



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Los españoles en el cine argentino

Entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo 1936-1956

Autor:

Saura, Norma

Tutor:

Romano, Eduardo

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

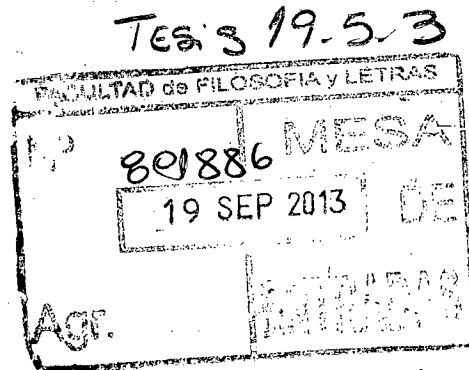
Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

**Tesis
19.53**



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Tesis de Doctorado

Los españoles en el cine argentino,

entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo:

1936 - 1956.

Area: Literatura

Doctoranda:
Director:

Norma Saura
Dr. Eduardo Romano
Año 2013

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mi padre, que despertó en mí el amor por la investigación y que no está pero seguramente ha acompañado todos mis pasos.

Luego, a las dos personas que hicieron posible la concreción de este largo camino: Claudio España y Eduardo Romano. El Profesor Claudio España, que me introdujo en la historia del cine argentino y me dio los primeros consejos, siempre atinados, para que pudiera abarcar el nuevo mundo al que me atrevía. El Dr. Eduardo Romano, que aceptó dirigirme y me dio nuevo impulso al señalarme lecturas que me pusieron en contacto con la realidad de la Argentina de los años 30 y 40. El guió mis ideas e hizo posible que se ordenara el caos inicial hasta dar la consistencia necesaria a la tesis.

A los bibliotecarios del Museo del Cine y en especial a Andrés Insaurrealde, que a menudo estuvo un paso delante de mis búsquedas, poniendo en mis manos valiosos materiales en los que yo todavía no había pensado, contándome anécdotas, identificando con certeza a todos y cada uno de los personajes fotografiados, enseñándome a distinguir la paja del trigo.

A los bibliotecarios del INCAA y en particular a Adrián Muoyo, que no sólo estuvo presente para contestar mis dudas y acudir en mi auxilio sino porque me proporcionó valiosos vínculos con personas y archivos en el Uruguay.

A quienes fueron actores directos en la historia del exilio: Nuria Madrid, Laura Cruzalegui, María del Carmen Antón, y los hijos argentinos de ese exilio: María Antonia Muñoz y Julián Bautista (h). Todos ellos generosamente me brindaron su experiencia y su amistad.

A los que me quieren y confiaron en que cerraría por fin este capítulo de mi vida

Los españoles en el cine argentino, entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo: 1936 – 1956.

I: Presentación y Fundamentación del tema elegido.

II: Una coyuntura histórica: la Argentina paradójica de los años 30

Los vínculos entre España y la Argentina

El 98 cubano

Revitalización de los vínculos filiales: búsqueda de identidad.

Ariel y Calibán

La lengua como factor de identidad y cohesión sociocultural.

El nacionalismo conservador y radical – peronista en la Argentina.

III: Estado de la cuestión.

IV: Fundamentos de los límites temporales de la investigación: 1936 – 1956

V: El exilio republicano y la actividad cinematográfica en la Argentina

1. Migraciones de España hacia Argentina. El exilio de 1939.
2. Buenos Aires, centro indiscutible
3. La actividad cinematográfica en la Argentina
4. Los lugares privilegiados en el exilio republicano

VI. La recepción del trabajo de los exiliados en la cinematografía argentina

1.- Representación de lo español en el cine argentino.

Filmes españoles filmados en la Argentina

Filmes que representan episodios históricos

Filmes no históricos que representan la inserción social de los españoles

La representación de lo español en actores y actrices argentinos

2.- Los escritores españoles en el cine argentino

Federico García Lorca y Margarita Xirgu

Carlos Arniches.

Gregorio Martínez Sierra

Enrique Jardiel Poncela. La suerte de Margarita y Armando en el cine argentino

Alejandro Casona
Eduardo Borrás
María Teresa León y Rafael Alberti: tres películas y una presencia
compartida

Dos españoles críticos e historiadores de cine en la Argentina

Francisco Madrid

Manuel Villegas López

3.- Otros aportes artísticos y técnicos al cine argentino

Gori Muñoz

José María Beltrán y José Suárez

Julián Bautista

Guillermo Fernández Zúñiga

4.- Ecos de las vanguardias

Tararira (1936)

Pupila al viento (1949)

VII: Conclusión

I: Presentación y Fundamentación del Tema de Tesis Doctoral y de su correspondiente Plan de estudio.

" Algo fue España en el mundo; ya no es, pero si volviera a ser no lo debería al ímpetu de las armas, sino al valor de su espíritu."

" Las dos cinematografías continentales que se disputan los mercados de América Española son la argentina y la mexicana. Lo mismo en México que en Buenos Aires hay quienes proponen que se circunscriba en la historia y las costumbres el fomento y firmeza de sus pantallas nacionales. Como queda dicho, eso puede conducir a un cine nacionalista por poco propenso que se sea al resbalón. A pesar de ciertas ventajas que la orientación comercial de la industria cinematográfica mexicana tiene sobre la argentina, en aquella pantalla reaparecen de vez en vez las lamentables notas de una vieja y ruin literatura que América del Norte en su orientación de buena vecindad y comprensión universal hace mucho tiempo que abandona."

Francisco Madrid

La elección de *Los españoles en el cine argentino, entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo: 1936 – 1956*. como tema de Tesis Doctoral se debe a varios motivos:

- Mi constante labor de investigación en el área de la Literatura Española, especialmente en lo referido al Siglo de Oro, que hizo entrañable la mirada - nuevamente – sobre los españoles

- Mi dedicación al estudio del lenguaje filmico y sus posibles analogías con la lengua, que produjera un Programa de Capacitación Docente sobre Cine y Lengua, difundido a través de mi labor cotidiana en los niveles medio, terciario y universitario, y en Cursos dentro de la Red de Formación Docente Continua.

- La certeza de que en el ámbito temático planteado no existen trabajos que hayan apuntado directamente a la cuestión que nos ocupa:: las relaciones entre lo hispánico y el cine argentino.

- La convicción de que es necesario estudiar, proteger y difundir el cine argentino desde el aula y desde la investigación, tal como se estudia y difunde la literatura argentina, como una manifestación más de nuestra cultura.

- La posibilidad de aportar nuevos elementos a la historia de la profunda relación entre España y la Argentina.

Esta Tesis Doctoral requirió una primera etapa con un extenso trabajo de campo para construir la base de datos indispensable que permitiera no sólo la ordenación del material en parte ya revisado y estudiado, en parte por hallar, sino, fundamentalmente, para completar en una segunda etapa el estudio sobre la peculiar relación entre la Argentina y España manifestada a través de la cinematografía.

El tema que presentamos – *los españoles en el cine argentino, entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo* - se asienta por un lado sobre la Historia sociocultural de la Argentina en la cual se incluye como un país destacado; acude también a la Historia del cine argentino y recupera en alguna medida los vínculos entre Argentina y España

El período elegido, 1936 – 1956. nos relaciona directamente con el exilio republicano provocado por la Guerra Civil española y su resolución, de modo que recoge la presencia y peso – en especial en el ámbito cinematográfico – de quienes tuvieron que sobrevivir en esta otra orilla.

Creemos necesario tener en cuenta el contexto tanto de origen – la situación en España – como de destino – la Argentina de los años 30 hasta mediados los 50. Los realmente exiliados, a veces con sus cabezas puestas a precio, y aquellos a los que las circunstancias bélicas sorprendieron en tierras americanas y decidieron entonces permanecer lejos de la zona de riesgo hasta que la situación se calmara, tuvieron que incorporarse a una sociedad diferente y a otro ámbito laboral.

El país receptor, la Argentina, tiene un vínculo histórico con España, pero ese vínculo sufrió alteraciones a lo largo del tiempo. Cabe preguntarse, entonces, cuáles fueron las modificaciones, qué ocurrió a fines de los años treinta y, en consecuencia, qué aceptación podían esperar esos españoles con cierta identidad ideológica, y en qué medida esa definición podía coincidir o no con la política oficial y con el entramado

ideológico de la intelectualidad argentina. Esto, sobre el telón de fondo de la Segunda Guerra mundial que estallaba en Europa, para la cual la Guerra civil española había sido prólogo y terreno de ensayo.

A partir de estas cuestiones, la hipótesis principal de esta investigación propone una paradoja: la Argentina que había roto con la dominación española a través de largas luchas, cuya intelectualidad había vuelto la mirada a otros países occidentales y que a partir de ciertas circunstancias ocurridas en los últimos años del siglo XIX planteaba la revalorización de sus raíces y su pertenencia a la Hispanidad - definida por una lengua - el español - y unas creencias - el catolicismo; esa Argentina que además había acogido desde fines del siglo XIX a una multitudinaria inmigración española ya integrada totalmente, se convirtió en receptora de un nutrido grupo de españoles, intelectuales que simpatizaban con la República y en muchos casos eran activos participantes y defensores de sus propuestas políticas, pedagógicas y culturales. Y decir republicanos era reconocer su militancia en la izquierda y su consecuente anticlericalismo o ateísmo declarado.

Las fuerzas mundiales se alineaban entonces a la derecha o a la izquierda, antinomia en que la izquierda era Rusia, cuna del comunismo, encarnación del ateísmo y de la pérdida de los valores cristianos.. La derecha en su versión más feroz se corporizó en las potencias del Eje, y allí estaba Francisco Franco, liderando en España la guerra contra la izquierda. Hoy son públicas las simpatías del gobierno argentino de entonces por el Eje, posición que permitía desalinearse del imperio británico. Pero hubo además un trasfondo de convicciones nacionalistas que coincidían en líneas generales con aquella tendencia. Dificilmente podían ser bien recibidos los exiliados "rojos". Para muchos fueron "personas no gratas", amenazas subversivas pues estos españoles no eran los migrantes del XIX necesitados de pan y trabajo, sino que militaban en la

izquierda, ya fueran anarquistas, socialistas o comunistas, y su expulsión de España se debía al rechazo u oposición explícita a un régimen de ultra derecha y ultracatólico, el que había triunfado con el fin de la Guerra Civil.

Pero un buen número de ellos, que habían ingresado al país a menudo sin documentación y por lo tanto ilegalmente, se incorporaron al mundo del trabajo en la Argentina, con más o menos dificultades, e incluso algunos se destacaron notablemente. Frente a lo dicho lo que trataremos de demostrar es que hubo razones de peso para que los exiliados pudieran insertarse en la industria cinematográfica argentina. Por un lado la propia historia de la Argentina, con la recuperación de las raíces hispánicas a partir de una toma de conciencia de un sector de la intelectualidad que reconocía la necesidad de enfrentar al imperialismo y encontraba en aquéllas la esencialidad necesaria para marcar la diferencia, actitud que entraba en conflicto con la ideología de los republicanos exiliados. Por otro, la preparación y el dominio del *métier* que esos exiliados podían ofrecer a los grandes estudios de filmación.

De acuerdo a lo que expone Jesús Martín Barbero¹ nos pareció interesante pensar en el proceso de comunicación que se dio durante los veinte años que van desde 1936 a 1956, tras la guerra civil española y el inicio de una dura posguerra. Nos preguntamos entonces qué había ocurrido desde el lugar de la recepción, cómo se habían manifestado *posibles resistencias y/ o apropiaciones*, cómo en aquella Argentina – más precisamente en Buenos Aires – *ciertas matrices culturales* conservaron vigencia de modo que los exiliados encontraron la manera de conectarse *con la vida de la gente*.²

¹ Introducción a *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. 2ª. Edición Gustavo Gili (Mass Media) Barcelona, 1991.

² *Op.cit.* pág.11

Mi segunda hipótesis es que, a pesar de que existió un elemento contrario, la inserción de los españoles a partir de 1936 en la industria cinematográfica argentina se debió no sólo a su preparación técnica y condiciones personales sino a su ajuste a un medio ya “hecho”, a lo que el país poseía ya, a lo que el espectador esperaba o estaba preparado para aceptar.

II: Una coyuntura histórica: la Argentina paradójica de los años 30

La historia de la Argentina a lo largo del siglo XIX muestra, como es lógico y necesario en toda región que se libera de quienes la dominaban, un claro deseo inicial de separación de la metrópoli. Cada una de las naciones hispanoamericanas, a medida que ratificaba su independencia, buscaba alejarse de España en política, economía e incluso en lo cultural.

Desde 1810 los motores ideológicos en el Río de la Plata mostraron un abierto rechazo a España, reafirmado por los rivadavianos, luego por la generación de 1837 y posteriormente por la de 1880. La relación con Inglaterra ocupó un papel central en la economía argentina, y el ingreso de sus capitales³ – y de los de otros países europeos – determinó una nueva dependencia. España representaba para muchos el anclaje en la Edad Media, el retraso, la barbarie, frente al modelo de civilización encarnado por Gran Bretaña y por la producción XX francesa..

El 98 cubano

Un hecho histórico crucial produjo a fin del siglo XIX la revisión de estos conceptos. Ya había llegado a la Argentina una multitud de inmigrantes españoles efectivamente incorporados a la vida cotidiana. En 1895 Cuba inició una guerra para emanciparse definitivamente de España, guerra que terminó en 1898 en virtud del directo enfrentamiento de los Estados Unidos con España. Algunos intelectuales argentinos ya habían manifestado su oposición a la política exterior del “coloso del norte” que bajo apariencia de humanitarismo en defensa de la libertad y de la democracia escondía su voluntad intervencionista en la política interna de América Latina: me refiero a la Primera Conferencia Panamericana realizada en Washington en 1889, donde se

³ Piénsese en la construcción de vías férreas, en la exportación de carnes y granos, por ejemplo, y en el signo distintivo que ostentaba el estilo inglés en la vida de una Buenos Aires en vías de modernización

profundizaron las diferencias entre los representantes de la Argentina - Vicente Quesada, Roque Sáenz Peña y Manuel Quintana . y los voceros estadounidenses. El entonces Ministro de Relaciones Exteriores de la Argentina, Estanislao Zeballos, señalaba que *la separación política y económica entre la Argentina y los Estados Unidos había comenzado en 1867 [...] con la ratificación del sistema proteccionista por el segundo de los países.*⁴

La guerra hispano - cubana - estadounidense fue un conflicto complejo que trascendió las fronteras y generó debates internos y controversias en América y Europa (López, 2011) En la Argentina *construyó un territorio de opinión, generando posturas diversas a través de la participación directa de numerosos actores sociales, como el gobierno, la prensa y los intelectuales.*⁵

La intromisión de Estados Unidos si no produjo manifestaciones oficiales ya que se mantuvo la postura de neutralidad habitual (el gobierno prefirió preservar los compromisos contraídos y no alimentar roces que hubieran perjudicado la economía del país) provocó actos públicos de apoyo a España, desde eventos artísticos, conferencias y debates, hasta la construcción de un barco de guerra que debía llegar a la zona del enfrentamiento. La causa española despertó adhesiones con la consiguiente oposición al neoimperialismo que representaban los Estados Unidos y estas adhesiones se manifestaron en el marco de un debate acerca de la identidad nacional.

Revitalización de los vínculos filiales: búsqueda de identidad

⁴ Citado por Mc Gann, Thomas. *Argentina, Estados Unidos y el sistema interamericano 1880 – 1914*. Buenos Aires, EUDEBA, 1960. Pág. 258

⁵ López, Carolina Elisabet. *Cuba y la identidad continental. Los intelectuales argentinos frente al 98 cubano*. Bahía Blanca, Ediuns (Ediciones de la Universidad Nacional del Sur), 2011, pág. 77

En 1896 se había fundado la Asociación Patriótica Española; el 2 de mayo de 1898 dicha Asociación, con el patrocinio del Club Español, organizó en el Teatro Victoria⁶ una velada para conmemorar la heroica sublevación de los madrileños contra el invasor francés en 1808. Tres conferencias dadas por un francés, Paul Groussac, un italiano, José Tarnassi⁷, y el argentino Roque Sáenz Peña, marcaron un alto nivel de compromiso con la recuperada Madre Patria.

La preocupación acerca del ser argentino y latinoamericano se enlaza con el hispanismo en el discurso de poetas e intelectuales. José Martí, desde la tribuna del diario *La Nación*, había alertado acerca de la nueva dominación⁸ y lo propio hizo Rubén Darío en *El Tiempo* de Buenos Aires.⁹

Paul Groussac había publicado en 1897 *Del Plata al Niágara*, ensayos sobre impresiones del viaje realizado en 1893 y que muestran su primer contacto con los Estados Unidos; muchos aspectos de ese país lo disgustan y lo inclinan a reconocerse como miembro de la latinidad: francés, hispanoamericano y argentino.

Si bien en años anteriores su visión de España era negativa, los sucesos del 98 modificaron su punto de vista. En el discurso de mayo de ese año recordaba las glorias pasadas de España y contrastaba el “yanquismo democrático, ateo de todo ideal, que invade el mundo” con “esta civilización cristiana” que había librado batallas contra la barbarie. Los valores del catolicismo le permitieron legitimar sus opiniones en conjunción emocional con el auditorio.

Pero el discurso magistral, elogiado por los asistentes al acto y por la prensa, fue el de Roque Sáenz Peña. Y se tituló “Por España.” Retomaba ideas ya expuestas por él mismo, con el claro objetivo de solidarizarse con España y fortalecer la adhesión de su

⁶ Estaba en la actual calle Hipólito Yrigoyen esquina San José sw k Ciudad de Buenos Aires.

⁷ Su exposición fue *Per la Spagna. Canzone di guerra*, luego traducida por Calixto Oyuela.

⁸ Carta publicada el 19/12/1889.

⁹ “El triunfo de Calibán” publicado el 20/05/1898

auditorio, al denunciar la voraz agresión de los Estados Unidos. Sáenz Peña se pronunció como argentino y latinoamericano, *como vástagos cercanos del árbol secular que extendió por el mundo su sombra generosa.* [...] y afirmó que en la guerra del Caribe se derramaba *una sangre que nos es común.*¹⁰

En textos posteriores producidos en razón de sus funciones oficiales, Sáenz Peña vuelve a utilizar el léxico clave: la sangre, la raza, la latinidad, que serán campo semántico común de varios intelectuales, frente a los que admiran el avance y el poderío de los Estados Unidos.

*... dos naciones destinadas a estrechar su vida de relación con vínculos desinteresados y sensibles; y así los llamo porque están en la naturaleza desde que bullen en la misma sangre y palpitan en la misma arteria, calentando los ideales de la misma raza con el vigor juvenil de esta nación y la madurez de aquella, que ha fundado y completa los anhelos del alma latina*¹¹

Menciona sus sentimientos de respeto y cariño por España de donde proviene nuestro “abolengo”, de donde llega el brazo vigoroso que enriquece nuestra economía por el trabajo y por la probidad; de allí los corazones para fundirse en los senos generosos del alma nacional.

Pocos días más tarde,¹² añade

Unos y otros, vosotros y el que os habla, los españoles con los argentinos, somos ramas del mismo tronco secular, que renueva sus hojas y nutre su savia sin cambiar sus esencias, sin alterar sus fibras, y cuyos frutos conservan el jugo persistente de la flora tradicional.

¹⁰ Sáenz Peña, Roque. *Escritos y discursos*. T. I Buenos Aires, Peuser, 1914. pp. 444 y 445.

¹¹ Sáenz Peña, Roque. *Escritos y discursos*. T. III “La actuación nacional” Buenos Aires, Peuser, 1935

“Discurso en la legación. “Las bodas del rey” 1º/05/1906 pp. 53 y 54

¹² *Ibid.* “Discurso en el homenaje de los residentes españoles.” 4/05/1906 p. 56

Ese fruto, señores, ha germinado en América; por eso volvemos la mirada a nuestra madre en sus horas de dolor; por eso queremos acompañarla en sus regocijos y venturas ...

Por fin, en ocasión de abandonar Madrid para asistir a la Conferencia de la Paz en La Haya, escribe una Carta sobre Hispanoamericanismo¹³ donde amplía su afectuosa valoración del “hogar de mis mayores”:

Mi cariño por España no data de ayer: lo tengo acreditado en todos mis actos públicos [...] Yo deseaba que en la confusión mundial de las naciones pudieran reconocerse y confraternizar los pueblos de una misma estirpe, movidos por resortes de tradiciones y glorias que les son comunes: porque son patrimonio de una raza grande y generosa como el verbo indiviso que dilata sus ideales y recoge su conciencia bajo la fe del mismo altar ^[...]

... la raza ha de estrechar en íntimo consorcio a todos los pueblos latinos; que esa. Mi querida España, la madre de tantos pueblos independientes y libres, calentados con su propia sangre, debe tener gravitación preferente...[...]

Porque, en efecto, amar la raza no es otra cosa que dilatar la nación en un ambiente de justicia y de histórica reivindicación...

Ariel y Calibán

En los debates, quedaban frente a frente los defensores de dos modelos: el latino, al que se adscribía lo hispánico y por consiguiente lo hispanoamericano y lo argentino, y el anglosajón; la sajonidad próspera y materialista frente a la latinidad espiritual y sensible.

¹³ *Ibíd.* 24/ 07/ 1908. pp. 58 y 62.

Paul Groussac usó el adjetivo “calibanesco” en *Del Plata al Niágara* aplicado al yankee “bruto, vulgar, grosero, torpe”, y la calificación se repitió en el discurso del 2 de mayo

... desde la guerra de Secesión y la brutal invasión del Oeste, se ha desprendido libremente el espíritu yankee del cuerpo informe y ‘calibanesco’; -y el viejo mundo ha contemplado con inquietud y terror á la novísima civilización que pretende suplantar á la nuestra, declarada caduca.¹⁴

El simbolismo de Calibán y Ariel arranca de los personajes de *La tempestad* de William Shakespeare; en Groussac permite oponer el pragmatismo estadounidense al espiritualismo, el espíritu rastrero al espíritu del aire.

Unos días después, Rubén Darío retomaba la figura (nota 7)

Y los he visto a esos yankees, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra y las horas que entre ellos he vivido las he pasado con una vaga angustia. Parecíame sentir la opresión de una montaña, sentía respirar en un país de cíclopes, comedores de carne cruda, herreros bestiales, habitantes de casas de mastodontes. Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animalmente, a la caza del dollar. El ideal de esos calibanes está circunscripto a la bolsa y a la fábrica

En ese mismo año de 1898, un escritor uruguayo comenzaba a dar forma a la obra que sería fundamental en la historia del pensamiento latinoamericano: José Enrique Rodó publicó su *Ariel* en 1900 y echó a andar el “arielismo”, una concepción espiritualista que trazaba el camino futuro para América Latina. El modelo “calibanesco” del norte

¹⁴ *España y Estados Unidos*. . Buenos Aires, Compañía General de Billetes de Banco, 1898. Puede consultarse también en: <http://www.archive.org/details/espanyestadosu00seiala>

no poseía los rasgos de perfección que traía consigo el espíritu de la raza latina. Rodó encuentra en nuestra América unidad cultural por encima de la aparente diversidad.

El ideario arielista se destaca por su rechazo a la desnaturalización de los pueblos para imponerles la identificación con un modelo extraño, contrario a las raíces hispanas comunes. [...]

En su juego de alegorías Rodó materializa y sintetiza en Ariel el triunfo por sobre el utilitarismo norteamericano, logrando imponer un ideal desinteresado.¹⁵

La comprensión de estos ideales permitiría luchar contra la “nordomanía,” que, como dice Unamuno, *amenaza deslatinizar a la América española.*¹⁶

El afán por asimilar los valores pragmáticos y materialistas de Estados Unidos, haría perder los valores del espíritu, que están en las raíces y la tradición.

Pero Rodó no plantea solamente el enfrentamiento materialismo - espiritualismo o sajonidad – latinidad; su magisterio apunta al descubrimiento del propio camino, sea individual o colectivo, de cada ser humano o de cada pueblo. En esencia su idea es la de una Patria latinoamericana definida.

El *Ariel* de Rodó tuvo gran repercusión también en España: lo aplaudieron pensadores de peso como Leopoldo Alas, Juan Valera (“Ecos argentinos”), Rafael Altamira (“Cuestiones hispanoamericanas”), Unamuno (“La Lectura”), Salvador Rueda, Giner de los Ríos entre otros.

¹⁵ López, Carolina. *Cuba y la identidad continental. Los intelectuales argentinos frente al 98 cubano*. Bahía Blanca, Ediuns (Editorial de la Universidad Nacional del Sur) 2011. pp.. 117 y 119

¹⁶ En el artículo "De literatura hispano-americana" publicado en *La Lectura*, enero 1901, pp.. 60-61. Puede leerse en edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. . En <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937060885967103087402/index.htm>

El 98 cubano posicionó a los intelectuales latinoamericanos frente al neoimperialismo y las políticas de intervención de los Estados Unidos y también frente a las controversias en torno a la identidad nacional y latinoamericana.

La lengua como factor de identidad y cohesión sociocultural

Alrededor del 1900, en medio de la crisis política del final del roquismo, se agitaban en nuestro país polémicas en torno a dos núcleos ligados entre sí: el idioma nacional y la literatura criollista, sobre el contexto de las discusiones acerca de la identidad,

Ernesto Quesada, intelectual brillante hijo de aquel Vicente Quesada que representó a la Argentina en la Primera Conferencia Panamericana (1889), publicó en 1900 *El problema del idioma nacional*¹⁷.

Allí subraya la necesidad de mantener la unidad del idioma en América. Desde el principio de su exposición el punto clave es la defensa de la identidad frente al “león cubierto con piel de cordero”, referencia a la vieja fábula como recurso didáctico para corporizar la metodología de Estados Unidos, rica en falsos argumentos - ... *la pretendida indignación humanitaria, la confraternidad americanista y demás pretextos* - para disfrazar sus verdaderas intenciones.

En consonancia con lo antedicho, manifiesta su filohispanismo (*España será para nosotros siempre el alma mater cariñosa, en el recuerdo de cuyas pasadas y heroicas glorias hemos de retemplar nuestro vigor*) y acude a conceptos ya expuestos: la comunidad de raza, lengua y religión que nos hace históricamente solidarios con España, la madre patria.

¹⁷ Quesada, Ernesto. *El problema del idioma nacional* Buenos Aires, La Revista Nacional, 1900.
Se puede consultar en versión digital en
<http://archive.org/stream/elproblemadelid00quesgoog#page/n3/mode/2up>

El fortalecimiento de la identidad hispanoamericana - *constituir un pan-hispanismo* - para nosotros los americanos “españoles de legítima cepa” se logrará fundamentalmente con el cuidado amoroso de la lengua que es símbolo de unidad.

*La expansión de una lengua y su mantenimiento responden siempre a la excelencia de una raza y a su vigor propio. Lengua que se descuida, significa raza en decadencia; lengua que se perfecciona y defiende, representa una raza que avanza y se impone.*¹⁸

La construcción del ser nacional requiere marcar los límites, reconocer lo que somos por contraste con lo que no somos, distinguir la otredad para hallar la propia identidad¹⁹. Hay una constante de pensamiento en los autores mencionados, al borde del siglo XX: la Argentina es parte de la latinidad, y por lo tanto es parte de Hispanoamérica y se enlaza íntimamente a la Madre España por raza, lengua, religión y tradiciones comunes. Paul Groussac. Roque Sáenz Peña y Ernesto Quesada – intelectuales conservadores representativos y prestigiosos que ocupaban lugares de privilegio en espacios de poder político y cultural de la Argentina - identificaron y subrayaron su pertenencia a la latinidad, por herencia y por compartir lazos indisolubles y tuvieron la posibilidad de que sus discursos tomaran estado público e influyeran sobre el colectivo nacional.

El nacionalismo conservador y radical – peronista en la Argentina

En los años que precedieron al primer Centenario, la cuestión nacional seguía preocupando a muchos intelectuales argentinos.²⁰ Una Argentina que exportaba a manos

¹⁸ Quesada, *ibid.* p. 14

¹⁹ Carolina López señala a la otredad como parte constituyente de la identidad. La idea de América latina se desarrolla en un contexto de enfrentamiento entre dos bloques culturales, el latino y el anglosajón, *que se oponían en la lucha por la hegemonía continental*. Op. Cit., pp. 292 – 294.

²⁰ Altamirano y Sarlo (1997: 163) señalan que *La inquietud por la identidad nacional no era nueva en las élites político-intelectuales de la Argentina. Ya en 1883, Sarmiento la había proclamado [...] Pero la reanudación de la cuestión en el periodo del Centenario dio lugar a un nuevo tipo de cristalizaciones ideológicas...*

llenas el producto floreciente de su pampa húmeda y que centraba el poder en su ciudad capital, foco cultural indiscutible, se mostraba al mundo como lugar propicio. La población crecía sin pausa: hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial el ingreso de extranjeros fue en aumento; venían atraídos por las facilidades que la misma Constitución desde el Preámbulo parecía ofrecer. Pero esos extranjeros no siempre se asimilaban fácilmente al medio; portaban costumbres y lenguas diferentes y, lo que era más peligroso, ideologías diferentes. Socialistas y anarquistas de origen europeo difundían criterios de organización en la masa obrera para que ésta reaccionara frente a la modificación de las relaciones sociales y laborales a partir del crecimiento industrial, de modo que se fue conformando una conciencia que estalló a menudo en huelgas y hasta hechos violentos, y preocupó a la clase dirigente. La Nación se había transformado, pero todavía se discutía acerca de qué modelo civilizador convenía. Se percibían los riesgos de conflictos sociales, sin tener una clara visión de las causas.

Por otro lado, el sistema político flaqueaba: la vida cívica era desarrollada por muy pocos, lo cual ponía en tela de juicio la legitimidad de los gobiernos. Movilidad social, conflictos, exigencias de amplios sectores, preocupación de otros.

Los efectos de la inmigración eran palpables, indudablemente y, a las puertas del aniversario de la Revolución de Mayo, habiendo cambiado en forma notable la configuración del espacio social, la anhelada *argentinidad* parecía desdibujarse.

Dada esta situación se alzaron algunas voces que dieron el grito de alerta y trataron de establecer los términos del *ser nacional* y una metodología para lograr que del *crisol de razas* surgiera la quintaesencia del *nacionalismo*.

Una de esas voces tempranas es la de **Ricardo Rojas** (1882 – 1957). Preocupaba a Rojas la pérdida del espíritu nacional, preocupación que ya mostraba en *El país de la selva*, de 1907, donde a la búsqueda de una regeneración nacional volvía la mirada al

paisaje y a nuestro origen indígena y español, a nuestras tradiciones y a nuestra lengua, planteos que se profundizaron en libros posteriores. En *El alma española* (1907) Rojas manifestó su estrecha vinculación afectiva con España y con la obra de escritores como Blasco Ibáñez o los de la generación del 98 – Unamuno, Angel Ganivet, Ramiro de Maeztu - que apuntaban a una regeneración nacional desde las mismas raíces hispánicas. No fue un caso aislado: la lectura de esos pensadores españoles hizo que algunos intelectuales argentinos revisaran la tradición liberal del siglo XIX, inspirada en los modelos de Francia e Inglaterra, y descubrieran este “espíritu de la raza”.

Hubo, desde fines del siglo XIX, un acercamiento entre América y España, para estrechar vínculos al interior del orbe hispánico, donde se compartían tradición, fe y lengua. Favorecieron este clima de acercamiento espiritual los viajes, muy importantes hasta 1920; españoles hacia América – Rafael Altamira, Adolfo González Posada... – americanos hacia España – Ricardo Rojas, Manuel Ugarte, Manuel Gálvez.

En 1909 Ricardo Rojas dio a conocer *La restauración nacionalista*. Allí, la Historia fue pensada por Rojas como formadora de la conciencia nacional, capaz de brindar un contenido vital a la conciencia cívica, y el estudio de la lengua se constituyó en uno de los pilares de esa formación. La tradición española es

*la raíz misma de nuestra historia. No podemos olvidar (...) que si
somos latinos por mediación de España, somos también europeos por
la conquista de España.²¹*

Así se instala la reconsideración de la “herencia española” que caracterizó al espíritu del Centenario²².

²¹ *La restauración nacionalista*.

²² En 1908 el escultor catalán Agustín Querol i Subirats hizo los bocetos e inició el basamento del Monumento *A la Carta Magna y las cuatro regiones argentinas*, emplazado en el cruce de Avenida Sarmiento y Av Libertador, donado por residentes españoles en ocasión del Centenario. Como retribución y por ley del Centenario el Gobierno nacional encomendó al escultor argentino Arturo Dresco el Monumento *A España, Fecunda, Civilizadora, Eterna*, inaugurado en 1936, emplazado en el Paseo de

Manuel Gálvez (1882 – 1962), narrador, ensayista, miembro de la Academia Argentina de Letras y hombre preocupado por la realidad nacional, publicó en 1910 *El diario de Gabriel Quiroga*. Lo subtitó *Opiniones sobre la vida argentina*, con lo cual, al decir de María Teresa Gramuglio²³, oscila entre el diario ficticio y el ensayo de tema nacional, para desarrollar la problemática tan cara al momento; en la estela del espiritualismo finisecular apela a valores espirituales, tradicionales y religiosos, que, abandonados en la búsqueda de riquezas, llevan al olvido de las tradiciones.

En 1913 dio a conocer *El solar de la raza*, donde se proponía la espiritualización de la conciencia nacional *para atenuar el torpe materialismo que hoy nos agravia y avergüenza*

Seguía vigente el respeto y la admiración por los pensadores españoles del 98, cuya misión sería semejante a la que propone Gálvez para los jóvenes escritores argentinos:

*Tenemos que pelear lindamente - en los libros, en los diarios, en la cátedra, en todas partes – contra los calibanescos intereses*²⁴

Gálvez notaba dos tendencias políticas en el país, que él proponía unir:

Nacionalismo histórico, conservador, tradicionalista y regresivo en cierto sentido, que quiere moderar la inmigración, sobre todo la no latina, y pretende restaurar el agudo nacionalismo de antaño.

Nacionalismo progresivo, cosmopolita y liberal, que desprecia el pasado romántico y quizás nuestro origen español, mira demasiado hacia Europa y los Estados Unidos,

la Costanera Sur. Esta obra representaba el reconocimiento iconográfico a la Madre Patria, lejos ya las luchas por la independencia.

²³ “Imaginaciones de un nacionalista: Manuel Gálvez y la decadencia de la Argentina” Se puede consultar en saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Prismas/04/Prismas04-05.pdf

²⁴ Ibid, p. 13.

*quiere el progreso a toda costa y poco parece interesarle que tenga el país alma propia.*²⁵

Comenzaban a esbozarse los perfiles del llamado “nacionalismo”, que no sería homogéneo pero que, dentro de la diversidad con que se manifestó, sostuvo algunos rasgos: el catolicismo, la hispanidad en la raza y en el idioma.

Gálvez, descendiente de una antigua familia española, en la obra que estamos comentando refuerza la pertenencia de los argentinos a la latinidad y en ella, a la hispanidad

*... somos en el fondo españoles. Constituimos una forma especial de españoles [...] Somos españoles porque hablamos el idioma español*²⁶ *Y esta influencia española nos ayuda a afirmar nuestra índole americana y argentina [...] Ha llegado ya el momento de sentirnos argentinos, de sentirnos americanos y de sentirnos, en último término, españoles, puesto que a la raza pertenecemos.*²⁷

La propuesta es volver la mirada a España, a América y a nuestro pasado aborigen, puesto que a pesar de las mezclas seguimos perteneciendo a la raza latina.

*Es el solar de la raza que nacerá de la amalgama en fusión.*²⁸

Manuel Ugarte (1875 – 1951) fue socialista, aunque en dos oportunidades el partido lo expulsara por manifestar una postura independiente. Sostuvo con énfasis su condición de argentino y latinoamericano. En el periódico *El País* se publicó el 19 de octubre de 1901 un artículo suyo titulado “El peligro yanqui”, donde Ugarte, después de los sucesos de Cuba, alertaba sobre los procedimientos invasivos y los proyectos

²⁵ Ibid, p.. 14, nota al pie.

²⁶ Ibid. págs. 16 y 17.

²⁷ Ibid. Págs.18 y 69.

²⁸ Ibid. Pag. 62

imperialistas del país del Norte (“*trabajo paulatino de invasión comercial y moral*” dirá, y sostendrá en el mismo artículo “*la verdadera amenaza no ha estado nunca en Europa sino en América del Norte*”). Diferenciaba así dos actitudes, la sajona y la latina, que ya habían denunciado otros intelectuales.

En 1923 afirmaba

*He tenido ocasión de declarar que escribir para el público no es imprimir lo que el público quiere leer, sino decir lo que nuestra sinceridad nos dicta o nos aconseja el interés supremo de la patria. Y es la patria mía, en su concreción directa que es la Argentina, y en su ampliación virtual que es la América hispana, lo que he tratado de defender, arrojando todos los odios.*²⁹

En el mismo ensayo Ugarte expresa su claro hispanismo que debería apuntar al futuro:

He pensado siempre que España debe representar para nosotros lo que Inglaterra para los Estados Unidos: el antecedente, el honroso origen, la poderosa raíz de la cual fluye la savia primera del árbol. En medio de la desagregación política y en una etapa de cosmopolitismo inasimilado, para mantener el empuje y la hilación de nuestra historia, conviene no perder de vista ese glorioso punto de partida, esa espina dorsal de recuerdos. En ese antecedente está el eje de la común historia en América

(...) Pocos hispanoamericanos quieren a España como yo. Pero en plena sinceridad debo declarar que, a mi juicio, falta entre la madre y

²⁹ *El destino de un continente*. Puede consultarse en <https://docs.google.com/file/d/0Bx6x9vIHfTONzY3NWQyMjAtNTQ5NS00ODI4LTK2N2UuODIyZWNhNDNmNGNi/edit?hl=en&pli=1>

las hijas el isocronismo en las vibraciones, que sería indispensable para realizar el porvenir. (...)

Sin invocar el pasado, sino la realidad del momento, interpretando la identidad de idioma más que lazo tradicional como facilidad ofrecida a la mutua comprensión, haciendo valer para las aproximaciones por encima de las razones líricas los argumentos prácticos de la común debilidad, se puede fundamentar una acción seria y fecunda. Sin embargo, estas mismas direcciones experimentales requieren la base moral de una fraternidad efectiva y franca. Y ese es el sentimiento que acaso no existe aún con la debida intensidad entre nuestros pueblos.

Desde una postura anti-imperialista y nacionalista, Ugarte esgrime su hispanismo como una defensa cultural frente al avance de los EEUU.

Habiendo sido acusado tempranamente (1911) de “hispanizante,” replicó:

No puedo hacer a ningún hombre inteligente que haya leído mis libros la injuria de suponerlo capaz de semejantes equivocaciones. El divorcio con España, cuyo nombre pronuncio siempre respetuosamente, es un hecho y nadie pretende rehacer la historia. Pero así como los Estados Unidos han cultivado en su radio y han empujado hasta los territorios limítrofes su tradición y su idioma, nosotros debemos tratar de mantener, por lo menos en las tierras que nos pertenecen todavía, nuestra lengua y nuestras costumbres, base insustituible de toda originalidad.³⁰

³⁰ Galasso Norberto. *Manuel Ugarte. I. Del vasallaje a la liberación nacional*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, pág. 253. Citado por Juan Carlos Lara en *Manuel Ugarte, precursor del nacionalismo popular*. Siese, 2007. Versión digitalizada en <http://www.elforjista.com/Ugarteprecursor-5.htm>

Ugarte afirmó siempre su condición de argentino, y sobre todo de latinoamericano, en esa pasión por recuperar la Patria Grande.

A estas voces se suman otras. Juan P. Ramos sostuvo que la herencia española, *mala o buena, era la nuestra, y nuestra continuará siendo por los siglos de los siglos*,³¹ Manuel Carlés vio el origen de la Argentina en la familia castellana, honesta, numerosa, sana y valiente;³² Rodolfo Irazusta será calificado como *admirador incondicional de España*³³ En los sacudones de la crisis de 1929 – 1930 los nacionalistas católicos (los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta, Ernesto Palacio, Juan P. Ramos, Ramón Doll ...) iniciaron el revisionismo histórico, en cuyo seno alababan el orden social y político católico – tradicionalista, que a su juicio garantizaba la armonía y solidaridad sociales, mientras alertaban sobre los peligros de la inmigración que había introducido ideologías extremistas, causa de la disolución *del espíritu de la Colonia*.

La celebración en Hispanoamérica del 12 de octubre, a partir del Cuarto Centenario del descubrimiento de América y luego como “Día de la Raza,” tuvo connotaciones religiosas y simbólicas; en 1914

*...permitía subrayar la barbarie en la que se enfrascaba la vieja Europa, los lazos culturales de la Madre Patria con las repúblicas hispanoamericanas en los que tanto se insistía suponían también una misma política de neutralidad en el conflicto.*³⁴

³¹ “La escuela y la nacionalidad” *Historia de la instrucción primaria en la República Argentina (1810 – 1910) (Atlas escolar)* Tomo I, Cap. VIII. Buenos Aires, Peuser, 1910. 2 Vols. P. 147

³² “ ¡Salvemos el Orden y la Tradición Nacional!” En *Revista Estudios*, año IX, tomo XVII, Buenos Aires, Julio- diciembre 1919. Artículo reproducido en Barbero y Devoto, *Los nacionalistas (1910 – 1932)* Buenos Aires, CEAL, 1983.

³³ Barbero y Devoto, *Los nacionalistas 1910 – 1932*. Buenos Aires, CEAL, 1983 , p. 70.

³⁴ Rodríguez, Miguel. *Celebración de “la raza”: una historia comparativa del 12 de octubre*. México, Universidad Iberoamericana , 2004. P. 76

Básicamente, se subrayaba la pertenencia de las naciones americanas no sólo a la Hispanidad, una lengua y una fe, sino también a la latinidad, y la comprensión de esos rasgos permitiría reaccionar frente a otras “razas” que podrían repartirse el continente. En la Argentina, un decreto del 4 de octubre de 1917 firmado por el entonces presidente Hipólito Yrigoyen y sus ministros, oficializaba como fiesta nacional el 12 de octubre. La Unión Cívica Radical, partido popular que se había constituido a fines del siglo XIX y que en 1916 había llegado al gobierno por voluntad del pueblo, reafirmaba así nuestra identidad hispanoamericana frente a los Estados Unidos de Norteamérica.

La neutralidad de nuestro país durante la primera Guerra mundial, defendida por Yrigoyen, manifestó la soberanía nacional e incluso fue interpretada como defensa de la Hispanidad y acercamiento a las otras naciones iberoamericanas frente a la prepotencia extranjera.

Queremos agregar la presencia, desde marzo de 1928, de la revista *Criterio*, publicación semanal, católica, tomista y tradicionalista. Durante la década del 30 la caracteriza un definido hispanismo católico y una durísima oposición al marxismo y toda ideología de izquierda, al punto que la Dirección, en aquel tiempo a cargo de Gustavo Franceschi, saludó la sublevación de Franco y su triunfo posterior. Los terribles sucesos de la guerra civil provocaban en uno de los colaboradores, Antonio H. Varela, estas palabras: *La religión, la fe han salvado a España, y ése es el milagro.*³⁵

Habría que recordar que entre 1936 y 1937 se discutió acaloradamente el proyecto de ley sobre represión del comunismo, sancionado por el Senado de la Nación argentina pero que nunca se aprobó. Los senadores socialistas por la ciudad de Buenos Aires, Mario Bravo y Alfredo Palacios, lo consideraron un proyecto contrario a la libertad de pensamiento. Para Bravo, en lugar de perseguir al trabajador inmigrante, el gobierno

³⁵ Criterio n° 497, del 9/09/1937, pág. 41.

debía emplearse contra "*las fuerzas extranjeras que dirigen las finanzas internacionales*". Para Palacios, que habitualmente manifestaba su solidaridad con la República española, el gobierno pretendía justificar la necesidad de esta ley "*en la repercusión de los sucesos de España en la Argentina*".

Ya finalizada la guerra civil en España, hallamos en el número 607 de *Criterio* la conmemoración del 12 de octubre calificado con resonancias bíblicas:

...glorioso día de la epopeya y la balada, del himno heroico y la canción de cuna, de la tierra virgen y el océano intacto, del éxodo y el retorno [...] La fiesta del 12 de octubre es un envión hacia el futuro americano, pero es, ante todo y por eso mismo, el día de la afirmación española, porque entraña sobre todo una fiesta de España. Es nuestra Pascua, la fiesta por excelencia del Hogar.

... España que llega, toda fulgor de cruces y de espadas, y América que se arrodilla junto al Océano con su aire indio; y aquella estela imborrable que se ahondará con los años y los siglos por donde irá la Madre agotándose en dones para sus hijos [...] Pascua es ésta en que recordamos nuestra salida no del Egipto sino de Iberia, que es decir, no del país enemigo sino del amado solar de la raza [...] España se adueñó de América entonces y nosotros la tuvimos luego, no en razón de conquista sino por derecho de herencia [...] un alma, una lengua, una religión y una cultura [...] es lo cierto que asistimos a una creciente expansión del alma argentina y a un retorno

*total a España madre. [en ello] encontramos el secreto de nuestra perduración como hombres libres.*³⁶

Después de la caída de Yrigoyen en su segundo período de gobierno (golpe de Uriburu, 1930), los postulados de contenido popular y nacional .serían sostenidos por viejos radicales no alvearistas y por un grupo de jóvenes – la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina, F.O.R.J.A., que estudiaban a conciencia la realidad nacional, advertían la sumisión de los gobernantes ante los intereses de capitales foráneos y sostenían la necesidad de lograr la independencia económica. F.O.R.J.A. se pronunció antiimperialista e hispanoamericanista. Sus miembros fundadores fueron Arturo Jauretche, Homero Manzi, Luis Dellepiane, Gabriel del Mazo, Atilio García Mellid, Jorge del Río y Darío Alessandro (padre). Raúl Scalabrini Ortiz conoció a Arturo Jauretche cuando ambos trabajaban para el periódico *Señales*; participó en las actividades de F.O.R.J.A. (a través de conferencias y los cuadernos de la agrupación) y estableció lazos fraternales con Jauretche hasta su muerte.

El pensamiento de los forjistas, aunque mantuvo una actitud crítica, se conectó con la postura nacional, popular e hispanoamericanista del primer peronismo.

Finalizada la Guerra civil, en la Argentina habían quedado diseñadas a grandes rasgos definiciones políticas que, a través de lo ocurrido en España, permitían también hablar de las propias disensiones. . Como afirma Silvina Montenegro

En 1945, varios años después del fin de la guerra civil y en una coyuntura muy diferente - en el campo internacional el de la inmediata posguerra, en el nacional del surgimiento del peronismo - España seguía siendo un referente en las luchas políticas locales. El

³⁶ *Criterio* número 607 del 19/ 10/ 1939, pp. 158 – 159.

*programa de la Unión Democrática que se enfrentó - sin éxito - a Perón en las elecciones del 24 de febrero de 1946 proponía una política internacional fundada en "la estrecha cooperación argentina con los países de clara orientación democrática [y en la] solidaridad con el pueblo español que lucha contra la tiranía que lo oprime". La semilla plantada en el período 1936-1939 podía seguir dando sus frutos en otros contextos.*³⁷

Luis Alberto Romero confirma que

*... la dinámica política desencadenada por las posiciones adoptadas durante la Guerra de España contribuyó en alguna medida, ni lineal ni directa, a darle una forma singular a la política argentina contemporánea.*³⁸

Después de la Segunda Guerra mundial, la España de Franco quedó aislada de los países triunfadores y excluida de la O.N.U. Por lo contrario, el gobierno de Perón manifestó sus simpatías por ella. Al final de la década del 40 Perón elogiaba las relaciones de Latinoamérica hacia España y retomaba el concepto de identidad nacional que comprendía la pertenencia a la Hispanidad. España vivía una posguerra de miedo y de hambruna que el pacto comercial firmado por Franco y Perón (octubre de 1946) paliaba en alguna medida con trigo y maíz argentinos y créditos accesibles. En 1947

³⁷ Montenegro, Silvina. *La Guerra civil española y la política argentina*. Memoria presentada para optar al grado de Doctor. Departamento de Historia de América I. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, febrero de 2002.

Puede consultarse en biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26475.pdf

³⁸ Romero, Luis Alberto: "La Guerra Civil Española y la polarización ideológica y política: la Argentina 1936-1946". En *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* Vol. 38, número 2, jul. - dic. 2011

www.revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/download/.../28336

Eva Perón hizo un viaje triunfal a Madrid y fue recibida por las golpeadas masas populares con devoción.

Hay además dos discursos dichos por el presidente argentino, en octubre de 1947 y en noviembre del mismo año. El primero, con motivo del Día de la Raza, dado el 12 de octubre en la sede de la Academia Argentina de Letras, encomiaba la labor espiritualizadora de España en el Nuevo Mundo. Cervantes con el Quijote fue el símbolo de la "raza," elegido para reafirmar el hispanoamericanismo como componente esencial de nuestra conciencia nacional :

...porque recordar a Cervantes es reverenciar a la madre España; es sentirse más unidos que nunca a los demás pueblos que descienden legítimamente de tan noble tronco; es afirmar la existencia de una comunidad cultural hispanoamericana de la que somos parte y de una continuidad histórica que tiene en la raza su expresión objetiva más digna.

--- la historia, la religión y el idioma nos sitúan en el mapa de la cultura occidental y latina.

