

Cine y Novela:

Imágenes argentinas del siglo XX

Abel Posadas, Marta Speroni y Mónica Landro

Volumen I



Argus-a

Artes & Humanidades

Buenos Aires - Argentina

Los Angeles - USA

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts & Humanities
Buenos Aires - Argentina / Los Angeles - USA

© Abel Posadas, Marta Speroni y Mónica Landro <i>Cine y novela</i> <i>Imágenes argentinas del siglo XX</i> Volumen I Ilustración de tapa: Herminia Franco y Floren Delbene en Amalia ISBN: 978-987-28621-8-3

Editorial Argus-a
ISSN: 1853-9904
Indizada: Modern Language Association (MLA) y Latindex
Buenos Aires – Argentina / Los Angeles- USA
1º edición on line Febrero 2015
publicada por Argus-a Artes y Humanidades

Diseño: Mabel Cepeda

Editorial Argus-a
Director: Gustavo Geirola
Web: argus-a.com.ar
E-mail: argus.a.org@gmail.com
Saavedra 1976 , Dpto. "C" - (1630) San Martín - Buenos Aires -
Argentina

Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida sin autorización escrita de la Editorial Argus-a Artes & Humanidades la reproducción y venta, ya sea total o parcial de *Cine y Novela: Imágenes argentinas del siglo XX* Vol. I por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la copia y distribución de ejemplares con fines comerciales.

Propósito

Argus-*a* Artes & Humanidades / Arts & Humanities es una publicación digital dirigida a investigadores, catedráticos, docentes, profesionales y estudiantes relacionados con las Artes y las Humanidades, que enfatiza cuestiones teóricas ligadas a la diversidad cultural y la marginalización socio-económica, con aproximaciones interdisciplinarias relacionadas con el feminismo, los estudios culturales y subalternos, la teoría queer, los estudios postcoloniales y la cultura popular y de masas. El objetivo de la Editorial Argus-*a* es difundir e-books académicos, en castellano, inglés y portugués, en forma gratuita a través de la red.

**Cine y Novela:
Imágenes argentinas del siglo XX**

Volumen I

Abel Posadas, Marta Speroni y Mónica Landro

Febrero 2015



argus-a.com.ar
Buenos Aires – Argentina
Los Angeles – USA

PALABRAS DEL EQUIPO

En junio de 1995 quienes firman este libro se encontraron por primera vez. La experiencia del trabajo en equipo no era desconocida para ellos. Había comenzado a fines de los años 60 y seguiría a través de las décadas siguientes. Hubo una pausa obligada entre 1976 y 1980, por razones que son de dominio público. Fruto de aquellas conversaciones de 1995, más bien balbuceos, son los dos tomos que publicó la editorial El Calafate y que se titulan *Cine Argentino 1933-1943*. En aquel entonces, hubo también otras personas que se acercaron a nosotros, pero no encontraron viable la propuesta.

Las instituciones universitarias o terciarias de Argentina no estimulan esta clase de tarea. En todo caso, cada integrante redacta un artículo que se coloca en el libro correspondiente. Esto ocurre, al menos, en el campo de las Ciencias Sociales. La experiencia nos indica que, cuando se trata de lapsos extensos —el estudio que aquí se presenta abarca todo el siglo XX— una sola persona no basta.

Más aún, en el terreno de las Ciencias Sociales, aquellas investigaciones escritas en colaboración y redactadas en equipo no se consideran antecedentes valiosos. Se apunta de ese modo al extremo individualismo que, para mal o para bien, distingue a Argentina como país en una crisis permanente. Pareciera que todo el mundo y en cualquier terreno quiere ser *primera figura*. Esto conduce, a veces, a callejones sin salida donde egos inflados se estrellan para deshacerse sin atenuantes. De vez en cuando, una dosis de humildad —haya o no motivos para tenerla— es absolutamente imprescindible.

Es verdad que discutimos, que en ocasiones no tenemos la paciencia suficiente, que no siempre las reuniones son todo lo fructíferas que quisiéramos. Del mismo modo, no hay institución que otorgue subsidio alguno, no al menos para esta clase de trabajos.

De manera que el material hay que conseguirlo por cuenta propia. En el caso de estos tres tomos hubo que buscar novelas que en un principio parecían inaccesibles, comprarlas en días y horas inimaginables, repartirlas, leerlas, analizarlas para saber luego qué traslación se había hecho en el terreno cinematográfico. Las películas se las debemos, en su mayoría, a Marcelo Oscar Blanco y a José Luis Visconti de la ciudad de La Plata. No hay palabras para mostrar nuestro agradecimiento para con estos dos cinéfilos.

Asimismo, cada integrante del equipo se vio obligado, necesariamente, a lidiar con los problemas de la vida cotidiana que no son pocos. Es sencillo: se es o no un profesional. En este sentido, los tres tenemos una claridad indispensable: no se aguarda recompensa alguna y ya no nos hace falta colocar el título para aumentar el curriculum que las instituciones requieren. Que ellas hagan lo suyo y lo demuestren. Nosotros seguiremos haciendo lo que nos corresponde y nos interesa.

Quizás el problema que merece mayor relevancia es el de la redacción en conjunto. Cada uno de nosotros tiene su estilo. ¿Cómo lograr que se aúnen criterios con respecto a determinado párrafo? El objetivo es que la idea quede expresada de manera suficientemente clara. Por eso se procede a correcciones a veces fatigosas y enervantes. Lo que nos exigimos es una considerable dosis de paciencia: se trata de evitar los choques, al menos en el terreno de la escritura. Esperamos sinceramente que al lector le llegue como redactado con la suficiente coherencia.

Por lo demás, existe una amplia libertad en el sorteo de novelas y películas. Es inútil —los tres lo sabemos— obligarnos a leer o a ver un texto literario o cinematográfico que no nos atrae. Sin embargo, es preciso hacerlo aún contra nosotros mismos. Quien se quedaba con el tema lo desarrollaba, apuntalado por la lectura y visión de los otros. Asimismo, la selección de la bibliografía puede conducir a callejones sin salida. En este sentido, los juicios de valor con respecto a determinado artículo o libro ayudan a aunar criterios y despejar el panorama.

Luego de poco más de tres años en el caso de la presente investigación, ya no fuimos los mismos. Esto quiere decir que el material trabajado ayudó a que se produjeran cambios en las relaciones. Cada uno de nosotros goza de la suficiente independencia como para realizar trabajos por su cuenta, siempre y cuando no descuide lo que se realiza en el grupo. Lo hemos hecho aunque hemos dado prioridad a este libro porque, sencillamente, hacía falta, era necesario en el panorama de los estudios culturales. Cuando termina una tarea semejante, luego de incontables correcciones, se produce un vacío. La experiencia nos dice que no se puede comenzar otra de inmediato y que hay que tomarse un tiempo de descanso. Por ahora es lo que estamos haciendo, aunque ya tenemos otro proyecto en vista.

Por fin, la tecnología permite que el e-book sea disfrutado o al menos leído en países diversos. Uno de nosotros comprobó a través de *Damas para la hoguera, estudio sobre actrices argentinas*, que en poco tiempo se alcanzaban los mil lectores, tal como se comprueba en www.slideshare.com o en www.scribd.com. Este hecho fue definitivo al tomar nuestra decisión de recurrir a la editorial Argus-a.

Abel Posadas – Mónica Landro –Marta Speroni

Febrero 2015

Cine y Novela

Imágenes argentinas del siglo XX

Abel Posadas, Marta Speroni y Mónica Landro

VOLUMEN I

PREFACIO..... I a IV

AGRADECIMIENTOS..... V

INTRODUCCIÓN..... 1

CAPÍTULO I: EL FOLLETÍN

- a) Los folletines llevados al cine..... 13*
- b) El folletín y los modales de la aristocracia..... 14*
- c) Catolicismo y folletín: Hugo Wast y Manuel Gálvez..... 20*
- d) Catolicismo en crisis: Teología de la Liberación..... 28*
- e) El sexo invade el folletín..... 29*
- f) Un caso inusual: Los pulpos.... 35.*
- g) Folletines Latinoamericanos en el cine argentino..... 40*
- h) Otras variables del folletín..... 43*

VOLUMEN II

CAPÍTULO II: EL MELODRAMA

1) PASIONAL

(a) Los guiones..... 2

(b) El melodrama pasional a partir de las novelas..... 4

2) DE LA FAMILIA

(a) Un paseo por las películas basadas en guiones..... 12

(b) Entrada en la novela en el melodrama de la familia..... 17

3) DE LOS JÓVENES

(a) Guiones para esa edad fugaz..... 31

(b) El cine y la novela se ocupan de los jóvenes..... 36

4) DE LOS MARGINADOS

(a) Los guiones ofrecen excluidos..... 54

(b) Mapa de novelas y películas sobre la exclusión..... 57

5) RURAL

(a) Los guionistas dan su visión del campo..... 80

(b) Los novelistas y el campo. Los problemas sociales..... 83

VOLUMEN III

CAPÍTULO III: ENTRE LA COMEDIA Y EL GROTESCO

- a) *Breve panorama..... 2*
- b) *Los guionistas intentan divertir..... 3*
- c) *Una novela deja de lado la solemnidad..... 10*
- d) *Actores dedicados al género..... 12*
- e) *Otros nombres de los años 50..... 15*
- f) *El éxito de una novela tienta a Borrás y a Tinayre..... 16*
- g) *La década del 70..... 19*
- h) *Más guiones y más figuras..... 21*
- i) *La picardía del novelista Roberto J. Payró..... 22*
- j) *Una metáfora y la vuelta a la democracia..... 24*
- k) *El final de guiones y novelas que intentaron la comedia y el grotesco 25*
- l) *Reirse a fines del siglo XX no resultó fácil..... 34*

CAPÍTULO IV: EL POLICIAL

- a) *El policial en la literatura argentina..... 38*
- b) *Cine: El policial de pseudomisterio..... 42*
- c) *El policial negro en el cine argentino..... 49*
- d) *La paranoia..... 68*
- e) *Parodia del policial..... 72*
- f) *El policial aficcional..... 78*

CAPÍTULO V: LA ÉPICA

- a) *La épica desde los guiones: La literatura popular y los héroes 86*
- b) *Hijo de Hombre: Una misión que cumplir..... 93*
- c) *Juan Moreira: Un héroe destinado al fracaso..... 106*
- d) *La elección de Favio – Jury..... 109*

CONCLUSIÓN FINAL.....	120
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	123
ARTÍCULOS.....	126
TEXTOS LITERARIOS.....	127
NOTAS.....	132

Vol. III - ANEXO

PREFACIO

El presente trabajo desea lograr una lectura amena y clara. La redacción en equipo, sin embargo, conlleva dificultades que derivan de las personalidades que conforman el grupo de estudio, estilo incluido.

Si se eligió la narrativa y dentro de ella la traslación de la novela al cine, el hecho se debe a que el discurso fílmico durante casi todo el siglo XX se acerca al discurrir de los universos de ficción que exceden el cuento. Si bien se intentó abarcar toda la novelística argentina del siglo XX y, de manera parcial, también del siglo XIX, el lector se encontrará con que ciertos títulos están ausentes. Esto ocurre debido a una selección previa basada en la disímil calidad de alguno de los textos –el literario o el fílmico–, o bien a que la traslación se ha realizado de tal modo que el resultado ha sido una película, a nuestro juicio, casi incomprensible. Al propio tiempo, hallamos que la denominada *novela corta* excede los límites y la estructura del cuento. Esto la hace pasible de ser incluida en este trabajo.

Del mismo modo, se han tenido en cuenta aquellas novelas latinoamericanas que fueron rodadas y producidas o coproducidas en Argentina. El lector se encontrará así con la presencia de algunas muestras de las literaturas de Brasil, Perú, Paraguay, Uruguay y Chile que cumplen con este requisito.

Todo estudio cultural tiene, por fuerza, un corte diacrónico. Nos pareció adecuado cerrar el trabajo en el 2000. Es innegable que, durante casi todo el siglo elegido, se veía cine en salas. Existía una audiencia histórica promovida por el hábito de concurrir al cine. Esta pauta social se fue perdiendo. No obstante, se hace necesario aclarar que desde los años 70, las antiguas salas de barrio, con entradas a precios populares, se venían cerrando y tanto la llegada de la TV en primer término y del video después, iniciaron una nueva manera de ver películas. Luego, siguieron otros formatos como el dvd y el blue ray a lo que debe agregarse la web. El avance tecnológico ha

logrado que el ver cine en salas parezca un hábito *antiguo*. Por fin, el corte se impuso debido a la macroestructura -política, económica, social- y a un recambio generacional.

