El radioteatro constituye un género definitorio y caracterizador de la radio argentina en tanto medio de comunicación y vehiculizador de la cultura popular. Inicialmente organizó sus historias con un esquema de probada eficacia en el folletín, mezclando canciones, motivos folclóricos y melodramáticos:

Sobreabundaron los problemas de identidad, los inocentes condenados, las madres solteras, los amores imposibles, los huérfanos, los grandes villanos y las criaturas absolutamente angelicales (...) La misma naturaleza del medio radiofónico, poco propicia para la marcación de matices y para la utilización del conjunto de los recursos autorales y actorales, acentuó el carácter esquemático y estereotipado de los personajes, y así las heroínas marcaron su desamparo y sus angustias llorando incansablemente, y los villanos, por encima de toda

12 El destacado es nuestro.

medida, impusieron sus voces hasta convertirlas en abyectas e intolerables expresiones de la perversidad humana. (Rivera, 1985b: 66-67)

Entre las décadas del treinta y cincuenta la oferta de radioteatros fue cuantitativamente numerosa y amplia en su espectro, precisamente porque uno de sus rasgos radicaba en la “capacidad de diversificarse en distintos subgéneros y satisfacer a públicos y gustos disímiles. La primera línea en desarrollarse fue el radioteatro campero o gauchesco, que evidenció el impacto de las migraciones internas de los años treinta en la cultura porteña (...) y entroncaba con una sensibilidad masculina y fantástica” (Cosse, 2007: 134-135).¹³ Los autores solían terminar los capítulos “sobre la marcha”, y en general nadie conservaba los libretos: “Esa despreocupación puede ser interpretada como un verdadero juicio despectivo, pero también como la dinámica propia de un género y un medio específicos” (Romano, 1985: 57).

Con estas características y consumidos masivamente, la crítica culta asoció los radioteatros a una suerte de “bestia negra” de los medios u ominosa “antipartícula” desastrosa y anárquica contra el buen gusto, el arte y la cordura social (Rivera, 1985a: 46). Su poder de evasión, distensión y compensación social para los sectores más humildes de la población, supuestamente marcados por el estigma de la frustración, el tedio y la simple monotonía de lo cotidiano, fue y aún es visto como un efecto nocivo y alienante. Sin embargo recuperemos la consideración de Jorge Rivera sobre la capacidad de “evasión” ficticia de este producto, para poder desde allí revisar la propuesta de *Nazareno...*:

13 Del género campero habría surgido más tarde el de corte histórico, seguido por las adaptaciones de clásicos del teatro y la literatura universal e infantil; luego el género de aventuras, el policial y el detectivesco, el de corte romántico y el de trama familiar-costumbrista.

Existe, por el contrario, *un tipo de “evasión” que puede llegar a enriquecernos (...)* por reconciliación con el absurdo (...) la obra podrá ser una exaltación formalista, *una afirmación estética de la experiencia*, un código que encuentra validación en sí mismo, la reelaboración incesante de un prístino universo de arquetipos, un vehículo pragmático de educación y elevación social, una mistificación a través de la cual el mito y la fabulación destierran a lo verosímil y a lo “conveniente” –socialmente considerado– para subyugar al espectador con su ambiguo magnetismo fascinatorio, etc. (Rivera, 1985: 49-50)¹⁴

Si Favio recupera el radioteatro de Chiappe lo hace consciente tanto de la envergadura que la radio había tenido y tenía sobre grandes masas de población en tanto medio de comunicación, entretenimiento e información, como del carácter fascinatorio y fantasmal de la cultura radioteatral, cuya formación estética, sentimental e ideológica, fue decisiva durante largo tiempo entre aquellos sectores. Desde allí elabora una propuesta que hace de la obra una “afirmación estética de la experiencia” en función de un tipo de “evasión enriquecedora”. Por ello retoma rasgos específicos de la cultura popular: en la historia (incorporación de temas, motivos, íconos), como en relación a los canales de transferencia, comunicación, circulación y consumo (tonos y climas narrativos).

Centrando el análisis en este segundo nivel es posible observar la presencia de un linaje Otro, “bastardo”, constituido no solo por el rescate de procedimientos propios del folletín, la canción popular, la telenovela y elementos estéticos del cine social nacional,¹⁵ sino también –y sobre todo– por sus efectos

14 El destacado en nuestro.

15 Como por ejemplo en la secuencia de la muerte de Jeremías y sus hijos, en alusión a *Los isleros* (Lucas Demare, 1951): “Se trata de una reelaboración de una escena emblemática de *Los isleros* retomada por Favio al emplear la misma situación dramática y el escenario natural del río, pero en especial al apropiarse de su concepción del montaje sonoro que genera intensidad dramática por medio de mugidos de los animales, gritos de los hombres y la extrema fragmentación de los planos” (Aisemberg, 2011: 639).

espectatoriales o de recepción, que el filme busca semejar. Estaríamos frente a una película-homenaje a la historia de los artefactos y experiencias culturales que *cuentan y hacen vivir historias*: desde los narradores orales, los agoreros de los pueblos, los juglares, los payadores, los cantores populares y los periódicos ambulantes, hasta el universo del circo, la radio, la televisión y el propio cine. De hecho, el cuento narrado alrededor del fuego es un antecedente clave en una cadena que va desde el fogón al radioteatro, del radioteatro al cine:

Se trata del encuentro más claro entre un emisor comprometido y un receptor activo (...) el narrador consustanciado con el acontecimiento al punto de insuflarle emoción y suspenso al relato; y el oyente atrapado en el círculo mágico, siendo transformado como parte del argumento (...) la experiencia circular del fogón, alrededor de la fogata, le otorga magia al relato (...). (Maccarini, 2006: 71)

Reemplácese fogón por radiotransmisor, y este último por la sala de cine, y se encontrará con un Favio *payador/narrador de cuentos populares*. Reflexionando sobre el radioteatro, Eduardo Romano nos da una clave de comprensión muy productiva para analizar el caso de *Nazareno...*:

(...) podría afirmarse que los menos escolarizados buscaban en el radioteatro “platos fuertes” imaginarios sin mayores recaudos verosimilistas, *energéticos excitantes de la sensibilidad*—por eso las voces altas, los ruidos estridentes y rasgos exagerados— que bordean siempre, del registro verbal a las situaciones, un clima violento, *el del sistema en que vivimos y el cual desenmascara así, sin advertirlo, su deformadora idiosincrasia*. Los sectores más asimilados a las pautas fijadas por los grupos dirigentes prefieren (...) versiones banalizadoras de obras prestigiosas con otros cánones perceptivos: un realismo detallista, supuestamente imitativo, del que (...) queda

excluido todo lo “desagradable”: guerras, delincuencia, política, huelgas, etc. (Romano, 1985: 61)¹⁶

Si Favio se construye como meganarrador popular, demiurgo de universos “energéticos excitantes de la sensibilidad”, lo hace además con el aprendizaje recabado durante su estelar carrera dentro de la canción popular a fines de los sesenta y principios de los setenta: su complicidad con el público masivo comienza en ese momento y se aprende arriba de los escenarios. Aunque el rédito económico fue una característica significativa de su trayectoria como cantante¹⁷ y en buena medida le permitió continuar con su obra fílmica (donde gracias a ese dinero podía tener incidencia como productor), no debe soslayarse la reivindicación estética que Favio siempre le otorgó a este formato, y el sentido vocacional-familiar que le dio a su profesión como cantautor:

En mis ancestros está esa necesidad de contarle al mundo lo que te anda por el alma. A veces puedo responder con una ironía, satirizándome a mí mismo, pero hablando seriamente yo sé que las mías son canciones simples en [las] que me gusta narrarle cosas a la gente. Por eso narro cosas de mi pueblo, narro la historia de mi momento, mis sensaciones, todo dentro de un marco de simplicidad y sin querer deslumbrar a nadie. (Favio, citado en Schettini, 1994: 171)

Creemos que la búsqueda que guía, motiva o da sentido profundo a la estética saturada del filme consiste, precisamente, en emular la *experiencia de consumo popular* de aquel linaje bastardo. En el campo de interacción con un artefacto

16 El destacado es nuestro.

17 Como cantante participó en los filmes *Fuiste mía un verano* (Eduardo Calcagno, 1969) y *Simplemente una rosa* (Emilio Vieyra, 1971).

de la cultura el término “experiencia” refiere a la propuesta vivencial-sensible implícita en los objetos u obras. Sugiere cierto tipo de mediación, contacto o encuentro con la belleza a través de un hecho cultural, que permite que el sujeto se experimente como Sujeto de su experiencia (Innerarity, 2002).¹⁸

Así desplegando una poética visual del derroche –donde se hace un intenso uso expresivo del primer plano, se valora puntillosamente la composición del cuadro y el tratamiento del color, se lleva al límite la reiteración de audaces movimientos de cámara, se satura una puesta en escena ya estridente– se concreta no solo el carácter “ilusionista” de lo visual, sino que se promueve el vértigo espectacular como efecto de visionado. La acumulación de sentidos a través de la redundancia y la superposición de textualidades narrativas en una heteroglosia (Bajtín, 1989) irreverente y barroca, consigue un efecto de densidad visual y audible, donde la pérdida de funcionalidad narrativa está en pos de conseguir una *embestida sensible al espectador*. Favio dispone los distintos sistemas expresivos a favor de la consecución de un *sentido feérico* en la experiencia de visionado: ahí radica su potencia y su irreverencia.