Se acude en este texto a la oposición ya conocida entre materialismo/utilitarismo y espiritualidad, rasgos metonímicos caracterizadores de los dos polos ya subrayados desde 1898. Hacia el final del discurso se afirmaba

Por mi parte, me he esforzado en resguardar las formas típicas de la cultura a que pertenecemos, trazándome un plan de acción del que pude decir, el 24 de noviembre de 1944, que "tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida por una exaltación de los valores espirituales."

El segundo discurso tuvo ocasión el 14 de noviembre de 1947 cuando las Universidades argentinas otorgaron a Perón el título de *Doctor honoris causa*. En esa circunstancia insistió en una estrategia cultural basada en la hispanidad dentro de la latinidad como componentes definitorios del ser nacional y ajenos a los modelos culturales de la oligarquía liberal

¡España, Madre Nuestra, Hija eterna de la inmortal Roma, heredera dilecta de Atenas la grácil y de Esparta la fuerte: somos tus Hijos del claro nombre; somos argentinos, de la tierra con tintineos de plata que poseemos tu corazón de oro. Como bien nacidos hijos salidos de tu seno te veneramos, te recordamos y vives en nosotros!

*Precisamente porque somos hijos tuyos sabemos que nosotros somos nosotros.*³⁹

Citamos a continuación a otros autores que muestran una marcada insistencia en el componente hispánico como constituyente de la nacionalidad:

Vicente Sierra en su *Historia de la Argentina*:

La historia del Nuevo Mundo se abre con la llegada a su suelo [...] de hombres que eran el trasunto de una historia y, por consiguiente, de una cultura, de un estilo de vida y de un sentimiento religioso [...] la conquista de la Argentina constituye el último episodio de la empresa española en Indias.

... El ser argentino se vinculará [...] a la cultura de Grecia, al sentido unitario de Roma, a la universalidad del Cristianismo, a

³⁹ Consultado en www.bnm.me.gov.ar/gigal/documentos/EL000062.pdf.

*través de un tipo modelo de interpretación: la del ser hispánico, el cual, en América, por las influencias del medio adquiere peculiaridades que, sin destruir lo esencial, diferencian su personalidad y la tiñen de una acusada originalidad.*⁴⁰

El jesuita Guillermo Furlong es autor de un discurso, que la Academia del Plata publicó en 1961, en adhesión al sesquicentenario de la Revolución de Mayo, y allí dice que

*La Revolución de Mayo no fue obra de unos pocos, sino que fue la obra de todo un pueblo, que la misma España había preparado y capacitado para la vida propia en el concierto de las naciones.*⁴¹

Años más tarde, en la monumental *Historia social y cultural del Río de la Plata* sostiene el sentido paternal y misional de la conquista; el trasplante cultural se dio en la religión, en el idioma, en las actividades económicas y artísticas, y concluye:

*El criollo es un brote hispánico teñido por la selva, que transita por los caminos abiertos por el conquistador.*⁴²

A partir de los discursos anteriores, publicados entre 1909 y 1969, se puede afirmar que no sólo la fuerte inmigración española asentada desde fines del siglo XIX en nuestro país fue el origen de la red social en la que se insertaron los españoles desde 1936 en adelante

Hubo una confluencia casual: el español, sentido como propio y no como otredad, fue una convicción reforzada desde una corriente política – el nacionalismo – y una corriente historiográfica – el revisionismo – que revalorizaron las raíces hispánicas de nuestra cultura, en desmedro de la admiración notable en los próceres de Mayo, en los

⁴⁰ Sierra, Vicente. *Historia de La Argentina*. Buenos Aires, Ed. Científica Argentina. 2ª ed., 1964. págs 9 y 10.

⁴¹ Furlong, Guillermo. “La cultura de los próceres de Mayo” En *Estudios sobre cultura argentina*. T. I, Buenos Aires, Academia del Plata, 1961

⁴² Vol. “El trasplante social” Buenos Aires, TEA, 1969. pág. 14

vencedores de Caseros y, por fin, en la generación de 1880, por idearios forjados en Francia, en Inglaterra y en una tradición liberal. El liberalismo, el capitalismo, el imperialismo protestante de Inglaterra, el neoimperialismo de los Estados Unidos, la raza anglosajona y para muchos, también el judaísmo, fueron vistos como enemigos de la esencia hispánica y con un cierto tufillo demoníaco. Y el anarquismo, el socialismo y el comunismo, como caos y disolución de un *status* tradicional y católico.

La Argentina a la que llegaron los exiliados tenía fortalecido el concepto de “cultura hispánica” a través de los discursos de pensadores prestigiosos. Pero el conflicto se produjo cuando llegaron expulsados de España intelectuales y artistas republicanos que militaban hacia la izquierda y a muchas de cuyas cabezas las fuerzas vencedoras en la península habían puesto precio. Los “rojos” no contaron en la Argentina con el beneplácito oficial, y tampoco con el de los nacionalistas⁴³.

En diciembre de 1939, ya finalizada la contienda, la Dirección de *Criterio* se pronunciaba en estos términos, a poco de llegar el último gran contingente en el buque francés *Massilia*: ... *no pueden obligarnos a dar asilo a quienes renuncian a su suelo nativo por convicciones políticas*⁴⁴ y exigía la no tolerancia de la actividad política en aquellos *indeseables*. Eran españoles, pero comunistas, o socialistas, o anarquistas, por lo tanto ajenos a la catolicidad.

Los *panegiristas de la barbarie soviética*, con seguridad todos antifascistas, figuras argentinas despreciadas por *Criterio*, recibieron a los refugiados. María Rosa Oliver, Edmundo Guibourg, César Tiempo, Samuel Eichelbaum, Rodolfo Aráoz Alfaro, Carlos Mastronardi, Luis Saslavski, Victoria Ocampo, Alvaro Yunque, Elías Castelnuovo,

⁴³ Agreguemos un dato ejemplificador: en 1936, cuando el reconocido católico Jacques Maritain visitó la Argentina para dar conferencias, ante la postura del filósofo francés a favor de la República, hubo una escisión entre los que asistían a los Cursos de Cultura católica, según simpatizaran con uno u otro bando en la Guerra Civil española,

⁴⁴ *Criterio*, número 614, del 7/ 12/ 1939. p.329

Natalio Botana, Cayetano Córdoba Iturburu ... Les dieron acogida y trabajo en la revista Sur, en periódicos como *Crítica*, y en editoriales de españoles y de argentinos, en los distintos escenarios de Buenos Aires incluyendo el Colón y el Cervantes. Se representó la obra de aquel *burguesito rojo*⁴⁵ que fuera fusilado en el barranco de Viznar al inicio de la guerra civil.

Paradójicamente, aquellos que tuvieron que abandonar España por el avance de un nacionalismo ultra católico y tradicionalista encontraron refugio en un país que, al tiempo que los recibía, también les mostraba rechazo. El mundo seguía debatiéndose entre democracia y totalitarismo, entre la izquierda y la derecha, entre Moscú y Roma⁴⁶. Los trágicos sucesos ocurridos en la Península funcionarían como anticipo de un nuevo enfrentamiento mundial: la Segunda Gran Guerra.

⁴⁵ Título de un comentario en *Criterio* número 447, del 24/09/1936 pp. 82-83

⁴⁶ Manuel Gálvez diría : *Ya está casi en todas las conciencias la idea que no hay sino dos caminos, o Roma o Moscú* (En *Este pueblo necesita*, Buenos Aires, Ed. García Santos, 1934, pp. 131-3).

III: Estado de la cuestión.

Los estudios conectados con el tema que vamos a tratar son de dos tipos:

- Los que mencionan la llegada al país y la incorporación de españoles al quehacer cultural argentino, en particular en el período 1936 - 1956 a raíz de circunstancias políticas adversas.

- Los que están directamente referidos al cine argentino en general.

Dejamos aparte la bibliografía sobre el filohispanismo nacionalista del siglo XX que ha funcionado en nuestra investigación como el contexto más amplio, continente de la cuestión específica.

Entre los primeros, el indispensable, meduloso trabajo de Emilia de Zuleta indaga la extensa presencia de las letras españolas en la Argentina a través de las revistas, desde la iniciación de **Nosotros**, en 1907, hasta el cierre de **Realidad**, en 1949.

Dos publicaciones dejan constancia de un real interés por el cine:

- **Correo Literario**, de fisonomía definida a lo largo de cuarenta números, entre noviembre de 1943 y septiembre de 1945, abarcó el movimiento cultural de Buenos Aires concediendo importancia también a actividades no literarias: plástica, cine, teatro, música y danza. Allí hubo referencias al cine argentino en desarrollo. Tuvo lugar destacado *La dama duende* - adaptación de la comedia homónima de Calderón dirigida por Luis Saslavski - de fuerte significación política, con notas anteriores al estreno y la crónica de Antonio Márquez, en el número 37 (1 / 6 /1945).

- **Cabalgata**, que desde junio de 1946 a julio de 1948 ocupó en ciertos aspectos el lugar de la anterior. En su número 1 María Teresa León se refirió, pocos días antes del estreno, a *El último amor de Bécquer*, un film de cuyo argumento es autora, dirigido por Alberto de Zavalía y en el que actuaban actores argentinos y españoles. También

tuvimos en cuenta la valiosa crítica cinematográfica del español Manuel Villegas López, colaborador en la publicación a partir del número tres.

La Guerra Civil que comenzó en España en 1936 arrojó una importante cantidad de españoles al exilio: escritores, periodistas, músicos, actores, cantantes, directores, técnicos... Testimonio de esta oleada aparece en *Exiliados de Memoria*, la semblanza hecha por D. José Blanco Amor, emigrado él mismo y en estrecha relación con aquellos que se refugiaron en la Argentina.

Román Gubern⁴⁷ proporciona datos desde el ángulo específico de la cinematografía. En España, José Luis Borau ha publicado un voluminoso *Diccionario* acerca de compatriotas exiliados en toda América que trabajaron en cine. Fue de consulta obligada la ya clásica *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila, en sus dos tomos; la *Historia del Cine argentino* de varios autores publicada por el CEAL en 1984; la serie *Los Directores del Cine Argentino* también del Centro Editor, en los volúmenes que corresponden a directores de la época que estudiamos, y los *Diccionarios* que nos ha brindado Corregidor: *Un Diccionario de films argentinos* de Raúl Manrupe y María Alejandra Portela y los trabajos de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente: *Diccionario de Actores del Cine Argentino* y *Diccionario de Actrices Argentinas*; estos últimos abarcan la filmografía nacional a partir de 1933. Cotejamos datos con el CDROM sobre *Cine Argentino* que, bajo la dirección de Guillermo Fernández Jurado y Marcela Casinelli, editara la Fundación Cinemateca Argentina.

Por fin, el monumental trabajo, legado último de Claudio España, quien dirigió hasta los últimos detalles los cuatro volúmenes que cubren la historia del *Cine argentino*:

⁴⁷ Gubern, Roman. *El cine español en el exilio 1936 - 1939*. Barcelona, Lumen, 1976

Industria y Clasicismo, La llegada de la modernidad, Modernidad y Vanguardia (1957-1983) y Cine argentino en democracia (1983 a 1993).

.Estas fuentes proporcionan información básica, pero falta un trabajo de campo específico que reúna los nombres de españoles ligados a nuestro cine desde diferentes puestos. Para ello, fue útil recoger testimonios directos de los que estuvieron conectados con la actividad y que aún viven, e incluso acudir a la historia de los estudios de filmación y a la estrecha relación entre el cine y el teatro de la época.

En 2011 el CCEBA/ AECID publicó un excelente material que apunta en parte a nuestro objetivo: su título es *Imágenes compartidas: Cine argentino – Cine español*, con un conjunto de artículos muy valiosos.

Carecemos de un estudio acerca de la recepción que lo hispánico – especialmente en el cine ya que hay estudios sobre la recepción del teatro – tuvo en la Argentina; el notable éxito logrado en el país por tantas compañías peninsulares desde fines del siglo XIX, la aceptación por parte del espectador argentino e incluso la consagración de personajes de ese origen creados por nuestros propios actores...

En definitiva, no hay un trabajo de campo que reúna la documentación dispersa ni una interpretación del fenómeno que nos ocupa.. En esta línea nos propusimos la presente investigación.

IV. Fundamentos de los límites temporales de la investigación: 1936 - 1956.

La primera delimitación importante, a la hora de planificar el trabajo, consistió en marcar los límites temporales del campo sobre el que desarrollaría la investigación. Decidimos⁴⁸ que el lapso de veinte años, entre el 36 y el 56, era suficientemente rico para nuestro propósito. Esto implicaba justificar el recorte, y entonces llegamos a la conclusión de que resultaba útil pensar por un lado el proceso político que se desarrollaba en España, y, por otro, el proceso de desarrollo de la industria cinematográfica en la Argentina, donde se insertaron los españoles de quienes hablaremos.

Teníamos en la mira un proceso de tiempo medio, coyuntural, ligado en primer lugar al proceso político español, porque la diáspora provocada por la guerra civil determinó la afluencia forzosa de muchos españoles a la Argentina. Pero necesitábamos dejar constancia somera también del trabajo en el ámbito cinematográfico de aquellos que llegaron antes, como inmigrantes pero no exiliados.

Junto a esa situación exterior cabía pensar en el campo laboral que ofrecía el cine argentino, cuál era su estado hacia 1936, qué perspectivas de trabajo proporcionaba a un grupo de gente que llegaba al país huyendo de situaciones de riesgo que, luego se vio, eran irreversibles.

Nos centramos entonces en la llamada "época de oro" (Di Núbila) en que la industria cinematográfica creció y se impuso, con productos muy bien recibidos y ampliamente requeridos por el mercado hispanohablante.

Afirma Claudio España:

⁴⁸ El inicio de este trabajo se realizó bajo la dirección del Profesor Claudio España; tras su enfermedad y posterior fallecimiento el Doctor Eduardo Romano aceptó continuar con la dirección. Debo agradecerles a uno y a otro sus diferentes ópticas y consejos que guiaron y enriquecieron el producto final.

*La década de 1940 encuentra a los cineastas, a los productores, actores y técnicos seguros de que el cine argentino tiene un futuro magnífico y de que, entre las cinematografías de habla hispana, junto con la española, no podrán ser superados.*⁴⁹

Al finalizar esa década, un conjunto de problemas marcan el inicio de la crisis del modelo industrial de los grandes estudios en América Latina (Paulo A. Paranaguá, 2005). La Argentina no queda aparte de esta situación, y para intentar paliarla se toman decisiones que afectan el posterior desarrollo de la actividad.

V: El exilio republicano y la actividad cinematográfica en la Argentina

1 De España hacia Argentina. El exilio de 1939

Ha habido tres grandes movimientos inmigratorios españoles hacia América: uno a fines del siglo XVIII, sin relevancia para nuestro trabajo; otro a fines del XIX y principios del XX, y el tercero, el ya citado, a consecuencia de la Guerra Civil.

En la Argentina que marchaba dificultosamente a su organización, la Constitución de 1853 había planteado la necesidad de fomentar la inmigración europea hacia nuestros amplios y despoblados territorios a través de beneficios para los extranjeros “*que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar la industria e introducir las ciencias y las artes*” (artículo 25).

El segundo movimiento migratorio trajo una buena cantidad de españoles, que ingresaban como supuestos agricultores, pero que provenían preferentemente de las ciudades y estaban de alguna manera preparados para los oficios urbanos. Algunos intelectuales también eligieron suelo argentino al abandonar su tierra antes de la

⁴⁹ España, Claudio: “El cine sonoro y su expansión” En AAVV, *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p.76

revolución de 1868, o a causa de la Restauración de 1874, y luego, sin causa política, en la primera década del siglo XX. Eran, en su mayoría, inmigrantes voluntarios, que buscaban mejorar su situación económica.

Emilia Puceiro de Zuleta especifica aún más:

¿Quiénes eran aquellos inmigrantes? En primer lugar, venía el ejército innumerable de las gentes sin oficio, o que se vieron obligados a cambiarlo en la Argentina por razones laborales, con una adaptabilidad que produjo excelentes resultados. Aunque muchos no han dejado huellas en la historia, alimentaron esa intrahistoria de habla, canciones, costumbres, valores, sentimientos, actitudes, que constituye el estrato profundo donde enraíza la más prodigiosa operación de mestizaje de los tiempos modernos.

Pero también llegaron, desde la etapa precursora de la Restauración borbónica de 1874, y avanzando hacia las primeras décadas del siglo XX, núcleos ilustrados como los de los exiliados republicanos, carlistas, socialistas y, más tarde, anarquistas. Entre ellos venían escritores, educadores, periodistas, críticos literarios y teatrales, dibujantes, editores, librerías.⁵⁰

Dentro de la masa inmigrante, la asimilación de los españoles fue, lógicamente, la menos difícil, por razones históricas, étnicas y lingüísticas: desde la mirada iberoamericana no eran “el otro”.

El tercer movimiento migratorio de españoles hacia América en realidad es una diáspora: a partir de dos traumáticas situaciones europeas entre las dos grandes guerras - el avance de las tropas del Eje y el triunfo de Francisco Franco en España - miles de

⁵⁰ Puceiro de Zuleta, Emilia. *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires, Atril, 1999, p.15.

personas en peligro buscaron otro lugar más seguro en América. Pero ya la Argentina no los recibió de la misma manera que a aquellos llegados antes de 1912.

Aunque en nuestro país existía una fuerte presencia hispana debido a las razones ya apuntadas, el año 1936, en que se inicia la guerra civil en España, produjo una paulatina y creciente oleada de españoles que buscaban tierras americanas para evitar persecuciones y muerte: que buscaban una patria, como diría María Teresa León en *Memoria de la melancolía*, “ para reemplazar a la que nos arrancaron del alma de un solo tirón” .

Este exilio fue el más importante de la historia española, no sólo por la cantidad de expulsados - los historiadores hablan de 400.000 almas que abandonaron su tierra a partir del 18 de julio del 36 (fecha de inicio de la guerra) o del 1º de abril del 39 (fin de la guerra) - sino porque

... los refugiados en América fueron en su mayoría intelectuales y sectores privilegiados de la sociedad (campesinos u obreros industriales no tenían recursos para escapar).⁵¹

Lo confirma un actor de aquella tragedia en su conferencia “El delito de pensar, una razón del destierro”, el malagueño, y valenciano por adopción, José Ricardo Morales, quien en el *Winnipeg* llegó a Chile en 1939.

Acabamos de efectuar, tal como en ocasiones precedentes, un penoso inventario: el de la considerable pérdida sufrida por España como consecuencia de la enajenación forzosa a que se vio sometida con la expulsión al mundo abierto de muchos de sus mejores hijos, por obra y gracia del dictador de turno, Francisco Franco. Una enajenación

⁵¹ Schwarzstein, Dora. “La conformación de la comunidad del exilio republicano en la Argentina”. En Clementi, Hebe, comp. *Inmigración española en la Argentina*. Oficina cultural de la Embajada de España, Buenos Aires, 1991

*que ha de entenderse en su doble sentido de “locura” y de “exclusión” o “apartamiento” porque si la demencia supone la carencia de mente, nada más demencial que excluir del país a un número crecido de inteligencias, por el hecho de que pusieron en juego su propia razón de ser: el pensamiento libre.*⁵²

Entre los que llegaron a la Argentina (como los que buscaron otros países latinoamericanos: México en primer lugar, pero también Santo Domingo, Cuba, Venezuela y Chile) había gente de letras, músicos, artistas plásticos, científicos, pensadores: la flor de la intelectualidad que había apoyado los ideales de la República. Argentina era, para los exiliados, un lugar promisorio en medio de la desolación: la vida cultural del mundo se mostraba en Buenos Aires.

Y en cuanto al desarrollo de la industria cinematográfica, la Argentina ocupaba con México un lugar de privilegio. Los estudios de filmación empezaban a crecer y el cine argentino era requerido por los mercados extranjeros. Los años que van de 1931 a 1940 marcan su industrialización y expansión. Se va forjando el estilo de los primeros directores, y también un perfil nacional en la expresión cinematográfica. El cine se convirtió en entretenimiento fundamental no sólo para la clase media, sino también para la masa popular, y proporcionó registros de la fisonomía peculiar de esa sociedad aluvional.

Pero 1944 mostrará un cambio importante, el *turning point* que señala Di Núbila, ya que

las buenas películas tendieron a disminuir en vez de aumentar, los planteles artísticos a reducirse en vez de crecer, la economía a contraerse en vez de expandirse, las inquietudes y el espíritu

⁵² Morales, José Ricardo. Conferencia “El delito de pensar, una razón del destierro” Citado por Mancebo, M^a Fernanda, *Memoria y desmemoria del exilio republicano 1939*. En Revista virtual *Clio*. Sección “Memoria del exilio” núm.: 28 Nov. 2002 <http://clio.rediris.es/exilio/memoria.htm>

*innovador a ocupar un espacio cada vez más estrecho frente al cálculo mercenario, y la inteligencia a perder terreno frente a la mediocridad.*⁵³

La revista especializada *Sintonía* da cuenta, en su número 455 del 1º de enero del 45, de problemas materiales: se contaba sólo con el 10 % de la película virgen requerida, no llegaban elementos indispensables como focos, cámaras, aparatos de sonido... No hubo un criterio realista que señalara el camino para hacer frente a la crisis; según la evaluación de Domingo Di Núbila:

*... los únicos caminos eran organización extranjera, formación de nuevos planteles de talentos y poner la producción en manos de quienes fueran capaces de reorientarla y hacerla evolucionar.*⁵⁴

¿Por qué cerramos nuestra investigación en 1956? Volvamos a los planteos iniciales, es decir, recordemos la situación política en España y las circunstancias que vivía la industria cinematográfica argentina.

Para 1956 los exiliados habían envejecido, algunos habían muerto, muchos de ellos habían vuelto a España en cuanto tuvieron esa posibilidad.

Por otro lado, en la historia de nuestro cine, al promediar la década del 40 se muestra un triste panorama; la actividad había decaído, y atravesaba una dura época de descrédito.

Di Núbila cita la evaluación hecha por Sam Seidelman, supervisor de United Artists en América Latina, publicada el 19 de diciembre de 1945 en el *Heraldo*:

Considero que (el cine argentino) ha perdido y seguirá perdiendo mucho terreno por la falta de organización en el exterior. En todos los países que he visitado, todos insisten en que técnicamente las películas argentina valen mucho más que las mexicanas, y si no se

⁵³ Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*. Edición Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959, p.35

⁵⁴ Op. Cit, p-. 27

*imponen es debido a la falta de visión de quienes siguen aferrados al viejo sistema de pedir adelantos y sacrificar posibilidades [...] Los films argentinos podrían constituir brillantes negocios para sus productores si el mercado extranjero fuera explotado como es debido.*⁵⁵

El mismo Di Núbila – a quien debemos citar profusamente por ser de lectura obligada en lo relativo a la historia del cine argentino – comienza así el capítulo dedicado al año elegido como término de nuestra investigación:

*Fragmentación de la familia cinematográfica en grupos y entidades antagónicas, violentísimas batallas verbales, intolerancia extrema, desorientación oficial y creciente desprestigio convirtieron a 1956 en el año más desdichado en la historia del film argentino.*⁵⁶

En búsqueda de la recuperación del prestigio fueron contratadas figuras extranjeras y algunas empresas demostraron que se podía conseguir calidad internacional. Pero la situación política - la caída de Perón - graves problemas financieros en todo el ámbito cinematográfico, productos de baja calidad, alejaron al público del cine nacional y lograron que la producción mermase: empezaron a cerrarse los estudios y prácticamente no se filmó.

Cerramos el recorte en el año 1956,⁵⁷ porque ese año marca un cambio notable en el cine argentino: Di Núbila nota a partir de 1957 (peor que 1956) y 1958 “ cierto despertar a la realidad”... “ el comienzo de un reencuentro del país consigo mismo” que se manifestó en un nuevo abreviar en temáticas nacionales, en la búsqueda de un sentido social y humano. Productores y directores volvieron los ojos a las obras de

⁵⁵ Citado en la misma *Historia...*, p.. 62.

⁵⁶ Op. Cit, p.. 197.

⁵⁷ Claudio España sostenía que la muerte de Enrique Muiño (24/ 05/ 1956) cerró el capítulo del cine clásico argentino, ya que desaparecía la voz más creíble del cine hasta ese momento.

autores argentinos. Y un capítulo aparte merece el tratamiento de la lengua en los filmes de un período posterior, que rebasa los límites propuestos para la presente investigación. Por la suma de estos factores nos pareció útil circunscribir nuestro trabajo a veinte años en que la cinematografía argentina - y también el teatro, pero ésta es otra historia - contó con el concurso de tantos españoles. Al mismo tiempo, se produjo un crecimiento de la industria cinematográfica argentina justo en el momento en que llegaban, y una serie de dificultades crecientes cuando empezaban a desaparecer de la actividad.

En resumen: vamos a tener en cuenta el proceso político español, en la medida en que se relaciona con la historia del cine argentino. Podemos hablar de tres momentos o etapas: la etapa de preguerra, los años de la guerra civil y la posguerra. Sobre esta línea temporal determinaremos qué papel desempeñaron los españoles que se incorporaron al cine de la Argentina.

1.1 El exilio y sus dificultades

Emilia de Zuleta⁵⁸ señala claramente las pérdidas con que amenaza el exilio: la de la lengua, aun en países hispanohablantes, la del tiempo y del espacio, por una aguda y persistente tendencia a no vivir plenamente el aquí y el ahora, por la dolorosa presencia del ayer y del allá; y, por fin, la pérdida definitiva, la de la muerte.

Tal como se lamenta María Teresa León, el no saber dónde morir es la angustia final:

Estoy siempre yendo hacia aquellos pasos dados por allá durante tantos años, mientras me voy envejeciendo, emblanqueciendo, retirándome como quien se va de la escena después de cumplido su papel. Ha sido el destino de los españoles desterrados. Cada cual se está marchando por un escotillón diferente. Alguien nos dice: Basta,

⁵⁸ Puceiro de Zuleta, Emilia. *Espanoles en la Argentina El exilio literario de 1936 1936* Buenos Aires, Ediciones Atril, 1999.
Capítulo segundo El exilio español: experiencias y actitudes 1. El exilio y las pérdidas.

basta, y nos vamos. Es un cuento terrible éste de la emigración española. Cosa de llorar, de gritar. Los vamos dejando en todos los cementerios. Aunque hemos querido ser alegres, demostrar quiénes éramos, crecernos, algo nos cercena los pies, las manos, y nos deja como espectadores de nuestra propia pena. Un día seremos una leyenda más.

(...) Pero ¿ y nuestro destierro? ¿ Quién ha comentado nuestro destierro?

(...) Los desterrados no creen nunca que su puesto en el país nuevo es definitivo. Hay una interinidad presidiendo todos los actos de su vida. Por eso no comprábamos muebles. Para qué, si pronto regresaríamos a España.⁵⁹

Adolfo Sánchez Vázquez, exiliado en México, trata de explicar

No siempre se alcanza a ver lo que el exilio representa en la vida de un hombre. Se habla de exilios “dorados”; no serán ciertamente los de los hombres oscuros y sencillos que se vieron forzados a dejar su tierra por haber sido fieles a su pueblo...Hablo del exilio verdadero, de aquel que un hombre no buscó pero se vio obligado a seguir...para no verse emparedado entre la prisión y la muerte [...] El exilio es un desgarrón que no acaba de desgarrarse, una herida que no cicatriza, una puerta que parece abrirse y que nunca se abre[...] El exiliado vive siempre escindido; de los suyos, de su tierra, de su pasado. Y a

⁵⁹ Op cit. pp. 287, 288, 289

En años recientes, Héctor Alterio, actor argentino que, tras haber sido amenazado por la Triple A en los tristes años 70 de la Argentina, decidió exiliarse en España, reconocía que en los primeros tiempos no compraba ni una silla, para estar seguro de que volvería a la Argentina.

*hombros de una contradicción permanente, entre una aspiración a volver y la imposibilidad de realizarla. Tiene por ello su vida un tinte trágico ... Siempre en vilo, sin tocar tierra ... Aterrado.*⁶⁰

La conciencia del despojo es vivencia permanente en el exiliado: la actriz Catalina Bárcena perdió su casa que pasó a manos de la Falange; el actor Enrique Vilches había dejado a sus hijos en la patria ensangrentada; Julián Bautista, músico premiado y reconocido, sufrió la irrecuperable pérdida de sus primeras obras en Madrid, durante los bombardeos; Manuel Villegas López, José María Beltrán, Eduardo Borrás, Pascual Guillén, los Canales, los Cañizares, Manuel de Falla, el documentalista Guillermo Fernández Zúñiga, nuestro bien conocido Alejandro Casona, los integrantes de la Compañía de Margarita Xirgú, el doctor Cuatrecasas, don Claudio Sánchez Albornoz, don Luis Santaló, una extensa lista que no termina aquí, españoles que, en mayor o menor medida tuvieron que dejar atrás casas, muebles, libros, familia, amigos ... No sólo eso: hay una grave pérdida en lo cultural, pues mientras reconstruían su vida intelectual y se reconstruían a sí mismos como hombres de pensamiento, fueron ignorados en su tierra natal por pertenecer al bando de los vencidos.

Respecto de la pérdida de la lengua, Francisco Ayala distingue entre el exilio en tierras hispanohablantes y el que se vive en otros lugares⁶¹. A pesar de las indudables ventajas de la inserción en América latina, no se puede ignorar una realidad: si el inmigrante había procurado hasta asimilarse idiomáticamente al país, el republicano exiliado hizo un esfuerzo consciente por conservar intactos su acento y su vocabulario; testimonios abundan, como el de la hija mayor de Gori Muñoz quien recuerda la recomendación paterna de no "hablar en porteño" dentro de la casa:

⁶⁰ Citado por Mancebo, María Fernanda. "Memoria y desmemoria del exilio republicano 1939" En <http://clio.rediris.es/exilio/memoria.htm>

⁶¹ Ayala, Francisco. "¿ Para quién escribimos nosotros?" En *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid, Aguilar, 1971

Para los españoles, un modo de conservar la identidad nacional era tratar de mantener el idioma y las costumbres, aunque en realidad se hablaban dos variantes idiomáticas.

- *Mi padre quería que se hablara español de España, quería que se emplearan bien los verbos, que se emplearan ciertas palabras como acera, en fin, términos que son más españoles que argentinos (...) Yo me acuerdo haber hablado dos idiomas, con los españoles con las zetas y con los argentinos en argentino. Y todo el mundo consideraba normal esa disociación.*

En la mayor parte de las casas de las familias republicanas se hablaban dos idiomas. Esto era parte de una decisión consciente, una verdadera obsesión. Se trataba de conservar el lenguaje para reafirmar un sentido de pertenencia, en un país en donde el riesgo de perderlo era inmenso. Para ello se recordaba obsesivamente lo que había sucedido con los inmigrantes que habían perdido los rasgos de su idioma en su afán de asimilación. Tú y vos, tienes y tenés, tiempos verbales compuestos, diferenciación de universos, el uso de la palabra casi con fines terapéuticos y simbólicos para recordar quién se es y sobre todo que se va a volver a España. (el subrayado es nuestro)

- *No sólo los exiliados, sino los hijos de los exiliados como yo, hablamos con fuerte acento español, cosa que no ocurre con los hijos de los inmigrantes. El hijo de exiliado reafirmaba su situación.*⁶²

Al estar siempre presente la idea del retorno

⁶² Schwarzstein, Dora: "Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina." En Devoto, F. y Marta Madero (dir.) Marta Madero (dir.) *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo III Madrid, Taurus, 1999, p. 122 .

*[...] el sentimiento de transitoriedad fue penetrando en los hijos de los refugiados que heredaron la nostalgia de algo que casi no conocían [...] Desarrollaron así un sentimiento fronterizo de no pertenecer a ningún sitio.*⁶³

La hija menor del músico Francisco Balaguer, que llegó a la Argentina antes de cumplir un año de vida, reconoce la profunda marca dejada en ella y sus hermanas por el llanto cotidiano de su madre, esa sensación de no ser totalmente de aquí y seguramente tampoco de allá.

Lo que sigue pudo haber salido de su boca, pero es otro testimonio recogido en Buenos Aires por Dora Schwarzstein:

*Poco a poco nos hemos ido argentinizando, aunque conserve ciertos rasgos del lenguaje. Mi pensamiento está en España, pero está en la Argentina al mismo tiempo. Es decir, hemos dejado de ser totalmente españoles, pero no somos totalmente argentinos. Somos del Atlántico, estamos a mitad de camino de la ida y de la vuelta.*⁶⁴

Muchos estudiosos señalan la distinta recepción dada a los exiliados españoles por los gobiernos y los pueblos de México y de la Argentina. Contrariamente al explícito apoyo oficial del gobierno mexicano, a pesar de algunas reticencias en la población, la Argentina desde el poder se mostró poco dispuesta a dar refugio, actitud bien diferente de la que adoptaron los argentinos y la comunidad española ya establecida. La legislación argentina ponía restricciones. En octubre de 1936, un decreto de la Dirección General de Migraciones prohibía la entrada de aquellos que pudiesen constituir un peligro para la salud física y moral de la población o conspiraran contra la estabilidad de las instituciones,

⁶³ Schwarzstein, op. cit., p. 135.

⁶⁴ Op.cit., p.137.

Barreras oficiales, a pesar de lo cual se utilizaron vías complejas e indirectas: el cruce ilegal por la frontera con Chile, Paraguay o Uruguay.⁶⁵

La visa más cara en Europa era para la Argentina. Los que contaban con capital trataban de conseguirla, frecuentemente en París. A veces el destino era el Paraguay o Chile, y con permiso de tránsito para la Argentina; llegaban al puerto de Buenos Aires, desde donde se embarcaban en el tren internacional con destino a Chile, o a Bolivia, o en el vapor de la carrera con destino al Uruguay o al Paraguay. No podían moverse del buque que los había trasladado, ni siquiera asomarse a los ojos de buey, y eran custodiados para evitar los desembarcos ilegales. La oportuna intervención de figuras notables y provistas del suficiente poder hizo que algunos intelectuales y artistas lograran permanecer en Buenos Aires. Otros, con familiares en la Argentina, eran llamados y, luego de su llegada, sostenidos afectiva y económicamente. La perspectiva que a todos atraía era la de un país próspero, con posibilidades laborales y con una capital culta y europea, lo cual era especialmente interesante para científicos e intelectuales.

En junio de 1938 el gobierno argentino había aprobado un decreto por el que se restringía la entrada de extranjeros provenientes de ciertos países:

...fue precisamente en esos años cuando en la Argentina se incrementaron las trabas para los extranjeros que quisieran inmigrar, en particular los refugiados. El país que había recibido a millones de inmigrantes desde 1880, cerró sus puertas a partir de 1930. Cuando se produjo el estallido de la Guerra Civil española en 1936, el gobierno argentino mostró inmediatamente preocupación por el posible ingreso de los refugiados españoles, considerados "extranjeros indeseables", debido al peligro ideológico que

⁶⁵ Schwarzstein, Dora, "La conformación de la comunidad del exilio republicano en la Argentina". En Clementi, Hebe, comp.: *Inmigración española en la Argentina*. Oficina cultural de la Embajada de España, Buenos Aires, 1991

*representaban. Durante 1938, los cónsules argentinos en el exterior fueron instruidos para suspender visas de ingreso al país, e incluso permisos ya acordados en Buenos Aires fueron revisados y en muchos casos, anulados. El fin de la Guerra Civil en abril de 1939 y el estallido de la Segunda Guerra Mundial a los pocos meses no hicieron más que empeorar la situación.*⁶⁶

En el mes de enero de 1940, el diario *Crítica* comentó el decreto del P.E. que permitía la inmigración vasca,⁶⁷ en particular de los residentes en Francia, y, al día siguiente, 22 de enero, calificadas figuras vascas en la Argentina pidieron se permitiera la entrada a todo exiliado español.

Un argentino vinculado al cine, Luis Saslavsky, ya en los primeros años de la década del 30, antes de la Guerra Civil y de la segunda Gran Guerra, en una nota escrita desde Londres para *La Nación*, titulada *El ruiseñor canta mal*, afirmaba:

La situación actual de Europa, tan desoladora y tan terrible, puede presentar un costado favorable para nosotros. Hay miles de artistas franceses, alemanes, españoles, sin hogar. Hacerlos venir y ofrecerles trabajo en nuestra industria será hacer obra argentina. Los frutos se verán bien pronto.

Oscar Barney Finn completa la cita del artículo, con la siguiente conclusión:

... bien pronto el director llevó a la práctica lo que pensaba incorporando en sus films importantes actores y técnicos exiliados en

⁶⁶ Schwartztein, Dora. "La llegada de los republicanos españoles a la Argentina". En: *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 37, CEMLA, Buenos Aires, 1997, pp. 423- 447
Consultado en http://clio.rediris.es/exilio/argentina/exilio_argentina.htm

⁶⁷ El entonces presidente de la Nación, Roberto M. Ortiz Lizardi, hijo de emigrante vizcaíno, por decreto n° 53.448/40 publicado el 20 de enero de 1940 y complementado en junio por el n° 65.384 autorizó la entrada de vascos "sin distinción de origen y lugar de residencia". Muchos vascos se beneficiaron con esta medida y la Argentina fue en 1940 el primer país receptor.

*el país o ayudando a su amigo Pierre Chenal, (francés) a quien hace contratar en Artistas Argentinos Asociados.*⁶⁸

Como concreción de esa actitud valga el ejemplo de *La dama duende*: dirigida por Saslavsky, interpretada por un brillante elenco de españoles y estrenada en 1945, será un homenaje a España a través de la recreación de la obra homónima de Pedro Calderón de la Barca.

Dora Schwarzstein subraya la peculiar actitud de los exiliados, siempre pendientes de la tierra dolorosamente abandonada:

*... Durante los años de la Guerra Civil, la numerosa comunidad española inmigrante residente en la Argentina había apoyado en su inmensa mayoría la causa republicana. Sin embargo, para los exiliados fue importante diferenciarse de ellos. La distinción respecto del inmigrante, así como también de los que no combatieron en la guerra, fueron parte de una compleja trama que constituyó la identidad del exilio republicano, que reconocía su momento fundante en el final de la Guerra Civil. Se hizo necesario para ellos diferenciarse de los viejos inmigrantes que dejaron España por sus propios deseos, y de aquellos otros que tempranamente abandonaron el país sin comprometerse con la lucha. Si bien los exiliados mantuvieron vínculos estrechos con la comunidad española preexistente, así como con la sociedad argentina, constituyeron una verdadera "comunidad de republicanos".*⁶⁹

⁶⁸ Barney Finn, Oscar. *Luis Saslavsky. (Los directores del cine argentino)* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Instituto Nacional de Cinematografía, 1993. p. 13

⁶⁹ Schwarzstein, Dora. *La llegada de los republicanos españoles a la Argentina*. En http://clio.rediris.es/exilio/argentina/exilio_argentina.htm

Francisco Ayala, quien vivió su exilio en varios países, incluyendo a la Argentina, y que fue recibido por una publicación tan importante como el diario *La Nación*, afirma en sus *Memorias*

*Según me parece a mí, lo que en cada caso proporciona (...) o aún niega oportunidades de vida al recién llegado (...) son las condiciones objetivas en que el país en cuestión se halle en el momento dado (...) básicamente fue la coyuntura económica lo que determinó una mejor o peor acogida a esos emigrantes.*⁷⁰

La región rioplatense fue en términos generales solidaria con los republicanos, como ya hemos dicho solidaridad más popular que oficial; testimonio de ello es el discurso de Carlos Arniches, el día en que se despidió de Montevideo para viajar a la Argentina. Citamos la noticia dada por el diario *La Razón* el 1º de marzo de 1937, bajo el título de **Homenaje a Carlos Arniches** organizado por el Club Español. El dramaturgo en su discurso dice que el homenaje

... significa asomarme al escenario del teatro de uno de los pueblos más hospitalarios de la tierra, como es el Uruguay, a ver caras españolas, a oír voces españolas y a escuchar aplausos de manos españolas que [...] parece como que quieren hacer llegar al alma dolorida de la patria lejana, un eco del amor ferviente de que están henchidos nuestros corazones de patriotas. [...] unámonos todos para pedir al cielo, en estas horas amargas, la paz y la gloria que España merece...

⁷⁰ Ayala, Francisco. *Recuerdos y olvidos*. Madrid, Alianza Tres, 1991. pp 256 – 257.

La Argentina se presentó como un lugar de contención posible. Además de las relaciones personales que cada cual iba estableciendo, los exiliados habían venido en grupo o eran llamados por amigos que ya estaban en la Argentina. Una vez llegados, esos vínculos persistían y se realimentaban en reuniones familiares, de las que participaban también algunos argentinos. Se hacían reuniones para juntar fondos con destino a los republicanos: quedan recuerdos de las organizadas en casa de Delia Garcés, frente a la Plaza Vicente López, con la participación del Cuarteto Aguilar; y en casa de Paulina Singerman, según propuesta de María Teresa León y Rafael Alberti y con la participación de Claudio Arrau.

2 Buenos Aires, centro indiscutible

La Ciudad de Buenos Aires ha atraído poderosamente a muchos viajeros; fue imán para la inmigración masiva de principios del siglo XX, aunque oficialmente se propiciaba el establecimiento de los migrantes en zonas rurales, y fue lugar posible para intentar la supervivencia de aquellos intelectuales que llegaron a partir de 1936. Era “la ciudad donde se podía vivir de la música” o “donde se podía escribir”.

Buenos Aires era la meta, el lugar preferido de la peregrinación española en América del Sur. Sólo aquí podrían rehacerse muchas vidas destruidas por la guerra.

¿ Cuántos exiliados españoles llegaron a la Argentina? Cuarenta y cinco años después no hay quien sepa responder a esta pregunta. Se supone que a México fueron unos treinta mil, pero nadie aventura una cifra posible para la Argentina. Aquí llegaban en pequeños grupos y después iban apareciendo nombres que los nuevos vecinos de la ciudad acogían con entusiasmo y que los “ antiguos residentes” -

como se nos llamaba a los que ya estábamos aquí - tratábamos como nuevos amigos. ... El caso era que el recién venido llegaba, se instalaba en el nuevo medio como las circunstancias se lo permitían y buscaba la forma de entablar relaciones con los diversos grupos que se distribuían en los cafés de la Avenida de Mayo, principal escenario de la vida ultraespañola de aquel momento. Poco a poco ese español iba soltando sus conocimientos, su cultura, su profesión perdida, su pasado envuelto en las ideologías que dividían al mundo de entonces.

... unos habían venido vía Chile, otros desde el Uruguay y muchos desde Bolivia y Paraguay, países que no les ofrecían dificultades para revalidar sus títulos universitarios. El punto de recalada era la Argentina, Buenos Aires, la Avenida de Mayo [...] Se calcula que se instalaron en la Argentina durante los años 39, 40 y 41 entre quinientas y seiscientas familias.

La vida argentina tenía niveles de plenitud y la cultura era una realidad que sorprendía a todos los europeos. Vivir entonces en Buenos Aires equivalía a estar en contacto con el centro del mundo y con las fuerzas creadoras del espíritu de todos los pueblos de la tierra.⁷¹

La adaptación de los exiliados a una nueva realidad implicaba su aceptación o la resistencia, y frecuentemente la vida “provisional”. Todos los testimonios coinciden en que esta adaptación era más fácil en Buenos Aires, una de las grandes capitales del éxilio español.

⁷¹ Blanco Amor, José: *Exiliados de memoria*. Buenos Aires, Tres tiempos, 1983, p.1

... donde hubo desde un espacio popular - el de la Avenida de Mayo y de las redacciones de diarios como Crítica - hasta círculos intelectuales de prestigio continental como los de Sur y La Nación que pronto acogieron a los recién llegados...

La misma Emilia de Zuleta, de quien son las palabras anteriores, recuerda que Fernando Ayala habla de un exilio *suave y benigno* en Buenos Aires y reconoce que era el lugar donde *encontraba un ambiente intelectual y literario estimulante*.⁷² Los que lograron adaptarse a la nueva realidad, a pesar de todo, desarrollaron una actividad fecunda.

Dora Schwarzstein aporta los siguientes datos:

Buenos Aires en esos años tenía una intensa vida cultural: Margarita Xirgu interpretaba a Lorca en los teatros porteños, Miguel de Molina debutaba en la avenida Corrientes, Manuel de Falla dirigía en el Colón, Gori Muñoz realizaba el decorado y el vestuario para Los cuernos de don Friolera de Ramón del Valle Inclán, interpretada por la compañía de Helena Cortesina y Andrés Mejuto, todos españoles simpatizantes de la causa republicana. Varias generaciones de exiliados se encontraban.

*En México, pero sobre todo en Buenos Aires, se publicaban continuamente libros de refugiados. Revistas literarias, recitales de poetas, conferencias, hacían la vida más llevadera. Imposible olvidar a editores como Losada, Epifanio Madrid, López Llausás. Por doquier surgían cuadernos y revistas de cultura.*⁷³

⁷² Schwarzstein, Dora. "La conformación de la comunidad del exilio republicano en la Argentina". En Clementi, Hebe, (comp.) *Inmigración española en la Argentina*. Buenos Aires, Oficina cultural de la Embajada de España, 1991

⁷³ Id.

Una testigo sobreviviente y lúcida, María del Carmen García Antón, viuda de Gori Muñoz, fallecida en Buenos Aires el 16 de septiembre de 2007, recuerda en sus memorias que

Buenos Aires en el año cuarenta era una maravillosa ciudad, refugio de todas las principales expresiones artísticas como resultado de la guerra que asolaba a Europa; todos los espectáculos más destacados mundialmente se presentaban en las muy numerosas salas teatrales de la capital. Recuerdo los ballets de Montecarlo, Katherine Dunham, Marta Graham, musicales como Porgy and Bess, directores como Toscanini, Stokovsky, Katchaturian, grandes pianistas, artistas de music-hall, Chevalier, Charles Trenet, Marlene, el mejor jazz con Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, el Cotton Club; Duke Ellington, el mejor teatro francés con Louis Jouvet, Pierre Brasseur, el gran teatro italiano con Emma Gramatica, Vittorio Gassman; el teatro judío de Nueva York con Ben Ami, todo lo mejor del mundo, recitales, conferencias, tenían lugar en Buenos Aires, ciudad celebrada por su prestigio cultural y una economía floreciente.(...) Se podía decir como lo dijo Hemingway sobre París: Buenos Aires era una fiesta.⁷⁴

Para terminar con estas afirmaciones coincidentes, el recuerdo vital del actor Alberto Closas, a casi treinta años de su llegada a esta ciudad, que equivalía a tocar el cielo con las manos:

Mi familia era de posición acomodada. No tuve infancia. Presencié la caída de la monarquía. Las revueltas de los rebeldes. La guerra civil. Salí de allí con los ojos llenos de una visión oscura. Persianas

⁷⁴ Antón, Carmen. *Visto al pasar*, A. Coruña, Edicions do Castro, pp. 29 y 30

cerradas...Silencio...Terror... De pronto, Buenos Aires. Acababa de cumplir veinte años y estaba en Buenos Aires.

2.1 La Avenida de Mayo y el Teatro Avenida

Hubo en Buenos Aires una sucursal de España: la Avenida de Mayo, con sus hoteles, sus bares y restaurantes.

Se había inaugurado el 8 de julio de 1894, con una procesión de quinientas antorchas y, con el tiempo, “la Avenida” construida a la francesa y habitada a la española, ha sido considerada hermana de la Gran Vía madrileña. En la actualidad, a más de un siglo de la inauguración, todavía queda un aire hispánico en algunos restaurantes y bares e incluso en los edificios donde funcionaron periódicos de la colectividad.

En la época que nos ocupa, los hombres se reunían en los cafés, según su filiación ideológica. Había lugares de republicanos y lugares de franquistas. Las tertulias reproducían la tensión peninsular: el gran tema era España y cuenta más de un testigo ocular que a veces volaban por el aire, de vereda a vereda, algunas tazas o las sillas de los bares, para apoyar las convicciones políticas. En Avenida de Mayo y Salta, estaba el Bar Español y, enfrente, el Iberia; aquí, los republicanos; en el Español, los franquistas. Las provocaciones empezaban por los denuestos cruzados, hasta que las noticias del día encendían la chispa. Más de una vez, entre 1937 y 1940, se planteó una mini guerra civil en plena Avenida de Mayo, pues desde el Bar Español partía el grito de *¡Arriba España!* Al que respondía otro de *¡Muera Franco!* de los asturianos, seguido de un vaso que volaba hasta llegar a la botella, con grave riesgo para los automóviles que acertaban a pasar. Esto formaba parte del ambiente caldeado de aquellos tiempos.

Hubo en la Avenida de Mayo dos cines que proyectaban películas españolas: el Gloria y el Gran Victoria. El primero, en Avenida de Mayo 1255, luego se denominó Cine Lara.

El segundo, estuvo en Avenida de Mayo 882. Los hispanófilos reencontraban allí los acentos de la Madre Patria.

María del Carmen García Antón, en sus memorias dice

*La Avenida de Mayo resplandecía con sus tertulias, resabios de tiempos perdidos para España. [...] Se esperaba el estreno de “La casa de Bernarda Alba” [...] La excelente compañía de Margarita Xirgu la pondría en escena y no sólo los exilados sino todo Buenos Aires fervorosamente se preparaba a lo que iba a ser un estreno mundial. [...] Las colas para conseguir entradas eran enormes y nosotros tuvimos que hacer postas para conseguir localidades, la fila seguía firme por la noche y la Avenida de Mayo era una calle más de nuestra España.*⁷⁵

Llamada por algunos “La Gran Vía,” por su semejanza con la avenida madrileña, la Avenida de Mayo era un hervidero en esa época. Restaurantes y cafés estaban poblados de inmigrantes españoles que se reunían en interminables tertulias donde discutían los problemas de la Madre Patria. No se trataba de lugares de paso, sino de espacios concurridos por *habitués*. Mesas, bebidas asignadas, compañeros fijos, rituales diarios, a veces hasta juegos compartidos, los cafés eran lugar de transición entre el trabajo y el espacio privado de la vida doméstica.