Hay, sin embargo, ventajas: hoy día los diversos formatos impiden que las viejas películas se pierdan y, del mismo modo, la letra escrita se eterniza en la web sin miedo al desgaste.

El celuloide se deteriora y el papel se deshace con el tiempo.

El final del siglo XX pareciera haber concluido con el celuloide como material básico para la manufacturación de películas. El acceso a la era digital plantea también problemas en el área de la exhibición. El esfuerzo realizado por el Cine con Vecinos de Saladillo demostró que era posible rodar un film con escaso presupuesto. El uso del digital consiguió una adhesión inmediata de parte de los jóvenes cineastas de todo el país. Este procedimiento, el reemplazo del celuloide, es un fenómeno mundial. Sin embargo, como se dijo, la exhibición sigue siendo un problema difícil de resolver, ya que se encuentra hoy día en manos de las majors norteamericanas. Por lo tanto, no sólo el cine de otros continentes sino también el latinoamericano carecen de pantalla.

Dentro de las ventajas del posmodernismo, existe una tendencia a recuperar salas de barrio para transformarlas en espacios culturales, que incluirían la proyección de películas. Lo que resulta difícil de sortear para productores y espectadores es el problema económico: los precios de la entrada al cine logran que posibles espectadores prefieran comprar o alquilar un dvd antes que acercarse a la boletería de un shopping center.

Se consideró prudente dividir el material estudiado en géneros, a partir de las novelas leídas. El lector encontrará que el dispositivo genérico exige, en cada una de sus variables, un análisis que puede modificarse, aunque no esencialmente, ya sea cuando se lo relaciona con la macroestructura, o bien al estudiar textos literarios y filmicos.

Si bien se mencionan películas basadas en guiones, la mirada se centró en la traslación de novelas al cine. La lectura de los textos literarios permitió la división en géneros, aunque, en ocasiones, el dispositivo genérico no funciona, un hecho poco común en el siglo XX. Es así como los capítulos están divididos según el género inferido de las novelas elegidas: policial, comedia, grotesco, parodia, épica y, por último pero fundamental, el hallazgo de las diferencias existentes entre folletín y melodrama. Para los teóricos europeos, tanto el cine argentino como el mexicano, en el siglo XX, se distinguen por la abundante producción de melodramas. No se ha tenido en cuenta el relato filmico que plantea claramente serias dudas con respecto a esta aseveración. Cuando se ponen en juego las emociones surge de inmediato la palabra *melodrama*, con o sin final feliz. No se ha reparado que la razón puede organizar un relato que se divide en alto o bajo melodrama, este último homologable al folletín. La elaboración estilística contiene el desborde e impide la caída en el bajo melodrama o folletín. Naturalmente, esto no siempre se logra y muchos textos filmicos oscilan entre estos dos andariveles. Es así como se encuentran melodramas con rasgos folletinescos y folletines que derivan, gracias al relato, en auténticos melodramas. El relato, el armado del film, se convierte de este modo en el pivote que permite separar las aguas.

Cuando se trató la comedia y sus variables –sátira, parodia, grotesco- se tropezó con la dificultad de que existen pocas novelas argentinas cuya base es el humor. Habitualmente los escritores no lo eligen. Si lo hacen, derivan en lo corrosivo, hecho que problematiza la empatía entre el texto y el lector. A partir de esta tendencia, las películas pontifican más de lo debido y se vuelven moralizantes. La chispa hay que buscarla en aquellos textos filmicos basados en guiones.

Al llegar los años 80 del siglo pasado, el cine seguía reflexionando sobre si mismo e incluía a los espectadores. Para ello se hacía necesaria la creación de un metalenguaje que abarcara tanto a la película como a la audiencia. En LA ROSA PÚRPURA DEL CAIRO (Woody Allen-1985) la protagonista, en la década del 30, necesita escapar de una realidad asfixiante a través de la ficción aportada por la imagen en movimiento. Este espectáculo popular resultaba la evasión favorita y más accesible.

Los seres reales quieren ser ficticios y los ficticios, reales. La convivencia es mágica pero efímera. Se hace necesario elegir. El largo plano final de la heroína que, poco a poco, se entrega a la visión de una nueva película, demuestra que ha quedado atrapada en el mecanismo exhibición-visión. No está en el cine, es cine. A su vez, en 1989, Giuseppe Tornatore daba a conocer CINEMA PARADISO. Totó, el pequeño huérfano, accede a esta magia desde la cabina del proyccionista. Se asiste a la reacción de la audiencia histórica frente al material proyectado. Éste ha sido tan visto que algunos espectadores se saben los parlamentos de memoria o narran la historia cuando el rollo de celuloide no llega a tiempo en aquel vaivén de sala a sala. Cuando se quiere manipular a los fantasmas del celuloide se corren inesperados peligros: se produce un incendio y el proyccionista queda ciego. Tanto en una película como en otra existe un límite muy preciso entre ficción y realidad, que es altamente riesgoso cruzar. Se comprueba así que, en el ámbito internacional, había realizadores que eran conscientes de que el cine, tal como se había conocido en el siglo XX estaba en vías de extinción. Lo que sucedería luego queda, en estos dos films, fuera campo. En Argentina, Carlos Sorín en LA PELÍCULA DEL REY (1986) descubre para los espectadores qué escasa es la magia cuando se trata de rodar una película. Y, sin embargo, técnicos, actores y el propio realizador no se dan por vencidos: el cine continúa.

AGRADECIMIENTOS

En primer término es necesario mencionar a Marcelo Oscar Blanco y José Luis Visconti --ambos de la ciudad de La Plata- por habernos provisto del material filmico necesario. Sin su aporte, esta investigación hubiera sido imposible.

Por diversas razones también merecen ser citados Fernando Martín Peña, César Maranghello, Raúl Horacio Campodónico, Eduardo Romano y Margarita Pierini y el invaluable aporte de quienes ya se fueron: Olga Zubarry y el Dr. Juan Carlos Garate.

INTRODUCCIÓN

Desde el comienzo mismo del cine, a fines del siglo XIX, George Méliés probó que el nuevo medio era apto para la ficción. A posteriori, la explotación del fenómeno necesitó abreviar en historias y no pocas de ellas tuvieron como fuente a la literatura. Así, ya en 1897 se recurre a un episodio de *Oliver Twist* de Charles Dickens para un corto titulado DEATH OF NANCY SYKES. A partir de este momento se acentuó la necesidad de recurrir a la literatura para alimentar la imagen en movimiento. En el caso de las novelas, se trataba de textos muy conocidos y, en ocasiones, difundidos a la manera del folletín: tal el caso de autores como Victor Hugo, Honoré de Balzac, Charlotte Brontë, y Benito Pérez Galdós, entre otros. David Wark Griffith al llegar 1911, rueda un corto basado en la novela de Zane Grey *Fighting Blood*, cuya duración oscila de once a dieciocho minutos. Es curioso que la mayoría de estos autores recorran todavía el periplo del cine y la TV.

En Argentina, el período silente se distingue por la recurrencia a folletines también muy populares. Entre ellos, varias novelas de Hugo Wast, quien tenía su propia productora, el famoso *Juan Moreira* según el texto de Eduardo Gutiérrez que ya había conocido el éxito en el circo y en el teatro, más la considerada piedra fundamental de la novela autóctona, es decir *Amalia* de José Mármol. Las décadas del 10 y del 20 del siglo pasado están recorridas por estos textos que, en ningún momento, significaron un peligro en cuanto a competencia con el cine extranjero. Así, AMALIA (Enrique García Velloso-1914) se estrena en el Colón con la presencia de entusiastas integrantes de la élite.

El puente entre el silente y el sonoro, en esta materia, es Hugo Wast, que vuelve a ser frecuentado en los años 30 a través de la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos y de José Agustín Ferreira. Luego, fue retomado por la Argentina Sono Film con Carlos Borcosque y Mario Soffici. Quienes estaban a cargo de los guiones provenían del periodismo –Pablo Suero-, gozaban de cierto prestigio literario –Ulises Petit de Murat y Homero Manzi- o bien, si el escritor lo consideraba pertinente,

intervenía, al menos según la ficha técnica, en el guión: por ejemplo, Hugo Wast y LA CASA DE LOS CUERVOS de Carlos Borcosque, quien tenía como colaborador habitual en esta tarea a Jack Hall.

Según Michel Serceau en el paradigma adaptación/film/obra literaria los tres componentes tienen el mismo valor. Sin embargo, en el cine argentino de los estudios, el adaptador ocupaba un lugar secundario: cumplía su tarea y se desentendía del resultado. Lo que tenía importancia era la ecuación film/obra literaria. Desde los comienzos del sonoro, las normas las imponía la casa productora y, a posteriori, también serían los productores y, en ocasiones, los directores quienes controlarían la tarea de quien trasladaba la palabra a la imagen. De ahí que el saqueo a la obra literaria, como sostiene Pio Baldelli, resultara moneda corriente. No obstante, había quienes se hacían cargo de una verdadera traslación de la obra literaria al cine: es lo que ocurre con PRISIONEROS DE LA TIERRA, traslación de cuatro cuentos de Horacio Quiroga realizada por Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga, o bien de LA GUERRA GAUCHA -Petit de Murat y Homero Manzi-, según los cuentos de Leopoldo Lugones.

Traslación implica el pasaje del lenguaje literario al cinematográfico, sin dar mayor relevancia a uno o a otro. Esto no conlleva una fidelidad innecesaria al texto que es punto de partida. Esta clase de adaptaciones crean un nuevo texto que respeta el paradigma propuesto por Serceau.

Si bien algunos guionistas preferían trabajar en solitario frente a la obra literaria –Arturo Cerretani-, otros –Eduardo Borrás- dependían de las sugerencias del director. No es igual el Borrás que colabora con Hugo del Carril –LAS AGUAS BAJAN TURBIAS- que el que está a las órdenes de Daniel Tinayre –LA CIGARRA NO ES UN BICHO-. En el caso de Aída Bortnik consiguió dos traslaciones impecables en colaboración con Sergio Renán para LA TREGUA y CRECER DE GOLPE. A su vez, Leopoldo Torre Nilsson encontró su pareja literaria en Beatriz Guido. Asimismo, el paraguayo Augusto Roa Bastos, quien se ocupara del guión de su propia novela HIJO DE HOMBRE, se integró al cine como guionista, demostrando su pericia en SHUNKO y ALIAS GARDELITO. En ocasiones, los escritores figuran en la secuencia cero como partícipes del libro cinematográfico. Por ejemplo, Ernesto Sábato en EL TÚNEL o Sergio Mulet en TIRO DE GRACIA. Otros se desentendían por completo, una vez que

vendían los derechos, como ocurrió con Adolfo Jasca y LOS TALLOS AMARGOS.

Por su parte, Jorge Goldenberg ha demostrado su capacidad en el tratamiento cinematográfico de varias novelas, entre ellas *Los desangelados*, que en cine se llamó SENTIMENTAL. Al propio tiempo, no son pocos los guionistas que colaboran con el director en la traslación, aunque la última palabra la tenga el segundo. De ahí que haya habido un resentimiento profundo entre quienes llegaban de la literatura. Es lo que ocurrió entre Marco Denevi y Mario Soffici en la versión de ROSAURA A LAS DIEZ, o de Enrique Medina y Javier Torre –LAS TUMBAS-. La figura de quienes trasladan de un código a otro ha sufrido un quiebre desde el momento en que el cine argentino no parece usualmente atraído por las novelas, desde fines del siglo XX, ya sea de autores nacionales o extranjeros. En el presente trabajo no se analiza la tarea de quienes escribían guiones originales.

El metier de estos colaboradores no siempre se basó en la literatura argentina. Durante la década del 40, pródiga en autores internacionalmente famosos –Tolstoi, Dostoyevsky, Flaubert, Guy de Maupassant, Honoré de Balzac et al- los que escribían para el cine debieron internarse por universos ficcionales que eran sumamente complejos. Un ejemplo claro de las dificultades con las que tropezaban fue la traslación al cine argentino de la novela inglesa de George Elliot, seudónimo de Mary Anne Evans, *El molino a orillas del Floss*, que en cine se llamara LA GRAN TENTACIÓN, fallido intento de Petit de Murat en 1948. Otros, en cambio, se acercaban más a una recreación efectiva: por ejemplo Emilio Villalba Welsh y Alejandro Verbitsky, al trasladar *El primo Basilio* de Eça de Queiroz, titulada en cine EL DESEO (1944). Si a posteriori esta tendencia de las casas productoras fue acerbamente criticada por algunos estudiosos, en especial con respecto a folletines y melodramas, no ocurrió lo mismo con los guiones preparados para las comedias. La filmografía de un realizador como Carlos Schlieper se distingue por su recurrencia a libros extranjeros, algo que jamás fue objetado, tal vez porque para los especialistas la comedia era un *género menor*.