Para nombrar ese efecto, esa búsqueda en *Nazareno...* se ha hablado de un deliberado carácter operístico. Creemos más bien que la imagen de la “feria” es más acertada para referirse a la película debido a dos elementos que dan cuenta tanto de su dimensión de experiencia popular como de su “linaje Otro”. Por un lado, como en toda feria, hay una presencia simultánea de lo heterogéneo, lo diverso, que puede yuxtaponerse, solaparse, relevarse o coexistir paralelamente sin mezclarse por completo; por otro desde esa multiplicidad,

18 Explicando la noción de experiencia estética en Robert Jauss, Daniel Innerarity destaca: “La diferencia estética reside en que las experiencias del mundo de la vida son transportadas imaginativamente hacia una ‘experiencia de segundo grado’ (. . .) [las obras] no nos sacan del mundo de nuestras experiencias ni nos liberan de él: nos dan la libertad de comportarnos experiencialmente con el mundo de nuestra experiencia” (2002: 17).

es manifiesta la apelación o estímulo a los sentidos. No debe olvidarse tampoco que esta imagen de la “feria” desde la cual pensamos la experiencia a la que tiende *Nazareno*... tiene más de un punto en común con el dispositivo “cine”, además de haber sido su primer ámbito espectral de consumo: en toda feria, tal como sucede en el cine: divertimento/entretenimiento, estímulo a los sentidos y comercio se trenzan en una compleja amalgama.

Avanzando un poco más en la definición de este tipo de experiencia audiovisual feérica o de kermese popular, añadamos que: “Favio coloca en el mismo nivel y a través de una compleja operación de *cine polisensorial* que une lo visual con lo auditivo/oral, elementos tan dispares como Rigoletto, la ópera de Giuseppe Verdi¹⁹ y “Soleado”, el tema musical de Tacar (...)”²⁰ (Borio, 2009: 106). Aunque acordamos con Borio en pensar la poética de Favio a partir de la superposición y copresencia de lo heterogéneo, donde en vez de fusión hay un dialogo *en-tensión*; más que un proyecto transculturador –como sostiene el investigador– creemos que Favio vehiculiza una dinámica de lo “heterogéneo” desde la perspectiva de Cornejo Polar (1996). La noción de “heterogeneidad” alude al tratamiento de la diversidad, la movilidad, la coexistencia de elementos dispares en conflicto en una misma formación sociocultural: la superposición de lógicas sociosimbólicas diferentes no sería un obstáculo para el desarrollo, sino un elemento dinamizador hacia el enriquecimiento y complejización de construcciones dialógicas. Esto implica entender de un modo no armonizador los procesos y las formaciones históricas, asumiendo su rostro plural y multifacético. Crea originalmente para reflexionar sobre la lógica y el sujeto

19 Es conocido el gusto de Favio por la música clásica. Incluso en 1969 comentaba que su gran interés, antes que el cine, era la dirección orquestal: “Una de mis frustraciones es no haber podido ser un gran director de orquesta. Ahora cuando estoy compaginando siento que soy el dueño de todo. En el cine está involucrado todo, la música, la poesía, la pintura, todo, todo. Es fantástico” (1969: 28).

20 El destacado es nuestro.

migrante, el concepto permite abordar la visualidad-audición que Favio produce y despliega en la apelación y montaje de discursos, medios y recursos expresivos disímiles y aparentemente imposibles de hacer converger en una misma obra: el exceso es un efecto del maridaje audaz de leyenda popular, elementos de la gauchesca, arquetipo heroicomítico, melodrama romántico-folletinesco, ritmos y motivos visuales publicitarios, cita evangélica, referencias pictóricas, radioteatro y ópera.²¹

Por último hay que subrayar además que la propuesta de Favio, entre el repertorio de la cultura popular y la batería de experimentación formal y técnica de la vanguardia vía *pop-art*, es *en sí misma* “heterogénea”: “En un escenario cultural claramente delimitado entre el cine de vanguardia y el cine comercial, el cine de Favio nos permite explorar los cruces entre espacios culturales en principio antagónicos” (Volnovich, 2009). Precisamente la superposición hiperbólica de recursos expresivos que exceden una funcionalidad narrativa se convierte en sí en una marca de enunciación: “Al espectador le sucede con el filme de Favio algo similar a lo que sucedía con el Pop de Warhol o de Jaspers: hace evidente, como pocas obras de vanguardia, a través de la manipulación de las imágenes del consumo, el gesto irreverente y desfachatado del artista” (Ídem). En la “segunda trilogía”, contando no solo con prestigio como realizador sino con una enorme popularidad a través de y gracias a la música popular:

La preocupación formal de sus anteriores filmes se mantendría, aunque transformada (...) Lo que ha variado es sobre todo la posición del realizador frente al público, cambio que determinará ese nuevo perfil del espectador y el tipo de material (...) Se propone ir a buscar la otra formación, la que

21 El fragmento de la ópera que se incluye en el filme es “Rigoletto”, de Giuseppe Verdi, estrenada en 1851. Inicialmente la idea de que la ópera figurara en la banda de sonido de la película fue del músico y colaborador Juan José García Caffi.

recibió en su infancia *antes* de conocer el fascinante mundo del cine. Toda su familia había participado activamente en la producción de dos géneros populares: el radioteatro y el teatro trashumante de los cómicos de la legua”. (Oubiña y Aguilar: 80)

Por eso, por ejemplo, consideramos que la serie “insólita” de narradores de la película (Volnovich, s/d) responde tanto a la evidenciación del gesto de enunciación, como al homenaje de sus propias fuentes de experiencia feérica “oral”. De hecho *se cuenta lo que otro ha contado, para que el espectador cuente a su vez lo que ha recibido*.²² De ahí también que la configuración temporal responda a la forma de la leyenda campera o al cuento de hadas como gustaba decir a su director, rompiendo con el tiempo ordinario y desplegándose/deviniendo inexacta.²³ Por su carácter mítico parece estático: un tiempo que ha suspendido su discurrir cronológico. Precisamente de la secuencia inicial, dice Paladino: “Hay en este prefacio diluviano una abolición del orden, una suerte de estado originario subrayado por la premonición (anunciación) que la Lechiguana (...) hace a Jeremías” (2003: 27). Coherente con este tipo de construcción temporal, la relación tiempo-ac-

22 Aunque Volnovich no desarrolla el sentido de experiencia “feérica heterogénea” del filme, consideramos productiva su observación en torno al prólogo mítico de *Nazareno*. . . y el encadenado insólito de narradores mixtos: “Así, la voz en *off*, al trazar una genealogía imposible —el narrador, su abuelo y el diablo— no solo pone en crisis el estatuto epistémico de la referencia, también produce una distorsión a nivel de la enunciación que anticipa el carácter feérico del filme. No es el punto de vista del Diablo el que resulta imposible, bastaría con crear el verosímil adecuado, sino la coexistencia en un mismo punto de vista de miradas pertenecientes a mundos diferentes. Sin embargo es posible. Y solo es posible si se pone en evidencia en el gesto mismo de narrar, la naturaleza fantasmática de la enunciación cinematográfica. La serie aberrante, despersionaliza la narración, y hace posible a partir de la identidad entre la voz del Diablo y la del abuelo, la yuxtaposición de la mirada de Nazareno y la del Lobo” (Volnovich, 2009).

23 “Es hermoso saber que estás contándole a todo el mundo un cuento de hadas, un cuento de lobisones, de magos, de brujas que volaban, que hacían el amor por las nubes o debajo del mar, un relato de ese tipo te deja volar sin condicionamiento alguno” (Favio en Schettini 1995: 138). Favio señaló igualmente que la ambientación del pueblo fue pensada como “de cuento de hadas”, lo mismo que la fotografía.

ciones no se establece teniendo en cuenta una lógica causal estricta, sino que hay un encadenado episódico por condensaciones metafóricas, elipsis y “asociaciones líricas o visuales” (Oubiña y Aguilar, 1993: 117). Como en toda leyenda, folletín, radioteatro o telenovela, se trata de condensar en momentos privilegiados, a partir de una estructura de dos movimientos: progresión/digresión.

Habiendo definido las particularidades de la propuesta estética de la película, queremos detenernos en un rasgo que se reitera en varias dimensiones del texto fílmico: la “liminalidad”. En tanto patrón de figuración de formas visuales, situaciones dramáticas, puesta en escena y caracteres del sistema de personajes nos permite avanzar sobre la descripción y comprensión de varios de los elementos constitutivos de *Nazareno...* y su voluntad de configuración de *experiencia feérica heterogénea*.