Encuentro de hombres, a los que se sumaban ocasionalmente las mujeres, los cafés de la Avenida de Mayo fueron escenario durante décadas de reuniones de republicanos españoles. Varias peñas funcionaron durante toda la guerra y continuaron aun después de terminada. Allí no se hablaba de la vida privada: los asuntos que se trataban eran los laborales, los problemas de la instalación o lo que pasaba en España.

⁷⁵ Antón, Carmen. *Visto al pasar. República, guerra y exilio*. A Coruña, Edicions do Castro, 2002, p.29

...Escritores, artistas, periodistas, maestros, iban recuperando vínculos y conociendo no pocos nuevos amigos - entre los que ocasionalmente se filtraba algún argentino - siempre con el obstinado deseo de regresar.⁷⁶

Concurridos durante todo el día, el hervidero en los cafés se producía por las noches, luego de prolongadas charlas de sobremesa. Los bohemios iban todos los días, y en estos cafés se escribieron no pocos libros. La zona en torno de los cafés de la Avenida de Mayo fue el barrio por excelencia de los españoles, y constituyó una especie de espacio protector.⁷⁷

El Teatro *Avenida* fue un templo donde españoles nostálgicos y argentinos apasionados se reunían para ver y escuchar la música, el canto y el teatro de la Madre Patria. Allí actuaron entre otros, la legendaria gitana Carmen Amaya, Marcos Redondo y Luis Sagi Vela. Cuando había función de zarzuela, como cierre de acto – generalmente el segundo - bajaba un telón con la letra completa de alguna de las arias consagradas, lo que permitía al público cantarla a coro y a todo pulmón.

Ya hemos dicho que por causa de la Guerra Civil muchos intelectuales y artistas se refugiaron en la Argentina. Buenos Aires y Montevideo eran estaciones obligadas para las Compañías teatrales. El 13 de octubre de 1933 había llegado Federico García Lorca a Buenos Aires y Lola Membrives reponía su *Bodas de sangre*. Durante los seis meses en que permaneció en el país, entablaron relación con él intelectuales de la talla de Eduardo Blanco Amor, Alfredo de la Guardia, Victoria Ocampo, Enrique Amorín,

⁷⁶ Schwarzstein, Dora. "Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina." En Devoto, F. y Marta Madero (dir.) *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo III Madrid, Taurus, 1999., p.128

⁷⁷ Schwarzstein, Dora. "Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina." En Devoto, F. y Marta Madero (dir.) *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo III Madrid, Taurus, 1999, p. 130.

Edmundo Guibourg, Ricardo Molinari, Pablo Suero, Raúl González Tuñón y Samuel Eichelbaum.

En 1936, el catalán Antonio Cunill Cabanellas, establecido en el país desde 1915, había fundado la Comedia Nacional y el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, con sede en el Teatro *Cervantes*.

La Compañía de Margarita Xirgu estrenaba obras de García Lorca y de diversos autores hispanos.

El crítico teatral Joaquín Linares escribía en su columna de la revista *El Hogar*:

*Buenos Aires adquiere -por un azar trágico- la categoría de metrópoli dramática del mundo hispanoparlante. (...) Debemos considerar al teatro español como una actividad intelectual argentina*⁷⁸.

Jorge Lurati, más conocido como Francisco Javier, recordó

*En los años 1944 y 1945, ocurrieron en Buenos Aires dos hechos de gran importancia: los estrenos mundiales de *El adefesio*, de Rafael Alberti, y de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, por orden cronológico. Ambos espectáculos fueron montados en el teatro Avenida, por la compañía de Margarita Xirgu, con la eximia actriz en los respectivos papeles protagónicos. A casi cincuenta años de distancia, los protagonistas de estos eventos han alcanzado la alta categoría de figuras legendarias del teatro; ambos estrenos, hechos representativos de la relación entre España y Argentina, y el teatro Avenida, un recuerdo querido de los teatristas de mi generación.*⁷⁹

⁷⁸ Citado por Cruz, Alejandro: "Nuestro" teatro español", En revista *La Maga*, 1º de diciembre de 1997,

⁷⁹ Francisco Javier. "García Lorca y Alberti estrenan en el Avenida." En Osvaldo Pellettieri (ed) *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1994, p.53.

En la Avenida de Mayo se levanta todavía el Teatro *Avenida*. Fue inaugurado el 3 de octubre de 1908 con la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que representó *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, a la que siguió *Amores y amoríos* de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Tras dos meses, se puso en escena la ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini, dirigida por los maestros Arturo Padovani y Armando Galleani. Un año después se representaba la primera muestra del género lírico español por excelencia: la zarzuela, que tendría en el *Avenida* su templo.

La zarzuela se hallaba en su apogeo, con tres y hasta cuatro teatros porteños, a razón de tres secciones diarias las obras del género chico, y esporádicas apariciones de las grandes partituras del siglo pasado, muchas veces "reducidas" a un acto. La competencia hacía que la misma obra se estrenara simultáneamente en tres teatros el mismo día.

En el año 1922 se destacó una temporada protagonizada por el elenco de Lola Membrives que ofreció *La malquerida* y *Los intereses creados*; en esta última interpretaba el papel de Crispín el propio Jacinto Benavente, autor de ambas piezas.

En 1933, Lola Membrives retornó al *Avenida* con un homenaje a García Lorca, de quien se vieron *Bodas de sangre*⁸⁰, *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*. La primera se repuso el 25 de octubre de 1933, con decorados de Jorge Larco y el especial agregado de la presencia del autor, quien permaneció en Buenos Aires entre octubre de 1933 y abril de 1934.

⁸⁰ El 29 de septiembre de 1933, acompañado por el escenógrafo Manuel Fontanals, García Lorca había embarcado en Barcelona en el transatlántico italiano *Conte Grande* rumbo a Buenos Aires. Llegó el 13 de octubre a la capital argentina, donde el 29 de julio la Membrives había estrenado con éxito *Bodas de Sangre*, en el teatro *Maipo* (veinte representaciones en Buenos Aires, y luego en gira por Montevideo, Rosario y Córdoba).

Grandes figuras pasaron por el escenario del *Avenida*, españoles⁸¹ y argentinos en su mayoría. En 1938 actuó el *Cotton Club* de Nueva York. El 8 de marzo de 1945 Margarita Xirgu brindó el estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca

El 3 de abril de 1979 un incendio destruyó casi totalmente el teatro pero, en 1987, un grupo de españoles residentes en Buenos Aires formó una sociedad anónima denominada "Reconquista del Teatro *Avenida*" que adquirió el inmueble, luego de ocho años de abandono, para reconstruirlo según su estilo original y dotarlo de la más moderna tecnología. La sala fue ampliada, a través de la compra de un terreno lindero sobre la calle Hipólito Yrigoyen, con un patio de exposiciones, oficinas y una confortable confitería. La reinauguración se concretó el 19 de junio de 1994, con el protagonismo del tenor lírico Plácido Domingo.

Angel Pericet, el bailarín sevillano, llegó a Buenos Aires en 1949, para participar del espectáculo "La gran fiesta del baile español". Las siguientes declaraciones confirman el alto nombre del teatro dentro de la comunidad artística:

– Estaba bailando en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y me vio el director de la compañía Romería, que tenía su sede aquí en el teatro Avenida y me contrató para ser su figura estelar. Eso fue en 1949. Entonces debuté en este teatro Avenida. Yo era un chaval, un chiquillo. Afortunadamente, me fue tan bien que me fui quedando por varias temporadas en distintos teatros.

[...] Yo era el famoso desconocido que venía aquí como el más sensacional bailarín de España (así me presentaban). Tenía un apellido ilustre, era ya la tercera generación de bailarines, pero a

⁸¹ La Argentiníña, Enrique Borrás, Pepe Blanco, el Niño de Utrera, Miguel de Molina, Carmen Amaya y Luis Sagi Vela, entre muchos otros.

pesar de ese apellido ilustre no me había ganado todavía mis méritos propios. Fue inmediatamente después de aquel debut mío en Madrid que me vio el director de Romería, el señor Dolarea. Había ido a España a contratar artistas para su espectáculo y yo, que había soñado con la Argentina desde siempre porque en mi casa se había hablado de Buenos Aires⁸² toda la vida, no lo dudé...

[Romería] fue una compañía muy popular en una época en que en este mismo Teatro Avenida se hacían dos funciones diarias, siempre llenas. La Avenida de Mayo bullía entonces; había una alegría, un sonido totalmente diferente al de otras avenidas de Buenos Aires. Corrientes, Santa Fe, Córdoba, cada una tenía su carácter propio; la Avenida de Mayo era un jolgorio constante, parecía que la luz brillaba más que en otras calles.⁸³

3 La actividad cinematográfica en la Argentina

Desde 1933 el cine argentino se había sonorizado y en los años siguientes se expandió dentro y fuera del país. Grandes directores - Leopoldo Torres Ríos, Mario Soffici, Daniel Tinayre, Manuel Romero, Luis Saslavsky, Alberto de Zavalía, Luis César Amadori - comienzan a producir con continuidad.

Una etapa preliminar que señalamos en nuestra investigación, hasta 1936, abarca los filmes donde trabajaron, en diferentes rubros, los españoles que ya habían llegado a la Argentina, algunos a edad temprana. La etapa siguiente está signada por la incorporación de los exiliados, ya que el hecho histórico que brutalmente marca el inicio

⁸² El padre de Angel Pericet había sido contratado en 1927 para bailar en el Teatro Casino de Buenos Aires, en un espectáculo que se llamó "Sevilla en el Casino". La familia Pericet en aquel momento hizo funciones en el Casino, en el Parque Japonés y en el Tabarís, el escenario máspreciado.

⁸³ <http://www.clarin.com/diario/2005/05/05/espectaculos/c-00401.htm>

En el mismo Avenida que respaldó su debut, Angel Pericet se despidió del escenario en mayo de 2005.

del período al que nos hemos abocado es la guerra civil que quebró a España entre 1936 y 1939. Y por fin, la última etapa, cuando algunos de esos españoles volvieron a España y otros fueron envejeciendo en la Argentina.

La guerra civil produjo en España una crisis total y, por consiguiente, también cinematográfica: pocas películas, algunas que sufrieron retraso, otras que quedaron sin estrenar; algunas confiscadas, y muchos estudios destruidos. Como consecuencia, para poder filmar hubo colaboración entre españoles y el extranjero: con Alemania e Italia, los nacionalistas sublevados; con la URSS, los republicanos. Obviamente, una parte de la escasa producción era propagandística.

Las productoras de tendencia republicana habían sufrido el acoso de la censura (por ej. Filmófono, cuyo dueño, Ricardo Urgoiti, se exilió en la Argentina, junto a un buen número de colaboradores). Tiempo después, en 1945, hubo una quema de millares de cajas con películas, pues el bando triunfador trató de asegurarse de que eliminaba el cine republicano o comunista, que ambos adjetivos eran sinónimos en aquellas épocas.

En la Argentina, la situación era muy distinta. El desarrollo de la industria cinematográfica en la década del 30 era un hecho: calidad y público interesado en la producción nacional fueron las consecuencias. Los argumentos cinematográficos apuntaban a un público extendido, y el cine alcanzaba la difusión y atención que hasta entonces había tenido la radio. La actividad cinematográfica se desarrolló casi exclusivamente en Buenos Aires, en lo tocante a los argumentos narrados y en lo referido a la producción.

Las películas argentinas eran requeridas y en los Estados Unidos, México y el resto de Hispanoamérica su éxito fue rotundo. Actores de estirpe teatral se incorporaban al cine aportando su prestigio y su profesionalismo.

En 1933 nació la Sociedad Anónima Radio Cinematográfica Lumiton, creada por Enrique Telésforo Susini, César José Guerrico y Luis Romero Carranza,⁸⁴ con tres estudios en Munro, en el conurbano bonaerense, lugar donde la “fábrica de películas” se constituyó en importante fuente de trabajo para la zona, que además proveía de extras cuando era necesario. Los dueños, médicos pero con conocimientos de electrónica y en particular de sonido, en sus productos lograron un excelente nivel técnico. Lumiton contrató como directores al español Bayón Herrera, que luego pasaría a EFA, y a Manuel Romero.

Argentina Sono Film, de los Mentasti, se inició en 1933 con primer domicilio en Uruguay 552, en la Ciudad de Buenos Aires, donde también estaba la sede de la distribuidora de filmes no nacionales Cosmos Film; luego tuvieron estudios propios en Martínez (Provincia de Buenos Aires) desde 1937. En 1935: Angel Mentasti, el “Viejo” había tomado contacto con la Ballesteros Tona de Madrid y le prometió su stock de películas; en septiembre se fue Angel Luis (h) por unos meses a Madrid y logró imponer el cine criollo. Un incendio, el 15 de febrero de 1943, destruyó los estudios, que se comenzarían a reconstruir de inmediato; el plan de producción para ese año se cumplió en *sets* alquilados a Lumiton y a otras productoras solidarias.

El director Luis Moglia Barth y don Angel (Mentasti) le dieron a Argentina Sono Film un basamento en la cultura popular nacional que nadie les podrá arrebatara. Don Angel le entregó el sentido práctico que le permitió durar...⁸⁵

⁸⁴ Llamados “los locos de la azotea” por haber hecho la primera transmisión radial mundial en vivo desde la terraza del Teatro Coliseo el 27 de agosto de 1920.

⁸⁵ España, Claudio: *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Con la colaboración de Miguel Angel Rosado. Buenos Aires, Abril, 1984., p. 32

.La Cinematográfica Julio Joly comenzó en 1936 y la EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), derivada de la Cinematográfica Julio Joly y producto de la asociación de éste con el distribuidor Adolfo Z. Wilson, filmó desde 1938. Fueron directores artísticos Arturo Mom, Bayón Herrera y Augusto César Vatteone.

En 1936 SIDE (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos) del vasco Alfredo Murúa, dedicada a la producción de películas, decide filmarlas. Con él trabajaban sus dos hermanos, nacidos en la Argentina: Fernando y Emilio. Alfredo Murúa es pieza fundamental en el paso del cine mudo al sonoro: inventó un sistema de sonido, después de haber experimentado con los sistemas anteriores (con discos, y con el sonido impreso en el filme) al que patentó como SIDETON. En 1940 vendió sus estudios a Miguel de Machinandiarena y comenzó a trabajar en los Estudios San Miguel, en Bella Vista, Provincia de Buenos Aires, que también habían abierto en 1936..

Cuando llegó la gran oleada de exiliados republicanos, Machinandiarena, para quien todo lo español era sagrado, los ayudó y les cedió los cuatro chalets construidos en frente de los estudios, de modo que trabajaban y allí comían también, y vivían en Bella Vista, en esa otra manzana que también era propiedad de los Machinandiarena.

En 1937 los Laboratorios Alex, merced al empeño de Alejandro Conno y su hijo Carlos, lograron calidad fotográfica uniforme, al nivel de la cinematografía internacional, y con el tiempo en esos laboratorios se procesó la casi totalidad de la producción del país. También en 1937, y en los Laboratorios Alex, se usó en el país la primera moviola, con lo cual el trabajo de montaje logró un avance notable, ya que hasta ese momento el montaje se hacía a ojo y dedo.

En 1938, se inició Pampa Film, en Martínez, provincia de Buenos Aires.

Al llegar el año 1938, la cinematografía argentina crecía: aumento de la producción, importación de equipos, mejora en los laboratorios y búsqueda de talentos jóvenes. Hubo 41 estrenos.

Domingo Di Núbila en su *Historia...* recoge un dato vertido por Chas de Cruz en el *Heraldo del Cinematografista*: a fines de 1938 existían en Capital y conurbano 29 galerías de filmación sonora, de las cuales 12 eran modernas y estaban bien equipadas.⁸⁶

En la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano se producía casi todo el cine argentino, y también las historias, muy frecuentemente, tenían como escenario la Capital.

En el año 1939 hubo 51 estrenos. Este era el cine que encontraron los exiliados en la Argentina: una industria en pujante desarrollo y con grandes posibilidades de trabajo.

Junto a las estrellas nacionales indiscutidas - Libertad Lamarque, Niní Marshall, Enrique Serrano, Luis Sandrini, Florencio Parravicini, Hugo del Carril, Enrique Muiño, Elías Alippi, Paulina Singerman, Sofía Bozán, Mecha Ortiz, Amelia Bence, Francisco Petrone, Angel Magaña ...- algunas grandes figuras hispanas se habían consagrado y filmaban regularmente.

Pero surgirían dificultades: una noticia del 29 de noviembre de 1939, en el periódico *La Razón*, señala el problema de la falta de trabajo en los escenarios argentinos a causa de la gran cantidad de refugiados de España y de Europa, consecuencia de las dos guerras. Los actores argentinos se quejaban de que todos los teatros estaban ocupados por compañías españolas y, encabezados por Iris Marga, hicieron una presentación al Poder Ejecutivo para que atendiera a la defensa de los derechos laborales de los nativos.

Tina Helba, la última sobreviviente⁸⁷ del grupo fundador de la Comedia Nacional, confirma la situación y recuerda que las Compañías españolas habían venido con sus decorados y su vestuario, y un repertorio de diez o doce obras, de modo que, apenas

⁸⁶ Di Núbila, Domingo. *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, p. 220.

⁸⁷ Ha muerto en Buenos Aires el 24 de mayo de 2010.

llegaban al puerto de Buenos Aires, al día siguiente ya podían subir al escenario y, si la obra no gustaba, inmediatamente ponían en escena otra de su repertorio. Los empresarios les pagaban menos que a las compañías argentinas, de modo que el negocio era bueno para ellos, pues gastaban menos y conseguían reunir un público abundante, y también para los españoles, pues iban haciendo la gira con la casa a costas.

Citamos a continuación las afirmaciones de la señora Tina Helba respecto de la presencia del exilio español en el teatro argentino, relacionado directamente con el cine puesto que muchos de los que actuaban en nuestros escenarios pasaron a la pantalla grande.

Subrayamos la importancia de los dichos de quien fue testigo de la época desde un lugar privilegiado: el escenario y la vida teatral.

... desde el año 1936, la avalancha de compañías españolas que se establecieron entre nosotros, que ocuparon nuestros teatros y que reinaron durante muchos años, alrededor de veinte, sobre el público argentino, es remarcable. ¿ Por qué? Al declararse en España la guerra civil que ahuyentó con la dictadura posterior a muchos de los intelectuales y junto con ellos por supuesto a la mayor parte de los actores que comenzaban a ser perseguidos... ¿dónde mejor que en la Argentina serían recibidos? En América hispana, sobre todo en aquella época, las posibilidades para los españoles eran muy limitadas. No había casi teatros: América del Sur y del Centro y excepción hecha de México en el norte y Argentina y en mucho menor grado Chile y Cuba, no tenían casi actividad teatral. Además, en esos países rigen leyes bastante severas para la residencia de los inmigrantes, cosa que aquí y de acuerdo con nuestra Constitución

“...a todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino...”, y agregando a esto la gran cantidad de teatros que a pesar de sucesivas demoliciones e incendios todavía funcionaban, hizo posible que tantas compañías españolas se afincaran en Buenos Aires. La mayoría traía un repertorio, bueno o malo, pero un repertorio, y a los empresarios les resultaba cómodo que les trajeran resuelto el problema. Y, por otra parte - cosa que no era desdeñable - su situación de exiliados, de gente que huye de su país, hacía que sus pretensiones fueran menores que las del actor nacional y el empresario, lógicamente, encontraba en esto una ventaja. El buen éxito no acompañaba a todos, pero era preferible pasar alguna estrechez a sufrir las miserias y los horrores de una guerra fratricida. No hablemos del público que, en aquel momento mucho más que ahora, se dejaba seducir por todo lo extranjero, aunque ese “extranjero” fuese solamente español. De manera que volvimos a padecer la influencia española en nuestro teatro como en aquellos históricos años de 1700 y 1800. Y digo padecer, aunque la palabra pueda parecer dura, porque no todo lo que nos trajeron de España era bueno. Excepción hecha de Margarita Xirgu con toda su compañía de la que se desvincularon y formaron compañía aparte Pedro López Lagar, Amalia Sánchez Ariño, María Gámez y otros que pasaron a formar parte de nuestros elencos: la compañía de Pepita Díaz y Manolo Collado, finísimos comediantes; Alberto Closas, Antonia Herrero, otra excelente actriz; María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza y Lola Membrives que, aunque argentina, fue

siempre actriz española por su lenguaje y por su repertorio y sólo raramente contrató a algún actor nacional, fuera de estos pasaron, mejor dicho se instalaron muchas compañías menores que no vale la pena recordar, sin contar las de zarzuela que hacían su temporada todos los años en el Teatro Avenida y en el Maravillas, hoy demolido, y en el Mayo, en la Avenida de Mayo, demolido también. Lamentablemente - y esto es de público conocimiento - casi todos los teatros céntricos estaban ocupados por compañías españolas y digo lamentablemente porque, hechas las excepciones que mencionamos más arriba y alguna otra que se me escapa, las otras compañías no aportaban nada al teatro ni como arte ni como cultura. Por supuesto también los autores españoles se radicaron en Buenos Aires y son bien conocidos por todos: Alejandro Casona, Gerardo Ribas, Eduardo Borrás, Xavier Bóveda, Paco Madrid, por sólo nombrar a los más famosos, que también colaboraron a la crisis del teatro nacional. ⁸⁸

Juan Rodríguez, que ha estudiado el particular caso de México, subraya la posibilidad real de trabajo que algunos países americanos podían ofrecer en este sentido:

Los hombres y mujeres del cine español fueron, en el primer tercio del siglo, artistas muy viajeros. La realización de las versiones españolas en Hollywood o la floreciente industria de algunos países

⁸⁸ Helba, Tina. *Un paseo por el teatro argentino de la mano de una actriz*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1997

*latinoamericanos como México provocó la temprana emigración de un buen número de actores, directores y técnicos.*⁸⁹

La Argentina había sido de los primeros países en producir películas habladas en español, lo cual tenía un notable atractivo para el público de América latina. Hollywood advirtió que podía perder el mercado hispanoparlante - aún no existían ni el doblaje ni el subtítulo - y empezó a producir filmes en castellano, en California (EE. UU.) y en Joinville (Francia). Estos filmes, generalmente hechos por españoles, no pudieron competir en América Latina con los hablados en “argentino”; según Domingo Di Núbila

...el sonido... dio origen a un cine que, aunque primitivo en técnica y pobre en presupuesto, ofreció al público algo distinto y verdaderamente auténtico.

El ya citado Juan Rodríguez desecha la posibilidad de pensar en un “cine exiliado”, y menos aún en un “cine español en el exilio”; prefiere referirse al aporte de los exiliados a la industria cinematográfica mexicana.

La obra de los exiliados republicanos de 1939 se mueve, generalmente, en una doble disyuntiva, entre la nostalgia de la España perdida, de aquella utopía de libertad y justicia que se derrumbó por la fuerza de las armas, y la necesidad, conforme se iba diluyendo la esperanza de un pronto regreso, de vincularse, de entregar toda su valía, a esa nueva patria que generosamente los había acogido. Es una obra, la de los exiliados, a la que le ha sido arrebatado su público natural -que sólo después de 1975, y aún con

⁸⁹ Rodríguez, Juan. *La aportación del exilio republicano español al cine mexicano* En <http://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm>

*muchas dificultades, empieza a recibirla-- y que debe, si no quiere verse condenada al vacío, buscar ese nuevo público de adopción.*⁹⁰

En la Argentina podemos emplear la misma precisión. No hubo un cine de exiliados, sino que en el cine de nuestro país trabajaron muchos de ellos.

Acerca del importante número de exiliados procedente del ámbito cinematográfico José Agustín Mahieu hace la siguiente reflexión:

Puede considerarse que el bajo nivel y la cerrazón cultural del cine franquista, junto a la temprana censura y el apoyo selectivo de su ayuda a la industria se debe al éxodo de muchos de los artistas y técnicos más capacitados.

En general, este éxodo se dirigió a los países iberoamericanos, por afinidad cultural, idiomática y de los ya existentes vínculos, como en el caso de los intérpretes, muchos de los cuales ya conocían el continente americano por giras teatrales o por participar a principios de la década del 30, en las producciones en español realizadas en Hollywood por esa época. México y Argentina fueron los centros principales que acogieron en sus industrias cinematográficas a ese numeroso contingente de cineastas españoles, sobre todo cuando la vecina Francia también cayó bajo las garras del fascismo. [...] El hecho de que la simpatía hacia los republicanos españoles y el rechazo al franquismo fueran generalizados tanto en México (donde el gobierno nunca mantuvo relaciones con Franco) como en la

⁹⁰ Rodríguez, Juan. *La aportación del exilio republicano español al cine mexicano* En <http://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm>

*Argentina, facilitó el ingreso de los exiliados en los estamentos cinematográficos.*⁹¹

Entre los actores y actrices, directores y escritores, no todos son exactamente exiliados políticos: al desatarse la guerra, sorprendidas algunas compañías teatrales en gira, decidieron prudentemente dilatar la vuelta y probar suerte en mercados ya conocidos y predispuestos favorablemente, como México y Argentina. A ellos se unen los españoles que habían filmado películas en español en Hollywood, los cuales, al cerrarse esa producción, tuvieron que elegir entre el retorno a España o el exilio.

A fines de 1940 se conoció *Petróleo*, la primera película comercial de los Estudios San Miguel, del vasco Miguel de Machinandiarena. Galerías de filmación provistas de materiales importados y un laboratorio de primera, más equipos de sonido RCA, que también fueron instalados por Argentina Sono Film y por EFA. Di Núbila señala el pasaje del único estudio moderno al gran conjunto industrial, del proceso artesanal al automático en los laboratorios; del estrecho ámbito doméstico al gran escenario continental; del presupuesto de 30.000 pesos por película hasta un promedio de 200.000; del primitivismo a la calidad.

El cine argentino todavía brillaba, exitoso, en toda Hispanoamérica. Con la intención de ganar también el mercado español se intentaron algunas estrategias, pero en 1941 Franco implementó el aumento de impuestos para filmes hispanoparlantes rodados en el extranjero⁹² - en ese año en Argentina se estrenaron 47 películas - con lo que se dificultó su entrada y, de paso, se impedía la exhibición de obras en las que intervenían actores republicanos exiliados. Chas de Cruz en el *Heraldo* número 511 del 28 de mayo de 1941 denuncia la medida

⁹¹ Mahieu, Agustín. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 1966

⁹² El *Heraldo del Cinematografista* denuncia el establecimiento del impuesto en su número 507 del 30/04/1941.

...dictada directamente contra la cinematografía argentina, cuyo desenvolvimiento en ese país ya era precario por el bloqueo de fondos y el tipo particular de censura impuesta por la dictadura franquista a toda la producción cinematográfica.

[...] Serán consideradas películas españolas las que por lo menos hayan sido realizadas en un 50% dentro del país [...] A pesar de la guerra muchas películas españolas se filman en parte en Alemania o Italia, y ya se sabe lo difícil que es precisar el % de metros tomados en interiores de uno u otro estudio. Bajo la influencia nazi, las películas alemanas – habladas en español- gozarán de “tratamiento especial”. Las producciones argentinas, en cambio, estarán sujetas, mejor dicho, están sujetas a toda clase de gravámenes y restricciones...

Ya avanzada la década del 40, quizás la carencia de autores o de ideas, quizás la falta de compromiso con una temática nacional, hicieron que el cine argentino a menudo acudiera a fuentes literarias extranjeras, incluyendo las españolas. Ante el escaso interés de las producciones peninsulares, el público hispanoamericano recibía con agrado los filmes argentinos que, en ocasiones, sólo lo eran por haber sido realizados en nuestro país: es el caso de *La maja de los cantares* (1946) o *La copla de la Dolores* (1947) españolas en su concepción y factura, a tal punto que en el *Heraldo* número 562 se declara, respecto de la primera, aunque los términos generales convienen a ambas:

... destaca, en primer término, la buena reproducción de ambiente, al extremo de que aún los exteriores filmados en la Argentina dan la sensación de la campiña andaluza, donde se sitúa gran parte de la acción.

La producción de raíz popular y nacional, que existía desde los inicios del cine argentino - valga el ejemplo de *Tango*, de 1933 - empezó a ralearse y también se perdió de vista a América Latina. A mitad de la década del cuarenta el dominio en el campo cinematográfico hispanoamericano – y en el favor del público – correspondió a México. Desde 1945 el cine mexicano puso en práctica algunas fórmulas que el cine argentino había usado con éxito y aprovechó los mercados que había abierto, pero además se preocupó por la faceta comercial a través del establecimiento de oficinas de distribución que asegurasen los ingresos, cuestión que no se había atendido en la Argentina.

La política de los Estados Unidos entre 1942 y 1949, a raíz de la posición neutral de la Argentina ante la Segunda Guerra Mundial, afectó a la industria cinematográfica; se tradujo en falta de maquinarias, hojalata, químicos y película virgen y en un claro apoyo a México

Los problemas de ese momento son confirmados por Di Núbila:

*El derrumbe del mercado extranjero, la falta de película virgen, los crecientes costos y la gradual pérdida de público dentro del propio país crearon en 1943 una situación de crisis que absorbió la atención de los dirigentes de la industria. Salvo el problema del celuloide, todo lo demás fue consecuencia de errores (...) Para salir de ella los únicos caminos eran organización extranjera, formación de nuevos planteles de talentos y poner la producción en manos de quienes fueran capaces de reorientarla y hacerla evolucionar.*⁹³

El año 1944 señaló un deterioro: pocas buenas películas, planteles artísticos reducidos, escasa innovación, contracción de la economía.

⁹³ Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*. II Vol. Cruz de Malta, Buenos Aires., 1959, p.27.

Los Estudios Baires cesaron la actividad,⁹⁴ los de Argentina Sono Film se incendiaron y tuvieron que ser reacondicionados, San Miguel y Argentina Sono Film cancelaron proyectos, Pampa Film pasaba a nuevas manos.

José Blanco Amor sintetiza así un panorama de 1945:

La Segunda Guerra Mundial había terminado. Perón había ganado las elecciones, la clase obrera estaba con él, la oposición había bajado la guardia y la oligarquía aceptaba su derrota. Había dinero y paz social, los negocios eran prósperos y la Europa postrada necesitaba trigo y carne para levantarse. El cine argentino se emancipó de los motivos histórico - telúricos (Prisioneros de la tierra, El cura Brochero, La guerra gaucha) y se dedicó a la comedia de salón. Luis César Amadori era el director de moda: palacios suntuosos, jardines de ensueño, lacayos de librea, camareros de smoking y teléfonos blancos, que las mucamas no se atrevían a tocar si no tenían los guantes puestos.⁹⁵

Miguel de Machinandiarena, dueño de los Estudios San Miguel, firmó un artículo en el *Heraldo del Cinematografista* N° 880 del 15 de julio de 1948, donde daba cuenta de las dificultades crecientes que encontraba la actividad:

España, con miras a la defensa de la producción nacional, ha impuesto a la exportación de películas argentinas una pesada carga de gabelas y sobre todo la exigencia de un permiso de importación que sólo se obtiene mediante la producción de una película en España o el pago de una cantidad enorme de pesetas que hace absolutamente

⁹⁴ En esas instalaciones se rodaron después películas argentinas producidas por el dueño de Baires, Eduardo Bedoya (ya había muerto su socio, Natalio Botana) para Artistas Argentinos Asociados.

⁹⁵ Blanco Amor, José: *Exiliados de memoria*. Buenos Aires, Tres tiempos, 1983 p. 65

*prohibitiva la posibilidad de entrar en el mercado español con nuestras películas.*⁹⁶

Otro artículo sin firma en el mismo número del *Heraldo*, página 136, afirma que se suman:

- un alto impuesto aduanero
- otro impuesto de importación
- otro impuesto al doblaje
- y varios impuestos más.

César Maranghello, investigador del cine argentino, señala como factores que acentúan la crisis, la falta de libertad, el temor al compromiso político o ideológico *que provocase censura*, y un *déficit evidente en la posibilidad de análisis de la realidad del país, que estaba cambiando profundamente. En consecuencia, el cine acentuó su desarraigo y cayó en una temática repetida, sin compromisos.*⁹⁷

En España, Franco declaró prescritos todos los delitos cometidos durante la guerra civil y, en consecuencia, suprimió el Tribunal de Responsabilidades Políticas, con fecha 24 de abril de 1945. El 9 de octubre de 1945 un Decreto concedería el indulto de la pena impuesta o que procediera imponer a los condenados por el delito de rebelión militar y otros, cometidos hasta el 1º de abril de 1939. Estaban haciéndose sentir las presiones de las democracias occidentales que habían triunfado en la guerra, unidas a la URSS. En la introducción de dicho decreto se afirma que ... *el gobierno quiere adoptar, con un amplio criterio de generosidad y justicia, una medida que permita reintegrarse a la convivencia con el resto de los españoles.*

⁹⁶ Machinandiarena, Miguel de. *Heraldo del Cinematografista* número 880 del 15 de julio de 1948 p. 121.

⁹⁷ Maranghello, César. "La pantalla y el Estado" En *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, CEAL, 1992. p.90

Se buscaba así el regreso de los exiliados como una prueba de la apertura del régimen. En años subsiguientes habría tres indultos más, todos generales: el 17 de julio de 1947, en 1949, y el 1º de mayo de 1952.

Esto explica la aseveración de Roman Gubern⁹⁸ de que los que se habían alejado vía giras y permanecían por precaución en América volvieron a España entre 1947 y 1950.

¿Qué ocurría en tanto con los españoles exiliados en la Argentina? Emilia de Zuleta llega a estas conclusiones:

...fuera cual fuere el grado de su aceptación de las nuevas circunstancias, el exiliado siente el ansia del retorno y, en época relativamente temprana muchos de nuestros exiliados comenzaron a volver. Hemos registrado retornos ya desde mediados de la década de los años cuarenta. Como hemos señalado antes, hacia el final de la segunda guerra mundial muchos exiliados creyeron avizorar un cambio en las relaciones internacionales que podría culminar con la caída del régimen de Franco. Precisamente desde Buenos Aires se envió por entonces una carta firmada por un grupo considerable de artistas y escritores - españoles exiliados y argentinos - quienes solicitaban a la Asamblea Internacional de San Francisco (fundadora de la Organización de las Naciones Unidas) que desconocieran al gobierno español, basados en que la guerra de España había sido el primer episodio de la Guerra Mundial. Esas esperanzas pronto se desvanecieron y a ello responde, en buena parte, aquella primera oleada de retornos de los años cuarenta [...]⁹⁹

⁹⁸ Gubern, Roman. *Cine español en el exilio*. Barcelona, Lumen, 1976.

⁹⁹ Puceiro de Zuleta, Emilia. *Espanoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*. Buenos Aires, Atril, 1999, p. 130

Una segunda oleada se produce en los años cincuenta y se la puede vincular con las condiciones adversas derivadas del primer gobierno peronista.

En conclusión: en el término de veinte años, y ligadas en primer lugar al proceso político español, y en segundo lugar a las circunstancias que la industria cinematográfica argentina atravesaba, podemos hablar de:

– Etapa preliminar (hasta 1936): en la preguerra se detecta la presencia de españoles que por razones varias llegaron a la Argentina, en su mayoría aún niños y acompañando la migración familiar. Se incorporan al quehacer cinematográfico como técnicos, como directores y actores, como músicos.

– Primera etapa (1936 - 1945): marcada por la guerra civil, la cual origina el arribo de un gran grupo de españoles que se exilian o permanecen en la Argentina hasta tanto se sepa cuál es la situación en Europa. Se los verá y escuchará en el teatro, el cine, y también en la radiofonía. Su idoneidad en diferentes rubros de la actividad cinematográfica permitirá su incorporación a la industria cinematográfica. Terminada la guerra civil, el 1º de abril de 1939, con el triunfo de Franco, muchos esperaban que el fin de la segunda guerra mundial, en septiembre de 1945, fuera el anticipo de su caída, como consecuencia necesaria de la derrota sufrida por Hitler y Mussolini, sus aliados.

- Segunda etapa (1945 - 1956): Cuando los exiliados comprendieron que el régimen de Franco se prolongaba, comenzó el regreso de muchos, pues las condiciones habían cambiado a pesar de la grave realidad de la posguerra: los sucesivos indultos generales les permitían pensar en la posibilidad de recuperar sus familias, sus bienes, su lugar. En

la década del cincuenta, la situación política argentina decidió el retorno de muchos que temían sufrir nuevamente un gobierno totalitario.

Algunos volvieron dejando hijos o nietos en la Argentina. Al llegar a España, no encontraron la realidad que habían vivido y que habían idealizado en el recuerdo, de modo que sufrieron la sensación de no pertenencia, de un segundo exilio.

Quedaron en la Argentina los que habían logrado un lugar en la nueva sociedad y, en particular, aquellos que juraron no volver a pisar suelo español mientras viviera Francisco Franco.

Hay algunos casos muy dolorosos. Por ejemplo, el del Dr Juan Cuatrecasas, médico (1899 – 1990). Decidieron el retorno, él y su esposa, de modo que vendieron su casa de Buenos Aires, su casa de Punta del Este, liquidaron todo y viajaron a España. No soportaron mucho tiempo: sus amigos ya no estaban, España no era la que habían conocido. No pudieron aclimatarse.

El caso de Laura Cruzalegui, pedagoga y nuera de Lorenzo Luzuriaga, muestra otra perspectiva de la cuestión. Había llegado a la Argentina a los 11 años. Allí su familia frecuentaba a otros exiliados, entre ellos a los Luzuriaga.

Jorge, hijo del pedagogo Lorenzo Luzuriaga, al graduarse en España a los 23 años como abogado, había decidido alistarse en el ejército republicano, a pesar de que sus padres y hermanos ya estaban en la Argentina. Cayó prisionero después de la batalla de Teruel, y sufrió prisión, simulacros de fusilamiento, hasta que fue liberado. Tenía 33 años cuando pudo salir de España y reunirse con su familia. Ya casado con Laura Cruzalegui, y con tres hijos, se establecieron en España para reanudar los vínculos y lograron buenas ocupaciones laborales. Pero el temor de que sus hijos reprodujeran la historia de ellos mismos y sufrieran la nostalgia de la tierra natal los hizo volver a la Argentina. Laura vive hoy en Martínez, provincia de Buenos Aires, con lúcidos 87 años.

4. Los lugares privilegiados en el exilio republicano

Para el conocimiento de nuestra intimidad es más urgente que la determinación de las fechas, la localización de nuestra intimidad en los espacios.

Gastón Bachelard¹⁰⁰

Acudimos a la noción de espacio no desde la geometría, recipiente vacío donde se ubican los objetos, sino a partir de las reflexiones que hablan de un espacio cultural o social, experiencia exterior e interior, espacio vivido

El espacio necesita ser percibido por los personajes, y además debe ser enunciado o al menos, mostrado. El espacio es componente fundamental dentro de la estructura narrativa, y además evoluciona a lo largo del tiempo, tanto dentro del texto como intertextualmente, puede transformarse hasta ser paródico o metafictivo. El espacio debe ser habitado, transitado, vivido: es dador de identidad.

El exilio supone la pérdida del espacio propio, es expulsión, separación del estado anterior sin que se sepa cuándo habrá reinscripción. El exilio es lugar y no lugar, donde se reúnen los expulsados, los marcados, los apartados: es espacio hostil, pero el exiliado puede intervenir en ese espacio hostil o meramente incómodo. El exiliado puede producir obras, textos, que intervienen en el espacio ajeno pero también pueden intervenir en la patria expulsora.

Los españoles que dejaron su tierra definitivamente como los que no se atrevían a volver hasta ver qué pasaba en la península, perdían el lugar donde se había forjado la

¹⁰⁰ Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. 2 ed, 8ª reimpresión . Breviarios FCE, México, 2005. p.40.

historia de cada uno. Y sacar la tierra de debajo de los pies implica perder el punto de sustentación, la raíz que liga un individuo a una comunidad.

El espacio al que llega un migrante no es el mismo que aquel al que llega el exiliado. Para el inmigrante, el espacio nuevo se presenta como incógnita, pero por alguna razón ha sido buscado y en él alienta la esperanza.

El exilio que tratamos es el de los españoles republicanos. Exilio que se concreta al cruzar la frontera pirenaica o el mar hasta Africa, al entrar a un campo de concentración francés, al subir a un barco para navegar durante días interminables un océano peligroso, sembrado de submarinos hostiles: fauces de la guerra. El exilio comienza por la sustitución del espacio propio por un espacio ajeno, del que se ignoran las reglas.

El puerto de Buenos Aires para muchos fue una estación más del Calvario particular: las disposiciones oficiales no les permitían el desembarco. Condenados entonces a esperar, sin siquiera arribarse a los ojos de buey, hasta que llegara el tren internacional que los llevaría a Chile. O hasta que apareciera una mano amiga que interfiriera en esas disposiciones.

Una exiliada que no había cumplido a su arribo los seis años, recuerda la angustia de ver alejarse la tierra – de todo el pasaje, su familia era la única a la que se le había impedido el descenso – mientras el barco se movía de una rada a otra. En el largo viaje sus padres le habían dicho que debía comer porque, si tenía menos de 20 kg, no la dejarían entrar a la nueva tierra. Qué desesperación la de una chiquilla convencida de que suya era la culpa del rechazo.

La ciudad de Buenos Aires significaba posibilidades de una nueva vida. Los que ya habían llegado escribían a los amigos para que los imitaran: en Buenos Aires – decían – se podía vivir escribiendo o haciendo música.

La casa propia estuvo lejos de los deseos al principio. Al principio fue alguna pensión, después el lugar que se podía alquilar, a veces a un amigo argentino, cuando ya había trabajo. A veces no había alquiler sino préstamo. Los Madrid pasaron su primera noche argentina en el departamento de Matilde Rivera, Libertad 257, pequeño para tanta gente.

Dice Nuria

Pese a que estábamos sin dinero (creo que en la Embajada o en el consulado le habian adelantado algo a mi padre) mamá se dio cuenta de la situación y alquilamos una habitación en un departamento de planta baja a otra actriz.

A medida que la situación de cada uno mejoraba, iban consiguiendo el lugar propio. Algunos de esos departamentos y casas fueron lugares de encuentro donde se restablecían los vínculos con España, donde los exiliados recomponían la imagen y vibración del espacio perdido. Espacios interiores que protegían del dolor o ayudaban a soportarlo mejor. Sin la casa, dice Bachelard, *el hombre sería un ser disperso.*

...todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. [...] la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir "muros" con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas.[...] Todo un pasado viene a vivir por el sueño en una nueva casa.[...] Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos, dejándoles

*sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa.*¹⁰¹

Sin lugar a dudas, la casa en general funciona como una cuna; allí estaban los dioses lares, allí nos remitimos a menudo como a un centro de fuerzas positivas, útero que resguarda del frío exterior, espacio de consuelo, de protección.

Y en la casa, la mesa familiar, con el mantel que puede anclar el centro exacto de la casa. Es el lugar de la comida de la familia o de la comunidad. Simbólicamente, comer es compartir, partir con el otro el alimento, sostener la vida. Compartir la comida supone, tanto en el nivel profano como en el sagrado, una íntima comunidad afectiva entre los comensales.

La casa fue el “espacio feliz”, el lugar de refugio donde era posible olvidar por momentos el caos exterior, el desarraigo forzado.

De ahí que nos interesara indagar cuáles eran los espacios concretos donde los exiliados compartían una identidad y la mantenían viva. Un dato que todos mis informantes repiten es la concurrencia a determinadas casas, y la exaltación de una mesa tendida para los amigos. Allí se compartían comidas que hablaban de la tierra perdida, y, a veces, se prolongaban en tertulias. El tema era España.

BUENOS AIRES

En la casa de Gori Muñoz en la calle Lafinur, los días sábados al mediodía, Maricarmen Muñoz preparaba las paellas valencianas o las fabadas, las empanadas gallegas y el arroz con leche. Llegaba Paco Madrid con su segunda esposa, Hilda; Guillermo Fernández Zúñiga y su esposa Teresa, y también Carmen Caballero con su esposo.

¹⁰¹ Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. 2 ed, 8^o reimpresión. Breviarios FCE, México, 2005, pp. 35-36.

El sábado a la noche, Gori cenaba con Shapire¹⁰², Chas de Cruz¹⁰³, Cañizares¹⁰⁴, el Chino Valle. ¿Quiénes iban a la calle Lafinur? Los Shapire y los Nogués a la tarde.

Además, en diferentes momentos o juntos: los Zúñiga, los Borrás, los Bautista, el fotógrafo Gaspar¹⁰⁵ con Brugas (un marino que tiró un tranvía desde lo alto del Tibidabo), los Cañizares, el actor Andrés Mejuto con Olga Moliterno, Elena Cortesina, Elvira y Paco Galán,¹⁰⁶ Dolorines Antonyssen y a veces, si estaban en el país, Fernando Fernán Gomez o Paco Rabal.

Los viernes a la noche, era la casa de los Casona, con las delicias hechas por Rosalía, la mujer de Alejandro; los invitados habituales eran los Cuatrecasas, los Rocamora, los Bautista, Paco Madrid y los Muñoz.

La casa de los Madrid era centro de reunión los sábados por la noche o los domingos por la tarde. Podían llegar: el amigo inseparable, Eduardo Borrás; Esteban Serrador, Carmen Caballero y su esposo, Mecha Ortiz, el uruguayo Enrique Amorim, los periodistas Mariano Perla y Manuel Gurrea, Alejandro Casona con su esposa, y alguna vez también otro catalán famoso, pieza clave en la historia del teatro argentino: Antonio Cunill Cabanellas.

Los domingos la reunión siempre se endulzaba con confituras catalanas. Alguna vez se armaba una mesa de póquer en la casa de los Casona, y Eduardo Borrás no perdonaba el

¹⁰² Fundador de la Editorial Schapire, donde se editaron las obras de muchos republicanos prohibidos en España, además de clásicos universales. La editorial funcionó en Buenos Aires entre 1936 y 1976. Gori Muñoz realizó muchas portadas para sus ediciones.

¹⁰³ Director - Guionista - Intérprete - Asistente de producción. Fundador de *El Heraldo del Cinematografista*

¹⁰⁴ Montajista. Los Cañizares, José y Sarita Kobresman, a la que había conocido en El Totoral (provincia de Córdoba) en casa de los Aráoz Alfaro, vivían en Castelli 89, Ciudad de Buenos Aires.

¹⁰⁵ Josep Gaspar era un fotógrafo excelente, había filmado con Buñuel en Hollywood y contaba que fue el primero que filmó desde un globo.

¹⁰⁶ El coronel Francisco Galán Rodríguez (1902-1971), exiliado en la Argentina, fue un militar español, que destacó por su actividad durante la Guerra Civil Española, en la que participó en las filas del Gobierno de la Segunda República Española. Era hermano de Fermín Galán, quien a su vez participara en la sublevación de Jaca, y militante del Partido Comunista de España.

parchís¹⁰⁷ dominical. Cuando se produjo la separación de Francisco Madrid y María Luisa Rodríguez, él empezó a frecuentar las reuniones de domingo en casa de Gori Muñoz, que culminaban con una paella, inolvidable para los que participaron alguna vez.

También era la casa de los Alberti¹⁰⁸, en la avenida Las Heras entre Ugarteche y Canning (hoy Scakabrini Ortiz); las tertulias del domingo por la tarde se hacían en la sala, de modo que el resto de la casa era de los niños . Luego se mudaron a la avenida Las Heras 3783, departamento del cual dijo Rafael:

*Ahora vivo en la luz, sobre los bellos árboles de la Plaza de Francia,
el río inmenso al fondo, el crujir de los trenes, las grúas, los barcos y
el rutilar veloz de los aviones. Ahora respiro.*¹⁰⁹

Otros centros de reunión eran las casas de los González Aguilar y de Conchita Badía, con predominio de músicos. En las *Memorias* de María Rosa Oliver se describen las bulliciosas noches con los hermanos Aguilar, animadas fundamentalmente por Paco.

... donde a menudo nos reuníamos de noche para comentar los acontecimientos mundiales y locales, mientras bebíamos vino tinto en ventosas, recipiente adecuado por el grosor de su vidrio al tole-tole en que terminaban las discusiones. Cuando la discusión llegaba al punto en que palabras, argumentos y denuestos no bastaban, en algún lugar del cuarto un grupo se ponía a cantar y arrastraba a los demás al retumbante coro. Si

¹⁰⁷ Juego de mesa muy similar al Ludo. Se juega con un dado y 4 fichas para cada uno de los jugadores. El objeto del juego es que los jugadores lleven todas las piezas desde la salida hasta la casa.

¹⁰⁸ Los primeros días del exilio los pasaron en un piso del director cinematográfico Arturo Mom, hasta alojarse en la propiedad de los Aráoz Alfaro en el Totoral (Córdoba). Cuando obtuvieron el permiso de permanencia en el país se establecieron en la capital: un departamento en la calle Libertad 1693, luego otro, propiedad de Victoria Ocampo, en la calle Tucumán 677; un departamento en la avenida Santa Fe 3735 y por fin el de la avenida Las Heras. (Ver Emiliozzi, Irma. "Alberti y León, los inmigrantes" En *La Nación*, 10/ 12/ 2010. www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1332204 –

¹⁰⁹ Alberti, Rafael. *La arboleda perdida*, Barcelona, RBA, 1995, p.261.