Uno de los problemas no estudiados en Argentina es el siguiente: ¿cuál es la relación con el contexto que guarda cualquier traslación de una novela al cine? Al hablar de polisistemas, Patrick Cattrysse (1) se refiere, aunque de manera oblicua, a una

traslación y a su contexto. No se trata, según este teórico, de establecer relaciones predefinidas de fidelidad o adecuación, sino de interrogarse sobre la medida en que es percibida y evaluada por el público y la crítica como adaptación. Sin caer en el reduccionismo, podría decirse que el tiempo detenido de *El perjurio de la nieve* se transforma en EL CRIMEN DE ORIBE cuando la sociedad argentina se halla transitando un sendero en el que acechan poderosos enemigos de la democracia. La ilusoria prolongación de la vida de Lucía concluirá en tragedia. A su vez, Mario Soffici en ROSAURA A LAS DIEZ, logra ingresar la película a un momento en el que la pequeño burguesía porteña no disimulaba su rechazo hacia las migraciones provenientes del interior del país. Del mismo modo, es posible pensar que el pase de las novelas de Hugo Wast al cine se corresponde con una estructura agro-ganadera. El comportamiento y consumo de las traslaciones, dentro del polisistema propuesto por Cattrysse, podría extenderse a lo largo de todo el siglo XX y la relación es muy clara cuando se analiza el período 1976-1982. Si el guión de *La cigarra no es un bicho* propuesto por Borrás-Tinayre en 1962, satisfacía las apetencias soft-porno del narratorio, la traslación de esta novela en 1977 con el título de LA NUEVA CIGARRA indica una maniobra que intenta volver hacia un pasado ya irrecuperable. Luego de 1982, el pase al cine de algunos textos literarios que alcanzaron cierta notoriedad –*Los amores de Laurita, Luna caliente, Los tigres de la memoria, Flores robadas en los jardines de Quilmes*-- no fueron ni percibidos ni aceptados por un público que no tenía interés en evaluarlos ni como textos filmicos ni como traslaciones. En este aspecto, *Últimos días de la víctima*, enquistada en el período 1976-1982, mediante un pulido trabajo de metáfora, permanece hoy como un texto que ha trascendido precisamente porque consiguió hacer claras las reglas del polisistema. La recurrencia a *La maestra normal* de Manuel Gálvez en 1997, por el contrario, confunde al desprevenido espectador que pudo, alguna vez, haber leído la novela. Del mismo modo, habla a las claras de un vacío en el que había caído el relato tradicional, oscuro, inasible y desordenado dentro del esquema propuesto por Cattrysse.

En el prólogo del diccionario Manrupe-Portela Tomo II puede leerse lo siguiente: “El tipo de película que identifica a la segunda mitad de los noventa es el retrato del deprimente entorno general de una Argentina escéptica, en decadencia y previa a su momento más crítico. Un retrato que, por lo general, proviene de los

realizadores jóvenes o noveles, ante la pasividad o al menos el silencio de los directores ya establecidos en décadas pasadas” (2003 XIII). La afirmación es atinada. Cabría, sin embargo, hacerse una pregunta necesaria, que excede la cuestión de las traslaciones, pero es igualmente válida: el espectador ¿estuvo dispuesto a firmar un *pacto ficcional* con los que por entonces eran jóvenes o prefirió seguir adherido al relato tradicional?

Se plantea aquí el problema del *pacto ficcional* mencionado por Umberto Eco. La *suspensión de la incredulidad*, propuesta por el poeta lakista Samuel Taylor Coleridge, puede darse en el caso de los dos textos –el literario y el filmico- o bien en uno de los dos o, tal vez, en ninguno. El lector acostumbrado a Henry James no encontrará tropiezo alguno en firmar ese *pacto ficcional* con *Las ratas*, el ambiguo texto de José Bianco. Sin embargo, ese mismo lector transformado en espectador de cine, podría encontrar serias dificultades para admitir el film homónimo de Luis Saslavsky. Se repite aquí que no se trata de inspeccionar diferencias y semejanzas con la historia propuesta por Bianco, sino más bien de tropezar con debilidades en el enunciado. Las mismas se traducen en un inesperado narrador omnisciente que no permite al narratorio deducción alguna, ya que todo se le entrega de una manera pedestre. Al propio tiempo y en el caso de *Nacha Regules*, ese *pacto ficcional* sólo será posible si el lector y el espectador se preocupan por la sociología, tanto en Manuel Gálvez como en Luis César Amadori. *Nacha Regules* puede leerse como un tratado sobre la prostitución femenina que debió de interesar a quienes frecuentaron la novela cuando apareció. El film, en cambio, semeja un preparado de la casa productora, que ha efectuado el *saqueo* del que habla Pio Baldelli.

Si consideramos verdadera la aserción de Pere Gimferrer acerca de que, durante el siglo XX, las películas de ficción se narraban siguiendo la estructura de la novela decimonónica, es muy posible que esta fórmula haya resultado cómoda a los guionistas. Puede existir una selección de episodios y de personajes, pero no una alteración de la estructura. Quienes, dentro de una supuesta *vanguardia* (2), intentaron un nuevo lenguaje, comenzaron a ser reivindicados por los especialistas de las universidades en el siglo XXI. El narratorio común no se dio por aludido. Podrían citarse aquí maestros del cine –Luis Buñuel o Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman o Luchino Visconti, Federico Fellini o John Ford- que jamás imaginaron formar parte de *vanguardia* alguna y

respetaron la estructura decimonónica de la novela que se ha mencionado. En Argentina, los adaptadores descansaron en esa premisa, en ocasiones con excesiva comodidad. Alberto de Zavalía, Alfredo G. Volpe y Carlos Adén para LOS CARANCHOS DE LA FLORIDA, Carlos Hugo Christensen para EL INGLÉS DE LOS GÜESOS y Ulyses Petit de Murat para EL ROMANCE DE UN GAUCHO, son guionistas disímiles, pero se mantienen impermeables a las posibilidades de traslación que ofrece Benito Lynch. Se lo encadenó a la fórmula decimonónica. Un camino distinto fue el elegido, años más tarde, por Leonardo Favio y Zuhair Jury para JUAN MOREIRA, en donde la fórmula decimonónica desaparece para dejar paso a imágenes donde sucesión y simultaneidad van de la mano. La mirada de los hermanos Jury está puesta en el cine, en el film en sí y, de hecho, en la secuencia cero, no aparece el nombre de Eduardo Gutiérrez.

Gimferrer sostiene que el problema de la adaptación no reside sólo ni principalmente en el lenguaje narrativo que se elige para adaptar, ni aún en la calidad del resultado obtenido; este último factor es el que cuenta a la hora de dilucidar el valor de una película, pero de una película como obra en sí, no del valor que tenga como traslación. Las relaciones entre novela y adaptación filmica deberán debatirse en el lenguaje de las equivalencias en cuanto al resultado estético obtenido. La traslación al cine de un texto de Juan José Saer como NADIE NADA NUNCA suponía inconvenientes que Raúl Beceyro supo cómo sortear. La visión del film homónimo predispone al narratario a leer la novela. Lamentablemente, rodada en 1988, no tuvo oportunidad de exhibirse comercialmente. Se supone que Gimferrer pone el acento sobre la película que debe conseguir el respeto del espectador por sí misma, más allá de partir o no de un texto literario. Lo expresado con respecto a *Nadie nada nunca* podría incluir también a *Los isleros*, *El río oscuro* –en cine LAS AGUAS BAJAN TURBIAS-, *Hijo de Hombre* y varias de las que se analizan en el presente trabajo. Por el contrario, nada hace suponer que el espectador se aproxime a *Paño verde*, *El casamiento de Laucha* o *La invitación* luego de haber pagado la entrada para ver las traslaciones. Como se dice habitualmente, la adaptación fiel y respetuosa no tiene por qué caer en el servilismo ni quedar maniatada cinematográficamente por su fidelidad a la letra y al espíritu del texto literario. Esto es lo que ocurre con el guión que Aníbal Uset preparara para su película UN IDILIO DE ESTACIÓN. La novela corta de Ricardo Güiraldes,

Rosaura, pareció intimidarlo y lo propio ocurre con Manuel Mujica Láinez y el libro filmico de EL CAPITÁN PÉREZ, según la novela corta de Carlos Octavio Bunge. Es evidente que, frente a nombres consagrados por los intelectuales, quienes se ocupan de los guiones reprimen sus ideas sobre posibles cambios.

Durante buena parte del siglo XX, el narratorio se mostró sensible al universo poblado de figuras que vivían una historia delante de la cámara. Los productores eran conscientes de esta prioridad en los gustos del espectador, y los guionistas –salvo excepciones- recibían un cachet muy inferior al del director y al de las estrellas. Los técnicos –fotógrafos, sonidistas, iluminadores, vestuaristas, directores de arte, escenógrafos et al- eran, simplemente, asalariados. “A veces los prestábamos a otros estudios para que se hicieran de unos pesos” (3). En los momentos de gran producción y, cuando los guiones originales no alcanzaban para alimentar la maquinaria, se buscaron textos literarios y la novela, debido a su extensión, resultó una fuente óptima de la que abreviar. Desfilaban autores locales –José Mármol, Eduardo Gutiérrez, Hugo Wast, Manuel Gálvez- y extranjeros. “El rol tradicional del narrador consiste en contar una historia [...]. Su santa patrona es la ilustre Scheherezade, que cada noche está a punto de perder la cabeza si la historia que imagina no interesa al sultán. Se juega la vida a través de la palabra” (Carrière 159). Aunque no siempre en este orden, toda historia tiene un principio, un nudo y un desenlace a imagen y semejanza de quien narra y de quien escucha. En el caso del cine, ese universo ficcional es trasladado a la imagen por el director y su equipo. El guión se transforma así en un puente entre la palabra y la imagen.

Las adaptaciones de novelistas europeos, habitualmente tan vapuleadas, proliferaron en especial en los años 40. Por una parte, y a manera de hipótesis, podría decirse que el auditorio necesitaba evadirse del gris cotidiano. Buscaba aventuras extraordinarias con héroes y heroínas que estuvieran más allá de lo común. Además, las leyes de protección para con el cine argentino, demandaban una producción que exigía un ritmo feroz, muy difícil tanto para guionistas como para directores. Si la factura técnica de estos productos resulta hoy día impecable, no ocurre lo mismo con las historias que llegan como artificiosas y amaneradas. Sería hartó fácil culpar al gobierno de turno de este fenómeno, sin tener en cuenta que el narratorio podía estar exigiendo

esta clase de manufacturas. Otro factor relevante es el hecho de que no pocas de estas adaptaciones habían sido ya probadas en otras cinematografías. Por otra parte, nunca desapareció el espectador que necesitaba ver la vida tal como la vivía en el barrio, en el trabajo, en el deporte o internarse en el pasado argentino.

A partir de los años 50, las traslaciones de novelas argentinas van a plasmarse, a veces, en relatos más complejos. Hay un arco que incluye a LOS ISLEROS, BARRIO GRIS, LAS AGUAS BAJAN TURBIAS, LA CASA DEL ÁNGEL, LOS TALLOS AMARGOS y ROSAURA A LAS DIEZ, que exige una nueva manera de mirar cine. El narratorio deberá prestar atención no sólo a la historia sino al modo en que se la narra. Es en este aspecto que las casas productoras dejan paso a directores que se convierten en autores, a semejanza de lo que ocurría en el panorama internacional. Se impone la moda de las traslaciones de novelas premiadas, lo que no necesariamente significa la aceptación por parte del espectador. El *idilio* entre la imagen y la palabra persistió en Argentina hasta fines del siglo XX. Bastaría pensar en la traslación de *La tregua*, *Alrededor de la jaula* –en cine CRECER DE GOLPE–, *Juan Moreira*, *Hijo de hombre*, *Últimos días de la víctima*, *Cuarteles de invierno*, *Shunko*, *Rosaura a las diez*, *No habrá más penas ni olvido*, etc. El relato utilizado para estas traslaciones exige un espectador altamente experimentado. Lo que importa en estos nuevos textos filmicos del siglo XX es lo novedoso en el ámbito del relato.