Lo liminal en la heterogeneidad feérica de Favio

Relativo a las ideas de limen, umbral, interregno o frontera permeable, entendemos la liminalidad o “lo liminal” como cierta “antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones” (Diéguez, 2007: 18).²⁴ Constituye una zona de negociación y transformación del sentido. El patrón liminal que se repite desde el título a la configuración de algunos personajes, del diseño del espacio a la puesta en escena, privilegia la ambigüedad y la superposición de estados: como su “antihéroe”, exhibe una doble condición, humana y bestial.

24 Con cruces entre formas culturales diversas, donde lo cultural y lo sociopolítico explicitan sus tensiones, préstamos y tránsitos, Diéguez Caballero (2007) utiliza el término liminalidad para pensar intervenciones artísticas, instalaciones y prácticas estéticas y teatrales contestatarias donde la serie social y política se articula con la estética.

En lo que se refiere al personaje principal –Nazareno– el funcionamiento de este patrón es obvio.²⁵ El marco de su nacimiento es absolutamente liminal: entre la vida y la muerte; la celebración y el luto; el gozo y el llanto; la bendición y el maleficio; recuérdese por ejemplo la imagen del rancho entutado y la cruz cubierta, así como la posición de Damiana a punto de dar a luz a medio camino entre el parto y el velatorio. Si el nombre está asociado al simbolismo cristiano y significa el que es capaz de hacer un sacrificio, no es azaroso que una cruz presida la cama de la parturienta: “La cruz en sí es un sistema binario espacial. Así como el madero horizontal corresponde al principio pasivo y al mundo real, y el madero vertical al mundo de la trascendencia y la evolución espiritual, Nazareno sufrirá la contradicción y la ambivalencia (...)” (Ekertt, Poerio y Spada, 2001: 74). El final “trágico” de Nazareno y Griselda se parece menos a la muerte que al nacimiento –sensual– a una nueva vida: situación liminal, reúne soteriológicamente a los amantes con la Naturaleza bajo el esquema ternario vida-muerte-vida. En el último plano, casi en un cierre en iris, Favio salva a los jóvenes, desnudándolos y fundiéndolos en plena siesta de amor, con la tierra.

Con todo, y más allá de esta conclusión salvífica, en la configuración del carácter de Nazareno la liminalidad toma además el tono de la figura del perseguido por el poder: un sujeto social cuya liminalidad lo convierte en desplazado o ser de excepción frente a la autoridad, precisamente porque pone en crisis la normativa preestablecida. Más que su transformación exterior en lobo, en Nazareno se subraya cómo su doble naturaleza tiene nefastas consecuencias en la relación con el marco sociosimbólico dominante. Si su núcleo semántico responde a la morfología de la transformación, el doble

25 En cuanto al fenómeno de la licantropía, Paladino señala: “A diferencia de tantos hombres lobos de la literatura, la leyenda y el cine, Nazareno se transforma en bestia por amor, porque él eligió que así fuera, y eso lo convierte en un héroe romántico” (2010: 44).

y el Otro; la presencia de lo no racionalizable-controlable, hace posible exponer no solo lo Otro que convive y es parte de “lo humano”, sino además la reacción de una comunidad de lenguaje que rechaza, persigue y aniquila lo que “no se decide por una figuración”: la muerte es el precio para conservar el *statu quo*. Como decíamos más arriba Nazareno no tiene uno, sino dos antagonistas: el pueblo, que en su afán de conservación del orden busca la eliminación de la diferencia o posible “liminalidad constitutiva” –exhibiendo despiadadamente el anverso y reverso de su humanidad: *civilización y barbarie*–; y... “el Mal”.

El Diablo, que originalmente en el radioteatro no existía, construido a partir de giros y formas que remiten a la tradición criolla gauchesca resulta un personaje muy original, que no es posible entender de forma uniforme o esquemática. Es a la vez quien tienta con riquezas a Nazareno buscando apartarlo del Amor, y el que acompaña al que está en soledad,²⁶ y en su lenguaje se imbrican el quechua, el castellano y el latín –este último como expresión de lo misterioso, lo inaccesible de la religión católica y sus formas de vinculación con Dios.²⁷ Respecto del giro folclórico de su caracterización Jorge Zuhair Jury señaló:

Buena parte de la cuentística, de la leyenda, de la música autóctona (zamba, chacarera, etc.) transitan por la Salamanca. Es que irremediablemente la miseria, las terribles limitaciones en las que se mueve el pobrerío, crean la ansiedad del ensueño, ¿y quién puede aquí en la tierra otorgar cumplimiento a sus sueños? La Salamanca... “cruzate a la Salamanca y volvé con lo que desees”, dicen quienes solo conocen el dolor y la miseria; “andá nomás, que el hombre es bien paisano, va

26 Incluso Favio, frente a los periodistas de la época, llegó a definirlo como “un estado de ánimo”.

27 Recuérdesse que hasta el Concilio Vaticano II (1962-1965) no estaba permitido celebrar misa en lenguas vernáculas, y el idioma oficial era el latín. Por lo tanto, y esto fue señalado incluso por el mismo realizador, las formas de expresión religiosa arraigadas en los sectores populares tenían como patrón de referencia esa lengua.

siempre de espuela y poncho y es flor de guitarrero. Él te va a entender". (Jury en Biondi, 2007: 205)

En la interacción con Nazareno no hay solo un agón dramático, sino complicidad y colaboración: al final de su paseo por "La Salamanca", Nazareno se conmueve hasta las lágrimas con el pedido –"la gauchada"– del Demonio, cuya representación termina siendo la de un criollo poderoso, pero solo e infeliz. Es interesante notar el cuidado de Favio en la puesta en escena de este momento de intimidad: en un encuadre de tipo pictórico, con una iluminación diáfana y escenografía despojada, la proxemia y kinesia mínima de los personajes resultan muy significativas. Mientras el Mal reflexiona en voz alta sentado en una roca en el margen derecho del plano, el protagonista se coloca en cuclillas, al "mismo nivel" que su interlocutor, en diagonal a él pero al fondo izquierdo del encuadre, y se limita a escucharlo y contemplarlo justamente debajo del umbral que comunica el recinto donde conversan con un espacio Otro, externo. Nuevamente, Nazareno es presentado como un ser "entre-mundos", siempre liminal y móvil.

Otros dos personajes llaman especialmente la atención por su ambigüedad y potencia interpretativa: la Lechiguana (Nora Cullen) y Fidelia (Juanita Lara). En el caso de la primera su nombre es ya en sí mismo signo de liminalidad, al conjugar tanto dos animales silvestres –lechuza e iguana–, como la voz quechua que significa panal de miel y lechuga: ella es encarnación de "sabiduría geológica, intérprete entre lo divino y lo infernal" (Oubiña y Aguilar, 1993: 116), puente, escalera entre mundos; enlazadora de especies, ya que conversa con los fenómenos de la naturaleza, los animales y los hombres transmitiendo sus mensajes de uno a otro, valorando especialmente la "nobleza" de las criaturas del campo.²⁸

28 Recuérdese nuevamente la escena previa al bautismo de Nazareno: mientras la Lechiguana atraviesa el pueblo destaca la hipocresía de sus pobladores, y la valía de los animales: "cabras y perros nos esperan para el festejo (...) sapos y ranas (...) esos sí que son cantores y nunca fallan".

En el caso de Fidelia, su travestimiento infantil, turbadora mezcla de inocencia y atemporalidad, resulta inquietante. Nótese que la película comienza con la ya ambigua letra de la ronda popular a la que hicimos mención y que canta este personaje, quien inicialmente *no se da a ver* como niño o como niña cabalmente. Fidelia es además la única amiga y mensajera de Nazareno: un *angelos* en el sentido griego del término. Como “daimon”, divinidad menor de carácter mediador, es capaz de transitar por el inframundo, el mundo concreto y la dimensión trascendente, entrar en contacto con los hombres, la Naturaleza y el Demonio y favorecer el pasaje/tránsito de los hombres de una dimensión a otra. De hecho la niña recibe y envía mensajes y recados en varios momentos claves del filme, como por ejemplo al nacer Nazareno cuando la Lechiguana manda a decir a la madre cómo ha de llamarle; así como cuando el joven envía por Griselda secretamente para no ser descubierto por el pueblo. Favio declaró en varias oportunidades que este personaje fue pensado como “puro”, sin cambios, mutación alguna, ni crecimiento: precisamente en tanto *ángelo*, ente simbólico, carece de cronología, se mantiene igual a sí mismo.²⁹

Por último señalemos la configuración del espacio que se diseña a partir de una intencionada des-localización referencial: se trata de un lugar no situable-reconocible, elástico y en metamorfosis (es a veces pradera, otras costa, otras estepa). Está en plena consonancia con el universo del cuento de hadas y se repone a partir de la apelación a los sentidos. Universo multiescalar-multidimensional, lleno de *escaleras*

29 Merece destacarse el rol de la madrina del Poderoso, quien se transforma en varios animales salvajes en cada una de sus intervenciones, además de hablar en dos lenguas. En lo que a intérpretes refiere, como bien ha señalado Alicia Aisemberg, la heterogeneidad de estilos y poéticas de actuación es notable. Favio coloca juntos a: Alfredo Alcón procedente del teatro culto y el cine intelectual; Nora Cullen que venía trabajando con Favio desde los sesenta, pero provenía de la radio y el teatro y también trabajaba en televisión; Juan José Camero, actor televisivo; Marina Magali maestra de niños y sin formación ni trayectoria actuarial (ni antes ni después de la película); y Juanita Lara, una niña sin experiencia alguna.