*alguno quedaba aparte, rumiando su rencor, o siguiendo obstinado el curso de sus ideas, un chiste de Paco Aguilar lo sacaba de su ensimismamiento en un estallido de carcajadas.*¹¹⁰

Ya que hablamos de músicos, la figura del argentino Juan José Castro aparece unida a algunos de los que vivieron el exilio en la Argentina. A fines de 1939 llegó Manuel de Falla. Castro y su esposa, hija del compositor Julián Aguirre, lo esperaban en el puerto de Buenos Aires, con Conchita Badía, la cantante catalana que había viajado a Sud América un año antes. La unía a Manuel de Falla una profunda amistad que se reanudó en la Argentina.

Juan José Castro era en ese momento Director General del Teatro Colón.¹¹¹ De Falla dio en el Colón cuatro conciertos, en el último de los cuales (23/ 11/ 1939) cantó Conchita Badía. En diciembre, el Maestro viajó a Córdoba, cuyo clima iba a resultarle más saludable.

En mayo de 1940 Radio *El Mundo* de Buenos Aires, dirigida entonces por Alberto Aguirre, hijo de Julián Aguirre, facilitó el visado argentino para Julián Bautista mediante la invitación a dirigir conciertos en la emisora. Bautista, que en España había formado parte del Grupo de Madrid

*...fue recibido con entusiasmo por ese núcleo de artistas e intelectuales formado por Victoria Ocampo, Juan José Castro, Zavalía, Caviglia, Benavente, Ginastera, Delia Garcés, López Lagar, Luisa Vehil, es decir, gente de la música, el teatro y el cine.*¹¹²

Juan José Castro fue uno de los entrañables amigos argentinos de Julián Bautista y de Conchita Badía; compartieron a menudo familia, amigos y trabajo. Asistían juntos a

¹¹⁰ Oliver, María Rosa. *Mi fe es el hombre*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981. pp.11-12.

¹¹¹ Desde 1933 hasta 1943. Lo acompañaron en el Directorio la escritora Victoria Ocampo, interesada especialmente en la música contemporánea, el arquitecto Alberto Prebisch y el pianista Rafael González.

¹¹² Suárez Urtubey, Pola, "El tiempo de Julián Bautista" *La Nación*, Secc. Espectáculos, Jueves 19 de abril de 2007.

reuniones en casa de Victoria Ocampo y en casa de Conchita Badía. Carlos Manso reseña una Nochebuena, la del 42; después del recital de Conchita en Radio *Belgrano*, la cena fue en su casa con su familia; en torno a la mesa también estaban Juan José Castro y Raka, (Raquel Aguirre), Julián Bautista y su mujer, Manuel de Falla¹¹³ y su hermana María del Carmen. Era el primer encuentro personal del Maestro y Julián Bautista, aunque de Falla ya había elogiado las *Tres ciudades* (1937), compuestas por Bautista sobre textos del *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca.

En mayo de 1943, Juan José Castro incluyó en un concierto de la Orquesta Estable del Teatro Colón tres danzas del ballet *Juerga* del compositor madrileño.

Conchita pertenecía al círculo de Juan José Castro y Raka, su mujer: allí era fácil encontrar a Julián Bautista con su esposa y, a veces, también con su hijo.

Cuando en noviembre del 46 murió Falla, Julián Bautista y Juan José Castro viajaron rápidamente con unos pocos amigos más hasta Alta Gracia y también firmaron una protesta por la repatriación de los restos, que Falla no había querido en aquellas circunstancias.

Frente a la frecuencia del contacto amical en algunos grupos, otros exiliados llevaban una vida más retirada: es el caso de los Balaguer, por ejemplo. El hijo de Julián Bautista recuerda que tampoco se hacían reuniones en su casa, excepto para el aniversario de boda de sus padres; había, sí, algunas visitas de amigos, generalmente músicos (Alberto Ginastera, Juan José Castro...)

Las fiestas de diciembre eran oportunidad para reuniones más populosas. El año nuevo se celebraba en casa de los Muñoz.

¹¹³ Don Manuel había viajado a Buenos Aires para dar conciertos en la radio, en uno de los cuales Conchita Badía cantó partes de *La vida breve*.

La Nochebuena es una festividad hondamente familiar. Más allá del espíritu cristiano la cena de Nochebuena tiene un profundo sentido de comunión. Un grupo importante de exiliados celebraba la Nochebuena en la casa del economista Jesús Prados Arrarte, su mujer María del Carmen Prados (que había estado en *La Barraca* de Federico García Lorca) y sus hijos Rafael y Ana María. Cuando los Prados regresaron a España los Casona se hicieron cargo de las cenas de Nochebuena, y cuando Alejandro, su mujer y su hija Martita también volvieron a España, recogieron la antorcha los Nogués, Maruja y Agustín Nogués, que tenían dos hijos, Agustín y Carmencita.

En esas Nochebuenas aparecía Papá Noel; tras el traje rojo y la barba blanca estaba Pepe Cañizares, el montajista, con su vozarrón y su risa bondadosa. Era la fiesta de los niños: la recuerdan las hijas de Gori y el hijo de Julián Bautista... Pero un año Cañizares fue sustituido por Javier Farias¹¹⁴ *que estaba borrachísimo* – son palabras de una niña que fue y que estuvo presente - *y se le notaba el durex¹¹⁵ en la barba. Resultó un fiasco porque todos nos dimos cuenta de quién era... Y fue el fin del Papá Noel.¹¹⁶*

Además del jolgorio, habría que mencionar los espacios de trabajo en que coincidían los exiliados. Un muy buen equipo en la actividad cinematográfica fue el formado por Alejandro Casona como guionista, Julián Bautista en la música y Gori Muñoz en la escenografía: varios títulos contaron con sus fuerzas coordinadas.

Fuera de ese ámbito, otro núcleo de trabajo fue *L'Enfant Gatée¹¹⁷*, una casa de moda para niños, con ropa diseñada por Maricarmen Muñoz, quien coordinaba el taller con ayuda de Martita Casona. Las ropas creadas por Maricarmen fueron el máximo de elegancia para vestir a los niños durante casi treinta años. Rosalía Casona, que había

¹¹⁴ Otro exiliado republicano, que llegó a hacer algunas adaptaciones para la incipiente televisión argentina.

¹¹⁵ Así, por la marca, se conocía la cinta adhesiva transparente.

¹¹⁶ Son los recuerdos (inéditos) de María Antonia Muñoz, hija menor de Gori.

¹¹⁷ Así llamaban los marineros del *Massilia* a la beba de Gori Muñoz, pues era la mimada de la tripulación.

dicho: *‘Maricarmen, que hace cosas tan monas para chicos, puede diseñar vestidos, tener un taller’* llevaba las cuentas y Gori pintaba los muebles. En el fondo del local tenía su *atelier*.

PUNTA DEL ESTE

Punta del Este, en el Uruguay, fue otro espacio privilegiado. Allí se establecieron algunos de los exiliados, y otros lo eligieron para pasar las vacaciones de verano.

Cuando la gran dama de la escena, Margarita Xirgu, decidió quedarse en el Río de la Plata, eligió ese lugar junto al Atlántico. María Teresa León y Rafael Alberti, tuvieron allí también su casa de verano.

(Margarita Xirgu) Vive en un lugar admirable del Uruguay que se llama Punta Ballena. Allí un arquitecto, también catalán como Margarita, urbanizó magistralmente un trozo del bosque que se pierde en el mar. Fue uno de los muchos trabajos que cumplieron los desterrados hijos de España. Antonio Bonet¹¹⁸ impuso la nueva arquitectura, el gusto por las ideas diferentes. Creo que la primera casa que construyó fue la nuestra, levantada entre los pinos que bajan hacia las dunas de la playa de Punta del Este. La bautizamos La Gallarda porque todas las que tuvimos se llamaron con alguno de los títulos de los libros de Rafael. Qué narcisismo ¿verdad? Esta Gallarda va unida al primer dinero que gané en América.

¹¹⁸ Antoni Bonet (Barcelona, 1913-1989) fue un arquitecto, urbanista y diseñador catalán, residente en el Río de la Plata durante la mayor parte de su vida. Por causa de la Guerra civil española, decidió emigrar hacia el Río de la Plata. Con los argentinos Jorge Ferrari Hardoy (1914-1977) y Juan Kurchan (1913-1975), a los que había conocido en el estudio de Le Corbusier, organizaron en Argentina el Grupo Austral durante la década de 1930. Vivió en la ciudad de Buenos Aires y en Punta del Este en el Uruguay. Construyó muchos edificios en la costa de Punta Ballena (p.e. el hotel Solana del Mar y la casa Berlingieri en Portezuelo) donde realizó la urbanización cuando todavía era una zona casi intocada.

Sucedió que un día Luis Saslavsky, director de cine, tal vez el más dotado de la Argentina, me dijese: María Teresa ¿te gustaría hacer conmigo una película? Tema español. Yo le contesté ¿Tema español? Sí, y de este modo puedes aprovechar a los excelentes actores españoles que blasfeman en la Avenida de Mayo delante de una taza de café, hablando todavía de la guerra.

Poco tiempo después tenía sobre mi mesa el guión de La Dama Duende. La protagonista, me dijo Luis, será Delia Garcés. [...] ¿Para qué sirve el dinero? Para comprar, tonta. Y para comprar aquellos pinos altos y ya crecidos de Punta del Este sirvió La Dama Duende.[...] ¿Y la casa? Antonio Bonet extendió ante nosotros el plano. Dijo: Delia Garcés os ha pagado la primera cuota del terreno. ¿Te gusta? Sí, como me gusta la esperanza. ¿Cómo llamaréis a esa esperanza? La Gallarda, intervino Rafael, y La Gallarda creció poco a poco hasta llenarse de amigos como todas nuestras casas pasadas, presentes y futuras. Rafael plantó los rosales y escribió contra las hormigas que se los devoraban [...] ¡Qué camaradería más limpia y azul de mar fue la que encontramos por aquellas playas, filtrándose con el sol entre los pinos! Un día llegó Cándido Portinari¹¹⁹ [...] Otro día pasó Gérard Philippe¹²⁰ [...] ¡Ah, aquel bosque sagrado donde se cruzaba la amistad como en los sitios bendecidos y mágicos!¹²¹

¹¹⁹ Cándido Portinari, pintor brasileño (San Pablo, 1903 – Rio de Janeiro, 1962). Tras haber ganado un concurso en su país se estableció en París entre 1928 y 1930; allí estudió la obra de grandes pintores antiguos y contemporáneos y conoció las corrientes vanguardistas. Interesado en las cuestiones sociales, se destacan sus grandes murales donde aparece la preocupación por los más débiles.

¹²⁰ Gérard Philippe (1922 – 1959) fue un famoso actor francés.

¹²¹ León, María Teresa. *Memorias de la melancolía*. La Habana, Abril, 2001, pp. 270 – 273.

El fotógrafo gallego José Suarez puso una librería, *El yelmo de Mambrino*, en Punta del Este.¹²² Junto a la casa de la Xirgu estaba la de Juan y Anita Cuatrecasas, también una joya del arquitecto Bonet, y más allá la de los Casona. Miguel Schapire, hijo del fundador de la Editorial Schapire que tantas obras de republicanos publicó, que con tantas portadas del amigo Gori Muñoz enriqueció sus ediciones, recordaba en una entrevista :

*Con casi todos ellos nos encontrábamos los veranos, en un hotelucho de la vieja Punta del Este, en la Punta punta, donde al anochecer se cantaba, se recitaba, se dibujaba, se interpretaban fragmentos de piezas teatrales a medida que se iban escribiendo. Era una especie de taller fabuloso.*¹²³

La hija menor de Gori Muñoz recuerda que mientras su padre quedaba trabajando en Buenos Aires, para escapar sólo algunos días a la playa, la familia veraneaba entre amigos:

*Recuerdo uno (o dos) veranos en que fuimos a un pequeño hotel en la punta. El edificio con una cúpula característica existe todavía. Lo llamábamos el "morabito". En el fondo había gallinas y los chicos buscábamos los huevos. Íbamos al morabito: mamá, Gorita y yo, Sarita Cañizares, María del Carmen Prados con Rafael y Ana María, Chichita Shapire con Miguel y un primo de Rosalía Casona que era sastre (creo que había sido aprendiz con Balenciaga) con su mujer y sus dos hijas.*¹²⁴

¹²² También tenía un perro llamado *Mambrino*.

¹²³ Schapire, Miguel. "Los porteños nos parecemos a los griegos" Entrevista concedida a Luis Aubele. Buenos Aires, *La Nación*, Sección *Espectáculos*. 31/ 07/ 2005

En http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=726028.

¹²⁴ Memorias inéditas de María Antonia Muñoz de Malajovich

Las tertulias seguían en las casas, los juegos y las narraciones de Casona en la playa, y a veces, los adultos iban al casino o al cine cuando había Festivales. Se puede imaginar entonces que en esos lugares se recreaba el paraíso perdido.

VI. La recepción del trabajo de los exiliados en la cinematografía argentina

De acuerdo con lo que expone Jesús Martín Barbero,¹²⁵ nos pareció útil pensar en el proceso de comunicación que se dio durante los veinte años que van desde 1936 a 1956, tras la guerra civil española y el inicio de una dura posguerra. Nos preguntamos qué había ocurrido desde el lugar de la recepción, cómo se habían manifestado *posibles resistencias y/ o apropiaciones*, cómo en aquella Argentina – más precisamente en Buenos Aires – *ciertas matrices culturales* conservaron vigencia de modo que los exiliados *conectaran con la vida de la gente*¹²⁶.

Nuestra segunda hipótesis sostiene que la inserción de los españoles a partir de 1936 en la industria cinematográfica argentina se debió no sólo a su preparación técnica y condiciones personales, sino a su ajuste a un medio ya “hecho”, a lo que el país poseía ya, a lo que el espectador esperaba o estaba preparado para aceptar.

La representación de lo español en el cine argentino

Roger Chartier ha planteado la construcción de sentido que llamamos representación como *un proceso históricamente determinado cuyos modos y modelos varían según el tiempo, los lugares y las comunidades*.¹²⁷ En otro ensayo suyo¹²⁸ señala que dicho concepto permite *unir estrechamente las posiciones y las relaciones sociales con la manera en que los individuos y los grupos se perciben a sí mismos y a otros*. La

¹²⁵ Martín Barbero, Jesús. Introducción a *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. 2º ed. Gustavo. Gili, Col Mass media, Barcelona, 1991

¹²⁶ *Ibid.* . p.11.

¹²⁷ Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultral*. Barcelona, Gedisa, 2002. p. 51.

¹²⁸ Chartier, Roger *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito* Mexico DF, Universidad Iberoamericana, 2005 p. 35.

representación produce orden pues en su mandato, que es de identificación; preserva jerarquías y valores, fabrica respeto e incluso sumisión.

Coincidimos con Marc Ferro¹²⁹ acerca de que la práctica del discurso cinematográfico no es inocente, que su eficacia y operatividad está relacionada con la sociedad que produce esas películas, una sociedad que las recibe, y las asimila. Es decir: aunque sea parcialmente, el cine muestra de alguna manera lo que una sociedad confiesa de sí misma y lo que niega, aquello en lo que cree y lo que la aterra.

El significado de un texto – de cualquier texto, incluyendo los filmicos – responde a las formas en que circula y es recibido.¹³⁰ La recepción del lector / espectador está sujeta a muchas variables: su propia capacidad de lectura, los procedimientos de interpretación, los saberes y utillaje intelectual con que cuenta. Hay una percepción que cada individuo hace de sí y de los otros... pero esta percepción estará modelada por la historia de la sociedad en la que está inmerso.

En consecuencia nos preguntamos cómo se pensaba y se representaba lo español en el cine argentino de aquellos años y cómo leía el narratorio esa presencia, es decir qué lugar ocupaba lo hispánico – el registro lingüístico, las personas, la música, las tradiciones, el eco de los sucesos ocurridos en la península y también la literatura – en las ficciones cinematográficas producidas en nuestro país entre 1936 y 1956

Tras la declaración de Independencia y durante las guerras que la afianzaron hubo un enemigo oficial contra el cual luchar: el poder realista. La rebeldía de los criollos había reaccionado contra la opresión. En la segunda mitad del siglo XIX los grupos que ejercían el poder desde Buenos Aires evidenciaron un antihispanismo que privilegiaba

¹²⁹ Ferro, Marc: *Historia contemporánea y Cine*. Trad y adapt. de la nueva versión francesa por Rafael de España. Prólogo de JM Caparrós Iera. Barcelona, Ariel, 1995. p. 24.

¹³⁰ Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 2002. P.51.

el modelo anglosajón. España retrógrada frente a Inglaterra y los Estados Unidos de Norteamérica.

A fines del siglo XIX, con la llegada de una multitudinaria inmigración, hubo una preocupación por definir la identidad de la Argentina que se impondría a través de los aparatos del Estado. Tras la guerra hispanonorteamericana, algunos intelectuales argentinos reaccionaron frente a los intereses imperialistas del país del norte; además habían leído a los pensadores españoles del 98, habían revisado la tradición y se habían empapado de este “espíritu de la raza.”

Ambas posturas, a favor y en contra de España, se colocaron en polos opuestos respecto del legado en la cuestión de la identidad. Pero desde una posición u otra lo español aparece en el imaginario social de la Argentina.

Esta noción de imaginario social es importante para entender aquellas representaciones simbólicas que distinguen a una determinada sociedad con sus valores y sus creencias; El imaginario social está compuesto por un conjunto de relaciones entre palabras, sonidos, imágenes que actúan como memoria afectivo-social de una cultura, un sustrato ideológico mantenido por la comunidad. Se trata de una producción colectiva, ya que es el depositario de la memoria que la familia y los grupos recogen de sus contactos con el cotidiano.¹³¹

Cuando el imaginario social apunta a la identificación de una sociedad que empieza a sentirse nación, deja huellas en las manifestaciones artísticas de esa sociedad. La sociedad elabora entonces representaciones de sí misma, impone creencias comunes, fija modelos.

¹³¹ Denis de Moraes: “Imaginario social, cultura y construcción de la hegemonía”. En *Contratiempo Revista de cultura y pensamiento / La cultura crítica en América Latina*. Otoño - Invierno 2007 / N° 2 Consultada 14/03/10 en http://www.revistacontratiempo.com.ar/moraes_imaginario_cultura_hegemonia.htm

La nacionalidad argentina se construyó como proyecto de la dirigencia de fines del siglo XIX y se instaló claramente a través de textos, escritos, sonoros y plásticos, y ceremonias que conformaron el ritual de la Patria.

A raíz de la importante inmigración se habían reanudado las relaciones diplomáticas y políticas entre la Argentina y España. Recordemos que en 1900 se sancionó un decreto que disponía la exclusión de ciertas estrofas del Himno Nacional argentino, para conservar sólo la primera y última cuarteta y el coro como una manera de evitar ofensas a España.

La visita de la infanta Isabel de Borbón a la Argentina, que llegó a Buenos Aires el 20 de mayo de 1910 para participar de los festejos del Centenario, se convertiría en todo un hito de las relaciones con la Madre Patria por la notoria simpatía popular que despertó.¹³² Estuvo presente cuando se colocó la primera piedra del Monumento a La Carta Magna y las Cuatro Regiones Argentinas. En la ley del Centenario estaba previsto un monumento a España;¹³³ ese reconocimiento iconográfico señalaba que al cerrarse el ciclo revolucionario el proceso de independencia estaba consolidado definitivamente.

Los antagonismos quedaban atrás y se recuperaban los vínculos históricos...

El narratario podía ver en la pantalla – como los había visto en el teatro – los vínculos sociales cotidianos, por lo que en el cine podremos señalar cómo las representaciones que proponía el imaginario social de los argentinos incluyen lo hispánico ligado a

¹³² También en esa ocasión se implantó el estado de sitio y se aplicarían la Ley de Residencia (el inmigrante podía ser expulsado) y la Ley de Orden social (el inmigrante indeseable podía ser encarcelado)

¹³³ El que se conoce como Monumento de los españoles, en el cruce de las avenidas Sarmiento y del Libertador, en la Ciudad de Buenos Aires, llamado en realidad “Monumento a la Carta Magna y las cuatro regiones argentinas”, de Agustín Querol, fue proyectado en 1908 y concluido en 1927, ofrecido por residentes españoles.

En 1937 se inauguró el Monumento a España, obra del escultor argentino Arturo Dresco (1875-1961) como homenaje de la Nación Argentina a España, y símbolo de unión entre los dos pueblos. En una placa de bronce, la Asociación Patriótica Española grabó los nombres de los españoles que acompañaron a Colón en el Descubrimiento del Nuevo Mundo.

nuestra identidad. Pero la historia oficial también fue llevada al cine, y la presencia hispánica en aquel pasado guerrero tiene otras características.

Hemos clasificado los filmes según la temática de las historias que narran. Así, podemos hablar de

- 1) filmes españoles pero filmados en la Argentina.
- 2) filmes que representan episodios históricos
 - 1.a Época de la conquista y época colonial
 - 1.b Guerras por la independencia
- 3) filmes no históricos

1) Hay un grupo de películas que, a pesar de que se realizaron en la Argentina, son absolutamente españolas en tema y factura: las “españoladas” con música y bailes, para que tuvieran lucimiento ciertos artistas populares muy exitosos. En la España de los años treinta la zarzuela, la llamada “españolada,” y las películas con lineamientos piadosos según la ortodoxia de la Iglesia eran géneros aplaudidos por el gusto popular. La “españolada,” nacida en el romanticismo francés y de la que fue escarapate la *Carmen* de Próspero Mérimée, proponía una España pintoresca, estereotipada, con gitanos, señoritos y toreros. Pese al cambio político que advino con la II República, el cine repitió muchas veces estos lugares comunes y siguió haciéndolo durante el primer franquismo.

En la Argentina se pergeñaron algunos productos con estas características: personajes tipificados, algún elemento de la ortodoxia religiosa, argumentos como excusa trivial para el lucimiento del cantante ya conocido, y mucha música folclórica. Es necesario tener en cuenta que la radio desempeñó un papel muy importante en la difusión de repertorios que luego se podían escuchar en el cine, placer aumentado por la

contemplación del artista en cuestión. Es el caso de Angelillo (Angel Sampedro Montero) ya conocido y muy aplaudido en el Teatro Avenida de Buenos Aires durante su primera gira (1930); Imperio Argentina, nacida en nuestro país pero consagrada como bailarina y cantante hispana; Conchita Piquer o Carmen Sevilla. Junto a esas voces se difundía el nombre de músicos como José María Palomo o Ramón Zarzoso, y de letristas como Salvador Valverde, nacido en Argentina pero criado y establecido en España hasta que, por la guerra civil, decidió volver a su tierra natal con toda la familia. Los nostálgicos, los descendientes de españoles, tal vez los exiliados, eran los narratarios adecuados para estas películas como lo habrán sido también los que asistían al teatro para disfrutar del género chico o de la zarzuela,

He aquí los títulos que podemos agrupar

Mi cielo de Andalucía (1942) presenta una historia superficial: la de un joven tarambana que engaña a sus padres ilusionándolos acerca de sus estudios y su próxima titulación, cuando en realidad se dedica a las juergas y a cantar. Nuevo pretexto para escuchar a Angelillo, entonces muy de moda. La dirección y producción es de Ricardo Urgoiti¹³⁴, quien había optado por exiliarse en la Argentina con parte del grupo de Filmófono (Angelillo, el fotógrafo José María Beltrán, la actriz Pilar Muñoz¹³⁵) El argumento fue elaborado por Agustín Remón, Salvador Valverde y Manuel Somovilla, y éste último también se ocupó del encuadre. La fotografía y dirección técnica estuvieron a cargo de Carlos Torres Ríos

Obviamente fue un producto para aquel público que pedía canciones españolas en la voz de un intérprete consagrado: José María Palomo compuso la música a la que Salvador

¹³⁴ Hijo del empresario Nicolás Urgoiti, dueño de un emporio periodístico, se especializó en ingeniería del sonido, fue director de Unión Radio de Madrid y fundó en esa ciudad el estudio de sonorización Filmófono, luego importadora y distribuidora de películas y finalmente también productora, actividades a las que se agregó un cine club.

¹³⁵ Cela, Julia. *La empresa cinematográfica Filmófono (1929 – 1936)* En <http://revistas.ucm.es/inf/02104210/articulos/DCIN9595110059A.PDF>.

El resto de Filmófono optó o por el exilio en México o por permanecer en España.

Valverde puso letra, pero la dirección musical y la música de fondo fueron responsabilidad de Julián Bautista, con lo cual se agregaba un factor de éxito al filme.

En *La maja de los cantares* (1946) los créditos rezan IMPERIO ARGENTINA en LA MAJA DE LOS CANTARES, manifestación clara de que estamos frente a una película de “estrella” en primer lugar. Más adelante se lee

SEGÚN LA CELEBRADA NOVELA DEL INSIGNE ESCRITOR ESPAÑOL Dn. ARMANDO PALACIO VALDÉS “LOS MAJOS DE CÁDIZ” ADAPTADA POR PASCUAL GUILLÉN

Historia de encuentros y desencuentros de pareja ambientada en Cádiz, en 1850, es en realidad una excusa para escuchar a Imperio Argentina. Aunaron esfuerzos Benito Perojo en la dirección y Pascual Guillén en la recreación del texto de Palacio Valdés.

Junto a la actriz y cantante, el tenor español Mario Gabarrón y los bailarines Carmelita Vázquez, Laberinto y Terremoto, los guitarristas Esteban de San Lúcar y el “niño Posadas”, el cuerpo de baile del maestro “Chispero” – bailarines y músicos ampliamente conocidos en aquellas épocas en la Argentina - y un grupo de actores españoles entre los que se cuenta la propia esposa de Guillén, María Luisa Ortiz, que actualizaron la Andalucía típica pero rodada en Buenos Aires,

El marco - las canciones, bailes y modismos típicos, los ricos motivos folklóricos - es más importante que la endeble trama. Allí Imperio Argentina y el tenor Mario Gabarrón cantaron las “Coplas de la Bamba” con versos de Guillén.

En el Heraldo número 262 del 27 de mayo de 1942, se destaca en primer término, la buena reproducción de ambiente, al extremo de que aún los exteriores filmados en la Argentina dan la sensación de la campiña andaluza, donde se sitúa parte de la acción.

Los bocetos para el vestuario se deben al dibujante y caricaturista gallego Federico Ribas.¹³⁶

En verdad éste fue en la Argentina el primer filme exitoso de Benito Perojo.

La copla de la Dolores (1947): nuevamente Benito Perojo e Imperio Argentina, en un folletín producido por el español Ricardo Núñez para ASF, donde la protagonista acumula desgracias para ella y para los que la rodean.

Fue exhibida en España como *Lo que fue de la Dolores*, título de la comedia dramática de José Manuel Acevedo (1933) que había obtenido el Premio Piquer de teatro y sirvió como base para esa versión cinematográfica. El guión se debe a Francisco Madrid, establecido en Buenos Aires desde 1936.

La historia parece haberse originado en una copla cantada por un ciego y que fuera escuchada en 1876 durante un viaje de Madrid a Barcelona por José Feliú y Codina. Inspirado por la copla compuso un romance y la triste historia de la calumnia que arruinó la vida de la Dolores llegó a la zarzuela, a la ópera, al teatro y al cine.

Junto a la protagonista aparecen otros actores españoles bien conocidos: Ricardo Canales, Enrique Diosdado, Manuel Díaz González, Paquita Mas. El filme fue seleccionado para participar en el Festival de Cannes, en 1947, curiosamente para representar a la Argentina.

En 1947 se conoció *Albéniz*, que Luis César Amadori dirigió para ASF. Pertenece al género de las películas biográficas (*biopics*) ya que está inspirada en episodios de los últimos días del compositor catalán Isaac Albéniz, cuando en 1909 por haberse

¹³⁶ Nacido en Vigo en 1890 había emigrado a Buenos Aires en 1903. En 1912 vivió en París. Luego regresó a España y, en 1936, cuando se inició la guerra civil y comenzó la represión en su pueblo de Beluso pudo escapar y viajó a Buenos Aires. En 1949 volvió definitivamente a España. En Buenos Aires colaboró en revistas famosas como *Papel y Tinta* y *PBT* y en el diario *Última Hora*; luego se incorporó a *Caras y Caretas* y llegó a ser director artístico de la editorial Atlántida. Fue ilustrador en la *Biblioteca Billiken*, y muy especialmente en la *Biblioteca Infantil Atlántida*.

empeorado su estado de salud, se trasladó a Cambo-les-Bains, en la costa atlántica de los Pirineos franceses. Pedro López Lagar encarnó al músico, Sabina Olmos a Rosina, antes su alumna y luego su esposa, y la jovencísima Susana Canales a la hija.

La pianista argentina Marisa Regules ejecutó composiciones sobre obras de Albéniz, mientras Guillermo Cases fue el responsable de la dirección musical y como intérprete, de la *Sonata fácil* de Mozart y las *Malagueñas*

Raúl Soldi concibió la escenografía.

Los datos históricos se han manipulado para concentrar la acción en esos días postreros de Albéniz; lo rodea un entorno afectivo conformado por su mujer e hija (en realidad tuvo tres hijos) y algunos músicos españoles (Enrique Granados y Enrique Fernández Arbós) y franceses (Saint Saëns, Dukas). Las orquestaciones y ejecuciones de Granados y de Fernández Arbós le habían dado el triunfo en numerosos escenarios. La penúltima secuencia narra el reencuentro con estos dos amigos; Granados (Andrés Mejuto) en la película es portador de la Gran Cruz de la Legión de Honor francesa, condecoración que le fue otorgada póstumamente a Albéniz. En el filme Albéniz pide a Granados que concluya su suite *Iberia*, cuando en verdad el pedido lo hizo Rosina tras la muerte del compositor.

Creemos que se pueden destacar en el filme dos escenas de conjunto, cargadas de emoción. Por las calles del pueblo francés trabajadores españoles de vuelta a sus casas van cantando canciones del compositor y hacia el final, en el pueblito francés, se realiza la procesión del Corpus a los sonos del "Corpus Christi en Sevilla," perteneciente a la Suite *Iberia*. Es España la que viene a buscar a su hijo. Así se subraya la apoteosis de Albéniz al final de su vida. Muere rodeado por sus seres queridos, escuchando su propia

música en una celebración popular, y cuando por fin han florecido los rosales en su balcón¹³⁷.

Sumamos a las anteriores *Esta es mi vida* (1952) protagonizada por Miguel de Molina, el gran intérprete de la copla española, de cuyas puestas en escena quedan testimonios en cuanto a brillo y espectacularidad. Un gran despliegue visual y sonoro en el filme, como en sus presentaciones teatrales, con una historia mínima.

Vamos a referirnos aquí a tres películas que, sin girar en torno a un cantante famoso, muestran un regionalismo hispánico antes que argentino. Son ellas:

Chiruca (1945) con guión de Arturo Cerretani, basada en la comedia *La duquesa de Chiruca* (1942) del gallego Adolfo Torrado, es un producto de Ricardo Núñez para Pampa Films, dirigido por Perojo y protagonizado por Elisa Christian Galvé como una fiel sirvienta española (con un acento bastante falso) y Catalina Bárcena como la duquesa cabeza de una familia noble a cuyo servicio está la muchacha. Otra historia sobre el molde de la Cenicienta: la sirvienta buena y honesta que descubrirá los manejos sucios del entorno cercano a la duquesa; Al fin, un nieto de la anciana se enamora de la muchachita, la cual llega a conocer su verdadero origen, de modo que la pareja puede concretarse sin escándalo social. Un filme poco logrado del cual la crítica del momento sólo alabó la factura técnica, en especial los decorados a cargo de Saulo Benavente, Gregorio López Naguil y Alvaro Durañona y Vedia. El valenciano Guillermo Cases compuso la música.

¹³⁷ El motivo del “balcón con flores” se reitera como un leit – motif obsesivo: la preocupación de Albéniz por ver por fin las rosas se completa con la visión de esas flores que coincide con la muerte del músico

Incluimos aquí por su fecha de realización (1945) una película que pudo verse muchos años después por razones ajenas a la cinematografía¹³⁸ y a la que aparentemente se había hecho desaparecer. Es *La pródiga*, basada en la novela (1880) de Pedro Antonio de Alarcón. La historia en ambos textos es la misma: a la finca de Julia Montes, una viuda hermosa con un pasado de amores turbulentos, llega un ingeniero porteño que proyecta construir una represa en el lugar.

Ella, retirada en la sierra, es amada y respetada por quienes trabajan las tierras; la llaman "la Señora," y la califican como "la madre de los pobres" y "la hermana de los tristes." El ingeniero queda deslumbrado por ella y abandona el proyecto que podría destruir la región. Luego, ante reveses políticos y sociales, él decide alejarse de los círculos que frecuentaba y entregarse al amor de Julia, quien, a pesar de conocer las veleidades de los sentimientos humanos, lo acepta. La pasión mostrada a plena luz desata el escándalo: el cura del pueblo, los fieles campesinos y hasta los niños murmuran acerca de "la pródiga." Conocedora de estas habladurías, cuando Julia descubre las primeras señales de hastío en su amante, y sabe que sus bienes están hipotecados, se suicida arrojándose a una laguna.

Cuando la actriz protagonista, Eva Duarte, concretó su relación con Juan Domingo Perón poco después de finalizado el rodaje, y celebraron el casamiento en octubre de 1945, los rollos de película desaparecieron.¹³⁹ Una copia quedó depositada en un banco del Uruguay, y esto posibilitó que fuera conocida en 1984.

Respecto del filme, la historia filmada en el Valle de Calamuchita (provincia de Córdoba) muestra campesinos ataviados al uso español del siglo XIX: calzas, medias

¹³⁸ El rol principal es el único protagónico de Eva Duarte, un papel originalmente destinado a Mecha Ortiz quien fue desplazada. Luego, el ascenso de Eva a los más altos estratos del poder hizo que una historia con ciertas aristas cercanas a la realidad fuera retirada de circulación sin haber llegado al público. Hoy hasta se puede visualizar en algunos aspectos como una anticipación de lo que simbolizaría el personaje real para un amplio sector de los argentinos.

¹³⁹ Incluso se dice que Miguel Machinandiarena regaló los negativos originales a los contrayentes.

blancas, ancha faja en la cintura, pañuelo en la cabeza de algunos ... También la música (cantos y bailes) de las celebraciones populares tiene aire y ritmo español. Al efecto de representación hispánica contribuyen los propios actores que conservan su acento original: Francisco López Silva, Enrique San Miguel, Arsenio Perdiguero, Alberto Closas en su primera aparición en el cine argentino, Ricardo Galache, José Comellas ... Y hasta por allí aparece algún refrán castellano en boca de Antonio, el capataz.

María Rosa (1946) un drama pasional sobre obra de Angel Guimerá, tuvo como responsables del guión a Francisco Madrid y Ariel Cortazzo. Entre viñedos se desarrolla la historia de una mujer cuyo esposo, acusado de asesinato, ha sido condenado a cárcel y allí muere. Dos hombres la pretenden pero ella no olvida a su marido hasta que percibe en uno de ellos un secreto, por lo que acepta casarse con él. La misma noche de bodas Ramón (Enrique Alvarez Diosdado) bebe en exceso y confiesa, en un alarde de coraje, que el asesino fue él, para alejar al marido y poder hacerla suya. María Rosa lo mata apuñalándolo con unas tijeras, lo entrega al pueblo y se pierde en la montaña.

La historia tiene los rasgos ásperos del regionalismo español montañés. Los personajes son trágicos y se debaten entre amores y odios primitivos, y el deseo sexual está bien presente. Como telón de fondo, la vendimia con su clima de fiesta pagana: canciones, bailes, música tradicional española y no argentina. A esto se suman Alvarez Diosdado, Alberto Closas, Helena Cortesina – que canta coplas populares – Julián Pérez Avila, todos ellos conservando su acento como es habitual en el cine argentino de esta época. Y con diálogos de procedencia literaria (no en vano Francisco Madrid es coautor del guión).

Podemos distinguir una diversificación en el grupo de películas que estamos tratando: las ambientadas más o menos claramente en la Argentina y que presentaron un artista español a través de una excusa argumental mínima.

La canción que tú cantabas (1939) dirigida por Miguel Mileo y sobre argumento de Arniches, es la primera muestra de la actividad del cantante Angelillo y la productora Filmófono en la Argentina. Se trata de un musical híbrido que ambienta en el campo argentino a intérpretes de la canción española (el protagonista y Rosita Contreras). La película funcionó como producto preparado para un público predeterminado, el que admiraba al cantante y quería no sólo escucharlo sino también verlo.

En 1951, Luis César Amadori – en doble función de guionista y director - con *Me casé con una estrella* trató de seducir al mercado hispanohablante a través de dos figuras convocantes: la exitosa cancionista española Conchita Piquer y Luis Sandrini, éste con el perfil habitual en un rol muy semejante al que había desempeñado diez años antes en *El más infeliz del pueblo*.¹⁴⁰ Hay una artista que quiere recuperar a su hijita, a cargo del abuelo paterno desde que muriera el papá de la niña e hijo del anciano. El abuelo sólo cederá sus derechos a favor de la madre si ésta contrae matrimonio con un buen hombre y le da una familia a la pequeña. El representante artístico de la cancionista, Quiñones, pergeña una treta: conseguirá algún pobre tonto que haga la ficción de marido para engañar al anciano, y luego se deshará la unión, pero madre e hija quedarán reunidas. El elegido para tan triste papel es un empleado de la cafetería que linda con el teatro, un aficionado al arte que ha quedado prendado de la española. Se realiza el matrimonio, y esa misma noche, en la fiesta, el marido se da cuenta de que es el hazmerreír de todos. Pero se ha logrado el propósito: Gloria Soler ha recuperado a su hija. A partir de allí, él

¹⁴⁰ Dirigida por Luis Bayón Herrera sobre *El señor Badanas* de Carlos Arniches.

irá descubriendo que su amada en realidad está siendo estafada por el empresario, y pese a su aparente incapacidad logrará defenderla y defender sus intereses. Gloria al final se da cuenta de la real hombría de bien de su marido y habrá un final feliz.

El relato está ambientado en la Buenos Aires contemporánea; es la época en que el público llenaba las salas para ver espectáculos de música hispana. En el final, el último número de la famosa cancionista Gloria Soler manifiesta la unión musical y afectiva de España (la Piquer) y la Argentina, ésta representada en el escenario por el malambo y el mismo protagonista zapateando entre los bailarines. El estribillo, sobre la melodía de un conocido cántico de cancha, dice:

Argentina, Argentina!

Con abrazo fraternal

Nos ofrece la divina

Armonía de un hogar.

La dirección musical del filme estuvo a cargo de Guillermo Cases y la fotografía fue de José María Beltrán. Integran el elenco un imponente Manolo Perales y Francisco López Silva, en los papeles del aprovechado Quiñones, apoderado de la actriz, y del suegro que quiere asegurar una familia de verdad para su nietita..

Todavía en 1955 y bajo la dirección de Carlos Schlieper, experto en comedia brillante y buen director de actrices, el narratorio amante de este género musical tuvo oportunidad de conocer a Carmen Sevilla en *Requiebro*, en la piel de una bonita cancionista andaluza, diamante en bruto que se transformará, por obra y gracia de dos experimentados artistas retirados, doña Isabel Mendoza (Amalia Sánchez Arño) y Vadillo (Manolo Perales), en una gran estrella del espectáculo hispano. Indudablemente Carmen Sevilla mostraba gracia, picardía y desbordaba simpatía genuinamente andaluza; por su parte Doña Amalia y Perales aportaban su veteranía,

pero la película no pasa de ser un entretenimiento fácil sobre el modelo tradicional de la Cenicienta.

Con lo que antecede cerramos el capítulo en el que agrupamos películas donde la representación de lo hispánico estuvo claramente sustentada en figuras que contaban con el favor del público y que brindaban lo que éste pedía. A menudo se aplicó una fórmula básica, soporte para mostrar a la “estrella” que venía precedida por un éxito popular y que ahora podía ser contemplada una y otra vez en la pantalla.

2) filmes que representan episodios históricos

*Toda reflexión en torno al cine histórico debe analizar la función histórica y social del héroe, enfocar la atención no sobre su existencia o su condición histórica, sino sobre su utilización y valor historiográfico, como forma de interpretar la historia.*¹⁴¹

*En la medida en que somos seres históricos cierto teatro histórico puede servirnos de lección y de meditación. En la medida en que la historia es cambio, la obra histórica nos lleva a comprender la posibilidad de otros cambios y el significado real de los ya producidos; en la medida en que la historia se repite la obra histórica nos ayuda a comprender algunos de los problemas que sufrimos actualmente.*¹⁴²

¹⁴¹ Monterde, José Enrique, Marta Selva, Anna Solá: *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, Akal, 2001, p. 109

¹⁴² Luce Arrabal “Entretien avec Antonio Buero Vallejo” En *Les Langues modernes*, LX, 3, 1966 p. 307

Los epígrafes elegidos quieren ser punto de partida para analizar la función de la ficción histórica cinematográfica; La segunda cita, del dramaturgo Antonio Buero Vallejo, aunque se refiera al teatro, puede extenderse a los textos filmicos.

En ambos casos se expone la posibilidad de obtener interpretaciones del pasado más allá de lo puramente fáctico para entender el presente y, tal vez, vislumbrar el futuro.

El cine histórico de la Argentina de los años que nos ocupan sigue el modelo historiográfico construido por los grupos hegemónicos en la segunda mitad del siglo XIX. El Estado nacional necesitaba entonces un pasado épico a ser narrado por la Historia, y luego una pedagogía patriótica que instalara en la memoria popular héroes y símbolos, hechos extraordinarios y frases célebres. La escuela con sus actos escolares, las fiestas patrias, los monumentos, las celebraciones nacionales como momentos rituales, al ritmo de la canción patria y con un respaldo iconográfico, fueron alimentando un imaginario social que tenía que ver con la identidad. Se procuraba así cohesionar una población diversa en orígenes y creencias. Esa "historia oficial" no era inocente (nunca lo es). El relato muestra lo que quienes tienen el poder consideran importante para sostener su propia justificación. Esa historia oficial es la que aparece en los libros escolares y en las celebraciones patrióticas, en la iconografía y también en el cine argentino que, en los años 40, se volcó en varias ocasiones a la recuperación del pasado heroico.

Desde las épocas del cine mudo, desde las primeras experiencias cinematográficas en la Argentina, hubo interés por narrar la épica de nuestra emancipación, es decir, los hechos relacionados con el 25 de mayo, el 9 de julio y las luchas por la independencia.

Justamente Julián de Ajuria, un vasco, importante distribuidor de películas establecido en Buenos Aires, se trasladó a Hollywood para producir y dirigir el filme histórico -

estrenado en la Argentina en 1928 - *Una nueva y gloriosa nación* sobre los primeros días de la independencia y la vida de Belgrano.

Las invasiones inglesas y la Revolución de Mayo (ocurridas en Buenos Aires) son el arranque de lo que sería, con el tiempo, la plasmación en la pantalla grande de la argentinidad. Así como hubo un proyecto de forjar identidad y una legitimación a través de la escritura de una historia nacional, del uso de los símbolos patrios y de la celebración de las fechas que marcaron hitos,¹⁴³ el cine se hizo cargo de recorrer las gestas de los héroes y también de los guerreros anónimos, esos que no figuran en los libros de historia. Junto a San Martín, Manuel Belgrano, y Martín Miguel de Güemes se alinearon otros personajes reales y personajes ficticios.

El cine histórico se dirige al gran público, no a historiadores. No pretende ser un documento de lo que ocurrió (aunque es documento de la época de producción) pero sí es una lectura, tal vez parcial, fragmentaria, de hechos y personajes del pasado.

La representación elegida de hechos históricos o refuerza la concepción del espectador, permitiéndole reconocer la versión de la historia que adquirió generalmente en los textos escolares o que le transmitieron los medios, o rompe con esas interpretaciones y se permite revisar y tal vez descubrir otra visión del pasado;¹⁴⁴ como es obvio, la primera opción es la más fructífera desde el punto de vista comercial.

Estela Erausquin explica que junto a las múltiples capas de significación de un filme se agrega la recepción, ya que el narratario recibe un mensaje con dos niveles de signos:

... la película histórica no trasmite sólo un pasado normalizado, un mensaje denotado o literal, sino que ofrece también un mensaje connotado, mucho más difícil de percibir. En efecto, al presentar la

¹⁴³ Piénsese por ejemplo en las propuestas de José María Ramos Mejía o de Ricardo Rojas en los albores del primer centenario.

¹⁴⁴ Monterde, Selva, Solà plantean entonces la opción entre un cine de reconocimiento o un cine de conocimiento. (*ibíd.* p. 120)

*historia del héroe al servicio de móviles ideológicos del momento, los films patrióticos son medios de propaganda.*¹⁴⁵

En el caso concreto de las películas argentinas que abordan episodios de la historia nacional – según el recorte temporal que hemos propuesto - se expone una tarea heroica a realizar, con un héroe que encarna virtudes universalmente reconocidas. Ya sea un prócer o un gaucho sin nombre, se le puede aplicar la definición de Fernando Savater: *Héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia.*¹⁴⁶

La virtud, entendida como un comportamiento socialmente admirable, es un ejemplo en el que los narratarios reconocen dignidad.

En el presente trabajo nos interesa observar cómo es construido el “otro,” el enemigo en las épocas de la revolución.

a.- Época de la conquista y época colonial

Una sola película, estrenada en 1945, recrea un episodio de la conquista. Benito Perojo dirigió la que en origen se llamaba *La carabela de la ilusión*, pero que se conoció finalmente como *Villa Rica del Espíritu Santo*. Ambientada en el siglo XVI, es un filme difícil de hallar.

La historia nos dice que Rui Díaz de Melgarejo fundó Villa Rica del Espíritu Santo el 14 de mayo de 1570, a 350 km al este de los saltos del Guairá y 60 leguas de Ciudad Real; en 1575 fue trasladada por Ruy Díaz de Guzmán a la confluencia de los ríos Corumbataí e Ivaí..

A partir de 1627 comenzaron los ataques de los bandeirantes en busca de los indígenas no reducidos en la zona del Guayrá; luego atacaron las reducciones y por fin las villas de Ciudad Real del Guayrá y Villa Rica del Espíritu Santo. Esta última fue sitiada por

¹⁴⁵ Erausquin, Estela. *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*. Buenos Aires, Biblos, 2008, p.65.

¹⁴⁶ Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus, 1981.

tres meses en 1632; luego la trasladaron al occidente del río Paraná y, en 1682, al centro del Paraguay actual.

En este filme se dan cita un grupo de actores españoles: Enrique Vilches como el jesuita Montoya, voz narradora de la gesta del Guayrá. Manuel Perales como Don Pedro, esposo de Doña Mencía, orgullosa *hija d'algo*, encarnada por Pilar Muñoz en su única aparición en nuestro cine. Otros nombres habituales en las producciones de los años cuarenta son Ricardo Galache, Antonio Martíáñez y Alberto Contreras (h).

Hay una múltiple focalización: junto al narrador extradiegético, el libro, narración de los hechos de la conquista y poblamiento del Guayrá, y la voz del viejo sacerdote, testigo de los sucesos narrados.

En Villa Rica, los conquistadores son empujados por el deseo de oro y plata, mas encuentran penurias y desencantos. Uno solo no codicia (rol que desempeña el actor argentino Esteben Serrador) sino que busca el sueño, la ilusión, encarnada en la Fuente de la eterna juventud. Ilusión frente a decepción es la dualidad temática que vertebra el filme.

Como es habitual en las películas de asunto histórico, se aunaron el espectáculo y el romance. Este tuvo a Silvana Roth como la heroína altanera que anhela un amor capaz de borrar los sinsabores sufridos en la aventura, pero que no desdiga de su condición hidalga.

Muy costosa para lo que se estilaba hasta entonces, con multitud de extras y excelentes técnicos, como el alemán Pablo Tabernero en la fotografía, el austríaco Kurt Land en el montaje, Gregorio López Naguil y Alvaro Durañona y Vedia en la dirección de arte, y Alejandro Gutiérrez del Barrio en la música, su fracaso ante el público contribuyó a la quiebra de los estudios *Pampa Films*.

Luis Trelles Plazaola hace una atrevida propuesta al sugerir que esta película podría ser

...la plasmación en imágenes, y a base de un regreso al pasado, de lo que muy bien pudo ser la experiencia americana de esa nueva migración de españoles que se relocalizaron en América como consecuencia de la guerra civil librada en España.¹⁴⁷

Episodios del pasado colonial americano se reconstruyeron en dos películas:

Rosa de América (1946) es un producto de Alberto de Zavalía para el lucimiento de la estrella Delia Garcés, su esposa, que interpreta con su gracia, inocencia y sencillez habituales, a Santa Rosa de Lima, la santa hispanoamericana.. Fue una producción espectacular – la Lima barroca - que insumió un enorme esfuerzo y grandes gastos a los Estudios San Miguel; colaboraron Gori Muñoz y José María Beltrán en la reconstrucción e iluminación de Lima, y Alberto Ginastera se responsabilizó de la música.

La Quintrala (1955), dirigida por Hugo del Carril sobre guión de Eduardo Borrás, es la historia de Catalina de los Ríos y Lisperguer (Santiago de Chile, 1604 - 1665), más conocida como *La Quintrala*, una terrateniente chilena de la época colonial, famosa por su belleza y la crueldad con la que trataba a amantes y esclavos; se la acusó también de asesinar a su propio padre. Por vía materna descendía de conquistadores que llegaron a Chile en 1540, en la expedición del conquistador Pedro de Valdivia.