A su vez, desde la segunda mitad del siglo pasado, el montaje cinematográfico, el primer plano, la pretensión de la simultaneidad, las elipsis, los flashbacks y los flashforwards, han invadido a la novela. Ningún escritor contemporáneo puede ya ignorar los procedimientos usuales del relato filmico: en la práctica, hay un no declarado triunfo de la imagen en movimiento.

Finalmente, se ha elegido el término *traslación*, porque éste indica el pasaje de un lenguaje –el literario– a otro –el cinematográfico–, considerando que uno no es superior al otro. Si bien el investigador Sergio Wolf utiliza *transposición*, no se considera que existan diferencias fundamentales entre este término y *traslación*. Como él mismo explica “lo que queda es siempre examinar el tipo de vínculos que se establece entre las dos disciplinas. Y una primera condición esencial quizás sea comprender que el único modo de pensar la literatura y el cine es despojándolos de toda atribución

positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia. Precisamente, esta distinción entre origen y decadencia es la que termina conduciendo a pensar la transposición a partir de la idea de que es igual a una traducción o de que es igual a una traición” (Wolf 29).

CAPÍTULO UNO

EL FOLLETÍN

Este formato literario nació en 1836 en Francia y surge por una necesidad comercial: un diario más barato para un nuevo tipo de lector, el burgués, proveniente de las nuevas capas medias. Se beneficiarían tanto los empresarios como los autores, incluso aquellos que se iniciaban en las letras. De la hoja de diario revista pasó a libro, con ediciones de tamaño mínimo, para luego convertirse en radionovela, comic, telenovela, fotonovela, cine y teatro.

El significado de la palabra *folletín* tiene su origen en un aspecto técnico: era un cuarto de página que pasaría a ser el sinónimo de novela popular para todo tipo de público, con entregas periódicas. Su formato es multiforme, a pesar de que los finales de las distintas obras, apuntan al orden establecido. Se lo puede clasificar como una novela costumbrista, de intriga, de aventuras, o todo al mismo tiempo. Podría considerarse que el folletín es un derivado de la novela romántica y de la realista.

La historia comienza *in media res*, con diálogos que imitan el habla coloquial, aunque sus personajes están tipificados, poseen una psicología elemental, no evolucionan. Son personajes planos (Edward. A. Forster 35). Requieren la complicidad del lector. La original característica del folletín será la fragmentación, el corte en cada capítulo, a lo que se añade la vendedora fórmula propuesta por Honoré de Balzac en su novela *La vieille fille* (1836): “continuará en el próximo número”.

En lo que se denominará *folletín didáctico*, los autores, ya sea por entregas o en formato libro, inducen al lector a internarse tanto en el pasado del país como en su época contemporánea. La entrada de Argentina en la modernidad se produce con la publicación de la serie de folletines de Eduardo Gutiérrez a partir del *Juan Moreira*, publicado en *La Patria Argentina* en 1879. Esta obra, según algunos teóricos, se constituyó en piedra fundamental del teatro argentino. Gutiérrez transcultura la poesía gauchesca del siglo XIX y la convierte en novela de folletín. Entre 1879 y 1886 este autor escribe nueve folletines gauchescos, nueve históricos y diecisiete policiales. Si la élite leía lo publicado por Miguel Cané, Eduardo Wilde, Lucio V. Mansilla. *et al.*, la producción de Gutiérrez, podría considerarse, siguiendo a Raymond Williams, como un intento de crear una hegemonía paralela.

En España, esta categoría se inicia en 1907 y es Eduardo Zamacois quien comienza a cultivarlo a partir de varias colecciones como *El cuento semanal*. Esta especie irrumpe también en México, Venezuela y Colombia con igual fuerza. En Argentina comienzan las colecciones de novelas semanales en 1917 y siguen su curso hasta 1930. Se vendían inclusive en los quioscos y alcanzaron un tiraje de alrededor de medio millón de ejemplares. Escribían autores hispanoamericanos y europeos. Esto quiere decir que dichas publicaciones coinciden con el auge del teatro por secciones o del género chico. Por otra parte, el cinematógrafo comienza a ser frecuentado en la misma época. Para 1923 el folletín había alcanzado tal éxito que alarmó a los escritores bien pensantes.

No es casual que el folletín, el género chico criollo y la expansión del cine coincidan con el primer gobierno democrático –el radicalismo– que tuvo Argentina. Asimismo, esto condice con el ascenso de los sectores medios en las zonas urbanas del país, producto de la inmigración que había comenzado a fines del siglo XIX. Hay un programa de alfabetización que permite el acceso a estas publicaciones.

Los cimientos de la cultura hegemónica se sienten amenazados. De ahí que el diario LA RAZÓN publicara una encuesta en defensa de los valores artísticos, el gusto cultural y las sanas costumbres. ¿A quiénes convoca el diario? A Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez, Atilio Chiappori, Ricardo Rojas y, entre otros, a Alfredo Bianchi.

¿De qué se quejan? De que se lucre con la mala literatura, algo que va contra la esencia misma del arte. Según Lugones “Para incrementar lo cursi, lo pornográfico y lo insípido ha influido nuestra atroz incultura del idioma. Esto abarca, desde luego, la imprecisión del lenguaje [...] Y aquí no basta la acción de la prensa, ni siquiera la más lenta, pero más profunda del libro, sino que es indispensable la de la escuela, cuyo estado al respecto es aterrador”. (Pierini 2003 50-51)

En 1920 en EL SUPLEMENTO, el colaborador de LA NOVELA SEMANAL, Marcelo Peyret, reconocía la responsabilidad del escritor ya que influye en la gente que “no lee otra cosa que novelas [...] en sus modos de pensar y, por consiguiente, en sus normas de vida”. (Pierini 2003 6).

Los atacados se defienden diciendo que quienes critican también escriben folletines y algunos de estos escritores han obtenidos premios municipales como ocurre con Manuel Gálvez.

a) Los folletines llevados al cine

Entre los que cultivaron esta modalidad y, siguiendo a Raymond Williams, formaban parte de la hegemonía cultural José Mármol y *Amalia* (1855), César Duayén –Emma de la Barra- y *Stella* (1905), Silvina Bullrich y *Los pasajeros del jardín* (1971). Si bien no es posible salir de la hegemonía cultural, es necesario considerar aquellas rupturas por más leves que sean. Este es el caso del ala católica de la élite con representantes como Hugo Wast –Gustavo Adolfo Martínez Suviría- con *La casa de los cuervos* (1915) y *La que no perdonó* (1926). A su vez Manuel Gálvez con *La maestra normal* (1914), *Nacha Regules* (1919) y *La muerte en las calles* (1949). Se trata de católicos hispanófilos que intentan una hegemonía paralela.

También, hubo quienes intentaron una suerte de contracultura hegemónica donde predomina el sexo: Marcelo Peyret con *Cartas de amor* (1923) y *Los pulpos* (1924), Manuel Puig con *Boquitas pintadas* (1969) y Emilio Perina con *La Mary* (1974). El objetivo de esta pseudocontracultura va desde la burla al género hasta el propósito de generar un escándalo. Nada de esto implica que el orden no se restablezca y coincida con lo mismo que se intenta subvertir.

Los folletines que integran el corpus de la cultura hegemónica se desarrollan en los elegantes ambientes de lo que se ha denominado élite. *Amalia*, a pesar de sus pretensiones políticas, no logra disimular las contradicciones de un grupo social que se considera elegido. Se trata de un muestreo de costumbres de la oligarquía tanto federal como unitaria. En *Stella* puede rastrearse el sustrato de la alta cultura europea a la que aspiraba este sector social. A su vez, *Los pasajeros del jardín* intenta una elegancia que resulta casi una mueca de lo que venía desarrollándose desde *Amalia*.

Los que se erigen en hegemonía paralela, Hugo Wast y Manuel Gálvez, incursionan en el pasado político del país sin ofrecer contradicciones. Tal el caso de *La casa de los cuervos* y *La muerte en las calles*. Asimismo, cuando se aventuran en temas contemporáneos eligen también el interior del país como en *La que no perdonó* y *La*

maestra normal. Por su parte, Manuel Gálvez, ubica a *Nacha Regules* en Buenos Aires con el objeto de mostrar la trata de blancas en una megalópolis. La tesis de este autor, al recibirse de abogado, guardaba relación con dicho tema.

La pseudocontracultura es transparente en una materia que se había elidido convenientemente en los otros dos grupos: el muestreo de pautas sexuales en la población argentina y en un caso –*Los pulpos*– el tema de las drogas. El hecho de que presente a la mujer menos sumisa y hasta más audaz en materia de iniciativa, no excluye ni la degradación –*Cartas de amor, Boquitas pintadas*– ni la locura –*La Mary*–. Se trata de una visión tradicionalmente masculina. Sin embargo, hay que consignar aquí que estos textos fueron objeto de acerbos críticas. Incluso a *Boquitas pintadas* se la consideró por un lapso como literatura crapulosa (4).

b) El folletín y los modales de la aristocracia

La cultura hegemónica fue la primera en reparar en las ventajas del cine silente para quedar allí inmortalizada. Por lo tanto se recurrió a AMALIA en 1914, un verdadero cuadro móvil del grupo, protagonizada por los miembros de la oligarquía (5). La excusa fue recaudar fondos para beneficencia. Se contrató a Enrique García Velloso para la dirección y se la transformó en el primer largometraje del cine argentino. Al describir las costumbres de unitarios y federales –pertenecientes al mismo nivel social– esta versión muda se ocupó de limar asperezas y demostró que las añejas divisiones habían quedado definitivamente en el pasado. Había que hacer frente a la Ley Sáenz Peña, promulgada en 1912.



Amalia (Enrique García Velloso-1914)

La versión sonora de AMALIA (Luis José Moglia Barth-1936) acentúa las diferencias ideológicas entre unitarios y federales. Por ejemplo, es negativamente caricaturizado el cura federal Gaete, quien no aparecía en la versión silente. A través de la figura del ex maestro de Daniel Bello –encarnado por el actor Miguel Gómez Bao, que se especializaba en estos roles–, se recurre a estereotipos frecuentados por el género chico criollo. Si la traslación sonora se ofrece como más fiel al texto de Mármol, por una parte se pretende jerarquizar el incipiente sonoro argentino y por la otra se adhiere a este producto literario de la cultura dominante. Los códigos no cinematográficos, comenzando por la fotografía de John Alton, la escenografía de Raúl Soldi, el vestuario y el maquillaje tienden a lograr que el espectador repare más en el impacto visual del romance que en la lucha política. En la versión silente los integrantes de la élite no aparecen ferozmente enfrentados; en cambio, en la versión sonora es palpable la crueldad de los partidarios del Restaurador que perduraría en la interpretación oficial de la historia argentina.



Amalia (Luis José Moglia Barth-1936)

A su vez, la traslación cinematográfica de STELLA, estrenada en 1943 y dirigida por Benito Perojo, prioriza el glamour de la oligarquía con sus fiestas, reuniones, acciones benéficas y costumbres varias. La función primordial de la protagonista, quien proviene de Europa, es menoscabar la frivolidad de sus parientes ricos. Pero como se trata de un folletín, el romance ocupa buena parte del argumento. Asimismo, en la película se crea un personaje, Rosa, que ha tenido un hijo con uno de los *bon vivants*, Enrique. Se demuestra el abuso estereotipado de un grupo social frente a quienes los sirven. La protagonista, Alejandra, es la única consciente de la injusticia e intenta una reparación infructuosa. Para que el romance llegue a buen puerto, tanto en la novela como en la película, Alejandra logra transformar a su enamorado, también miembro de la familia Maura Quirós. El elemento religioso está aquí conectado con los pobres y se basa en una beneficencia que consiste en obras más que en plegarias. El epicentro de esta STELLA de celuloide reside en la creación de una estrella: Zully Moreno (6).



La novela corta de Ricardo Güiraldes, *Un idilio de estación* se publicó en 1918. A partir de 1922, el autor decidió titularla *Rosaura*, el nombre de su protagonista. Esta adolescente vive en Lobos a fines del siglo XIX. La quietud apacible de este pueblo chico se ve alterada por la llegada del ferrocarril, al que el autor omnisciente ve como signo de un progreso que habrá de causar la desgracia de la joven. La prosa musical de Güiraldes suaviza lo que llega hoy como pseudoromanticismo recargado de detalles y descripciones morosas. El objetivo del texto es mostrar las costumbres de un pueblo, cuya mayor distracción es concurrir día a día a la estación, para contemplar el expreso de las 18.35. Ese tren, denostado por el narrador, implica la posibilidad de escapar de la monotonía.

