

Cine y Novela:

Imágenes argentinas del siglo XX

Abel Posadas, Marta Speroni y Mónica Landro

Volumen II



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

Cine y novela

Imágenes argentinas del siglo XX

Volumen II

Ilustración de tapa: Olga Zubarry y Roberto Escalada en Los pulpos

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

1° 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. II 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 II

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

CAPÍTULO DOS
EL MELODRAMA

1 Melodrama pasional

a) *Los guiones*

El cruce de folletín y melodrama en el terreno pasional es bastante frecuente y, en ocasiones, resulta un vehículo ideal para el lucimiento de estrellas. A veces, el director trascendía el material con un estilo en el que primaban los códigos cinematográficos por sobre el habitual logocentrismo, término acuñado por la escuela anglosajona para el análisis cinematográfico. En otras, los diálogos interminables son hoy día propios del bajo melodrama, denominado folletín en este estudio, y que continuarían en la tira televisiva. Un mismo realizador, Carlos Hugo Christensen, contratado por un estudio y puesto al servicio de una figura vendedora, oscilaba entre el melodrama –ARMIÑO NEGRO (1953)- o el esquemático folletín –MARÍA MAGDALENA (1954)-. Tal vez una de las más relevantes creaciones de Christensen y César Tiempo, en cuanto a melodrama pasional, sea EL CANTO DEL CISNE (1945).

Las frecuentes adaptaciones de novelas y obras de teatro extranjeras, en los años cuarenta, eran generalmente transformadas en folletines pasionales que gozaban de cierto prestigio técnico –códigos no cinematográficos tales como fotografía, música, actuaciones, etc-. Sin embargo, no aportaban nada nuevo en materia de relato. A veces, directores de renombre como Mario Soffici, eran convocados por una estrella para filmar obras de la literatura universal como CELOS (1946) según la *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi, o LA GATA (1947), de acuerdo con la obra teatral de Rino Alessi. A su vez Carlos Schlieper se dedicaba a un Flaubert, MADAME BOVARY (1947), sin que esto implicara riesgo alguno, desde el momento en que el guión pasteurizaba cuidadosamente a la dama del caso. En ocasiones, este realizador se esmeraba algo más, tal como ocurre con EL DESEO (1944) y ponía de relieve un estilo, que por momentos colocaba al texto en la senda del melodrama pasional (23).

Si bien fue desapareciendo luego del fin de los viejos estudios, hubo realizadores que, como Raúl de la Torre, prosiguieron en la tarea con la única figura vendedora que, con altibajos, continuó por cierto tiempo con atractivo para la boletería (24). Otros, como Armando Bó, se dedicaron de manera voluntaria y consciente a parodiar el género mediante el *folletín salvaje*. No son muchas las muestras en donde es posible rastrear el

melodrama pasional en estado puro. Tal vez sea Carlos Hugo Christensen, quien a partir de SAFO, HISTORIA DE UNA PASIÓN (1943) intenta un estilo singular que, cuando puede, utiliza para distanciarse de los folletines (25). Como se dijo, no siempre lo consiguió. Sin embargo, es posible advertir una distancia sideral entre EL ANGEL DESNUDO (1948) y la ya mencionada MARÍA MAGDALENA.

Desde otra perspectiva, estos melodramas o folletines eran verdaderos *textos estrella* (26) cuyo epicentro era una figura femenina vendedora. Por ejemplo, Zully Moreno, Mecha Ortiz, Amelia Bence, Laura Hidalgo, Isabel Sarli, Graciela Borges et al. Este *texto* incluía un numeroso vestuario que se adecuara a la estrella y a su estilo personal y lo propio ocurría con maquillaje y peinado (27). Estas películas no siempre contaban con una de estas figuras. Por ejemplo, entre otras, EL ANGEL DESNUDO, LOS VERDES PARAÍSO (Carlos Hugo Christensen-1947), EL DESEO, SIETE PARA UN SECRETO (Carlos Borcosque-1947), LA QUINTRALA (Hugo del Carril-1955), LA BESTIA HUMANA (Daniel Tinayre-1954, pero estrenada en 1957).

Pasaría cierto tiempo antes de que un cuento de Jorge Luis Borges, *Hombre de la esquina rosada*, fuera guionado por Joaquín Gómez Bas, Isaac Aisemberg y Carlos Adén para transformarlo en un melodrama pasional dirigido por René Mugica en 1963 (28). Eduardo Borrás, luego de su etapa con Hugo del Carril, trabajó para Daniel Tinayre en EL RUFIAN (1961). Homero Manzi también incursionó en este género con POBRE MI MADRE QUERIDA (Manzi y Ralph Pappier-1948). A su vez, Manuel Romero desde la década del 30 había frecuentado el folletín pasional con LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN GOMINA (1937) y, entre otras, CARNAVAL DE ANTAÑO (1940) (29).

Para el narratario actual, no cinéfilo, estas películas, salvo excepciones, no sólo no han trascendido la época en que se estrenaron, sino que en varias ocasiones, el diálogo rebuscado y cursi, provoca la franca hilaridad (30). Por *pasional* debe entenderse una exaltación del sentimiento en una pareja heterosexual, que conduce a límites insospechados e inexplicables. Domina la compulsión que lleva al descontrol.

b) *El melodrama pasional a partir de las novelas*

César Tiempo (31), en sus épocas de LUMITON y como colaborador de Carlos Hugo Christensen, se encargó de seleccionar, junto con Pepito Guerrico, la primera novela que daría pie a una muestra de lo *pasional*. A tal efecto, eligió el folletín de Marcelo Peyret, *Los pulpos*, con el objeto de colocar en el mercado cinematográfico a una nueva pareja compuesta por Olga Zubarry(32) y Roberto Escalada. LOS PULPOS se estrenó en 1948 y, tal vez por su final desdichado y su tono sombrío, no alcanzó el éxito esperado. Sin embargo, Christensen, partiendo de un folletín y gracias al relato, convirtió al texto de Peyret en un melodrama pasional cuya complejidad llama aún hoy día la atención (33).

Christensen, en ARGENTINA SONO FILM, dirigió ARMIÑO NEGRO (1953) basada en la novela homónima del chileno Rafael Maluenda, publicada en 1942. El guión de Pedro Juan Vignale, por directivas de la empresa, incluyó el Cusco, Machu Pichu y una callejuela de la Lima miserable. El itinerario turístico no figura en la novela, que transcurre íntegramente en interiores acomodados y exteriores nada pobres de la capital de Perú. La intención de Maluenda residía en mostrar las formas de vida de la aristocracia limeña. El tema del texto literario es el de la trayectoria de una meretriz, María Raygada de La Paz y Meneses de Tudela, que vive fastuosamente y recibe su castigo: el hijo adolescente se suicida.



El protagonista masculino es en la película un pintor y no escultor, aunque la nacionalidad sea, en ambos casos, la argentina. Al conocer a Darío, el adolescente hijo de María, establece con él un fuerte lazo de amistad. El joven cree que, por fin, su madre ha encontrado a un hombre de valores sólidos con el que podría casarse. Si en la novela es María la que presenta al artista argentino Felipe Unzuaga a Darío, en la película es Darío quien invita a Felipe a conocer a su madre. Sucede que en el texto filmico importa más la eventual relación parental que la amorosa. Felipe sólo está viviendo una aventura con María. Según una carta que recibe, una mujer lo reclama desde Argentina, algo que no ocurre en la novela de Maluenda.

Como dice Carlos O. García, en su artículo sobre Christensen, el director retrata a la protagonista como un animal encerrado y resentido que se mueve de un lado a otro y, además, la fotografía de Ricardo Younis se preocupa para que su hijo Darío aparezca prisionero detrás de aparentes rejas. El problema es que, por razones de espectáculo, se inventa incluso un torero como amante de María, la femme fatale de rigor en todo folletín, una corrida de toros y la muerte del apasionado hispano.

Desde la perspectiva del relato, el momento en que Christensen aprovecha los códigos cinematográficos se observa cuando María narra a Felipe la decadencia de su

familia, una posible violación en su pubertad y el comienzo de sus andanzas. Cuando ella se expone y sus defensas caen frente a un hombre al que se cree unida por el amor-pasión, el movimiento de la cámara preanuncia su entrada en la locura, al descubrir el suicidio de su hijo. Esto otorga ribetes de melodrama a *ARMIÑO NEGRO*. El protocolo de María, unido al plano final, a su grito y por CORTE A al retrato de la cara espantada de la protagonista con que se inició la película, separa delicadamente el folletín del melodrama. Como suele ocurrir en estos casos, la película es todo un flashback, ausente en la novela.

El folletín aparece al analizar los códigos no cinematográficos: los incontables modelos de la estrella –Laura Hidalgo–, su maquillaje, la suntuosa escenografía, la marcación de las actrices que pierden frente al sector masculino del elenco. El relato se resiente cuando se desliza por la pendiente convencional del turismo y el lujo de los interiores. Esta oscilación entre folletín y melodrama no permite que la interioridad de María llegue con nitidez al narratorio.

Otro cuadro, observado por la misma actriz, conduce también a un asesinato pasional en *EL TÚNEL* (León Klimovsky-1952) basado en la novela homónima de Ernesto Sábato, publicada en 1948. El texto literario es considerado el punto de partida de la novela existencialista argentina. “En todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío” (Sábato 144). Lo que propone la novela es la imposibilidad de comunicarse con el otro: la soledad absoluta del ser humano. El texto de Sábato, en primera persona, elige el punto de vista de Juan Pablo Castel, quien narra la historia desde un manicomio. El guión de Klimovsky y el propio Sábato bifurca el punto de vista, ya que introduce el diario de María Iribarne, la mujer que contemplaba el detalle del cuadro titulado “Maternidad”.

¿Qué atrae a Castel de María Iribarne? El hecho de que ella haya reparado en el detalle de una ventanita en la cual una mujer observa el mar. A continuación, el pintor inicia la búsqueda desesperada de María. Al encontrarla, se obsesiona: quiere apoderarse de ella porque presume que es la única que puede entenderlo como artista y como hombre. Un punto de inflexión, para averiguar cómo esta película oscila entre el melodrama y el folletín, puede estudiarse en la escena del circo. Allí, montaje,

angulaciones, planos, funcionan a la perfección, mientras que el diálogo entra en el terreno del bajo melodrama o folletín que lo asocia al radioteatro de la época.

Al repartir una sola voz entre dos estrellas el espectador se desorienta. En la novela, la relación entre María y uno de sus primos, Hunter, permanece en una zona ambigua. En la película, se deja bien en claro que han sido amantes. El físico de la estrella femenina, Laura Hidalgo, y su impacto visual no dan lugar a la ambigüedad. Tampoco la estrella masculina, Carlos Thompson, posee el carisma necesario. Por consiguiente, Klimovsky se esmera en los códigos cinematográficos como el montaje y los encuadres: el mar, la imagen onírica de María que cae, los sueños de Castel, el caballo enloquecido en sintagma paralelo, mientras el pintor asesina al objeto de su obsesión, con la daga, regalo de su madre (34).

Si el guión acerca la novela a un folletín de Marcelo Peyret, el esmero de Klimovsky podría lograr que se aproximara al melodrama con exceso visual incluido. Sin embargo, lo relevante del texto filmico es la fotografía de Antonio Merayo, a la que se agrega la buena dirección de algunos actores secundarios, como Bernardo Perrone, en el rol de Allende, y Maruja Gil Quesada, en Mimí. El híbrido concebido por la ARGENTINA SONO FILM -novela prestigiosa en los círculos considerados cultos más dos estrellas populares- no funcionó con la audiencia histórica. Esta no entendió el proceder de María Iribarne, a pesar de que en el guión se le concedió un espacio del que carece en el texto literario. Por otra parte, en el film, Castel queda reducido al estereotipo del artista delirante. En la novela de Sábato, la mujer es difusa: simplemente es depositaria de la paranoia de Castel.

Siguiendo el malentendido camusiano, en *Los tallos amargos*, de Adolfo Jasca, hay también un túnel: toda persona está sola y es única. No se puede encontrar un símil que responda por completo a las expectativas y que abarque al otro de manera total, hasta la fusión. Lo más cercano es el útero materno. Por eso, el cuadro de Castel se llama "Maternidad" y representa a una madre teniendo en brazos a un niño, además del detalle de la ventanita. El título del cuadro no es inocente.

Como en *Los tallos amargos* se producirá el asesinato. Hay que tener en cuenta que la novela de Jasca está en la larga lista de textos incluidos en la corriente existencialista según la versión argentina. Cualquier movimiento que tienda a romper la

fusión, es considerado por el obsesivo como una traición, un abandono. Por lo tanto, quien traiciona y abandona merece la muerte. La novela *El túnel* y su protagonista Juan Pablo Castel son los antecedentes directos de la paranoia que se experimenta en la tercera parte de *Sobre héroes y tumbas* (Sábato 1968), es decir, el *Informe sobre ciegos*.

No siempre la traición y el abandono, en estos melodramas pasionales, están tomados de manera tan solemne. Pueden dar cabida al humor, la frivolidad y la magia. En 1970, la novela de María Granata, *Los viernes de la eternidad*, había logrado el premio Emecé. ARIES CINEMATOGRAFICA decidió llevarla al cine en 1981 con la dirección de Héctor Olivera. A tal efecto, autora y realizador firmaron un guión que no se aparta del texto literario original. Se respetan las relaciones simultáneas entre Delfina Salvador con el viejo Gervasio Urquiaga y el joven Juan Ciriaco Fuentes. Si la película comienza cuando Urquiaga descubre a Delfina en el lecho con Juan Ciriaco, generando el duelo criollo en el que morirán ambos hombres, la novela elige a Paula Luna, la mujer del viejo Urquiaga como la rencorosa, engañada y fiel esposa para inaugurar la historia. Son treinta y cinco años de matrimonio –Paula- versus tres años de desvaríos -Delfina-.



Los viernes de la eternidad (Héctor Olivera – 1981)

La novela de Granata se inscribe en el epicentro del boom del denominado *realismo mágico latinoamericano*, que no tuvo mayor predicamento en Argentina. Los elementos que aprovecha la película son: el espíritu arrepentido del viejo Urquiaga, que intenta reconquistar a su mujer para que lo acompañe al otro mundo; Zulema, la novia apasionada y virgen, que asume el deterioro físico de Juan Ciriaco, su prometido; los

poderes sobrenaturales que adquiere Delfina luego de atrapar al espíritu del viejo Gervasio; la muerte de Delfina para unirse con Juan Ciriaco en el más allá y, por fin, el milagro de la resurrección de la virgen Zulema quien recobra la belleza de sus dieciséis años luego de casarse con el espíritu de Juan Ciriaco. Dentro del *realismo mágico* que proponen novela y película, la boda entre Juan Ciriaco y Zulema Balsa adquiere visos de frivolidad frente a la pasión incontenible de Delfina, que muere *con sólo desearlo*, al decir de Gervasio, para unirse con su verdadero amor en una dimensión no terrenal.

En la concepción platónica que inspiró la novela existen tanto el amor carnal como el espiritual. El segundo está valorizado en ambos textos, ya que Gervasio se lleva a una gozosa Paula al otro mundo. Se ha comprobado que el así llamado *realismo mágico* no ha tenido demasiada suerte en cine (35). LOS VIERNES DE LA ETERNIDAD no es una excepción, puesto que los códigos cinematográficos y no cinematográficos no sacan partido de la concepción platónica de la que se habla. El texto filmico no sólo carece de diafanidad, sino que utiliza recursos gruesos para provocar la sonrisa del espectador. Los efectos especiales son magros y tienen el mismo objetivo. Se comprende que se haya suprimido la inundación final que concluye la novela; lo que no se entiende es el haber desaprovechado los escenarios naturales: Colonia del Sacramento –Uruguay- posee una belleza que en ningún momento fue captada por la cámara. Si el texto literario valoriza la espiritualidad, el filmico no lo hace, empezando por la ridícula figura del aparecido. Por último, la pasión carnal queda reducida a un par de bromas y a imágenes que causan repulsión, como la de Zulema Balsa en su descomposición física.



Pubis Angelical (Raúl de la Torre – 1982)

También Ana, la protagonista de *PUBIS ANGELICAL* (Raúl de la Torre-1982) tiene su propio deterioro: está siendo tratada por cáncer en una clínica de México DF. Esta adaptación de la novela homónima de Manuel Puig, fue guionada en Río de Janeiro por el cineasta y el escritor (36). La zona realista de ambos textos –que incluye, además de Ana, a Beatriz, Pozzi y Alejandro- intenta una explicación del panorama político argentino de mediados de la década del '70. Por otra parte, en su agonía, la protagonista comienza a escribir un diario dirigido al padre. Existen dos segmentos oníricos: en el primero, Ana es una estrella del viejo cine de Hollywood; en el segundo, se convierte en Dorita o W218, una especie de robot sin sentimientos que complace sexualmente a gerontes. El melodrama gira hacia el folletín adhiriendo a la cursilería de la prosa de Puig dedicada al área de la estrella de cine.

Si bien las secuencias realistas del texto filmico, aunque poco logradas, son inteligibles, los dos sectores oníricos tropiezan con graves dificultades. Manuel Puig parodia a las viejas estrellas. En la película existe una confusión temporal con respecto al cine en el que trabaja Ana como actriz. Se mezcla el cine silente norteamericano –Pozzi aparece como Valentino- y el séptimo arte sonoro de la alemana U.F.A.-Alejandro es un nazi con monóculo-. La escenografía, además, entorpece por completo este segmento. A su vez, los planos dedicados a la ciencia ficción –zona Dorita o W218- resultan paupérrimos. En el texto filmico no falta tampoco la redundante figura corporizada sin parlamentos del padre de Ana. Los intentos por

conectar la zona realista con las dos oníricas son tan tenues que no orientan al espectador. Esto ocurre, a pesar de la partitura musical compuesta por Charly García.

Los diálogos -Ana y Pozzi, Ana y Beatriz-, que pretenden esclarecer la situación política argentina, figuran en ambos textos con pocos cambios. Los tres hombres de la vida de Ana –el ex marido Fito, Pozzi y Alejandro- la utilizan con distintos fines. La conclusión es que la protagonista aparece sometida al universo masculino. Decide abandonar Buenos Aires por miedo a Alejandro. El espectador comprueba que se ha deslizado por la vida con una superficialidad alarmante. Además, está ausente en el guión su vida sexual.

Cuando, desde el comienzo de *PUBIS ANGELICAL*, el narratorio ve a Ana, no está viendo solamente el personaje, sino la imagen ficcional que corresponde a una estrella (37). Esto quiere decir que esa imagen trasciende el hipertexto o película y abarca reportajes gráficos, radiales, televisivos y toda la publicidad que aportan las revistas del corazón. La contradicción intratextual es que esa estrella no encabeza el reparto antes del título, aunque sea la protagonista diegética. El primer nombre de la secuencia cero corresponde a Alfredo Alcón, cuyo personaje en la historia es secundario, ya que existe porque la luz de la estrella lo ilumina.

En este sentido, al igual que Pozzi, Beatriz y Alejandro son también satélites de Ana. Frente a *PUBIS ANGELICAL* es preciso asociar este texto fílmico con los otros productos Raúl de la Torre-Graciela Borges. De este modo, el hipotexto o novela de Manuel Puig queda supeditado a una fórmula ya probada que conoció éxitos y fracasos (38).

El fin del relato tradicional implica también, al menos en algunas cinematografías como la argentina, el adiós al dispositivo genérico del siglo XX. Sin embargo, tuvo algunas muestras que concitaron la atención del público durante los años '80 y '90: *CAMILA* y *MISS MARY* (1983 y 1986 respectivamente) ambas de María Luisa Bemberg, *SOFÍA* (Alejandro Doria-1987) e inclusive el estreno en sala de un film que David José Kohon dirigiera en 1964: *ASÍ O DE OTRA MANERA*, dada a conocer en el complejo Tita Merello en 1996.

No obstante, como se dijo, el posmodernismo no admite ya las obsesiones en materia afectiva, no al menos en lo atinente al amor-pasión ni hétero ni homosexual.

Existe un cierto cinismo, una aguda desconfianza en la materia y, por lo tanto, resulta un tema más apto para el entretenimiento y la risa que provocan estas peripecias tanto en la tira diaria como en los unitarios televisivos de fines del siglo XX y lo que va del siglo XXI. A pesar de todo, en otras cinematografías se sigue cultivando esta especie. Debe pensarse que UNA VEZ EN LA VIDA (Louis Malle-1992), basada en la novela *Damage* de Josephine Hart, alcanzó una notoriedad impensada. Es evidente que no hay géneros desechables y que no es fácil la burla cuando la obsesión es consistente.

2. Melodrama de la familia

a) Un paseo por las películas basadas en guiones.

Si bien existen antecedentes referidos al núcleo familiar en el período silente, esta institución se consolida a partir de LOS TRES BERRETINES (Equipo Lumiton-1933). Esta película parte de una obra de teatro centrada en las aficiones y gustos de los integrantes del núcleo -fútbol, tango y cine-. Esta película podría confirmar que esas predilecciones formaban parte esencialmente del imaginario social de los sectores medios. Sería un error asociar en bloque *la familia* que ofrece el cine argentino con la del mexicano (39). El realizador y guionista Manuel Romero se aleja, en líneas generales, del concepto tradicional que conforma esta célula primaria. Para él, vendedores de tienda -MUJERES QUE TRABAJAN (1938), ISABELITA (1940)-, cómicos -MUJERES QUE BAILAN (1949)-, trabajadores en general constituyen grupos que conviven en una pensión. La solidaridad es el valor central que une a estos seres: el problema de uno de ellos es el de todos. También se añade la defensa de género: adúlteras, madres solteras, mujeres sexualmente acosadas no se cuestionan desde el punto de vista moral. Así en GENTE BIEN (1939), el guión de Romero logra que la madre soltera termine quedándose con el galán para constituir otra familia.

A Francisco Mugica le tocará firmar dos clásicos como ASÍ ES LA VIDA (1939) y LOS MARTES, ORQUÍDEAS (1941). Desde los planos de situación, Mugica estereotipa los roles habituales. De esta manera, estudiar el plano que abre EL SOLTERÓN (1940) dará un indicio de esos roles: el padre lee el diario, la madre se dedica a labores manuales, la hija toca el piano y el hijo finge que estudia. Quien se

encuentra integrado al sistema de producción, habitualmente en actividades terciarias, es el *pater familias*. Las muchachas pensarán únicamente en el matrimonio y los varones en divertirse antes de casarse. Las madres son las típicas amas de casa. Las normas impartidas desde los guiones que filma Mugica pueden llegar a cristalizarse en una fórmula que se reitera a través del tiempo. Se explica de este modo un éxito como el de HE NACIDO EN BUENOS AIRES (1959). En este universo, los jóvenes deben asumir las pautas sociales que gobernaron la vida de sus mayores: casarse, tener hijos, poseer un empleo redituable y, si es posible, en el caso de los varones, un título universitario. Las muchachas son decorativas y funcionales dentro del hogar.

Leopoldo Torres Ríos retoma el grupo que había dibujado Alberto Vacarezza en el sainete *El conventillo de la Paloma*, en el film homónimo de 1936. De este habitat, el realizador pasará a los vaivenes domésticos de una pareja pequeño burguesa que quiere escapar de la rutina: LA VUELTA AL NIDO (1938). Hombre y mujer cumplen los roles convencionales, pero el ama de casa es sexualmente agresiva. Este rasgo se prolongaría hasta AQUELLO QUE AMAMOS (1959), del mismo director.

A pesar de lo que se cree, el conventillo no es muy frecuentado por el cine en los años '30. Quien se dio el gusto de ridiculizarlo fue Luis Saslavsky, con un ambiente estilizado e irreal en NACE UN AMOR (1938). Sin embargo, el director, al igual que Romero, coloca en primer plano la solidaridad de estos cómicos, momentáneamente con un fracaso de cartel.

También Luis César Amadori entiende la fauna del negocio del espectáculo y de los lugares de esparcimiento nocturnos. En NAPOLEÓN (1941), por ejemplo, la puerta de un set parece transformarse en la entrada a una pensión habitada por coperas. Esta película revela una cara amarga de la época: estas muchachas están empupiladas y organizaciones -que no se mencionan- las trasladan de un lugar a otro del país.

De las estrellas de este período, Libertad Lamarque fue dirigida por José Agustín Ferreyra, Luis Saslavsky, Mario Soffici, Carlos Borcosque en un eterno rol de mujer desplazada, en conflicto con quienes quieren arrebatarle a sus hijos. Se deslizaría en el tiempo, hasta llegar a *competir* con Palito Ortega, para morir una vez más en LA SONRISA DE MAMÁ (Enrique Carreras-1972) y resucitar en LA MAMÁ DE LA NOVIA (Enrique Carreras-1978). Asimismo, Luis Sandrini, que se iniciara como un

huérfano marginado, concluiría siendo el hijo predilecto de la sempiterna María Esther Buschiazzo. El esquema de la familia unida, que pone sobre el tapete una patología, se puede comprobar en LA CASA GRANDE (Leo Fleider-1953). La relación de esta estrella con su madre cinematográfica merecería un análisis psicoanalítico. Sandrini, dirigido por Palito Ortega y acompañado por Niní Marshall, seguiría fiel a sí mismo hasta 1980, cuando rueda su última película: ¡QUÉ LINDA ES MI FAMILIA! (40). Por otra parte, Pepe Arias se ve presionado para que se adapte a las normas sociales del status quo en EL HARAGÁN DE LA FAMILIA (Luis César Amadori-1940), RODRÍGUEZ SUPERNUMERARIO (Enrique Cahen Salaberry-1948), FÚLMINE (Luis Bayón Herrera-1949). Llega a inventarse una familia para complacer a un respetable pariente en UNA NOCHE CUALQUIERA (Luis Mottura-1951). Y en MERCADO DE ABASTO (Lucas Demare-1955) la estrella ya ha envejecido lo suficiente como para poder ser un pater familias por más que lo desee. En cuanto a Tita Merello, a partir de FILOMENA MARTURANO (Luis Mottura-1950), generó una figura de madre posesiva, fuerte, luchadora, habitualmente perteneciente a estratos sociales inferiores.