(tanto en el pueblo como en “La Salamanca”) que conectan, enlazan, hibridan espacios y tiempos distintos, concretiza un verosímil liminal.³⁰

Al respecto cabe destacar con especial atención la construcción del mundo ctónico, subterráneo, que responde en el imaginario popular campesino a la leyenda de “La Salamanca” (propia de la región del noroeste argentino, NOA). Infierno criollo o casa del diablo es el recinto de las almas condenadas y ámbito de reunión de los que ambicionan el poder y el destaque por sobre los demás a cualquier costo. En la secuencia antológica donde Nazareno se precipita a este “mundo de abajo”, Favio configura una puesta en escena que vuelve plástica la visión del mito popular, y donde es posible trazar un paralelismo de referencias y coincidencias con la obra de El Bosco (Hieronymus Bosch, 1450-1516):³¹

El arte singularísimo del Bosco parece partir, estilísticamente, del humorismo de las miniaturas y viñetas satíricas del siglo XV. Con él se dedicó (...) no solo a zaherir los vicios de la sociedad contemporánea y la relajación que se había apoderado de las órdenes monásticas, sino a describir las debilidades a que el hombre está constantemente expuesto, y que lo convierten en fácil presa de las asechanzas del Maligno. (Historia del Arte Salvat, 1994: 292)

Si en la propuesta estético poética del filme del argentino confluían fuentes diversas, en el holandés se mixtura seme-

30 Señalemos por ejemplo dos movimientos de Nazareno en este tipo espacio con varios niveles, conectándolos y señalando su múltiple pertenencia a ellos: en primer lugar la larga toma de aparición del Nazareno joven adulto, bajando alegre y vivaz por escaleras y rampas hasta el corredor principal del pueblo; y luego su llegada a “La Salamanca” donde, para acercarse hasta donde se encuentra el Demonio, sube pequeñas gradas y subidas.

31 De hecho en una nota aparecida en *Panorama* el 29/10/1974, figura que en las notas del ayudante de dirección Ladislao Hlousek, aparecen las láminas de Bruegel y Bosch, como referencias para la secuencia de La Salamanca.

jante heterogeneidad: conocimientos esotéricos, humanismo, convencimiento cristiano, antigua ciencia cabalística y alquimia. Como Favio, El Bosco no solo reutiliza formas “menores” para pensar problemáticas existenciales –mayores–, sino que seculariza la “santidad” y erotiza el pecado, al representar como sujetos comunes y vulnerables aquellos que poseen la Gracia y describir al goce con humor crítico. Los personajes creados por ambos tienen algo de caricatura surrealista –en un caso por supuesto *avant la lettre*–: el carácter grotesco, deforme de los gestos, expresiones y gesticulaciones, y la imaginería onírica que motoriza la construcción de los espacios dramáticos, son rasgos propios de los universos fantásticos, vivaces y desbocados de los dos artistas. El Bosco y Favio se dejan atraer por la potencia simbólica de los bestiarios, la hechicería y la alquimia, con sus seres a veces monstruosos, otras “normales”... las más a medio camino entre una y otra forma.

En este punto es indudable la huella exquisita de Miguel Ángel Lumaldo en la construcción de “La Salamanca”³² y el trabajo de intertextualidad con El Bosco. Escenógrafo prolífico, había desarrollado excelentes trabajos en cine, junto a directores como Leopoldo Torre Nilsson y Lautaro Murúa; en teatro, colaborando con Sergio Renán y Eduardo Vega; y en ópera, en el teatro Colón. Lumaldo no solo se había dedicado a obras “cultas”, sino también a otras de corte comercial y popular con total versatilidad. Con todo, a pesar de su impecable labor, Favio no quedó satisfecho puesto que “La Salamanca” quedó menos erótica y bacanal de lo que hubiera deseado: “Mantuve la cámara demasiado lejos de esos huecos. De haberla acercado hubiera logrado un clima más lascivo” (Favio en Schettini, 1995: 143). El motivo fue,

32 Según la revista *Panorama* (29/10/1974), las medidas físicas de elaboración de “La Salamanca” eran de 50 m de largo, 30 m de ancho y 15 m de alto. De acuerdo con las declaraciones de Juan José Stagnaro –director de fotografía de la película– se utilizaron 400 kw de luz, mientras en general se usaban 40 kw.

obviamente, el miedo a la censura: es decir la autocensura, precisamente aquello que lo había hecho abandonar el proyecto de *Severino*...

Nuevamente, como El Bosco, Leonardo Favio producía su obra *en medio de* un período de crisis, cambio de valores y época, un momento transicional, liminal: tiempos de renovación del paradigma medieval con la llegada del humanismo en un caso; tiempos de eclipse social, político y cultural en otro.

Eclipse de imágenes y voces

Primero faltó a la cita la niña de la caperuja roja.
Después, un eclipse oscureció la luna y debió morderse el aullido.
Por último, la manada lo declaró nada feroz,
por esas gotas de soledad que le apagaban los ojos,
y fue desalojado del bosque.
Hoy lame zapatos en la ciudad y en invierno
busca el abrigo del sol como una abuela.

Eugenio Mandrini, "Tango del lobo"

Estas últimas líneas buscan recuperar algunas de las ideas que desarrollamos en los tres segmentos de este trabajo, para volver explícita su relación e interdependencia.

Inicialmente nos propusimos detectar en el filme que nos ocupa los residuos de la violencia social y política de los tempranos setenta que, aunque latentes, forman parte de su trama textual. Sostuvimos que siendo parte –en tanto proceso y producto cultural históricamente situado– de una democracia violenta, ambigua, inestable, *Nazareno*... emergía como un "canto de amor" para un tiempo crispado, "un llamado a la reflexión" en medio de la mudanza acelerada. Y esto era así debido a que, entre la autocensura y la necesidad de seguir haciendo películas personales, la alternativa del director *para*

y en ese momento fue responder con una utopía personal, a caballo entre el imaginario afectivo peronista y una revolución apasionada pero pacífica. Si el gozo y el goce desmesurado de los protagonistas encarna, le pone rostro a aquella respuesta utópica a los aullidos de la época, la propulsión de ese sentido está vehiculizada en el plano formal por una estética polisensorial.

¿De qué fuentes beber, hacia qué horizonte mirar, a la hora de producir un filme que se proponga semejante empresa? Favio lo sabe porque lo ha vivido: hay que retornar a las fuentes de transmisión y circulación de la cultura popular. En los efectos espectatoriales de ese linaje “ilegítimo” está la genealogía e inspiración de *Nazareno...*: en aquellas experiencias de consumo está tanto la *embestida sensible al espectador* (que como efecto de visionado persigue la película) como la remisión directa al primer –e ideal– peronismo, aquel que hizo posible desde el Estado de Bienestar el acceso a la cultura, la educación, la salud y la información a los sectores mayoritarios y que es el que reivindica el realizador.

Favio propone entonces esta utopía personal del gran espectáculo como un tipo de *evasión enriquecedora*, donde la película es una *afirmación estética de la experiencia* que se opone a parámetros verosímiles socialmente aceptados y “pertinentes” para, desde una apuesta heterogénea y liminal, fascinar al espectador. Allí, la desmesura y la estridencia, la exacerbación de estímulos perceptuales, son estrategias estéticas y narrativas para conseguir más que “realismo mágico”, como señalaran algunos autores, el vértigo vitalista de un cine heterogéneo y polisensorial: esto es la transposición poética y audiovisual del carácter feérico de la experiencia de consumo popular.

Por último abordamos la “liminalidad” como eje recurrente de productividad textual, observando su funcionamiento tanto en algunos caracteres del sistema de

personajes como en el diseño espacial de la película. Nos parece interesante la “coincidencia” entre el plano histórico y material de la película, es decir su contexto inmediato, un período de transiciones dudosas y confusas, y el formal-expresivo, cuyo patrón privilegia la ambigüedad y la superposición de estados. *Nazareno...* parece ser una película que emerge en un limen histórico y, desde esa indeterminación porosa, produce signos igualmente irresueltos, imprecisos, que ponen en crisis el sistema normativo y de representación dominante.