Rosaura busca huir y quién mejor para colmar esta necesidad que el pasajero más apuesto y mejor vestido que descubre en una ventanilla. Carlos Ramallo, porque de él se trata, es hijo de un estanciero. El narrador sabe que personifica una quimera. Quien ignora la trampa es Rosaura. A pesar de la simpatía que le demuestra Carlos y de la entusiasta opinión de sus amigas, la muchacha nunca podrá acceder a un estrato superior mediante el casamiento. Se encierra en un mundo colmado de fantasías que contribuirán a su propia destrucción: terminará arrojándose bajo el expreso de las 18.35.



Un idilio de estación (Aníbal Uset-1978)

La película -1978- de Aníbal Uset, quien se encargó del guión y del encuadre, respeta al máximo el texto literario. Y lo hace a tal punto que un misterioso desconocido –podría suponerse el propio Güiraldes- va leyendo párrafos de la novela a medida que transcurre la acción. Se cae así en la paradoja de que el narratario se ve obligado a escuchar la prosa de Güiraldes mientras desfilan las imágenes. La traslación utilizó un abundante diálogo que no existe en la novela. Uset intenta innovar el relato clásico: a tal efecto separa durante un buen lapso, la banda sonora de las imágenes y esto provoca la confusión del espectador.

La fotografía de Juan Carlos Desanzo se destaca de entre los otros rubros técnicos. Sin embargo, el desfile de modas a cargo de las muchachas distrae innecesariamente del tema central. Por otra parte, no se sabe si en algunos momentos y dada la época en que transcurre la acción, no se busca imitar al cine silente. Sobrecargada y barroca, la película no consigue transmitir lo que sí trasmite el texto literario: la angustia de una adolescente encerrada en sus propias fantasías.

El extenso monólogo a que nos somete la voz narradora de la novela de Silvina Bullrich, *Los pasajeros del jardín* (7), exigía una adaptación que resultara atrayente para el espectador. Alejandro Doria y J. Cernadas Lamadrid construyeron un guión con los elementos básicos del texto literario. Al hacerlo, advirtieron que esta recreación necesitaba satélites que rodearan a la luctuosa pareja central. El producto, estrenado en

1982, es casi una muela de las antiguas costumbres de la cultura hegemónica: el viaje a París, el palacete de Barrio Norte o Palermo Chico donde vive la madre de la protagonista, la renta que ésta percibe del tambo, la sirvienta negra, el vivero que suplanta aquí a la estancia, crean un ambiente propicio para un amor signado por la muerte. Vuelven a predominar los códigos no cinematográficos en función de la estrella (8). Con el objeto de demostrar la distinción que posee la figura vendedora, se la contrapone a los comunes, y en ocasiones grotescos, habitantes del pueblo. Hay predominio de técnica televisiva en el manejo de espacios y en el uso y abuso del plano-contraplano.

c) *Catolicismo y folletín: Hugo Wast y Manuel Gálvez*



La que no perdonó (José A. Ferreyra- 1938)

Frente a la propuesta de la cultura dominante, un ala de la oligarquía, la católica e hispanista, intenta una hegemonía paralela, representada en especial por Hugo Wast y Manuel Gálvez. El primero advirtió muy pronto las posibilidades de acceder al público no lector a través del cine. Es así como funda con dinero propio la HUGO WAST FILM en el período silente, donde se ruedan también varias de sus obras a cargo de otras productoras. En el sonoro, la primera novela de Wast que se filma, es LA QUE NO PERDONÓ (José Agustín Ferreyra-1938). A pesar de las opiniones de algunos críticos (9) existen insalvables problemas de montaje. Por ejemplo: el señor Hernandarias, quien abandonó a su familia hace años, aparece en la iglesia como padrino en el casamiento de su hija Judith. Del mismo modo, resultan inexplicables los saltos en el tiempo: hacia el final, una joven mucama reconoce a Hernandarias a pesar de su larga ausencia y su deteriorado aspecto. En lugar de trabajar el tema central –la intolerancia de Mercedes Virreyes para con su marido y la consiguiente perversión-, el texto filmico dedica excesivo metraje al pintoresquismo de personajes secundarios –Ño Cricho y Cecilia (10)- .



La casa de los cuervos (Carlos Borcosque- 1943)

Es evidente que el director es ajeno al texto literario. Cuando recurre a un estilo que le es propio –la flor pisoteada que es la inocencia de Judith- da en la tecla de este excesivamente denso folletín. El hecho de que recurra a elementos de la escenografía para demostrar la intrincada personalidad de Mercedes en su diálogo final con el Dr. Monzón, habla a favor de un estilo que marcha a contramano de la pluma de Hugo Wast. En ningún momento le queda claro al narratorio cuál es el objetivo que persigue la traslación. Lo que intentó Ferreyra es atenuar la marcada diferencia de sectores sociales de que hace gala el novelista. El director no entiende la extrema represión que subyace cada vez que aparece la pareja Mercedes-Monzón, prohibida de antemano por la ideología de Wast.

Entre las diversas novelas que fueron trasladadas al cine en el caso Wast - EL CAMINO DE LAS LLAMAS (Mario Soffici-1942) y VALLE NEGRO (Carlos Borcosque-1943)- se ha elegido un folletín que se interna en la provincia de Santa Fe allá por 1877: LA CASA DE LOS CUERVOS (Carlos Borcosque-1941). La lucha se establece entre quienes obedecen al gobierno de Buenos Aires y los que se oponen a él. La película fue encarada por la ARGENTINA SONO FILM como una superproducción de gran presupuesto. Coexisten dos líneas argumentales: la de la pareja romántica –Gabriela Borja y el capitán Insúa- y los enfrentamientos políticos. Estos últimos se diluyen, tal como en el texto literario, en cuestiones de familia. El capitán Insúa ha

asesinado al marido y al hermano de Gabriela Borja. También en este caso tenemos una pareja prohibida. Si bien Gabriela y su madre aceptan a Insúa, crímenes y venganzas impiden la concreción del romance.

Merece distinguirse la escena de la fiesta en casa de Montarón, aunque se nota que Borcosque ha recibido influencias del William Wyler de JEZABEL (1938) y de CUMBRES BORRASCOSAS (1939). El director elige el impacto visual por sobre la profundidad, tanto en el caso del romance como en el de las luchas políticas. Así, el plano en cámara objetiva irreal (11) –el que observa es Golondrina– en el que aparecen Gabriela y su madre en la barranca, es un ejemplo de la capacidad ornamental del realizador que busca jerarquizar el folletín. Lo propio ocurre con la persecución en el garzal al que se incendia para exterminar a Insúa. Asimismo, la música de César Franck subraya el paneo por el corredor de la casa de los Borja y permite visualizar las habitaciones de Gabriela, su madre y el capitán Insúa. La dirección de actores destaca, en especial, a una muy adecuada Elsa O' Connor. El *travelling* final de Amelia Bence, en cámara subjetiva irreal (12), confiere a la actriz una belleza atemporal.

Esta cultura paralela a la que pertenecen el texto literario y el filmico no escapa a la xenofobia de la hegemonía de la élite liberal. Así, Golondrina, hijo de criollo y de india, hermanastro de Insúa, es el eje del mal, infaltable en los folletines de este tenor. Es él quien asesina al protagonista. Esto ocurre en la traslación cinematográfica y no en el texto literario.

Este escritor sigue siendo objeto de debate público en el presente. Practicante de un catolicismo ortodoxo que llega hasta el antisemitismo, se muestran más preocupado por la exaltación de ciertos valores morales. El aspecto social le es ajeno en tanto y en cuanto se convierta en una amenaza. En ese sentido, se encuentra mucho más cerca de la hegemonía cultural que Gálvez. Sus novelas son llevadas al cine antes de 1943. Recién durante la dictadura 1976-1983 volvería al medio masivo con la versión televisiva de 1979 de *Novia de vacaciones*, protagonizada por Miguel Ángel Solá y Rita Terranova.

Luego de 1943 y del golpe del Grupo de Oficiales Unidos, Hugo Wast desaparece del cine. Se acude a otro nacionalista católico e hispanófilo que forma parte, también, de una cultura paralela, aunque en un tono más moderado: Manuel Gálvez. De este autor fueron llevadas al cine NACHA REGULES (Luis César Amadori-1950), LA

MUERTE EN LAS CALLES (Leo Fleider-1952 pero estrenada en 1957), *Miércoles santo* llamada EL FESTÍN DE SATANÁS (Ralph Pappier-1955) y, fuera de este contexto, LA MAESTRA NORMAL (Carlos Orgambide-1996). En lo que se refiere a EL FESTÍN DE SATANÁS se ha localizado sólo parte del metraje (13).



Nacha Regules (Luis César Amadori – 1950)

NACHA REGULES había sido un best seller durante muchos años y la SONO y Amadori pensaron en reunir a la taquillera pareja de DIOS SE LO PAGUE (1948), Zully Moreno y Arturo de Córdova, en una lujosa superproducción. El propio Amadori se encargó de la traslación con el seudónimo de Gabriel Peña. Gálvez había intentando presentar un folletín sobre la trata de blancas en el Buenos Aires del primer Centenario. Como ocurría en *Stella*, el narrador critica a la élite por su frivolidad con respecto no sólo a la prostitución sino también a la miseria, esencialmente en la capital del país.

La novela, aparecida en 1919, objeta el comportamiento de aquellos miembros del patriciado que regresaban de Europa, acompañando a la infanta Isabel de Borbón, para asistir a la pompa del Centenario. Tanto en el texto literario como en el filmico, la crítica se diluye en un enfrentamiento lineal y sin contradicciones entre Montsalvat –el Bien- y el Pampa Arnedo –el Mal-. La conexión entre ellos se establece a través de la figura de Nacha, una prostituta que se irá degradando paulatinamente hasta ser, por fin, rescatada por el Bien.

Existe la voluntad de presentar en la película una contraposición entre lugares miserables y marginales y el boato de la aristocracia. A pesar de todo, la estrella femenina desde el comienzo del texto filmico, cuando aparece en el coche a caballo hasta el tugurio final, estará siempre tan impecable como una dama. La intención de la SONO y de Amadori era presentar un pasado pleno de injusticia, en contraposición a un presente al que se consideraba democrático e igualitario –1950-. Pero como el año es 1910, la pareja protagónica termina uniéndose aunque en la miseria más absoluta. A esa miseria hay que añadirle la ceguera de Montsalvat.

Si en el texto de Gálvez la acción transcurría entre 1910 y 1914, nada hace pensar a los espectadores que el tiempo pasa. Por el contrario, lo que existe es inacción y reiteración, dos pilares propios del folletín. Planificada para el consumo inmediato, la película hace gala de una frivolidad de la que la novela carece. El descuido en la postproducción se hace evidente hasta en la banda sonora: cuando el Pampa Arnedo y la patota que lo acompaña entran al cabaret, se escucha un tango con el compás de 1950, no de 1910. Además, para la secuencia cero o de créditos se utiliza la misma partitura que Juan Ehlert había compuesto para DIOS SE LO PAGUE. Cabe destacar el empeño de Alberto Etchebere en la fotografía, así como también la escenografía de Gori Muñoz.

A su vez, LA MUERTE EN LAS CALLES (NOVELA DE LAS INVASIONES INGLESAS 1806-1807), publicada en 1949, es llevada al cine en 1952 por una productora llamada ELECTRA (14) y dirigida por Leo Fleider. El destino de esta película no fue precisamente afortunado: se estrenó en 1957, en un momento de acerba crítica hacia el cine argentino. Rodada en los ESTUDIOS SAN MIGUEL, cabe destacar la escenografía de Saulo Benavente. El montaje en la copia que se ha utilizado es deficiente, ya que algunos actores de cierto renombre en los elencos de la época merecen apenas escasos planos. Da la impresión de que el material filmado fue mucho mayor como, por ejemplo, el metraje dedicado a los enfrentamientos bélicos.

La traslación, realizada por Abel Santa Cruz, se ocupa más de los hechos acaecidos en la casa de la familia Azcárate. Así, el adulterio cometido por Goya, quien toma como amante al inglés Burns, el romance entre el criollo Lunabril y Jimena Azcárate, las intrigas de Tadea integran una débil trama en la que el infaltable idilio

juvenil se deslucen. Lo que permanece en la memoria del espectador es, sobre todo, la relación Goya-Burns y el castigo de la primera por la traición no sólo conyugal, sino también patriótica. En el texto literario, Goya se suicida arrojándose al río Luján. En la película, la traslación intenta un rescate de esta mujer quien, luego de una crisis emocional, termina luchando hasta su muerte contra los ingleses.