Una actriz italiana que llegó a la Argentina para una temporada teatral y fue contratada para dos películas, Emma Gramática, se transformó en un padre-madre con consecuencias nefastas. A tal efecto, pueden verse POBRE MI MADRE QUERIDA (Homero Manzi-Ralph Pappier (1948) y MI VIDA POR LA TUYA (Roberto Gavaldón-1951).

Tampoco ha sido estudiada una imagen como la de María Duval. Integra el imaginario colectivo como una muchacha rebelde, en eterno conflicto con el grupo familiar al que puede o no pertenecer. Su denominador común es no adaptarse a las reglas del juego. Envasada como Annie la huerfanita en CADA HOGAR, UN MUNDO (Carlos Borcosque- 1942) , CASI UN SUEÑO (Tito Davison-1943), CUANDO FLOREZCA EL NARANJO (Alberto de Zavalía-1943), o bien siendo ya una integrante del núcleo -LA NOVIA DE PRIMAVERA (Carlos Hugo Christensen 1942), BESOS PERDIDOS (Mario Soffici 1945)- no puede sino rebelarse contra la tutela familiar. ¿Por qué se crea la imagen Duval dentro de este marco? Para contraponerla a tanta muchacha convencional de los diversos estamentos sociales que componían aquel universo (41).

Relacionada con estas heroínas, Nora, encarnada por Delia Garcés, según la adaptación que hiciera Alejandro Casona de *Casa de muñecas* de Ibsen, deja de lado su rol para adquirir mayor independencia. Su regreso al núcleo tradicional en la versión cinematográfica de Ernesto Arancibia (1943), implica una reverencia del cine de estudios para con la audiencia histórica: ante todo debe preservarse la familia.

Sin embargo, la célula primaria puede desintegrarse por la codicia del pater familias -EL VIEJO HUCHA (Lucas Demare-1942)-. A su vez, el caprichoso guión de FUERA DE LA LEY (adjudicada a Manuel Romero-1937) (42) quiere que el hijo de un comisario se convierta en un temible asesino. La apoteosis de la disfunción del núcleo se produce en SE ABRE EL ABISMO (Pierre Chenal-1945), donde varios integrantes de la familia desean la muerte de un padre tiránico y el brazo ejecutor es el de su propio hijo. También en LA BESTIA DEBE MORIR (Román Viñoly Barreto-1952) los conflictos familiares generan otro asesinato.

Asimismo, no hay una visión monolítica de la mujer. Si por una parte, el guión de Nené Cascallar para FUEGO SAGRADO (Ricardo Núñez-1950) castiga a una esposa que prefiere trabajar como modelo en lugar de ser ama de casa, por la otra, COSAS DE MUJER (Carlos Schlieper-1951) elige otro camino. Utilizando la comedia y huyendo del folletín o del melodrama, el director valoriza el desempeño laboral femenino: las tareas del hogar deben ser compartidas por ambos cónyuges.

El final de los estudios implica una nueva mirada sobre la constitución del grupo. La denominada *generación del 60* no se ocupó primordialmente de la familia. Antes bien, priorizó la pareja. Sin embargo, existen algunas muestras donde la visión se tiñe de cinismo. Tal el caso de LOS INOCENTES (Juan Antonio Bardem-1962) y LA HERENCIA (Ricardo Alventosa-1964). No faltan tampoco las patologías, tanto en EL REÑIDERO (René Mugica-1965) como en AMORINA (Hugo del Carril-1961).

Hubo también familias provenientes de la radio -LOS PEREZ GARCIA (Ricardo Bolín-1950)-, de la televisión - LA FAMILIA FALCÓN (Román Viñoly Barreto-1962)- y, ya en plena década del 70, EL VERANEO DE LOS CAMPANELLI (Enrique Carreras-1971) y EL PICNIC DE LOS CAMPANELLI (Enrique Carreras-1972). Anquilosada, la estructura se prolongó durante más de un cuarto de siglo (43).

Sin embargo, el guión de Osvaldo Soriano y Aída Bortnik para UNA MUJER (Juan José Stagnaro-1975), los de Oscar Viale y Jorge Goldenberg para NO TOQUEN A LA NENA (Juan José Jusid-1976) y JUAN QUE REÍA (Carlos Galettini-1976) intentaron mostrar familias con conflictos más cercanos a la audiencia histórica. Esto, aún cuando Viale y Goldenberg apelaran, en ocasiones, a un humor corrosivo. El golpe de Estado de marzo de 1976 permitió que Enrique Carreras intentara retroceder en el tiempo, utilizando guiones ya rodados –cfr. ASÍ ES LA VIDA (1977)- (44).

En los años 80, con el retorno de la democracia, la política se instala en el seno de esta célula primaria: la apropiación de bebés –LA HISTORIA OFICIAL (Luis Puenzo -1985)-, las huidas obligadas – EL EXILIO DE GARDEL (TANGOS) (Fernando Solanas-1986)-, la diáspora –SENTIMIENTOS. MIRTA DE LINIERS A ESTAMBUL (Jorge Coscia y Guillermo Saura-1987), entre otras. Por su parte, Silvio Fischbein eligió un camino con afectos primarios e invariantes en cuanto al problema de culpa, que genera la relación de una mujer mayor con sus dos hijos –MAMÁ QUERIDA (1988)- y Eliseo Subiera tomó el sendero de la metáfora para referirse a la desintegración familiar que conduce a la psicosis –HOMBRE MIRANDO AL SUDESTE (1987)-.

Esa desintegración no se da sólo a través del exilio externo sino también del interno. De la visión de Eliseo Subiela en ULTIMAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO (1990), pasando por DESPUÉS DE LA TORMENTA (Tristán Bauer-1991) y UN LUGAR EN EL MUNDO (Adolfo Aristarain-1992) hasta llegar a UN MURO DE SILENCIO (Lita Stantic-1993) se logra una mayor objetividad para rastrear las consecuencias sufridas por las familias después del golpe de 1976. Inclusive en la película de Stantic, se verifica una reflexión sobre los hechos acaecidos en los años 70.

El relato tradicional se deshace hacia fines del siglo XX y lo propio ocurre con la mirada hacia un núcleo que va perdiendo vigencia. Grupos heterogéneos y no muy armónicos en cuanto a roles se organizan para paliar la soledad y el vacío que ha dejado la desgastada institución –cfr. EL ASADITO (Guillermo Postiglione-2000)-.

b) Entrada de la novela en el melodrama de la familia

¿Por qué se demoró tanto en trasladar novelas de ambiente urbano que ahondaran este tema? Con la llegada del peronismo, podría ser factible que los textos literarios que se ocuparan de la familia urbana contemporánea no fueran adaptados, para no despertar inquietudes de la censura. De otro modo, no se explica que en los años 40 –abundantes en tantas traslaciones extranjeras- y en la primera mitad de los años 50, no se prestara atención a novelas argentinas que tuvieran como epicentro a esta célula primaria. Otro factor probable es que la audiencia histórica requiriera guiones como los de PELOTA DE TRAPO (Leopoldo Torres Ríos-1948) y APENAS UN DELINCUENTE (Hugo Fregonese-1949), ambas situadas en estratos sociales más cercanos al espectador. Tampoco hay que descontar la apetencia del narratario por observar en cuadro ambientes que les permitieran pensar en la posibilidad del ascenso social. Además, hay que considerar la habitual pereza de las productoras a las que les era más cómodo encargarse de un guión, que arriesgarse en la aventura de la traslación de una novela, desde el momento en que no se trataba precisamente de best-sellers. Les resultaba más expeditivo y redituable filmar una obra de teatro de éxito probado.

Mario Soffici lleva al cine la novela de Joaquín Gómez Bas *Oro bajo*, publicada en 1956, año de su rodaje. La dupla había trabajado ya en BARRIO GRIS y en EL CURANDERO (1955). Sin embargo, estas dos producciones se habían hecho para CINEMATOGRAFICA V. ORO BAJO, en cambio, fue rodada para la ARGENTINA SONO FILM (45). Desde el comienzo de esta versión libre, los habitantes del conventillo se muestran como una gran familia. El patio, espacio democrático, ya había sido muy frecuentado por el género chico en el teatro 1890-1930. Sin embargo, como ya se ha dicho, el cine argentino no utilizó con asiduidad este habitat.

El texto literario de Gómez Bas tiene características zolianas por la crudeza. Su nihilismo fatalista es lo que atrajo a Soffici. La traslación intentó limar todo aquello que pudiera resultar excesivamente chocante para el narratario. En la novela, cada capítulo se dedica a uno de los integrantes del conventillo. Así se va tejiendo la trama de este conglomerado humano. De los rubros técnicos, la que se destaca es la fotografía de Alberto Etchebehere. Ayudada en la iconografía por el vestuario de Jorge de las

Longas, logra verdaderos cuadros de época. El problema reside en que este melodrama pasa al registro de folletín, cuando estereotipa a ciertos personajes: el encargado español del conventillo, la prostituta, el padre italiano de Jacinto, los guapos de arrabal, el malvado padre de Alicia. Como ocurre en BARRIO GRIS, Soffici-Gómez Bas ponen el acento en la brutalidad de los personajes, fruto de la miseria en que viven. Si bien existen gestos solidarios, lo que visualmente conmueve al narratario es el odio y el desprecio. Por ejemplo, la discusión del vendedor de folletines en el bar y su muerte debajo de un tranvía no implican sólo pericia de parte del montaje. Están hablando de un mundo en el que poco importa la vida. La traslación, a pesar de ciertos gestos de generosidad, toma partido por la muerte: no vale la pena vivir. Por eso mismo, Alicia tiene el impulso suicida del final. Su arrepentimiento ante el llamado de un padre crápula desorienta tanto al lector como al espectador.

A diferencia de la novela, el guión intenta atenuar las frustraciones de una población sumida en la indigencia. El matiz político, el anarquismo propio de 1918, es tratado de manera harto superficial. Asesinado de frente –en el texto literario- o por la espalda –en el filmico-, Jacinto cumple la función primordial de integrar la pareja romántica junto a Alicia. Se entra en el terreno del folletín. Se destacan los encuadres del *leitmotiv* de la película: el molino y el farol, testigos mudos de lo que sucede.

Una familia situada en la cima de la escala social, ajena a la miseria de quienes eran *oro bajo*, es la que presenta Beatriz Guido en su novela *Fin de fiesta*, publicada en 1958. Se trata de un endogrupo unido por lazos de sangre. En 1960, Torre Nilsson-Guido trasladan este texto literario al cine. El viejo despótico e hipócrita del conventillo, el padre de Alicia, pasa a ser aquí un poderoso pater familias, el caudillo Braseras. Se logra un retrato del Alberto Barceló de los años 30, reinante en la Avellaneda de entonces. Braseras tiene a su cargo la crianza de cuatro nietos: dos varones y dos mujeres, además de ocuparse del hijo que tuvo con la sirvienta. El narrador de la historia, en los dos textos, es Adolfo, uno de los nietos. El brazo ejecutor de la política de Braseras es Guastavino, el verdadero protagonista de la historia. Un hecho verídico, que figura en la novela y en la película, es el asesinato del senador Enzo Bordabehere en 1935 (46). Tal desorden expositivo, asombra.

La mansión de los Braseras en Palermo y el casco de la estancia intentan ilustrar la forma de vida de la oligarquía porteña en la década del 30. La escenografía de Juan José Saavedra no hace nada por diferenciarse de las lujosas producciones del antiguo cine de los estudios. El vestuario de las tías no se distingue por su sobriedad. Las dos mujeres aparecen bajando la escalera, parlotando sobre los diversos colegios, confiterías y teatros donde concurre la élite. El hijo ilegítimo -el cura Gonzalo-, el romance Adolfo-Mariana, la linealidad en la perversión del pater familias entran por el camino del folletín, aunque la relación Adolfo-Guastavino se encarrila hacia el melodrama.



Fin de Fiesta (Leopoldo Torre Nilsson – 1960)

El carisma de Guastavino es lo que atrae a un huérfano como Adolfo. El director se preocupa mucho más por esta relación que por la superficialidad de la mansión Braseras. Y esto ocurre a tal punto, que el asesinato de Guastavino en la calle Australia de Barracas implica el final del texto filmico. La decadencia política de Braseras, al llegar los años 40, pasa a segundo plano. La voz over de Adolfo es una guía en este largo flashback que abarca la película. Hay cierto descuido en el orden temporal del relato: Adolfo, en Santa Fe, un 31 de diciembre, ve una manifestación política con carteles alusivos a Lisandro de la Torre. A continuación, en la casa de los sacristanes del colegio de los jesuitas, se acuesta con la mujer de uno de ellos. Luego, esa misma noche, parte para Buenos Aires y llega a la mansión de los Braseras, que están aún despidiendo el año. Baila con la prima, conversa con el abuelo y, a la mañana siguiente parte rumbo

al Congreso, donde será testigo del asesinato de Enzo Bordabehere. Todo esto como si ocurriera a través del *fluir* de la conciencia. Sin puntuación alguna, se pasa del 31 de diciembre de 1934 al 23 de julio de 1935.

A diferencia de lo que ocurre en la novela, la relación de Guastavino con su amante francesa, da muestras de una complejidad que asombra a Adolfo. La voz *over* del muchacho explica que esa noche comprendió el significado de la palabra *amor*. Tal vez esta secuencia le otorgue al Guastavino filmico un rasgo del que carece en el texto literario. Es precisamente ese rasgo el que asombra y atrae a Adolfo. Cuando se regresa al presente y concluye el flashback en la mansión vacía, Mariana y su primo retoman la arista romántica propia del folletín. Torre Nilsson-Guido intentan expresar ese fugaz relámpago de opulencia y dominio –los años del fraude patriótico- que iluminara a la élite en su intento por regresar a un pasado glorioso.

Esa misma élite concitó el interés del escritor José Bianco para su novela corta *Las ratas*, que *Sur* diera a conocer en 1943. Al año siguiente, Jorge Luis Borges observó dos signos de parentesco entre la obra de Bianco y la de Henry James, al referirse a la estricta adecuación de la historia al carácter del personaje y a la “voluntaria ambigüedad” (47). El texto es un relato de aoristo narrado por Delfín Heredia, quien aclara desde el comienzo que su hermanastro Julio se ha suicidado. Sigue luego con la historia de la familia Heredia, en la cual la tía Isabel, hermana de Antonio, adquiere verdadero protagonismo.

La acción se sitúa en los años 30' y existe una mirada nostálgica por un Buenos Aires que ya se fue. El padre de Julio y de Delfín, Antonio, carece por completo de relieve en el texto literario y la relación entre María, su segunda mujer y Julio, está insinuada de manera oblicua. El verdadero tema propuesto por Bianco es el nexo de fusión entre los hermanastros: Julio, un científico de renombre en Europa, y Delfín, un joven y talentoso pianista. Si Delfín acaba por asesinar a Julio, no es porque descubra sus relaciones con María, sino más bien porque se da cuenta de que esa fusión anhelada se quiebra cuando descubre el adulterio.

La suprema ambigüedad de la novela –una de las mejores narraciones argentinas de la primera mitad del siglo XX- no era fácil de trasladar al medio cinematográfico. Sin embargo, Luis Saslavsky aceptó el desafío para concretar un viejo proyecto. El guión

escrito por Emilio Villalba Welsh y el propio Saslavsky para la traslación cinematográfica decidió ubicar la acción en los años '60 (48). Los guionistas optaron por subrayar la relación quasi incestuosa entre Julio y su madrastra María, pasando así al bajo melodrama o folletín, al menos en lo que a este segmento se refiere. El verdadero protagonista según Bianco, el adolescente Delfín, queda bastante relegado y también se posterga la insidiosa fusión entre los hermanastros, una fusión que posee una solapada homosexualidad. Es Julio quien le dice a Delfín en directa alusión a la familia: “De una acción cualquiera es difícil hacer responsable a una sola persona. Y tantas personas intervenían más o menos directamente en ella, por comisión u omisión, que nadie podía sentirse ajeno a la culpa expuesta así” (Bianco 31). Tal vez el guión tuvo en cuenta esta frase para intentar que la película concluyera como un thriller en el que los planos de Isabel, María, Delfín y Antonio hacen suponer un complot para asesinar al bastardo Julio. Sin embargo, es muy claro que el ejecutor del crimen es Delfín y que Julio no se ha suicidado.

El intruso debe morir, pero no por las razones que expone Bianco en su novela, sino porque, a estas alturas, Saslavsky no toleraba ya a sus habituales marginados que merecían algún tipo de conmiseración en el pasado (49). Por otra parte, con la fiesta campestre *for export* intenta regresar a otra época más feliz de su filmografía (50), pero en *LAS RATAS* (1963) ese exterior no funciona. Nada pueden hacer los excelentes técnicos –Antonio Merayo en la fotografía, el escenógrafo Gori Muñoz- y el músico Rodolfo Arizaga para disimular la escena mal resuelta, en la que Julio confiesa a María que su madre jamás fue admitida por los Heredia.



Las ratas (Luis Saslavsky – 1963)

Lo que falta en el guión es la capacidad de Delfín para consustanciarse, fundirse, dedicarse a ese cuadro que está frente a su piano y que es el de su padre joven, ahora sospechosamente parecido a Julio. Esta ausencia de riesgo no se ve compensada por ciertos encuadres –raccord de miradas hacia el final entre María y Antonio muy bien entendidas por Merayo-, ni por el eficaz montaje de Jorge Garate. Tampoco ayuda la enfática amenaza de la tía Isabel dirigida a Julio:

-A las alimañas como tú hay que matarlas.

Ya se está muy lejos del texto de Bianco. Julio queda como la *rata* débil que sucumbe al veneno. El experimento familiar, como en el laboratorio, llega a su fin. Se demuestra así que no es fácil trasladar a las imágenes la suprema ambigüedad del código escrito. No pocas de las novelas de Henry James, llevadas al cine y a la TV, correrían exactamente la misma suerte (51). La contratación de la estrella española Aurora Bautista para el rol de María, confinó a la tía Isabel, eje del texto literario, a un nebuloso segundo plano.



Gracias por el fuego (Sergio Renán – 1984)

Otro patriarca aparece en GRACIAS POR EL FUEGO (Sergio Renán-1984), basada en la novela homónima de Mario Benedetti de 1965. El texto literario, con técnica de narrador omnisciente, se ocupa de manera preferencial por la figura de Ramón, el hijo mayor de Eduardo Budiño. Esta familia, según la novela, pertenece a la alta burguesía uruguaya. Sin embargo, los guionistas Renán y Juan Carlos Gené optaron por no mencionar país alguno. Más aún: la película se rodó tanto en Montevideo como en Buenos Aires. Lo que se intentó fue presentar un prototipo de moderno caudillo latinoamericano. Benedetti otorgó a la novela un fuerte matiz político, pero esto se atenúa en el texto fílmico, ya que las alusiones a Estados Unidos desaparecen. Gené y Renán dieron preferencia a los conflictos familiares, en especial al fuerte desacuerdo afectivo entre padre e hijo.

En novela y película, los flashbacks sobre la infancia de Ramón, muestran a un despótico Edmundo Budiño que, por una parte, maltrata a su mujer, obligándola a tener relaciones y, por la otra, es un padre respetable y cariñoso. Esta contradicción, las dos caras de un hombre socialmente importante, se introyectarán en Ramón para el resto de su vida. Es un pusilánime incapaz de ganarse el respeto del padre, que está exigiéndole un enfrentamiento. La fusión padre-hijo se quiebra cuando Ramón, en lugar de asesinar al patriarca, se suicida.

El problema de este melodrama podría sintetizarse en las palabras de Jean-Claude Carrière: “Lo que yo llamo la *‘carne del film’* se sitúa más allá de las

palabras y de las imágenes, en el terreno indefinible del sentimiento, de las relaciones entre los seres, de ese alimento secreto y maravilloso cuya ausencia siempre nos deja hambrientos” (Carrière 128). Esto quiere decir que los subrayados empalagan. Vaya como ejemplo el caso de Dolly, cuñada de Ramón. En su conversación íntima con éste, señala que:

-La vida se nos va vacilando, vacilando y después nos morimos y nos quedamos sin el único minuto feliz que nos tocaba.

Como si lo literario de este pensamiento no alcanzara, la cámara privilegia el hermoso rostro de la mujer con un gran primer plano. Estos subrayados se repiten en el caso de Ramón, su hermano Hugo, el padre de ambos y Gloria, la amante oficial de Edmundo Budiño.

Tal vez la secuencia que sintetiza las tensiones del melodrama se encuentre en la entrega del premio en comunicación a Edmundo Budiño, por parte de las autoridades del país. Están presentes los dos hijos, sus mujeres, su nieto y la tía Olga –se omite su historia-. Asimismo, existe una mayor variedad de planos, ya que el pater-familias es tomado en la tercera superficie del cuadro, cuando está en el escenario. La cámara panea por las caras de Ramón, Hugo, Susana, Dolly y Gustavo, cuando él pronuncia un discurso que ya es un lugar común en América Latina. A posteriori y luego del aplauso, es Hugo el que sube y en plano medio el padre le pregunta por Ramón. En la platea, Susana muestra su histeria porque este último se niega a subir al escenario. La tía Olga se alegra por la existencia de la cortisona, que le permite aplaudir –esto figura en la novela pero en una situación diferente-. Nieto y abuelo se enzarzan en una discusión generacional. Es entonces cuando el viejo admite ser demócrata, porque eso le permite ganar dinero. En voz baja sostiene:

-Me cago en la democracia.

La “carne del film” de la que habla Carrière hay que buscarla en esta secuencia, ausente en la novela. Es una creación de los guionistas que favorece al texto filmico.

Otra novela de Mario Benedetti, *La tregua*, publicada en 1960, es un texto que adhiere a un sencillismo originado en la elaboración del lenguaje. Adopta la forma del diario de un viudo cincuentón, Martín Santomé, que abarca desde un 11 de febrero hasta un 28 del mismo mes del año siguiente. La acción transcurre en Montevideo y describe

la vida rutinaria del narrador a punto de jubilarse. Este padre de tres hijos -Esteban, Blanca y Jaime- es jefe de personal de una empresa privada y la proximidad de la jubilación lo enfrenta con un vacío existencial. Se enamora de una nueva y muy joven empleada, Laura Avellaneda, e inicia con ella una relación amorosa que terminará en convivencia. La felicidad es breve, porque Laura enferma y muere de manera inesperada, pocos meses después.



La tregua (Sergio Renán – 1974)

Sergio Renán y Aída Bortnik guionaron esta novela, otorgándole una mirada diferente y personal, aunque respetando el tema central de Benedetti. Trasladaron la acción a Buenos Aires, ciudad que, aunque no se mencione en la película, es reconocible en los exteriores y situaron la acción en los años '70.-la película se estrenó en 1974-. Además, aportearon el carácter de los compañeros de oficina. En su ópera prima, Renán abarca tres temas que lo distinguen como realizador: la soledad, la desesperanza –no hay una segunda oportunidad- y la marginación de los diferentes. Este tercer tema lo ilustra al crear un personaje de breve aparición interpretado por él mismo: es el que habla con Santomé sobre Jaime, el hijo homosexual. Pero también Laura Avellaneda es distinta. Ella misma se califica de *rara*: rechaza la rutina e impulsa a Santomé a iniciar una nueva vida.

Sin embargo, más allá del idilio Santomé-Avellaneda, el film, a diferencia del texto literario, profundiza el problema de una familia en la que la figura materna no existe. El viudo se ha conformado con aventuras pasajeras y, desde la perspectiva de los

hijos, ha sido un padre ausente. Es la aparición de Avellaneda la que despierta sus sentimientos familiares. El núcleo quedó destruido luego de la muerte de la madre. Lo que se registra es un vacío. El encuentro con Vignale, un ex compañero de la secundaria y vecino del barrio de su niñez, ayuda a tornarlo vulnerable. Vignale es la contrafigura de Santomé: no teme hacer el ridículo con nuevas experiencias. Paulatinamente, el protagonista va tomando conciencia de que no vive, sino que sobrevive en la soledad que le tocó en suerte.

Laura es una *tregua* en la que logra sentirse feliz por breve lapso. Este sentimiento incluye una recomposición de la familia y un acercamiento afectivo a los hijos. Durante esa *tregua*, el montaje se vuelve casi imperceptible, se respetan las pausas y se crea un clima menos opresivo. Los encuadres se ocupan de no dejar aislado a Santomé y lo muestran ya sea con Laura, con sus hijos, con Vignale o con los compañeros de oficina. Al propio tiempo, la luz de la fotografía de Juan Carlos Desanzo se vuelve más luminosa y permite inspeccionar la geografía de los rostros. Se trata de un acercamiento hacia el interior de los personajes. Tampoco aparece durante esa *tregua* el *leiv motiv* visual del rostro de Santomé, a la izquierda de la pantalla, llorando la pérdida de la segunda oportunidad.

Los subrayados de la música de Julián Plaza otorgan un plus de porteñidad, en especial en los paseos de la pareja por la ciudad. Algunos cierres de escenas y secuencias provienen de la técnica televisiva en la que Renán ya era ducho (52). Por ejemplo, cuando Esteban admite, durante el cumpleaños de Santomé, que él sí recuerda a la madre, la cámara se va alejando, desaparece todo sonido y se produce la puntuación fuerte o fundido en negro (53). Esta mezcla de lenguajes no invalida el clima que crean los códigos estrictamente cinematográficos como el montaje y los encuadres. El ritmo visual, la textura de las imágenes, acaban por incluir al narratario en el mundo afectivo de Santomé. La muerte de Laura Avellaneda, que ratifica la desesperanza, altera el melodrama que se había venido plasmando para pasar al registro del folletín lacrimógeno. Si durante la *tregua* se le permite al narratario observar a los personajes con cierta distancia pero sin frialdad, hacia el final, esa distancia se pierde y se bordea la manipulación propia del folletín.