Bibliografía

- AA.VV. 1994. “Pintura flamenca y holandesa del siglo XVI”, en *Historia del Arte Salvat*, tomo I *El Arte del Renacimiento*. Barcelona, Salvat.
- AA.VV. 2011. *La memoria de los ojos*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, La otra boca y La nave de los sueños.
- Aisemberg, Alicia. 2011. “Formas innovadoras y subalternas en el modelo nacional-popular de Leonardo Favio”, en *Una historia del cine político y social argentino. Formas, estilos y registros*, vol. II. Buenos Aires, Nueva Librería.
- Amado, Ana. 2013. “Rituales angélicos. Pueblo, infancia y duelo en Leonardo Favio”, en Mestman, Mariano y Varela, Mirta (coords.). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Biondi, Hugo. 2007. *Sin renunciamientos, el cine según Leonardo Favio*. Buenos Aires, Corregidor.
- Borio, Arturo. 2009. “Nazareno y el lobo: proyecciones utópicas entre lo fantástico y el mito”, en Elgue-Martini, Cristina y Volta, Luigi (comps.). *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba, Ediciones del Copista/UNC Facultad de Lenguas.
- Bourriand, Nicolás. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Cosse, Isabella. 2007. “Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad”, *Estudios sociológicos*, vol. XXV, N° 1, enero-abril. México.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminares: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.

- Ekerdt, María; Poerio, Fabián y Spada, María. 2001. *Nazareno Cruz y el lobo y Juan Moreira: dos historias sobre la resistencia*. Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Colección Estudios Semióticos.
- Fragasso, Lucas. 2005. "Prólogo: Régimen estético y psicoanálisis", en Goldstein, Gabriela. *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires, Del estante.
- Innerarity, Daniel. 2002. "La experiencia estética según Jauss", en Jauss, Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós.
- Kohen, Héctor. 2005. "La segunda trilogía de Leonardo Favio. El color y los mitos seducen al notable realizador", en *Cine argentino, modernidad y vanguardias*, vol. II. Buenos Aires, FNA.
- Maccarini, Manuel. 2006. *Teatro e identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo. 1993. *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Buenos Aires, Nuevo Extremo.
- Paladino, Diana. 2003. *Una fabulación de amor: Nazareno Cruz y el lobo*, Arbor CLXXIV N° 686.
- . 2010. "Matrices populares y escritura autoral. El caso *Nazareno Cruz y el lobo*", en *58° Entrega de los Premios Cóndor de Plata a la producción cinematográfica 2009*. Buenos Aires, Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.
- Porto de Farías, Norma. 2005. *Persistencia y transformación del mito del hombre lobo en relatos de la literatura latina y en producciones literarias y cinematográficas argentinas*. Universidad Nacional Nordeste.
- Raggio, Marcela. 2011. *Leonardo Favio: cine argentino de antihéroes*. Mendoza, Jagüel.
- Sarlo, Beatriz. 1975. "Nazareno Cruz y el lobo", *Los Libros*, N° 41, mayo-junio. Buenos Aires.
- Schettini, Adriana. 1995. *Pasen y vean. La vida de Favio*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Svampa, Maristella. 2003. "El populismo imposible y sus actores 1973-1976", en James, Daniel (dir.). *Nueva Historia Argentina, 1955-1976*, vol. IX. Buenos Aires, Sudamericana. Disponible en: <http://www.maristellavampa.net/archivos/ensayo25.pdf>
- Rivera, Jorge. 1985a. "Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro", en Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legaza.

- . 1985b. “Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas”, en Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.
- Romano, Eduardo. 1985. “¿Existió el “escritor” de radioteatro?”, en Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.
- Volnovich, Yamila. 2009. “Vanguardia y kitsch en el cine de Leonardo Favio: una lectura de *Nazareno Cruz y el lobo*”, *Territorio Teatral*, N° 5, diciembre. Disponible en http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n5_03.html
- Wolf, Sergio. 1994. “Leonardo Favio: intuición del tiempo”, en Wolf, Sergio (comp.). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

Artículos periodísticos

- “Leonardo Favio: vivir su vida”, *Confirmado*, 16/01/1969.
- “Leonardo Favio hará un filme sobre Severino Di Giovanni”, *La opinión*, 14-11-1973.
- “Leonardo Favio: un mundo de inquietudes y éxitos”, *Crónica* 21-11-1973.
- “Leonardo, Severino y mucho más”, *Crónica*, 25-11-73.
- “*Nazareno Cruz y el lobo*. Entrevista a Leonardo Favio”, *TV Guía*, 6-12-1973.
- “Favio abandona un tema comprometido”, *Mayoría*, 03-02-1974.
- “Leonardo Favio y su obra (el aplauso y las críticas)”, *Antena*, 10-06-1975.

La selva peruana desde dentro y desde fuera: Armando Robles Godoy vs. Werner Herzog

Javier de Taboada

El 10 de agosto de 2010, quince días después de haber sufrido un accidente vehicular, falleció el cineasta peruano Armando Robles Godoy. Tenía 87 años y una energía inquebrantable, tanto así que durante varios días no acusó impacto de las consecuencias de ese evento y siguió con su vida normal, hasta que la fragilidad de un cuerpo avejentado terminó por imponerse a su espíritu siempre joven, provocador y políticamente incorrecto. Dejó como legado dos novelas, tres libros de cuentos y seis largometrajes. Parecen quizás pocas películas para alguien que rodó su *opera prima* en 1964 (y la última en 2003), pero para el exiguo volumen de producción del cine peruano, es un número más que respetable. Son además seis películas intensamente personales: Robles fue quizás el único cineasta peruano que nunca concedió un ápice al mercado, que nunca se preocupó por la viabilidad comercial de su cine. Su obra fílmica muestra pues una clara voluntad autoral y estilística, con fragmentaciones del tiempo narrativo, marcados simbolismos, paisajes oníricos, ángulos y movimientos de cámara arriesgados y sin relación funcional con la trama. Robles quiso ser, y es, el *auteur* por excelencia del cine peruano.

Que esa apuesta sea lograda o no, que su cine sea en efecto una cumbre artística, ya es una discusión aparte. En realidad Robles nunca cosechó la simpatía de sus críticos contemporáneos, agrupados en torno a la revista *Hablemos de cine* (1965-1985), que preferían largamente la opción de un cine narrativo y de crítica social como el que hacía entonces Francisco Lombardi, la otra gran figura del cine peruano. Pero Robles conseguiría en cambio la adhesión de una parte importante de los críticos de cine de la generación (sub)siguiente, en especial los de la revista *Godard!* (2001-presente). En un contexto tan polarizado y apasionado como el de la crítica de cine en el Perú, y ante la ausencia de otros directores que hayan logrado un corpus igualmente significativo (los más exitosos no superan las tres películas), Robles Godoy (como Lombardi) resulta hoy en día una suerte de parteaguas, de referente a partir del cual se toman posiciones y se defiende o se ataca un modelo de cine con el que se juzgan muchas otras películas nacionales. Para sus detractores, el cine de Robles es artificioso, pirotécnico y autocomplaciente, un cine que intenta innovar los recursos formales pero sin trascender el formalismo, un cine que huye de las maneras tradicionales para caer en nuevos e imprevistos lugares comunes. Para sus partidarios, su cine logra profundas metáforas sobre el país, la vida y la condición humana, entrega imágenes imborrables y abiertas a la interpretación del lector inteligente. Tanto unos como otros juzgan a Robles en sus propios términos: él quiso ser el gran estilista del cine nacional, y la discusión inacabable se centra en si en efecto lo logró o no. Las historias que cuenta, los temas que toca, el planteamiento ideológico que traen sus películas parecen no tener demasiada importancia para nadie, aunque quizás sí la tuviera para un director que basó sus cintas en intensas experiencias personales, no importa cuán distorsionadas estuvieran por el lente del arte.

Por eso no se suele subrayar que Robles es casi el único director peruano que enfoca su lente en la Amazonía peruana en dos de su películas: *En la selva no hay estrellas* (1967) y *La muralla verde* (1970), considerada su obra maestra.¹ La selva, vasta muralla verde apartada del resto del territorio, ha sido el tercio excluido en la relación antitética entre costa y sierra que ha articulado la historia del país. Ha sido el espacio de lo ignoto, de lo misterioso, de lo radicalmente otro, y ha servido para relocalizar ciertos temores primarios, pero también utopías relacionadas con la abundancia y el enriquecimiento.

Robles nos regala algunas imágenes interesantes sobre este espacio, pero quizás uno de los grandes responsables de nuestro imaginario visual sobre la amazonía peruana sea un cineasta alemán que rodó, solo unos pocos años después que Robles, dos de sus mejores películas en esta región. Nos referimos, por supuesto, a Werner Herzog y sus *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982). Esta última en particular² fue criticada –incluso denunciada– desde el momento mismo de su muy accidentado rodaje como un caso de explotación y neocolonialismo. Si bien existen algunas lecturas estéticas sobre esta película (Huayhuaca, Praeger) que narra la historia de un gran soñador que traslada un barco sobre una montaña con el objetivo último de poner un gran teatro de ópera en Iquitos y traer a Caruso; la nota dominante, desde la prensa en un primer momento, y luego desde la academia latinoamericanista ha sido la lectura política (Caltvedt,

1 Pensando en largometrajes de ficción, el único otro ejemplo que encontramos sería *Pantaleón y las visitadoras* (2000), de Francisco Lombardi, una comedia que usa la selva como decorado. Si incluimos cortos y documentales, la lista aumenta, pero no demasiado, y se mantiene muy por detrás de las películas que retratan otras zonas del país.