La muerte en las calles (Leo Fleider – 1957)

Tanto el texto de Gálvez como el filmico ofrecen una visión primitiva de lo que fueron estos hechos históricos, reiterados sin mejora alguna en *EL GRITO SAGRADO* (Luis César Amadori-1954). El hispanismo de Gálvez le impide tomar posición con respecto al papel que los miembros de la corona española desempeñaron durante las invasiones inglesas. Por el contrario, surgen como aliados de los criollos contra el ataque británico. Los dos textos, el literario y el filmico, pertenecen a un contexto en el que los ingleses se habían visto obligados a olvidarse momentáneamente de sus inversiones en Argentina.

De Manuel Gálvez es también *La maestra normal*, publicada en 1914. La intención del autor reside en poner sobre el tapete los problemas de la educación argentina, tomando como excusa a la provincia de La Rioja. Si algunos folletines habían sido rodados de manera precaria en el antiguo cine de estudios, era de esperarse que en 1996 el texto de Gálvez mereciera mejor suerte. Los guionistas Lucía Gálvez, Stella de la Rosa y también el director, Carlos Orgambide, decidieron exponer un argumento centrado en una historia de amor. Si bien se trata de una versión libre, el narratorio se

confunde cuando al comienzo del film, en el viaje en tren a La Rioja, aparece un actor que personifica al mismísimo Manuel Gálvez quien intervendrá como personaje en el texto filmico. La paradoja reside en que el autor se encontrará en tres lugares a la vez: en el tren como oyente, en el flashback de la historia enmarcada y escribiendo los apuntes que darán lugar a la novela. En el texto filmico se suplanta la figura de Gabriel Quiroga por la del propio Gálvez quien pareciera tener, también, interés en la protagonista femenina, la maestra del título, Raselda.

Las diferencias con el texto literario son abismales. La novela es un ensayo feroz que se ocupa del sistema educativo en los pueblos chicos. Los guionista eligieron el idilio trunco- Solís-Raselda- por las presiones de una sociedad hipócrita –cfr. BOQUITAS PINTADAS-. La historia de lo que firma Orgambide despliega el pintoresquismo de un pueblo chico: comidas, bailes, serenatas, supersticiones y una procesión. Los guionistas se toman ciertas licencias y, entre los bailes, introducen el tango y hacen cantar a la Regenta *Dímelo al oído*, un tango de Francisco Lomuto estrenado en 1937. Como en todo folletín, el chisme es el eje central. Aquí se recurre a tres mujeres apodadas las Guanacas, un coro leiv motiv que recuerda a la vieja zarzuela española, los sainetes azarzuellados o las operetas ligeras. El argumento se desliza de manera torpe y el narratorio no sabe cómo inferir una historia coherente. Ni siquiera funcionan los códigos no cinematográficos, con una fotografía de colores hirientes que contradice la desvaída historia de amor.



La maestra normal (Carlos Orgambide-1996)

Es válido que se elija un folletín para presentar los problemas atinentes a la educación en el país. Lo extraño es que se utilice un texto de 1914, a no ser que se tenga en cuenta que la acción transcurre en La Rioja y que el año de rodaje era 1996. Llama la atención que la película esté dedicada a Lautaro Murúa, tal vez porque dirigiera SHUNKO (1960) donde se revaloriza la figura del maestro rural (15).

Tanto Manuel Gálvez como Hugo Wast fueron acerbamente criticados por la hegemonía cultural. Pero fue un miembro del liberalismo aristocrático el primero en fustigar a los extranjeros (16).



Horizontes de piedra (Román Viñoly Barreto – 1956)

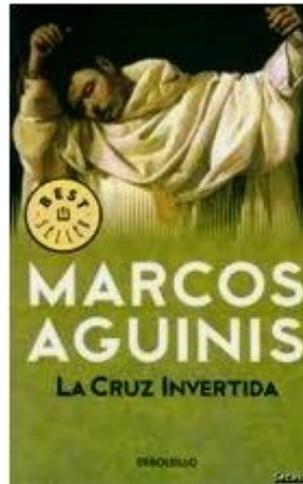
Tampoco escapa al didactismo HORIZONTES DE PIEDRA (Román Viñoly Barreto-1956). La película es la traslación al cine de *Cerro Bayo, vida y costumbres montañosas*. Su autor, Atahualpa Yupanqui, lo había publicado en 1946, antes de su exilio debido a problemas políticos. La vida de la comunidad kolla en la provincia de Jujuy, el paisaje y las estaciones del año están descriptos con un lirismo que el guionista Eliseo Montaine no utilizó para la traslación. Fuera de algunos hallazgos plásticos a cargo de Antonio Prieto, la película se ocupa extensamente de la relación Ismaco-Senda. La explotación en la zafra, la miseria e incluso la muerte –la madre del niño Nazario– están supeditadas a la rivalidad madre de Ismaco- Senda, o a las intenciones de Sarita, la hija del turco Alí para con el héroe. El desgano de Viñoly Barreto se advierte, incluso, en el duelo que acaba con la vida del villano contratista, un personaje propio de cualquiera de los folletines aquí tratados.

Las intenciones de Yupanqui, con respecto al personaje de Mamani, quedan plasmadas en la secuencia cero: él lo interpreta, le da vida y lo cree un héroe. El film parece más bien un viaje alrededor del ego del cantautor, cuyos temas ocupan la banda sonora, cuando no se están desgranando los alambicados diálogos. De este modo, los kollas de HORIZONTES DE PIEDRA han corrido la misma suerte que los de ZAFRA (Lucas Demare-1959), LOS DIOSES AJENOS (Román Viñoly Barreto-1958) y ALLÁ EN EL NORTE (Julio Saraceni-1973). La marginación y el desprecio de los blancos para con estos pueblos quedaría plasmada en una película boliviana: SANGRE DE CÓNDOR (1969) de Jorge Sanjinés. A ésta se le aproxima la nacional LA DEUDA INTERNA (Miguel Pereyra-1987).

d) Catolicismo en crisis: Teología de la Liberación

Marcos Aguinis publicó la novela *La cruz invertida* en 1970, que recibió el premio Planeta España. Se trata de un texto polifónico en el que se destacan dos voces: la del joven cura Carlos Samuel Torres y la de Monseñor Tardini, la némesis de Torres. Se produce entre ellos un enfrentamiento debido a sus posturas ideológicas antagónicas. La época era propicia para que Aguinis tuviera en cuenta la Teología de la Liberación,

sustentada por los sacerdotes denominados del *Tercer Mundo*. La acción del texto literario no se sitúa en ningún país latinoamericano, no así la época, que marca los inicios de los llamados *años de plomo* que, en Argentina, culminarían con el sangriento golpe de Estado de 1976.



Mario David dirigió y escribió el guión para la traslación cinematográfica. Se estrenó en 1985. Extirpó lo que podía resultar urticante: las alusiones al partido comunista, Fidel Castro, Juan Domingo Perón, *El Capital* de Marx y transformó la novela en una serie de escenas inconexas. La confusión del relato es coherente con la polifonía de Marcos Aguinis. El tema central –enfrentamiento interno de la Iglesia Católica– se diluye como en la novela, por la acumulación de peripecias y la excesiva cantidad de personajes. La película se vuelve un híbrido, que tampoco tiene ubicación espacial, en desmedro de una novela que se leyó con interés debido al contexto sociopolítico en que fue publicada.

e) El sexo invade el folletín

Dentro de los folletines didácticos existe un grupo que se presenta con un denominador común: la falta de prejuicios con respecto al sexo. Si bien el antecedente puede hallarse en ciertos capítulos de las novelas de Eugenio Camabaceres, también en los textos de Marcelo Peyret –*Cartas de amor, Los pulpos*–, Manuel Puig –*Boquitas*

pintadas- y Emilio Perina –*La Mary*- el sexo se manifiesta como una patología. Los hombres resultan víctimas de su propia obsesión. Algunas de las mujeres que desfilan por estos relatos, no merecen sanción alguna, a pesar de su libérrimo comportamiento. Los folletines de la denominada cultura hegemónica derivan en un exacerbado romanticismo y, en el caso de la hegemonía paralela, el idilio es una excusa para ofrecer una escala de valores que se consideran trascendentales, pero en este grupo no hay ni romanticismo ni valores trascendentales: han sido desplazados por el sexo.

Este componente es tanático en las cuatro novelas y, a pesar de que los textos intentan formar parte de una contracultura, la adicción trae consigo una desdicha que no desmerece a la divulgada por la cultura hegemónica –cfr. las novelas de Cambaceres-. La obsesión erótica atraviesa todas las capas de la sociedad: desde los elegantes salones de *Cartas de amor*, hasta las humildes viviendas del Dock Sud –*La Mary*-. Lo que ocurre en este grupo de folletines didácticos es que cuanto más se descende en la escala social, mayor es la tragedia. Así, los dos asesinatos de *Boquitas pintadas* y *La Mary* son cometidos por mujeres situadas en los peldaños más bajos de la pirámide social. Los dos textos cierran el ciclo, ya que el de Puig fue publicado en 1969 y el de Perina en 1974. En ambos existe una intención de burla hacia el género, y Puig consigue darle al suyo una estructura novedosa. Sin embargo, los dos folletines se ven atraídos por muertes que van desde el crimen hasta el accidente trágico.

Llama la atención que estos dos textos hayan sido llevados al cine en la misma época y estrenados en 1974. En ese año, el cine argentino padecía menos censura y había mayor espacio para la franqueza en materia sexual. Tal vez por eso, y con miras a la boletería, en ambos casos, Leopoldo Torre Nilsson y Daniel Tinayre incluyeron escenas que Armando Bó venía trabajando desde hacía años.



Boquitas pintadas (Leopoldo Torre Nilsson – 1974)

En *BOQUITAS PINTADAS*, los guionistas Beatriz Guido, Luis Pico Estrada, el propio realizador y Puig, que también figura en los créditos, otorgaron mayor relevancia a la pareja Nené-Juan Carlos. Hay un prólogo de doce minutos a través de los cuales es posible ver la rutinaria vida de Nené, quien entra en crisis cuando lee el diario de General Vallejos, donde se anuncia la muerte de Juan Carlos. Los dos fundidos en negro -puntuaciones fuertes- están dedicados a Nené: el primero, cuando la joven se casa, y el segundo antes de su muerte. Argumento y estilo trabajan en armonía en el prólogo de doce minutos que protagoniza la otrora novia de Juan Carlos.

Asimismo, el primer fundido en negro separa a la novia romántica de la hipócrita mujer casada. Se trata del único personaje esférico, tanto del texto literario como del filmico. Si en la novela nadie escapa a la burla solapada, en la película, según el guión, lo que alcanza un cierto relieve estilístico es la historia de un amor imposible: el de Juan Carlos-Nené. Así, los primeros planos más trabajados de rostros se dan para esta pareja en sus encuentros nocturnos. El resto de los personajes y sus funciones forman parte de una subintriga. Rodean a la historia central y aparecen como pintorescos y jocosos aún en su dramatismo. Los diálogos entre Pancho y Mabel, Celina y la viuda forman un contrapunto a lo que están pensando. Intentan despertar la sonrisa cómplice, tanto del lector como del narratario, y ponen al descubierto la hipocresía de

las relaciones en un pueblo chico. En los dos textos, la Raba es una víctima digna del pietismo que le proporcionan tanto Puig como Torre Nilsson.

LA MARY, cuyo guión fue confeccionado por José Martínez Suárez y Augusto Giustozzi (17), agrega un prólogo teñido de religiosidad ausente en el texto literario. Al recurrir a la gran popularidad de dos símbolos masmediáticos –Carlos Monzón y Susana Giménez-, se altera la fisonomía de los protagonistas. Así, el Cholo no es ya un gigante rubio. El elemento supersticioso –la capacidad de la Mary con respecto a las premoniciones trágicas- se encuentra totalmente desvaído en el texto fílmico. El prólogo en la película de Tinayre está teñido de una morbosidad que lo lleva a acentuar la curiosidad sexual de los niños. No hay en la novela ningún hijo de farmacéutico que tenga libros con mujeres desnudas, hable de aborto o muestre preservativos.