¹⁴⁷ Trelles Plazaola, Luis. *Imágenes cambiantes: descubrimiento, conquista y colonización de la América Hispana vista por el cine de ficción y largometraje*. San Juan de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1996, p. 27

Se puede consultar en

http://books.google.es/books?id=OfOdj8Z0gqYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

En la película se manifiesta claramente la impunidad concedida a la *Quintrala* por pertenecer a una familia poderosa y muy rica; al ser acusada de espantosos crímenes el juicio se dilata y queda a la vista la protección que le brinda la Iglesia – se esgrime el antiguo derecho de acogerse a sagrado. Por esto quedan enfrentadas la Iglesia y la Corona española.

La espectacularidad que hemos mencionado como característica de las películas de ficción histórica es notable en la reconstrucción de Santiago de Chile debida a Gori Muñoz, en la secuencia de la procesión por las calles de la ciudad y muy especialmente en el terremoto que da fin a la vida del torturado fray Pedro de Figueroa.

Nos referiremos más adelante a este filme, al dedicarnos al trabajo de guionista de Eduardo Borrás.

b.- Guerras por la independencia

Los filmes que recrean hechos relacionados con las luchas por la independencia muestran la oposición entre criollos y realistas en términos de héroes y antihéroes. Los héroes históricos alcanzan dimensión mítica; San Martín, Belgrano o Güemes están presentes como responsables de la acción épica, pero en imagen a veces difusa, distanciada: Belgrano entrevisto de perfil en *Nace la libertad*, Güemes nimbado por el sol en el horizonte y mostrado en contrapicado al final de *La guerra gaucha*. Los protagonistas de la ficción que responden a los ideales patrióticos sostenidos por esas figuras máximas reúnen valor, grandeza, sentido del honor y un profundo amor a la patria que los despoja de todo egoísmo. Frente a ellos el enemigo es el godo caracterizado como cruel y empequeñecido frente al coraje de los patriotas. Más adelante señalaremos algunas diferencias en este esquema general

Es habitual la participación de actores de origen hispano en el rol de enemigos, en particular Ricardo Galache (nacido en Cuba pero con una carrera teatral en España) y José Comella.

La representación del español en filmes históricos debe incluirse en el contexto de la narración de "lo nacional". La identidad nacional es una construcción que requiere ciertos tópicos y motivos clave: por ejemplo, el relato de acontecimientos fundacionales como las luchas heroicas en defensa de la tierra contra el invasor. Es la retórica de la historia oficial, que aparece en los libros y actos escolares, en cierta ritualidad cívica, en los discursos políticos. Al decir de César Maranghello, el cine *le puso voz e imagen a la identidad nacional*.¹⁴⁸

Los tópicos de la narrativa de frontera están presentes; Ana Laura Lusnich¹⁴⁹ los enuncia: exposición de las estrategias de combate, la exaltación del militar como sujeto histórico privilegiado, el uso de la fuerza, la relación estrecha entre el hombre y el paisaje; la primacía de los conceptos de orden, jerarquía, respeto y autoridad.

Se recurre frecuentemente al melodrama. En los filmes que trataremos ahora la espectacularidad corresponde a las batallas, rodadas en escenarios naturales, y no faltan los romances que involucran al héroe, a veces sobre un fondo de oposición familiar por divergencias ideológicas.

Clásico argentino, *La guerra gaucha* (1942) introduce en el cine nacional el culto a la Patria (Tranchini) como prolongación del tradicional culto al coraje. Los guionistas Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat se basaron en el texto homónimo de Leopoldo Lugones, seleccionando y ajustando el material para hacerlo cinematográfico..

¹⁴⁸ Maranghello, C., Tranchini, E. M., y Díaz, E. D.. *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines., 1998, p. 28.

¹⁴⁹ Lusnich, Ana Laura. *Los relatos de frontera en el cine argentino. Fundamentos de un arte oficial*. Actas del XII Congreso nacional de literatura argentina: encuentro de la literatura argentina con el discurso crítico; Río Gallegos, Universidad Nacional de la Patagonia Austral 2004

La productora Artistas Argentinos Asociados (1941) formada por un grupo de grandes actores (Enrique Muiño, Elías Alippi, Francisco Petrone y Angel Magaña), el director Lucas Demare y el productor Enrique Faustín se propusieron, ante las múltiples versiones de clásicos extranjeros, trasladar a la pantalla temas esencialmente argentinos. Además, estaba de moda el *western*¹⁵⁰, de modo que esta épica nuestra encajaba en un molde visualmente ya conocido y disfrutado por el público, pero lo nacionalizaba en una muestra de “narrativa de frontera”

A partir de los relatos que Lugones publicara en 1905, en torno a la defensa que hicieron los gauchos salteños en el norte del país durante las guerras de la independencia, Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi lograron una reelaboración¹⁵¹ ampliamente analizada por Guillermo Corti en el número 14 de la revista *Cine*:

La primera etapa del trabajo [...] consistió en desnudar y clasificar la trama de los cuentos que forman el libro de Lugones, cada uno de cuyos párrafos fue, a su vez, clasificado por tema. Luego se hizo una discriminación, eliminando todo lo mucho que carecía de valor cinematográfico [...]

Tras esta depuración cinematográfica se hizo una selección utilizable de modismos, giros, vocabulario y costumbres de época [...] Esta etapa fue complementada con una visita a Salta, donde se conversó con gente del pueblo y descendientes de Güemes.[...]¹⁵²

Afirma Corti que en el libro definitivo quedó el espíritu de la obra de Lugones, que fue también el de aquella época de gesta anónima y heroica.

¹⁵⁰ De 1939 son *Tierra de audaces*, *Union Pacific* y, sobre todas ellas, *La Diligencia*, de John Ford.

¹⁵¹ Los relatos son: *Diana*, *Alerta*, *Sorpresa*, *Juramento*, *Carga*, *Al rastro*, siendo el primero el que da los lineamientos generales al film.

¹⁵² Citado extensamente por Di Núbila, *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Ediciones del jilguero, 1998, pp. 392-394.

Un cartel extradiegético en el principio del filme funciona como dedicatoria a la memoria de los verdaderos héroes:

... Viejas tercerolas, sables mellados, hondas, garrotes, lanzas, lazos y boleadoras fueron las armas del gauchaje. Ni el hambre ni la miseria detuvieron a esas huestes primitivas.

A ellos, a los que murieron lejos de las páginas de la historia, queremos evocar en estas imágenes.

La acción se sitúa en 1817, en un campamento español en Salta, donde el sacristán Lucero (Enrique Muiño) colabora con la resistencia enviando mensajes cifrados, mediante el tañido de las campanas, a la tropa gaucha al mando de los capitanes Del Carril (Sebastián Chiola) y Miranda (Francisco Petrone).

El suelo americano toma parte en la defensa, con los hombres, las mujeres, los niños y los viejos. Los héroes, a las órdenes de Güemes, son los gauchos que no han pasado a la historia, desde el capitán Miranda al sacristán Lucero, que se enfrentan al ejército realista a pura astucia en la “guerra de guerrillas.”

Los gauchos aprisionan al teniente Villarreal (Angel Magaña), limeño por nacimiento y soldado a las órdenes del rey de España, y lo confinan en la estancia de Asunción Colombres (Amelia Bence), una hermosa mujer que, con la ayuda de las cartas del General Belgrano, ganará al teniente para la causa americana. Esta pedagogía amorosamente patriótica produce la conversión de Villarreal que también por boca de Asunción y por propia experiencia conoce cuánto va del trato que le han dado a él y la brutalidad aplicada por los realistas. Y hablamos de conversión porque hay una cierta religiosidad en este sacrificio, esta entrega a la Patria.

Los jefes del ejército español se ven acosados por la guerrilla gaucha, y se desmoralizan ante la seguidilla de fracasos. El personaje que encarna Ricardo Galache resume, acobardado:- *¡Todo nos traiciona, desde los hombres a las espinas!* Es la tierra misma la que se levanta.

Los españoles,¹⁵³ puestos al límite por la astucia gaucha, se vuelven violentamente feroces: al hijo de Miranda, una criatura que a caballo va desde su rancho al campamento gaucha llevando información, lo asesina un soldado; su madre es golpeada, arrastrada y atada, y el sacristán, descubierto, recibe un terrible culatazo en la cabeza que lo deja ciego. El poblado es arrasado y los gauchos, sorprendidos y diezmados.

Dos mujeres manifiestan el odio al enemigo: Asunción, que narra a Villarreal la muerte de su hermano apresado por los realistas innobles, en contraste con lo que le ocurrió a él mismo, y la mujer de Miranda, quien, ante el cuerpo inerte de su hijo grita:

- *¡Malditos godos, asesinos de nuestros hijos!*

Pero el teniente Villarreal, que con el amor y las exhortaciones de Asunción ha asumido su condición de americano, toma el lugar de los capitanes muertos, al frente de los sobrevivientes, mientras por las montañas se acerca Güemes, nimbado por el sol que augura la victoria. Final apoteótico que cierra el fluir de la historia y proporciona al espectador la contemplación del triunfo.

Si en la obra de Lugones se destaca al gaucha desconocido, en el filme se exalta la figura del militar fuerte, de carrera – el teniente Villarreal – quien se erige en protagonista porque está preparado para organizar y mandar a los que quedan.

¹⁵³ Una curiosidad de la que da cuenta César Maranghello: durante la filmación hubo numerosos extras, entre ellos peones de estancias de Salta; los gauchos no se querían vestir de españoles por lo que pusieron a conscriptos a actuar como soldados realistas.

Esta película, dirigida por Lucas Demare, mereció una detallada referencia en la *Historia...* de Domingo Di Núbila, bajo el título de “Apoteosis de la libertad y culminación de la época de oro.”

En un libro reciente, Estela Erausquin arriesga la siguiente hipótesis:

En el contexto del momento del estreno, noviembre de 1942, el film debe haber tenido una resonancia particular en el público. El horror de la guerra europea tenía eco en todos los periódicos y la población seguía sus vicisitudes con gran interés. La película mostraba la imposibilidad de vencer a un pueblo capaz de resistir al invasor hasta las últimas consecuencias. En ese momento preciso, las tropas invasoras alemanas eran vencidas en Stalingrado y el valor de la resistencia del pueblo soviético contra el invasor nazi era puesto especialmente de manifiesto.¹⁵⁴

A lo que cabría agregar otra circunstancia: Homero Manzi, coautor del guión, fue un activo militante radical yrigoyenista; participó de la fundación de FORJA, comulgó con los principios democráticos latinoamericanistas y antiimperialistas y fue crítico del radicalismo alvearista.¹⁵⁵ Formó parte también de los Estudios Artistas Argentinos Asociados, que nacía con proyectos de cine nacional. Si bien para el momento de elaboración de la película que estamos comentando no se había pronunciado a favor del peronismo, tuvo la convicción de que por ese camino se prolongaban los ideales yrigoyenistas.

¹⁵⁴ Erausquin, Estela. *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*. Buenos Aires, Biblos, 2008, p. 164.

¹⁵⁵ De él dijo Arturo Jauretche: *Le debo a otros, pero, en especial, a Homero Manzi, la comprensión del caudillo, del individuo Hipólito Yrigoyen y lo que significó ... Manzi estaba muy madurado, maduró temprano*”.

*Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi ... también limaron el acervo nacionalista del vate suicida e impregnaron el nuevo texto con todos aquellos elementos de la crisis político-económica que sucedía al país entre 1940-1943.*¹⁵⁶

El caudillo recortándose contra el cielo metaforizaba en aquellos años una esperanza en el complicado horizonte político de la Argentina..

María de los Angeles (1948)

Los estudios EFA encararon este proyecto para su estrella Mecha Ortiz, a partir de la novela homónima con la que sus autoras, las historiadoras Virginia Carreño y Constanza de Menezes, ganaron el primer premio del año 1945 en el concurso organizado por la Editorial Argentina Aristides Quillet S.A para la revista *Rosalinda*.

Ambas estudiosas recogieron en los registros parroquiales de la Merced de San Juan y en el Archivo de la Curia los datos que permitieron entretener la historia verídica de *una mujer que amó*.

La acción se desarrolla en la provincia de San Juan, en 1925, durante las guerras por la independencia, y el contexto cercano es el de los enfrentamientos entre quienes estaban con la revolución de Mayo y quienes apoyaban aún al régimen hispánico. Algunos sanjuaninos – los *pelucones* reaccionarios que sólo defienden sus intereses - conspiraban para derribar al gobernador Salvador María del Carril (1798 – 1883 ¹⁵⁷) junto a los que querían restablecer los valores tradicionales, contrarios a la Revolución

¹⁵⁶ Posadas, Landro, Speroni. *Cine sonoro argentino 1933-1943 II*. Buenos Aires, El Calafate, 2006., p.73

¹⁵⁷ Estudió en la Universidad de San Carlos en Córdoba; discípulo del deán Funes, recibió su título de doctor en Derecho civil y canónico en 1816. Pasó algunos años como periodista y funcionario en el Ministerio de Hacienda en Buenos Aires. Regresó a San Juan y llegó a ser gobernador con 24 años. Fundó la Suprema Corte de Justicia; y dotó a San Juan de un código constitucional que concretaba en sus artículos el más genuino espíritu democrático. Fue la "Carta de Mayo" promulgada el 15 de julio de 1826, y basada en las nuevas ideas liberales inglesas, muchas de las cuales fueron, más tarde, incorporadas a las constituciones de Rivadavia y de 1853.

La secuencia de los créditos se sobreimprime contra un fondo de torres de iglesia y el sonar de las campanas a rebato. Inmediatamente los diálogos de los transeúntes informan sobre el estado de guerra de la región, Un alboroto en las calles señala la llegada de un grupo de prisioneros españoles pertenecientes al ejército de La Serna vencido en Ayacucho (diciembre de 1824), que son destinados a trabajos forzados.

La batalla parece señalar el fin de la guerra. El pueblo exaltado se agolpa en las calles, las mujeres miran a los "monstruos" y del Carril ordena protegerlos porque es la hora de la paz.

Entre los vencidos camina Eugenio de los Llanos, sanjuanino hijo de españoles y acusado de traición a la patria americana, especie que su novia Beatriz no cree a pesar de que él da por terminado el compromiso para no arrastrarla a la vergüenza.

Sobre el telón de fondo de la lucha por el poder en la provincia María de los Angeles, que pertenece a una familia patricia, ha perdido su juventud asumiendo el rol de su madre muerta, cuidando al padre y a los hermanos, Clemente y Javier, y no ha tenido oportunidad de formar su propia familia.

Las mujeres reunidas en casa de la protagonista comentan la disposición del gobernador, que permite a las criollas comprar un marido entre los prisioneros para así salvarlo de la condena. María de los Angeles afirma que tan vergonzoso es comprar un hombre como venderse a sí misma. Varias de esas afirmaciones primeras serán borradas por decisiones posteriores.

La película se asienta sobre los ejes lealtad/ traición y amor/ honor. Por un lado, el ideal patriótico criollo; por otro, los españoles, hombres de armas, que intentan recobrar lo perdido y que también juegan su honor. Y las argucias de unos y otros para triunfar.

En medio del alboroto callejero, los caballos del carruaje que lleva a María de los Angeles se encabritan, pero uno de los prisioneros la socorre:

-Gracias, es un gesto muy noble por parte de un enemigo.

-Para un español, una mujer nunca es un enemigo. A sus pies, señora.

María de los Angeles recuerda la posibilidad otorgada por el gobierno de casar con prisioneros, piensa en el guapo español que tan caballerosamente la había ayudado – más adelante dirá: *Aquella vez fue la primera en que me sentí mirada como mujer* - y en la esperanza de un hogar, y secretamente lo cita en la iglesia para hacerle la propuesta.¹⁵⁸ Pero el capitán José Guzmán de Granada, aunque *sin techo y sin patria*, la desdenna y la rechaza:

Me ha herido en lo peor que puede herirse a un español: su orgullo de hombre

Ese orgullo se manifiesta en el encuadre: el capitán en un plano medio, y con un ligero contrapicado. Guzmán, visiblemente alterado, da media vuelta y se retira dejando sola y avergonzada a la mujer.

En una cuadra descansan de los trabajos forzados los prisioneros españoles, sumidos en la penumbra. Uno de ellos arranca una melodía andaluza de la guitarra trayendo la nostalgia por la tierra lejana. El capitán Guzmán recibe un consejo de los suyos: si acepta el casamiento tendrá la libertad y podrá ayudar a sus compañeros, pero esto significa en apariencia renegar de su bandera y prometer obediencia a un país enemigo.

Los límites del conflicto moral son oscuros: se exponen tres circunstancias en las que la traición es visible. Al Capitán se le abre una disyuntiva que debe resolver. Al mismo tiempo Eugenio es rechazado hasta por sus compañeros de prisión pues la traición lo hace a todas luces despreciable.

¹⁵⁸ En la tradición española, los refranes insisten en la condición femenina, que se debe guardar dentro de la casa. (*La mujer y el fraile, mal parecen en la calle; La mujer y la gallina, por andar anda perdida*) María de los Angeles, de familia patricia, sólo sale a misa, al paseo o de visita a casa de otra dama, y esos son los momentos en que puede tener contacto con otros. La iglesia es lugar propicio para el encuentro visual, primero, y para breves contactos y roces o intercambio de billetes, donde el galán puede abordar a la dama y mostrar sus intenciones. Es ella la que cita al español, y lo hace al abrigo del ámbito sagrado.

En la noche, los sanjuaninos complotados contra la Revolución de Mayo y contra el gobernados del Carril se reúnen en la casa paterna de Angeles.

Traidor y leal son los términos que circulan en el texto filmico: el que traiciona una vez puede traicionar dos. Y un hombre de honor no traiciona. El Capitán Guzmán es hombre leal a su Rey y a sus sentimientos, y no se lo puede comprar. Mas todo vale en la guerra.

Mientras los hombres se debaten en cuestiones de honor y de política, la situación social resulta muy difícil para María de los Angeles: en el mercado, en los lugares públicos, las mujeres le dan la espalda y las habladurías se ceban en ella. En la casa, la familia la desprecia, y el mismo Capitán califica de *matrimonio grotesco* éste donde hay *una mujer que compra y un hombre que se vende*. Una copla – la voz popular - recorre San Juan: *Una vieja se casó ...*

José Guzmán de Granada – impecable Alvarez Diosdado – se convierte en el administrador de los bienes de María de los Angeles, y defensor de sus derechos aun frente a uno de sus hermanos, que la ha estafado. Pero al Capitán y a Angeles los separa una tierra:¹⁵⁹ España. Es simbólica la entrega de un puñado de tierra sanjuanina de la mano de Angeles a José

-Tómela, es suya también

-No puedo retenerla. Se me escurre entre los dedos.

-Es que quizá no quiera retenerla, José

El sol, la tierra generosa y la paz en el Valle del Zonda, en la finca de la familia, rompen las últimas barreras entre Angeles y José, y el amor empieza a manifestarse.

Pero la lealtad a España obliga a don José de Guzmán a correr riesgos extremos. Su coronel, escondido en el valle del Zonda, siente que *la gente, el viento, la montaña, la*

¹⁵⁹ Una leyenda huarpe narrada por Javier, el hermano menor de Angeles, habla de dos enamorados convertidos en montes y separados eternamente por un río.

tierra, el paisaje todo le opone resistencia, como en aquel momento citado de *La guerra gaucha*.

Es la lucha a traición de esta maldita tierra.

La hombría y el coraje son tópicos constitutivos de la figura del héroe. José, leal a España, para continuar su lucha tomará parte en el complot contra las ideas de Mayo,¹⁶⁰ un complot que fracasa. Aquel Eugenio tildado de traidor era en verdad un espía encubierto; ha llegado a conocer los planes enemigos y muere en un atentado que sella la victoria de los patriotas.

Y Angeles por amor traiciona de alguna manera a la patria, al salvar a su amado de la muerte y procurarle los medios para la fuga hacia Chile.

Pero el coronel del regimiento español vencido da por terminada la lucha:

-No se sienta humillado. La sangre que nos ha vencido es la misma nuestra.

América ya es mayor de edad, y si no queremos perderla del todo habrá que conquistarla por el corazón

y él mismo empuja a Guzmán a volver a los brazos de esa mujer que ya espera un hijo porque, en definitiva, son *hijos de España* los que han ganado el derecho a independizarse.

El personaje del Capitán Guzmán de Granada es el héroe viril, soldado cuyos imperativos patrióticos están por encima de los deberes hacia su mujer. Lo mismo ocurre con Eugenio de los Llanos. Uno y otro son militares ejemplares, dignos del mayor respeto porque han puesto a la Patria, la de cada uno, por encima de cualquier otro valor, y por esa Patria son capaces de arrostrar hasta la pérdida de la opinión ajena

¹⁶⁰ Se produjo un levantamiento contra del Carril. Lo suplantó Plácido Fernández Maradona, cuyo primer gesto fue firmar un decreto por el cual "La Carta de Mayo será quemada públicamente por mano del verdugo, porque fue introducida por la mano del diablo para corrompernos...".

y la misma vida. María de los Angeles lo enuncia: para un hombre el máximo anhelo es la libertad, mientras que para una mujer lo es la familia.

Hay una conclusión auspiciosa: las diferencias ya no tendrán que dirimirse en el campo de batalla, es posible la convivencia amorosa y un futuro de hijos concebidos bajo el sol de la generosa tierra argentina.

Ernesto Arancibia dirigió, la fotografía es de Roque Funes y la música de Isidro Maiztegui y Julián Bautista.

Nos parece interesante la historia, aunque los diálogos resultan morosos y demasiado abundantes y el ritmo general, lento. En cuanto al tema que nos ocupa, hay un viraje en la representación de los españoles: para el pueblo son el enemigo, los monstruos, pero algunos pueden actuar como hombres de honor, y ser portadores de las mejores prendas. El narrador extradiegético valora así al Capitán al mostrarlo frecuentemente solo en el centro del cuadro, y en alguna ocasión con un ligero contrapicado. Su discurso también es claro y preciso, excepto en la única situación en que miente a su esposa¹⁶¹, y lo hace vuelto de espaldas y lacónicamente.

Frente a Eugenio, que acepta pasar por traidor a la Patria y perderlo todo para jugar, como espía, un papel decisivo en la lucha y así asegurar la victoria, José de Guzmán representa la misma dolorosa alternativa: conservar el propio honor o ponerlo en juego ante la sociedad para cumplir mejor con su Patria. Los dos hombres son dos caras de la misma moneda. Personajes que encarnan un conflicto compartido con José de San Martín, el Padre de la Patria, soldado formado en España y más aún, condecorado por defender la bandera roja y amarilla ante los franceses, pero que fue la pieza decisiva en la lucha armada por la liberación de América del Sur de esa misma España.

¹⁶¹ Cuando ha examinado el paso por la quebrada del Zonda, posible vía de escape, pero responde que ha visitado al viejo Matías.

El coronel vencido, encarnado por José Comellas (así figura en los créditos), es quien concluye con los conceptos que circulaban desde hacía tiempo en la Argentina: España es la Madre Patria.

Nace la libertad (1949)

Jujuy, 1812. Manuel Belgrano estaba al frente del Ejército del Norte. Los realistas se iban acercando desde el Alto Perú con fuerzas muy superiores a las de los patriotas. Belgrano decide pedir a los jujeños un renunciamento heroico: emplearían por primera vez en el suelo patrio la táctica de "tierra arrasada," es decir, se retirarían de la ciudad llevando todo lo posible y quemarían o inutilizarían cuanto pudiera servir a los invasores.

Basada en un argumento de Oscar R. Beltrán, quien también colaboró en el guión, la acción presenta los hechos que llevaron a Belgrano a decidir el éxodo jujeño (23 de agosto de 1812) frente al avance de las tropas españolas. Junto a la figura del héroe nacional, se destaca el presbítero Gorriti, que sostiene al pueblo como un padre y secunda a Belgrano desde el púlpito y en la calle..

Como en la película anterior, hay dos sectores de población con intereses diferentes; frente a los que responden a Belgrano están los comerciantes, muchos de origen peninsular, muy perjudicados por la paralización económica originada en el estado de guerra; estos confían en la llegada del ejército realista para volver a una situación estable. Los más pobres, los criollos e incluso la servidumbre de familias acomodadas, acompañan el proyecto patriótico.

José Comella interpreta al jefe de los realistas, de la Serna. La situación es de hostilidad entre ellos y los patriotas, pero hay un rasgo individual de compasión: en la ciudad vacía y arrasada por los mismos jujeños, sólo han quedado los enfermos, los muy viejos

y un ciego. Cuando los encuentra un soldado español, ordena: *Habrá que atenderlos. Enviar  un médico.*

El resto del ejército español manifiesta crueldad; las leyes de la guerra producen muertes inútiles. El espía que se ha infiltrado entre los soldados españoles para pasar información a Belgrano, al entrar a Jujuy y encontrarla vacía, llega hasta su casa donde su mujer, ya demente, canta una canción de cuna a la hijita que ha muerto durante el  xodo. Habiendo perdido todo, él sale a la calle y se revela ante los soldados, que lo fusilan sin miramientos.

El ejército realista nuevamente se encuentra con la situación límite: nada los favorece, no pueden ni siquiera abastecerse en la Jujuy devastada.

Rescate de sangre (1952)

Un tema histórico poco aprovechado por la realización de Francisco Mugica. La acción ocurre en Mendoza, donde fue filmada, y a principios del siglo XIX, en tiempos cercanos a la gesta de 1810. Una mujer de la tierra es esclava de un español; al casarse su esposo trabaja denodadamente construyendo una acequia para comprar su libertad, y con más ahínco cuando ella ya espera un hijo. La figura del español que esclaviza a una criolla es análoga a la relación entre España y la América española en épocas de luchas. La emancipación correrá como el agua de la acequia, rumorosa e incontenible.

El grito sagrado (1954)

Dirigida por Luis César Amadori, según una idea de Pedro Miguel Obligado. En un contexto histórico extendido (las invasiones inglesas, la revolución de Mayo, la Asamblea del año XIII que dio la libertad a los esclavos, la Declaración de la

Independencia) se narra la biografía novelada de María Sánchez de Thompson, con una excelente evocación del Buenos Aires de entonces.

Están las figuras españolas de los virreyes, primero del Pino y luego el Marqués de Sobremonte. Está el desagradable Capitán Diego Velazco que ha pedido la mano de Mariquita, y que ha sido aceptado por sus padres, quienes desoyen las quejas y súplicas de la muchacha. A su cargo está el rol de villano, capaz de crueldad y excesos para conseguir sus propósitos; así hace azotar a un esclavo, fiel al verdadero pretendiente de la muchacha, el alférez Martín Thompson, e intenta hacer lo propio con la mulata que sirve a Mariquita. El sargento Requena, a quien se encomienda el castigo y se resiste porque lo prepararon *para pelear con hombres y no para azotar mujeres*, recibe el desprecio de su jefe con la siguiente frase: *¡Criollo tenías que ser!*

María, cuando se niega al casamiento, es dejada de lado por la buena sociedad y por sus propios padres. Su caso será llevado ante el Procurador y llegará al mismo Virrey. La oposición más encarnizada viene de parte de la madre. Se establece entonces un paralelismo: así como Doña Magdalena, Madre España no entiende a sus hijos. Los *endiablados criollos*, al decir de Sobremonte, ya no aceptan la sujeción. *Emanciparse cuesta, pero el premio es grande.*

Mariquita logra unirse a su enamorado y ambos se comprometen por la libertad. Mariquita es la encarnación de la Patria naciente, que lucha con la palabra y con los hechos: resiste al inglés desde su casa en Buenos Aires y organiza a los esclavos que han quedado allí; encabeza una marcha de mujeres por las calles; reparte cintas celestes y blancas en la Plaza Mayor en los días de mayo de 1810; recuerda al general Belgrano que necesitará una bandera; acoge al Maestro Blas Parera y presta su casa para que el Himno nacional se entone por primera vez.

En conclusión, España es la Madre Patria, sorda a las necesidades de sus hijos. El Capitán Don Diego Velazco no representa a los españoles, es la representación de la villanía y la falta de honor.

Como dato curioso: se representa en el teatro *El sí de las niñas*, de Moratín, que, según se cuenta en Buenos Aires, recrea el caso de Mariquita (ella no asiste a la función porque acaba de parir a su primera hija).

Los personajes históricos son los virreyes, Blas Parera, Belgrano, Fray Justo Santa María del Oro, Rivadavia ...

En los filmes mencionados, los españoles – el enemigo - aparecen habitualmente como soldados, a veces conspirando con criollos monárquicos para recuperar el poder. Por lo general no son ridículos ni grotescos: pelean por su causa.

Los criollos oponen resistencia, desde las familias adineradas hasta las gentes del servicio doméstico o los esclavos, aunque a veces hay disensiones en el seno del grupo familiar: algún jefe de familia o hermano mayor que no comparte los ideales libertarios, mientras los más jóvenes o la niña de la casa los apoyan abiertamente. De esta manera se presenta a menudo un romance que debe enfrentar convenciones sociales y divergencias ideológicas.

Los españoles muestran en algunos casos violencia y crueldad, en mayor medida en los episodios situados entre 1810 y 1817; también se subraya el desconcierto de soldados adiestrados, ante las trampas y las emboscadas de los gauchos, tal como nos lo cuenta el relato oficial. En algunos relatos colocados más allá de 1820 ya se vislumbra la posibilidad de acabar la guerra e, incluso, de establecer nuevos vínculos con España. .

Nos parece interesante señalar que la mayor parte de estos filmes recrean la epopeya en el interior: aunque la Revolución viene de Buenos Aires, se presta atención a las luchas en las provincias.

3) Filmes no históricos

La Argentina recibió a multitud de españoles inmigrantes. La sociedad los incorporó y esto se advierte claramente en el cine, aunque ya en el sainete lo habíamos visto. En el patio del conventillo el gallego es familiar y está incorporado naturalmente, a tal punto que *el actor que lo interpretaba no necesitaba ser un español de verdad. Bastaba la fonética de un adecuado cocolichismo.*¹⁶²

¿Por qué hablamos de gallegos en particular? Entre 1890 y 1930, la enorme inmigración fue predominantemente gallega, de origen campesino (agricultores, jornaleros ...) y, en menor medida, marineros. Desde fines del siglo XIX, los gallegos abundaban como changadores o mozos de cuerda, fornidos, con fama de eficaces y honrados. En la literatura popular, fueron identificados con vendedores ambulantes en la frontera o como propietarios de pulperías.

El concepto "gallego"¹⁶³ se ha utilizado frecuentemente para nombrar no sólo a los nacidos en Galicia, sino a todos los españoles

... tal vez, por una razón puramente demográfica, ya que en el primer censo que se hizo en Buenos Aires, en 1855, el 49 por ciento de los españoles residentes eran gallegos. Ni qué decir en los días del Centenario de la Revolución de Mayo: Buenos Aires era la "mayor urbe gallega del planeta".

Sin embargo, decir gallego no era (no lo es todavía en la actualidad) sólo una forma de utilización del gentilicio; era, además, una manera de nombrar, *en términos despectivos*

¹⁶² Claudio España. "Figuras del cine y el teatro españoles en la Argentina." Artículo facilitado por el autor.

¹⁶³ Xosé M. Núñez Seixas "Un panorama social de la inmigración gallega en Buenos Aires, 1750-1930" En Ruy Fariás (comp.) *Buenos Aires Gallega. Inmigración, pasado y presente.* Temas del Patrimonio cultural N°20. 1a ed. Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007. p 28

a todos los españoles, comenta María Rosa Lojo¹⁶⁴. Sobre todo para molestarlos por la carga negativa que el estereotipo tenía, también dentro de España

En principio venían los varones jóvenes provenientes de zonas rurales y con destino a zonas urbanas. Si tenían familia, luego traían a la mujer y los hijos para reagruparse. Desde 1910 aumentó la cantidad de mujeres que viajaban de Europa a América solas, o en grupos de vecinas. La ocupación más frecuente era la de criadas, cocineras o amas de cría. Por haber nacido en el medio rural y desconocer el oficio su adaptación era difícil. En el conurbano desarrollaban actividades industriales como la elaboración del tabaco, de productos destinados a la alimentación, y del vestido. Fueron a menudo planchadoras, costureras o lavanderas a domicilio, de modo que podían acomodar así el trabajo afuera con el cuidado de la familia propia.

Se establecieron preferentemente en las ciudades, Buenos Aires en primer lugar.

Hacia 1890 los gallegos eran a menudo identificados en el imaginario popular con los fornidos changadores o mozos de cuerda. Estos últimos serían fácilmente ubicables en las calles centrales de la ciudad y tendrían fama de eficaces y honrados

La gama de comercios y actividades terciarias y artesanales en las que estaban presentes los gallegos era sumamente variada y, a menudo, la desarrollaban en los barrios

Como cita Núñez Seixas, ya en 1866, en *Le Courrier de La Plata* consta esa variedad de ocupaciones de los inmigrantes gallegos: sin ellos no habría habido

... asistentes de hospital Ni aguateros. Ni basureros. Ni changadores del mercado. Ni serenos. Ni encendedores de faroles. (...) Ni vendedores de billetes de lotería”¹⁶⁵

¹⁶⁴ En Lojo, MR (dir) *Los "gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.

¹⁶⁵ Núñez Seixas , Xosé M. “Un panorama social de la inmigración gallega en Buenos Aires, 1750- 1930 “ En Farías, Ruy (comp.) *Temas de patrimonio cultural n° 20. Buenos Aires GallegaInmigración, pasado y presente* Buenos Aires : Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007 p. 35

Los propios emigrantes que rememoraban su experiencia profesional vital y colectiva adscribían también a los gallegos ese tipo de ocupaciones. Un inmigrante natural de Castro Caldelas (Ourense) evocaba en 1923 que, durante los treinta años anteriores, los gallegos en Buenos Aires solo habrían sido "*porteiros, sereos e criados*".

*Pero a partir de la década final del siglo XIX los gallegos fueron asociados en el imaginario argentino de modo predominante con un oficio: el servicio doméstico. De hecho, entre 1920 y 1933 la caracterización como criado o mucamo era la más frecuente, de manera relativa, entre las ocupaciones con las que los personajes gallegos aparecían caricaturizados en el teatro popular porteño, con un 16,9% de los casos. Buena parte de la leyenda negra de que disfrutaban los inmigrantes gallegos se derivaba de las anécdotas que todo argentino de clase media podía contar sobre su criado gallego recién llegado al país y que cometía algún error en su nuevo oficio de mucamo.*¹⁶⁶

El mismo autor señala que en la posguerra se dieron muchos casos de ascenso social, concretado en el pasaje de mozo a copropietario o propietario de una panadería, confitería o de un horno.¹⁶⁷

En la primera década del siglo XX se hallaban gallegos en tiendas y mercerías, bares y cafés, bazares, almacenes, hoteles y pensiones y venta de comestibles, en ese orden.

Antes de la Guerra Civil se ocupaban como mozos, lecheros, camareras, empleadas domésticas, porteros (se los sabía confiables), conductores de coches y colectivos, pero

¹⁶⁶ Xosé M. Núñez Seixas "Un panorama social de la inmigración gallega en Buenos Aires, 1750-1930" En Farías, Ruy (comp.) *Temas del Patrimonio cultural n° 20. Buenos Aires Gallega. Inmigración, pasado y presente.* Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007 p. 35

¹⁶⁷ . *Ibid*, p 39

tsmbién abogados y enfermeros (al punto que Antonio Pérez Prado¹⁶⁸ consigna la equivalencia dada a esta ocupación y “gallego”)

Por tanto, ocupaban un amplio abanico laboral: eran comerciantes, hoteleros, almaceneros, confiteros, dependientes de comercio y servicios desde serenos a conductores de tranvías.

Tan obvia es la presencia de la raíz hispánica, tan enraizada está en lo argentino, que en una secuencia de *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (Manuel Romero, 1942) las empleadas se presentan a Elvira: una se apellida González y la otra Gutiérrez, y rematan la presentación con un irónico *Como ves, todas hijas de norteamericanos*.

Una breve referencia al idiolecto hispánico: en el teatro y en el cine argentinos la particularidad dialectal aparece con toda naturalidad durante el período que tratamos. Los actores y actrices de aquella procedencia no disfrazan su manera nativa de decir. Pero la ubicación social del personaje refuerza el origen.

- LOS MAYORES

Es frecuente que las historias presentadas por nuestro cine muestren padres y abuelos españoles. Esos roles estuvieron a cargo de actores y actrices de ese origen

En los primeros pasos del cine sonoro argentino, en *Los tres berretines*, (1933) Dolores Dardés, catalana, interpreta a la abuela de Elenita, su nieta en la vida real (Luisa Vehil).

Amalia Sánchez Ariño en el cine argentino es la abuela por antonomasia: *Esposa último modelo* (1950), *Los árboles mueren de pie* (1951), *La melodía perdida* (1952), *La pícaro soñadora* (1956) Es la tía que ocupa lugar de madre de los dos muchachos huérfanos en *Los ojos más lindos del mundo* (1943) Es la tía Alfonsina, que se ve

¹⁶⁸ En Pérez Prado, Antonio. *Los gallegos y Buenos Aires*. Buenos Aires, La Bastilla, 1973, p. 213

obligada a alquilar una habitación de su casa para aminorar las penurias económicas en *El honorable inquilino* (1951), y que siembra la semilla de la regeneración en el ladrón (Alberto Closas). También es la tía Angela, maternal, en *La bestia humana* (película filmada en 1953 pero estrenada en 1957). Es la madre sufrida en *Honrarás a tu madre* (1953) y doña Isabel Mendoza, otrora gloria del teatro, madre de Angel Magaña en *Requiebro* y protectora de Paloma Reyes, la andaluza que conquistará a su hijo picaflor (1955)

En *Los ojos más lindos del mundo* (1943) la secuencia inicial permite escuchar un cante popular español desde el fuera de cuadro, mientras la madre de Lorenzo (Pedro López Lagar), una gallega que trabaja como lavandera, agoniza (*Ay, rapaz, qué negra sombra tienes! ... Tan solín como quedas, tan solíño en esta terra tan grande.*) Herminia Mas fue madre de Alberto (Pedro López Lagar) en *Camino del infierno* (1945), una madre pobre y golpeada por las penurias.

En *Amor prohibido* (producida en 1955 aunque recién se estrenó en 1958) una reelaboración de *Ana Karenina*, Pepita Meliá personificó a la madre de Alejandro Brown (Jorge Mistral): ambos son españoles en la realidad y en la ficción.

También fue una abuela Catalina Bárcena en *Chiruca* - 1945 - y abuela de Niní Marshall, aunque falsa, Consuelo Abad en *La mentirosa* (1942), actriz que también fue madre de Margarita en *La novela de un joven pobre* (1942)

Ricardo Galache, actor de carácter, desempeña un doble rol en *El misterioso tío Syllas* (1947); el padre de la protagonista, Agustín, y su hermano, el misterioso Syllas. Fue un abuelo putativo y cascarrabias en *Romance en tres noches* (1950); el profesor y protector del músico (Mariano Mores) y padre de la muchacha amada por él (Diana

Maggi) en *La voz de mi ciudad* (1953); el dueño de la cantera, tío misántropo del buen médico protagonista (Soffici) en *Una ventana a la vida* (1953) El Comendador, convidado de piedra y padre de Doña Inés en la representación (teatro dentro del cine) del *Don Juan Tenorio*, en la película homónima protagonizada por Sandrini (1949). Es don Berto, el amigo cínico del protagonista (Carlos Cores), que cuidará como un padre a la muchacha abandonada y a su bebé en *Del otro lado del puente* (1953). Es el médico de confianza de la familia que atiende a Lázaro en *María Magdalena* (1954) y también el médico que contiene a Mercedes, baleada por su marido en *El barro humano* (1955), y la acompaña a declarar en el juicio.

Francisco López Silva fue también padre y abuelo, o simplemente anciano afectuoso que desempeña esa función aún sin lazos de sangre. Padre espiritual y protector de la protagonista en *Nuestra Natacha* (1944), la sacó del reformatorio y le dio la posibilidad de una nueva vida. Es también el doctor comprensivo – casi un abuelo - y conocedor de las características adolescentes en el internado de señoritas de *Cuando florezca el naranjo* (1943) Por fin, abuelo en *Me casé con una estrella* (1951) y *Los árboles mueren de pie* (1951).

Vistió la piel del notario Juan Pedro Carballeda, depositario de la confianza de la familia del “joven pobre” en la película dirigida por Bayón Herrera *La novela de un joven pobre* (1942) y más tarde fue Sebastián Llorente, el abogado y viejo amigo de la familia en *El deseo* (1944).

En *Treinta segundos de amor* (1947) Miguel Gómez Bao es el simpático padre de Graciela (Mirta Legrand). En *La locura de don Juan*, (1948) es el doctor Amancio, psiquiatra amigo del protagonista, pero antes, en *Claro de luna* (1942), había sido el tío profesor de música y protector de Silvia y de Mirta. (Legrand)

La casa de Quirós (1937) muestra a José Olarra como el inmigrante español ansioso por señalar diferencias sociales respecto de la comunidad provinciana donde se radica – Córdoba - merced a títulos nobiliarios y un empaque aristocrático que no tienen importancia en América y tampoco para su hija, rápidamente adaptada al nuevo país.

Ernesto Vilches en un episodio de *Ceniza al viento* (1942) es el anciano Don José, un amigo que recibe en sus brazos al moribundo Daniel (Pedro López Lagar). Del mismo año es un producto del género de las ingenuas: *Su primer baile*, con María Duval; Vilches encarna a su abuelo. Desempeña el rol de padre de Susana (Amelia Bence) en *Los ojos más lindos del mundo* (1943). Y en *La Dama duende* (1945) es el respetable - pero no tanto – Duque de Tarsis, la autoridad que tiene en sus manos la opción de permitir o no la representación de la comedia en la fiesta del santo patrono del pueblo. En *La cumparsita* (1947) es el padre de otra Susana, la muchacha enamorada del protagonista (Hugo del Carril) que ha quedado amnésico y ha perdido el recuerdo de un primer amor. En *El que recibe las bofetadas* (1947). es el amigo y profesor del protagonista (Narciso Ibáñez Menta como científico estafado y traicionado por un amigo)

Alejandro Maximino fue el padre de Lucy Saravia (Lolita Torres) en *El mucamo de la niña* (1951).

En *Pasó en mi barrio* (1951) Benito Cibrián es don Paco, el futuro consuegro de Dominga (Tita Merello) y Genaro (Mario Fortuna). Recuerda su llegada a Mar del Plata como inmigrante pobre (*con una mano atrás y otra adelante*) y su ascenso socioeconómico gracias al trabajo (es un mayorista de ultramarinos). En *Sucedió en Buenos Aires* (1954) será padre de familia, y terminará asesinado por unos maleantes.

Manuel Perales es el padre de la *Quintrala* en la película homónima (1955)

José Comella fue padre de Lolita Torres en *La mejor del colegio* (1953) y *Un novio para Laura* (1955); su esposa en la ficción, en esta última película, fue Isabel Pradas.

- LOS SACERDOTES

Es recurrente la figura del sacerdote español, y esto puede deberse al hecho de que un 50% de la clerecía secular en la ciudad de Buenos Aires era de origen extranjero, con predominio de los sacerdotes españoles e italianos.

Algunos actores españoles aparecerán una y otra vez desempeñando este rol: por ejemplo Francisco López Silva que es uno de los sacerdotes en *Rosa de América* (1946), en *El regreso* (1950) representa a Dios, pero vuelve al rol como el abate Farías en *El conde de Montecristo* (1953) y el obispo en *La Quintrala* (1955).

Antonio Martíáñez es el padre Javier en *La Quintrala*, y Alejandro Maximino es el sacerdote que recibe a una arrepentida *María Magdalena* en la película homónima (1954).

Ernesto Vilches se ha quejado de que en el cine argentino siempre le ofrecían el rol de sacerdote (lo testifica en su autobiografía): el Padre Agüero en *Juvenilia*, el cura de *En el viejo Buenos Aires* y el de *El sillón y la gran duquesa* (1943), a cuya casa de niños desamparados ha llegado el famoso sillón de los Orloff para aliviar las estrecheces..

En *Pampa bárbara* (1945) aparece el padre Gregorio; el padre Maraya (Vicente Ariño) es en la parroquia el antecesor del protagonista en *El cura Lorenzo*(1954). En *Mi vida por la tuya* (1951) Ricardo Galache es el cura que intenta convencer a una madre de que los sueños no tienen por qué ser premonitorios, y en *Armiño negro* (1953) encarna al rector del colegio donde está el hijo de la protagonista.

Donde comienzan los pantanos (1952) presenta un melodrama rural ambientado en el sur de la provincia de Buenos Aires, donde los gringos se acriollan por amor a la tierra

fértil, y el párroco del pueblo (Joaquín García León) pone orden en las vidas al garete haciendo que un viudo gringo, noble y trabajador, proteja a la muchacha maltratada por un nutriero primitivo y bestial. El cura los llevará a casarse y comenzar una familia en “esta tierra bendita”, aunque la pasión no esté acabada ni en el Gavilán, ni en ella. . Este cura está en la línea de aquel personaje exitoso de Carlos Arniches, *El Padre Pitillo*, que tanto público aclamó en Buenos Aires.

- LOS OFICIOS Y OCUPACIONES

Las criadas y ayas de las jóvenes protagonistas de las películas que hemos considerado son a menudo españolas.

En *Besos brujos* (1937) la confidente, amiga y asistente de la cancionista que encarna Libertad Lamarque es “ la Satanela,” Luisa Satanela, una cancionista española y actriz de varieté.

En *Bodas de sangre* (1938), Amalia Sánchez Ariño como la criada y confidente de la Novia, claro que en un contexto español.

Herminia Mas representa a la cocinera y criada de Susana en *Los ojos más lindos del mundo* (1943) y también al ama de Lolita Torres en *La edad del amor* (1954)

En *El juego del amor y del azar* (1944) Eloísa Cañizares como la criada Lisette.

En *La Dama Duende*, (1945) Amalia Sánchez Ariño es Tata Juana, el ama y confidente de la protagonista, también en un contexto español.

María Santos es Mery, la criada de confianza en *El misterioso tío Syllas*, aunque cabría aclarar que la actriz había llegado a la Argentina muy joven, que integró la Comedia Nacional que fundara su cuñado Antonio Cunill Cabanellas; con lo cual, estaba incorporada desde temprano a los elencos nacionales

En *Pájaros de cristal*, (1955) Antonia Herrero es la sirvienta y confidente de la protagonista, Mecha Ortiz.

En cuanto a los criados:

El madrileño Luis Alfayate desempeña el rol de criado en la casa señorial en *Jettatore* (1938)..

En *En el último piso* (1942) el rol lo representa Miguel Gómez Bao.

En *El sillón y la gran duquesa* (1942) hay un criado de Olinda Bozán, que además se llama Jesús (el actor argentino Vicente Rubino).

En *Siete mujeres*, (1944) Ernesro Vilches encarna al criado/ mayordomo de confianza/ confidente de la casa, paternal y consejero.

En *La pródiga* (1945) el capataz de la finca y hombre paternal y de confianza de la protagonista es Francisco López Silva.

Alberto Contreras es el criado anciano en *El pecado de Julia* (1947) pero es el caso de una historia localizada en Europa y no en la Argentina

En *Como tú lo soñaste* (1947) el actor argentino Federico Mansilla encarna al mayordomo español del organista (Francisco Petrone).

En *Romance sin palabras* (1948) Alejandro Maximino es Alberto, el mayordomo del pianista Claudio Fontán, y José Comella el representante artístico, Luis.

En *Recuerdos de un ángel* (1948), el mayordomo en la casa de Irene es José Comella Angel es Pepe Iglesias, hijo de una planchadora criolla (Benita Puértolas) que ha sido robada y estafada por la gallega Concepción González, (Antonia Herrero) razón por la que la policía busca a ésta última. Aparecerá con un nombre falso, con un marido y un hijo, el conde de Hinojosa (Andrés Mejuto); falsos aristócratas que intentan continuar su carrera de timadores. Es el único caso que hemos hallado en que personajes españoles carecen de honestidad.

En *Más allá del olvido* (1955/56) Francisco López Silva como mucamo.

En *Requiebro*, (1955) Manuel Perales, ex-cabeza de compañía teatral, es Vadillo, el amigo de la casa y mayordomo español de la estancia del protagonista (Angel Magaña)

PORTEROS Y OTROS SERVICIOS

José Alfayate, un madrileño con carrera fundamentalmente teatral, desempeña el rol del portero español Ramón en la casa de Margarita, en el filme *Margarita, Armando y su padre* (1939)

En *Ceniza al viento*, 1942, hay un portero español que viene a buscar a la mujer del Hombre Martillo para anunciarle que ha fallecido su madre, lo cual no es cierto.

En *Nuestra Natacha*, el portero del reformatorio, Don Francisco, es Alberto Contreras.

El infortunado Fortunato (1952) basada en la obra *La honradez en el sótano* de Florencio Chiarello presenta un portero gallego....

En *La Mujer de las Camelias* (1953) Julián Pérez Avila, será acomodador del Teatro Colón.

En *El amor nunca muere* (1955), formada por tres episodios enhebrados por un medallón, el fuerte personaje femenino del último - Tita Merello - es la mujer de un gallego, Rosendo Romero, que ha vuelto a España empujado por la *morriña*,¹⁶⁹ allí lo sorprendió la guerra civil y murió sin poder volver. La Brava, doña Francisca – o doña Pancha – ha quedado a cargo del corralón. Un amigo de Rosendo, español también, le trae noticias a Pancha y un medallón de parte del marido.