2 No incluimos ahora a *Aguirre*, por razones de espacio y por ser políticamente más correcta, pero valga decir que esta película pone en juego y reescribe algunos elementos esenciales del imaginario amazónico, como la utopía de El Dorado, la naturaleza cruel e implacable, la desorientación, el enloquecimiento, etc.

Davidson, Franco, Friedberg). El capitalismo cauchero mal disimulado como proyecto estético, nos dicen, fue replicado en la producción misma del filme, que subalternizó a los nativos que trabajaron en él.

Si para sus críticos la película de Herzog es políticamente indefendible y poco sutil, cabría esperar que un nacional que vivió varios años en la selva (y que no llegó allí solo para filmar) y que además se caracteriza por su lenguaje cinematográfico de vanguardia, sea un poco más progresista también en sus planteos políticos. Examinaremos entonces las dos películas de Robles y las iremos contrastando con la de Herzog. Esto servirá tanto para abordar el aspecto político del cineasta peruano que ha pasado un tanto desapercibido, como para contextualizar el marco ideológico en el que se instalaba el cine de Herzog, y en función del cual debería ser evaluado.

En la selva no hay estrellas (1967), considerada perdida por cerca de treinta y cinco años, cuenta la historia de un aventurero inescrupuloso que se interna en las profundidades de la selva para robarle el oro a una vieja que lo ha estado recolectando durante años, con la ayuda de los indios del lugar. La película presenta aspectos interesantes y problemáticos en cuanto a su técnica,³ pero ahora nos centraremos únicamente en su representación de los nativos. El planteamiento básico es este: una mujer blanca (interpretada por una actriz con reconocible acento porteño, dado que se trata de una coproducción con la Argentina) a cuyo servicio se encuentran los indios, quienes recogen oro para ella, la obedecen y la defienden. La relación es paternalista, no de explotación: “son míos porque los quiero, no porque los tengo”, aclara la “vieja” (de esta manera figura en los créditos). La mujer dice haberles mejorado la vida y enseñado muchas cosas de

3 Puede consultarse por ejemplo la reseña de Ricardo Bedoya (2007), quien propone que la película, en sus experimentos con el plano del sonido, termina por tener un estilo radiofónico.

la “civilización” (entre ellas el engaño, dice), base de la que partiría su agradecimiento. Pero al mismo tiempo, pese a haber vivido junto con ellos durante décadas, y dominar perfectamente su lengua, la vieja siente que entre ella y los indios permanece un abismo irreductible: “Parece obediencia, pero quizás sea otra cosa. Aprenden todo lo que les enseño, pero después, cuando lo veo en ellos, parecen cosas distintas. A veces siento que somos de dos especies diferentes.” El indio será siempre un Otro, guiado por motivaciones misteriosas e incognoscibles.

No muy distinta parece la concepción de ellos que se muestra en *Fitzcarraldo*. Los indios aparecen primero como una presencia peligrosa y amenazante. Sonidos de tambores, un paraguas que flota misteriosamente en el río (¿trofeo arrebatado a anteriores europeos?), hasta que finalmente suben al barco y rodean silenciosamente a Fitzcarraldo y su tripulación. Hasta este punto, la imagen de los nativos amazónicos prolonga la que Herzog ya había ofrecido en *Aguirre*, es decir, como invisibles y fusionados con la naturaleza. Pero luego se muestran amigables y deciden ayudar al irlandés a trasladar el barco, sin que el propio Fitzcarraldo ni mucho menos el espectador entiendan muy bien el porqué. ¿Será debido a la “natural” superioridad del blanco que los indios deciden ponerse a su servicio? Entre esta lógica y el abstencionismo antropológico de declarar al otro como incognoscible parecen oscilar tanto la película de Robles Godoy como la de Herzog. Con una pequeña pero sustancial diferencia: hacia el final de *Fitzcarraldo* se ofrece (aunque no de manera muy clara, para muchos espectadores puede pasar inadvertida) una explicación: los nativos tienen su propia lógica y su propia agenda; lo que habían pretendido –desde un principio– era ofrecer el barco como un sacrificio a los espíritus malignos del río, dejándolo despeñarse entre los rápidos (Herzog, 2002: 187). Agrega el director que los únicos que triunfan son los nativos, ya que su acción produce el fracaso del proyecto cauchero de

Fitzcarraldo. Esta lógica mítica puede parecer estereotípica y hasta “primitiva”, y mantiene la otredad radical e infranqueable del “salvaje”, pero es una otredad triunfante, que ofrece una contraparte a la lógica más o menos colonialista del emprendedor irlandés. Los nativos tienen sus razones e incluso se salen con la suya, a diferencia de la película de Robles, en donde lo más que ofrece para explicar su patente servilismo es una suerte de escepticismo antropológico.

Herzog ofrece una explicación adicional, menos convincente por cierto, para la “ayuda” de los indígenas a Fitzcarraldo: se supone que todos comparten una visión afín de la realidad. Los misioneros le explican a Fitzcarraldo que tienen dificultades para educar a los nativos debido a su concepción de que “nuestra vida normal es una ilusión, tras la cual descansa la realidad de los sueños”. Fitzcarraldo se siente muy emocionado con el concepto: “Esto me interesa mucho... veré, ¡soy un hombre de la ópera!” El motivo último que impulsa todas las acciones del personaje es estético: “His aesthetic idealism negates the world, pushing its materiality aside in the name of art.” (Prager, 2007: 41). Y en esto coincidiría con la visión –no estética, sino mística– de los nativos. El problema es que para trazar tal equivalencia hay que descontextualizar –en el mejor estilo herzogiano– a los personajes: tomar a Fitzcarraldo como un mero individuo, olvidando su relación con su cultura de origen, que produjo su esteticismo tanto como el capitalismo utilitarista que este rechaza; y habría que olvidar también la situación de desigualdad –social, cultural, tecnológica– entre Fitzcarraldo y los nativos. Pero aun sin convencer, la supuesta afinidad entre Fitzcarraldo y los selváticos implica una voluntad de acercamiento antropológico, de sentido inverso al distanciamiento optado por Robles.

La muralla verde (1970), también de Robles Godoy, ha sido considerada por algunos críticos como la mejor película peruana de la historia (aunque dicho título también ha sido

intensamente discutido). Narra las dificultades que debe afrontar una pareja de colonos, quienes deciden instalarse en la selva para cumplir con su sueño agrario de trabajo y prosperidad. Mario es quien tiene la iniciativa de aprovechar los incentivos que ofrece el gobierno para colonizar esta región, y decide llevar a su familia (esposa e hijo) desde Lima y trabajar la tierra. Antes debe librar –esto se nos cuenta a través de *flashbacks*– una cruenta batalla con los absurdos de una burocracia que se empeña en poner todo tipo de trabas que Mario, para sorpresa de los empleados estatales, logra sortear hasta obtener su título de propiedad. Es la burocracia, y no la naturaleza (en esto totalmente opuesto a Herzog) la verdadera enemiga del colono, a tal punto que la tragedia final de la cinta, la muerte del hijo, ocurre tanto por la picadura de una serpiente como porque el burócrata encargado de administrar el suero (que guarda bajo llave) no está en su puesto.

El contexto político al que se hace alusión y en que se ambienta el filme es el primer gobierno de Fernando Belaúnde (1963-1968) y su política moderada de reforma agraria, la cual, según el antropólogo especializado en temas amazónicos Stefano Varese,

“no apunt[ó] a la eliminación de los latifundios costeros y serranos, sino que promovi[ó], en términos ideológicos y técnicos, la colonización de las áreas de la selva. Esta política, evidentemente, representaba varias ventajas para el pequeño sector dominante del país, no la última el hecho de que no se necesitaba revolucionar el sistema de tenencia de la tierra en el resto del país y se ofrecía, al mismo tiempo, al campesino marginal la esperanza de un pedazo de tierra. (...) En el aspecto ideológico se fomentó la imagen de la selva fértil y generosa, deshabitada y libre para los hombres de empresa” (2006: 231-232).

Esta política y esta ideología se refrendan en la película con el motivo –en montaje paralelo– de la visita del Presidente a Tingo María (la ciudad más cercana). En su discurso ante los pobladores y autoridades, el Presidente remarca: “Necesitamos incorporar a la producción los cientos de hectáreas que duermen bajo la protección del olvido y la indiferencia” y concluye con esta invocación: “Abran estas tierras vírgenes a la producción y al progreso”. La crítica a la ineficiencia del aparato estatal no implica, en absoluto, una crítica a la política de colonización. Como dice el protagonista: “Todo lo hacen mal, hasta lo bueno.”