Tanto la novela como la película se adscriben a la idea pequeño burguesa de la fatalidad. Desde esta perspectiva, es imposible escapar a los mandatos del destino. Contra lo que algunos teóricos opinan con respecto al melodrama, a pesar del sufrimiento vale la pena vivir a fondo una *tregua*. De este modo, el melodrama argentino se diferencia notablemente del de otros países latinoamericanos. Aunque Renán no fuera consciente, LA TREGUA radiografía formas de vida que se habían mantenido invariables durante décadas, al menos para la pequeño burguesía urbana. En este aspecto funciona como un réquiem, ya que los cambios sociales, políticos y económicos que sufriría este grupo, cambiarían radicalmente el concepto de familia, al menos el que se había aprendido en los viejos libros de lectura escolar y se había transmitido a través de los medios masivos de comunicación.



Crecer de golpe (Sergio Renán – 1977)

Una comunidad de seres tristemente relegados y por eso mismo solidarios aparece en CRECER DE GOLPE (Sergio Renán-1977), basada en la segunda novela de Haroldo Conti *Alrededor de la jaula*, publicada en 1966. El guión de Renán y Aída Bortnik respeta el tema central del texto literario: la imposibilidad de vencer la soledad. En cambio, los subtemas -el despojo, la marginalidad, el desamparo- varían de manera notable. El escenario central es La Rambla, un lugar de la costanera sur donde actúa gente de baja categoría. Para Milo, el casi adolescente protagonista de los dos textos, son todos unos muertos de hambre. El público no es de lo más selecto.

Milo ayuda al viejo Silvestre en el manejo de la calesita. Hace dos años que están juntos y, desde un comienzo, se aclara que el anciano está enfermo. El guión

incorpora nuevos personajes, entre ellos Danila, la dueña del circo, y un joven camionero. Danila es la receptora de la información que Silvestre brinda sobre el pasado de Milo y su orfandad. Además, se siente atraído por ella, quien lo ve como una figura parental. Por lo tanto, toma conciencia de su edad y de la proximidad de la muerte.

En la novela, Silvestre y Milo viven en un complicado conventillo y, para subir a su pieza en la azotea, deben pasar por lo de la familia Polito. En la película ese conventillo no existe. Se reduce a una casa en la cual el viejo y el chico alquilan una pieza en la azotea. Polito tiene una hija, Tita, que se relaciona afectivamente con Milo. La Taberna Rusa aparece cercana a la vivienda. Lino, el dueño de la parrilla El Rey del Vacío, pasa de un texto a otro sin modificación alguna. Se han suprimido en la película todas las alusiones a la música popular extranjera y al cine norteamericano. Así, se eligió para el playback de Calígula un vals interpretado por Alberto Castillo, mientras que Milo y Tita van a ver la película argentina ADIOS ALEJANDRA (Carlos Rinaldi-1973).

Renán unió a estas criaturas en un grupo que se parece a una familia. Esto es muy claro durante la comida celebrada en El Rey del Vacío, donde participan casi todos los personajes, o bien en el proyecto en común para la construcción de El Palacio de la Alegría. También durante el festejo del cumpleaños de Milo, que no figura en el texto literario. Al comienzo de la película, antes de los créditos, hay una cachetada ficticia en el tablado de La Rambla y la imagen se congela. En realidad, el texto fílmico quiere funcionar como una cachetada.

Renán actor, como en otras de sus películas, se reserva la frase clave de CRECER DE GOLPE. En el zoológico, le dice a la criatura que lleva en brazos, refiriéndose a los animales:

-Nosotros los miramos a ellos y ellos nos miran a nosotros.

El encierro es una metáfora de la realidad en la que habitan estos personajes (54). No sólo los animales están enjaulados, sino también los seres humanos perdidos sin rumbo en la ciudad y con la única certeza de la muerte. La relación que Milo establece con la mangosta, a la que bautiza Ajeno –al igual que un perro que había tenido Silvestre- es el punto hacia el que se dispara la flecha de ambos textos. Renán y

Bortnik agudizan la orfandad del casi adolescente cuando éste la pregunta al viejo, mirando al animal:

-¿Se acordará de su madre?

Al identificarse de este modo, se lo llevará con él luego de la muerte del viejo, en un intento por librarse de la soledad. Mientras que en la novela la policía lo detiene, en el texto fílmico, los empleados del zoológico lo abandonan a su suerte.

El paneo de la cámara por todos los personajes ante la lámina de El Palacio de la Alegría es la llave para incluir a CRECER DE GOLPE en el melodrama de familia. Se trata de un grupo unido por un proyecto que será una nueva frustración. Esto se encuentra ya muy lejos del texto de Conti, pero está impregnado por la misma tristeza de su prosa. Los dos títulos, *Alrededor de la jaula* y CRECER DE GOLPE, plantean diferencias: en el primero se alude a los seres humanos tan encerrados como los animales. En el segundo, se habla en especial de Milo y de su nueva pérdida, algo que se repite en la filmografía de Renán, tanto en LA TREGUA como en SENTIMENTAL y EL SUEÑO DE LOS HEROES. Lo que atrajo al realizador de la novela de Conti fue el hecho de que los protagonistas pierdan también la segunda oportunidad.

Si la música de Rodolfo Mederos corresponde exactamente al tema de la película, la fotografía de Leonardo Rodríguez Solís, por el contrario, es excesivamente brillante. Hay que considerar que ya no se filmaba en blanco y negro, pero podría haberse elegido otra gama de colores. Es, tal vez, la película menos televisiva de Renán, aunque resulta evidente que eligió actores muy seguros. Tanto los números de circo como la comida que le sigue pasan en sintagmas descriptivos, acelerados por el montaje, un recurso que también se emplea durante el cumpleaños de Milo. En estos casos, se trata de momentos felices y, por lo tanto, de corta duración. Puede compararse esta rapidez con la lentitud que se manifiesta en las escenas Milo-Silvestre o Tita-Milo o Silvestre-Danila.

Si *Alrededor de la jaula* brindaba una posibilidad de establecer nuevos vínculos más flexibles y no basados en los lazos de sangre, la Penny de *Heroína* es ya un caso clínico que busca un sustituto de la familia en el psicoanálisis. La novela de Emilio Rodríguez, publicada en 1969, se ocupa de esta disciplina, sus hallazgos y sus limitaciones. Tampoco faltan los códigos culturales de los años 60', la terapia de grupo

y la burla hacia los integrantes de la Asociación Psicoanalítica Argentina. Esta última no fue tenida en cuenta por Raúl de la Torre, al volcar en imágenes el texto literario. El director se preocupó porque la novela sirviera como vehículo de lucimiento para su estrella favorita, Graciela Borges.

Ella es aquí María Penélope Crespo –no Turpin como en la novela- y sus penurias están subrayadas por diversos planos aislados: si los profesionales hablan de suicidio, se ve una mano con pastillas; si se refieren a la soledad, se muestra a una niña asomada a un balcón; si se menciona al novio adicto, aparece una imagen fugaz de Gerardo. Como ocurre en los melodramas de familia, Penny es una víctima de la suya, aunque con célula primaria in absentia. El paroxismo llega cuando, en el congreso de psicoanalistas, la protagonista, que oficia de intérprete, grita:

-¡Mamá!

Es decir, experimenta un brote psicótico. Nada de esto figura en el texto de Rodrigué.

Tal vez la incongruencia mayor resida en el oportunismo del director: como HEROINA se filma en 1972, de la Torre navega a dos aguas. Si por una parte, el congreso es inaugurado por el militar de turno, por la otra se lucha por reivindicaciones sociales. Este segmento, ilustrado por obreros, ocupa una porción considerable de la película. Se trata de un sintagma alternante que resulta ininteligible y, en ocasiones, filmado en base a una rebuscada improvisación –cfr. discusión entre el padre ferroviario y su hijo a la hora de la cena-.



Heroína (Raúl de la Torre – 1972)

En cambio, las escenas dedicadas a Penny y al psicoanalista costarricense –en el texto literario es japonés-, demuestran que de la Torre sabe cómo vender un producto gracias a la técnica publicitaria. Complicación no es complejidad, axioma que parece no haber sido tenido en cuenta. Orientada hacia el folletín, al menos en la historia de Penny, la película integra este corpus porque el grito de la heroína filmica sintetiza, de manera curiosa, el denominador común de estos melodramas del grupo familiar: la ausencia de una figura materna.

3. *Melodrama de los jóvenes*

a) *Guiones para esa edad fugaz*

¿Cómo funcionaba el melodrama de jóvenes en el cine de estudios, durante las décadas del 30, 40 y 50 del siglo XX? Cualquier respuesta generalizadora sería errónea, porque la variedad no siempre es detectada por los investigadores contemporáneos. A diferencia de las comedias (55), los guiones basados en historias de jóvenes tendían a respetar el estilo de vida que impartían las pautas sociales del momento. Desde TANGO (José Luis Moglia Barth-1933), se comprueba que es peligroso para las mujeres abandonar el barrio en el que se vive (56). En el caso de los muchachos provincianos, las grandes ciudades implicaban el peligro del delito –LA BARRA MENDOCINA (Mario Soffici-1935)-, la pasión enfermiza –SAFO, HISTORIA DE UNA PASIÓN (Carlos Hugo Christensen-1943)-, la pérdida de los ideales –HOMBRES A PRECIO (Bernardo Spoliansky-1950)-. Sin embargo, siempre hay tiempo para la aceptación de lo que se considera *una vida honesta* –HERMANOS (Enrique de Rosas (h)-1939)-. No hay que perder de vista el singular relato y los guiones a contramano de Manuel Romero.

Entre los valores destinados a la pequeño-burguesía, tal vez el más importante sea el de constituir una familia, aún a costa de caer en la rutina: LA VUELTA AL NIDO (Leopoldo Torres Ríos-1938) e HISTORIA DE UNA NOCHE (Luis Saslavsky-1941). En el período mencionado, hay otros destinos, más allá de los propuestos por el statu quo: existen mujeres independientes –ALLÁ EN EL SETENTA Y TANTOS (Francisco Mugica-1945), ABUSO DE CONFIANZA (Mario C. Lugones-1950), CONCIERTO PARA UNA LÁGRIMA (Julio Porter-1955)-, solteras –EL ESPEJO (Francisco Mugica-1943)- y prostitutas de diversa categoría –UNA MUJER DE LA CALLE (Luis José Moglia Barth-1939), DIOS SE LO PAGUE (Luis César Amadori-1948)-.

Entre los deportes, tal vez la expresión más popular resulte PELOTA DE TRAPO (Leopoldo Torres Ríos-1948), un auténtico melodrama de jóvenes producido por la SIFA de Armando Bó, con guión de Ricardo Lorenzo “Borocotó” y Jerry Gómez. Sin embargo, los esfuerzos de los estudios para integrar la música clásica al mundo de los que aún no eran adultos, naufragan en SINFONÍA DE JUVENTUD (Oscar E. Carchano-1955). Hubo incluso una coproducción con Suecia, con exteriores en el Tigre,

que no consiguió la adhesión del público y fue justamente denostada por los críticos: *PRIMAVERA DE LA VIDA* (Arne Matson-1958), un irónico título, ya que concluye con el suicidio de la pareja protagónica.

Luego del golpe de Estado de septiembre de 1955, de las viejas productoras sólo sobrevive la *ARGENTINA SONO FILM*, con otras menores como la *GENERAL BELGRANO*, y se crea *ARIES CINEMATOGRAFICA*. Fue justamente la segunda la que produjo *EDAD DIFÍCIL* (Leopoldo Torres Ríos-1956) en la que por primera vez en el cine argentino se analiza sin artificio el mundo adolescente, sus fantasías y su primera experiencia amorosa. En una segunda parte, *DEMASIADO JÓVENES* (1958) y con la misma pareja –Bárbara Mugica y Oscar Rovito- Torres Ríos se ocupó del despertar del erotismo.

La llegada de los denominados *productores golondrina* –los que invertían de manera aleatoria y accidental en el cine-, más el arribo de la televisión, consolidada en 1960, son factores que no pueden desconocerse cuando se habla de una considerable caída de la audiencia histórica. A todo esto, debe agregarse que la censura siguió con férrea tenacidad los vaivenes de la mermada industria. Incluso hubo en la década del 60 películas que no pudieron estrenarse –*UFA CON EL SEXO* (Rodolfo Khun-1967-68) y, entre varias, *ASÍ O DE OTRA MANERA* (David José Kohon-1964), finalmente exhibidas décadas más tarde en el Malba y en el complejo Tita Merello, respectivamente-.

En el caso del melodrama de jóvenes, el sexo sin castigo, integrado a una pareja fuera de la unión formal, es medular en varios guiones, algo que se había anticipado en algunas películas de los viejos estudios como *AYER FUE PRIMAVERA* (Fernando Ayala-1955). Esta nueva pauta alcanza a veces una cierta idealización romántica –*BREVE CIELO* (David José Kohon-1969)- o bordea la superficialidad –*LOS JÓVENES VIEJOS* (Rodolfo Khun.-1962), *LA TERRAZA* (Leopoldo Torre Nilsson-1963)-. La integración del sexo a la vida cotidiana, no siempre responde a un cambio en la sociedad argentina, sino que, de manera impostada, se traslada al imaginario porteño una problemática extranjera, en especial europea –*LOS INCONSTANTES* (Rodolfo Khun-1963), *BETTINA* (Rubén W. Cavallotti-1964)-. En algunas de estas muestras, lo que se había criticado al cine de las fábricas, el

logocentrismo, siguió haciendo acto de presencia: se le dio mayor importancia a la palabra que a la imagen.

La violencia intersexual en este género tiene un claro exponente en *LA SENTENCIA* (Hugo del Carril-1964), complejo acercamiento del realizador a una juventud muy distinta de la presentada en *UNA CITA CON LA VIDA*. Bettina, una muchacha de los estratos más bajos de la sociedad, es asesinada por su marido, el joven e inexperto Hilario. La insatisfacción de la joven y su vital necesidad de ser libre –incluyendo la prostitución– no fue esbozada con claridad por el libro, que permitió un final abierto con respecto a la culpabilidad de Hilario. La fealdad externa e interna de la protagonista, un extraño ejemplar para esa época, no concita piedad alguna de parte del narratario. Y tampoco el asesino logra la menor empatía.

Para contradecir al exitoso binomio Armando Bó-Isabel Sarli y demostrar de paso que nada había cambiado las parejas de jóvenes en historias edulcoradas se convirtieron en el leit motiv de las películas de cantantes. Los años 60, en cuanto a música popular, dejaron muy atrás las discusiones que se leen en *Calles de tango* de Bernardo Verbitsky –en cine *UNA CITA CON LA VIDA*–. Si bien el folklore tuvo sus exponentes en cine, el sector urbano lanzó, a través de las discográficas y la TV, una serie de figuras que, en la mayoría de los casos, fueron utilizadas para el consumo de quienes estaban interesados en el entretenimiento vacío. La fórmula película-de-cantante ya era vieja en el sonoro argentino. Lo que ocurrió en esta década fue que no hubo esmero alguno y sí descuido absoluto en cuanto a historia y a relato. Una radiografía de este mundo lumpen de las discográficas, los cantantes y las revistas del corazón mereció un guión de Francisco Urondo, Carlos del Peral y el director Rodolfo Khun. Se tituló irónicamente *PAJARITO GÓMEZ, UNA VIDA FELIZ* (1965).

Tampoco dejó de cuestionarse la falacia del éxito y la corrupción en el fútbol a través de *EL CRACK* (José Antonio Martínez Suárez-1960). El libro del realizador, Carlos A. Parrilla y Solly, según la obra teatral de este último, puso en duda el supuesto entusiasmo de los hinchas y, mediante el monólogo de un personaje secundario, informa al público sobre el por qué de las agresiones en la cancha. Tanto *PAJARITO GÓMEZ* como *EL CRACK* son historias de jóvenes, en donde estos últimos son destrozados por una maquinaria que los devora para seguir funcionando.

Si Carlos Borcosque en 1943 decía que LA JUVENTUD MANDA, en 1970 Julio Porter insistía con que EL MUNDO ES DE LOS JÓVENES. En realidad, éstos funcionaban como satélites de la problemática adulta, de trazado unidimensional y el matiz les era ajeno. La década del 70 proseguiría con la frivolidad que habitualmente se dedicaba al mercado juvenil, ofreciendo títulos como JOSÉ MARÍA Y MARÍA JOSÉ (UNA PAREJA DE HOY) (Rodolfo Costamagna-1973). Al llegar 1975, Leonardo Favio, basándose en el radioteatro de Juan Carlos Chiappe, plasmó en imágenes el destino sangriento de la juventud setentista con NAZARENO CRUZ Y EL LOBO. Luego del golpe de Estado de 1976, los guiones con jóvenes y destinados a ellos regresaron a una aparente vacuidad. Es decir, lo que desde siempre se había visto en el sonoro argentino, agudizado en los años 60, se exacerbó hasta alcanzar un límite cercano a una alienación alarmante (57).

Con el retorno de la democracia, el melodrama de jóvenes alcanzó un metafórico ejemplo con CAMILA (María Luisa Bemberg-1984), en cuyo guión intervinieron la realizadora, Beda Docampo Feijoo y Juan Bautista Stagnaro. Lo que especifica Peter Brooks con respecto al alto melodrama (58) estuvo presente en ese enfrentamiento de las fuerzas del mal contra la inocencia de la pareja compuesta por Camila O'Gorman y el cura Ladislao Gutiérrez. El sistema de coproducción –en este caso con España- había llegado para quedarse.

Mientras tanto, ARIES CINEMATOGRAFICA aprovechaba el momento para guionar escándalos en PASAJEROS DE UNA PESADILLA (Fernando Ayala-1984), o bien proseguir con el tema de los desaparecidos con LA NOCHE DE LOS LÁPICES (Héctor Olivera-1986). Finalmente y, salvo alguna excepción, la censura directa quedaba en el pasado. Una película no muy vista en salas y que debe incluirse en esta clase de melodrama es SENTIMIENTOS (MIRTHA DE LINIERS A ESTAMBUL) (Jorge Coscia y Guillermo Saura-1987). En la misma se recrea la juventud universitaria de mediados de los años 70 y el tema de la diáspora. El mismo tema fue tratado por Fernando Solanas en EL EXILIO DE GARDEL –TANGOS- (1986).

A su vez, el problema de la identidad sexual entre los jóvenes y no tanto comenzó a ser tímidamente esbozado en ADIOS, ROBERTO (Enrique Dawi, 1985),

con guión de Lito Espinosa, y en OTRA HISTORIA DE AMOR (Américo Ortiz de Zárate-1986).

Por fin, los constantes cambios políticos y sociales del país, encontraron en los años 90 un terreno difícil, ya que el relato tradicional que había corrido a lo largo del siglo XX se fue desintegrando lentamente. Un éxito de taquilla como TANGO FERROZ, LA LEYENDA DE TANGUITO (Marcelo Piñeyro-1993), cuyo guión pertenece a Aída Bortnik, se mostró inexacto, pero comercialmente eficaz. Lo que quedó bien en claro fue que los jóvenes necesitaban verse en pantalla. Los multimedios, siempre atentos a las necesidades del mercado, prepararon LA FURIA (Juan Bautista Stagnaro-1997), con relato y asunto envejecidos, aunque con suerte en la boletería. Y, por su parte, Alejandro Agresti intentaba otra pintura de quienes comenzaban a vivir en su BUENOS AIRES VICEVERSA (1997).

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

La novela argentina, protagonizada por jóvenes, entra tardíamente al cine nacional. Habitualmente, las películas estaban basadas en guiones originales, cuentos argentinos, obras de teatro o novelas extranjeras. Recién en 1954, Mario Soffici elige el texto de Joaquín Gómez Bas *Barrio gris* y lo traslada a la imagen para el nuevo y efímero sello CINEMATOGRAFICA V (59). No es extraño que el realizador haya elegido a Gómez Bas, porque este escritor coincide con su visión nihilista de la vida. El guión fue confeccionado por ambos, aunque se aclara que es una versión libre. Cuando comienza la novela, Federico está en la cárcel cumpliendo su condena por el asesinato de su antagonista, Claudio. De tal modo que el texto en sí, es un extenso flashback. En el inicio de la película, Federico huye de la policía luego de robarle a Don Gervasio, el viejo restaurador de fotografías. Tras la secuencia cero, sobreviene un presente luminoso, en el que se hace notar que la vida en el barrio es en 1954 feliz y segura (60). De manera abrupta, el texto cinematográfico se interna en la vivienda miserable donde Federico niño vive con su madre y sus dos hermanos. La acción se sitúa en la segunda mitad de la década del 20 del siglo pasado, en un suburbio de Buenos Aires que, según Gómez Bas, es Sarandí. A partir de este momento, el punto de vista no se apartará de Federico, quien ya había comenzado a guiar al espectador a través de la voz over.

En tres momentos, al director le interesa señalar que *estamos en el cine*: en primer lugar y el más obvio, se asiste a una proyección cinematográfica de una serial muda para público infantil. En segundo término, Federico niño ve, desde la ventana del almacén donde trabaja, a la pareja de italianos y obtiene una visión sutil del erotismo. Y por último, el paneo por las fotografías restauradas y embellecidas por el viejo don Gervasio remite a la engañosa fascinación del arte (61).



Barrio gris (Mario Soffici – 1954)

Los exteriores que muestra el texto filmico son paupérrimos, a excepción de la casa de Claudio, subrayados por la voz over de Federico, cargada de resentimiento. Si en un primer momento Cigüeña, el simplote, es su mejor amigo, al aparecer Claudio lo descarta. Desde que se ve en cuadro, el antagonista adulto es un estafador: conchaba a Federico para que lo ayude a ganar en el truco. Rosita y su desnudez en el arroyo sería la cristalización del deseo vislumbrado en aquella ventana del almacén. La muchacha, nada ingenua, es presa fácil para Claudio.

La infancia y adolescencia de Rosita fueron suprimidas en la película. Cuando aparece para invitar a la hermana de Federico a que se inicie en el bordado, sabemos que la proposición es otra. Es una mujer que ha elegido una forma de vida marginal. Para no perder el punto de vista de Federico, el texto filmico opta por dejar de lado ciertas historias de los personajes satélites. Asimismo, la confusión del protagonista es considerable: mientras sus hermanos se definen, él se adosa a Claudio que, en apariencia, le permitirá obtener todo lo que él no puede lograr por si mismo: dinero,

poder, sexo. La fusión, tarde o temprano, se quiebra: es Federico quien cambia al conocer a Zulema. Por lo tanto, no queda otro camino que eliminar el obstáculo, destruyendo al falso yo. En una noche de carnaval, tal como en *EL SUEÑO DE LOS HÉROES*, el protagonista acabará asesinando a Claudio.

A diferencia de los otros jóvenes -Claudio, Rosita y Laura-, los códigos cinematográficos logran que Federico aparezca como el chivo emisario de la corrupción, la presa fácil de la maldad. La fotografía de Humberto Peruzzi y el montaje de José Cardella siguen las directivas de Soffici. Así, en la nocturnidad del arroyo, Federico descubrirá el cuerpo desnudo de Rosita que reaparecerá elaboradamente fotografiado en sus sueños. Del mismo modo, la desaparición de la prostituta indicará, por *CORTE A* y de inmediato, el resurgir del plano de la novia anhelada, Zulema. En la escena del asesinato de Claudio, las máscaras del carnaval no sólo serán insultadas por la voz over de Federico, sino también fotografiadas como monstruos que nada tienen de festivo.

Se ha dicho repetidamente que Soffici adhiere al neorrealismo italiano con este film. En verdad, este realizador trabajó desde sus comienzos en exteriores, en aquellas películas en las que pudo ser autor y responsable absoluto. Por otra parte, el neorrealismo cubre a los personajes que habitan ese movimiento con una corriente de afecto positiva. Soffici pareciera despreciar no sólo al Sarandí de los años 20 del siglo pasado, sino también a todos aquellos que pueblan la zona. Es verdad que parte de un texto literario que resulta lúgubre, pero no es menos cierto que la voz over de Federico lanza constantes maldiciones sobre la gente y el lugar. El Correntino, Meñique Tieso, Rosita, Laura, los almaceneros, la italiana, el padre de Claudio y, entre otros, el mismo Claudio, parecen contagiados por una maldad que es fruto de la miseria en que viven. Se salvan aquellas figuras que ya Gómez Bas había indicado en su novela: don Gervasio, la madre de Federico, la novia pura -Zulema-y, en un muy segundo plano, la sometida madre de Claudio, que aquí es maestra pero no en el texto literario-.

La cámara hace lo posible por subrayar la fealdad y la total ausencia de escrúpulos en los actantes. Al propio tiempo, pone de relieve otra vez la eterna dicotomía de Soffici con respecto a las mujeres. A la puta se le contrapone la noviecita, algo que haría hasta *ROSAURA A LAS DIEZ* (1958), siempre y cuando el guión lo requiriera, y él pudiera ser el autor de la obra. Cuando este realizador tiene pleno control

sobre el material y con la excepción de TRES HOMBRES DEL RÍO (1943), los finales incluyen muerte y suicidio. Pareciera que el director trabaja mucho más cerca del expresionismo alemán y de los novelistas rusos que del neorrealismo italiano.

Será en ese carnaval, donde se enfrentan los dos personajes antitéticos del melodrama, Federico el dominado y Claudio el dominador. El primero, en crisis debido a su noviazgo con Zulema, decide asumir una identidad que lo libere de la falsa que le ha otorgado Claudio. Ha llegado a tal extremo, que la única salida es aniquilar a la figura que “lo ha explotado como a una mujer de la calle” –Federico dixit-. Es el único y tardío camino para adquirir un yo propio. Terminará en la cárcel.