También se puede agregar que, mientras la Pancha se prueba un vestido que estrenará en la próxima boda de su hijo, canta feliz una canción española, y que en el momento en

¹⁶⁹ En 1931 muchos españoles emigrados viajaron a España para participar de la política de la nueva República.

que elige vender el corralón para que la boda no tenga ningún obstáculo, recuerda al marido muerto y su honestidad proverbial.

Mozos de cuerda: el empleado de la casa de remates donde han llegado los sillones rusos en *El sillón y la gran duquesa* (1943)

Así como se encontraban conductores de carruajes entre los inmigrantes españoles, sabemos también que había taxistas. En *Sucedió en mi barrio*, (1954) Benito Cibrián encarna a un español taxista¹⁷⁰

DUEÑAS DE PENSIONES Y DE CASAS DE MODAS

Helena Cortesina, alcaldesa y dueña de la posada en *La Dama duende* (1945) Su esposo allí es Alejandro Maximino. Herminia Mas regentea una pensión en *La muerte está mintiendo* (1950)

Amalia Sánchez Ariño tiene una casa de modas donde trabajan dos de las “tres ratas” - Mecha Ortiz y luego, Amelia Bence - (1946), e Isabel Pradas, como Ana María, es dueña de la casa de modas y simpática vecina de Juan Carlos Thorry en *Concierto de bastón* (1951)

EL RUBRO DE LA ALIMENTACIÓN:

La gastronomía ha sido un rubro tradicionalmente en manos de españoles, como el sector de panaderos, almaceneros y repartidores, generalmente gallegos; tenemos un ejemplo en *La guerra la gano yo* (1943) donde el almacén Dos Mundos tiene como

¹⁷⁰ En los estudios sobre la inmigración gallega hemos hallado que hubo un importante ingreso de naturales de Marce (Lugo) que se establecieron como taxistas desde la década de 1930,.

dueños a Rosendo García (Pepe Arias) y al gallego Eusebio Pardeiro (Alejandro Contreras). Este último manifiesta su condición de ahorrativo, muy al contrario de los criollos. Además el gallego confía en el trabajo y desprecia la especulación.

En la comedia *La serpiente de cascabel* (1948) el cocinero del colegio de señoritas es Alberto Contreras, cariñoso con la más atrevida de las muchachas, Olga/ María Duval nuevamente como ingenua, pero finalmente declarado asesino de la celadora.

Barrio gris (1954) sobre una novela de Joaquín. Gómez Bas, con adaptación del mismo Gómez Bas y Soffici, dirigida, producida e interpretada en un papel secundario por Mario Soffici. Allí Vicente Ariño representa al almacenero español Don Avelino, que termina muerto por su mujer y en salmuera.

Entre los agricultores y lecheros había muchos vascos. En *La campana nueva* (1950) de ambiente rural, aparece un vasco campesino. También hay un vasco, pero ferroviario, en *Sangre y acero* (1956) y el rol lo representa el vasco Tomás Blanco.

.ESPECTACULOS ESPAÑOLES

Si bien no son propiamente espectáculo, se pueden señalar filmes que contienen algunas secuencias musicales de tono popular español. Si obviamos las canciones y bailes en *La Dama duende* (1945), a la que nos referiremos en detalle más adelante, *María Rosa* es un ejemplo. Se trata de una coproducción argentino chilena de la que fue responsable San Miguel con la dirección de Luis Moglia Barth, según la obra de Angel Guimerá adaptada por Francisco Madrid y Ariel Cortazzo. Ya desde los créditos la música compuesta por Alejandro Gutiérrez del Barrio remite a motivos españoles. La primera secuencia, al final de la vendimia, se combina con las intencionadas seguidillas de las lavanderas, en especial las que entona como solista Helena Cortesina..

Cuando llega el cobro por los trabajos en la viña, los obreros deciden festejar con música: guitarra y canto; el ejecutante será Salvador (Alberto Closas) y esto da pie al enfrentamiento de los dos hombres que aman a la protagonista.

Es frecuente que se recurra al espectáculo musical hispano en las películas de la época que estudiamos, espectáculo con cancionistas, bailarines y guitarristas. Además de los productos que ya hemos tratado al referirnos a los filmes españoles hechos en la Argentina, podemos citar películas donde se pueden apreciar muestras del género.

En octubre de 1939 se estrenó *Cándida*, la gran creación de Niní Marshall. La protagonista, gallega, y su novio Jesús (Augusto Codecá) van a una kermés, lo cual da pie para ver y escuchar el espectáculo.

El tenor vasco Faustino Arregui¹⁷¹ canta allí una jota aragonesa acompañado por la rondalla *Usandizaga* del Círculo de Aragón de Buenos Aires. Recordemos que la jota es verdadera seña de identidad de Aragón, aunque esté difundida por toda España.

Tras esa actuación ingresan los gaiteros dirigidos por el pontevedrés Manuel Dopazo¹⁷² (en los créditos figura como Manuel Do Pazo), el más importante de los gaiteros de la Argentina, también fabricante de gaitas. De él dijo el escritor exiliado Clemente Cimorra:

...Dopazo representaba mucho, la suma de todo lo gallego y de todas las nostalgias, la presencia de las raíces que logran en el hombre de Galicia aclimatado en América esa dualidad: la del trabajador incansable encariñado con el país en que vive y la del hijo de la Tierra de espíritu insobornable fiel a ella y a su lecho materno...

¹⁷¹ Formó parte de la Compañía que dirigía el maestro Francisco Moreno Torroba.

¹⁷² Había salido de España en 1902. En los años treinta consolidada su fama a tal punto que lo contrataban con antelación para romerías, festivales y actuaciones de Coros consagrados, y también para conciertos benéficos.

*Dopazo mantenía el alma de Galicia, intacta en él después de casi medio siglo de vivir en la Argentina*¹⁷³.

En la romería Anita del Río baila la “Zambra gitana” del Maestro Peláez. Los coros fueron dirigidos por el músico exiliado Francisco Balaguer.

En *Claro de Luna*, (1942) la muchacha que trabaja en la fábrica como empleada administrativa (Mirta Legrand) es invitada por Roberto Airaldi (ella ignora que es el gerente de la fábrica) al colmao¹⁷⁴ *El embrujo de Sevilla*, y allí se presentan cantaores, bailaoras y un guitarrista flamenco (Miguel Gómez Bao, el tío de las mellizas Legrand en el filme).

La danza de la fortuna (1944) también nos muestra un colmao, donde la artista principal es “la niña de la ventera” (Lolita Torres en su primera película). Al espectáculo asisten el protagonista (Sandrini) que espera quedar viudo y heredar a su mujer (Olinda Bozán), y el mayordomo español de la casa (Héctor Quintanilla).

En 1951 se conoció *La calle junto a la luna*, una novelización sobre la vida del poeta Evaristo Carriego, el poeta de Buenos Aires, encarnado por Narciso Ibáñez Menta. Ejemplificamos con una secuencia en la que se encuentran el poeta y una tiple española (Isabel Pradas) de la cual está enamorado. Hay un festejo popular, en el que actúa el cuerpo de gaiteros dirigido por Dopazo. Además, se representa un fragmento de la zarzuela *La Gran Vía* en el teatro y es la tiple una de las protagonistas.

¹⁷³ Citado por el biógrafo de M. Dopazo, Manuel Castro. *El decano de los gaiteros en Argentina. Manuel Dopazo*.

En <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/musica/dopazo/index.html>

¹⁷⁴ El “colmao” según el Diccionario de la Real Academia es el *Figón o tienda donde se sirven comidas especiales, principalmente mariscos*. Pero en la práctica se llamaba “colmao,” a la andaluza, al establecimiento donde se podía comer y beber mientras se desarrollaba la “juerga,” esto es, el espectáculo de cante, baile y toque flamenco. Nacieron a mediados del siglo XIX y florecieron en los años 30 en Andalucía y en la capital. Los *colmaos* aparecen en Buenos Aires en 1940. El primero se llamó “El embrujo de Sevilla” y estaba ubicado en el sótano de la esquina de Corrientes y Esmeralda. Después fueron muy famosos “El Tronio”, el “Goyescas” y el “Sevilla Colmao”.

María Antinea y Carmelo Santiago firman el guión de *La niña de fuego* (1952) sobre argumento de Miguel de Calazans, donde una muchacha andaluza – un éxito de Lolita Torres - se embarca como polizón para encontrar a sus tíos ricos en Buenos Aires y poder así ayudar a su madre que ha quedado en España. El cocinero del barco (Arsenio Perdiguero), también andaluz, la protege, alimenta y esconde durante el viaje, hasta con la complicidad del capitán del barco (Antonio Martiáñez) y la deja en Buenos Aires al cuidado de don Alejo, un guitarrista amigo (Antonio Martelo). Los tíos en cuestión son Clotilde que en el pasado artístico fue Rosarillo (Helena Cortesina) y Cipriano. Todos estos personajes están a cargo de españoles. La muchacha, que en principio se hace pasar por varón y da origen a los consabidos equívocos, acaba triunfando como cantante hispana, y esto da pie para que formen parte del elenco el famoso guitarrista español José María “Niño” Posadas y la rondalla Usandizaga.

En 1953, se fundó en Buenos Aires el Cuerpo Coreográfico del Circulo de Aragón, a instancias de su creador, Raúl Igoa. Este grupo, acompañado por la rondalla de Gastón Usandizaga, participó en dos películas protagonizadas por la cantante y actriz ya mencionada, Lolita Torres: *La edad del Amor* (1953) y *Un novio para Laura* (1954).

ESPAÑOLES CON PREOCUPACIÓN SOCIAL:

Hemos hallado algunas películas donde se manifiesta el compromiso social ligado a los emigrados españoles. Recordemos que los exiliados eran en su mayoría republicanos, y que entre los objetivos sociales de la II República se había propiciado una reforma de las relaciones laborales, para lo cual se proponía afianzar el poder de los sindicatos. Hubo además una apuesta por las actividades artísticas y por hacer partícipes de ellas a

todos los españoles, desde los innumerables analfabetos a los pobladores de los más lejanos rincones de España.

En *El comisario de Tranco Largo* (1942) hay un imprentero español y revolucionario que se enamora de Froilana.

En *Sucedió en mi barrio*, (1954) Benito Cibrián encarna a un español taxista¹⁷⁵ que declina su presencia en una fiesta familiar porque debe ir a la reunión del sindicato.

También en este apartado podemos incluir *Ambición* (1939) donde el pintor argentino Mario Albano (Floren Delbene) sueña con su consagración en París, y tras muchas penurias gana el premio Benançon con la pintura *Risas y lágrimas*: en ella una tumba y dos figuras – una niña con su perrito y una mujer, ambas de luto. Al pie, una leyenda "Como siempre, víctima de su ideal, aquí yace un español " Mario le explica a su amigo González, español emigrado (Enrique Arellano)

-Fueron tus latas sobre la tragedia española las que me dieron el tema.

La guerra civil española aparece tangencialmente otra vez en un filme dirigido por León Klimovsky: *Suburbio* (1951) en el cual Pedro López Lagar es un republicano que ha vivido la guerra civil en todo su horror y ha llegado a los límites de la indiferencia y el escepticismo.

En *La guerra la gano yo*, el gallego Pardeiro sabe de las pérdidas que conlleva la guerra porque la ha sufrido en carne propia, y su madre y sus hermanas pasaron hambre en España, por eso le recrimina a su socio Rosendo García el haberse enriquecido con la especulación.

¹⁷⁵ En los estudios sobre la inmigración gallega hemos hallado que hubo un importante ingreso de naturales de Marce (Lugo) que se establecieron como taxistas desde la década de 1930,

De 1953 es *Una ventana a la vida*. Aquí, Ricardo Galache es el español, viejo dueño de una cantera, que ha hecho dinero trabajando duramente, sin que nadie le regalara nada. Es un hombre que no perdona, que desconfía, que no conoce la ternura. Tampoco ha disfrutado de las conquistas sociales, y no las concibe para sus empleados. De modo que, frente a los casos anteriores en los que despunta la preocupación social, en este caso la tenemos totalmente ausente.

No falta en la cinematografía argentina de aquellas épocas la voluntad de buscar una conjunción expresa entre lo hispánico y lo argentino.

En dos filmes muy importantes para la historia del cine argentino, *Los tres berretines* (1932) y *Así es la vida* (1933) hay mayores españoles; en el primero, padre y abuelos: Manuel, como el padre de familia (Luis Arata), un gallego dueño de una ferretería y sus suegros (Héctor Quintanilla y Dolores Dardés.). andaluces. Se conservan las características del inmigrante que privilegia el trabajo y rechaza los “tres berretines:” que tiene su familia el tango, el cine y el fútbol. El padre gallego vive un aprendizaje y empieza a valorar lo que despreciaba.

En *Así es la vida* don Ernesto, argentino y dueño de una empresa lanera, tiene un empleado gallego de confianza, Barreiro, que ha dejado los padres en Galicia y no quiere tener hijos por que no repitan la separación. Finalmente, no podrá resistir el impulso de familia: se casa y engendra ocho hijos en tierra patagónica.

Claudio España señala que

*Las dos piezas son testigos de los caracteres fundantes de nuestra clase media y los españoles personificados en las mismas se erigen en el soporte dramático de la reconocible conformación social.*¹⁷⁶

¹⁷⁶ En “Figuras del cine y el teatro españoles en la Argentina” Artículo proporcionado por el autor..

Bruma en el Riachuelo (1942) presenta un matrimonio entre una argentina y un español. La pareja de mayores, protectores de la pareja joven, está representada por Olinda Bozán y el argentino Héctor Quintanilla en su caracterización de andaluz afincado en la ribera, una pareja armónica y coincidente en sus actitudes.

Me casé con una estrella (1951) filme ya comentado con Luis Sandrini en un rol frecuente, el del muchacho buenazo e inocente a menudo objeto de burla, y Conchita Piquer, cancionista española que funcionaba como imán en una época en que todavía la música española atraía multitudes. Queda constancia en la película del éxito en Buenos Aires de las compañías españolas y líricas italianas. Conchita Piquer, que ha aceptado un casamiento sólo en los papeles para poder recuperar a su hijita, conoce al fin los manejos turbios de Quiñones, su administrador español (Manolo Perales) y la rectitud de su marido. El cuadro musical que cierra la película la muestra ante un público fervoroso, cantando esa conjunción; la acompaña un cuerpo de bailarinas con vestidos hispánicos y hombres ataviados como gauchos, y también resuena por momentos, en la canción española, el ritmo del malambo.

ACTORES Y ACTRICES ARGENTINOS QUE CREARON PERSONAJES ESPAÑOLES:

Dada la importante presencia de lo hispánico en nuestra cultura, el cine no quedó ajeno y varios actores y actrices argentinos lograron verdaderas creaciones que traspasaron nuestras fronteras.

Una importante muestra de la invención de tipos españoles en nuestro cine debe comenzar por el personaje creado por Niní Marshall, por el que, según sus propias palabras, entró al mundo del espectáculo. Esa gallega tosca y querible pasó de la radio al cine, en 1939, dirigida por Luis Bayón Herrera. El éxito de público y la capacidad

histriónica de su creadora hicieron que entre 1949 y 1945 se sucediesen cuatro films con el mismo personaje.

Cándida estuvo inspirada en Francisca Pérez, la criada leonesa que servía en el hogar de Niní. Bondadosa, sencilla, noble, terca y fiel, Cándida se convirtió en una cariñosa representación de los gallegos. Además, Niní Marshall otorgó una larga vida a su criatura en filmes argentinos desde la ya citada *Cándida* (1939), *Los celos de Cándida* (1940) y *Cándida millonaria* (1941), todas dirigidas por Luis Bayón Herrera; *Cándida, la mujer del año* (1943), dirigida por Enrique Santos Discépolo; y *Santa Cándida* (1946), dirigida por Luis César Amadori. En México, la actriz filmó *Una gallega en México* (1949, Fernando Soler); *Una gallega baila mambo* (1950, Gómez Muriel) y *Los enredos de una gallega* (1951, Soler). Y en Cuba, el personaje alcanzó nuevo brío en *Una gallega en La Habana* (1955, René Cardona.)

Guiada por un talento admirable, Niní jugó con el estereotipo gitano en una parodia de la *Carmen* de Merimée/ Bizet (1946), dirigida por Amadori.

Héctor Quintanilla fue un andaluz en varias películas: desde *Los tres berretines*, *Bruma sobre el Riachuelo*, *La casa de los millones* hasta *La pícaro cenicienta*.

En 1948 Florián Rey en España estrenó *La Cigarra*, protagonizada por Imperio Argentina, nacida Magdalena Nile en Buenos Aires, pero que desarrolló su carrera en España. El film abre con una escena campera, y una dulce voz femenina, la de Imperio, entonando en *off* una vidalita. La historia: hay un empresario que ha llegado a la Argentina para contratar artistas genuinos, del pueblo, para guiar su carrera en España. Obviamente ella será la elegida.

Alberto Soifer, conocido compositor que trocó la música por la profesión de productor cinematográfico, en 1941 viajó a Europa con un paquete de películas argentinas con

ánimo de difundirlas en el extranjero. Se estableció en España, e hizo conocer a estrellas argentinas como Luis Sandrini.

España consagró a Elisa Christian Galvé, Laura Hidalgo, Zully Moreno, Analía Gadé, a Niní Marshall y a Pepe Iglesias “El Zorro”, quien permaneció en España durante veinte años y obtuvo un éxito fulminante.

Entre las películas de temas y personajes nuestros, y la insistencia en textos europeos consagrados y no tanto, empieza a crecer un fenómeno que atrapó al público con la frescura de su joven protagonista: nos referimos a Lolita Torres, cancionista dedicada a la música española, aunque en los últimos años de su carrera incluyó obras de raíz argentina, en particular a partir de su relación artística con el maestro Ariel Ramírez. Sus comedias tuvieron un público numeroso y fidelísimo; sus canciones, un éxito notable.

En la época en que había un gran consumo de lo español, Lolita (nacida en 1930 como Beatriz Mariana Torres) debutó en el Teatro Avenida a los 5 años, en un cuadro musical.¹⁷⁷ Desarrolló su carrera en radio y colmaos (el Tronío, Goyescas) y adquirió fama no sólo en la Argentina pues viajó a Cuba siendo muy joven, y en la madurez de su carrera fue aclamada por el público ruso.

En el cine la vimos en *La danza de la fortuna* (1944) con una breve intervención en un colmao, pero su nombre y su voz lograron la fama a partir de 1951, desde *La niña de fuego* y a razón de una película por año. Si en las dos primeras era una muchacha andaluza, con *La mejor del colegio* (1953) se caracteriza en adelante como muchacha porteña y muy desenvuelta, que entona con una voz privilegiada canciones que representaban a todas las regiones de España; incluso cantó algún fado portugués.

¹⁷⁷ Blanco Pazos – Clemente. *Diccionario de actrices del cine argentino. 1933-1997*. Buenos Aires, Corregidor, 1997.

2. LOS ESCRITORES ESPAÑOLES EN EL CINE ARGENTINO

Dado que la presente investigación se presenta por la carrera de Letras, hemos privilegiado la actividad de los escritores españoles en el cine argentino, como autores, adaptadores o guionistas, pero teniendo en cuenta sólo a los que hicieron su trabajo establecidos en la Argentina, circunstancial o definitivamente, durante el período 1936 – 1956.

Así como había ocurrido en el cine europeo de las primeras épocas, el cine argentino de los inicios buscó sus historias en obras teatrales de probado éxito; además

*... el teatro por secciones y género chico era entre nosotros el primer espectáculo de masas, con una asistencia y una difusión por los barrios porteños francamente asombrosa. Por eso verdaderas compañías teatrales emigraron a la pantalla...*¹⁷⁸

Durante los años de la guerra civil recalaron en Buenos Aires varios autores teatrales ya renombrados en España: Eduardo Marquina¹⁷⁹, Carlos Arniches, Enrique Jardiel Poncela, Caro Valero, Antonio Quintero, Ramos de Castro, Alejandro Casona, Gregorio Martínez Sierra, Eduardo Borrás... En algunos casos, la guerra los había sorprendido en América; en otros, los había empujado a salir de España.

Cervantes, Pedro Antonio de Alarcón, Concha Espina, Pedro Muñoz Seca, Luis Fernández de Sevilla, Angel Guimerá, Carlos Llopis, Benito Pérez Galdós, Federico Reparaz y Chamorro, Federico García Lorca, Antonio Buero Vallejo, son los nombres de autores cuyas obras fueron llevadas al cine argentino *in absentia*, sea porque ya habían muerto o porque no tuvieron oportunidad de viajar.

¹⁷⁸ Romano, Eduardo. *Literatura/ Cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires, Catálogos, 1991., p. 9

¹⁷⁹ Llegó con su hijo, Luis, dedicado al cine como guionista y director. En Argentina sólo hizo la adaptación y supervisión de diálogos de *La chismosa* (1938, Enrique T. Susini) donde el protagonista estuvo a cargo de Lola Membrives.

Desde el 33 al 35 ningún cineasta nuestro adaptó literatura española; en 1936, el personaje creado por Cervantes inspira sólo una floja alusión en el título: *Don Quijote del altillo*, dirigida por Manuel Romero y vehículo para Luis Sandrini. Es inhallable.

La década del 40 es la más rica en adaptaciones de obras españolas.

La narrativa de ese origen está representada en el cine argentino ya en 1938¹⁸⁰ por Miguel de Cervantes – la novela ejemplar *El celoso extremeño* – que llegó a la pantalla con el título de *Cantando llegó el amor* (el título original fue *Cantando nace el amor*); la adaptó y dirigió James Bauer y el protagonista fue Agustín Irusta, como el cantor. La historia reitera el viejo motivo popular del viejo casado con una muchacha. Lucio Demare compuso la música. Es película inhallable.

Dos novelas de Pedro Antonio de Alarcón - *El Capitán Veneno* y *La pródiga*, hicieron diferente camino al llegar al cine; la primera, dirigida por el francés Henri Martinet, fue estrenada en el cine Broadway el 31 de marzo de 1943; la última se filmó en 1945¹⁸¹, pero llegó a ser conocida recién el 16 de agosto de 1984 por razones extracinematográficas. A ella nos referiremos más adelante.

Sobre *Los majos de Cádiz*, novela de Armando Palacio Valdés de 1922, se basó *La maja de los cantares*, una producción de 1946 dirigida por el español Benito Perojo y protagonizada por Imperio Argentina. El guión se debió a la pluma de otro español, Pascual Guillén¹⁸², exiliado que había llegado a Buenos Aires en el buque *Massilia* en noviembre de 1939, con el último gran contingente de republicanos que pudo zarpar de Europa.

Del gran novelista Benito Pérez Galdós, *El abuelo*, novela de 1897, y *Marianela* de 1878, tentaron a los cineastas argentinos. La primera, dirigida por Román Viñoly

¹⁸⁰ Estrenada el 1º de septiembre en el Cine Mogador.

¹⁸¹ La codirigieron Mario Soffici y Leo Fleider; es la primera película en la que intervino Alberto Closas.

¹⁸² Guillén es coautor de una famosa comedia, *Morena Clara* que obtuvo gran éxito en España y en Argentina, tanto en el teatro como en el cine.

Barreto, se estrenó el 2 de julio de 1954, y la segunda, conocida el 15 de septiembre de 1955, tiene como director a Julio Porter.

La novela breve de Miguel de Unamuno *Nada menos que todo un hombre* (1920) difundida bastante masivamente en la Argentina¹⁸³ fue dirigida por el francés Pierre Chenal y se llamó *Todo un hombre*. El protagonista al que refiere el título fue interpretado por el recio actor Francisco Petrone, en pareja con Amelia Bence.

La novela *Nada*, de Carmen Laforet, que recibiera el primer Premio Nadal de 1945 e inaugurara un nuevo capítulo en la historia de la narrativa española, fue llevada al cine por Leopoldo Torre Nilsson en mayo de 1956 como *Graciela*. Ambos films se pueden conseguir sin dificultad.

En cuanto al teatro, *La caraba*, de Muñoz Seca, fue adaptada por Emilio Villalba Welsh y Alejandro Verbitsky para el filme homónimo dirigido por Julio Saraceni y estrenado el 18 de marzo de 1948. Su protagonista fue Olinda Bozán. Podemos apuntar que la fotografía estuvo a cargo de Gumer Barreiro y que el montajista fue José Cañizares, ambos españoles y el último, exiliado.

De 1949 es la “versión “humorística”, como consta en los títulos iniciales, del *Don Juan Tenorio*, hecha por Pascual Guillén, para un filme dirigido por Luis César Amadori.

Nos ha interesado recuperar esta obra, lamentablemente ya poco frecuentada por el público no especializado, porque el hipotexto aparece como ficción dentro de la ficción.

La imagen remite a otra imagen, el cine remite al teatro, un enunciado visual remite a otro enunciado visual.

La acción se desarrolla en dos épocas. En el presente, un viejo actor, Juan Retama, recuerda su triunfo como protagonista en la obra de Zorrilla, triunfo sólo imaginado porque nunca pasó de comparsa.

¹⁸³ Hasta salió publicada en la revista *Leoplán*, de amplia circulación.

El orden temporal de la narración se desarrolla linealmente, interrumpido a través de un *flashback* que lleva al pasado, 30 años atrás, al 3 de noviembre de 1919, cuando Juan Retama cambió su lugar de utilero por el de actor, el día en que también perdió al amor de su vida: Inés. Treinta años más tarde evoca esos momentos ante su sobrino, querido y protegido como hijo. Juancito va a pedir la mano de su novia, y halla la negativa del padre millonario, quien desconfía de su honestidad y particularmente de su fidelidad, por palabras imprudentes escuchadas del propio Retama.

Juan Retama quiere salvar el amor de los jóvenes, por lo que pone en juego una argumentación ante el padre remiso, y la argumentación gira en torno al Tenorio. La obra de Zorrilla que sabe de memoria será construida, por la magia de su palabra, en imágenes para el espectador.

Hay un exordio (cuando Juan Retama pide al Dr. Vidal que escuche su explicación de qué quiere decir "Tenorio"), una *narratio* rápida, alrededor del sentimiento amoroso que embarga a los jóvenes, una *confirmatio* con la exposición de un único ejemplo como argumento, y un epílogo en que se resume la situación y se apela a los sentimientos del padre. Don Juan es el ejemplo utilizado como argumento eficaz ; la narración como anécdota, y el personaje reconocido por la comunidad, para ilustrar lo que se pretende demostrar. El valor persuasivo del argumento se basa en la autoridad del personaje mítico, el ejemplo de amador, no el monstruo que el vulgo entiende por Don Juan, sino el verdadero Tenorio según el sentir de Juan Retama.

La obra de Zorrilla aparece en toda su extensión, desde el 1º acto en la taberna donde Don Juan y Don Luis se han citado para competir en agravios y lances.

En el final de la primera parte, ante el grito desesperado del protagonista, *¡Llamé al cielo y no me oyó!*, Juan Retama hace explícita la tesis de que **el amor hace milagros y triunfa siempre.**

La segunda parte del Tenorio se desarrolla muy cerca del texto original. En el momento culminante, en que Don Juan pide perdón al Comendador, a través del fundido encadenado y con un salto al presente es el actor el que pide perdón al padre de Inés.

El epílogo de la película, que recuerda a *El fin del día* (1939, Julien Duvivier)

transcurre en la Casa del Teatro, donde Juan Retama va a pedir asilo porque ha destinado sus ahorros a montar el consultorio del sobrino, única condición impuesta para que los jóvenes se casen ya.. No importa si ha sido primer actor – su mentira permanente – o comparsa – su pasado real: tiene un lugar donde terminar la vida.

Allí reencuentra a la actriz que hiciera a regañadientes el rol de Brígida (Tita Merello), la cual, enamorada del ingenuo utilero, y conociendo que él clamaba por Inés, soñaba con ser la destinataria del famoso monólogo de amor.

Juan Retama, viejo, pobre, solo, se arrodilla a los pies de la viejecita y recita con dulzura

“¿No es verdad, ángel de amor, que en esta apartada orilla ...?”

El monólogo deja de ser cita del texto original para alcanzar función estructural en la doble vertiente de la narración.

Creemos de suma importancia un texto filmico que, a pesar de su fuerte perfil melodramático con todos los golpes de efecto que ese modo narrativo prodiga, tuvo una recepción notable, en la que tal vez no fue el factor de menor importancia la presencia de la mítica actriz Tita Merello. Nos referimos a *Guacho*, dirigido por Lucas Demare, y estrenada el 7 de julio de 1954, película que puede incluirse dentro del neorrealismo.

Casi con seguridad el productor – Mentasti - impuso a Demare y Sergio Leonardo la obra hoy no demasiado conocida: *El jayón*¹⁸⁴, de la santanderina Concha Espina Tagle, originalmente una novela corta luego transformada en drama por la autora, su primer drama, que en 1916 recibió el Premio Espinosa Cortina de la Real Academia Española, estrenado por la Compañía de Gregorio Martínez Sierra en el Eslava de Madrid en diciembre de 1918 y que recibiera la consagración de la Real Academia.

Dijo ella en ocasión de las primeras críticas:

*Paso de la novela al teatro con la misma naturalidad y lógica que pasé del periodismo a la novela, o de los versos a la prosa. Hace algún tiempo escribí “El Jayón” en novela para La Novela Corta. Mis pocos amigos intelectuales me aseguraron que los tres capítulos de El Jayón eran más bien tres actos de un drama. Y un buen día me decidí a seguir su consejo y, en efecto, a medida que escribía me parecía que mi novela iba adquiriendo su verdadera forma.*¹⁸⁵

No hemos hallado la narración original, pero sí el drama, tras larga búsqueda..

Después del estreno Concha Espina afirmó su aspiración de *llevar a escena un pedazo palpitante de vida (...) me dejé conducir por la emoción y la realidad.*

Manuel Machado en “El Liberal” la calificaba así:

*El Jayón es una obra dramática, trágica más bien, llena de emoción y fuerza, cuyo fondo es hondamente patético. Y por la forma y el ambiente – escenas de la montaña santanderina – está llena de verdadera poesía real.*¹⁸⁶

¹⁸⁴ Jayón: se dice del que ha sido abandonado por su madre. En la Argentina, la palabra de origen quichua es equivalente a huérfano; en Chile, hijo de madre soltera.

¹⁸⁵ En Autocrítica, Madrid, 8 de diciembre de 1918. 3º edición de la obra, Madrid, Renacimiento.

¹⁸⁶ En Autocrítica. Ibíd..

Así como el drama original ocurre en un pueblo rústico de la montaña santanderina, en época contemporánea a la de su escritura, la creación de Demare se ambientó en un pueblo supuesto de la costa patagónica, áspero y expuesto a los vientos, tal como los protagonistas están expuestos a las pasiones.¹⁸⁷

Como corresponde al melodrama, el asunto entreteje amores contrariados, sujetos a la fatalidad. Es la tragedia de dos mujeres que se desangran por un hombre. Una es amada y abandonada pero nunca olvidada, digna pero consumida por el dolor. La otra es una buena mujer, elegida para el casamiento y para tener con ella descendencia, pero condenada a vivir en carne viva por celos. Son mujeres golpeadas que, al final, muestran dos caras de la misma moneda. Una ha transitado el camino del dolor, y al final se le abre una esperanza; la otra perderá marido e hijos y no tendrá más razones para seguir viviendo.

Como afirma Ricardo Manetti

*El del melodrama es un mundo geométrico - articulado sobre repeticiones, simetrías, simetrías corridas, inversiones - presidido por un determinismo inapelable.*¹⁸⁸

El hombre, sea campesino como en el drama, o pescador como en el film, es rudo y sólo anhela la descendencia, hijos que continúen su oficio, que se atrevan a enfrentar a la misma Naturaleza. Ambas mujeres conciben en distintos momentos del mismo hombre; el jayón, la prueba de la deshonra, el "guacho," es dejado a la puerta de la pareja. La esposa criará a ambos niños con el mismo amor, pero para retener al hombre

¹⁸⁷ En España Eusebio Fernández Ardavín recreó la obra con el título de *Vidas rotas* (1955) Los exteriores de la película argentina se filmaron en Puerto Montt, pueblo de pescadores con casas de madera y calles en pendiente.

¹⁸⁸ Manetti, Ricardo, "El melodrama, fuente de relatos", en Claudio España (compilador y director general), *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000, vol. II, pp. 188-269

reemplaza al hijo propio, enfermizo, por el de la otra, sano y fuerte. Admirada y ensalzada por toda la pequeña comunidad por ser realmente madre de los dos muchachos, carga con una culpa que fatalmente merecerá castigo, el castigo ejemplificador.

El mar es un símbolo en la película: disputa a las mujeres la presencia de sus hombres y puede devorarlos. En el mar caen padre e hijos en la *hybris*, allí desafían al destino. El grito del más débil lo resume

-¡No hay quien pueda con los Montero!

En la ardiente oscuridad, película argentino estrenada el 4 de junio de 1959, sobre la obra teatral homónima de Antonio Buero Vallejo (escrita en 1946, estrenada en el teatro María Guerrero el 1º de diciembre de 1950 y publicada en 1951 en la Colección Teatro de Ediciones Alfíl) no será objeto de nuestra atención por exceder el período al que nos abocamos..

Para ejemplificar la presencia del teatro español en el cine argentino elegimos cinco autores significativas que llegaron a Buenos Aires; dos de ellos representan la continuidad consagrada por el público español, el teatro de principios del siglo XX. Hablamos de Carlos Arniches y Gregorio Martínez Sierra. Los tres restantes ya habían sido reconocidos en la península como hacedores de un teatro diferente, prometedor: Federico García Lorca, Alejandro Casona y Enrique Jardiel Poncela.

Hemos incluido en este apartado a Federico García Lorca - aunque fue asesinado en agosto de 1936 - por la importancia que tuvo para él y para la vida cultural de Buenos Aires su estadía de seis meses, y porque Federico, interesado en el cine, no hizo cine en

la Argentina pero *Bodas de sangre* fue la primera de sus obras que llegó al cine, y esto ocurrió en la Argentina.

Nel Diago.¹⁸⁹ afirma que en la década del 30 el teatro español era percibido entre nosotros como un subsistema dentro del sistema teatral argentino: no nacional pero tampoco extranjero.

Cabe agregar que el negocio del espectáculo vivía una crisis ya que el teatro competía con poderosos rivales: la radio y el cinematógrafo, en tanto que el crecimiento de la ciudad (el ensanche de la calle Corrientes, la construcción de la Avenida 9 de Julio) había hecho desaparecer varias salas teatrales restando posibilidades a las compañías.

Federico García Lorca de la mano de Margarita Xirgu

En 1929 Federico había viajado a los Estados Unidos de Norteamérica y a Cuba. Pero en 1933 llegó el “viaje del triunfo:”¹⁹⁰ la Argentina. La Sociedad Amigos del Arte¹⁹¹ lo invitó a dar varias conferencias en Buenos Aires, y Lola Membrives, para poner en escena *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*.

Federico tardó en decidir las condiciones, una de las cuales era viajar en un gran transatlántico, que fue *el Comte Grande*. Lo acompañaba su gran amigo, el pintor Manuel Fontanals, escenógrafo de *Bodas de sangre*. Permaneció en el Río de la Plata desde el 13 de octubre de 1933 a fines de marzo de 1934: las dos semanas programadas

¹⁸⁹ “El teatro español en Buenos Aires durante la Guerra Civil española (1936 – 1939)” en Pellettieri, Osvaldo (Dir.), *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires, Galerna, 2006, p. 76.

¹⁹⁰ El crítico español Miguel Pérez Ferrero, que había entrevistado a García Lorca para el *Heraldo de Madrid* a su retorno a España, calificó el viaje a EEUU y a Cuba como “viaje de estudios”, mientras que el viaje a Buenos Aires es el “viaje del triunfo”.

¹⁹¹ Institución que desarrolló un original modelo de gestión cultural, favoreciendo todas las manifestaciones artísticas – las mayores y las menores – entre 1924 y 1942 y que fue recientemente celebrada en el MALBA, en una exposición realizada entre el 28 de noviembre de 2008 y el 9 de febrero de 2009.

originalmente se convirtieron en seis meses. La ciudad de Buenos Aires lo admiró, lo agasajó, lo reconoció sin discusión.

Es ampliamente conocido que Federico se alojó en la habitación 704¹⁹² del Hotel *Castelar*, en la Avenida de Mayo, la más hispánica de la ciudad. Allí lo entrevistó para el diario *Crítica* nuestro poeta Raúl González Tuñón, que luego se incorporó a la larga lista de amigos con su mujer, Amparo Mom.

La misma noche de la llegada fue invitado a la casa de los Rojas Paz, Pablo y Sara, esa Sara Tornú que le había teleografiado a Río de Janeiro *Tu llegada es una fiesta para la inteligencia*.

Sara, apodada *La Rubia*, fue la anfitriona esa y otras noches. En su casa de la calle Charcas al 900 estaban reunidos Conrado Nalé Roxlo, José González Carbalho, Oliverio Girondo y Norah Lange, el pintor Jorge Larco y la narradora chilena María Luisa Bombal, quienes se casarían posteriormente; Amado Villar, que perteneció al grupo de los matinfieristas; y el cónsul de Chile en la Argentina, Pablo Neruda, que había llegado a Buenos Aires dos meses antes. Federico y Neruda se insertaron rápidamente en los círculos sociales y literarios de la ciudad.

Entre innumerables agasajos, ambos fueron invitados a una fiesta monumental por Natalio Botana, dueño de *Crítica*, en su quinta "Los Granados" en Don Torcuato.

César Tiempo, en una crónica, cuenta que el 6 de noviembre del 33 fueron él y Federico al Teatro Smart a presenciar el ensayo general de una comedia del primero, titulada *El teatro soy yo*. En la Avenida Corrientes y Libertad se encontraron con Gardel y todos fueron al departamento de éste, donde cantaron hasta muy tarde, con el beneplácito de los presentes (nadie suponía que el cantor moriría en breve).

¹⁹² Hoy es conservada como lugar histórico adonde peregrinan los que aman al poeta granadino.

Federico gozó en Buenos Aires de una popularidad asombrosa, Poeta, dramaturgo, conferenciante, recitador...y hasta se sentaba al piano para acompañarse y cantaba. Entrevistas, invitaciones...

No como ni un día en el hotel. Siempre estoy invitado, y llevado y traído. Esta mañana firmé en la cama veinte álbumes. [...] Buenos Aires tiene tres millones de habitantes, pero tantas, tantas fotos han salido en esos grandes diarios que ya soy muy popular y me conocen por las calles. Esto ya no me gusta. Pero es para mí importantísimo porque he conquistado a un pueblo inmenso para mi teatro.

Fueron cuatro las conferencias para Amigos del Arte: *Juego y Teoría del Duende, Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre, Poeta en Nueva York, El canto primitivo andaluz*, y fueron difundidas por Radio *Sténtor*.

El diario *La Nación* publicó algunos dibujos y cuatro poemas: la *Canción de la muerte pequeña* y la *Casida de las palomas oscuras*, el 29 de octubre de 1933, y el *Canto nocturno de los marineros andaluces* y *Sueño al aire libre* el 24 de diciembre de 1933. .

Y se sucedían los pucheros de medianoche con los Rojas Paz, y la diversión con recitados, bromas y representaciones en las casas de Oliverio y Norah, o en la casa de Lola Membrives y Reforzo, y los frecuentes encuentros con los nuevos amigos, por ejemplo con el poeta Ricardo Molinari, o el periodista, autor, traductor y crítico teatral Pablo Suero, que lo acompañó desde que pisara las orillas del Plata.

A veces, comidas y sobremesas en el *Tropezón*, o tertulias como la Peña del *Café Tortoni*, el primer café – teatro de Buenos Aires, un local que García Lorca frecuentó durante su estancia en Buenos Aires, porque le recordaba al '*Rinconcillo*' de Granada, y la Peña *Signo*, tertulia literaria con sede en los bajos del Castelar, y donde estaban los

estudios de Radio *Stentor*, recién inaugurados¹⁹³. Concurrían Nalé Roxlo, Alfonsina Storni, Ramón Gómez de la Serna, el uruguayo Enrique Amorim, Quinquela Martín... Federico bajaba del hotel a los estudios de Radio *Stentor*, y participaba alegremente de las emisiones,¹⁹⁴ pero también concurreó a entrevistas y charlas a Radio *Prieto*, Radio *Fénix*, y Radio *Splendid*; en esta última, a través de la filial Radio *Rivadavia*; en algún momento se unió a Edmundo Guibourg y Samuel Eichelbaum para dirigir una Compañía radioteatral, que sólo duró tres meses en el aire porque no consiguió publicidad.

Federico y Victoria Ocampo se habían conocido en Madrid en 1931, en casa del chileno Carlos Morla Lynch, donde aquél había leído *Así que pasen 5 años...* Como en Buenos Aires no se conseguían sus libros, Victoria propuso publicar el *Romancero gitano* con el sello SUR, en versión rústica y en versión de lujo, preciosas ediciones que se agotaron rápidamente.

El teatro estaba de fiesta. García Lorca adaptó *La dama boba*, de Lope, y dirigió su puesta en escena como *La niña boba*, que fue interpretada por Eva Franco e Irma Córdoba el 15 de marzo de 1934.

*Bodas de sangre*¹⁹⁵ se había presentado en nuestro Teatro Maipo en julio de 1933. Lola Membrives fue la Madre, y Helena Cortesina, la Novia. El argentino Jorge Larco hizo la escenografía. Este gran éxito popularizó el nombre del poeta. La Compañía luego pasó al teatro Avenida, y el público se agolpaba para asistir a la representación y conocer al autor en persona.

¹⁹³ El Hotel Castelar estaba regentado por los hermanos Pérez, dueños también de la radio.

¹⁹⁴ Isidro Odena, animador de la Peña El Signo, y director artístico de Radio Sténtos, recordaba: *Federico fue contertulio infaltable durante su estadía en Buenos Aires. Recuerdo que, más de una vez, [...] se aparecía en los estudios. Me decía: "Oye, tengo ganas de decir algo en la radio" Interrumpíamos el programa habitual y sin más preámbulos salía al aire la voz gitana recitando algunos de sus maravillosos poemas.*

Citado en Medina, Pablo. *Lorca, un andaluz en Buenos Aires*. Buenos Aires, Manrique Zago/ León Goldstein, 1999, p. 110.

¹⁹⁵ Había sido estrenada en Madrid por la Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado en marzo de 1933.

La niña boba primero, y luego la apoteosis de *Bodas de sangre*, para continuar con *Mariana Pineda* y *La Zapatera prodigiosa*

El 1º de marzo de 1934 Lorca leyó fragmentos de *Yerma* en el Avenida.

La noche del 25 de marzo de 1934 se volvió a representar en el Avenida *Bodas de sangre*, pero después de la representación, más allá de las 12, García Lorca hizo un regalo a Buenos Aires: el estreno del *Retablillo de Don Cristóbal y la señá Rosita*. El poeta había traído de España un muñeco, un “cristobita”¹⁹⁶ entremetido y charlatán, y para la farsa había encargado otros a los pintores Ernesto Arancibia¹⁹⁷ y Jorge Larco.

Cito a continuación el testimonio de nuestro maestro titiritero Javier Villafañe acerca de esa velada¹⁹⁸:

Esa noche fuimos con Wernicke, Carlos A. Taquini, José Pedro Correch, José Luis Lanuza y otros amigos (...) Allí conocí a Lola y a Reforzo Membrives (...) La obra fue un éxito total y entre otras personalidades presentes pude distinguir a Conrado Nalé Roxlo. Esa misma noche, en la trastienda del teatro , se armó teatro con ayuda de Cunill Cabanellas, Jorge Larco, Ernesto Arancibia, Helena Cortesina – actriz del elenco de Lola Membrives – y María Teresa Portela de Aráoz Alfaro. (...)

...se instaló un precario tinglado de guiñol, a la manera popular. Todo fue supervisado por Federico, el grupo de amigos con Fontanals a la cabeza – además, compañero de viaje – y algunos actores de la compañía de Lola Membrives que secundaron a Lorca en el manejo de los muñecos durante la representación. Esto ocurría alrededor de las dos de la mañana (...) Eramos alrededor de cincuenta personas y

¹⁹⁶ Nombre popular dado a los títeres, especialmente a los de guante, en Andalucía.

¹⁹⁷ Arancibia ilustra tapas de revistas, como *El Hogar*, y fue director cinematográfico.

¹⁹⁸ Citado por Pablo Medina, *ibid.* p.125

nos ubicamos en los asientos de adelante para estar más cerca del escenario. Ofrecieron una estupenda e inolvidable exhibición de títeres de cachiporra, y la representación contó con un repertorio muy especial: "Las euménides" de Esquilo, un entremés de Cervantes, y el "Retablillo de don Cristóbal" (...) Siguieron, además, improvisaciones, tomadas de pelo al público dichas por los muñecos, y no faltaron bromas y cargadas a los críticos teatrales presentes,

Resulta obvio que esta última aparición de Federico ante el público de Buenos Aires fue un éxito extraordinario.¹⁹⁹

La estadía en Buenos Aires se había alargado. El poeta iba trasladando la fecha de la partida.

Pasan días, pasan noches y un mes y medio, pero... yo permanezco. [...] Y es... que Buenos Aires tiene algo vivo y personal; algo lleno de dramático latido, algo inconfundible y original en medio de sus mil razas que atrae al viajero y lo fascina. Para mí ha sido suave y galán, cachador y lindo, y he de mover por eso un pañuelo oscuro, de donde salga una paloma de misteriosas palabras en el instante de despedida.²⁰⁰

Llegado el 26 de marzo, Federico se despidió de Buenos Aires desde Radio *Sténtor*:

Me voy con gran tristeza, tanta, que ya tengo ganas de volver. Ahora pienso en los días de nostalgia que voy a pasar en Madrid recordando el barro fresco, olor de búcaro andaluz, que tienen las orillas del río,

¹⁹⁹ El manuscrito del Retablillo representado en esa ocasión, que en 1984 fue adquirido por la Diputación de Granada, está fechado en 1934 en Buenos Aires y en él Lorca incorpora expresiones argentinas y cita a Gironde, a Neruda, a Rojas Paz, a Villar ...

²⁰⁰ Discurso de Federico García Lorca. En "Una extraordinaria creación. En el Avenida se tributó un homenaje al poeta granadino Federico García Lorca" *Crítica*, Buenos Aires, 02/ 03/ 1934

y el deslumbramiento de la tremenda llanura donde se anega la ciudad, en una melancólica música de hierbas y balidos.

Yo sé que existe una nostalgia de la Argentina, de la cual no me veré libre y de la cual no quiero librarme porque será buena y fecunda para mi espíritu.

Adiós a todos y salud. Dios quiera que nos volvamos a ver, y desde luego yo, siempre que escriba mis nuevas obras de teatro, pensaré en este país que tanto aliento me ha dado como escritor.²⁰¹

Pero no acaba aquí la estrecha relación cordial entre el poeta y nuestro país. En 1935 grabó en Transradio Española de Madrid tres *Alocuciones* que se conocen como “argentinas” y que fueron transmitidas por Radio *Prieto* a nuestro país.. La primera y la tercera permanecieron inéditas hasta 1985, en edición de Mario Hernández.

La primera comienza así:

Queridos radioyentes de la República Argentina. Solo por dirigiros la palabra, por voluntad de amor, he venido de mi casa de Granada a este estudio atravesando la Sierra Morena

[...] Yo venía pensando en la Argentina y en Buenos Aires, llanura despoblada, llanura para nuevas alegrías, donde las hierbas forman un diminuto griterío de esperanza, llanura para el niño y la pura fuente de agua simple; yo venía pensando en la Argentina por esta otra llanura poblada de endriagos [...] por esta llanura de las lágrimas que es la Mancha de Ciudad Real.

¿Qué les llevo? ¿Qué les doy a mis amigos y radioyentes de la Argentina? [...]

²⁰¹ Citado en Medina, *ibíd*, p. 112.

Aquí, en este estudio, ante el micrófono que ha de llevar mi voz a un hermoso país que quiero, y por el que siento el agradable y triste escozor de la nostalgia, vestido con un traje argentino y con una camisa azul comprada en la calle Esmeralda, lo más sincero, lo más vivo que puedo ofrecer a los radioyentes que tienen la amabilidad de escucharme es una escena de un poema teatral granadino que acabo de escribir.

Se titula "Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores".

La segunda *Alocución* refiere brevemente a nuestra riqueza:

...Si yo pienso ahora en la República Argentina, en esa larga antología de climas que es vuestro país, la veo como una gran mujer alegórica, oleográfica y tierna, con la frente coronada por ramas y víboras del Chaco, y los pies en las azuladas nieves del Sur Mire donde mire, el ojo soñoliento del caballo bajo la triste luna de las hierbas o el galope del amanecer entre el mar de crin o el mar de lana.

Balido, relincho y mugido suenan melancólicamente bajo la inagotable cornucopia que os vuelca sin cesar espigas y agua de oro.

Y en la tercera

Nadie sabe ni se imagina la emoción simple y profunda que rodea mi corazón, como una corona de flores invisibles, al saber que en estos instantes mi voz se está oyendo en América y que, sobre todo, está vibrando en Buenos Aires enredada en el gran altavoz del bar o disminuida en la pequeña radio que tienen en su cuarto el estudiante o la muchachita que hace escalas en su piano. ¡ Salud, amigos!