La Mary (Daniel Tinayre - 1974)

Para soslayar el problema político, el texto fílmico ubica la acción entre 1930 y 1941, mientras que el literario va de 1923, fecha de nacimiento de la heroína, hasta 1947 en que se produce el asesinato del Cholo. Es de hacer notar que los habitantes de la Boca y Dock Sud se hubieran visto afectados por los acontecimientos de 1945. La película se solaza en mostrar a la pareja en diversas poses amorosas que fueron muy festejadas en las salas de estreno, ya que el público intervenía activamente con sus gritos frente al desenfado de la joven supuestamente inexperta. Por otra parte, los códigos cinematográficos están ultracorregidos: la casa que habitan los protagonistas es

primorosamente moderna, mientras que el vestuario que lucen la Mary y la Claudia condice con los años 70. La semipenumbra en la que la heroína se viste y se desviste mientras desfila la historia en flashback, desata la tendencia de Tinayre por la morbosidad que había recorrido buena parte de su filmografía. Si en varias películas de este realizador, las voces de los actores adquieren matices crispados, nerviosos y susurrantes, en LA MARY se utiliza una tonalidad perfecta e invariable en todos los casos, a tal punto que Carlos Monzón fue doblado por Luis Medina Castro.

En BOQUITAS PINTADAS, la partitura de Waldo de los Ríos contribuye en no poca medida a que el folletín Nené-Juan Carlos se vea lo suficientemente realzado. En cambio, en LA MARY la música de Luis María Serra y la canción que entona Marikena Monti, en lugar de puntear lo que desfila en pantalla, lo exaspera y va señalando el camino hacia el desenlace sangriento.

Dentro de esta pseudocontracultura, aparecen también dos folletines de Marcelo Peyret: *Cartas de amor* y *Los pulpos*. El primero, al igual que *Las relaciones peligrosas* (1782) de Choderlos de Laclos es un texto escrito de manera epistolar. El lector se encuentra con una serie de cartas en las que, por momentos, se reiteran pensamientos y, sobre todo, sentimientos. Este procedimiento no le sería ajeno a Puig cuando escribió *Boquitas pintadas*. De paso, se brindan las informaciones pertinentes. ¿Quiénes firman las cartas? En primer término, los integrantes del habitual triángulo amoroso: la mujer madura –Antonietta Lear-, el joven ardiente –Ramiro Varela-, la novia confundida –Celia Gamboa-. En segundo lugar aparecen también las misivas de los confidentes –a la manera de Racine- de cada uno de estos tres personajes –Ester Martínez, Alberto Ponce y Beatriz Carranza-. Finalmente, el padre de Ramiro tiene también una breve intervención epistolar.

Para esta gente ociosa no hay otro objetivo que el placer que proporciona el sexo. Se vive para y por él. Esta clase de folletines se constituían en verdadera piedra de escándalo en los años 20 y Peyret era muy ducho en la materia (18). La denominada novia confundida –prima hermana de Nené en *Boquitas pintadas*- es el único personaje esférico del texto literario ya que, al igual que la heroína de Puig, es víctima de los prejuicios sociales. Celia Gamboa cree que la pasión no se agota en sí misma, sino que debe alcanzar su propia trascendencia. La fortuna de este grupo social le permite

entregarse a toda clase de devaneos eróticos y se encierra en un mundo alienado, sin conexión alguna con la realidad.

Este escritor prolífico brinda un estudio del universo femenino de la época, cuyo epicentro es el hombre.

No es de extrañar que este material pasara a la radio, al cine y a la TV como el de otros folletinistas. Por consiguiente, CARTAS DE AMOR tendría su traslación filmica en 1951, producida por LUMITON y dirigida por Mario C. Lugones. El guión fue de Julio Porter y Miguel de Calasanz, este último a cargo de los diálogos. El negocio incluiría a la pareja que venía desde SAFO (Carlos Hugo Christensen-1943), Mecha Ortiz y Roberto Escalada, a quienes se agregaría Elisa Christian Galvé como Celia Gamboa. Si la acción de la novela comienza en Mar del Plata, la película elige Punta del Este como punto de partida.

Llama la atención que en pantalla se convierta a Antonietta Lear en la “verdadera protagonista de esta historia”. Esta mujer, en el texto de Peyret, es una cortesana a la que Ramiro califica de “anciana lasciva”. Por supuesto, tales epítetos no podían aparecer en el film porque la estrella no lo hubiera permitido: se trataba de Mecha Ortiz, a la que se reduce a la eterna-prisionera-del-amor-imposible hacia un hombre mucho más joven. A su vez, Celia es la novia pura y virginal, “el verdadero amor”, según palabras de Ramiro. Si en el texto literario Celia goza en su noche de bodas, liberando a “la bestia que hay en mí”, nada de esto se le permite en el producto de LUMITON. Debe recordarse que, según Peyret, Ramiro siempre está tratando de que ocurra con Celia lo que Juan Carlos le ruega a Nené en BOQUITAS PINTADAS. En ambos casos la respuesta es negativa.

Para agregarle un plus a la estrella, se le permite en la película que intente suicidarse: se arroja al mar desde un acantilado. En la novela, Antonietta Lear finge el intento para retener al joven amante. De acuerdo con Peyret, la verdadera protagonista es Celia Gamboa, algo que no ocurre en pantalla, teniendo en cuenta los problemas de cartel. Además, Celia no se suicida en la versión filmica sino que llega a tiempo para ver morir a Ramiro, no en Córdoba sino en Mendoza. El protagonista masculino es un playboy de alta sociedad que tiene características similares a las de Juan Carlos en

BOQUITAS PINTADAS, al menos en cuanto al goce sexual. También sufre el consabido problema pulmonar.

La traslación al cine de *Cartas de amor* carece de medida y de equilibrio en el argumento o exposición de la historia. Además, los códigos cinematográficos y no cinematográficos funcionan de manera convencional. La película es un *flashback* como ocurre en este tipo de productos. Cabe rescatar la fotografía de Alfredo Traverso, que se preocupa por el impacto visual de las figuras vendedoras. De consumo rápido, fue degustada por el narratario histórico, aunque se muestra cerrada sobre si misma y convertida en materia inerte desde una perspectiva contemporánea.



Cartas de amor (Mario C. Lugones- 1951)

f) Un caso inusual: Los pulpos

Desde su publicación, *Los pulpos* se transformó en un obligado best seller para los amantes de la novela popular. Si bien es cierto que existía una industria cultural que permitía el consumo amplio de los folletines, esta novela de Peyret, por su contenido supuestamente escandaloso, gozó durante varias generaciones del favor del público y fue leída hasta la década del 60 del siglo XX. Tal vez no sea su protagonista masculino, Horacio Pizarro, emparentado con el Ramiro Varela de *Cartas de amor*, lo que concitara

la avidez lectora, sino la aparición de una joven correntina, Myrtha, quien entabla con él una relación sadomasoquista.

Dicha relación comienza también a través de cartas, que ella le escribe desde su pueblo. Él trabaja en *Mundo Literario* y es creador de ficciones. En apariencia, Myrtha se enamora de él gracias al universo que crea Horacio en sus publicaciones. Es ella la que propone una cita en Buenos Aires. Ese encuentro iniciará el declive personal del joven escritor, ya que la supuestamente ingenua admiradora, no es tal. Se trata de una personalidad perversa, vividora y experimentada. El dominio que Myrtha ejerce sobre Horacio se produce a través del enganche sexual. Horacio le sirve como cicerone para internarse en ciertos ambientes de Buenos Aires que ella desconoce. Lo que él se niega a ver, debido a la idealización, es la avidez de la provinciana por el lujo, la buena vida y las nuevas experiencias que incluyen la droga y las orgías.

El desengaño y el abandono conducen a Horacio a la soledad más absoluta. Se convierte en un ser carente de objetivos. En la superficie del texto se condena a todas las mujeres de la novela y se lo hace porque resultan sexualmente muy libres, amantes del lujo y de los placeres. De este modo, toda relación amorosa hombre-mujer está condenada al fracaso. En el subtexto de este folletín, Myrtha escribe sus cartas y habla igual que Horacio, a pesar de que se trata de una joven con escasa educación. Pizarro construye a Myrtha a su antojo. Es una prolongación de sus urgencias sexuales, que lo hacen muy vulnerable frente a las mujeres. Se le conceden al mundo masculino derechos que se le niegan al femenino. Cuando las mujeres gozan de estos derechos, se transforman en pulpos y convierten a sus hombres en víctimas.

Los protagonistas se recluyen en un submundo sórdido donde lo único que importa es el sexo y el ascenso social. La categoría folletín erótico, siempre dentro de la variable del didactismo, bien puede estar relacionada con cierto tipo de literatura francesa popular, que atravesaba todos los sectores de la población urbana del país. El afán por escandalizar y atraer a los eventuales lectores logra que Peyret conciba el primer encuentro sexual Horacio-Myrtha en la localidad de Luján, tradicional santuario católico.

Es probable que LUMITON se decidiera a comprar los derechos de esta novela de Peyret para Olga Zubarry, inactiva desde *EL ÁNGEL DESNUDO* (Carlos Hugo

Christensen-1946). A ella se le agregó Roberto Escalada, que había alcanzado rango estelar con SAFO (Carlos Hugo Christensen-1943). El libro fue entregado a Christensen y a César Tiempo por Pepito Guerrico (19) y, entre ambos, construyeron una película singular cuyo verdadero protagonista es Horacio Pizarro. Ciertas apetencias de la Myrtha de Peyret, drogas y orgías, fueron eliminadas del guión. A todo esto se sumó un rodaje casi exclusivamente en exteriores. Se contó a tal efecto con la primera cámara portátil Arriflex, manejada por Aníbal González Paz, y una sobresaliente fotografía de Alfredo Traverso. Sin embargo, esta conjunción de talentos técnico y artístico no hubiera logrado resultados positivos de no mediar la sombría visión de Christensen con respecto al fracaso de las relaciones amorosas heterosexuales.

El realizador entendió que el texto de Peyret se parecía a un tango. Es por eso que el leiv-motiv musical de la película incluye, desde la secuencia cero o de créditos, la melodía de *Uno* de Enrique Santos Discépolo y Mariano Mores (20). Se informa al narratario que Pizarro está enfermo y que lleva una vida desordenada. Acostumbrado a recibir cartas de sus lectoras, atrae su atención una de ellas, firmada por una muchacha de San Luis, llamada Myrtha. Hay una elipsis que nos evita la relación epistolar. Por fin, la joven le anuncia que llega en el Cuyano y que lo aguarda en Retiro.

La panorámica diurna de Buenos Aires es seguida por otra en subjetiva irreal de la calle Florida con los protagonistas y una supuesta prima de Myrtha. La cámara es muy cuidadosa para trasladarse de los planos generales a los individuales, con el objeto de indicar el acercamiento de la pareja. Este segmento que permite adentrarse en la exaltación erótica, culmina en el Tigre nocturno donde ella lo induce al viaje iniciático a través del sexo. El Pizarro que ofrece Christensen es muy diferente al de la novela: es mostrado como inocente y romántico, mientras que Peyret lo prefiere experimentado y mujeriego. El sexo pone al descubierto a la verdadera Myrtha. Cae la máscara y la curiosa provinciana, fascinada por la ciudad y el prestigio del escritor que trabaja en el diario *Crítica*, se transforma paulatinamente en una mujer sexualmente insaciable.

El Buenos Aires nocturno hechiza a Myrtha; sus miradas, gestos y observaciones ponen al descubierto su oculta personalidad. Al respecto, su extrema agresividad se rastrea en el plano donde clava sus uñas en la mano de Pizarro ante el goce que le provoca un combate de boxeo. Su rostro muestra una intensidad orgásmica inesperada.

Más tarde, Pizarro se desorienta y su inicial visión romántica se hace pedazos. Llega a decirle, en un momento de intimidad, cuando el rostro de ella está en penumbras, que la siente como una mujer de otra sangre.

Desde que Myrtha elige la oscuridad para dar rienda suelta a su deseo de posesión, Pizarro comienza a vislumbrarla como un pulpo. El golpe final llega cuando descubre a la muchacha con otro hombre en una noche de lluvia. La enfermedad del protagonista, que ya se había anunciado, hace crisis, acompañada por una profunda depresión. Ya la ha descubierto en la cama de uno de sus acaudalados amantes, Julio Arenales, y le ha gritado “Putá”.

Si en la novela se prefieren informaciones que escandalicen al lector –triángulos sexuales, droga, bajo mundo-, en la película las imágenes permiten entrever la corrupción de la protagonista, que en el texto de Peyret desaparece casi por completo. Para Christensen y César Tiempo, Myrtha asciende en la misma medida en que Pizarro se hunde. La única salida que encuentra el escritor es narrar su historia en el drama que lleva el título de la película. En la novela, la obra se titula “El derrotado”.