El sueño de los héroes (Sergio Renán – 1977)

En otro carnaval, pero en la misma época, otro joven, el mecánico Gauna, también ha vivido de una identidad regalada. En EL SUEÑO DE LOS HEROES (Sergio Renán-1997), basada en la novela homónima de Adolfo Bioy Casares, publicada en 1954, ese poder le es otorgado por el caudillo de barrio, Vergara, que se hace llamar doctor, y el grupo de amigos que lo secunda. Al revés de lo que ocurre en BARRIO GRIS, Emilio Gauna asume la identidad prestada e intenta desplazar al caudillo, en una lucha por el poder que le será fatal.

El inocente protagonista, luego de ganar una suma de dinero en las carreras, emprende con la barra capitaneada por el caudillo más el peluquero que le dio la fija, un viaje por los distintos corsos de la ciudad. El recorrido es mucho más largo en el texto literario. En el cinematográfico, este deambular los enfrenta con una murga, Los hijos

de Lucifer, iconografiada como los integrantes del Ku Klux Klan. Al abrirse paso entre ellos, los festejantes invaden otra dimensión. Desaparece inclusive el sonido y un fundido en blanco los traslada a una serie de fechorías. Hace ya tiempo que el leiv motiv visual del film está presente: sombras enfrentadas en un duelo criollo.

Se llega luego a una especie de paraíso iluminado, el Armenonville. En este primer viaje aparece la Máscara, que funciona como indicio de muerte. El relato se vuelve altamente estilizado, inclusive en la toma de la casa donde Clara, novia de Emilio, vive con su padre, el brujo Taboada. Hay, por otra parte, un gran cuidado en los códigos no cinematográficos. En cuanto al montaje y al encuadre, se muestran en el barrio y en el primer viaje más convencionales que en el final. En la segunda travesía, que conducirá a Gauna a su destino, el relato opta por un brillo operístico, donde el impacto visual deja de lado el aparente costumbrismo, para entrar en la metáfora melodramática.

A pesar de las advertencias del brujo Taboada, que sabe lo que va a ocurrir, Gauna elige ir al encuentro de un destino que es un callejón sin salida: morirá feliz, cumplirá *el sueño de los héroes*. Intenta quitarle el poder a la maldad, encarnada en el supuesto doctor Vergara y acabar con las injusticias que ha presenciado. Trascenderá inmolándose. Las estatuas imponentes, por las que la cámara panea en la secuencia cero, reaparecerán en el galpón, donde la barra se refugia para pasar la noche. Nadie sabe qué son, qué significan ni de dónde vienen. Esas estatuas conducen a un tiempo en que la heroicidad era posible. Ahora es sólo una utopía. El leiv motiv de las sombras termina por devorar la vida de Gauna.

El guión de Jorge Goldenberg y Sergio Renán respeta los personajes deshumanizados de Bioy Casares. Intenta suplir la falta de vitalidad recurriendo a la metáfora. Se ha elegido con toda certeza el momento clave para poner en evidencia la sensibilidad de Gauna. En el interior de un tugurio, aparece un viejo violinista que ejecuta el *Claro de Luna* de Debussy. Una criatura lo acompaña. El niño extiende la gorra para recibir las monedas de la concurrencia. Las lágrimas de Gauna ante la música, revelan al artista sensible. Sus palabras:

-Toquesé otro valsito, maestro

ponen sobre el tapete una capacidad para la emoción, más presente en las imágenes que en el código escrito. Es aquí donde el mecánico Gauna y el Federico de BARRIO GRIS logran un punto de convergencia. Sin embargo, este brevísimo momento, no alcanza para que el texto cinematográfico se conecte de manera empática con el espectador.

Con LA CAÍDA (1959), según el texto homónimo de Beatriz Guido, Leopoldo Torre Nilsson retoma la línea inaugurada con GRACIELA (1956) (62). Como en este film, la provinciana Albertina Bardem llega a Buenos Aires procedente de San Nicolás, para estudiar Filosofía y Letras en la antigua Facultad de la calle Viamonte. Albertina ha vivido desde su infancia en un mundo de ensueño, alimentado por las grandes novelas y sus héroes. Ha imaginado un alma gemela: un solitario lector, habitante de una estancia perdida en los alrededores de San Nicolás. Creerá que el tío Lucas, un viajante de comercio, supuesto aventurero cazador de animales salvajes, es el héroe novelesco que ella ama y aguarda.



La caída (Leopoldo Torre Nilsson – 1959)

El puente entre Albertina y Lucas es la familia Cibils, compuesta por Martha, la madre, y sus cuatro excéntricos hijos: Laura, Gustavo, Diego y Lydia. Más allá de sus actitudes poco convencionales, el relato filmico se encarga de presentarlos como seres extraídos de la irrealidad en la que vive Albertina. Son absolutamente libres, carentes de prejuicios y amorales. En síntesis: conforman la cara oculta de la protagonista. Nada

puede hacer contra ellos la figura de la madre, una asmática crónica. Encarnan la libertad que le fuera negada a Albertina.

En el texto literario, está muy claro que la protagonista utiliza esa urdimbre, para comenzar a escribir, en el tren de regreso a San Nicolás, la novela que se acaba de leer: “Fue Laura quien me abrió la puerta” (Guido 1965 135) la toma otro rumbo: la joven vuelve a la irrealidad en la que siempre había vivido: no puede aceptar que Lucas no sea el héroe imaginado por ella y por las criaturas. Se trata de un vulgar viajante de comercio que hasta intenta iniciar con ella un juego sexual, acción que no se concreta por la aparición de Diego, un salvador disparado por la mente de Albertina.

La huida final de la muchacha -queda fuera campo el intento de Lucas por recobrarla- corresponde más a Torre Nilsson que a Beatriz Guido. Empuja a su heroína hacia la trampa de la que nunca podrá salir. Esto ya se había dado en LA CASA DEL ANGEL (1957) y se repetiría en LA MANO EN LA TRAMPA (1961). En las tres hay un cuarto peligrosamente encantado, en el que la heroína encuentra, por fin, un destino inexorable: la locura, la frigidez, la soledad (63). Como Gauna en EL SUEÑO DE LOS HEROES, como Federico en BARRIO GRIS, Albertina huye para precipitarse en el vacío También a ella se le niega una posible trascendencia.

El guión de Torre Nilsson-Beatriz Guido suprimió un personaje –Pablo Alcobendas ocupa un extenso espacio en la novela-, aunque permite que Indarregui se erija en la imagen del mal, gracias a su ideario fascista. Es natural que la función de este personaje sea rechazar o querer eliminar el mundo de las criaturas que conviven con Albertina. El relato se vuelve más convencional en el caso de Indarregui, por contraste con los encuadres que la cámara dedica al espacio Cibils y a la propia Albertina. En este caso, el director hace gala de su reconocida cinefilia europea, en especial la nórdica. Se le otorga así, un hermetismo al texto filmico no tan evidente en el literario. El significado que los espectadores puedan dar a las imágenes es mucho más complejo y divergente. Nada puede afirmarse con absoluta seguridad.



La casa del ángel (Leopoldo Torre Nilsson – 1957)

Otra novela de Beatriz Guido, *La invitación* (1979) fue elegida por la actriz Graciela Alfano para convertirse en productora. La película homónima fue dirigida por Manuel Antín –en su última incursión cinematográfica- y se estrenó en 1982. Los dos textos tienen como tema central el contrabando de armas. La acción se desarrolla a fines del verano de 1973. Si la novela tiene un narrador en primera persona –Gustavo Cambón Zurbarán, el segundo de los hijos- la película opta por el narrador omnisciente. La misteriosa llegada de un tal Julián Sánchez –con guardaespaldas en la novela y sin ellos en la película- causa una crisis entre los jóvenes Cambón Zurbarán: hasta el momento habían creído que su padre se dedicaba a la exportación de cemento a Chile. Se enteran de que Sánchez ha llegado para vender armas. Se produce un enfrentamiento entre el huésped y los hermanos Elisa, Gustavo y Juan Pablo. A partir de este momento, Sánchez entra en conflicto. El lector o espectador debe suponer que un traficante de armas puede conmoverse por el planteo de los jóvenes.

El pater familias, Cambón, es un advenedizo unido a los Zurbarán por su casamiento con Adriana. La banda sonora no vacila en presentarlo como un nazi, ya que se deleita con Wagner y melodías alemanas. Esto se entronca con la proyección intermitente del film que ha conseguido Ladillo, el ladero de Cambón, *CASABLANCA* (Michel Curtiz-1942), donde los odiados alemanes se enfrentan con los liberales franceses. Se quiere establecer un paralelismo metafórico entre el film norteamericano y quienes lo observan.

Entre los subtemas, se destacan la atracción sexual entre Sánchez y Elisa, el padecimiento de Adriana Zurbarán, los recuerdos de la abuela paralítica, la pésima relación de Cambón con sus hijos varones, su inclinación incestuosa hacia Elisa y la cacería de los ciervos. Esta matanza de animales indefensos y hermosos quiere erigirse en los dos textos como una metáfora del asesinato de los jóvenes en 1973. La película está enmarcada en la secuencia cero por fotografías de la masacre de Ezeiza, y al final, luego del GPP que se le dedica al intelectual Gustavo, sobreviene una catarata de imágenes en movimiento de dicha tragedia, mientras en la banda sonora se escucha el tableteo de las ametralladoras. Supuestamente, éste sería el destino final de las armas. Beatriz Guido, en su novela, se limita a aclarar el trasfondo político con un agregado extraliterario:

“Un día tibio y gris de fin de otoño, el 20 de junio de 1973, regresa al país Juan Perón. La recepción de sus partidarios se transformó en masacre y, seguramente, pasará a la historia argentina como “la matanza de Ezeiza” [...]”

El cartel extradiegético elegido por los guionistas Rodolfo Mórtola, Gustavo Bosser y Manuel Antín, cambia la tónica y se excede en prudencia:

“El 20 de junio de 1973 se produjo en Ezeiza por la acción de minorías armadas, un hecho de sangre que, como otros ocurridos en la última década, ha sido testimonio trágico del empleo de la violencia en la lucha por el poder” [...]”



La invitación (Manuel Antín – 1982)

Los guionistas se refieren a los hechos que tuvieron lugar en Argentina entre 1972 y 1982. Si Beatriz Guido no favorece al peronismo, los adaptadores de su novela amplían el espectro de la violencia y la matanza de los jóvenes, incluyendo a la dictadura militar 1976-1982.

El relato de LA INVITACIÓN se esmera más en la panorámica de los exteriores durante la cacería del ciervo. Existe una buscada morosidad en el recorrido de la cámara por los personajes, como si se intentara un crescendo que nunca llega. Sólo al final, con la muerte de Sánchez, por un momento, se lo logra. Los códigos no cinematográficos funcionan en lo que se refiere a la iconografía de los personajes y se obtiene una superficie gélida. Se pierde misterio y se gana en confusión. Esto último es lo que provocó el fracaso del film debido al desinterés de la audiencia histórica.

La posibilidad de rebelarse contra una forma de vida recae en los jóvenes intelectuales. No obstante, los finales muestran que esa rebelión no es plausible. Al encierro concreto de Federico en BARRIO GRIS, se le añaden la muerte de Gauna en EL SUEÑO DE LOS HÉROES y el vacío en el que cae Albertina Bardem en LA CAIDA. Todo esto puede resumirse en el plano final que se le otorga a Gustavo Cambón Zurbarán en LA INVITACIÓN.

Beatriz Guido saltó a la fama con *La casa del ángel*, primer premio Emecé 1955, cuya traslación cinematográfica fue realizada por Leopoldo Torre Nilsson en 1957. En el texto literario hay un solo punto de vista, la primera persona a través de la voz de Ana Castro, una adolescente de 14 años. Ana vive inmersa en una perenne angustia, a causa del clima represivo generado por su familia. La madre es una fanática religiosa y su nana sobrepasa ese fanatismo con la alienación. Cumple la función de alimentar el terror de la joven con respecto al sexo. Debido a esta educación, Ana impregna al sexo de misterio y lo considera un pasaporte al infierno.

En el texto cinematográfico, el punto de vista se bifurca, ya que el guión del realizador, Beatriz Guido y Martín Rodríguez Mentasti –de la ARGENTINA SONO FILM- otorga un espacio relevante a la figura de Pablo Aguirre y a la política de los años 20 del siglo pasado. En realidad, Pablo Aguirre sirve como vocero de Torre

Nilsson para introducir sus ideas sobre la libertad de expresión, en un contexto político nada ambiguo: la dictadura de Pedro Eugenio Aramburu. El cometido de Aguirre –con amante *high class*, y putas incluidas- no aparece en la novela. Este segmento del film está presentado de manera convencional y desborda de logocentrismo, algo que Torre Nilsson había reprochado al cine anterior.

La función esencial del personaje cinematográfico Pablo Aguirre se plasma a través de la subjetiva de Ana Castro. Ausente en la novela, esta subjetiva adquiere sentido en el film, porque reviste de una mayor textura y verosimilitud a la atracción erótica que se establece entre la adolescente y el político duelista. Desde el primer encuentro, Ana, una Lolita inconsciente de sus propios impulsos, demuestra interés en Pablo y lo sabemos por la intensidad de su mirada –en el auto, cuando regresa de la quinta en donde dio su primer beso a un sorprendido primo, hasta en la comida previa al duelo-. Es en esta planificación Ana-Pablo donde el relato evidencia que Torre Nilsson ha tenido en cuenta al cine sueco de los años 40 y 50 del siglo XX, algo que ya se había visto en el prólogo.

En ese prólogo, el uso del plano inclinado, los planos detalle, las sinécdoques –boca, ojos de Ana y de Pablo- rebelan no sólo la intención de innovar el melodrama cinematográfico, sino también el nexos enfermizo establecido por la pareja. Desde SAFO, HISTORIA DE UNA PASIÓN (Carlos Hugo Christensen-1943), la planificación no convencional servía para indicar la alteración psicológica de los actantes.

Se distingue la secuencia del baile en la mansión de los Castro, en la noche del duelo. Las parejas danzan en subjetiva de Ana, semioculta en la planta alta. Aguirre, al subir al primer piso, la descubre. Sorprendida y asustada, Ana retrocede en subjetiva del hombre. Él avanza por el corredor (64) y la toma de la mano. Le dice:

-Este puede ser su primer baile y el último para mí.

Las palabras configuran el indicio tanto de la violación cuanto de la fusión entre ambos. La cámara los aísla a través del montaje y, mediante un plano cenital, asciende hasta tomar a la pareja que gira. Este plano retrotrae al prólogo y conduce al epílogo: encierro y soledad se conjugan.

El logocentrismo desaparece en el prólogo, en el epílogo y en el baile, donde se imponen las imágenes a través del encuadre y del montaje de Jorge Garate. Dentro de los códigos no cinematográficos se distingue la fotografía de Aníbal González Paz. Juega en contra la música dodecafónica de Juan Carlos Paz, impuesto a la productora por el afán vanguardista de Torre Nilsson. Tanto el vals, como la cortina musical de cierre, propiedad de la SONO pertenecen a Mario Maurano. Sería la última vez que dicha cortina se utilizaría en un producto de este sello.

¿Cuál es el balance de este film que pretendió dividir al discurso cinematográfico argentino en un antes y un después? Queda en pie el punto de vista de Ana, que implica una renovación con respecto al melodrama filmico anterior. Esta adolescente es otro emergente de un contexto hostil y represivo para los jóvenes. De ahí que su sensibilidad la aproxime a los protagonistas de muestras tan disímiles como BARRIO GRIS, EL SUEÑO DE LOS HEROES, LA CAIDA y LA INVITACIÓN.

No siempre los jóvenes deben ser complejos e intelectuales para estar representados en esta clase de melodramas basados en novelas. Tal el caso de UNA CITA CON LA VIDA (Hugo del Carril-1958), según la novela *Calles de tango* de Bernardo Verbitsky, publicada en 1953.



Una cita con la vida (Hugo del Carril – 1958)

La adaptación que hizo Eduardo Borrás modifica la visión que de los jóvenes tenía el escritor. El texto literario presenta una típica barra de café, cuyo epicentro es un integrante que quiere triunfar como cantor en la radio –Tito-. Verbitsky menciona orquestas y cantantes de tango –Aníbal Troilo, Edmundo Rivero- muy populares en 1953, así como también insinúa una polémica por Antonio Tormo entre dos de los muchachos. La traslación hace caso omiso de esta pintura de las ambiciones juveniles de la época. Opta por confundir inocencia con infantilismo. Agrega, además, un elemento perturbador: el hermano ladrón, en la familia de Luis, el protagonista. Este añadido hace que la película pierda el punto de vista que oscila entre Luis y Nélide.

El film se inicia con un cartel extradiegético que no figura en la novela:

“No es fácil empezar a vivir. La confusión de sentimientos, la soledad, el ansia de tener un lugar en el mundo, y a veces la incomprensión de los padres hacen difícil la iniciación a la vida. Pero la juventud, con su ansia permanente, con su incesante búsqueda del amor, renueva siempre su fe en el mañana. Esto es lo que se quiere expresar en esta historia”.

César Maranghello (65) señala acertadamente que la barra presentada en el film es anacrónica para 1958. Poco tiene que ver con la que brinda el texto literario. No le era imprescindible a Eduardo Borrás (66) simplificarla de tal manera y, menos aún, que Hugo del Carril aceptara tal simplificación. Al director pareció interesarle, fundamentalmente, la relación Luis-Nélide y, en cuanto a la joven, lo hace de manera fidedigna. El propio Luis la ve como una chica sin brillo. El título de la película se encuentra ya en la página 58 de la edición que se manejó: “El canto de Tito parecía contestar esa vaga expectativa de cosas que ellos mismos desconocían y que era quizás el anhelo de una cita con la propia vida” (Verbitsky 58).

Esa *cita con la propia vida* la encuentran Nélide y Luis la noche en que él decide protegerla de peligros nocturnos. El realizador se esmera en los relatos de los jóvenes que primero se mienten y luego, ya en confianza, se dicen la verdad. Utiliza delicados cierres y aperturas para esos relatos, mientras los jóvenes viajan en el tranvía. Si Verbitsky ubica a Nélide y a Luis en un miserable hotel de Ciudadela, del Carril no es tan crudo. Suaviza ese primer encuentro sexual de la pareja, aunque el

habitat no deje de ser por ello menos paupérrimo –un galpón donde se almacenan mercaderías-. Precisamente, lo que llama la atención es la manera que tiene el director de encuadrar esquinas muy conocidas –Carlos Calvo y Loria, en la vieja terminal de tranvías- en esa noche de lluvia.

La inocencia de Nélide jamás se pierde –ni en la novela ni en el film-. Si se habla de intertextualidad, en 1953, en un guión de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari filmado por Mario Soffici, ELLOS NOS HICIERON ASÍ, Francisca es también hija de una madre con amante adosado. Terminará en la prostitución. UNA CITA CON LA VIDA se encuentra a años luz de aquel folletín. Se sabe, además, que Luis está por completo disconforme con las mujeres que frecuenta. Es un hallazgo que el director muestre el cansancio por las relaciones vacías y sin sentido a través de un solo calificativo –“Las otras”-, mientras las imágenes ganan a las palabras en elocuencia. La maldad con respecto a la pareja se da a través de la madre de Nélide, de la delatora Olga, la intervención de la policía, el statu quo organizado que no los entiende. Es absolutamente correcta la marcación de actores, no pocos de ellos debutantes, así como también los cortes imprescindibles en el momento justo.

Hay que añadir que Borrás-del Carril eligieron el Tigre en lugar de la pensión a la que, en la novela, van a vivir Nélide y Luis como si estuvieran jugando a ser una pareja casada. La reconciliación con la madre de parte de Nélide no existe en Verbitsky y, en el final, predomina Luis que comprende que debe ir a buscar a la joven. Asimismo, se sabe que la barra discutirá de fútbol, pero se suprime en el film el homenaje a Homero Manzi, cuando Tito canta en Boedo. UNA CITA CON LA VIDA implica el regreso de Hugo del Carril al cine luego de su prohibición por razones políticas. Este hombre que, desde HISTORIA DEL 900 (1949), se había mostrado como un romántico enamorado inclusive de la crueldad, permitió que Borrás alivianara la novela para que el espectador se centrara en los avatares de la relación Nélide-Luis. Tal vez por este motivo -la superficialidad del entorno-, se hace difícil hoy comprender a la juventud pequeño -burguesa de la época. Queda en pie lo que se propuso el director y lo que narró como él sabía hacerlo: el encuentro de la pareja y su decisión de enfrentar un mundo que intenta aplastarla.

Curiosamente, hay en este melodrama de jóvenes la intención de presentar seres humanos cercanos a la audiencia histórica, es decir, despojados de inquietudes intelectuales innecesarias. Luis es por completo consciente de que necesita mayor educación formal, aunque carece del tiempo y de la oportunidad de concretarla. Nélica y Olga son aquellas muchachas de las academias Pitman, que luego David José Kohon presentaría en el primer episodio de TRES VECES ANA (1961). Lo que tienen de común con los jóvenes que se han tratado es la hostilidad de un medio que los reprime pero, al revés de lo que ocurre en BARRIO GRIS, EL SUEÑO DE LOS HÉROES, LA CAÍDA, LA INVITACIÓN y LA CASA DEL ÁNGEL, no son presa fácil. A pesar de la traslación de Eduardo Borrás y gracias a la dirección de del Carril, se logran al menos dos figuras que, naturalmente, ya se han perdido en el tiempo. Pero vivieron. Y el sexo quedó integrado a la pareja.

Dos novelas dieron origen a películas que no pueden ser consideradas melodramas, no al menos como se lo ha entendido en este estudio. La primera de ellas se titula *Pobres habrá siempre-Novela de las fábricas* y su autor es Luis Horacio Velásquez. La azarosa escritura y reescritura de este texto literario ha sido ya estudiada por Raúl Horacio Campodónico (67). A su vez, el cineasta chileno Carlos Borcosque, radicado en Argentina, decidió rodar la propuesta de Velásquez y se encontró con múltiples dificultades tanto antes del golpe de Estado de septiembre de 1955, como luego del mismo. Lo que ha quedado en pie es la adopción del neorrealismo italiano, no sin cierta propensión al folletín. Si se tiene en cuenta esta película se debe a que el cine argentino no siempre se ocupó de los jóvenes obreros en lucha contra un sistema injusto, aún cuando la acción se desarrolle en los años 30 del siglo pasado. Es de hacer notar que el rodaje concluyó en 1955 pero no pudo estrenarse hasta 1958 debido a los vaivenes políticos del final del peronismo –Raúl Alejandro Apold consideró al film “comunista” y los de la autodenominada Revolución Libertadora lo tildaron de “peronista”-. Se trata de la única película producida por Carlos Borcosque, sin el respaldo de estudio alguno y con un elenco de actores por entonces desconocidos.



Dar la cara (José Martínez Suárez – 1962)

La segunda novela que tampoco entra en el terreno del melodrama es *Dar la cara* (1962) de David Viñas. Se trata, en realidad, de un caso similar al de Luis Saslavsky con *A sangre fría*. En un comienzo se redactó un guión para la película de José A. Martínez Suárez, estrenada también en 1962. La realización supera ampliamente al guión de Viñas (68). Las historias vividas por tres amigos que acaban de cumplir con el servicio militar en 1958, no siempre concitan la atención del espectador. El ciclista Beto Cattani, por ejemplo, y el triángulo que forma con novia de barrio y mujer mayor de la alta burguesía cae en el folletín. Ha sido ya muy visto en el cine argentino del siglo XX. No obstante, los treinta y siete planos dedicados a la primera carrera que Cattani pierde, demuestran la solvencia de Martínez Suárez, quien se vio apoyado por los técnicos de los estudios. El montaje de Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll logra que esta secuencia sea una de las mejores en materia deportiva en la historia del cine nacional. Sin embargo, el segmento Cattani se resiente debido a que la familia y los allegados al ciclista se acercan peligrosamente a un programa tipo familia televisiva, al menos en el caso del guión. Es el realizador quien salva la impericia del tratamiento de ese sector social.

Mariano Carbó, el más débil de los tres amigos, es el hijo de un conocido productor y cumple la función de permitir a Viñas expresarse sobre el cine de los estudios, compartido por Martínez Suárez. También las intenciones de una nueva generación con respecto a *hacer películas de verdad, que digan algo*. El problema es

que, en el afán moralizante, Mariano se precipita en el ridículo, en la escena con la señorita que pretende ser figura importante en una película. El aspecto de esa muchacha se parece más bien al de una antigua vampiresa. Para cortar las aspiraciones de esta recomendada, Mariano le grita:

-La protagonista del film es virgen

Asimismo, cuando se está rodando en la plaza Enrique Santos Discépolo de Avda. La Plata y Caseros, alguien le acerca a Mariano *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Se mencionan a otros escritores como Roberto J. Payró y José Hernández. En el siglo XX se filmarían los tres y *El juguete rabioso* merecería dos versiones cinematográficas. Habría que pensar seriamente si el maridaje *grandes nombres-cine* dio resultado. Tampoco se sabe a quién se refieren los jóvenes que rodean a Carbó cuando, al hablar de un nuevo cine, sostienen:

-Hay que terminar con las prostitutas que hablan de tú.

El ambiente que frecuenta Carbó está convencionalmente rodado y, por la misma época, Juan Berend intentaba mostrar un estudio de cine en SOMBRAS EN EL CIELO (1961).