Aquí, en Madrid, está lloviendo. [...] ¿Qué brisas, qué gentes, qué colectivos sonarán en este momento por la alegrísima calle Corrientes, sensual y rea, por la calle Florida, calle de las sonrisas y las miradas, por las románticas orillas de San Isidro oscurecidas bajo los sauces, por la inmensa Plaza del Once, que nunca se verá llena de gente? ¡Qué gritos! ¡Qué nubes! ¿Están ya abiertas las flores moradas del jacarandá? Desde la tremenda Avellaneda, llena de esqueletos, de cuchillos rotos, de camas inservibles, de balcones que dan a la muerte, Avellaneda ansiosa de flores y agua, hasta los maravillosos lagos, los hermosos eucaliptos y el encanto especialísimo de Palermo, mi nostalgia cruza con verdadero amor la inmensa ciudad de América,, deteniéndose en los maravillosos elevadores de grano, en los anuncios lumínicos, en el teatro Avenida donde tan generosos fuisteis con mi modesta persona, en las cenas inolvidables del Smart y en la dulce neblina roja del gran río, desmayada en los árboles de la Costanera. Desde aquí busco las caras de mis amigos y sé que mi voz [...] ha de sonar con ternura en un saloncito de la calle Charcas, en un palacete de la calle Ocampo, en un apartamento de la calle Esmeralda, en las redacciones de algunos diarios [...] en el final de Suipacha, al pie del Espantapájaros, en la casita almeriense donde comí cordero asado y canté montañas asturianas, y ha de sonar mi voz, con tono de queja, de cariño, de añoranza, de alegría, en Junín y en Colodrero, en San Martín y en Ayacucho, y en todas las casas y en todos los tejados. Por el aire [...] por la calle en forma de mano cordial que salude con

gozo a todos los que dicen el che con verdadero gusto; voz que sea un recuerdo para todos los que me vieron pasar y una moneda de diez centavos en los esperanzados boliches de los canillitas. Nadie sabe, Buenos Aires lejano, Buenos Aires abierto en el fondo del tallo de mi voz, el interés y la jugosa inquietud que me embargan cuando recuerdo tu trágica vitalidad, tan sentida por mí, y el aire de añoranza que mueve los árboles de mi pensamiento al recordar lo generoso, lo hidalgo, lo comprensivo que fuiste con mi mensaje de poeta, hidalguía y generosidad que ha prestigiado mi obra en el ámbito de habla castellana.

Edmundo Guibourg (1893 - 1986), crítico teatral casi mítico, en un número de *Proa* de homenaje al poeta le contaba a Mona Moncalvillo.:

Un año y medio después de la muerte de García Lorca vino a mi casa, precisamente aquí, Margarita Xirgu, y me dijo que quería filmar "Bodas de sangre", en homenaje a Federico, con quien fuimos amigos en Buenos Aires. "¿Qué necesita de mí?" le pregunté. Margarita quería que, además de escribir el guión, hiciese la película.²⁰²

Bodas de sangre, estrenada en 1938, es la primera versión en cine de una obra de Federico, y el único documento filmico con la presencia de la Xirgu.

Esa amiga fiel, el 8 de marzo de 1945 estrenó *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Avenida de Buenos Aires:

²⁰² Moncalvillo, Mona, "Guibourg y García Lorca" En *Proa*, Buenos Aires, 3ª. época, núm. 35, mayo – junio 1998. p.23

*El quería que esta obra se estrenara aquí y se ha estrenado, pero él quería estar presente y la fatalidad lo ha impedido. Fatalidad que hace llorar a muchos seres. ¡Maldita sea la guerra!*²⁰³

El español Manuel Peña Rodríguez la produjo para CIFA. Los actores fueron los de la Compañía de Margarita Xirgu: ella encarnó a la Madre, Amelia de la Torre a la Novia y Enrique Alvarez Diosdado al Novio, mientras que Pedro López Lagar como Leonardo iniciaba con este film una larga trayectoria cinematográfica y teatral en la Argentina (al igual que Enrique Alvarez Diosdado, Amalia Sánchez Ariño o Eloísa Cañizares...)

Los exteriores se rodaron en Jesús María, provincia de Córdoba. Los interiores, en los Estudios EFA en la Ciudad de Buenos Aires (hoy Canal 13).

Estrenada en el Monumental el 16 de noviembre de 1938, la censura franquista prohibió su exhibición por la clara postura de los actores y por representar una toma de posición política de Edmundo Guibourg. En 1975 el Museo Municipal del Cine de Buenos Aires la incluyó en el ciclo *El filme maldito en el Cine argentino*. Razones: su atrevimiento, su afirmación republicana.

Guibourg, crítico teatral, no sólo dirigió sino que adaptó la tragedia. En una entrevista afirmaba

*... me agradó dirigir cine, pero no tanto...no tanto...Era muy engorroso, perdimos el tiempo esperando el sol en Córdoba – llovía a cada rato – cometí el error de grabar la música antes de lo debido y cuando hubo que cortar la película, no me atrevía a hacerlo por no dañar la música.*²⁰⁴

²⁰³ Rodrigo, Antonina. *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona, Planeta, 1974. p. 234

²⁰⁴ En *Conversaciones con el teatro argentino de hoy Edmundo Guibourg*. entrevistado por Teresa Naios Najchaüs núm. II. 1981 – 1984. Buenos Aires, Ediciones Agon, [1984]

La música incidental y la dirección musical total había sido encargada a Juan José Castro, pero su partitura excedía el metraje de la película. Unos años después, Juan José Castro compuso la ópera *Bodas de sangre*, que fue estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires el 8 de agosto de 1956, bajo la dirección de su autor y con la *regie* de Margarita Xirgu.

La música llamada incidental o de fondo, no diegética, otorga coherencia y compacta los fragmentos del discurso filmico, de modo que el narratario perciba la secuencia como una unidad. Michel Chion²⁰⁵ ha expuesto el concepto de “valor añadido” referido al sonido que enriquece la imagen al punto que produce la impresión de ser natural a ella cuando en verdad aporta sentido o lo crea.

Los créditos son acompañados por frases musicales de raíz hispánica, donde las cuerdas y las maderas sugieren, con los sonidos oscuros, la tragedia pasional que propone el título,

La primera macrosecuencia de la película funciona como prólogo: relata la prehistoria del conflicto trágico, la muerte del hombre que la Madre recuerda en el primer cuadro de la tragedia. Este prólogo, en el que está ausente la palabra, se compone de dos secuencias y es sostenido por la música.

El cielo claro, despejado, se irá oscureciendo y cubriendo a medida que la tragedia avance, y un río serrano mueve impetuosamente la rueda del molino

Lo que parecía una estampa bucólica se vuelve tensión: tres pares de pies calzados con alpargatas se deslizan subrepticamente entre los matorrales, alternándose con los planos de otros pies bien calzados, con botas, de un hombre que lleva de las riendas a su

²⁰⁵ Michel Chion. *La audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, 1993

caballo. Los primeros: cavan la tierra para desviar el curso del agua. Las cuerdas anuncian el enfrentamiento de los personajes que se han señalado a través de la metonimia; luchan y el jinete es muerto de un tiro en el pecho. Queda tendido junto al agua que defendía.

La secuencia siguiente ocurre en el interior de una casa, donde una mujer que está con sus dos niños presta atención al bullicio que viene de la calle. Los vecinos encuentran al muerto y lo traen al pueblo. La mujer sale y, al verlo, cae sobre él con un tristísimo “¡ Ay!” y estalla en llanto. El agua cierra la secuencia.

Un cartel extradiegético anuncia:

Sangre resbalada gime, muda canción de serpiente.

El odio se enrosca en el odio abarcando a las generaciones sucesivas.

La aspereza de la campiña serrana es menos ruda que el alma de los labriegos y que su lucha por el agua que ha de dar vida a los secanos.

Y el odio deja rodar los años y sigue acechando como una maldición.

Hay aquí un motivo para los odios y la muerte, un motivo ligado a la explotación de la tierra: la necesidad de agua de los menos favorecidos, que puede llevar al crimen para conseguirla.

El cartel citado comienza con dos versos del romance “Reyerta” del *Romancero Gitano*. No será la única vez que Guibourg acuda al *Romancero* de Federico.

Las relaciones primeras entre Leonardo y la Novia están marcadas por una violenta atracción sexual; en dos ocasiones aparece el “Romance de la casada infiel.” Durante la conversación junto a la reja, él, al sostenerle la mano a ella para despedirse, afirma *Ni nardos ni caracolas/ tienen el cutis tan fino*, y cuando, ya distanciados, ella lleva el almuerzo al padre, la intercepta en plena sierra, la abraza y besa a la fuerza y murmura

*El almidón de tu enagua me suena en el oído como seda rasgada por cuchillos*²⁰⁶. Ya otra vez en su casa, la muchacha, conmovida, jura ante una imagen de la Virgen: *Tú que me oyes sabes que esto se acabó.*

Una breve secuencia muestra a la Novia haciendo una tortilla y cantando un fragmento del “Romance sonámbulo” con su carga de presagios funestos

*... El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde
con ojos de fría plata.
Bajo la luna gitana
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.*

También se ha elegido dar a la historia un orden lineal, cronológico, donde los sucesos van ocurriendo en el presente del filme; algunos diálogos se han utilizado en secuencias diferentes de las que presenta la obra teatral.

En la secuencia en que Leonardo acosa a la Novia en la soledad de la sierra, cuando ella amenaza con rasgarle la cara con las uñas, él expone la fatalidad con palabras casi textuales que en la obra original corresponden, con ligera variante, al 3º acto en el bosque: *“Que la culpa es de la tierra, y de ese olor que te sale de las carnes”*.

En la secuencia del casamiento de Leonardo, cuando la Novia le da los parabienes él le recrimina *“Tú lo quisiste. Amarrado por ti, hecho por tus manos. Tu orgullo me trajo a*

²⁰⁶ El texto del romance es: El almidón de su enagua/ me sonaba en el oído/ como una pieza de seda/ rasgada por diez cuchillos.”

esto” mientras en el texto dramático lo dice poco antes de que ella se case. Las mismas palabras en situaciones paralelas pero diferentes.

Tras el casamiento de Leonardo tiene lugar el asesinato del hijo mayor en la calle por mano de los Félix, crimen que en la obra teatral ha ocurrido en el período que hemos llamado la prehistoria.

Si en la obra teatral al final del 1º acto, después del pedido de mano, la criada avisa a la Novia que Leonardo se acerca a menudo a su casa y ella lo confirma, en el film esto ocurre antes, para confirmar que él no ha olvidado a pesar de su matrimonio. Inmediatamente sigue la secuencia de la nana, que funciona como un indicador del paso del tiempo: ya hay un hijo, y la mujer (Helena Cortesina) llora el desamor.

La macrosecuencia de la boda – preparativos - realización – fiesta - es rica en motivos folclóricos. Al principio, los carros que llevan a los invitados hacia la iglesia, casi una romería; en la fiesta posterior, cante y baile – pura Andalucía – que resultan demasiado extensos y debilitan la tensión dramática.

La secuencia del duelo de los dos hombres en el bosque, elidida en la obra teatral, se representa ante el narratorio y las dos Niñas de rojo y de azul, las Parcas, en la película son tres, como fijó la tradición clásica, y llevan los objetos simbólicos: una, la madeja de lana, otra, el ovillo y la tercera, las tijeras.

En la secuencia final, en primer lugar se desliza la Mendiga dentro de la iglesia; luego, acompañado por una marcha fúnebre como música de fondo, un cortejo enlutado va escoltando a la Madre sostenida por algunas vecinas. La Novia atraviesa el pueblo seguida por la reprobación de la gente, y así entra al lugar sagrado para quedar frente a la Madre y sostener ambas el grito de su soledad..

En todo el filme hay una presencia constante del pueblo mostrado con planos de conjunto, pero quisiéramos subrayar los primerísimos planos del rostro de Margarita Xirgu.

*... el rostro lo dirá todo, es decir, mucho más que un simple rostro. Cuando el primer plano expone un rostro sobre toda la superficie de la imagen, ese rostro llegará a ser el todo en el que el drama está contenido.*²⁰⁷

El rostro de la Madre en planos abundantes, ricos, cuenta la tragedia de esa mujer, definitivamente vaciada de todo amor.

Carlos Arniches

En diciembre de 1936 *La Razón* anunciaba que *el más popular de los saineteros*, Carlos Arniches, vendría pronto a la Argentina, merced a las gestiones de Valeriano León, actor “fetiché” del alicantino, que ocupaba el escenario del Teatro Cómico de Buenos Aires. El 20 de diciembre se confirmó el embarque en el vapor francés *Campana* que arribó a Buenos Aires el 9 de enero de 1937.

Desde fines del siglo XIX hubo en Buenos Aires una presencia constante de compañías españolas, que traían sainetes, zarzuelas, piezas del llamado “género chico”, revistas. El público favoreció estos espectáculos, en especial el sainete y la revista, a partir de la década del 20.

Tanto la revista como el sainete españoles sirvieron a los autores argentinos para forjar parte de lo que sería en adelante el teatro nacional.

Según Osvaldo Pelletieri

²⁰⁷ Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 89

La forma sainete es una constante en el teatro español desde el siglo XIV. Hacia 1870, como reacción contra la opereta alemana, se concreta un productivo sistema teatral que llega hasta principios de siglo. [...] sainete es una obra predominantemente breve, con personajes típicos, en su mayoría caricaturescos – una parodia al costumbrismo – de desarrollo entre jocoso y sentimental, con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua peculiar de las clases populares.²⁰⁸

Pelletieri ha señalado tres etapas en el desarrollo del sainete:

la primera, el sainete como fiesta, que incluye música y canciones, y que se desenvuelve en forma de cuadros o situaciones “moduladas por lo caricaturesco y enmarcadas por el ámbito de la vecindad”

la segunda, la “farsa cómica” o comedia asainetada, en la que aparecen lo cómico y lo patético, y, como personajes, la pareja imposible y el villano.

La tercera, evolución del género, original de Arniches: el grotesco trágico.

Carlos Arniches (Alicante, 11/ 10/ 1866 – Madrid, 16/ 04/ 1943) es en la actualidad un dramaturgo muy poco leído y prácticamente no representado. Pero fue uno de los autores más solicitados en la España de principios del siglo XX y, ya anciano, recogió el fervoroso aplauso del público argentino.

Juan Antonio Ríos Carratalá, quien desde la Universidad de Alicante da impulso al estudio y la divulgación de los escritores nacidos en esa provincia española, lo califica

²⁰⁸ “El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos”. En *Actas del II Congreso Nacional de Hispanistas*. Universidad Nacional de Cuyo, 1989 pp. 113 y 114.

de “clásico de sedimentación” porque su obra, *observada fuera de su contexto y sin conocer la influencia que ha ejercido en otros autores, parece superada.*²⁰⁹

Esta condición de “clásico” se apoya en la repercusión de la obra arnichesca durante 55 años – desde 1888 a 1943.

El hecho es que a Carlos Arniches se le podrían aplicar aquellos versos del Arte Nuevo:

*Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*

Seguimos a Frolidi y a Juan Manuel Rozas en la interpretación de la palabra “vulgo” aplicada al público, vocablo no despectivo sino que contrasta irónicamente con los académicos que intentaban poner a Lope en situación difícil²¹⁰.

El teatro de Arniches, como el de Lope, se dirigía al “vulgo,” ese público entusiasta del género chico que luego iría a ver los sainetes y farsas cómicas. Tanto para Lope como para Arniches, *el teatro se justifica por el público que lo alienta, un público compacto que profesaba, en teoría, pero de corazón, una misma moral.*²¹¹

Es decir: se trata de un autor hoy casi dejado en el olvido por el público no especializado, pero debe notarse que

-su producción fue no sólo abundante sino coherente, y coherente en sí y con el público al cual estaba destinada.

-su teatro se inscribe en la tradición de teatro cómico breve, que vino desarrollándose desde Lope de Rueda.

²⁰⁹ Ríos Carratalá, Juan Antonio. *Arniches..* Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990, p. 19.

²¹⁰ Rozas acuerda con Frolidi en su Apéndice “Reflexiones sobre la interpretación del Arte nuevo...” En *Lope de Vega y la formación de la comedia.* Madrid, Anaya, 1968

²¹¹ Rozas, Juan Manuel. *Estudios sobre Lope de Vega.* Madrid, Cátedra, 1990 pp. 268 – 269.

Arniches se había iniciado en el género chico en 1888. Este género tuvo importantes limitaciones: en su estructura, en la utilización de tipos fijos, en la reiteración de esquemas, pero logró, según Francisco Ruiz Ramón, *dentro del último cuarto del siglo XIX una especie de cura del lenguaje teatral y una desintoxicación de la mala retórica.*²¹²

Sobre el final del siglo, y ya sin colaboración como al principio de su carrera, Arniches inicia una estilización del sainete de costumbres madrileñas, caracterizado por el uso de elementos tradicionales del género.

Los personajes típicos conforman un triángulo: el “villano” bravucón y, en el fondo, cobarde; la muchacha buena e ingenua que cae en sus redes, y el joven honesto, trabajador y pacífico que por amor se enfrenta a aquél, lo vence y gana a la muchacha. Los protectores o ayudantes son viejos, consejeros con experiencia, sentido común y buenos sentimientos. Todos los personajes son tipos, sin desarrollo psicológico, con frecuencia elaborados para un determinado actor que el escritor y el público conocían muy bien. La obra respondía a las expectativas de ese “vulgo” que iba a ver a “su” actor y a “su” escritor, y que no esperaba novedades, ni las pedía.

Algunas escenas costumbristas se intercalan en el desarrollo de la acción y ésta avanza linealmente, con toques melodramáticos, hacia el final feliz ineludible, según las normas de la justicia poética

El aspecto realmente interesante de la producción arnichésca no son los argumentos ni los personajes, sino la reelaboración que del lenguaje logra su autor: un lenguaje con tendencia a la parodia, ingenioso, florecido en chistes montados sobre el juego de palabras y el equívoco; un lenguaje, en fin, que deja a la vista *el retoricismo de la*

²¹² Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español: siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1ª edición 1975, p. 37

*literatura 'bienpensante' de la época.*²¹³ Ricardo Senabre llama “dislocación expresiva” a la *deformación intencionada de vocablos y expresiones con fines humorísticos*: en esto radica uno de los hallazgos de Arniches²¹⁴.

En 1933 Pedro Salinas lo señalaba como “escritor popular y popularista” que había logrado evolucionar, desde el “género chico”, a la tragedia grotesca que participa, con las farsas y las tragicomedias, de la conjunción de *comicidad externa y gravedad profunda*.²¹⁵

José Monleón prefiere “tragicomedia grotesca” a tragedia grotesca por la aparición en simultáneo de lo risible y lo patético; Ruiz Ramón coincide en el concepto de los contrarios coexistentes y señala la superación de lo patético melodramático por lo risible caricaturesco, la conjunción de dignidad humana esencial en una figura y conducta externas vulgares o ridículas.

Este nuevo género

*... es un punto clave para comprender hasta qué extremo Arniches no es un autor que apruebe, en su conjunto, la realidad social de su tiempo. Valle hablará del esperpento, Unamuno de las astracanas trágicas, Arniches de las tragicomedias grotescas... Son, a muy distintas escalas, la expresión de un común sentimiento ante la deformidad de la vida española.*²¹⁶

Pero mientras el esperpento propone una ruptura con los fundamentos del teatro a fines del siglo XIX, Arniches construye, dentro de una continuidad dramática, la

²¹³ Monleón, José: “Arniches o la crisis de la restauración” en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Cátedra, Madrid, 1975, p. 155

²¹⁴ Senabre, Ricardo. “Creación y deformación en la lengua de Arniches” *Segismundo*, II, 2, 266)

²¹⁵ Salinas, Pedro: “Del ‘género chico’ a la tragedia grotesca: Carlos Arniches.” En *Literatura española siglo XX* Alianza, Madrid, 1970, p. 131.

²¹⁶ Monleón, ibíd. p. 155

tragicomedia grotesca, donde a veces apunta la crítica reformista, sin llegar a los planteos angustiosos y tensos de la generación del 98.

Arniches en adelante no se circunscribió únicamente al género que los críticos señalan como la culminación de su teatro. Siguió escribiendo sainetes, farsas cómicas y comedias, pero hubo un giro en estas últimas – un ajustarse al gusto del “vulgo”- en cuanto a la ambientación social: son las que Ríos Carratalá llama “comedias burguesas”²¹⁷, comedias al gusto de la burguesía acomodada, centradas en el ámbito familiar, con ciertos personajes que rompen la armonía y que luego retoman el buen camino; junto a ellas, algunos que llamó sainetes, en tres actos, de ambiente popular y madrileño.

Es conocida una carta dirigida por Arniches a Julio Cejador, donde el autor alicantino expone

Mi ideal es sencillo y humilde. Corresponde a la modestia de mi rango literario. Aspiro sólo con mis sainetes y farsas a estimular las condiciones generosas del pueblo y hacerles odiosos los malos sentimientos. Nada más.

Carlos Arniches, autor de sainetes y zarzuelas exitosos, aclamado en Madrid y en Buenos Aires, fue uno de los muchos españoles que residieron en la Argentina durante los años de la Guerra Civil española. Juan Antonio Ríos Carratalá²¹⁸ señala la actitud de *calculada ambigüedad, de forzosa prudencia* en el dramaturgo, a pesar de que sus relaciones sociales se desarrollan en círculos inclinados al franquismo; en España habían quedado dos de sus hijos, encarcelados y condenados a muerte por los

²¹⁷ Ríos Carratalá, Juan Antonio, *Arniches*. Alicante, Caja de Ahorros provincial de Alicante, 1990. pp. 68 – 75

²¹⁸ Ríos Carratalá, Juan Antonio. *El Padre Pitillo» y la Guerra Civil* En <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372786422460412868802/p0000001.htm>.

republicanos, mientras que sus dos yernos, José Bergamín y Eduardo Ugarte, formaban parte de la Alianza de Intelectuales Antifascistas.²¹⁹

La Compañía Valeriano León – Aurora Redondo había terminado su temporada en Buenos Aires el 17 de enero del 37 y viajó a Montevideo al día siguiente para debutar con *Yo quiero*, de Arniches. Autor y actores tornaron a Buenos Aires en el vapor de la carrera el 3 de marzo por la mañana y el 4 se inició la temporada en el Teatro Cómico de la capital argentina, bajo el auspicio artístico de Arniches, sus obras en el escenario y la frecuente presencia de él mismo en la platea, saludada fervorosamente por el público. El matrimonio Arniches se instaló en el Gran Hotel España, Avenida de Mayo número 492, hasta marzo de 1938, en que alquilaron un piso.²²⁰

Comedias del alicantino como *La chica del gato* de 1921, o *La tragedia de Marichu* de 1922, ambas escritas para la actriz Catalina Bárcena y estrenadas por ella en España, se habían presentado en Buenos Aires en el teatro Sarmiento (1923, con la actriz española Carmita Oliver),

Alguna otra fue reelaboración de una obra anterior: tal el caso de *Los grandes hombres*, tragicomedia estrenada por José Isbert en Madrid en 1930 con otro título - *El señor Badanas* - y que en 1941 llevaría a nuestro cine Luis Bayón Herrera, con Luis Sandrini en el papel protagónico y con el título de *El más infeliz del pueblo*.

Por fin, algunas comedias fueron estrenadas en Buenos Aires:

²¹⁹ En septiembre de 1936 Arniches ...maduró el proyecto de trasladarse a la República Argentina, desde donde le llamaban sus ahijados Valeriano León y Aurora Redondo, de una parte, y, de otra, el matrimonio Juan Reforzo y Lola Membrives. Especialmente, la insistencia cariñosa de los primeros contribuyó de modo casi decisivo. A mayor abundamiento, cooperó también el hecho natural de que la situación económica se agravaba día a día y de que su hija Rosario, esposa de José Bergamín, iba a fijar su residencia en París -14 Avenue Charles Floquet-, a la que no tardó en unírsele su hermana Pilar, casada, como ya dijimos, con Eduardo Ugarte, quienes, en los primeros meses de la conflagración, moraron en Valencia.

En Ramos, Vicente. *Vida y teatro de Carlos Arniches* Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-y-teatro-de-carlos-arniches--0/html/00b5a05c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_33.html

²²⁰ En Diagonal Norte, número 868, 4º

-*El padre Pitillo*, comedia en tres actos, el 9 de abril de 1937;

-*La fiera despierta* (que a menudo aparece erróneamente citada como *La fiera dormida*), *comedia de amor, dolor y alegría*, el 17 de marzo de 1938, escrita para el lucimiento de Lola Membrives;

-*El tío Miseria*, comedia en tres actos, el 18 de mayo de 1938;

y la comedia escrita en colaboración con Gregorio Martínez Sierra, *Amor y Cía*, (*Sociedad Limitada*), destinada a Lola Membrives y Catalina Bárcena, comedia sin más pretensión que divertir a los espectadores y que se estrenó en el Teatro San Martín el 7 de noviembre de 1939.

En octubre de 1939 se anunciaba la posibilidad de que Arniches y María Luz Regás, otra española radicada en la Argentina, adaptaran *La diosa ríe*, tragedia grotesca de 1931, a las posibilidades de una compañía argentina

Finalmente, el 4 de enero de 1940 se embarcó en el *Oceanía*. La Prensa de Buenos Aires comunicaba la noticia de esta manera:

Hoy regresa a España el celebrado autor Don Carlos Arniches

Vinculado de manera estrecha con la actividad escénica local, el ágil escritor ha vivido entre nosotros meses de activa labor, compartiendo el éxito con el autor nacional Julio F. Escobar, en la pieza "Ché, cuidame esa loca" que estrenará en el teatro París la Compañía de Luis Arata. Vuelve ahora a su patria, en compañía de su esposa, llevado por el deseo de visitar a sus hijos. Es probable, asimismo, que el señor Arniches se radique definitivamente en Madrid.

Desde allí enviaría *El vuelo de las gallinas* para Pierina Dealessi, escrita también con Escobar, y *Papá, yo quiero...* o *La pandilla*, calificada como "comedia sencilla," una reelaboración y amplificación de la vieja *Gente menuda* de 1911, cuyo tercer acto

completó durante la travesía hacia Europa y que estrenaron María Luisa Rodríguez y Manuel Perales en el Avenida, en junio de 1940.

A pesar de los éxitos en Buenos Aires y Montevideo, Arniches siempre tuvo en mente reencontrarse con su familia y volver a España. Además, es bien sabido que, si estaba lejos de la actividad política, Arniches contaba entre sus amistades cercanas a partidarios del régimen triunfante antes que a republicanos. El 25 de noviembre de 1938 inició junto a su esposa un viaje a París para pasar las Navidades con sus hijas Rosario y Pilar. Allí estuvieron hasta el 19 de febrero, No obstante, la continuidad de la guerra y la difícil situación de Francia hicieron recomendable la vuelta a Argentina de donde partieron en enero de 1940, en la que fue repatriación definitiva.

A principios de 1943 Carlos Arniches recibió la noticia del fallecimiento de su hija menor, casada con José Bergamín y radicada en México. Decayó rápidamente y murió en ese Madrid que tantas veces llevara al escenario.

El 30 de abril de 1943 se le realizó un homenaje póstumo en el Teatro Avenida: la Compañía de María Guerrero con José Romeu como primer actor, representó *La chica del gato*. Hizo uso de la palabra Alberto Vacarezza por la Sociedad General de Autores de la Argentina, Héctor Quiroga por la Sociedad Argentina de Empresarios y Nicolás Fregues por la Asociación Argentina de Actores.

El periódico *La Prensa* de la ciudad de Buenos Aires, en la necrológica del 17 de abril de 1943 afirma que

El consideraba a esta tierra como su segunda patria, y no hay duda que tenía razones de fuerza moral para ello. Nuestro público estaba familiarizado, de muchos años atrás, con la producción tan variada,

tan extensa y tan valiosa, de don Carlos Arniches. Era uno de los ingenios españoles más fecundos.

Hay constancia de que a Carlos Arniches no le era indiferente el cine, y de que su obra es una de las que más asiduamente tentó a los realizadores españoles. Juan de la Mata Moncho Aguirre²²¹ contabiliza 63 títulos suyos adaptados para el cine. Tuvo el proyecto de filmar *La hora mala* (1936, Luis Marquina) con Catalina Bárcena, suspendida por la guerra. Y colaboró con Filmófono, de Ricardo Urgoiti, productora de cine republicano. El ya citado Moncho Aguirre afirma que

*Su participación activa en varias facetas de la industria cinematográfica comienza a manifestarse en los primeros años 30. Sus dotes de dialoguista ingenioso y brillante le hubieran llevado a Hollywood, junto con otros comediógrafos consagrados para trabajar como adaptador de las versiones hispanas. Se sabe que Arniches y su yerno, Eduardo Ugarte, estaban en la lista de escritores españoles requeridos por Edgar Neville, pero aquél declinó la oferta, al igual que Benavente y los Quintero.*²²²

Remitimos a la obra de Rafael Utrera Macías *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*,²²³ por la importancia de los datos que allí se consignan, de los cuales extraemos uno:

En unas declaraciones recogidas por la revista *Fotogramas* en 1926, Arniches declaraba que

²²¹ Moncho Aguirre, *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, p 145

<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/10022/1/Moncho%20Aguirre,%20Juan%20de%20Mata.pdf>
Consultado en enero 2009.

²²² *Ibid.*, p. 149.

²²³ Utrera Macías, Rafael. *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Ediciones JC. Biblioteca Virtual Cervantes - [http://cervantes virtual.com/servlet/SirveObras](http://cervantes.virtual.com/servlet/SirveObras)

... ayudar a la cinematografía, enaltecerla con el estudio y el trabajo y dedicar a su mejoramiento una parte de nuestra actividad es el más directo partido. Así lo creí siempre, así lo hago... y así seguiré haciéndolo».

Rafael Útrera resume las referencias de los críticos respecto de la utilización en su teatro de técnicas cercanas a las cinematográficas e incluso de acotaciones escénicas similares, y recuerda que

...cuando en 1932 se constituyó CEA²²⁴, Arniches fue uno de los componentes que, como sus compañeros, se comprometió a ceder obras para su filmación declarando ... creo que el cine es hoy día un maestro para el teatro; pues aun siendo distinto, hay relaciones mutuas ...²²⁵

En octubre de 1937 Arniches ya estaba radicado en la Argentina. Rápidamente hizo contactos con el nuevo ámbito: su presencia fue frecuente en el teatro, la radio, y el cine; respecto de esta última actividad retomó su vínculo con Filmófono, y se relacionó con Argentina Sono Film; el mismo año de su llegada a Buenos Aires el director Luis Moglia Barth filmó *La casa de Quirós* sobre la farsa cómica homónima que Carlos Arniches había dado a conocer en España en 1915. Consta en el *Heraldo del Cinematografista* que el escritor colaboró en los diálogos y supervisó el argumento. La Sono apostaba a la atracción de una de sus estrellas: Luis Sandrini, quien representó un tipo – el creado por él y ya conocido – afín al personaje arnichesco.

El 7 de julio de 1939 se estrenó en el Cine Real de Buenos Aires *La canción que tú cantabas*, pensada para el lucimiento de un cantante exiliado, Angelillo, y dirigida por

²²⁴ Cinematografía Española Americana.

²²⁵ *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, p.38

Puede consultarse en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escritores-y-cinema-en-espaa--un-acercamiento-historico-0/html/ff349792-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#21

Miguel Mileo sobre una base de guión de Carlos Arniches que se llamó *Corre, el amor te busca (esbozo de película)*. La produjo Filmófono Argentina. (*Heraldo* N° 415, julio 1939) prolongación de la productora y distribuidora homónima española²²⁶ nacida en 1929 cuya cabeza – Ricardo María de Ugoiti – uno de los pilares del naciente cine español según Gubern,²²⁷ había salido del país a raíz de la guerra civil, como sus principales colaboradores.

Arniches retornó a España. En los escenarios de Buenos Aires se seguían representando sus obras y el cine también las requería.

El 19 de marzo de 1941 se estrenó en el Cine Monumental *El más infeliz del pueblo* (producción de E.F.A.) sobre *El señor Badanas*,²²⁸ adaptada y dirigida por Luis Bayón Herrera; nuevamente para el protagónico se pensó en Luis Sandrini.

El 11 de mayo de 1942, sobre *Rositas de olor*²²⁹, Carlos Schlieper presentó también en el céntrico Monumental *Bruma en el Riachuelo*, también producida por E.F.A., donde debutaba Aída Luz como la muchacha ingenua y los protectores estaban a cargo de Olinda Bozán, “manufactura de gran importancia industrial”²³⁰ para esa empresa, y Héctor Quintanilla.

Y el 16 de junio de 1948 se conoció en el Cine Broadway *La locura de Don Juan*, sobre la homónima de Arniches, con la dirección de Mario C. Lugones, producción de Interamericana y con el protagónico a cargo de un español de nacimiento que ha

²²⁶ También habían creado en Madrid el Cineclub Proa. La empresa Filmófono, madrileña, representaba a los sectores liberales, laicos y de izquierda, frente a la productora claramente conservadora Cifesa. Ugoiti filmó en la Argentina dos películas, y retornó a España, ya alejado del negocio cinematográfico

²²⁷ *El cine sonoro en la II República (1929 – 1936) Historia del cine español*. II. Barcelona, Lumen, 1977, p. 84

²²⁸ Había sido estrenada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid el 19 de diciembre de 1930. En 2001 en el Teatro del Picadero (Buenos Aires) La Banda de la Risa presentó la reelaboración del texto con el título de *El pelele*, autoría, dirección y papel protagónico a cargo de Claudio Galladou. El personaje se llama Honorato Cordero y Manso y la acción se ambienta en los años 40.

²²⁹ Sainete madrileño estrenado en el Teatro de la Princesa de Madrid el 23 de diciembre de 1924.

²³⁰ Ver Posadas, Abel, Mónica Landro y Marta Speroni, *Cine sonoro argentino. 1933 – 1943*. Tomo II. Buenos Aires, El Calafate, 2006., pp.140

quedado en nuestra filmografía como un típico porteño: Enrique Serrano. Es la historia de un hombre débil a quien las mujeres de su familia lo dejan en la ruina por gastos inútiles.

Todavía en 1959 se acudió – con escasa repercusión de público - a la obra de Arniches; Luis Sandrini apostaba nuevamente, ahora como protagonista y productor. Fue una adaptación muy libre de *¡Que viene mi marido!*; se llamó *Mi esqueleto* y fue dirigida por Lucas Demare; la crítica acusó al producto de superficialidad poco acorde a los méritos del director.

He aquí la presencia de Carlos Arniches en la Argentina, presencia de la que apenas hay constancia en la crítica sobre el autor exceptuando los trabajos de Juan Antonio Ríos Carratalá y la mencionada tesis de Juan de Mata Moncho Aguirre. Es verdad que el dramaturgo ya había producido sus mejores obras, es verdad que a menudo reelaboraba textos anteriores. Pero es *un jalón fundamental que se inscribe en una tradición teatral, la que va del paso de Lope de Rueda al sainete de su época, donde lo peculiar y personal de cada autor se diluye.*²³¹

En España, el teatro de Arniches había sido exitoso hasta la década del 30. Se le reconocían como valores recursos casi exclusivamente verbales y una tipología cercana al costumbrismo aunque el mismo autor afirmara que sus personajes eran ficticios, creados para la escena. También fue atractivo para el público que llenaba los teatros en el Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX, ese público que era la razón de su existencia y persistencia.

El cine argentino acogió algunas de sus obras a partir de ese reconocimiento, y en varias ocasiones fue el famoso cómico popular Luis Sandrini con su personaje característico quien insistió en una fórmula de composición actoral que también tenía su público en la Argentina. El “género de estrellas” – la apuesta comercial de estudios como la Sono o E.F.A - sumaba

²³¹ Ríos Carratalá, Juan Antonio. *Arniches*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990, p.98

atracción local a la fama del viejo dramaturgo, pero ya soplaban otros aires en el campo del humor.

De las comedias de Arniches adaptadas a nuestro cine – en general lo que cambia no es la historia sino el lugar en que transcurre la acción y, por consiguiente, el habla de los personajes – elegimos tres.

La casa de Quirós

La casa de Quirós, en Arrojo (Asturias) es un gran edificio rectangular, en las proximidades de la iglesia románica de San Pedro, que fue casa rectoral durante cierto tiempo. Su fachada principal, muy apaisada y estructurada en dos pisos, muestra una puerta flanqueada por dos ventanas de pequeño tamaño; sobre ella, pero en la planta superior figura un gran escudo con el mote «Después de Dios la casa de Quirós».

La “farsa cómica” de Arniches, estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 20 de noviembre de 1915, se desarrolla en una zona rural de Asturias, donde el hidalgo don Gil de Quirós se enorgullece de su nobleza heredada, de la que sólo quedan los cuadros de los antepasados, y, con arrestos de señor feudal, maltrata a los que lo rodean. El conflicto aparece cuando su hija, Sol, se enamora de un plebeyo del lugar, que ha hecho una buena posición con su trabajo, pero que no cuenta con títulos ni alcurnia. Habrá final feliz gracias a los recursos puestos en marcha por los enamorados..

El teatro de Arniches muestra invariablemente un fondo ético: en esta obra hay una tesis de crítica social envuelta en humorismo. El protagonista, don Gil, se muestra como un señor feudal pero tendrá que aceptar, forzado por las circunstancias, que

...los tiempos van borrando poco a poco esa línea ya muy débil de castas y privilegios que separaba y clasificaba a los hombres, y digo que hoy el que es bueno es noble, el que es trabajador es rico, el que es inteligente es privilegiado (Act. II; esc. III)

Durante la estadía del dramaturgo en Buenos Aires el productor Angel Mentasti, de Argentina Sono Film, seleccionó esta obra para un protagónico de Luis Sandrini.²³² El actor, procedente del circo, había creado un prototipo que sería su “marca”: el antihéroe tartamudo, limpio de corazón, pícaro a veces, generoso, ingenuo. El personaje había conquistado al público desde sus primeras apariciones en la pantalla (1933) en *¡Tango!* y *Los tres berretines*. Dirigió Luis Moglia Barth quien también se hizo cargo, en colaboración con Arniches, de la adaptación. Raúl Soldi fue responsable de la escenografía.

La película, rodada entre marzo y abril de 1937, se estrenó el 6 de octubre de ese año. La primera secuencia se desarrolla en el barco español que transporta al hidalgo y su hija a Sudamérica. La muchacha, que alterna con otros jóvenes durante el viaje, empieza a transformar su habla y su modo de comunicación, asimilándose a la nueva tierra (ya no “padre” sino “papi”) ante la desesperación de don Gil. La historia se desarrolla luego en un pueblo de la provincia de Córdoba, donde se establecen: allí la chica se enamora del hijo de un ferretero (Sandrini), absolutamente torpe y cándido y en discordancia con los deseos del hidalgo. Los enredos son organizados para convencer a don Gil de que la locura repentina de su hija se curará si él acepta al pretendiente. Este producto cinematográfico, de una comicidad simple y epidérmica, no dio los beneficios que la Sono esperaba. René Arturo Despouey, crítico teatral considerado el pionero de la crítica cinematográfica uruguaya y fundador en 1936 de la revista especializada *Cine, Radio, Actualidad*, afirma lapidariamente:

Nada mejor podía hacerse para lesionar la popularidad de un cómico que, como Sandrini, pudiendo haber creado un tipo humano y simpático, con ternura, con raíz nuestra como lo mostró en

²³² Es harto conocida la “mano fuerte” del *viejo* Mentasti y de sus hijos cuando se hicieron cargo de la Sono. Mentasti elegía el material literario para llevar al cine, elegía el director y la “estrella” y una negativa podía tener consecuencias posteriores.

*"Riachuelo", prefirió satisfacer al pópulacho que con su presencia en las taquillas rige aún en el Río de la Plata el tono general —el lamentable tono general— de los espectáculos que se nos ofrecen.*²³³

El más infeliz del pueblo

El vasco Luis Bayón Herrera²³⁴ – hombre de teatro y conocedor de las expectativas del público, además director de confianza de EFA - escribió el guión y dirigió *El más infeliz del pueblo* sobre la tragicomedia de Arniches *El señor Badanas*, de 1930. Carlos Schlieper asesoró técnicamente y asistió en la dirección y E.F.A. produjo el filme, estrenado en el Monumental el 19 de marzo de 1941.

El protagonista de la pieza teatral, don Saturnino, es director de una dependencia pública. Por medrar en su carrera acepta los consejos de su mujer y su cuñado y se somete a un ministro inescrupuloso; así comete varias injusticias por obedecerlo servilmente. Pero advierte que ha causado la ruina de varias personas, incluyendo a su hija, y teme las consecuencias: vuelve sobre sus pasos, reintegra en sus puestos a los que había despedido y retorna él mismo a su antigua vida sencilla.

En el caso de la adaptación cinematográfica de Bayón Herrera, nuevamente se trata de un producto pensado para la estrella taquillera Luis Sandrini: el muchacho torpe y de buen corazón que es empujado a casarse con la hija del hombre fuerte del pueblo, por lo cual se lo nombra en un cargo público para que cumpla con las órdenes de su suegro, generalmente injustas. Objeto de las burlas de todos, tras asumir actitudes injustas se da cuenta de lo que ha hecho y a partir de este momento se niega a continuar. Por eso

²³³ *Cine, radio, actualidad*. Comentario a "La casa de Quirós"

²³⁴ Llegó muy joven a la Argentina y aquí egresó del Conservatorio Lavardén. Había publicado algunos versos en la Revista *Nosotros* pero se dedicó al teatro y luego al teatro de revistas con Manuel Romero. Por fin se volcó al cine, especialmente para EFA y Lumiton.

inesperadamente será correspondido por su esposa, que antes lo despreciaba. Estamos ante una historia que Luis Sandrini repetirá en sus lineamientos básicos años después (*Me casé con una estrella*, 1951, Luis César Amadori). En el elenco aparecen como figuras secundarias Silvia Legrand con su verdadero nombre – María Aurelia Martínez Suárez – y Eva Duarte.

Bruma sobre el Riachuelo

En el Teatro Princesa de Madrid el 23 de noviembre de 1924 Arniches estrenó *Rositas de olor*. Del sainete tiene el costumbrismo, la comicidad popular, pero Ríos Carratalá la incluye entre las comedias burguesas porque se han acentuado los rasgos melodramáticos. El público español no le dio una buena acogida, tal vez porque no aceptaban las penurias de los protagonistas y esperaban mayor diversión.

En 1942 se estrenó la adaptación cinematográfica local titulada *Bruma sobre el Riachuelo*; dirigió Carlos Schlieper para EFA. La acción se desarrolla en La Boca, donde históricamente se asentaron gallegos e italianos. Se incluyen números musicales, propios del género: la canción que da título a la pieza original - “Rositas de olor” - cantada por Aída Luz, mientras vende flores, y una tarantela bailada por sus tíos. Los tipos del sainete español están aquí: la muchacha ingenua, Soledad (Aída Luz en su debut cinematográfico) ha sido seducida por el “villano”, Dandy, quien la ha abandonado embarazada y no asume su responsabilidad ante la criatura. Los protectores son sus tíos, dueños de un bar: Remedios (Olinda Bozán, en ese momento actriz muy cotizada y exclusiva de la E.F.A., para cuyo lucimiento se pensó la película) y Cirilo (Héctor Quintanilla en su habitual caracterización de andaluz). El personaje de la Bozán es el sujeto que hace avanzar la acción, mientras en la obra original es Cirilo quien fragua la sustitución del bebé para que el villano no lo rapte.

Cuando Soledad recibe una inesperada herencia Dandy intenta la reconciliación, pero otro hombre, honrado y trabajador, ha ofrecido ya su amor desinteresado a la muchacha y le propone formar una familia; no casualmente se llama Salvador. Es un obrero socialista comprometido con la situación de los trabajadores que, perseguido por la policía por sus ideas, se ha refugiado en La Boca²³⁵

Dandy, el cínico matón del barrio, cobarde al fin, acaba en la cárcel tal como lo exige la justicia poética. Ante la persecución policial a los militantes de izquierda, el patrón de un barco actúa como ayudante: ofrece llevar a la Patagonia a Salvador y Soledad con su hijo, donde podrán comenzar una nueva vida.

La historia filmica se desarrolla en un lugar con perfil propio y definido: La Boca, que en el cine argentino desde *¡Tango!* (1933, Luis Moglia Barth) se destaca entre los barrios humildes. Durante el día es el barrio de trabajadores; de noche, la perversión y la mala vida son corrientes. La Boca diurna puede proteger a los buenos, y cuando la ideología oficial imperante amenaza, el lejano sur – la Patagonia – se presenta como territorio de libertad donde es posible construir futuro.

Carlos Arniches escribía para determinados actores, y para un público que conocía bien: contaba con la colaboración

... de unos actores plenamente identificados con esta concepción del teatro. El no entrega sus obras terminadas a las compañías teatrales.

Sabe que su texto es un esquema de trabajo perfectamente articulado para que el cómico cree su personaje dentro de las normas del género

²³⁵ Las topografías en el cine son constructoras de sentido. Hubo una tradición predominantemente anarquista en la Boca. Antonio J. Bucich señala en *La Boca del Riachuelo en la historia* (Buenos Aires, Museo de bellas artes de la Boca, 1971) que el barrio tenía fama de *lugar predispuesto a los arranques de rebeldía y a la proliferación de agrupaciones singulares. Las logias y las sociedades secretas, los carbonarios, el auge del 'garibaldismo', tuvieron asiento predilecto en La Boca. [...]Esta inmigración no es sólo republicana (...) sino que puede ubicarse en el extremismo de la época.* Se justifica de esta manera que el protagonista se refugie allí

[...] *Por lo tanto, la colaboración se establece en dos momentos: a la hora de redactar junto con otro autor y a la hora de llevar la obra a escena por parte de los cómicos. Ambas colaboraciones son posibles porque todos sus protagonistas participan de una misma concepción del teatro y saben lo que los demás esperan de ellos.*²³⁶

En la Argentina de los años 30 el espectador conocía el sainete y el género chico españoles y criollos. Ese espectador iba a ver cine argentino y a reconocerse en él; incluso a transformarse a través de él; ese espectador, que también escuchaba con fruición radioteatros, le había dado su apoyo a la producción popular. La triada productor-estudios-actor estrella tenía una visión clara de lo que pedía y esperaba el público. Ya se había contabilizado como éxito la película *Los tres berretines* (1933, Enrique T. Susini), adaptación del sainete homónimo de Malfatti y de las *Llanderas* (1932) con Luis Sandrini en el elenco, que desde entonces quedó consagrado como estrella.

Dentro de un género conocido y aplaudido por los espectadores, la obra de Arniches, llevada al cine en la Argentina, proponía cierto tipo de personaje y cierto estilo de comicidad que el actor- estrella proveía.

El cine industrial se apoya en gran medida en el sistema de estrellas, un sistema de estereotipos en el que el actor o la actriz representan repetidamente el mismo rol. Y las estrellas, en el caso presente Sandrini u Olinda Bozán, no sólo obtenían el *cachet* que pedían, sino que *leían cuidadosamente el guión, se reacomodaban a las exigencias del*

²³⁶ Ríos Carratalá, Juan Antonio. *Arniches*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990. pp. 29- 30

narratorio ampliando y transformando los elementos de su rasgo,²³⁷ ese rasgo que el público aceptaba ver una y otra vez.

Gregorio Martínez Sierra

Junto a Carlos Arniches podemos ubicar en el período que tratamos a un reconocido hombre de teatro, productor y director avezado.

Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 6/ 03/ 1881 - Madrid, 01/ 10/ 1947) en España se había dado a conocer muy joven como poeta modernista (*Flores de escarcha*, 1900). De ese mismo año data su casamiento con María Lejárraga y este no es un dato menor, ya que durante muchos años el éxito teatral de Gregorio se cimentó en una producción abundantísima que en realidad escribía su esposa, cuestión en su tiempo sólo conocida por unos pocos allegados (Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez. Valle- Inclán ...).

Gregorio fue definiéndose como un cabal hombre de teatro, y se destacó al asumir la dirección del Eslava de Madrid entre 1917 y 1925. Ya había iniciado una relación amorosa con la actriz cubana Catalina Bárcena, primera figura de su compañía. En 1922, al nacer una niña, se separó de María definitiva pero no legalmente, y ella continuó escribiendo para él²³⁸. En 1930 ambos firmaron un acuerdo por el cual en adelante le serían entregados a María Lejárraga “directa, legal y exclusivamente para ella” los derechos de propiedad intelectual de todas sus representaciones producidas fuera de España.

²³⁷ Posadas, Abel, Mónica Landro y Marta Speroni, *Cine sonoro argentino 1933 – 1943*. Buenos Aires, El Calafate, 2005. Tomo I p..141.

²³⁸ María Lejárraga participó activamente en la política de España como militante socialista, se destacó en la defensa de los derechos de la mujer y llegó a ser elegida diputada por Granada. La guerra civil la obligó a cruzar a Francia, donde permaneció durante la II Guerra Mundial. En 1950 emigró a América; EEUU, México y finalmente la Argentina, donde murió en 1974, unos meses antes de cumplir 100 años. Las memorias donde devela aquella extraña alianza literaria se titulan *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (México, Biografías Ganesa, 1953).