La historia no transcurre en las profundidades de la selva, sino en las zonas alledañas a la ciudad, por lo que no aparecen indios, sino a lo más algunos mestizos, que son los peones de la hacienda de Mario. Su ausencia sin embargo, no es solo un asunto geográfico, sino ideológico: las tierras son vírgenes. Este discurso de la selva como una zona despoblada continúa, según recuerda Varese, una larga tradición que incentivó, primero, tempranos asentamientos ribereños durante la Colonia (que crecerían hasta convertirse en las actuales ciudades de la región), luego la explotación del caucho y la madera, y finalmente la expansión de la frontera agrícola a fines del siglo XX. Todos estos emprendimientos significaron para las poblaciones nativas, una y otra vez, su destribilización y conversión en fuerza de trabajo en condiciones, por decir lo menos, poco favorables; o el desplazamiento hacia regiones cada vez más apartadas y cada vez más escasas, en el doble sentido de ser pocas y de ofrecer reducidas posibilidades de sustento. Frente al de Robles, el mentado colonialismo de Herzog parece filantrópico y humanista. Pero parece que un extranjero que llega al país está obligado a rendir determinadas cuentas de las que un nacional está eximido.

Bien mirado, a Robles no le interesa demasiado la selva. Como han señalado sus partidarios, la selva es una metáfora del país, sus anhelos y sus trabas, sus posibilidades y sus

males. Si Herzog construye “paisajes interiores”, si la selva de Aguirre y Fitzcarraldo es la medida de su locura o su desmesura, Robles construye metáforas, es decir, que la selva no pasa de ser un significante para un significado externo a ella. O quizás metonimias, puesto que la selva está siempre apuntando hacia su territorio mediato adyacente (la sierra de por medio): la costa, de la que provienen los protagonistas de sus películas, y a la que, mediante el artificio del *flashback*, siempre tendemos a retornar.

Herzog trae desde una Europa desencantada de las promesas de la modernidad, la carga culposa de su historia, a la que somete a una crítica a veces demoledora (*Aguirre*), a veces insuficiente (*Fitzcarraldo*). Llega a la Amazonía para visitar los delirios del colonialismo, y encontrar en ellos lo que tienen de poesía. Robles Godoy no se siente portador de ninguna carga semejante y mira a la selva lleno solo de futuro y utopía, he allí la poesía. Y no parece percatarse que ese futuro se parece sospechosamente a aquel pasado.

Bibliografía

- Bedoya, Ricardo. 2007. “En la selva no hay estrellas: el estilo radiofónico”. Recuperado de: <http://paginasdelidiariodesatan.blogspot.com/2007/04/en-la-selva-no-hay-estrellas-el-estilo.html>. Fecha de consulta: 29/11/2013.
- Caltvedt, Lester. 1988. “Herzog’s Fitzcarraldo and the Rubber Era”, *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 18, N° 4, diciembre, pp. 74-84.
- Davidson, John E. 1993. “As Others Put Plays upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema”, *New German Critique, Special Issue on German Film History*, N° 60, pp. 101-130.
- Franco, Jean. 1993. “High-Tech Primitivism: The Representation of Tribal Societies in Feature Films”, en King, John; López, Ana y Alvarado, Manuel. (eds.). *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. Londres, British Film Institute.

- Friedberg, Lilian y Hall, Sara. 2007. "Drums Along the Amazon: The Rhythm of the Iron System in Werner Herzog's *Fitzcarrald*", en Schindler, Stephan K. y Koepnick, Lutz Peter. (eds.). *The Cosmopolitan Screen: German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present*. Michigan, University of Michigan Press.
- Fritze, Ronald H. 1985. "Werner Herzog's Adaptation of History in Aguirre, the Wrath of God", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 15, N° 4, pp. 74- 86.
- Herzog, Werner y Cronin, Paul (eds.). 2002. *Herzog on Herzog*. Londres/Nueva York, Faber and Faber.
- Huayhuaca, José Carlos. 1989. *El enigma de la pantalla. Ensayos sobre cine*. Lima, Universidad de Lima.
- Nagib, Lucia. 1991. *Werner Herzog: O Cinema Como Realidade*. San Pablo, Estação Liberdade.
- Prager, Brad. 2007. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Londres, Wallflower.
- Reyna, Ernesto. 1942. *Fitzcarrald, El rey del caucho*. Lima, P. Barrantes.
- Varese, Stefano. 2006. *La sal de los cerros: Resistencia y utopía en la Amazonía peruana*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Los autores

Tamara Accorinti

Licenciada en Artes (FFyL, UBA) y diplomada en Sociología y Cultura (IDAES). Se desempeña en el campo de la docencia y la investigación. Como docente dicta las materias Historia analítica de los medios internacionales I (FADU-UBA) y Semiótica del cine y estética cinematográfica (FUC) y realiza el seguimiento de las tesis documentales en la materia Documental III (ENERC). En el área de la investigación, ha participado en el proyecto UBA-CyT de la cátedra Estética y teoría teatrales, a cargo de Graciela Fernández Toledo (FFyL, UBA). Se ha desempeñado como investigadora del Observatorio Nacional del Audiovisual para la Infancia y Adolescencia, donde ha publicado informes de investigación sobre los contenidos de los programas dedicados a la infancia en la televisión abierta argentina. Ha profundizado estas problemáticas en la maestría "Sociología de la cultura" (Casa de Altos Estudios Sociales-IDAES). Actualmente prepara la tesis de dicha maestría en la cual explora las mutaciones y continuidades del modelo identitario y de género que sobre la infancia construye la filmografía de Manuel García Ferré.

Elina Adduci Spina

Estudiante avanzada de la carrera de Artes (FFyL, UBA). Se desempeña como adscripta a la cátedra Historia del cine latinoamericano y argentino (carrera de Artes, FFyL, UBA), investigando el área "Cine argentino para las infancias". Integra el proyecto UBACyT "Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) a *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976)". Colabora con diversas revistas de cine y cultura.

María Aimaretti

Licenciada y profesora en Artes, orientación combinadas, (FFyL, UBA). Doctoranda en Artes, Facultad de Filosofía y Letras. Becaria de CONICET (Tipo I ciclo 2010-2012, y Tipo II ciclo 2013-2015). Su proyecto se focaliza en: Alteridad indígena, memoria desplazada y procesos de producción cultural. Cine, teatro y video indígena boliviano. Fue adscripta de 2010 a 2013 a la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (carrera de Artes, FFyL, UBA), a cargo del Lic. Ricardo Manetti. Actualmente se desempeña como docente en dicha materia. Asimismo, ha sido docente invitada en seminarios de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras. Es miembro activo desde 2007 del grupo CiyNE, dirigido por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, como investigadora en formación desarrollando tareas de investigación y gestión cultural. También se desempeña como miembro activo desde 2010 del comité editorial de la revista *Cine Documental*.

Martín Alomar

Diseñador de Imagen y Sonido (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA) y maestrando en estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA). Se desempeña como docente en la materia Historia Analítica de los Medios Internacionales (FADU, UBA) desde 2001, dedicándose fundamentalmente a trabajar las nuevas formas de la política audiovisual ligadas a las modalidades del *videoclip* y su intersección con las producciones filmicas, teatrales y las nuevas poéticas de Internet. Ha trabajado en el campo de la producción y dirección teatral, creación de videoinstalaciones y en la realización de videos musicales y de experimentación artística, entre ellos, *Hedwig & the angry inch* (2009), *II*, *La Exhalación* (Fernando Noy, 2011) y *La noche que Larry Kramer me besó*, que obtuvieron premios ACE, Florencio Sánchez, Roberto Jáuregui e INADI. Es además realizador de cine experimental en súper 8 y 16 mm. Varios de estos trabajos fueron seleccionados para su exhibición en festivales de la Argentina, Brasil, Estados Unidos, Canadá, España y México.

Fabio Fianza

Estudiante avanzado de la Licenciatura y el Profesorado en Artes (FFyL, UBA). Adscripto a la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino (UBA) e integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE).

Héctor Kohen

Licenciado en Artes (FFyL, UBA). Profesor adjunto de Historia del cine latinoamericano y argentino (carrera de Artes, FFyL, UBA) y de la literatura en las artes combinadas II (carrera de Imagen y Sonido, FADU, UBA). Profesor Adjunto a cargo de Historia del cine y análisis y crítica (Licenciatura en Cine Documental, Instituto de Artes, UNSAM). Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Ha publicado en revistas de nuestro país y el exterior. También ha participado en importantes publicaciones sobre cine argentino e internacional, entre las que figuran: *Cine Argentino en Democracia*; *Cine argentino, industria y clasicismo*; *Cine argentino. Modernidad y vanguardias* (Fondo Nacional de las Artes, 1994, 1999 y 2005, respectivamente); *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni* (2003, Università Ca Foscari di Venezia); *Cuadernos de Cine Argentino* (INCAA, 2005); *El cine cuenta nuestra historia* (INCAA, 2010); *Las luciérnagas y la noche. Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini* (Buenos Aires, Ediciones Godot, 2013). Es coeditor de CAIANA, publicación digital del Centro Argentino de Investigadores de Arte.