Lo verdaderamente innovador llega a través del tercero de los amigos, el estudiante de ingeniería Bernardo Carman (69). El guión de Viñas enjuicia, utilizando a este personaje, al gobierno de Arturo Frondizi que permitió la sanción de la ley 14.557, popularmente conocida como Ley Domingorena. Gracias a ella, las universidades privadas y los colegios incorporados consiguieron su autonomía. Se terminaba el ciclo de la educación monopolizada por el Estado. Las nocturnas escenas de la Facultad, rodadas con planos largos, muestran un manejo poco frecuente de una multitud de jóvenes estudiantes que, por primera vez, se ve en el cine argentino del siglo XX. Al propio tiempo, recuerdan a las manifestaciones del 15 de septiembre de 1958 a favor de la enseñanza “libre”, por la privatización, y las del 19 de agosto del mismo año, que insiste en las ventajas de la enseñanza estatal. En el guión preparado para el film, Carman tiene, en un comienzo, miedo al fracaso: ya ha sido aplazado varias veces en una materia. Un grupo fascista destroza la habitación donde vive y, además, el personaje está sindicado como un *judío de mierda* (70), según le gritan en un momento clave del film. Martínez Suárez rueda estas escenas con mano firme, a pesar de que, según ha

declarado, no conocía el ambiente universitario y tuvo que pedirle ayuda a Viñas. Otro personaje clave es el de Nacho, quien acaba envuelto en la estafa de la compra de títulos. De los tres segmentos, el que corresponde a Bernardo Carman, es, quizás, el auténticamente novedoso. No se trata solamente de que los jóvenes aparezcan militando en política universitaria a través de largas escenas, sino que las mismas estén rodadas de manera poco convencional. Al montaje habría que agregarle la música renovadora de Leandro “Gato” Barbieri y la fotografía de Ricardo Younis, que consigue, en los interiores, claroscuros que subrayan estados de ánimo. Con la excepción de Barbieri, Martínez Suárez recurrió a los ya muy probados técnicos de los viejos estudios.

Viñas publicó la novela en 1962, luego que la película estuviera concluida y es, hasta el momento en que esto se escribe, muy alabada en círculos universitarios. Se trata de un gran fresco político y social, donde puede rastrearse la frustración de los jóvenes que habían creído en Arturo Frondizi como superador del peronismo. Del mismo modo, el texto literario resulta, en el balance, mucho más negativo que el guión de la película. Así, Carman termina por delatar a sus compañeros con el objeto de poder rendir el postergado examen. Es, en verdad, una novela sobre la claudicación de aquella juventud. Existe un esbozo de esperanza en la actitud del estudiante, que se decide finalmente a *dar la cara*, a presentar batalla a pesar de sus vacilaciones. Con ligeras variantes, Mariano Carbó y el Beto Cattani han perdido vigencia de manera inexorable. De hecho, los estudiosos de la novela se ocupan casi exclusivamente de Carman y los ambientes universitarios (71).

Lo novedoso en cuanto a relato cinematográfico, lo que pasaría al siglo XXI, comenzó, tal vez, a concretarse con RAPADO (guión y dirección de Martín Rejtman-1991) que en su momento no se estrenara comercialmente. Y, luego, el 19 de mayo de 1995 se conocieron los cortos firmados por varios de los nombres que darían origen a otro *nuevo cine argentino*, sobre el que todavía se discute. La nueva visión, la de RAPADO, por ejemplo, pone en duda el término *melodrama*, tal como se lo ha utilizado en el siglo XX: la emoción, pasada por el tamiz del posmodernismo, se ha convertido en una mueca.

4. *Melodrama de los marginados*

a) *Los guiones ofrecen excluidos*

Desde el silente, se equiparó marginación con delito: ejemplos válidos son RESACA (Atilio Lipizzi-1916), basada en la obra de teatro homónima de Alberto Waisbach y BUENOS AIRES TENEBROSO (Juan Glize-1918). Desde el teatro del género chico se venía manejando este concepto y, sin embargo, se advertían las diferencias. Carlos Mauricio Pacheco, en *Gente oscura/Los tristes* (1905), presenta personajes con otros rasgos –el desamparo, la ausencia de futuro, la soledad-. También Armando Discépolo en obras como *Stefano* (1928), *El organito*, en colaboración con su hermano Enrique Santos (1925) y *Mateo* (1923), crea personajes tan complejos como los de Pacheco (72).

El cine sonoro argentino, en un comienzo, heredó el deterioro de los sectores populares, según se advierte en ciertas películas de los años '30: EL LINYERA (Enrique Larreta con Mario Soffici-1933), LA MUCHACHA DEL CIRCO (Manuel Romero-1937), MUCHACHOS DE LA CIUDAD (José Agustín Ferreyra-1937) y la versión filmica de la ya citada MATEO (Daniel Tinayre-1937). Aunque los ambientes son distintos, tampoco en estos textos cinematográficos la marginación tiene como epicentro el delito. Se lo bordea pero no es el tema central.

Estos seres de la década mencionada poseen una familia fracturada –MATEO- o deambulan por la calle –MUCHACHOS DE LA CIUDAD-. Arrastran vidas miserables –EL LINYERA, LA MUCHACHA DEL CIRCO- o buscan en algún lugar improbable de la ciudad una familia sustituta –RETAZO (Elías Alippi-1939)-. No obstante, en los años '30 el cine no perdió de vista el delito, al hablar de marginalidad –TURBION (Antonio Momplet-1938), LA BARRA MENDOCINA (Mario Soffici-1935)-. Tempranamente, el tráfico de alcaloides fue cobrando importancia en el ámbito de la delincuencia.

A la visión convencional de una familia casi perfecta en ASÍ ES LA VIDA (Francisco Mugica-1939), se contrapone una mirada crítica en el guión de Samuel Eichelbaum para UNA MUJER DE LA CALLE (José Luis Moglia Barth-1939). En el mismo año, el universo simbólico, creado por y para la audiencia de fines de los años '30, se permite mostrar las dos caras de una misma moneda: la familia. Quien no acepte

las pautas establecidas por el statu quo necesariamente se marginará. Tampoco el protagonista de EL LOCO SERENATA (Luis Saslavsky-1939) se pliega a las reglas del juego y lo paga con la mendicidad, la soledad, el olvido. En el mismo caso se encuentra el estereotipo de la mujer así llamada *de la vida*, contrapuesta a la esposa y madre y a la novia virginal. El muestreo se iniciaría en el sonoro con personajes como la amante del protagonista en AYÚDAME A VIVIR (José Agustín Ferreyra-1936) y la Rubia Mireya en LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN GOMINA (Manuel Romero-1937). El estereotipo se prolongaría hasta la década del '60.

Los guiones cinematográficos presentan, además, una galería de desamparados tal vez encabezada por MARIANELA (Julio Porter-1955), según la novela homónima de Benito Pérez Galdós. Existe en estos seres una desesperanza que los convierte en suicidas potenciales. No cabe en esta enumeración mencionar todas las películas realizadas en torno a la marginalidad. Baste decir que desde el viejo sereno del teatro de DONDE MUEREN LAS PALABRAS (Hugo Fregonese-1946), pasando por la traslación de un Andreiev, EL QUE RECIBE LAS BOFETADAS (Boris Hardy-1947), se llega a la filmografía de Leonardo Favio y se recalca en EL ROMANCE DEL ANICETO Y LA FRANCISCA, DE CÓMO QUEDÓ TRUNCO, LLEGÓ LA TRISTEZA Y ALGUNAS COSAS MÁS (1967).

A su vez, si bien durante el siglo XX no hubo exclusiones por el color de piel, sí la hubo con respecto al indio. Desde FRONTERA SUR (Belisario García Villar-1943) hasta PAMPA BÁRBARA (Lucas Demare y Hugo Fregonese-1946), entre varias, se lo consideró como enemigo inaceptable para la sociedad del hombre blanco. No obstante, se denunció la injusticia de las masacres indígenas en TIERRA DEL FUEGO (SINFONÍA BÁRBARA) (Mario Soffici-1948) y, más tarde, en GERÓNIMA (Raúl Tosso-1986) se comprobó que los antiguamente peligrosos indígenas habían sido condenados a una fatal marginación.

Asimismo, muestras tales como LA RAULITO (Lautaro Murúa-1975), EL CASO MATÍAS (Aníbal Di Salvo-1985) y HOMBRE MIRANDO AL SUDESTE (Eliseo Subiela-1987) pusieron al descubierto que es necesario ocultar en manicomios a aquellos a quienes la sociedad considera *desequilibrados*. Si estas instituciones habían servido como motivo reidero en no pocas comedias, o bien para lucimiento de una

estrella –LA SIMULADORA (Mario C. Lugones-1955)-, pudo comprobarse a partir de los años '70 que bastaba una orden judicial para convertir a los diferentes en muertos civiles. No existe para ellos posibilidad alguna como no sea la del encierro y la medicación, que termina transformándolos en residuos humanos.

Por fin, como se dijo al comienzo, la delincuencia era el terreno más seguro para hablar de marginalidad. El dinero constituía un aliciente poderoso para saltar al vacío: el caso de José Morán en APENAS UN DELINCUENTE (Hugo Fregonese-1949) resulta emblemático. Como integrante de la pequeño- burguesía, este hombre cumple un sueño que todavía persiste en ese grupo social. Así lo entienden quienes aplauden el éxito de su desfalco. En el segundo episodio de NO ABRAS NUNCA ESA PUERTA (Carlos Hugo Christensen-1952), *El pájaro cantor vuelve al hogar*, el hijo delincuente es rechazado hasta el momento de morir, por no haber elegido *el buen camino*. Otro de los elementos que contribuyen a no seguir los mandatos de la sociedad es el de la pasión desmedida, comprobable de manera evidente en el tercer episodio de MALA GENTE (Don Napy-1952). El dinero y la pasión seguirían por una senda que cubre casi todo el siglo XX. En el caso del primero se cierra en el 2000 con NUEVE REINAS (Fabián Bielinsky). En cuanto a la pasión, concluyó por deshacerse en el posmodernismo: UNA NOCHE CON SABRINA LOVE (Alejandro Agresti-2000).

El formato que el antiguo dispositivo genérico de los estudios adoptó para tratar el tema no se limitó a melodramas –DESHONRA (Daniel Tinayre-1952)- y folletines –MUJERES EN SOMBRA (Catrano Catrani-1951)-. Tampoco le bastó oscilar entre ambos –LA SENTENCIA (Hugo del Carril-1964)-. El thriller o policial resultó un envase por el que desfilaron muchos de aquellos que la sociedad consideraba *indeseables* –CAPTURA RECOMENDADA (1950), CAMINO AL CRIMEN (1951), MALA GENTE (1952) las tres de Don Napy-. También el policial le sirvió a directores que poco tenían que ver con los estudios. Tal el caso de Lautaro Murúa y ALIAS GARDELITO (1961), o bien David José Kohon y CON ALMA Y VIDA (1970).

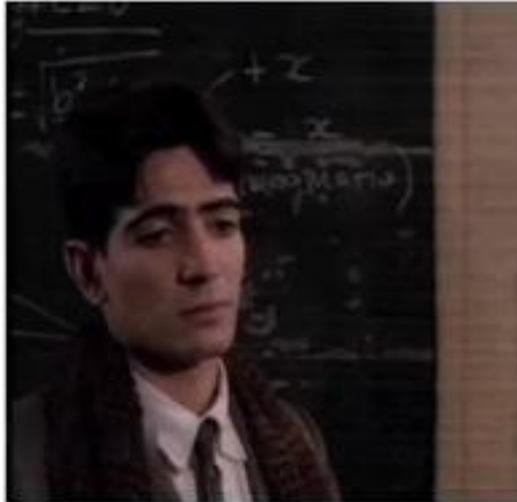
Este director junto con Mario Diamant guionó ¿QUÉ ES EL OTOÑO? (1977), una película anómala en donde se muestra que el talentoso arquitecto Alejandro Farman es marginado y se automargina debido a una sociedad que lo expulsa por no acatar las reglas del juego –cfr. EL LOCO SERENATA-. Existen además películas de difícil

clasificación en cuanto a género y que abordan el tema: DIAPASÓN (Jorge Polaco-1985). Con lo que se quiere decir que el dinero, la prostitución, la locura, el aislamiento, la diferencia no requieren un formato ni definido ni concluyente. Esto ocurre, al menos, en el caso de los guiones. Las películas basadas en novelas han preferido elegir el camino del melodrama en eterno vaivén hacia el folletín.

b) Mapa de novelas y películas sobre la exclusión

En 1926, Roberto Arlt publicó *El juguete rabioso*, una novela en cuatro capítulos. El protagonista, Silvio Astier, ve la posibilidad de ascenso social a través del robo. A tal efecto integra un grupo de púberes que se dedican a delitos menores. Además, sueña con la fama que supuestamente podría ganar mediante inventos esotéricos. Obligado a trabajar por su madre, se generan en él un odio y una frustración mayúsculos, evidenciados en el desprecio que siente por sus patrones. A lo largo del texto, se advierte su necesidad de trascender a cualquier precio, no sólo mediante los inventos sino también a través de la escritura. El asco por el entorno se va acrecentando a tal punto que intenta suicidarse. Por fin, en su anhelo por no ser olvidado, traiciona a un cómplice, lo delata y pone de manifiesto su deseo de abandonar Buenos Aires. “Yo quisiera irme al sur... al Neuquén... allá donde hay hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la montaña” (Arlt Tomo I 156). En esta primera novela, Roberto Arlt pone en evidencia un gran estallido de angustia adolescente, una necesidad de soñar con una belleza a la que aspira y que no encuentra en la vida cotidiana y una honda frustración que lo lleva a cometer el acto gratuito –la traición- anticipándose al existencialismo sartriano (73).

Como Astier es hijo de la pobreza y no quiere rebajarse a trabajos que él considera rastreros, carece de futuro. No sólo lo marginan, sino también se automargina. El dilema que se le presenta, teniendo en cuenta su origen, es cómo conseguir dinero, fama e inmortalidad (74). “La vida es linda, Rengo... Es linda. Imaginate los grandes campos, imaginate las ciudades del otro lado del mar. Las hembras que nos seguirían, y nosotros cruzaríamos como grandes ‘bacanes’ las ciudades que están al otro lado del mar” (Arlt Tomo I 147).



El juguete rabioso (José María Paolantonio – 1984)

En 1984, Mirta Arlt guionó esta novela para una versión cinematográfica que fue dirigida por José María Paolantonio. La complejidad de un adolescente como Silvio Astier no era fácil de ser trasladada a la pantalla. Las imágenes, comenzando por el mercado en el que el Rengo roba el mondongo, el cuchitril que oficia como librería, el hotel de camas por un peso, desfilan ante el narratario como productos de una época. Se ha intentado trasladar la acción a la década del 30. Algunos elementos como el vestuario y el maquillaje, además de la extrema indigencia de los ambientes, la ilustran superficialmente. Otros, en cambio, conducen a la confusión temporal: el mercado es propio de los años 20 e incluye la epidérmica alegría de los sainetes de esa década.

Por otra parte, el capítulo uno del libro –“Los ladrones”-, que ilustra la niñez y las primeras fechorías del protagonista y sus amigos, se arma en la película con flashbacks donde la fotografía de Esteban Courtalón trabaja el color con tonos distintos de los del tiempo presente. Las contradicciones de Astier, su angustia y sueños desorbitados no aparecen en cuadro. Paolantonio rodó las escenas de manera convencional, acentuando lo desagradable –el matrimonio italiano de librereros, el gay que paga por sexo, el trato que recibe Astier en El Palomar-. El narratario se engancha así con la zona folletinesca arltiana, plagada de pietismo. Javier Torre dirigió una segunda versión de esta obra de Arlt en 1998.

En 1973, Leopoldo Torre Nilsson llevó al cine otras dos novelas de Roberto Arlt: *Los siete locos* (1929) y su continuación *Los lanzallamas* (1931). La película llevó

el título del primero de estos textos. Los guionistas Beatriz Guido, Luis Pico Estrada, Mirta Arlt y el propio realizador, parecieran no haber tenido en cuenta la caótica situación del país en las que este escritor publicó los dos títulos. Por eso, el narratorio no alcanza a entender la desesperación de Augusto Remo Erdosain, testigo y víctima del golpe de Estado que sufrió Argentina en 1930, cuando fue derrocado el gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen.

Las dos novelas están escritas por un narrador que se presenta a si mismo como *comentador* y que ha conocido al protagonista y a los hechos que relata. Arlt nunca aclaró quiénes eran *los siete locos*. Se supone que eligió *siete* por ser un número asociado tanto a la religión como al esoterismo. El texto literario comienza con Erdosain delante de sus patrones en la Azucarera. Se lo ha descubierto como autor de un desfalco. De la crudeza y agresividad de los diálogos arltianos queda poco y nada en la película. Así, se omite el reproche que Remo hace a su mujer, Elsa:

-Ahora sé por qué no te me entregabas y me obligabas a masturbarme [...] Me voy a un prostíbulo a buscarme una sífilis (Arlt Tomo I 241).

O bien:

-El noventa por ciento de los diputados de nuestro país son inferiores en cultura a un teniente primero de nuestro ejército (Arlt Tomo I 277).

Las contradicciones ideológicas del texto tampoco aparecen ni siquiera esbozadas. Los habitantes de la historia, en las reuniones que se llevan a cabo en la quinta de Temperley, admiran a Lenín y a Mussolini, porque son triunfadores de dos revoluciones. Se obvió también el hecho de que el Astrólogo sea un castrado, según demuestra gráficamente a la renga Hipólita.

Mientras que en ninguna de las dos novelas aparece un prostíbulo, el texto filmico se regodea en mostrar este lugar donde se alojan las pupilas de rigor, aprovechando las andanzas de Haffner, el Rufián Melancólico. Se han estudiado ya las oscilaciones de Arlt hacia el folletín (75) y, los guionistas, por temor a caer en un género menospreciado acaban estilizando los textos arltianos. Esto se traduce en una lujosa puesta en escena –*cf.* la huida de Erdosain cuando Ergueta le niega el préstamo y el cruce por una avenida colmada de autos de época-.

Por supuesto, la complejidad de los dos textos y su temible carga de angustia necesitaban una traslación precisa. Los cuatro guionistas introdujeron elementos pintorescos que nada tienen que ver con ese estado de ánimo. Además del deambular de El Rufián Melancólico y Erdosain por kilombos y bailes, se introduce un moderno casamiento religioso inexistente en Arlt. Mientras aparece en pantalla, Elsa, que se queja por vivir en la miseria, luce modelos copiados de la revista *El Hogar*. La fotografía color de Aníbal Di Salvo, demasiado brillante, tampoco ayuda a crear el necesario clima de desesperación. Por otra parte, falla la marcación de actores y solamente al final, cuando el suicidio de Erdosain en el tren, el encuadre y el montaje resultan apropiados.



Los siete locos (Leopoldo Torre Nilsson – 1973)

En la película se asiste a un desfile de excéntricos que intentan volar, literalmente, aquellos edificios que encarnan al statu quo, entre ellos, la Casa Rosada. Pero en *Los lanzallamas*, a pesar de que existe hasta una ilustración de la máquina que provoca gases mortales, el acto terrorista nunca se lleva a cabo, ni siquiera como ensayo. Esto hierde mortalmente la película, porque el atentado se filmó de manera elemental. El mayor problema reside en lo siguiente: la desesperación pequeño burguesa de Arlt llega hasta nuestros días, mientras que en el texto filmico es impostada y se la circunscribe a un pasado remoto.

Cuando los créditos desfilan y Erdosain va caminando por la calle, mediante planos breves se lo ve golpeando el vidrio de una ventana o mirando a través del mismo. Es la metáfora del encierro. Esto se sabe si se han leído las novelas. El guión elige la linealidad: despedida de soltero, casamiento, relación del matrimonio, desfalco, etc. Esta linealidad, tal vez, ayudó a la comercialización del film, pero nada tiene que ver con los textos de Arlt, cuyo desorden expositivo responde a un estado mental que sería imprescindible entender. Si la crueldad de Erdosain no se hace presente, la película carece de una flecha dirigida hacia un blanco. Por ejemplo: María, la Bizca ninfómana a la que asesina el protagonista, tiene catorce años según el código escrito. Más allá de la edad, lo importante es el parlamento que Erdosain le dedica luego de matarla:

-Esto te pasa por andar acariciando las braguetas de los hombres, por haber perdido la virginidad, por no haber seguido los consejos de tus maestras (Arlt Tomo II 251-252).

La acción de *Los lanzallamas* finaliza en diciembre de 1929. Aunque la película sitúa al narratorio en los años 30, Arlt se estaba refiriendo a la crisis sufrida por el radicalismo y los sectores medios en los estertores de los años '20.

Herederos de ciertas aristas arltianas pero con la liberalidad de los años '60, los que frecuentaban el bar Moderno de la calle Maipú 918 en la capital argentina, tuvieron su novela: se llamó *Tiro de gracia* y la escribió Sergio Mulet (76). Fue publicada en noviembre de 1969 y la película se estrenó en octubre de ese año. Se repite así el caso de *A sangre fría* de Luis Saslavsky y de *Dar la cara* de David Viñas.

La edad de los aspirantes a creadores contestatarios oscila entre los 25 y los 30 años. Opuestos a las formas de vida consideradas *burguesas*, eligen los bares como habitats para sus conversaciones, que buscan ser siempre trascendentes. Inclusive Daniel, el protagonista, interviene en una gresca cuando se discute la película de Agnes Vardá LA FELICIDAD (1965).

Adoradores del jazz y Dylan Thomas, adhieren aunque no lo mencionen, al movimiento beat norteamericano y a sus íconos. Pueden o no estar cursando alguna materia en Arquitectura o tal vez, como en el caso de Daniel, hayan abandonado la carrera y esperen publicar un libro, organizar una exposición, grabar un disco, ser reconocidos en los ambientes que frecuentan. Algunos tienen un empleo fijo, pero la

mayoría sobrevive con changas, roba dinero a mujeres con las que viven y, en especial, beben de manera abundante hasta perderse en borracheras interminables.

Mario, el amigo de Daniel, comienza el monólogo del abandono parecido a la letra de un tango:

-No hay amor en la gente (Mulet 16)

A lo que Daniel responde:

-[...] Yo lo que busco es encamarme con la inteligencia (Mulet 17).

Mientras tanto, siempre hay mujeres a las que se ve como simples objetos sexuales, que merecen ser explotados. Incluso hay quien elige la prostitución masculina e intenta enseñarle a otro qué es lo que debe hacer con resultados no muy felices. Por su parte, el lector cree que la mayoría de ellos piensa como Ricardo:

-Hay que meterse en algo muy grande y rajar (77) (Mulet 27).

Ese *algo muy grande* es, naturalmente, lo que puede proporcionar un dinero del que carecen. Porque, como el antihéroe de SIN ALIENTO (Jean-Luc Godard-1960), no vacilarían en entrar por el camino del delito. Este film está nombrado también como paradigma debido a su protagonista masculino.

Fuera del barrio de Belgrano, donde Daniel va a buscar a dos amigos para una changa, y de Caballito, un área que recibe una andanada de críticas por el aburguesamiento de sus vecinos, estos jóvenes parecieran moverse entre las calles Maipú, Viamonte, Florida y la Avda. Córdoba. Por supuesto, no falta el departamento en la calle Arenales, del por entonces elegante barrio Norte de Buenos Aires. En el resto del país, nada sucede. Sí, en cambio, en el mundo. Se mencionan zonas de conflicto que demuestran el compromiso que otorga la mesa de un bar.

La carta final, la que cierra el texto, está dirigida a Serji, es decir al autor de la novela, Sergio Mulet. Pertenece a un triunfador que se ha radicado en Nueva York y que habla de las maravillas de aquella ciudad, no sin mostrar ciertas contradicciones. Su conclusión es terminante: “Prefiero esto a la mediocridad de Sud América” (Mulet 107). Es decir, el texto hasta el momento inmóvil entre pillerías, relaciones sadomasoquistas –se incluye un cinto de cuero para la excitación-, el alcohol y las fantasías del eventual escritor Daniel, se cierra con un pasaporte de optimismo: el de quien pudo instalarse en Nueva York dejando atrás a los jóvenes del bar Moderno.

El guión es del propio Mulet, también protagonista, y del director Ricardo Becher. TIRO DE GRACIA se estrenó en 1969 y se sumó a ciertos manifiestos contestatarios del cine de aquellos años (78). Gracias a la pericia en el montaje de Oscar Souto, la historia fluye clara y coherente para el espectador. A su vez, la fotografía en blanco y negro de Carlos Brera obtiene un granulado que ratifica lo que se está narrando, es decir, el paisaje desolado de jóvenes que buscan un rumbo. Los encuadres de Becher no se interesan por mostrar la zona en que se desarrolla la acción. Más bien abundan los primeros planos y hay una evidente sensación de asfixia. Es indudable, además, que la cámara no oculta su placer frente al cuerpo de Sergio Mulet, en especial en las escenas del comienzo.



Tiro de gracia (Ricardo Becher – 1969)

El texto fílmico se inicia con una escena imaginada por Daniel para uno de sus cuentos. Allí es donde se le ordena aplicar el *tiro de gracia* a alguien que yace acaso muerto. En la novela, este sueño del protagonista aparece luego de su diálogo con Josefina. Esta última es iconografiada como la Monica Vitti de aquellos años. Se trata del único personaje femenino con cierto atisbo de independencia. Trabaja como directora de arte y es ella la que menciona su tarea con Rodolfo Khun y Fernando Ayala. Estos dos nombres no figuran en el texto fílmico, sino en el escrito. En ambos se hace explícita su decisión de cortar con Daniel debido a su anomia ética.

Hay sí, alguna panorámica como la de la estación de ferrocarril en Belgrano, antes de que el trío de amigos comience a pegar unos carteles. Es curioso que estos rebeldes viajen en auto y que Daniel anuncie que va a tomar un colectivo, pero los medios de transporte público no aparecen en la película. En la fiesta que ofrece Jaime Jaimes antes de su partida, el trío Manal ejecuta varios temas y, a diferencia del texto literario, se baila el tango instrumental *La cara de la luna* (Manuel Campoamor, 1901), una composición que se bailaba en prostíbulos a comienzos del siglo XX (79).