El giro inesperado del texto fílmico, ausente en el literario, consiste en la reaparición del pulpo. Lo que queda de Pizarro intenta salvarse con una plegaria inútil en la iglesia. Luego se pasa a la agónica ascensión de las escaleras que llevan al departamento de Myrtha. Ha elegido ser devorado. El exceso visual de los códigos cinematográficos –planos inclinados, encuadres plenos de significación, cuidadosos ángulos que definen a los personajes, un montaje enervante-, unidos a los no cinematográficos –iluminación, vestuario, maquillaje, manejo de actores- logran que la película se transforme en un melodrama de avanzada (21). Se demuestra así que es posible partir de un folletín, género proclive a las arbitrariedades, para adentrarse en las contradicciones de personajes esféricos.



Los pulpos (Carlos Hugo Christensen – 1948)

Hasta el año del estreno de LOS PULPOS, 1948, el cine argentino no había dado señales de semejante complejidad en una relación cuya base es esencialmente sexual. Habría que esperar hasta 1958, para que otra provinciana irrumpiera en el pacífico mundo de una pensión del barrio del Once, con el objeto de destruir a otro soñador empedernido: Camilo Canegato y “su triste historia de amor” con las dos Rosauras –ROSAURA A LAS DIEZ (Mario Soffici)-. La diferencia reside en que en la película de Soffici, Camilo, ayudado por la pensión, consigue destrozar al pulpo. Una de las hijas de doña Milagros, la dueña de la pensión, al leer las cartas que Camilo se escribe a sí mismo, las ridiculiza al considerarlas propias de un *folletín*.

El texto de Peyret sería retomado por Alejandro Doria para un unitario televisivo en 1998 por Canal 13. Al igual que CARTAS DE AMOR, frecuentaría también la radio. Fueron precisamente estos dos medios, radio y TV, los que continuaron ofreciendo folletines de formato renovado pero con la misma linealidad e igual repetición que los leídos desde comienzos del siglo XX en Argentina. El fenómeno corresponde también a otros países de América Latina. Si a lo largo del siglo XX la denominada cultura hegemónica sufrió diversas transformaciones, lo mismo ocurre con el folletín didáctico. Si hasta comienzos de los años 70 la industria editorial permitía un tiraje de alrededor de veinte mil ejemplares por edición, el folletín electrónico que había comenzado en la radio, pasó a la TV primero y más tarde a internet. Eso provocó el aprendizaje de nuevas destrezas para la lectura.

g) *Folletines latinoamericanos en el cine argentino*



Éramos seis (Carlos Borcosque – 1945)

La falta de medida y de equilibrio se puso también en evidencia en dos películas basadas en novelas brasileñas. Con la finalidad de entrar en el mercado de ese país, la SONO compró los derechos de un best seller de María José Dupré titulado *Éramos seis* (1943). La rodó Carlos Borcosque y se estrenó en 1945. La historia de esta familia que se desintegra por motivos que, como ocurre en el folletín, son altamente arbitrarios, no interesó a nadie. En cuanto a *MIRAD LOS LIRIOS DEL CAMPO* (Ernesto Arancibia-1949), corresponde a la traslación de la novela del mismo nombre –*Olhai os lírios do campo* (1938)- de Erico Verissimo. De elevado presupuesto, fue estrenada primero en Brasil con subtítulos en portugués. *ERAMOS SEIS*, que hasta el momento pareciera extraviada, carece del relieve necesario para un análisis pormenorizado -la hija toma el camino fácil, otro hijo delinque, el tercero decide irse y pide el dinero que le corresponde, el mayor muere y en el plano final la madre solloza frente al cartel de remate de la casa, mientras en la banda sonora suena la séptima de Tchaikovsky-. *MIRAD LOS LIRIOS DEL CAMPO* está rodada con un cierto esmero, aunque no por eso se salva de quedar anclada en su época. El idealismo juvenil de los profesionales –incluyendo el de Olivia, la doctora que deviene madre soltera- opuesto al materialismo de un mundo industrializado, resulta altamente maniqueísta y, por lo tanto, carente de

matices. No obstante, como material para el medio masivo, se hace necesario señalar que, en Brasil, ambas novelas conocieron su periplo televisivo. Así, *Éramos seis* recorre las tiras brasileñas en varias décadas. Hasta el momento, la última versión es de 1997. La guionista mexicana Alicia Paz Garciadiego escribió PRINCIPIO Y FIN (Arturo Ripstein-1993) que añade a los seis de la familia, la droga, el incesto y la sodomía. La vertiente de la que abreva el folletín latinoamericano es, como se comprueba, inagotable. Garciadiego ofreció su guión como original, sin tener en cuenta a Dupré.



Mirad los lirios del campo (Ernesto Arancibia-1947)

Una novela ecuatoriana, *Las tres ratas*, de Alfredo Pareja Diez Canseco, fue editada por Losada en 1944. ESTUDIOS SAN MIGUEL la compró con el objeto de reunir a tres figuras femeninas convocantes en la época: Mecha Ortiz, Amelia Bence y María Duval. Curiosamente, se contrató a tres guionistas para la traslación del texto literario: Samuel Eichelbaum, Ariel Cortazzo y Jorge Jantus. Carlos Schlieper, también bajo contrato de la firma, fue el encargado de dirigir sobriamente el estudio de Diez Canseco sobre el rol de la mujer tradicional en la sociedad ecuatoriana. Sin embargo, la acción se situó en un impreciso limbo, otorgado habitualmente a ciertas adaptaciones de novelas extranjeras. Se limaron aquellas peripecias que pudieran estancar un relato que Schlieper prefirió aligerar –la cárcel en el caso de Eugenia, la enfermedad de Carmelina, Mercedes en la película-. Igualmente, el realizador trató de jugar con el personaje de

Ana Luisa, acorde con sus inclinaciones por la comedia. De todos modos no pudo escapar a las redes de un folletín que, como texto literario, continúa estudiándose en Ecuador. Estos tres folletines basados en novelas latinoamericanas tienen como epicentro un somero estudio sobre la familia y el rol de la mujer en aquella época. El inconveniente con ÉRAMOS SEIS, MIRAD LOS LIRIOS DEL CAMPO y LAS TRES RATAS es que no se las ubicó en una coordenada geográfica y quedaron en el limbo de tantas traslaciones de obras extranjeras.



Las tres ratas (Carlos Schlieper – 1948)

h) Otras variables del folletín

Por su parte, las denominadas *novelas históricas* están en deuda con los folletines iniciados por los integrantes de la hegemonía paralela. Se pretende un cierto rigor que excluye el consabido romance de la frecuentada parejita. Sin embargo, aquellas figuras que resultan *atractivas* para los especialistas en la materia, no dejan de ser presentadas en el libro, el cine y la TV con una ausencia de contradicciones que las convierte en ideales para el consumo masivo. Y como ocurría en el folletín didáctico, las pasiones políticas sirven de marco a las historias que, debido a su reiteración, conforman uno de los pilares de la cultura popular argentina (22).

Las transformaciones de la cultura hegemónica no nos permiten obviar la crisis sufrida por la industria editorial en todo el mundo. En igual medida, la TV e internet, así como los formatos digitales están suplantando al cine que se veía en salas. El folletín

electrónico no escapa a los vaivenes de la cultura hegemónica: la preservación del status quo sigue siendo prioritaria.

No es extraño que las versiones cinematográficas de la AMALIA silente y la sonora se encuentren ligadas a momentos de la historia argentina en las que la cultura hegemónica intentaba un predominio sin competidores. A su vez, STELLA (1943) muestra la irrupción de un grupo social desposeído e ignorado hasta el momento. Tampoco es extraño que en 1978 se haya estrenado UN IDILIO DE ESTACIÓN, basada en un texto de Ricardo Güiraldes. Como un eco del pasado, hacia el final de la dictadura 1976-1982, reaparece la generosidad de la élite en LOS PASAJEROS DEL JARDÍN. Estas concesiones conllevan un deseo de controlar eventuales peligros sociales y preservar el poder.

Si hablamos de un emergente cultural, no puede dejar de señalarse el ascenso de los sectores medios a partir de 1914, año de publicación de *La maestra normal*. El universo ficcional de Gálvez se impregna de una problemática, tanto en esta obra como en *Nacha Regules*, que implica una cierta ruptura con los sectores hegemónicos. Así, las falencias en la educación argentina o la trata de blancas no son materia inerte: habrían de prolongarse hasta el presente. Luis César Amadori y la SONO hacen su negocio con NACHA REGULES en el epicentro del primer peronismo, 1950. Pretenden hacer creer que lo allí expuesto pertenece al pasado. Los que plasmaron en cine LA MAESTRA NORMAL en 1996 ignoraron el verdadero objetivo del texto de Gálvez: denunciar las falencias del sistema educativo en las provincias. Su incursión histórica aquí estudiada, *La muerte en las calles* y su traslación filmica en 1952, intentaba metaforizar lo que había ocurrido con el imperio británico a partir de 1945.

En cuanto a Hugo Wast, su figura, aún en el presente, sigue siendo objeto de debate público. Practicante de un catolicismo ortodoxo que llega hasta el antisemitismo, se muestra más preocupado por la exaltación de ciertos valores morales. El aspecto social le es ajeno en tanto y en cuanto no se convierta en una amenaza. En este sentido, se encuentra mucho más cerca de la hegemonía cultural que Gálvez. Sus novelas son llevadas al cine antes de 1945. Recién durante la dictadura 1976-1982 volvería al medio masivo con la versión televisiva de 1979 de *Novia de vacaciones*, protagonizada por Miguel Angel Sola y Rita Terranova.

En la pseudocontracultura hegemónica, encontramos a Puig con *Boquitas pintadas* y a Perina con *La Mary*. Ambos textos literarios dejan en claro que se están burlando de usos y costumbres, formas de vida, de sectores sociales urbanos o pueblerinos. Si Perina recurre al formato tradicional del folletín, Puig lo disfraza con una estructura novedosa. El radioteatro, el cine y las revistas para mujeres alimentan los cerebros de estas Madame Bovary tanto del arrabal como de un pueblo chico. La traslación al cine de LA MARY por Daniel Tinayre en 1974, ratifica el desprecio de Perina. A su vez, Leopoldo Torre Nillson en su BOQUITAS PINTADAS, traiciona a Puig a través del personaje de Nené y de su relación con Juan Carlos Etchepare. Ambas películas quedaron adheridas a la fugaz primavera cinematográfica de 1972-1975.

En cuanto a Marcelo Peyret, quien moriría en Córdoba a los 29 años el 24 de octubre de 1925, los dos folletines aquí mencionados, *Los pulpos* y *Cartas de amor*, fueron publicados hacia el final de su vida. Ubicados dentro de la pseudocontracultura los héroes de Peyret- Horacio Pizarro en *Los pulpos* y Ramiro Varela en *Cartas de amor*-morirían, al igual que su autor, de tuberculosis. Ambas novelas se publicaron en medio de un clima de costumbres nada rígidas para aquellos sectores en ascenso de las capas medias. No es casual que el cine de estudios producido bajo el peronismo haya elegido estos dos textos. El problema es que CARTAS DE AMOR según LUMITON y Mario C. Lugones puede estudiarse como un objeto del pasado, que no ha trascendido más allá de los límites del consumo inmediato. Existe sí un esquema propio del folletín didáctico –el triángulo amoroso- que se repetiría más allá del cine, en otros medios de reproducción mecánica.

Tal vez, el folletín sea el género cinematográfico más antiguo de Argentina. Su relato es, por lo general, arbitrario y descuidado, aún cuando existan realizadores que se esmeran por servir a las estrellas mediante los códigos no cinematográficos. Este bajo melodrama argentino se paseó cómodamente por América Latina, alimentando las funciones de los salones populares hasta fines de los años 50 del siglo pasado. Adherido a un sistema de estudios, se lo prefería grandilocuente y sentencioso. Las novelas, a partir de las cuales el folletín pudo reinar sin temor a competencia alguna, ya habían sido probado *best-seller*, aunque sus autores no fueran respetados por la sociedades del buen gusto. La historia del país, las formas de vida de la aristocracia y las conductas

sexuales pueden rastrearse siempre dentro de la rigidez propia de esta especie que no distingue matices. El hecho de que haya sido adoptado por los medios electrónicos demuestra que el gusto del público en la materia es inagotable. Por razones de seguridad, el mundo primitivo de bondad *versus* maldad, resulta cómodo para el habitual entretenimiento cotidiano.

CONTINÚA EN EL VOL. II