Mario Laborem García

Venezolano. Egresado de la Universidad Católica “Andrés Bello” en Comunicación Social, con especialización en Producción Audiovisual. Además de iniciarse como docente en esa universidad trabajó en radio, televisión, cine y publicidad; escribe para medios impresos sobre cine, multimedia e Internet. En la Argentina, estudió en la Universidad del Cine (FUC) la Licenciatura y el Profesorado en Dirección Cinematográfica, donde se desempeña actualmente como docente de las cátedras Dirección I, Dirección II, y Análisis y Crítica Cinematográfica I. Es además profesor adjunto de Historia del Cine Argentino e Historia del Cine Latinoamericano en el Instituto Nacional de las Artes y de Taller de Documental en la Facultad de Comunicación Social (Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales).

Fernando Madedo

Diseñador de Imagen y Sonido (FADU, UBA). Ha realizado estudios de posgrado en gestión y política cultural (FLACSO y FOGA). Se desempeña como investigador y profesor de la Universidad de Buenos Aires y del Instituto Universitario Nacional del Arte. Fue redactor de la revista *Otrocampo* y ha publicado en revistas de la Argentina, España, Francia, Australia y México. En coautoría escribió *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates* (Al Margen, Universidad Nacional de La Plata) y *Formas de la memoria, notas sobre el documental*

argentino reciente (IUNA). Fue coordinador del Simposio “Imágenes del Cine” (Facultad de Filosofía y Letras, UBA/Archivo General de la Nación) y actualmente organiza las “Jornadas Internacionales de Investigadores en Imagen y Sonido” (FADU-UBA). Además de su actividad académica, se dedica a la gestión cultural y a la producción de espectáculos.

Ricardo Manetti

Licenciado en Artes (FFyL, UBA). Profesor adjunto de Historia del cine latinoamericano y argentino (Artes, FFyL, UBA) y profesor titular de Historia analítica de los medios audiovisuales I (carrera de Diseño de Imagen y Sonido, FADU, UBA) e Historia del cine argentino (Instituto Nacional Universitario del Arte). Ha dictado seminarios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires y otras instituciones extranjeras. Como investigador, ha participado en importantes publicaciones sobre cine argentino e internacional, entre las que figuran *Cien años de cine* (*La Nación Revista*, 1995), *Cine argentino, industria y clasicismo 1933-1956* y *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983* (Fondo Nacional de las Artes, 1994, 1999 y 2005). Asimismo, se ha desempeñado en la producción teatral y ha desarrollado diversos emprendimientos de gestión cultural. Actualmente, es Director de la carrera de Artes (FFyL, UBA).

Nicolás Ezequiel Mazzeo

Estudiante avanzado de Filosofía (FFyL, UBA). Actualmente se desempeña como profesor de Filosofía en escuelas secundarias de la provincia de Buenos Aires y es adscripto a la cátedra Historia del cine latinoamericano y argentino (FFyL-UBA). Es integrante del proyecto UBACyT “Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) a *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976)”.

Iván Morales

Licenciado en Artes (FFyL, UBA) y egresado de la carrera de Montaje (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica). Es adscripto a la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino (FFyL, UBA) e integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE).

Pablo Piedras

Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes (FFyL, UBA). Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Se desempeñó como becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Actualmente es investigador asistente del CONICET y docente de la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino (FFyL, UBA). Es además codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y de la revista *Cine Documental*.

Lucía Rodríguez Riva

Licenciada en Artes (FFyL, UBA) y productora audiovisual egresada de TEA Imagen. Se desempeña como docente en la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino (Artes, FFyL, UBA) y de Historia del cine argentino (Instituto Universitario Nacional del Arte). En esos espacios participa de proyectos de investigación referentes al cine argentino y el campo popular. Es integrante del proyecto UBACyT “Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) a *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976)”. Ha publicado trabajos de su autoría en revistas especializadas y ha participado como autora de la publicación *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español* (CCEBA). Además, trabaja en diversos proyectos relacionados con la gestión audiovisual.

Mariano Roitenburd

Estudiante avanzado de la licenciatura en Artes Audiovisuales del IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte), donde se encuentra actualmente realizando la tesis de graduación. Como editor audiovisual, ha participado de producciones independientes y de proyectos televisivos.

Javier de Taboada

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima) y Doctor en Literatura Hispánica por la Universidad de Harvard. Su tesis doctoral versa sobre cineastas y escritores europeos en América Latina. Actualmente prepara la publicación del libro correspondiente y se dedica a investigar el cine regional andino en el Perú. Es miembro de la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras (AIBAL).

María Valdez

Licenciada en Letras (FFyL, UBA). Desde hace años se dedica al estudio, la investigación y la enseñanza sobre cine argentino y latinoamericano, historia y estética cinematográfica y semiótica del espectáculo en la Universidad de Buenos Aires, en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) y en distintos centros de estudios sobre la imagen (Universidad del Cine, Centro de Investigación Cinematográfica, entre otros). Ha sido Jefa de Programación del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Entre sus publicaciones figuran, entre otras, “Cien años de cine” (*La Nación Revista*, 1995), *Cine argentino, industria y clasicismo. 1933-1956* y *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983* (Fondo Nacional de las Artes, 1999 y 2005), *Diccionario del Cine Español, Portugués e Iberoamericano* (Sociedad General de Autores y Editores, España) y en *Imágenes compartidas. Cine argentino-Cine español* (Centro Cultural de España en Buenos Aires) y de los académicos redactores de DVD multimedia sobre tecnologías digitales y universo audiovisual de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED-Madrid, España). Actualmente es Directora de la Carrera de Artes y Tecnologías de la Universidad Nacional de Quilmes.

Dana Zylberman

Licenciada en Artes y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (UBA). Maestranda en Gestión Cultural (FFyL, UBA). Se desempeña como docente en la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino (FFyL, UBA) y en diversas instituciones educativas de la ciudad de Buenos Aires. Actualmente participa de proyectos de investigación vinculados al cine argentino y latinoamericano, abordando las relaciones entre el cine clásico y la cultura popular. Es integrante de los proyectos UBACyT “Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De Pajarito Gómez (Rodolfo Kuhn, 1965) a Soñar, soñar (Leonardo Favio, 1976)” y PICT “La construcción transnacional del cine argentino y mexicano. Intercambios culturales y relaciones identitarias en el período clásico-industrial”.

Índice

Prólogo	5
<i>Lucía Rodríguez Riva</i>	
Introducción	7
<i>Ricardo Manetti</i>	
30. Conformación del modelo industrial: temas y figuras	
Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar	21
<i>Ricardo Manetti</i>	
Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930	49
<i>Dana Zylberman</i>	
Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori	73
<i>Lucía Rodríguez Riva</i>	
Los chicos crecen, las dos caras de Cazenave	93
<i>Martín Alomar</i>	

Entre el amor y la política. Un panorama de las transposiciones literaturacine en la primera década del cine clásico argentino y un caso de análisis: *El inglés de los güesos* 119

Iván Morales

La Revolución en el cine mexicano de los años treinta y cuarenta. Entre el escepticismo y la idealización 137

Pablo Piedras

50. Crisis del modelo: cuestionamientos a los ideologemas imperantes

1957-1960. No todo es autenticidad la de la imagen realista 165

María Valdez

***Si muero antes de despertar* (Christensen, 1952)
Infancia, sexualidad y norma** 189

Tamara Accorinti

“La casa se ha puesto triste y fea como nosotros”: la construcción del hogar como ruptura en *Graciela* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956) 205

Mariano Roitenburd

Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria 229

Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman

La canción de la sirena. Arrabal portuario, amor filial y melodrama en *La Balandra Isabel llegó esta tarde* 247

Mario A. Laborem García

Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de “cine nacional” en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía 267

Fernando Madedo

70. Reinención: lo político y lo popular en forma de espectáculo

- "A ustedes les falta celuloide"** 281
Héctor Kohen
- De primavera a invierno Efervescencia y derrotero de la contra-censura audiovisual en el período 1973-1974** 307
Nicolás Ezequiel Mazzeo
- Nosotros los monos*: el des-montaje de la máquina** 321
Elina Adduci Spina e Iván Morales
- Una infancia en mil películas, un modelo en mil países.
Mil intentos y un invento (Manuel García Ferré, 1972)** 331
Tamara Accorinti
- Juguemos en el mundo*: un viaje hacia el interior de la política argentina** 347
Elina Adduci Spina
- De blanco te esperé: sobre *La Mary*, un melodrama entre el erotismo y la mojigatería** 359
Fabio Fidanza
- Del radioteatro, Verdi y "La Salamanca": heterogeneidad feérica, linajes otros y liminalidad en *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975)** 371
María Gabriela Aimaretti
- La selva peruana desde dentro y desde fuera:
Armando Robles Godoy vs. Werner Herzog** 407
Javier de Taboada
- Los autores** 417