El dilema que se presenta es el final que Becher y Mulet decidieron darle a la película. En el texto literario, como se dijo, hay una carta que alguien escribe desde Nueva York. En el filmico, Quique, un personaje secundario, es asesinado por el integrante de un grupo de derecha en un bar cercano a la Facultad, se supone la de Arquitectura. Esta muerte, que para Daniel resulta el verdadero *tiro de gracia* , confirma que la película es, en verdad, un melodrama. Los cinco planos que se le dedican a la cabeza sangrante de Quique solicitan al espectador que repudie el hecho por su violencia, típica de las células de extrema derecha que atacaban a los estudiantes por aquella época (80).

A las constantes definiciones sobre el amor, el sexo, la vida burguesa, la piedad autorreferencial que manifiesta Daniel con respecto a sus ancestros hispanos y la guerra civil española, se le añade esta muerte que aparece por completo descolgada del resto de la película. Se cae así en la necesidad imperante en aquel momento: bajo otra dictadura, la que comenzara con Juan Carlos Onganía en 1966, era necesario darle al espectador una ventana por la que se colara la posición política. Era de rigor hacerlo. La angustia del protagonista ante la muerte de Quique –la imagen de Daniel se congela y sobreviene la palabra FIN-, es una concesión de parte de Mulet y de Becher para demostrar que también estos seres supuestamente antiburgueses vivían en una Argentina convulsionada (81).

La droga, el alcohol y la promiscuidad aparecen también en *El perseguidor*, novela corta de Julio Cortázar (82) incluida en su libro *Las armas secretas* de 1959. El texto está dedicado a la memoria de Charlie Parker (83). El narrador es un crítico de jazz, autor de una biografía sobre el músico Johnny Carter. Su nombre es Bruno y es fiel amigo del saxofonista. El protagonista es presentado como un enigma a develar: ha

dejado en Estados Unidos a una mujer y a dos hijas, una de las cuales muere en Chicago de neumonía. En Europa vive con Dedé, su pareja actual, mientras se gana la vida dando una serie de conciertos.

Lo rodea un séquito de admiradores. Ningún integrante de este círculo puede proporcionarle lo que él *persigue*: alcanzar el absoluto a través de la música. Según Bruno, “nadie puede saber lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí [...], en la marihuana, en sus absurdos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente” (Cortázar 34). Este *absurdo* se vive como un fracaso, aunque el músico haya logrado el éxito, un éxito al que no le da ninguna importancia, al revés de lo que ocurre con Bruno.

Siente nostalgia de un absoluto que, siendo joven, y en Nueva York, una vez rozó. “Toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita [...] Me acuerdo en Nueva York una noche [...] Mike tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba [...] Me oía como si de un sitio lejanísimo pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo, alguien estuviera de pie [...]. Era la seguridad, el encuentro, cuando todo está resuelto [...] Y sobre todo sin tiempo, sin que después [...] sin que hubiera después...Por un rato no hubo más que siempre” (Cortázar 48-49). A *siempre* también lo encuentra en el subterráneo de París. Su concepción del tiempo, encerrado en un reloj, se le revela allí. Como se pierde dentro de sí mismo, deja caer el instrumento que lo conecta con la música.

Frente a Bruno, que es el elemento racional, Johnny aparece como el creador intuitivo que actúa por impulso y se encuentra enfermo de insatisfacción. Los sucedáneos que utiliza no sirven para abrir esa puerta que lo conducirá al anhelado *no tiempo*, al *para siempre*. A diferencia de otros marginados, a Johnny no le interesa la trascendencia del no olvido. Le importa perderse en el absoluto. Cortázar esboza una teoría sobre la creación.

En 1962, Osías Wilenski –músico de profesión- dirige la traslación que Ulyses Petit de Murat imaginara para el texto de Cortázar. La película, con el mismo título, se estrenaría en 1965 (84). El guión ubica la acción en Buenos Aires y, por consiguiente, la

historia se vuelve improbable. Juan –el Johnny de Cortázar- llega incluso a casarse con una noviecita convencional. A lo largo de la película, además de Bruno, existe otro narrador: la cámara convertida en omnisciente.



El perseguidor (Osías Wilenski – 1965)

Los planos, los encuadres y el montaje obedecen a la moda del llamado *nuevo cine argentino* de los años '60. A esto se agrega la monotonía de las voces con frases inconexas que, en líneas generales, no figuran en el texto literario. Por otra parte, al trasladar la acción a Buenos Aires, el guión obliga a Bruno a decir que Juan/Johnny debería haber nacido en otro país para que reconocieran su grandeza. Ni Petit de Murat ni Wilenski han podido capturar esa persecución del absoluto por parte del artista. Se opta por una recurrencia al psicologismo en donde se subrayan los rasgos psicóticos de este creador.

Cabe rescatar la banda sonora que incluye solos de saxo del Gato Barbieri, quien interpreta composiciones de su hermano Rubén Barbieri. Sólo en una oportunidad se ejecuta un tema de Charlie Parker: *We de Best*, según consta en la secuencia cero o de créditos. Se le concede buena parte del metraje a las sesiones de jazz, aunque esta música, según la película, es consumida por integrantes de una élite. El plano final entrega el perfil horizontal de la cabeza de Juan/Johnny muerto. Balbucea la cita, ya escuchada antes de los créditos, de Dylan Thomas:

-O make me a mask.

traducida como “Oh, dame una máscara”. Más acertadamente, sería:

-Oh, hazme una máscara.

La relación entre dos decadentes solitarios y marginados en el pueblo de Colonia Vela, fue el tema elegido por Osvaldo Soriano para su novela *Cuarteles de invierno*, escrita entre 1977 y 1979 en diversas ciudades europeas, durante el exilio del autor. Se utiliza la primera persona, la de Galván, el cantor de tangos. Llega al pueblo al mismo tiempo que el boxeador Rocha. Ambos han conocido el éxito en el pasado. Fueron contratados para participar en una fiesta conmemorativa de la localidad, en manos de los represores, que cuentan con aliados civiles. Por ejemplo el abogado Águila Bayo, encargado de seleccionar a los que actuarían en el festejo. Este personaje brinda al lector su versión sobre lo ocurrido en el pueblo, antes y después del golpe de marzo de 1976.

Los militares impiden la actuación de Galván, quien aparece en una lista como *firmante de ciertas solicitudes inconvenientes*. Lo que en realidad lo pone en peligro es la información que recibe del croto Mingo, otro marginado, acerca del terror imperante. A todo esto se suma el hecho de que el cantor no sigue las directivas que quieren imponerle las autoridades. Rocha, por el contrario, está sumamente interesado en la pelea, ya que se trata de su última oportunidad como profesional. Lo que no sabe es que el contrincante es un joven teniente primero, Sepúlveda, que debe derrotarlo para que Colonia Vela saboree el triunfo.



Cuarteles de invierno (Lautaro Murúa – 1984)

El guión de CUARTELES DE INVIERNO (Lautaro Murúa-1984) está firmado por el realizador y por su hijo, Pablo Murúa Tolnay. Osvaldo Soriano rechazó un primer guión para la película y según palabras del realizador “me sentí estafado” (85). El texto filmico respeta de manera literal, diálogos y situaciones de la novela. Soriano idealiza al único personaje femenino, Marta, la hija del Dr. Águila Bayo. La película intenta poner de relieve la amistad entre el boxeador que es puro impulso y el cantor, que funciona como cerebro. Y es el cerebro el que sobrevive. Esta relación recuerda a la de SOÑAR, SOÑAR (Leonardo Favio-1976) (86). Además, el nombre de la localidad no es Colonia Vela sino Puerto Obligado.

La primera parte pareciera haberle interesado más al director, al menos hasta la muerte del croto Mingo. Hasta allí, la cámara se esmera. Deja de hacerlo durante la pelea Rocha-Sepúlveda –sargento primero en el texto filmico- rodada de manera convencional. Más interesante resulta el trabajo de cámara durante las conversaciones Rocha-Galván. Asimismo, hay zooms que permiten ver a Galván como prisionero, en un pueblo del que no puede escapar.

La visión cínica sobre la realidad del momento corre por cuenta del Dr. Águila Bayo que tiene a su cargo la frase clave del texto y de la película. Se la dice a Galván, cuando éste pregunta:

-¿Y qué van a hacer conmigo?

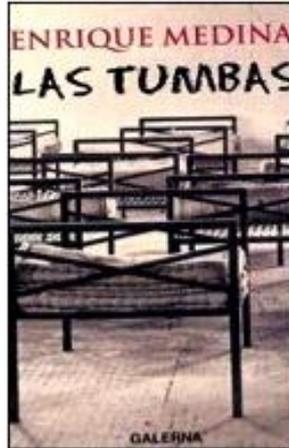
-[...] No se crea tan importante. Ud. está tan muerto como el otro. Gatica, Gardel, de éstos, ya no hay más, compañero (Soriano 149).

Teniendo en cuenta otros dos films de Murúa como ALIAS GARDELITO y LA RAULITO es posible que el realizador se haya interesado por narrar la historia del encuentro casual de dos derrotados. El contexto oscila entre el folletín –los vaivenes amorosos de Rocha- y el grotesco –la intromisión del aficionado Romero, la escena del hospital-. Al final, cuando el texto filmico se aleja del literario, retoma el promisorio comienzo de la película: *travelling* vertical ascendente por encima del tren y vertical descendente hasta ubicar en cuadro a los escolares. Pareciera que el director depositara en ellos la esperanza de un futuro para el país. Esta experiencia fue la última de Murúa como realizador. De ahí en más prosiguió con la actuación.

Una de las mejores novelas latinoamericanas, *El astillero*, del uruguayo Juan Carlos Onetti fue trasladada al cine argentino por David Lipszyc en 2000, con guión del realizador y de Ricardo Piglia. La versión cinematográfica de este verdadero clásico literario publicado en 1961, intenta no pertenecer al dispositivo genérico habitual. No es un melodrama. Inscriptos en una supuesta *vanguardia*, los guionistas no supieron desentrañar la metáfora de Onetti sobre el destino de un país que alguna vez fue y que no volvería a ser jamás. Los restos a la deriva de esa metáfora fueron maltratados por Lipszyc y por Piglia, a tal punto que existen hasta planos intercalados de manera arbitraria. Por otra parte, se alteró la suprema sencillez estilística de Onetti, con el objeto de incluirlo en una *vanguardia* a la que el escritor se negó siempre a pertenecer.

La marginación de los sectores bajos corre por cuenta de dos novelas de Enrique Medina: *Las tumbas* (1972) y *Perros de la noche* (1978). La primera (87) se ocupa de la vida de un menor en reformatorios -*tumbas* en lunfardo-. Está escrita en primera persona y el tono es intimista. Narrada en presente histórico en su mayor parte, el autor pareciera estar reforzando su testimonio. El protagonista, Pollo, ha concluido el segundo grado de la primaria y la madre lo interna en un reformatorio (88). No ha cometido delito alguno. Simplemente, la familia no puede mantenerlo. Si bien el protagonista recorre cuatro *tumbas*, la novela se ocupa solamente de dos.

A pesar de los malos tratos y de las peleas constantes, existen pausas en las que es posible distenderse con bromas o picardías. Cuando intenta escaparse, la madre lo interna otra vez. En la segunda parte del libro, y en la nueva *tumba*, concluirá su educación y guardará un buen recuerdo de su maestra de sexto grado. La llegada de los campeonatos Evita merece un párrafo en el que narra un desopilante partido de fútbol. Termina transformándose en encargado -*adalid*- de los más chicos. Pero ya nada quiere saber con las instituciones. Al final del texto puede leerse: “Un día la puerta estaba abierta. Llovía mucho. Amo la lluvia. Me dije: feto mal cagado, estas calles son tuyas. Y las hice mías. Al menos eso creí. Punto...” (Medina 1987 373).



Javier Torre dirigió y confeccionó el guión de la novela de Medina. La película se estrenó en 1991 y difiere considerablemente del texto literario. Para comenzar, el Pollo, quien narra en voz *over*, cae a la primera *tumba* que se muestra, proveniente de otro reformatorio. En este lugar, cuya escenografía recuerda a las entregas de ciencia ficción, será sometido a toda clase de castigos. Torre no hace pausas y opta por una ruidosa truculencia. A esto se le suma un incendio de proporciones que favorece la fuga del protagonista.

El Pollo deambula por una ciudad muy propia de los años 90 aunque, contradictoriamente, concluye jugando a los flippers, ya agotados para esa fecha. En la segunda *tumba*, las celadoras usan uniformes propios de los años 40, aunque una de ellas dice haberse ganado un *by pass* luego de treinta años de renegar con los pequeños reclusos. No existe allí más que un fanatismo religioso que confunde al Pollo. Si en la novela se menciona la escolaridad del protagonista y los campeonatos Evita, Torre prefirió obviarlos. Continúa el sadismo del que queda exceptuada solamente una celadora, María.

Para desconcertar a quien haya leído el texto de Medina, el final de la película elige la eterna prisión para el Pollo, mientras que, como se dijo, en el código escrito se escapa para no volver. Si Torre eligió el camino de *todas- las- épocas- son- iguales* en el caso de estas instituciones, está en su derecho. Lo que ocurre es que, desde una perspectiva estrictamente cinematográfica, no hay nada que merezca la atención del narratorio. La música de José Luis Castiñeira de Dios resulta tan estridente como cualquiera de los momentos de la película. A una puesta en escena equivocada se suma,

además, una ausente dirección de actores. Lo curioso de este realizador es que procede como si desconociera que, sobre este tema, Leonardo Favio ya había rodado *CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO* (1965).

En cuanto a *Perros de la noche*, los hermanos Mercedes y Mingo, habitantes de una villa miseria, han quedado huérfanos. La primera trabaja en una fábrica de Morón, provincia de Buenos Aires. El segundo elige el camino del robo y cae preso. Ya en libertad, obliga a su hermana a prostituirse, luego de haberla iniciado en el sexo, incesto mediante. Tras un aborto, Mercedes, alentada por Mingo, se interna en locales de ínfima categoría para trabajar como stripteasera. Se presentan como marido y mujer. Las deudas de juego de Mingo les impiden sobrevivir. Después de un robo, inician un periplo que concluye en el rodaje de una película pornográfica. Ante el maltrato que sufre Mercedes deciden regresar a la villa. Al concluir la novela, el lector comprueba que Mingo es asesinado por las deudas de juego.



Perros de la noche (Teo Kofman – 1986)

El narrador, a diferencia de *Las tumbas*, es omnisciente. Se utiliza la tercera persona y se pone de manifiesto, tanto a través de la madre como de Mercedes, que las mujeres son las que llevan la peor parte. La cobardía de Mingo se acentúa porque solamente es fuerte con las mujeres de la familia. Hay algunos capítulos que no hacen al tema, como por ejemplo, el XXXIII donde Mingo, en la barra y con otros bebedores, dialoga sobre cuestiones ajenas a su historia. Es como si el narrador ilustrara al lector

sobre un mundo que éste desconoce. El título de la novela responde a esta definición: “Antes vivían eternamente como perros de la noche y casi nunca veían el día [...].

Siempre se está a tiempo para cambiar de rumbo. En todo caso, eso era la vida: conocer un poco de todo y elegir lo mejor” (Medina 1984 207). El error de Mingo reside en pensar que, dada su situación, puede elegir. La respuesta a la reflexión transcrita es la muerte para Mingo y la desesperación para Mercedes.

En 1986, el propio Medina guionó su novela para la ópera prima de Teo Kofman. Lo que distingue al texto filmico es una parquedad no habitual en el cine de la época. El director no se enamora de la lentitud para subrayar algo que el espectador debe percibir, no repite ni planos ni situaciones. Termina una escena y pasa a otra, consecuencia de la que presentó con anterioridad, sin utilizar ni diálogos ni voz over que expliquen qué sucederá a continuación. Sabe que la historia es cruda y no tiene necesidad de insistir para ganarse al espectador. En un cine donde abunda el logocentrismo, los diálogos de PERROS DE LA NOCHE son pocos y breves, con predominio de los silencios. Los personajes se plasman como los vio Medina: taciturnos, sin esperanzas y sin futuro. Alejado de la caricatura de la pobreza, Kofman la muestra sin recurrir a la truculencia. El guión hasta evita cualquier alusión al incesto.

Lejos del *realismo tradicional* de Medina, el chileno Carlos Droguett publicó en 1960 la novela *Eloy*, que alcanzó un éxito inmediato. Se trata de la radiografía de Eliodoro Hernández Astudillo, un hombre acusado de veinte asesinatos, que fuera acribillado por los carabineros en 1941. Su sobrenombre es Eloy, el Ñato. Droguett elige la técnica faulkneriana del monólogo interior –*Mientras yo agonizo, El sonido y la furia*-. Desde la mente del protagonista, que va a morir en esa noche de 1941, se disparan flechas que permiten conocer su pasado. Cuando Humberto Ríos se decidió a rodar su único largometraje de ficción, eligió el texto de Droguett. Hubo luego un absoluto desacuerdo con respecto al guión, entre el realizador y el novelista (89). Éste pretendía que se respetara el monólogo interior paso a paso, algo que a cualquier director le hubiera resultado imposible.

El texto de Droguett era, para 1960, lo suficientemente claro, aunque exigía de parte de los lectores un máximo de concentración, ya que los flashbacks dentro de flashbacks y la ausencia de una puntuación convencional indicaban la necesidad de

evitar el llamado *realismo tradicional*. Cuando se guiona la novela, se producen algunos saltos que alteran la propuesta de Droguett. Así, en la edición utilizada, aparece primero Rosa y el episodio de los borrachos. Luego Eloy se encuentra en la peluquería y, por fin, se tiene la visión del matrimonio Hernández.



Eloy (Humberto Ríos – 1969)

La mujer de Hernández está perfectamente caracterizada como una vividora. La claridad expositiva de Droguett se ve alterada en la película, provocando el extrañamiento del narratorio. Si bien es loable la intención de Ríos, al trasladar a la pantalla una novela tan difícil, no lo es tanto el desorden del relato.

Por otra parte, hay añadidos hacia el final, que no están en Droguett: el entierro de Eloy y los comentarios tanto de los represores como del propio autor del texto literario, quien aparece frente a su criatura cuando la película está ya terminando. “La violencia es mi única esperanza”, sentencia Eloy en dirección a Droguett, que intenta saber los motivos por los que el marginado ha cometido los crímenes. Del mismo modo, el compinche de Eloy, el Sangüeza, lo condena mientras una mujer, frente al cajón, admite que el pueblo jamás va a olvidarlo. Este añadido condecía con el momento político que vivía Chile hacia 1969, año del estreno de la película. Lo que pudo haber sido un poema épico, se pierde no sólo por fallas en el relato, sino también por una visión decididamente romántica del protagonista y su entorno.

En el diario santiaguino *La Tercera*, el propio Ríos dijo lo siguiente: “Las críticas no fueron malas. Incluso en Argentina hubo dos señores de diarios que decían

“corran a verla”. Pero en cierto sentido Eloy fue un experimento, con mi búsqueda algo surrealista” (90). Entre 1968 y 1970, se estrenaron en Chile varias películas fuertemente combativas: EL CHACAL DE NAHUEL TORO (Miguel Littín-1970), TRES TRISTES TIGRES (Raúl o Raoul Ruiz-1968), VALPARAÍSO MI AMOR (Aldo Francia-1968) y, entre otras, VOTO MÁS FUSIL (Helvio Soto-1970), La coproducción argentino-chilena ELOY no obtuvo el beneplácito del narratario de la época, aunque debe enmarcarse en ese preciso momento de la historia del país trasandino (91).

La marginación puede darse también por una cuestión de edad. En 1969, Adolfo Bioy Casares publicó *Diario de la guerra del cerdo*, una novela que, como su título indica, toma esa forma y dura una semana. Está dividida en cuarenta y nueve breves capítulos y la voz narradora es la de una tercera persona que guía al lector a través de los hechos. La exclusión toma un cariz diferente, ambiguo y violento: un grupo de jóvenes, que utiliza métodos terroristas, ha decidido matar a todos los que van entrando en la senectud. Aquellos que, para los asesinos, adquieren características revulsivas hasta el extremo de ser llamados *chanchos* o *búhos*, son eliminados y, por lo tanto, deben automarginarse para salvar sus vidas. En un principio, las víctimas son los habitantes más expuestos del barrio de Palermo. Por ejemplo, el diariero, el tapicero, la vieja de los gatos. Se les va negando hasta la posibilidad de reunirse en grupos: la mesa del café, el banco de la plaza, las caminatas nocturnas. Sospechan hasta de sus propios hijos y tienden a esconderse.

El protagonista, Isidro o Isidoro Vidal, recuerda que su mujer ha huido con un paraguayo el día en que proyectaban una película con Louise Brooks, estrella de cine de los años 20 (92). Su hijo, Isidorito, anda ahora en la veintena. Por consiguiente, es lógico situar la acción en la segunda mitad de los años 40. El contexto sociopolítico también les es hostil a los viejos: el gobierno no paga o se retrasa con la jubilación. Tampoco existe de parte de las autoridades protección alguna.

Desde esta vejez, los perseguidos añoran un pasado para ellos dichoso. “Habían ocurrido grandes cambios en el país. Esta juventud hablaba de tales cambios como de algo conocido y familiar. Acaso porque no había seguido el proceso, él ahora no entendía.

-Quedé afuera – se dijo – Ya estoy viejo o me dispongo a serlo” (Bioy Casares 125-126). El protagonista le dice a uno de estos jóvenes:

-[...] Estoy viejo

-Discúlpeme – protestó el muchacho – [...] Viejo, no. Yo lo situaría en la zona que ese charlatán [...] describe como tierra de nadie. No se lo puede llamar joven, pero viejo, decididamente, tampoco (Bioy Casares 1986 82).

No sólo se ha marginado, sino que puede observar los hechos porque se encuentra en esa *zona de nadie*.

La joven Nélide funciona en el texto literario como una figura protectora que induce a Vidal a irse a vivir con ella a una casa que parece rescatada del pasado. Es decir, no sólo es un refugio sino que, a la vez, materializa un tiempo que él creía perdido para siempre. “Vidal recordó la casa de sus padres; el patio y la glicina; el perro; las noches en que oía el tranvía quejándose en la curva, para luego acelerar y agrandarse hasta cruzar frente a la puerta” (Bioy Casares 1986 157). Tal vez, Vidal se salve a costa de la muerte de su hijo Isidorito. Finalmente, se aleja en la noche y elige la soledad.

La metáfora de esta novela, la llegada de la vejez, la resistencia frente a la misma y la conclusión de *que* “el acto de amor es la explicación del universo” (Bioy Casares 1986 170), empalidece frente a una rebuscada ambigüedad. Vidal vacila cuando se trata de plantarse frente a los cambios sociopolíticos del país en los años 40. Por último, quienes triunfan son los viejos y recuperan sus lugares habituales. Es así como Vidal puede cruzar frente a un grupo de jóvenes a quienes dice:

- Les prevengo que todo eso ya se acabó (Bioy Casares 1986 201).

En 1975, Leopoldo Torre Nilsson llevó al cine esta novela bajo el título LA GUERRA DEL CERDO. El guión fue preparado por el realizador, Beatriz Guido y Luis Pico Estrada. Luego de los créditos y antes de que comience la acción, puede leerse un cartel extradiegético que dice:

La historia que aquí se cuenta está contenida en un diario íntimo que data del año 1969 y cuyo autor es desconocido. Esas memorias dan fe de sucesos poco difundidos y algunos hechos aislados permanecen todavía en el misterio.



La guerra del cerdo (Leopoldo Torre Nilsson – 1975)

Los guionistas caen en el error de considerar que la fecha de publicación de la novela de Bioy Casares –1969- es la misma en la que transcurre la acción del diario ficticio. Cabría preguntarse si fue un error o un acto premeditado, teniendo en cuenta que, al estrenarse la película, en 1975, el país se encontraba en el prólogo del terrorismo de Estado, que acabaría con la vida de miles de jóvenes. Los *cerdos* concebidos por Bioy Casares impondrían el orden y saldrían triunfantes. No se otorga precisión a la época que habitan los personajes. Así, un taller de costura y un conventillo se mezclan con un juego de bowling y la música beat, estos dos últimos elementos ajenos al texto de Bioy y contraproducentes en la creación de atmósfera. El relato de Torre Nilsson, salvo algunos planos detalle arbitrarios, queda anclado al viejo discurso de los estudios. En su penúltima entrega para el cine, el director pareciera excesivamente preocupado por presentar a los jóvenes como terroristas: palizas despiadadas a los ancianos, incendio del geriátrico, disparos nocturnos, persecuciones y desavenencias entre los agresores. Como en 1975 se había iniciado la matanza generalizada en el país con las tres A (93), que preludiva el golpe de Estado de marzo de 1976, se hace necesario un improbable final feliz: Vidal, el viejo, y Nélida, la joven, quedan anclados en el patio de las glicinas. Se desliza, de este modo, por el sendero del folletín.

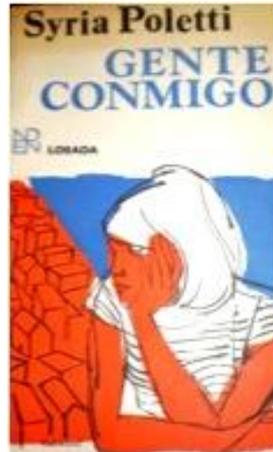
Los agresores de LA GUERRA DEL CERDO están emparentados con la juvenil estafadora de LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN ARSÉNICO (José A. Martínez Suárez-1976), que intenta engañar a los cuatro viejos habitantes de la casona situada en una isla del Tigre. También Martínez Suárez y su guionista Augusto

Giustozzi (Gius) aluden a los años 40. La disimilitud estriba en que ese pasado esplendoroso no es nada más que ficción, la película que de manera constante mira un ícono de aquella época: Mara Ordaz (94). Este guión hace gala de una lucidez de la que carece LA GUERRA DEL CERDO: si los viejos son asesinos, la joven timadora y la anciana que se resiste al olvido acabarán, veneno mediante, aniquiladas. El orden se restablece una vez más.

Tampoco puede escapar de la marginación, Nora Candiani, la protagonista de la novela *Gente conmigo* de Syria Poletti. Se convierte en un ser marginal por su excesivo pietismo. Es, según le dicen, la traductora pública más capaz de Buenos Aires y cae en la trampa de querer solucionar problemas ajenos a través de su profesión, aún a costa de falsificar documentos. Su hermana Bertina actúa como alter ego y desconfía de Renato, pareja de Nora, otro italiano que ha llegado para trabajar en la industria del cine, aprovechando la moda del neorrealismo. Será Renato, quien, a través de una artera maniobra, la hará aparecer relacionada con traficantes de drogas.

El texto está narrado por la propia Nora que, desde la cárcel, va rememorando su vida y los diversos fracasos en su acercamiento afectivo hacia el prójimo. Concluirá aceptando su soledad porque tiene un oficio y, según las palabras de su abuela, “Los oficios son de Dios”. La acción se sitúa en 1949 y no falta la nota política contraria al peronismo de aquel entonces, a través de la figura del inmigrante Mateo, a quien torturan en la cárcel aún cuando es inocente.

La complejidad de la novela de Poletti, un texto que tiene bastante de autobiográfico, resulta necesaria para entender el momento en que se publicó, es decir, 1961, bajo la presidencia de Arturo Frondizi. Desde allí se retrocede hasta 1949 y a la inmigración italiana que llegaba al país bajo el primer peronismo, para encontrarse con que “la Argentina es esto: el plato en el que todos comemos” (Poletti 144).



El texto literario había recibido el premio internacional Losada y pareció indicado, por su estructura y la galería de personajes, para ser llevado al cine. Lo que se vio en pantalla en 1967, firmado por Jorge Darnell, con una excelente fotografía de Adelqui Camusso, resultó de una confusión alarmante. El guión de Jorge Masciangioli respetó ciertos personajes claves –Antonio Croatti, Valentina, el matrimonio Magdalena-Mateo-. La impericia del realizador Darnell, sin embargo, no alcanzó a remontarse por sobre la superficialidad disfrazada de *nuevo cine*. La película fue rodada en 1965 y tardó dos años en estrenarse.

Los encuadres caprichosos –la cámara se detiene en el cable de un teléfono como si se tratara de un hallazgo-, las panorámicas que privilegian planos filmados en Italia y Bariloche –que remeda al *paese* de la protagonista-, la utilización de un actor netamente sesentista como Alberto Argibay, todo esto, no alcanzó para demostrar lo que importaba: la extrema soledad de la protagonista, su desarraigo, su crítica hacia las autoridades tanto italianas como argentinas, en aquel 1949.

En la copia estudiada faltan dos hechos fundamentales: el suicidio de la joven Valentina, llegada al país para celebrar un matrimonio de conveniencia, y el aborto de Nora. No es posible dilucidar si se filmaron o no, o si se excluyen de la copia exhibida en cine. Como el montaje estuvo a cargo de alguien avezado en la materia como Antonio Ripoll, es probable que el texto filmico haya sufrido mutilaciones a través de los años. Además, es innegable que existe una voluntad de *vanguardia*, ya que se utiliza la música del compositor Virtú Maragno, quien se ocuparía de las bandas sonoras de varias películas de los años '60.

Cuando se trata de novelas llevadas al cine en el terreno de la marginación, los relatos de los textos filmicos presentan dificultades para que el narratorio firme el pacto ficcional del que habla Umberto Eco. Es posible que la complejidad del código escrito haya sido aprehendida con vacilaciones e inseguridades que, a veces, vuelven anempática la visión de las imágenes. Por otra parte, se demuestra una vez más que hay textos literarios que no pueden ser trasladados al cine sin que se produzcan fracturas irreparables. Si se trata de autores canonizados resultará arduo conformar al narratorio que haya leído sus novelas. Y quien no las haya leído difícilmente tendrá deseos de internarse en ellas.

La zona denominada *marginal* posee aristas escurridizas: dentro de estos melodramas con oscilaciones hacia el folletín, no resulta fácil saber cuál es el objetivo de los protagonistas. Deambulan sin rumbo hacia la destrucción o la autodestrucción. La sociedad acorralla y castiga: el statu quo debe preservarse a toda costa. El inconveniente reside en que este axioma, que es claro a partir de los textos literarios, no lo es cuando se trata de los filmicos. En el caso de Roberto Arlt y la traslación de tres de sus novelas –*El juguete rabioso*, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*– no se han sabido vehiculizar su angustia y su desesperanza nihilistas. La época y la sociedad que Arlt conocía fueron vertidas con excesiva superficialidad.

Si marginación se había entendido como sinónimo de delito en el cine con guiones, desde los textos literarios el asunto se vuelve más complejo. Por otra parte, el intento de plantear esta neomarginación se asoma recién en los años '60 del siglo XX. Los protagonistas pueden ser artistas famosos –*El perseguidor*–, seres que habitan los estratos más bajos de la sociedad –*Perros de la noche*, *Eloy*–, intelectuales –*Gente conmigo*–, delirantes bohemios –*Tiro de gracia*–, fracasados –a los personajes de Arlt habría que agregarles los de *Cuarteles de invierno* y los de *El astillero*–. El denominador común es trascender un entorno que los asfixia, salir de la mediocridad –*Diario de la guerra del cerdo*–, escapar hacia un mundo que les ha sido negado –*Las tumbas*–.

Con la excepción de TIRO DE GRACIA y PERROS DE LA NOCHE, los textos filmicos oscurecen el material del que parten e impiden la concreción del pacto ficcional a firmarse con el eventual espectador. En no pocos de ellos ni siquiera los rubros

técnicos brindan el aporte necesario para tender un puente válido –imágenes-narratorio- a la hora de la traslación.

5. MELODRAMA RURAL

a) Los guionistas dan su visión del campo

La contraposición campo-ciudad, el primero como redentor y la segunda como antro del vicio, logra que un delincuente se transforme en maestro rural cuando cruza esa lábil frontera impuesta por los guionistas. Tal el caso del libretista Alfredo G. Volpe para LA FUGA (Luis Saslavsky-1937). Aquí la estilización rural alcanza ribetes muy semejantes a la zona europea del Tirol. Basta observar el maquillaje y la vestimenta de la rubia paisanita. El didactismo impuesto con respecto a campo-ciudad llegaba desde el siglo XIX y de los escritores de la así llamada *generación del 80*. El mismo realizador firmaría una comedia, VIDALITA (1949) donde se repite el tema del travestismo, ya visto en LA ESTANCIA DEL GAUCHO CRUZ (Leopoldo Torres Ríos-1938). En VIDALITA no falta ninguno de los elementos típicos adjudicados a esta zona, incluidos los más belicosos, como los malones. Hasta directores que eran columna vertebral de lo urbano, se ven obligados a internarse por una zona que, evidentemente, desconocen. Por ejemplo, José Agustín Ferreyra y SOL DE PRIMAVERA (1937) y Manuel Romero con LOS MUCHACHOS SE DIVIERTEN (1940). La vertiente superficial corre, como se dijo, a lo largo de todo el siglo XX. En 1989, Edgardo Cozarinsky filma GUERREROS Y CAUTIVAS –estrenada en 1994-, y María Luisa Bemberg continúa con la ideología decimonónica a través de MISS MARY (1986).

La influencia geográfica puede tener un papel decisivo y ha sido, en ocasiones, bien estudiada. El campo argentino deja de ser estilizado y se transforma en una realidad contradictoria. Vale la pena destacar dos películas de José Moglia Barth: HUELLA (1940) y FORTÍN ALTO (1941). Como en EL CURA GAUCHO (Lucas Demare-1941) o PAMPA BÁRBARA (Lucas Demare-Hugo Fregonese-1945), el escenario rural resulta propicio para narrar contiendas que marcaron la historia argentina. Podría decirse que, desde lo estrictamente cinematográfico, el campo aparece como una zona más idónea a la hora de hablar sobre los conflictos de poder que se dieron tanto en el siglo XIX como en el XX. El relato resulta mejor estructurado, si se lo compara con el que se

ocupa de las luchas urbanas. Basta pensar en PRISIONEROS DE LA TIERRA (Mario Soffici-1939) o LA PATAGONIA REBELDE (Héctor Olivera-1974).

El delito, según el statu quo, tiene también sus representantes en esta zona. Hay dos películas que se refieren al legendario Mate Cosido (95). En 1941 Isidoro Navarro filma FRONTERAS DE LA LEY, en la que este aventurero aparece camuflado bajo el mote de Cabeza Rota. De aquel primer intento sonoro, al llegar 1962, Godofredo Alessandrini intenta una biografía de este Robin Hood de las pampas, llamada MATE COSIDO, aunque erróneamente, la película se titula MATE COCIDO. A su vez, de entre los folletines de Eduardo Gutiérrez, Ricardo Alberto Defilippi eligió HORMIGA NEGRA, estrenada en 1979. Su protagonista, Guillermo Hoyos, debe pagar muy alto el precio de su libertad. Otro bandido, que administraba justicia por mano propia, tuvo su biografía cinematográfica en 1985 con BAIROLETTO, LA AVENTURA DE UN REBELDE (Atilio Polverini).

El indio, como integrante máximo de la barbarie, fue visto habitualmente por el cine argentino –y de otras latitudes- como un ser nefasto al que debía eliminarse para dar paso a la civilización del hombre blanco. Una curiosa película de 1941, FRONTERA SUR (Belisario García Villar) pone al descubierto las debilidades de algunos integrantes del ejército local, fatalmente atraídos por la india Grana. La lealtad de esta mujer a su propia raza confirma su ascendencia hasta el extremo de inmolarse. Asimismo, el rol de los salesianos en la Patagonia y su relación con los indígenas se rastrea con claridad en TIERRA DEL FUEGO – SINFONÍA BÁRBARA (Mario Soffici-1948). El cura, protagonista de este guión de Ulyses Petit de Murat, nada puede hacer para evitar el holocausto al que son sometidos los indios en la Patagonia. Esta superproducción, alabada por la crítica, fue curiosamente soslayada por los distribuidores y el público.

Otros melodramas impregnados de violencia contra los más indefensos y vulnerables, en su mayor parte desposeídos, hasta pueden recurrir a la metáfora –MALAMBO (Alberto de Zavalía-1942)- para esconder un verdadero drama social, o presentar este tipo de conflicto de manera descarnada –CON EL SUDOR DE TU FRENTE (Román Viñoly Barreto-1950). Del mismo modo, el ámbito rural puede servir de marco para la xenofobia: CRUZA (Luis José Moglia Barth-1942), en donde la obra

de Claudio Martínez Payva advierte sobre posibles conflictos con Chile. La rivalidad con este país limítrofe puede rastrearse también en DE CARA AL CIELO (Enrique Dawi-1979), según idea de un integrante de las Fuerzas Armadas, Florentino Días Loza.

Por rural no debe entenderse, como se hace de manera habitual, sólo la campaña bonaerense. Contrapuesto a urbano, lo rural abarca también otras zonas del país que el cine, en realizaciones no muy frecuentes, ha tenido en cuenta. Es el caso del Norte –desde EL MATRERO (Orestes Caviglia-1939) pasando por ZAFRA (Lucas Demare-1959) hasta llegar a LA MUERTE DE SEBASTIÁN ARACHE Y SU TRISTE ENTIERRO (Nicolás Sarquís-concluida en 1977 pero estrenada en 1983). Asimismo, el litoral se hace presente con TRES HOMBRES DEL RÍO (Mario Soffici-1943), PALO Y HUESO (Nicolás Sarquís-1968) o LOS INUNDADOS (Fernando Birri-1962). La Patagonia figura en EL CAMINO DE LAS LLAMAS (Mario Soffici-1942), GUACHO (Lucas Demare-1954), LA TIERRA DEL FUEGO SE APAGA (Emilio Fernández-1955) hasta llegar a INVIERNO MALA VIDA (Gregorio Kramer-1997).

b) Los novelistas y el campo. Los problemas sociales

Además de los folletines de Hugo Wast y Eduardo Gutiérrez, que venían desde el período silente, recién en 1938 se elige una novela de cierto prestigio como *Los caranchos de la Florida* de Benito Lynch (96). La idea de trasladarla al cine fue del realizador Alberto de Zavalía. El texto literario, publicado en 1916, había tenido una amplia aceptación de crítica y público. Ubicado dentro del realismo, Lynch no había llamado hasta ese momento la atención de realizadores ni de productores. Zavalía consiguió un guionista que gozaba de prestigio debido a LA FUGA (97): Alfredo G. Volpe. De los diálogos se encargó Carlos Adén –seudónimo de Luis de Elizalde-, habitual colaborador de Luis Saslavsky.

En *Los caranchos de La Florida*, el tema central es la extrema rivalidad entre los Suárez Oroño, padre e hijo. El narrador aclara que el hijo “era malo, suspicaz y tan impulsivo que una vez, enojado, arrojaba a la gente lo primero que encontraba a mano” (Lynch 1968 8). El muchacho es enviado a estudiar, primero a Buenos Aires y luego a Alemania, donde se recibe de ingeniero agrónomo. El regreso del hijo demuestra que la distancia no ha aplacado el feroz enfrentamiento. Ambos se disputan ahora no sólo el

manejo de la estancia, sino también los favores de la joven Marcelina, cuya función es la de ser meramente un objeto sexual.



Los caranchos de la Florida (Alberto de Zavalía – 1938)

El fatalismo de Lynch, su manera de resolver los conflictos unida a una visión adolescente de los impulsos, su fascinación ante la muerte, conducen siempre a finales trágicos, al menos en las tres novelas que fueron llevadas al cine. En el caso de *Los caranchos de la Florida*, los dos *caranchos* se enzarzan en un enfrentamiento que concluirá con la muerte violenta de ambos.

Zavalía no ha resistido la tentación de estilizar el campo y, a tal efecto, en una pausa, Marcelina entona una canción de Sebastián Piana y Homero Manzi. Se alabó mucho a la película cuando se estrenó y es innegable que las panorámicas de la pampa están logradas, así como también el montaje que no da descanso. A pesar de las oscilaciones hacia el folletín, el realizador logró otorgarle cierta agilidad. Sin embargo, la puesta en escena falla en lo que se refiere al manejo de actores. Por otra parte, los códigos no cinematográficos se han “modernizado” –maquillaje y vestuario-. Corresponden a los años `30 –cfr. KILÓMETRO 111 (Mario Soffici-1938)- y no a 1916. Esto es tolerable, porque aún en 1938 la situación del campo no había cambiado en cuanto a estructura feudal: casco de estancia y puestos, estos últimos con la miseria correspondiente.

En 1940, el sello LUMITON contrató en exclusiva al joven Carlos Hugo Christensen para dirigir y guionar la que fuera su primera película: EL INGLÉS DE

LOS GÜESOS, basada en otra novela de Benito Lynch publicada en 1924. El choque entre dos culturas, representadas por Yemes, el antropólogo inglés, y Balbina, la hija de los puesteros de la estancia La Estaca, corre paralelo al despertar sexual de la muchacha. La relación se vuelve compleja por la ambigüedad del inglés, que no sabe cómo reaccionar frente a los avances de la joven. Se supone que la impulsividad de Balbina tiene su origen, según el texto literario, en una afección de origen cardíaco. En el texto filmico, esta imposibilidad para tolerar la frustración no está clara. Simplemente, no soporta el dolor ni físico ni psicológico. Tal como ocurre en UN IDILIO DE ESTACIÓN (Aníbal Uset-1978), la protagonista no resistirá el abandono y acabará suicidándose.

En el caso de Lynch, la naturaleza es por completo indiferente frente al dolor. El ser humano no logra una síntesis mediante la cual pueda obrar sobre ella. Por el contrario, es la naturaleza la que resulta vencedora. A esto se une la superstición o pensamiento mágico, según el cual con un gualicho, indicado por la curandera, el inglés se quedaría.



El inglés de los güesos (Carlos H. Christensen – 1940)

Christensen se centró en la relación Yemes-Balbina y las oscilaciones constantes entre ambos. Sin embargo, no descuidó el espectáculo. A tal efecto, puede estudiarse la planificación de la cuadrera, en la que Santos Telmo pierde su apuesta y su caballo. El realizador obvió las pausas habituales en estas películas y se preocupó por la puesta en

escena, en especial la dirección de actores. Lo que podría considerarse catálisis en el texto literario fue obviado con buen criterio –*cfr.* la acción en Buenos Aires y en los otros puestos de la estancia-

El montaje privilegia la geografía humana, incluyendo a los personajes secundarios. Los planos largos ralentizan la acción y obligan al narratorio a concentrarse en una medida desusada para la época. La fotografía de José María Beltrán se destaca, en especial, en las escenas nocturnas. Por ejemplo, la sombra en la pared de Doña María, la curandera, cuando le está dando las indicaciones a Balbina. En el final convergen los encuadres, los planos breves, la iluminación y los códigos sonoros. Christensen adhiere así a la teoría de Lynch: la naturaleza se muestra indiferente e inmutable frente a la tragedia.



El romance de un gaucho (Rubén Cavallotti – 1961)

En 1961, el productor Enrique Faustín intentó un vehículo para lucimiento de figuras de moda. A tal efecto, se pensó que *El romance de un gaucho*, publicada por Lynch en 1933, serviría a su propósito. La crítica considera que se trata del texto más débil del escritor. Sería su última novela. Todas las informaciones y la dinámica de la historia se dan en los primeros capítulos y luego se produce una reiteración de las mismas. No es que el gauchito Pantaleón y su madre, doña Cruz, no evolucionen. Lo que pasa es que esa evolución no se ve con claridad debido a episodios secundarios. Los cincuenta y seis capítulos resultan excesivos para cualquier lector.

El tema propuesto por Lynch es la relación enfermiza entre una madre posesiva y su hijo, que lo conduce a su destrucción. En segundo término, aparecen las formas de vida en la campaña bonaerense de fines del siglo XIX o comienzos del XX, la contraposición entre el estanciero gaucho, confiado a las leyes de la naturaleza, y el nuevo dueño de la tierra que, debido a su afán modernizador, será el que sobreviva. Asimismo, el despertar sexual de un adolescente, como ocurre con la Balbina de *El inglés de los güesos*, traerá su desgracia. En el texto fílmico, existe la posibilidad de que Pantaleón se inicie en el quilombo correspondiente, aunque no pase nada. No ocurre esto en la novela.

La verdadera protagonista es la vieja Cruz, para quien el narrador encuentra una justificación psicologista: al primer hijo se lo mató un caballo cuando era una criatura y desde entonces comenzaron los problemas con quien fuera su marido. Pantaleón, de casi 20 años, se obsesiona con Julia, una mujer casada de 23. La traslación de Ulyses Petit de Murat limó la psicosis que aqueja a la vieja Cruz. En la novela, degüella en la cocina al corderito que le regala Julia. De este modo, el personaje aparece como el epítome de las madres posesivas, que figuran en este corpus elegido para el melodrama rural (98).

El realizador Rubén W. Cavallotti siguió los lineamientos del guión de Petit de Murat. Se ocupó, esencialmente, del idilio trágico entre Julia y Pantaleón. El guionista creyó que el título de la novela contenía el tema. Julia no es totalmente ingenua como pretende el guión. Es una mujer que sabe cómo despertar el deseo en los hombres -cfr. su actitud con el peón que la vieja Cruz envía para espialarla-. Por otra parte, en la novela, el problema de la maternidad está ausente. Se muestra hacia el final en un breve flashback. En cambio, en la película, la información se da en la primera escena e incluso Julia consulta a la curandera.

Se creyó conveniente incluir las pausas habituales, pintorescas o coloridas, de bailes y quilombos, además de juegos como la taba. La música de Tito Ribero es sobria y hay un cierto esfuerzo en los encuadres y montaje. Los rostros de perfil de Pantaleón y Julia fueron tomados para los afiches de publicidad del film. Recién en los planos finales, cuando Pantaleón se extravía, se advierte un cuidado formal que estuvo ausente en el resto de la película.

El fatalismo de la obra de Lynch caracteriza también la novela de Elbio Bernárdez Jacques (99), *Donde comienzan los pantanos*, publicada en edición del autor en 1949. El tema es la degradación paulatina de un nutriero que va perdiendo sus rasgos humanos, hasta transformarse en otro elemento de la naturaleza: un animal atrapado por el medio circundante. Se ilustra asimismo la vida de los nutrieros y sus actividades, consideradas ilegales en la época, y la diferencia entre italianos y criollos. El narrador es omnisciente, tanto en la novela como en la película. Geográficamente se ubica en la zona del Tuyú.

Este nutriero, Gavilán, rapta a Paloma, una huérfana criada en la miseria por una vieja, y se la lleva a compartir su vida. El hijo que tienen muere debido a la brutalidad del ambiente. Ella se niega a enterrarlo y huye con el cadáver de la criatura al pueblo, buscando refugio en la iglesia. Tanto en la novela como en la película, la zona de los pantanos, con sus cangrejales, semeja un infierno y el realizador Antonio Ber Ciani, en 1952, se preocupó por destacar con planos largos la pesadilla de la vida en estos lugares, desde la perspectiva de Paloma.

El guionista Cesar Tiempo dio mayor relieve a la relación Gavilán-Paloma y humanizó al protagonista hasta convertirlo en una especie de mártir. Cuando la mujer lo abandona, la busca desesperado. Al revés de lo que ocurre en el texto literario, no la mata en un final trágico, sino que es alcanzado por los disparos de Joroba, un muchacho deforme que considera que es preciso eliminarlo. Paloma acepta la vida con un flamante viudo y tiene otra hija, Alba. Tanto el guión como la dirección se han preocupado por señalar que ella no ha podido desprenderse internamente del fantasma de Gavilán ni del hijo muerto y que, metafóricamente, nunca podrá abandonar los pantanos. Su grito final, llamando a su marido para que detenga el carro y auxilie a Gavilán, cae en el vacío y cierra la historia pero no su drama íntimo.



Donde comienzan los pantanos (Antonio Ver Ciani – 1952)

Son muy difíciles de olvidar los planos dedicados al cangrejal, los pajonales y las nutrias agonizando en las trampas. Estos planos contribuyen, de manera gótica, al melodrama. Al mismo tiempo, la pareja de los pantanos adquiere una valorable esfericidad. El texto de Bernárdez Jacques contiene ribetes folletinescos, a causa de una cantidad de peripecias: rapto, muerte del bebé, entierro y desentierro del mismo, huida de Paloma, encuentro de un hombre bueno que queda viudo justamente en el momento adecuado, una nueva hija, trágico e innecesario desenlace con el golpe bajo del asesinato de Paloma. Son hechos que podrían puntear una novela por entregas.

La fotografía de Americo Hoss sabe captar a la estrella italiana Adriana Benetti, importada para esta película, como una pausa visual en medio de tanta oscuridad.

Los isleros (1944) de Ernesto Luis Castro se ocupa de la vida de quienes cuidan ganado ajeno y comercian con leña, lejos de todo pueblo. El propio autor se encargó de guionar con el realizador Lucas Demare la película homónima, estrenada en 1951. La historia del texto filmico se plasma de manera cronológica y no como en la novela, que se inicia con la llegada de la pareja joven, Tonio y Berta. Además, Castro logra una pintura vívida de la gente que habita las islas. Leandro Lucena siempre las ve como si las contemplara por primera vez. A su nuera Berta, en cambio, le parecen tristes. Rosalía Gómez, la Carancha, se traslada del pueblo a las islas sin dificultad. Por otra parte Golondrina, como su nombre lo indica, es un personaje alegórico: ha elegido ese lugar por la libertad que representa. Siempre habrá islas vacías para habitar. Esto le permitirá ser un nómada recalcitrante “Antes entuavía, cuando las islas eran del río.

Aura le van saliendo dueños a montones. Onde hay puesteros, tenderá que pedir permiso. Pal que no le gusta deber favores sobran islas vacías” (Castro 141). Solidarios, tampoco juzgan, ya que a nadie le importa de dónde vienen los que se llegan hasta las islas.

El eje de la historia pasa por la relación Leandro Lucena-Rosalía Gómez –Arturo García Buhr y Tita Merello-, una pareja que se forma porque el hombre busca en el pueblo una mujer que le atienda el rancho. Se casan luego de concebir al hijo, Toño. Una segunda pareja es la conformada por Toño y Berta, muy distinta a la de los mayores. El comportamiento de los jóvenes excluye la violencia y exterioriza el afecto. La tercera es la de los extranjeros, signada por las consecuencias de la guerra.



Los isleros (Lucas Demare – 1951)

Llevar un texto como el de Castro al cine, carente de glamour, exigía que la selección de actores fuera rigurosa y la escenografía ascética. El río, la maciega, los terrenos que circundan el rancho están aprovechados al máximo por la fotografía de Mario Pagés. La vitalidad se incrementa en los encuadres dedicados a la pareja de los jóvenes Toño y Berta. Lo sombrío, el temor a lo desconocido, se da en el pueblo con los supuestos poderes negativos de la Carancha. Este enfoque, cuando se intenta trasladar a las islas, no tiene la misma fuerza: Leandro se impone. Y se impone no sólo sobre la mujer sino también sobre la naturaleza: vence al río en el cruce del ganado. Es aquí donde el montaje permite ver el triunfo del ser humano sobre la hostilidad de fuerzas irracionales.

Lo que de alguna manera hiere el texto filmico es la voz *over* usada en tres oportunidades y que reemplaza a los viejos intertítulos del cine silente. Es la voz del río, ausente en el texto literario (100). La figura de la Carancha inaugura en el cine argentino un tipo de mujer totalmente nuevo, de una independencia no común para la época. A su vez, la contrafigura, su nuera Berta, no es más débil. Simplemente, aparenta serlo. Del mismo modo, las pausas -los bailes en el pueblo- están totalmente justificadas y se integran a la acción dramática. LOS ISLEROS pone en pantalla formas de vida de un sector de la población argentina que, con muy escasas excepciones, no volvería a repetirse, a no ser que se tengan en cuenta expresiones tales como LOS INUNDADOS (Fernando Birri-1962) y PALO Y HUESO (Nicolás Sarquís-1968).

Lucas Demare intentaría otro melodrama rural en EL ULTIMO PERRO (1956), narrando la historia de la posta del Lobatón, plasmada en la novela homónima de Guillermo House (101). La pantalla ancha, el color y otros tecnicismos opacaron en gran medida el resultado filmico (102).

Próxima al melodrama pasional, debido a la irracionalidad y la violencia de la zona afectiva, la novela de Arturo Cerretani *El bruto* (1944) fue llevada al cine por Rubén W. Cavallotti en 1962, con guión adaptado del propio autor. El texto literario utiliza un elemento novedoso: el personaje principal, Bautista Zelaya, está ausente, aunque todo gire en torno a él y a su desaparición. El tema central es la relación pasional y simbiótica entre Zelaya y su mujer, la Justina. La inexplicable ausencia del hombre genera en ella una gran crisis. La acción se sitúa en Pueblo Llano, un villorrio de los cerros mendocinos. Lo que distinguía a esta pareja y escandalizaba a los paisanos era su desinhibida y exhibicionista vida sexual.



La Justina se ve compulsivamente obligada a celebrar un entierro simbólico con un muñeco de trapo al que después quema. De esa manera cree liberarse pero, en verdad, ha introyectado al marido, un hombre agresivo, y comienza a parecerse a él. Sale de su encierro y mantiene relaciones sexuales con el joven Baldomero. El enigma que crea la ausencia de Zelaya remite a REBECA, UNA MUJER INOLVIDABLE (Alfred Hitchcock-1941), según la famosa novela de Daphne du Maurier. Ante la falta de hijos, la Justina ampara a Mercedes, preñada por Zelaya, para dejarla morir en el momento del parto. Se apodera del recién nacido. El bebé se convierte así en un señuelo para la reaparición fantasmática del personaje-enigma.

El director se ha esmerado por innovar dentro del lenguaje tradicional: por ejemplo, el uso de planos cenitales, donde se ubica al personaje o situación destacables en el centro: la Justina, el entierro del muñeco y el de Mercedes. Se permite a los personajes respetar su tiempo interno. Por esta razón, se marca a los actores con un máximo de sobriedad que aleja al narratario. El texto fílmico es gélido, con reminiscencias de una puesta en escena de la tragedia griega. El actor pasa a ser así un objeto más de la escenografía. Los silencios adquieren mayor significado que los parlamentos. La música de Tito Ribero no abusa, como suele hacerlo, del estruendo. Hay un máximo de parquedad. Lo que interesa son los ritmos visuales que puntean tanto el deambular como las expresiones de los personajes.

Los picados desde abajo indican que el enigma está en lo alto de los cerros. Zelaya se ha refugiado en la montaña como una deidad salvaje, encarnación de la máxima energía para la Justina y el pueblo entero. Desde el primer picado desde abajo,

lo que se ve es el carro vacío de Zelaya. Así se propone el enigma. Los grandes primeros planos –que recuerdan al cine ruso silente- son aprovechados para expresar depresión, frustraciones y desesperanza. El caso más evidente es el de Mercedes, semejante a un animal apaleado. El sintagma alternante de mayor importancia se encuentra en la escena de la tormenta: el intento de violación de Justina por parte de Zenón. Interviene Baldomero, hay una pelea feroz y se concreta la unión sexual entre el muchacho y la falsa viuda. Mientras tanto, agoniza Mercedes y llega el cura para asistir al parto y bendecir al bebé y a la madre muerta.

La fotografía de Julio Cesar Lavera le otorga gran luminosidad al carro vacío que indica la desaparición de Zelaya y al travelling que marca la angustia de la Justina. Luego, tiene dos momentos: antes del entierro simbólico de Zelaya acentúa los tonos luctuosos. Después, la pantalla es invadida por la luz, la ropa de la viuda se aclara y el pueblo mismo toma una característica soleada que invita a la mujer a seguir su vida, es decir, si introyectó a Zelaya -como le aclara el cura- ahora puede hacer lo que él hacía: engañarlo. Lo que en LOS ISLEROS está explícito, la lucha por el poder entre macho y hembra, aquí es un implícito.

Dentro de esta zona de ámbito rural, se distinguen expresiones dedicadas a la denuncia social –LAS AGUAS BAJAN TURBIAS (1952), LAS TIERRAS BLANCAS (1959) y ESTA TIERRA ES MÍA (1961), las tres de Hugo del Carril-, la vocación de un maestro radicado en el interior del país –SHUNKO (Lautaro Murúa-1960)- y la puesta en pantalla, una suerte de réquiem-, de la figura del gaucho idealizado por el recuerdo –DON SEGUNDO SOMBRA (Manuel Antín-1969),

LAS AGUAS BAJAN TURBIAS es una adaptación de “El río oscuro” (1943) de Alfredo Varela. La novela está dividida en tres partes: “Galope en el río”, donde se narra la huida del héroe; “En la trampa”, que es la historia de los mensús –según grafía del texto- que trabajan en los yerbatales, su explotación, insubordinación y personajes ad hoc; “La conquista”, intercalada en “En la trampa”, que va desde la llegada de los españoles -los jesuitas que son los primeros explotadores- y la formación del Alto Paraná. Varela no da precisión geográfica: la acción puede transcurrir tanto en Argentina como en Paraguay o Brasil. A los dueños de los yerbatales no les interesa en qué zona están viviendo y se desentienden de los gobiernos. Los “mensús” –blancos,

negros y mestizos- se encuentran en tal grado de ignorancia que les da lo mismo pertenecer a un país que a otro.

Varela había recorrido la zona y, como miembro del partido comunista, conocía a Luis Carlos Prestes (1898-1990), quien iniciara el levantamiento armado en Brasil entre 1926 y 1928, con una revuelta que se extendió hasta el Alto Paraná. El texto aparece de ese modo adherido a una política que dicho partido había diagramado en los años 30, pero que debía necesariamente cambiar en la década del 40. Lo dicho no va en desmedro del texto, sino que se trata de ubicarlo en una coordenada témporo-espacial.

Con respecto a los prejuicios raciales de Varela, Cristina Mateu opina que “en esta novela pervive aún la concepción heredada del socialismo, la que abrevaba en la línea histórica del liberalismo mitrista. Esta concepción histórica era tributaria del pensamiento que –desde la generación del 37, pasando por Urquiza, Mitre a Sarmiento se había reforzado con la concepción racista de Ingenieros-. Ignoraba la diversidad étnica o despreciaba por atrasada, ignorante o salvaje a las poblaciones originarias”. (Mateu 7) Para Varela, consecuente con los lineamientos de su partido, el indio era un elemento perturbador, que debe figurar en el texto como el eterno aliado de los gerentes.

Asimismo, la idea del sindicato se da como un ejemplo a seguir según lo ocurrido en el levantamiento de Prestes en Brasil, pero queda solamente en teoría. Del Carril no desconocía que la elección de esta novela implicaba riesgos. “En esos años, tuve un entredicho con Raúl A. Apold, ministro de Prensa y Difusión, quien trató por todos los medios de oponerse al rodaje. Hicieron todas las tentativas posibles para que no se filmara y se estrenara la película. Apold me acusó públicamente de comunista” (Cabrera 64).



Las aguas bajan turbias (Hugo del Carril – 1952)

La elección de este realizador de autores ubicados políticamente en la izquierda –Bernardo Verbitsky, Juan José Manauta o José Pavlotzky- habla más bien de la necesidad de abreviar en textos que él consideraba valiosos por historias que hablaran sobre la injusticia. El escritor catalán Eduardo Borrás fue el encargado de trasladar el texto literario. También lo haría en LAS TIERRAS BLANCAS y ESTA TIERRA ES MÍA.

Del Carril pareció estar siempre en un todo de acuerdo con este guionista que, a posteriori, se encontraría asociado a Daniel Tinayre. Transformó la novela en un melodrama rural que oscila hacia el folletín, tal como ocurre con el libro, cuando se trata de los personajes a los que se considera negativos. Entre los cambios, el personaje femenino central, Amelia, de mujer de todos, violada en su pubertad por el padrastro, pasó a ser una joven inocente que es víctima sexual de un capanga indígena. Cuando llega el final de la película, está embarazada y huye con el protagonista, Santos Peralta –en el libro Adolfo Moreyra-. Varela no sólo había hecho morir al hijo en el parto, sino que el hombre la abandonaba a su suerte y escapaba solo. Pero todas las modificaciones no son tan relevantes como la distancia política que existe entre ambos textos. Si como se dijo, para Varela la idea del sindicato llega desde Brasil y de la sublevación de Luis Carlos Pretes en ese país, para del Carril y Borrás esta misma idea proviene de Buenos Aires. En ambos textos se trata más que de una concreción de una propuesta nebulosa.

A partir de la llegada de una carta donde se alude a los sindicatos, el texto filmico experimenta un desajuste, ya que los hechos se precipitan de manera inequívoca y la violencia se acrecienta. Los planos tienden a ser cada vez más breves y el montaje se muestra impreciso (Maranghello 1993 31). Del Carril, por favorecer el cariz netamente político en desmedro de otros elementos, provoca en el narratario una confusión no deseada. En donde mejor funciona la película es en los silencios. Así, las escenas del descubrimiento de Amelia por parte de Santos, la violación de la mujer o la sexualidad desatada en el boliche El Guaraní, llaman la atención por su valor estrictamente cinematográfico.

El uso de la voz *over* funciona aquí como el cartel extradiegético de PRISIONEROS DE LA TIERRA:

Misiones, retazo alucinado de la tierra argentina abre su mágico encanto a la vera de bosques sin fin y ríos profundos en el extremo Norte del país. Así levanta cada vez más resonante su cántico a la Paz y al Trabajo. No siempre fue así...

Es evidente que tanto en 1939 como en 1952 había que tomar recaudos con respecto a los gobiernos de turno. En ambos casos, el tema, la explotación de los mensúes, resultaba urticante para el narratario y para las autoridades de Buenos Aires. Esto no quita mérito a Soffici y a del Carril, ambos artífices de dos de los mayores testimonios de la cinematografía argentina.

En ningún momento del Carril admitió que hubiera sido presionado por el gobierno para que la película funcionara como un vehículo de propaganda política. Como peronista que era, solicitó a Borrás la confección de un guión que explicitara su militancia. Lo propio ocurrió con LAS TIERRAS BLANCAS (1959) y ESTA TIERRA ES MÍA (1961). Juan José Manauta, el autor de la primera, publicada en 1956, se manifestó disconforme con respecto a la adaptación que hiciera Borrás. Se entendió muy bien con Hugo del Carril “porque era un peronista de izquierda pero yo hice algunas objeciones a la adaptación. La relación entre la madre con el hijo está desvirtuada. No está reflejada en la película. El personaje de la madre, en la película, es casi inexistente y en cambio tiene relevancia el personaje del padre, que en la novela no aparece. Hugo tomó la parte social, el problema político y social, pero no el psicológico” (103).



En el texto filmico se advierte una sólida denuncia a la política del momento –gobierno de Frondizi-.La ascética fotografía en blanco y negro de Américo Hoss le otorga un sesgo semidocumental. La capacidad del realizador para dirigir actores vuelve a ponerse de relieve, en especial en el monólogo de Angélica, mientras confiesa a Natalio que se ha prostituido por hambre. Tampoco se olvidará fácilmente el silencioso final en el que el niño muere de un balazo sin un grito. El texto filmico posterga a la madre, que pontifica de manera incesante y rebuscada en la novela. El eje Natalio-Odisseo resulta favorecido por la traslación. De manera circular, la voz en off que inicia la película está indicando ya el final: se ratifica que únicamente muertos los desposeídos conseguirán la tierra. Este film tuvo un destino aleatorio: desapareció durante muchos años y recién en 2005 se encontró una copia en el Museo del Cine Pablo Duckrós Hicken. Se proyectó en el Malba el 2 de diciembre de 2012.

Lo cierto es que, en este verdadero melodrama, que no vira fácilmente hacia el folletín, los cambios introducidos por Borrás y el propio del Carril trabajaron a favor de un texto filmico consistente. La acción se trasladó de Entre Ríos a Santiago del Estero, aunque la violencia que se ejerce sobre los desposeídos siguió siendo la misma. El guión dejó intacto el final de la novela, que del Carril plasmó en imágenes con una potencia sin igual. Es en este momento donde el narratario que ha visto PRISIONEROS DE LA TIERRA evoca la película de Soffici. Odisseo y Podeley mueren asesinados por un sistema en el que no tienen cabida.

Del Carril cerró la trilogía sobre la explotación de los trabajadores manuales del norte, con la adaptación de la novela de José Pavlotzky *Esta tierra es mía*, publicada en 1960. En la misma, dos hermanos correntinos, Laureano y Santos Cabral, se dirigen al Chaco para trabajar en la cosecha de algodón. Como hay sequía, se conchaban para el obraje del quebracho. Son amparados por una familia de origen eslavo, Clemente y Verónica Prokeniuk y sus dos hijos, Iván de 18 años y Katia de 17. Aunque la explotación es más leve en el algodonal, no por eso desaparece. El guionista Borrás transforma a la familia eslava en italiana con el apellido Anselmi. Suprime además a uno de los hermanos, Santos Cabral. Crea a un hijo mayor de Anselmi, Renato, en eterna disputa con su padre, y le da mayor relieve y humanidad a la figura del viejo colono Anselmi. Katia, a su vez, deja de ser una adolescente para transformarse en una mujer, Gina, atraída por Laureano a quien Anselmi nombra capataz.



El viejo italiano trata y paga mejor a los cosechadores y se involucra con ellos, al menos en la traslación de Borrás, cuando en asamblea general, los asalariados deciden la creación de una cooperativa. Las autoridades, alarmadas, comienzan la represión. Entre los presos figuran Laureano y el mismo Anselmi. Van a ser enviados a Buenos Aires, pero la intervención de sus propios compañeros lo impide. Como la acción se sitúa durante la crisis circular del capitalismo en 1929, el precio del algodón baja. Colonos y obreros se ven perjudicados. A pesar de todo, Laureano con sus ahorros y la ayuda de Anselmi compra la así llamada Tierra del Tigre.

En el texto literario se nombra a un colono que enloquece y quema su campo de algodón. Perece en la protesta. En el texto fílmico, Borrás-del Carril adjudican este hecho aislado al viejo Anselmi. Le dan, de este modo, una envergadura y una dimensión trágica de las que carece en la novela. Podría suponerse que este rasgo, que transforma a Anselmi en un protagonista emblemático, ha sido dado por guionista y director como un homenaje intertextual al creador de PRISIONEROS DE LA TIERRA, Mario Soffici, que desempeña aquí el rol del viejo chacarero. Es evidente que del Carril lo considera una suerte de maestro en el melodrama rural militante.

De acuerdo con Jean-Claude Carrière, “Una película está terminada cuando el guión ha desaparecido. La estructura se ha vuelto invisible, ya no se siente” (Carrière 127) Cuando las peripecias se acumulan, las imágenes se vuelven borrosas. No obstante, en ESTA TIERRA ES MÍA pueden señalarse varios logros: el paralelismo entre los obreros y el ganado en el tren del comienzo, en medio de un silencio total, y la rebelión para evitar que los presos políticos sean trasladados a Buenos Aires. En cambio, la manipulación del relato se vuelve demasiado visible en todo el segmento dedicado a la relación Gina-Laureano y en el tratamiento del personaje inventado para el texto fílmico: Renato, el hijo pródigo, cuya actitud ya sea a favor o en contra de su padre carece de motivaciones.

Por último, se hace necesario señalar que Pavlotzky cierra su novela con una visión pesimista respecto a las luchas por la posesión de la tierra. Mientras uno de los hermanos, Santos, muere, Laureano acaba malherido en un hospital. Un médico lo salva pero reflexiona de esta manera: “Sus esfuerzos no han sido vanos. Sus vigiliias y su insomnio obtuvieron el merecido premio. Ha salvado una vida. ¿Qué le espera ahora a este hombre? [...] Volverá a ser otra vez un paria sin tierra y sin techo. ¿Valdrá la pena salvar a un semejante para que vuelva a la vida? [...] ¿A una vida sin porvenir, sin alegrías, sin hogar?” (Pavlovzky 260). En cambio, en el texto fílmico, Laureano vuelve de la cárcel y encuentra a Gina y a sus dos hermanos labrando la tierra que parecería ser ya de ellos. Por éste y otros motivos, el Dr. José Pavlotzky protestó pública y legalmente por la tergiversación “de la verdad histórica” (Manrupe-Portela Tomo I 212). No había tenido en cuenta que, al vender los derechos del libro, las modificaciones corren por cuenta de los autores de la película.

Como en LAS TIERRAS BLANCAS, Santiago del Estero se convirtió en el escenario de otra historia sobre los habitantes de esta provincia, ahora desde la perspectiva de un maestro rural. El lugar se llama, irónicamente, Pueblo Dichoso. No existen, de manera explícita, problemas laborales. Lo que existe es una miseria propia de los sectores olvidados. Se trata de *Shunko* de Jorge Washington Ábalos, publicada en 1949 (104). Fue elegida por Lautaro Murúa para su ópera prima, estrenada en 1960. Se encargó de la traslación Augusto Roa Bastos. El texto literario tiene la particularidad de estar dividido en dos cartas que el narrador envía a uno de sus ex alumnos, el que da título al libro. El comienzo de la primera es confesional, para pasar luego al narrador omnisciente. La segunda y muy breve es una despedida.

Tanto en el texto literario como en el filmico, el personaje central es el maestro. El docente permanece en el lugar cuatro años, mientras que en la película se queda sólo uno. Roa Bastos eligió una traslación lineal de los hechos, narrados como recuerdos. Ésta es la primera película argentina en donde se presenta una interrelación entre dos culturas: la oficial del hombre blanco y la quichua de los habitantes del lugar. No sólo los alumnos aprenden lo que habitualmente se enseña en el ciclo primario, sino que el maestro se integra a la cultura y a la lengua de la tradición indígena. Por lo tanto, en la escuela se habla el español y el quichua. Mientras el maestro aporta su saber –historia, geografía, astronomía, matemática- los alumnos le brindan el suyo. El eclipse es explicado a través de los ojos de un hombre blanco y también se otorga la versión del pueblo quichua, según una anciana curandera.

Para el docente, el eclipse tiene una sencilla explicación y es dada de manera práctica: “Estos fenómenos se producen cuando el sol, la luna y la tierra se cruzan de cierta manera que se tapan [...] El sol es esta vela, la tierra esta pelota y este espejo, la luna [...]” Sin embargo, para *Shunko* y para la curandera, Doña Jashi “una vez se murió el sol [...]. Todo se puso negro y la gente tuvo mucho miedo porque creía que se acababa el mundo [...]”. Por eso, esa noche “en todas las casas han golpeado el mortero para que la luna viva de nuevo” (Abalos 90). En el texto filmico, el sonido y las imágenes de los morteros dan vida, gracias a la fotografía de Vicente Cosentino, a un cuadro coherente con el ascetismo de la película.

Por una parte, los pobladores construyen la escuela; por la otra, se acepta la medicina alopática cuando Shunko sufre una infección en la rodilla. En ambos casos, se tiene en cuenta el aporte del maestro. Dentro de las creencias locales aparece Ana Vieyra. En la película, la muerte de esta niña de trece años es apenas un flashback. Tanto en la novela como en el film, el espíritu de la niña muerta permanece en la escuela. En el guión de Roa Bastos, otra criatura que muere por la picadura de una víbora, Reyna, prima de Shunko, ocupa más espacio filmico: desde el comienzo hasta poco antes de que el maestro se vaya del lugar.



Shunko (Lautaro Murúa – 1960)

Murúa evita cuidadosamente el lirismo afectado que lo precipitaría en el folletín. Así, la muerte de Reyna y la reacción del maestro están presentadas con una acentuada sobriedad, poco frecuente en el cine argentino de la época. Basta una leve inclinación de cabeza para indicar la resignación ante la pérdida. El dolor y también la soledad del hombre son asumidos en silencio, de manera comprensiva. El rechazo de la mujer, Celina, es aceptado como una pauta de las costumbres del lugar. En este aspecto, Murúa en SHUNKO remite a Robert Bresson, tal como lo haría Leonardo Favio en su tríptico en blanco y negro. Los encuadres no buscan subrayar los contornos del paisaje, sino internarse por la geografía humana.

El guionista y el director respetaron las palabras que Ábalos puso en boca del maestro luego de la muerte de Reyna:

-Mataremos todas las víboras del mundo (105).

Podría ser una metáfora que lo muestra ya integrado al habitat de sus alumnos quichuas. El veneno de las víboras representaría todo aquello que contribuye a su marginación y a su olvido. Pero los pequeños quichuas también saben reír: al realizador le bastan seis planos y el sonido que indica el final de la clase para que la pantalla se pueble de alegría. Este clima contrasta con el envaramiento de la escuela oficial, en el pueblo, y con el discurso tradicional de una directora tan rígida como los lugares comunes que utiliza para alabar a Sarmiento.

Según Ábalos, el hombre deja parte de sí en la escuelita rural y el verso dedicado a Ana Vieyra siempre estará presente en su pensamiento: “¡Tu largo corazón se ha vuelto río!”

Tal vez, por una excesiva cautela, para soslayar un pietismo no deseado, el guión despojó al film de este recuerdo lírico.

La intertextualidad relaciona a SHUNKO con LA DEUDA INTERNA (Miguel Pereira-1988). Basada en los relatos del maestro rural Fortunato Ramos, el film escapa del pintoresquismo habitual para intentar un acercamiento empático a los pueblo del N.O. argentino. La visión es subjetiva y parte de un hombre blanco, el maestro rural que fue Ramos. Pereira. Es posible relacionar LA DEUDA INTERNA con SHUNKO pero, además, al contextualizarla, se toma conciencia de la caída de un país en la locura generalizada: la guerra de Malvinas y el hundimiento del Belgrano, un final que el muchachito coya Verónico no merecía.

Corresponde incluir en este corpus, aunque no se trate de un melodrama, a DON SEGUNDO SOMBRA (Manuel Antín-1969). La novela de Ricardo Güiraldes fue publicada en 1926. El personaje que da título al libro ya había aparecido en *Cuentos de muerte y de sangre* (1915), inspirado en un resero, Don Segundo Ramírez. El texto literario presenta a un gaucho ya integrado a la sociedad, sedentario en la medida en que habita en estancias. Al propio tiempo, la novela constituye una evocación de la niñez y adolescencia del autor en los pagos de Areco. El protagonista, Fabio Cáceres, aspira a ser *gaucho*. Ha sido criado por dos tías, Mercedes y Asunción. Se fuga con Don

Segundo, un experto domador y da comienzo a su viaje iniciático. Manuel Antín, quien comenzara como poeta, se dedicó luego al cine, frecuentando autores como Julio Cortázar y Beatriz Guido. La elección de una novela como *Don Segundo Sombra* responde a una coyuntura política y social del país, inaugurada por la dictadura de Juan Carlos Onganía.

El texto fílmico se abre con una cita de Jaime Dávalos:

Me parece que hay tanto que decir en este país que me desespera no ser un hombre orquesta capaz de desentraña el aspecto poético, filosófico, musical y pictórico de una raza inexpresada. No pretendo por esto ser capaz de hacerlo; hablo sólo de una tentación.



Don segundo sombra (Manuel Antín – 1969)

El espectador es guiado por la voz *over* de Fabio Cáceres quien, ya adulto, observa las andanzas del adolescente que fue. El recuerdo de la voz *over* establece una distancia con el narratario que, en no pocas ocasiones, se impregna de frialdad, en especial porque se leen párrafos de la novela. La serie de pruebas que debe atravesar el héroe para alcanzar la categoría de *gaucho* parecería limitarse, en la película, a las destrezas propias de los hombres de campo: domas, arreos de ganados, duelos criollos, acompañados por las diversiones típicas de la pampa: bailes, fogones con guitarra, riñas de gallos, iniciación sexual en campos de maíz, pulperías. Todo esto ya había sido tratado, repetidamente, en el cine argentino.

El melodrama cinematográfico argentino, al menos el que tiene como punto de partida una novela, no se manifiesta en estado puro, ya que en ocasiones oscila hacia el folletín. Es decir que, a pesar de que los códigos cinematográficos se muestran muy cuidados, los no cinematográficos logran, a veces, que se asemeje a cualquier producto latinoamericano. De ahí la confusión de algunos teóricos europeos.

Sin embargo, existe una gran variedad de este género y, tanto el que se origina en guiones como el que proviene de la literatura, aventaja a otras muestras de América Latina. El exceso visual es lo que constituye un melodrama, las imágenes y no las palabras. Es precisamente el relato por donde pasa el valor de este género. Y es también esto lo que lo distingue del folletín. El punto de partida puede ser una novela de relativo valor literario, pero en la construcción del relato cinematográfico debe buscarse el secreto de lo perdurable.

En los subtextos que brindan las imágenes –no los guiones- hay que hallar la clave de las contradicciones de la sociedad argentina durante el siglo pasado. Los silencios, más importantes que la palabra, tienen la llave que conducirá a develar las contradicciones de un país que atravesó y atraviesa una crisis constante. Porque el presente no está lejano de lo que se muestra en el melodrama argentino del siglo XX, en cualquiera de sus variables. No es curioso que esta especie haya desaparecido casi por completo al llegar el siglo XXI y aún antes. No se trata de un fenómeno local sino que abarca buena parte del mundo. Otras generaciones, otra manera de entender el cine, un nuevo relato que debe leerse de manera diferente. Sin embargo, de vez en cuando, aparecen en algunas cinematografías europeas y asiáticas muestras de este género al que se denostó desde el comienzo mismo del sonoro argentino. La perspectiva que da el tiempo otorga ahora una mayor objetividad.

Continúa en el Vol. III