Las piezas teatrales tuvieron apoyo del público español. Colaboraron también con músicos de primer nivel: el libreto de la zarzuela *Las golondrinas*, de José María Usandizaga; los libretos para dos obras de Joaquín Turina - la comedia lírica *Margot* y la ópera en un acto *Jardín de Oriente* - y los textos de dos *ballets* de Manuel de Falla - *El amor brujo* y *El corregidor y la molinera* - llevan la firma Martínez Sierra, pero parecieran deberse también a la mano y la inspiración de María.²³⁹

En 1931 la Fox lo contrató como supervisor de las dobles versiones de películas que en Hollywood se hacían para atender al mercado hispanoparlante; Catalina lo acompañó, y también participó como actriz en algunas producciones. Luego ambos partieron en junio de 1939 hacia el exilio y vivieron en Buenos Aires, en la Avenida Quintana, hasta que, dadas las dificultades que encontraban para trabajar, y una enfermedad que lo iba consumiendo, decidieron volver a Madrid en 1947. Poco tiempo después Gregorio Martínez Sierra murió.

En la Argentina se había incorporado rápidamente al mundo teatral, al presentar las obras que otrora le habían dado éxito, con Catalina Bárcena como protagonista.

Según Utrera²⁴⁰

Martínez Sierra es uno de los casos más significativos de abandono de la producción teatral para dedicarse a tareas cinematográficas, y, al mismo tiempo, es una dedicación llena de sinceridad al sentirse ganado por un nuevo medio expresivo como es el cine sonoro.

²³⁹ En *Gregorio y yo* da cuenta del proceso de escritura del libreto y de los textos cantados.

²⁴⁰ *Escritores y cinema en España; un acercamiento histórico* Madrid, Ediciones J.C. Monteleón, 1985. Versión digital <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escritores-y-cinema-en-espaa--n-acercamiento-historico-0/html/>

Florentino Hernández Girbal, periodista, crítico de cine, y uno de los más profundos conocedores de la primera edad del cine español, entrevistó a Gregorio Martínez Sierra en el número 38 de la Revista *Cinegramas*.²⁴¹ “Los que pasaron por Hollywood” es el título de la serie de veinte entrevistas publicadas entre febrero de 1935 y julio de 1936 en dicha revista.

Martínez Sierra hablaba en esa ocasión de su experiencia en los Estados Unidos

Yo no he hecho allí sino aprender, practicar, estudiar el cinema, conocer sus secretos y adaptarme a él. En definitiva: ponerme en condiciones de realizar películas después de cursar esto que pudiéramos llamar estudios preliminares. Siempre huí de todo cuanto fuera improvisación. Por eso, al dedicarme al cinema, que me atrae por su amplio horizonte artístico y su extraordinaria expansión, he procurado aprender antes-

El paso por Hollywood significó, para el dramaturgo, la traslación de algunas de sus obras al cine con la participación de Catalina, y, al retornar ambos a España como “los conquistadores de Hollywood,” encarnaron la esperanza de que su presencia proporcionara nuevas posibilidades al cine español.

Martínez Sierra estaba convencido de las diferencias entre el discurso teatral y el discurso filmico, sostenía la necesidad de que el guionista se formara en la especificidad para dedicarse a la escritura destinada al cine y veía con gusto la idea de entregarse él mismo a esa tarea.

²⁴¹ Esta publicación especializada salía los domingos. Su último número fue del 19 de julio de 1936, y en el Hernández Girbal publicaba la entrevista a José López Rubio, uno de los que trabajaron en Hollywood. Hoy se pueden consultar esas conversaciones en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-que-pasaron-por-hollywood-0/html/>

En la Argentina, además de su asidua presencia en el teatro, escribió para la radio, preparó la edición de sus obras completas para Editorial Aguilar y aportó a la industria cinematográfica argentina el argumento para una película que dirigió Alberto de Zavalía, *Dama de compañía* (1940), y cuatro filmes más, adaptaciones de obras propias.

Dama de compañía tuvo al frente del elenco a la consagrada Olinda Bozán como la dama del título, que va casando a varias jóvenes encabezadas por Delia Garcés; Di Núbila la califica de *agradable "película para mujeres."* - los personajes femeninos fueron el fuerte en la producción del binomio Martínez Sierra. El producto, de Argentina Sono Film, fue guionado por Carlos Adén, sometido a la vigilancia de Zavalía.

Catalina Bárcena ingresó al cine argentino con *Canción de cuna* (estrenada en septiembre de 1941), versión cinematográfica de la muy famosa obra homónima en dos actos estrenada en el teatro de Lara en febrero de 1911.²⁴² En el momento de su estreno madrileño conquistó a los espectadores que encontraron en ella un nuevo tipo de comedia; mostraba como rasgos fundamentales una acción mínima, un dulce sentimentalismo, ingenuidad e idealismo, y mucho optimismo.

En sus memorias, María Lejárraga recuerda cómo se concibió la obra durante un viaje del matrimonio Martínez Sierra por Italia; La chispa la encendió una noticia en el periódico, y en Suiza comenzaron a imaginarla con el título provisorio de *Maternidad*. La ausencia de conflicto fuerte hizo que pasara un tiempo considerable hasta lograr los

²⁴² La Real Academia Española le otorgó en 1912 el Premio José Piquer a la mejor obra dramática compuesta en castellano por autores españoles durante el año anterior. Fue muy representada y traducida y llegó al cine en cinco ocasiones.

diálogos. María consideró a Pedro, el mayor de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, padrino de la “criatura” por su insistencia en que la obra se concretara.

Fue trabajo curioso. No tuvieron nombre los personajes hasta que estuvo terminado el primer acto, no fueron los autores quienes asignaron a cada uno su importancia dentro de la acción; fueron ellos, mejor dicho, ellas, quienes imperiosa e inequívocamente afirmaron su carácter. [...]

(Canción de cuna) es una comedia de grupo y su protagonista está constituido por una colectividad [...] el convento lo es todo; la comunidad de religiosas dominicas siente y vive el conflicto dramático, a saber, la lucha entre la austeridad de la regla que no consiente pasión alguna fuera del amor al Divino Esposo y la inclinación innata en toda mujer a cuidar de toda criatura desvalida [...] Y ese conflicto le concentra y encarna el personaje de la madre vicaria.²⁴³

La dirección de la película estuvo a cargo de Martínez Sierra con la colaboración del consagrado fotógrafo gallego José Suárez²⁴⁴ (los dos repitieron la experiencia de trabajar juntos al año siguiente en *Tú eres la paz*).

La historia de la criatura abandonada en un convento y criada por las monjas hasta que se enamora y sale del claustro para casarse y seguir al novio a Cuba, tentó en distintas ocasiones a varios realizadores: en España (1961, José María Elorrieta, y 1994, José Luis Garci), en Hollywood (1933, Mitchell Leisen con el título de *Cradle Song*, para la Paramount), en México (1953, Paulino Masip) y en nuestro país. La película

²⁴³ Martínez Sierra, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Edición de Alda Blanco. Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 348, 350 - 351

²⁴⁴ Angel Paravaña, electricista que trabajó en varias ocasiones con Martínez Sierra, y a quien conocí en el SICA cuando ya tenía 94 años, aseguraba que ambos españoles habían llegado juntos a la Argentina.

argentina se alinea dentro de las “comedias blancas” protagonizadas por ingenuas: el papel de la huérfana estuvo a cargo de María Duval.

En junio de 1941 el sello Lumiton había estrenado *Los martes, orquídeas*, dirigida por Francisco Mugica,²⁴⁵ era el primer protagónico de una santafesina de 14 años: Mirtha Legrand, El gran éxito de esta obra inauguró un tipo de comedia que atrajo a todo público (Di Núbila) incluyendo a argentinos y extranjeros. Y el descubrimiento de María Duval se sumó al impacto de las hermanas Legrand, al encarnar adolescentes virginales, tiernas, espontáneas, que emocionaban al espectador y aumentaban los beneficios comerciales de la industria cinematográfica. Tanta y tan buena fue la respuesta del espectador que tácitamente se constituyó un subgénero, el de las ingenuas, donde hay que considerar los primeros trabajos de Delia Garcés y Nury Montsé, por ejemplo.

Canción de cuna naturalmente se incluyó en el subgénero y fue uno de los filmes mejor posicionados en ese año de 1941. Martínez Sierra encajaba oportunamente en el cine argentino y en las expectativas del narratario.

Destaquemos además que la música se debe a Julián Bautista en su primer trabajo para el cine argentino – partitura y dirección musical - y que éste también es el primer trabajo de escenografía cinematográfica hecho por Gori Muñoz²⁴⁶ Dos nombres que se vieron con harta frecuencia en el cine argentino de allí en adelante

En el Heraldo del Cinematografista número 526 del 10 de septiembre de 1941 se habla de *Canción de Cuna: Cabe señalar la belleza del fondo musical, a cargo de Julián Bautista y el solo vocal de Concepción Badía*

²⁴⁵ El exiliado español Francisco Balaguer ejerció la dirección musical.

²⁴⁶ Gori Muñoz había realizado la escenografía para *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán representada por la compañía de Andrés Mejuto – Helena Cortesina en el Teatro Mayo (abril de 1941) Luis Saslavsky vio la obra, admiró la escenografía y recomendó el trabajo a Martínez Sierra , quien impuso el nombre del novel escenógrafo al productor Carlos Gallart para *Canción de cuna*.

La cantante catalana, que permaneció en la Argentina desde 1938 hasta noviembre de 1946, intervino en dos películas y la primera fue *Canción de cuna*; su voz acompaña los créditos, pero en ellos no se menciona título ni autor de la canción: sólo la intérprete.

Tú eres la paz, novela extensa “de costumbres contemporáneas” publicada en 1906 por la editorial Montaner y Simón, y que tuvo numerosas reediciones, fue adaptada en 1919 para el teatro por Martínez Sierra (llevó el título de *Madrigal*) y luego dirigida por él mismo en Buenos Aires.

Calificada como “drama romántico” en el *Heraldo del Cinematografista* (número 574 del 19 de agosto de 1942) también contó con los valiosos aportes de Julián Bautista y Gori Muñoz, y Catalina Bárcena como primera figura.

Los hombres las prefieren viudas (1943) es adaptación hecha por el mismo autor de su propia obra homónima ya conocida en Buenos Aires. Catalina Bárcena interpretó a la solterona que finge ser viuda para conseguir pretendiente, pero que quiere huir cuando el supuesto muerto reaparece con vida y exige el cumplimiento de los deberes conyugales. A raíz del estreno teatral nuestro dramaturgo Samuel Eichelbaum decía en *Argentina libre* del 6 de junio de 1940:

El veterano comediógrafo español no aspira, según se desprende del espíritu mismo de sus últimas obras, a otra cosa que a conformar a la actriz y al público que se conforma con verla a ella interpretar el personaje invariable que se le ha aplaudido siempre en España y entre nosotros.

El señor Martínez Sierra acaso suponga que está dispensado de poner en sus comedias de la ancianidad otra cosa que el pobre oficio de componerlas y que el prestigio adquirido es inmovible.

También en *Argentina Libre*, el 11 de julio del mismo año, se refería a la interpretación que Catalina Bárcena brindaba en una revisión de *Pigmalión*, donde *no consigue reflejar la complejización del espíritu de la pobre vendedora de flores*; Eichelbaum señalaba así el envejecimiento de las obras de Martínez Sierra e incluso del estilo interpretativo de la Bárcena..

Todavía hubo otro acercamiento desde el cine argentino a su obra teatral. Aunque la dirigió Benito Perojo y no es exacto hablar de cine argentino. Perojo, quien vivió en la Argentina entre 1943 y 1949, dirigió nueve filmes; el último, estrenado en 1948, fue *La novia de la Marina*, basado en *Susana tiene un secreto*, una comedia escrita en colaboración por Honorio Maura y Gregorio Martínez Sierra y estrenada en el Eslava en enero de 1926. Perojo ya había realizado en España una primera versión cinematográfica de esta obra en 1933.

Destacamos que la música de este filme se debe al valenciano Guillermo Cases, pianista de confianza de importantes artistas de entonces como Miguel de Molina, Imperio Argentina y Conchita Piquer; compositor de la música de fondo de películas filmadas en la Argentina entre 1945 (*Chiruca*, dirigida por Perojo y con la participación de Catalina Bárcena) y 1954 (*Somos todos inquilinos*, tres episodios dirigidos por Carlos Torres Ríos, Juan Carlos Thorry y Enrique Carreras)²⁴⁷ y también responsable de la dirección musical en tres películas: *Celos* (1946, sobre *La somata a Kreutzer* de Tolstoi), *Albéniz* (1947, una biografía sobre los últimos años del compositor) y *Don*

²⁴⁷ Al volver a España siguió haciendo música para cine

Juan Tenorio (1949, reelaboración de la obra de Zorrilla, con un Sandrini que argumenta, a través de la obra, a favor del amor que todo lo puede).

La incorporación de obras de Arniches y Martínez Sierra a los escenarios y a la pantalla cinematográfica en la Argentina fue un intento de reverdecer viejos laureles de dos dramaturgos famosos a principios del siglo XX, con obras recicladas y mucho oficio.

En el Boletín de *Argentores* se los saludaba al finalizar el año 1939:

Por primera vez entre nosotros dos autores de gran significación y nombradía, españoles ambos, radicados temporalmente entre nosotros, D. Carlos Arniches y D. Gregorio Martínez Sierra, estrenan en el Teatro San Martín una pieza cómica escrita en colaboración en nuestro país y para dos actrices españolas, Lola Membrives (sic) y Catalina Bárcena, las cuales protagonizan "Amor y Cía, sociedad limitada" ..²⁴⁸.

En el caso de Martínez Sierra, el éxito de su primera película se debió no sólo a los valores que realmente portaba el producto (música, escenografía, tema musical entonado por una voz famosa) sino a su inserción en un género que acababa de nacer y que el narratario apreciaba y requería.

Pero entendemos que fundamentalmente se trató de una apuesta fuerte de los estudios cinematográficos –ASF y EFA en particular – para obtener buenos dividendos mediante el *star system*.

²⁴⁸ Boletín oficial de *Argentores*, número 25, enero 1940, p. 62. El subrayado es nuestro.

Enrique Jardiel Poncela

Me río de todo porque todo es risible. Me río de mí mismo porque formo parte de ese todo

E.J.P. (Madrid, 1901 – Madrid,1952)

Formó parte de la “otra generación del 27”, según la denominación usada por José López Rubio en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, el 5 de junio de 1983, bien que recordando palabras de Pedro Laín Entralgo:

Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra generación del 27, la de los “renovadores” – los creadores, más bien – del humor contemporáneo.

Este grupo que plantea un nuevo concepto de lo cómico estuvo formado por Edgar Neville, el mismo López Rubio, Miguel Mihura, Antonio de Lara -“Tono”- y Enrique Jardiel Poncela. Cónclave cardenalicio (Rafael Flores *dixit*²⁴⁹), que tuvo a Ramón Gómez de la Serna como “Sumo Pontífice”. Fueron los humoristas que pasaron del semanario *Buen Humor* al semanario *Gutiérrez*, germen de *La Codorniz*. Los que inauguraron otro teatro en épocas difíciles, tras haber frecuentado el artículo, el cuento e incluso la caricatura y el chiste.

Como a hombres del siglo XX, les llegó el Cine. Hollywood los necesitaba para ocupar el mercado hispanoparlante y allá fueron, para elaborar diálogos, guiones y realizaciones completas. Y del Cine, nuevamente al Teatro.

²⁴⁹ Citado por López Rubio en el mismo Discurso. En Torrijos, José Ma. (ed., introd. y notas): *José López Rubio. La otra generación del 27. Discurso y cartas*. Madrid, Centro de documentación teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2003

Jardiel Poncela tenía una abundante producción teatral de autoría compartida²⁵⁰ antes de probar el cine, pero la había desechado a la búsqueda de otros caminos. Había participado desde 1922 de las tertulias vanguardistas de Gómez de la Serna en el café de Pombo en Madrid y fue parte de las semanales actividades radiofónicas de “La pandilla” de humoristas liderados (“armonizados”) por Don Ramón desde noviembre de 1927, en la Unión Radio. Jardiel Poncela diría más tarde:

*Sin Ramón muchos de nosotros no seríamos nada.*²⁵¹

Para vislumbrar hacia dónde se dirigía el dramaturgo, recordemos que en el Preámbulo de la farsa *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, estrenada en mayo del 36, escribió:

*... sólo lo inverosímil me atrae y subyuga; de tal suerte que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y contrapeso, y con repugnancia.*²⁵²

Este hombre que había entrado al conocimiento por la puerta grande de la Institución Libre de Enseñanza, desde los cuatro hasta los siete años, manifestó un amor, desordenado y pasional, por la lectura:

Crecí, lo poco que he crecido, rodeado de libros, revistas, periódicos, cuadros y esculturas; vi trabajar las rotativas antes de ver trabajar los abrelatas; dominé la Mitología antes que la Historia Sagrada Y

²⁵⁰ Con Serafin Adame Martínez.

²⁵¹ Gómez de la Serna, a instancias del editor de “Biblioteca Nacional”, preparó una colección de novelas humorísticas, donde se editó la famosa *Amor se escribe con hache*, que diera tanto nombre a Jardiel.

²⁵² Versión digitalizada de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. En <http://www.educa2.madrid.org/web/educamadrid/principal/files/d7fd58f8-2f3e-4c66-b578-8bf5ecb0c7f1/Lecturas%20Cl%C3%A1sicos/Mihura%20y%20Jardiel%20Poncela/Jardiel%20Poncela%20-%20Cuatro%20Corazones%20Con%20Freno%20Y%20Marcha%20Atras.pdf?t=1353114970892>

*tuve nociones de lo que era el socialismo antes de tener nociones de lo que era el fútbol.*²⁵³

*En la infancia, mis primeras lecturas fueron alborotadas, incongruentes y diversas, lo cual les acontece a los niños que aman los libros y que han nacido de padres inteligentes. Dueño de varias grandes librerías repletas de volúmenes, leí al mismo tiempo a Dante que a Dickens, a Aristófanes que a Andersen, a Píndaro que a Amicis, a Ovidio que a Byron, a Swendborg que a Ganivet, a Lope que a Dumas, a Chateaubriand que a Conan Doyle, que al ignorado autor de Cocoliche y Tragavientos...*²⁵⁴

*... Y del mismo modo que a los siete años recorría el Museo del Prado de la mano tierna y poética de mi madre, a los nueve asistía a las sesiones del Congreso de los Diputados, desde la tribuna de la Prensa, en uno de cuyos pupitres de primera fila llenaba cuartillas y cuartillas la mano vigorosa de mi padre.*²⁵⁵

Muy joven, decidió su camino. Artículos, cuentos, novelas de diferente extensión, una revista para niños. Y comedias, sainetes, juguetes líricos...hasta que se lanza por el camino de un teatro que López Rubio advierte como el de juego más *trepidante* dentro de la producción del grupo, al punto de que a veces el mismo autor no sabía cómo iba a resolver la atrevida trama que había urdido.

Teatro de enredos y de inverosimilitudes presentadas con lógica.; al decir de Jardiel

²⁵³ Prólogo a la novela *Amor se escribe sin hache* En *Obras Completas* Tomo IV Barcelona, AHR, 1965, p.1196.

²⁵⁴ *Ibíd*, p. 1199

²⁵⁵ *Ibíd*; p.1196.

*Mi plan consistía en lograr un humorismo escénico, en elevar lo cómico con una posible novedad en los temas, peculiaridad en los diálogos, originalidad en las situaciones, enfoques y desarrollos.*²⁵⁶

Sin olvidar los personajes, que son “locos”, o son tipos, pero tipos no típicos, sino ejemplares “especiales”, excéntricos, transitando situaciones rayanas con el delirio. Personajes deshumanizados, en los que intencionalmente se ha evitado la profundización psicológica:

... están al servicio del ingenio. De este modo se crea una distancia emocional y se impide toda identificación posible con los personajes.

257

En los prólogos a sus comedias Jardiel vuelca sus reflexiones sobre el teatro, los críticos, el público, los autores... El éxito no siempre lo acompañó. A fines de los '40, en el Madrid de entonces, pugnaban jardielistas y antijardielistas. El ya había afirmado:

*El autor teatral que no es artista se dirige al público existente; el autor teatral que es realmente artista tiene que hacerse un público que no existe aún.*²⁵⁸

Hemos mencionado el interés por el cine de todo el grupo. En 1927 Jardiel realiza en España su primer trabajo cinematográfico: la adaptación y el guión de la obra de Carlos Arniches, *Es mi hombre*, que dirigió Carlos Fernández Cuenca.

Ya había llegado a Hollywood Edgar Neville (1928). En 1930, se sumaron López Rubio y Eduardo Ugarte. A instancias de López Rubio, que lo recomendó calurosamente, Jardiel aceptó un contrato en Hollywood: entre agosto de 1932 y abril de 1933; retornó a España, pero en el mes de septiembre también por encargo de la Fox

²⁵⁶ Citado por López Rubio en su Discurso de ingreso a la Academia.

²⁵⁷ Neviana Peneva, *El humor de sonrisa. Dos vertientes del teatro de humor español. Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura*. Tesis de Maestría Universität des Saarlandes, 2007. En books.google.com.ar/books?isbn=3638036448

²⁵⁸ Jardiel Poncela, Enrique. “Generalidades” En *Eloísa está debajo de un almendro*.

viajó a París, y en los estudios *Billancourt* durante 23 días realizó la que, según Carlos Fernández Cuenca, será la “aportación más valiosa y trascendental” de Jardiel al cine²⁵⁹.

Tratábase ... de sincronizar con ligeros comentarios media docena de viejos films de 1903 y 1908 procedentes del primitivo estudio de Edison. [...] Lo primero que hizo Jardiel fue prescindir del título americano de la serie [...] y sustituirlo con el certero Celuloides rancios que ha quedado en todo el mundo de habla española como significativo de cualquier intento de exhumar una película antigua. [...] lo que logró Enrique Jardiel Poncela [...] fue la creación de un género cinematográfico.

Hubo un segundo viaje a los EEUU, desde julio de 1934 hasta abril de 1935. Pero Jardiel extrañaba Madrid, su Puerta del Sol, sus cafés y sus cafés con leche...²⁶⁰

Julio de 1936: guerra civil. Salió de España rumbo a Francia y, seguidamente, a la Argentina. En entrevista para *La Nación* del 19 de septiembre de 1937 decía

Yo en Madrid no lo pasaba del todo mal, porque me quedaba en casa. Estuve así cinco meses. No quiero hablar de los horrores de la guerra y de su marcha, pues en seguida lo abanderan a uno, y yo sólo me embandero con el dolor de España. Sólo contaré cómo salí. Quería venirme. Yo propiamente no sé a qué, pues no tengo idea de lo que haré en Buenos Aires, pero quería venirme. Hice toda clase de gestiones, sin éxito. Me trasladé a Barcelona. Tampoco conseguí nada. Alguien me aconsejó que le escribiera una carta a Indalecio

²⁵⁹ Citado en <http://cvc.cervantes.es/actcult/jardiel>

²⁶⁰ ...” aun cuando me parece imprescindible irse unos días de cuando en cuando para volver a tomarle el gusto cuando se pierde” dirá a López Rubio en carta de principios de diciembre del 33.

Prieto. Yo pensaba que ni la iba a leer. Me aseguraron que sí. Me decidí. La escribí. Y fue el mayor éxito literario de mi vida, pues antes de la semana tenía la respuesta, concediéndome el permiso. Yo no hacía falta para nada en España. No soy hombre de guerra. No soy más que un escritor. Y en este momento, los escritores sobran.

Jardiel Poncela estuvo en Buenos Aires en dos ocasiones: la primera, desde el 18 de septiembre de 1937 hasta 1938²⁶¹. Al regreso, desde Lisboa, Portugal, donde desembarcó, pasó a Sevilla y llegó a San Sebastián,²⁶² donde residió hasta el final de la guerra, en que volvió a Madrid.

En febrero de 1944²⁶³ embarcó en Bilbao con su Compañía teatral²⁶⁴ para realizar una gira por Hispanoamérica; Montevideo y Buenos Aires lo esperaban. En Buenos Aires recibió la noticia de la muerte de su padre, que se sumaba a dificultades de diversa índole. En carta escrita el 8 de marzo de 1949, el dramaturgo confiaba a Don Ramón Gómez de la Serna que la capital argentina había marcado el principio de una profunda crisis:

En estos cuatro años y pico la vida mía sólo ha sido mi sufrimiento desarrollándose día a día como una bobina de papel continuo. Ya ahí, en Buenos Aires, había comenzado, a poco de llegar, ese sufrimiento. La causa ya la supondrá: una mujer. Por ese sufrimiento nacido entonces, todo me fue en Buenos Aires medianamente. No quise hablarle entonces de eso, ni le hablaré nunca, porque usted sabe ya

²⁶¹ En Buenos Aires, Jardiel asistió por primera vez a la representación de una de sus comedias, *Angelina o el honor de un brigadier*, el 9 de marzo de 1938. Antes de su llegada, Enrique Vilches había hecho conocer dos obras suyas: *Margarita...* y *Las cinco advertencias de Satanás*.

²⁶² En zona nacional. Allí estaban también E. Neville, M. Mihura, Calvo Sotelo.

²⁶³ Una carta a López Rubio fechada el 6 de febrero da cuenta de las esperanzas que Jardiel tenía puestas en este viaje.

²⁶⁴ Jardiel fue, por norma, director escénico de su obra, y casi siempre cuidadoso de los repartos.

*todas las réplicas de uno y otro interlocutor en esa clase de diálogos.
¿ Y para qué hablar de lo que está hablando en el primer albor humano? Hoy, ahora, aludo a ese asunto como aclaración a mi silencio epistolar de los cuatro años transcurridos, pues – ya lo sabe usted también – esos sufrimientos morales son la razón de todas las pérdidas de salud, y yo, a lo largo de esos cuatro años, he sido un enfermo constante de varias cosas.*

En suma, no he levantado cabeza en lo físico en todo ese tiempo, y en lo literario no he hecho más que trabajar para comer. Ya se imagina igualmente mi infierno ¿verdad? Pues ni una palabra más.²⁶⁵

Jardiel murió en Madrid, el 18 de febrero de 1952. De su paso por Buenos Aires, donde no ingresó en el mundillo del teatro local, quedan las presentaciones de varias comedias, y la adaptación para el cine de su obra *Margarita, Armando y su padre*.

La suerte de Margarita y Armando en el cine argentino

Las pasiones, como las cometas, sólo adquieren elevación cuando tienen el viento en contra. (...) Si el padre de Armando, en lugar de oponerse a los amores del chico con Margarita Duplessis, les hubiera

²⁶⁵ Gómez de la Serna, R.: "Retrato". En Jardiel Poncela, E.: *Eloísa está debajo de un almendro*. Centro Dramático nacional, Col. dirigida por José Monleón y Lluís Pasqual., 1984. p. 87
Su hija, Mariluz Jardiel Poncela, da su interpretación.

Sobre la famosa temporada de América, adonde fuimos, en compañía de verdaderas montañas de material y en un barco casi para nosotros solos, 24 personas, un niño, una niña, dos perros, un canario y un coche, sí hay mucho que decir.

Se ha hablado de esa tournée como del principio de la decadencia de mi padre. No es cierto: no hubo tal principio ni tal decadencia. El negocio de Buenos Aires no fue negocio, evidentemente, puesto que en seis meses hubo de estrenar siete comedias, a causa, principalmente, de la afición que reinaba allí entonces hacia las obras típicas, de "gauchos", y el desprecio absoluto por el castellano puro, que algunos ni siquiera entendían. Pero esto no le impidió volver a España con toda la compañía, después de un mes de parada forzosa en la capital argentina, ni le impidió, a pesar de hallarse ya enfermo, estrenar comedias como "Tú y yo somos tres", "El pañuelo de la dama errante" o "Agua, aceite y gasolina", una de sus mejores obras..."

pasado a los amantes una pensiosita, el amor novelesco habría acabado en un bostezo y el señor Dumas hijo no sería famoso.(...)

...Revivir a Margarita y Armando en un Armando y una Margarita actuales, y hacer del padre un hombre de mundo avisado en lugar del pobre idiota ingenuo que es el señor Duval de Dumas...

Era todo tan claro que aquella noche releí "La dama de las camelias"- comedia - y a la otra mañana me puse a trabajar.²⁶⁶

Así cuenta Jardiel la concepción de la obra, que se conoció el 17 de abril de 1931 en el Teatro de la Comedia de Madrid, representada por su Compañía titular. Con aquel su humor ligeramente ácido, cita la buena acogida hecha por los críticos, mientras su "otro yo" le recomienda no envanecerse porque

... no es la comedia magnífica que han dicho los críticos, y tú lo sabes. Y no es magnífica la comedia porque no es sincera, porque está hecha a fuerza de habilidad y oficio, pero oficio del que dominan esos autores famosos que tanto te repugnan.

Necesitas ganar dinero y consideración teatral. Sigue hasta lograrlos.

Pero ¡ por Dios!, no te dejes contagiar demasiado por la idiotez de entre bastidores...²⁶⁷

La dama de las camelias, escrita a los 23 años por Alejandro Dumas, hijo, (1824 – 1895), convertida en drama por él mismo y aún hoy gran éxito operístico de Giuseppe Verdi - *La Traviata* (1853) - llegó al cine en 1937 como *Camille*, bajo la dirección de

²⁶⁶ TERCER INTERMEDIO. Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó *Margarita, Armando y su padre*. En Jardiel Poncela: *Tres comedias con un solo ensayo*. Buenos Aires., Ed. Juventud Argentina, 1946. p. 186.

²⁶⁷ *Ibíd.* p. 187

George Cukor y la interpretación de la famosa Greta Garbo. Los juegos intertextuales de la comedia quedan establecidos con este filme.

Antes de tratar personalmente a su autor, Buenos Aires había conocido *Margarita, Armando y su padre*, interpretada por Lola Membrives en el Odeón.²⁶⁸

Los Estudios Lumiton produjeron la película homónima, estrenada el 19 de abril de 1939. La historia y su adaptación corrieron por cuenta del autor, mientras Francisco Mugica iniciaba con ella su carrera de director.

Son muy visibles en ella sus orígenes teatrales – los señala también el *Heraldo del Cinematografista*²⁶⁹ - como el predominio del diálogo sobre la acción, en particular

“una especie de malabarismo lingüístico” que “conspira contra la modalidad cinematográfica”²⁷⁰.

Como dato agregado, recordamos que la valenciana Rosita Rodrigo, que había estudiado música y fue cantante, descubrió en la Argentina su vocación de diseñadora, puso una casa de modas y creó modelos para esta película.

El film comienza con un plano general del cine Grand Splendid²⁷¹ y un plano detalle del afiche que anuncia *La dama de las camelias*, nombre con el que se conoció en la Argentina la película protagonizada por la Garbo. Tras esta cita, sucesivos planos detalle muestran manos que estrujan pañuelos, rostros compungidos, mientras se oyen

²⁶⁸ La crítica de Buenos Aires habló de inexperiencia de autor novel.

²⁶⁹ Semanario especializado fundado por Chas de Cruz en 1931.

²⁷⁰ *Heraldo del Cinematografista* N°404 del 26/ 04/ 1939.

²⁷¹ Está en la Ciudad de Buenos Aires, avenida Santa Fe 1854. El antiguo edificio construido en 1919 que reproduce al teatro de la Opera de París y que fuera la sala más lujosa de la ciudad, ha sido transformado en la megalibrería El Ateneo Grand Splendid en diciembre de 2000. Fue sala cinematográfica desde 1926. La restauración ha conservado: el escenario con su telón, los frisos y palcos, la marquesina, los balcones, los capiteles corintios, estucados, mascarones y cielorrasos de notable diseño, junto con la cúpula, obra del pintor italiano Nazareno Orlandi (alegoría pacifista, tras la Primera Guerra Mundial), realizada en 1919 y restaurada en 1993.

los diálogos finales del filme²⁷². Al encenderse las luces de la sala de proyección los espectadores poco a poco van saliendo, y un grupo de amigos compara los tristes, románticos amores de Margarita Gauthier con la falta de sentimientos de otra Margarita en cuya casa, “la casa de todos”, terminarán la noche. Los hombres ríen ante el llanto de esta Margarita, la “real” y contemporánea: “*Nada más triste que las mujeres alegres*”.

No hay cambios notables en la historia contada en uno y otro texto: lo más notable es el agregado de este prólogo, con la cita del filme famoso.

En cuanto a los cambios relacionados con el contexto, es interesante notar que como culminación de las peleas entre Antonio y Flora, ésta lo llama “Gato Félix” en la comedia, mientras en el filme lo insultará con “Pato Donald”. El primero, personaje de comic, fue famoso en los años veinte, y llegó al cine entre 1919 y 1921 (Paramount Pictures). El Pato Donald, creación de los Estudios Disney, apareció en las animaciones *Sinfonías tontas* y *La gallinita sabia*, el 9 de junio de 1934, y su popularidad fue creciendo rápidamente²⁷³. De allí que quede remozado el insulto, casualmente con personajes del cine de animación. El gato Félix y el pato Donald son animales, por lo que la aplicación de sus nombres a un humano lo rebaja a mascota; pero el pato Donald es un cascarrabias exaltado y poco inteligente, de modo que la asimilación de Antonio lo hace partícipe de esas características.

Ocurre algo semejante con el padre de Armando, “Pamplinas” en la comedia. En los años 20 se llamó así en España al muy popular personaje creado por Buster Keaton, famoso por sus espectaculares caídas, trompazos y gags físicos y por no sonreír jamás. En el film argentino el padre de Armando fue rebautizado “Spaghetti,” nombre con que se conocía en Hispanoamérica al popular “Popeye”, nacido de la pluma de Elzie Crisler

²⁷² En otra comedia de Jardiel, *Eloísa está debajo de un almendro*, el prólogo ha sido concebido en una sala cinematográfica, donde se proyectará *La dama de las camelias* con Greta Garbo y Robert Taylor.

²⁷³ Antes de 1941 ya había aparecido en 50 animaciones aproximadamente.

Segar para el *The New York Evening Journal*²⁷⁴, que llegó al cine de animación en 1933.

Interpretado por Florencio Parravicini, el personaje se construyó con su estilo desmesurado y sus visajes característicos.

Hay otras intertextualidades: la música de fondo cuando Margarita decide abandonar a su amante y la que acompaña el último y casual encuentro de Margarita Roldán y Armando; en ambas situaciones se citan frases musicales de *La Traviata* de Verdi para que el espectador, inevitablemente, compruebe que la felicidad es una ilusión vana..

Por fin, los últimos planos muestran a Margarita en taxi, alejándose del lugar del encuentro; su mirada ha descubierto la marquesina del cine Ritz, donde se anuncia *Margarita Gautier*, y una lágrima empieza a deslizarse por su mejilla.

La referencia al cine abre y cierra la película. Jardiel Poncela, hijo del siglo XX, no podía olvidarlo.

Este único texto de Jardiel que se reelaboró para el cine argentino, producto de los Estudios *Lumiton*, fue, como ya dijimos, el debut de un director cuidadoso - Francisco Mugica - que no quedaba fácilmente satisfecho y marcó también la existencia de un narratario diferente de aquel al que apuntaba el cine de *Lumiton* dirigido por su realizador paradigmático: Manuel Romero.. Los personajes de esta película pertenecen a la burguesía. Los últimos planos nos entregan a una Margarita desilusionada, humana en su melancolía, lejos del personaje jardeliano: Es Mecha Ortiz tal como el público esperaba verla.

Y el producto resultó económicamente exitoso.

Alejandro Casona,

²⁷⁴ Primera aparición, 17 de enero de 1929.

De entre los autores españoles cuyas obras fueron traspuestas al cine argentino, el nombre más conocido y apreciado por diferentes generaciones hasta la actualidad, es el de este asturiano, figura representativa del exilio aunque no desarrolló actividad política notable en la Argentina.

Quienes lo conocieron señalan su dominio de la palabra, su simpatía, su habilidad como narrador lleno de gracia y encanto y poseedor de una voz seductora. Probablemente por semejantes razones sus charlas y conferencias eran tan concurridas. A esto se sumaba su amplio dominio de la escena que se manifestaba en cada presentación.

Casona es el más prolífico de los escritores españoles que trabajaron para la industria cinematográfica argentina en el período que nos ocupa: veintiún películas a partir de textos propios y ajenos atestiguan la confianza de los estudios en su capacidad de narrador y dialoguista. La Sono, EFA, BAIRES, Andes Film, Emelco, Artistas Argentinos Asociados, los Estudios San Miguel en siete ocasiones, y la General Belgrano en los últimos años del exilio contrataron su pluma.

Alejandro Rodríguez Álvarez – éste era el verdadero nombre de Alejandro Casona - nació en 1903 en el pueblo montañoso de Besullo (Cangas del Narcea, Asturias) y murió en Madrid en 1965. Decía *Llevo sangre de pueblo por los cuatro costados. Mi infancia transcurrió entre pastores*. La revista *Sintonía*²⁷⁵ recogió su autobiografía:

Soy español, de Asturias, nacido en la alta montaña y nieto de un herrero. Soy autor dramático porque el destino lo quiso así, pero hubiera preferido ser un buen herrero, sano, fuerte y sereno como mi abuelo. Me gasté mi juventud alegremente: mal estudiante, pésimo negociante y buen amigo. Admiro en arte la sencillez y en la vida la

²⁷⁵ Número 583, octubre 1955, p.94.

lealtad. Me gustan el mar, la montaña y el póker; las mujeres morenas más que las rubias (incluso las auténticas), y el teatro por sobre todas las cosas. Entre los poetas eternos adoro a Machado, y entre los escritores modernos admiro especialmente a Quevedo. He dirigido durante cinco años un teatro independiente; era ambulante como las antiguas carretas de la legua, gratuito, formado por estudiantes y dedicado a los campesinos. Trabajábamos al aire libre en las plazas de las aldeas, unas veces con 40 ° al sol y otras con nieve hasta las rodillas. Fue en España y yo era joven. Finalmente he estrenado unas veinte comedias en unos veinte países, y entre ellas hay una que todavía me satisface, pero no es ninguna de las que han tenido éxito.

Alejandro Casona, hijo de maestros y él mismo maestro rural en España, manifestó una temprana afición por el teatro; en 1920 y en ejercicio de la docencia, fundó un teatro infantil, "La pájara pinta," mientras trabajaba en el Valle de Arán (Lérida). Durante la II República fue parte fundamental del proyecto del Patronato de las Misiones Pedagógicas, resultado del pensamiento de Manuel Bartolomé Cossío. El objetivo de la Misiones Pedagógicas, según reza su preámbulo, era

... llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento de progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los apartados, participen en las ventajas y goces reservados hoy a los centros urbanos.

Es decir: la propuesta era llevar la cultura, la pedagogía moderna y la educación ciudadana a los pueblos de España.

En 1932 el Teatro y Coro del Pueblo, formados por estudiantes, hicieron su primera salida a un pueblo con Casona y el compositor, músico y musicólogo Eduardo Martínez Torner como responsables de uno y otro, respectivamente. Y, en julio de 1936, el Teatro del Pueblo dio su última representación en Madrid, en el Hospital de sangre *Giner de los Ríos*.

Casona llevó obras clásicas y profundamente populares – Cervantes, Calderón, Lope de Vega, Molière, Lope de Rueda ... - a aldeas donde los campesinos nunca habían presenciado estos espectáculos, pero los disfrutaban y aplaudían. Quedan testimonios de funciones en que en la plaza de algún pueblito se proyectaron también cortos de Chaplin, Buster Keaton y los hermanos Marx.

Escenarios al aire libre y, como espectador, todo el pueblo: este era el ideal que perseguía también *La Barraca* dirigida por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte. Se trataba de devolver al pueblo su teatro, sus canciones y sus danzas. El arte como un servicio público²⁷⁶.

Los críticos e historiadores del teatro español de las primeras décadas del siglo XX coinciden en afirmar que la renovación del teatro peninsular se halla en la obra de muy pocos escritores: Ramón del Valle-Inclán, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Alejandro Casona y Enrique Jardiel Poncela.

En 1932 Casona había merecido el Premio Nacional de Literatura, y, en 1933, el Premio *Lope de Vega* del Ayuntamiento de Madrid - una pequeña fortuna, pues su cuantía

²⁷⁶ Era la época de la II República. También Margarita Xirgu había organizado espectáculos para todo un pueblo: *El Alcalde de Zalamea* en la Plaza de toros de Madrid, *Fuenteovejuna* en la plaza histórica de ese pueblo, *Medea* en las ruinas del teatro romano de Mérida, siempre ante multitudes de espectadores exaltados, que a menudo intervenían en la representación como extras.

entonces era de 10,000 pesetas - por *La sirena varada*, que le dio fama al ser representada por la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás (1934).

La crítica advirtió como rasgo notable un peculiar lirismo que marcaría el resto de su producción. Pero la apoteosis le llegó en España con *Nuestra Natacha*, estrenada en febrero de 1936. Casona reconoció con estas dos obras dos direcciones en su teatro: la de la fantasía poética y la del compromiso testimonial que transparentaba el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza.

*Mi teatro ideal sería un teatro fantasista dentro del tipo de La sirena varada. Mi problema interior es que el teatro que siento es el fantástico y lírico, y el que me veo en la obligación de hacer, social. Quisiera dejar predominar la imaginación en el teatro que hago, pero el deber de la hora me empuja a hacer teatro humano, donde haya ideas, arte, en fin que sea útil de algún modo a la humanidad, en este caótico momento que atraviesa*²⁷⁷

El teatro de Casona se inscribe dentro del género melodramático con una clara intención didáctico - moralista que se resuelve siempre en términos de justicia poética. El lirismo, la apuesta por los valores tradicionales y universales, la exaltación de los sentimientos, jugaban a favor de la aquiescencia de un espectador que se identificó con esos valores. La legitimación de la obra de Casona en la España republicana fue indiscutible, desde el público y desde las instituciones. Un teatro que se apartaba del naturalismo y permitía la ilusión, o mostraba un compromiso social acorde a la propuesta cultural de la República satisfacía al espectador. Cuando Casona retornó a España, en la década del 60, la situación no fue la misma: Había estado alejado del proceso histórico vivido por

²⁷⁷ Con *Alejandro Casona, flamante esperanza de la escena hispana*. Entrevista a Casona hecha por Pablo Suero en 1936. Citada por José Rodríguez Richart en "Alejandro Casona. Exilio y literatura" En Universidad Autónoma de Barcelona, GEXEL *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Barcelona, Editorial Renacimiento, 2006 p. 407

España, que en los sesenta reclamaba otro teatro y lo tachó de anacrónico y escapista .a pesar de su reconocida habilidad constructiva y su dominio de la palabra poética.

En 1937 Alejandro Casona se había incorporado a la Compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado en calidad de director artístico; afirma Rosa Peralta que

*...con un propósito muy claro, según una orden de Wenceslao Roces del once de mayo de 1937 que «confía al Inspector de primera enseñanza y dramaturgo Alejandro Rodríguez Álvarez (Alejandro Casona) una misión de propaganda cultural en los países de América Latina».*²⁷⁸

El hecho es que, dado su compromiso con la República, la Guerra Civil fue la circunstancia que provocó su salida de España.

Leamos sus propias palabras:

No fui directamente a Buenos Aires. Yo entonces tenía un contrato para inaugurar un teatro en Méjico. Este contrato era de tres meses y no se cumplió; pero me llamaron por si quería ir con la compañía de Diaz-Collado para hacer tres meses en otro teatro.

Allí hicimos una temporada bastante larga, de casi dos años, por distintos países. Con ese motivo he residido bastante en Méjico, La Habana, Puerto Rico, Colombia, Venezuela... Después, ya por mi cuenta, me fui a Buenos Aires contratado por una empresa. Fue cuando estalló la guerra europea.

²⁷⁸ “Crónica teatral de las Compañías republicanas en México durante la guerra civil española: Díaz-Collado y Meliá – Cibrián”. En *Acotaciones*, 25, enero-junio 2010, 00-00
http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones25/cronicas_r_peralta_g.pdf

Me quedé definitivamente en Buenos Aires, hasta ahora. He hecho algunos viajes por Europa también y muchos por América.²⁷⁹

En Buenos Aires la Revista mensual *Asturias*, órgano oficial del Centro asturiano, ya en 1933 había dado noticia de él.

Uno de nuestros escritores jóvenes de mayor mentalidad, de más amplia cultura y diáfano porvenir. Lo adornan, además, altos valores morales.

No se trata, ciertamente, de una personalidad desconocida. El cargo que ocupa, de inspector de primera enseñanza en Madrid, lo desempeña con crédito de autoridad en materias pedagógica. En este sentido cuenta ya con buenas cosechas de aplausos como conferenciante. En el mundo o mundillo de las letras tampoco es valor inédito.²⁸⁰

La obra teatral de Casona se estrenó en Buenos Aires al final de la década del 30 pero los grandes éxitos de público hay que ubicarlos en los años cuarenta. Según Rosa Peralta²⁸¹ a Casona le estrenaba todo el mundo, exiliados y nativos, con una constante: la escenografía teatral siempre estaba a cargo de Gori Muñoz, capaz de contentar a un autor muy exigente en lo formal sin dejar de poner su toque personal.

Paralelamente la Editorial Losada en 1943 publicó *La Dama del Alba*, *Los árboles mueren de pie*, *Prohibido suicidarse en primavera*, a las que siguieron otras obras.

El último estreno de Madrid era comentado en Buenos Aires, de modo que cuando llegué yo, me conocía todo el mundo. Yo era un autor

²⁷⁹ En <http://www.alejandro-casona.com/vida.htm>

²⁸⁰ El 15 de julio de 1933; se reproduce una nota de Constantino Suárez (Madrid, junio 1933

²⁸¹ *Una escenografía del exilio: La obra de Gori Muñoz (Valencia 1906 – Bs. As., 1978)* .La investigación, terminada en 1999 fue leída en el Centro de Bellas Artes el 17/ 02/ 2000 ante la Universidad Politécnica de Valencia.

*popular. Todas mis comedias estaban representadas. Era como si hubiera vivido allí, como si hubiera estrenado siempre en Buenos Aires. Nuestra Natacha se estrenó aquí, y a los ocho días se estrenaba en Buenos Aires*²⁸².

El periódico *La Nación* afirmaba el 24 de enero de 1940 que además de sus innegables valores (Casona) *es ya tan familiar a nuestro publico que todas sus piezas se han estrenado en Buenos Aires.*

Es decir: se trata de un autor precedido por la crítica favorable, con un claro magnetismo personal y una obra que, alejada del neorrealismo y provista de un lenguaje atractivo, habla a los sentimientos y a la emoción, y tiñe de poesía la realidad. Con palabras de Pellettieri, respondía al considerado “teatro de calidad”²⁸³ legitimado por las instituciones del momento y que circulaba por salas céntricas y a través de intérpretes consagrados y compañías estables, muy lejos de los circuitos del teatro independiente.

Frente a la lectura crítica que se hizo del teatro de Casona a su vuelta a España, el público culto porteño – clase media que privilegiaba la cultura europea – conservó el aprecio por una obra que también penetró en el canon literario escolar y aún persiste no sólo por su calidad real sino por su recurrencia al melodrama, siempre efectivo sobre lectores con poca competencia literaria.

Podríamos agregar que el espectador “culto” de Buenos Aires a quien iba dirigido el teatro de Casona no era ajeno al tono y temática tildados luego de escapistas; en 1941 se había estrenado y premiado la primera obra de Conrado Nalé Roxlo, *La cola de la sirena*, provista de un esencial lirismo y con puntos de contacto con el romanticismo y

²⁸² Autobiografía de Alejandro Casona compilada por Lia Beeson.

En <http://www.literaturas.com/v010/sec0312/educomania/edu0312-02.htm>

²⁸³ *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno(1949 – 1976)*. Buenos Aires, Galerna, 1997, p-. 98.

el simbolismo, y en 1945 *El pacto de Cristina* del mismo Nalé reforzaba la línea, aunque en estas sus obras la realidad se impone y destroza la fantasía.

El trabajo de Alejandro Casona en el cine argentino es importante en cantidad y calidad; no sólo adaptó obras propias y ajenas, sino que también elaboró guiones originales.

Para conocer su interés por la actividad cinematográfica se puede consultar la correspondencia que mantuvo con Max Aub entre 1948 y 1960.²⁸⁴

En la primera carta (I, del 10-2-1948) Casona contesta a la anterior de Aub así:

¿Y me cuentas lastimosamente que has tenido que hacer cine de cualquier manera? ¡Naturalmente! También Paulino. También yo. También Alberti. También todos. Es nuestro rescate de cautivos. Pero no nos avergoncemos. Es una técnica que aprendemos cobrando en vez de pagar por ello. ¿Por qué no hemos de poder aprovecharla artísticamente algún día? No desprecio el cine. Le debo muchos malos sabores de boca, muchas desilusiones, muchas rebeldías que se han quedado cobardemente dentro como semilla resentida,

En otra ocasión dijo que

El cine me interesa menos que el teatro sencillamente porque soy un escritor. Para el escritor la palabra es el todo, incluso en el teatro donde tan fusionada ha de estar con acción, plástica y geometría. El cine es el rey de la imagen [...] en el teatro el autor es la jerarquía suprema; el director ha de limitarse a traducir lo más fielmente

²⁸⁴ Rodríguez Richart, José: "Correspondencia inédita Casona- Aub (1948-1960)". En *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, año: 2003, Vol.: 28, Número: 1, pp 77 – 114.
En: http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-3228636/Correspondencia-inedita-Casona-Aub-1948.html

*posible su pensamiento. Por el contrario, en el cine la jerarquía máxima es el director.*²⁸⁵

En la carta IV, del 5-1-1949:

De mis cosas de cine renuncio a enviarte nada; la verdad es que me interesan tan poco que apenas conservo originales [...] No vale la pena.

O en la VI, del 20-4-1952, en la que encontramos que *el cine no ha sido nunca, y es cada vez menos, santo de mi devoción. Demasiadas manos en él, y poco limpias*

El cine proveyó a Alejandro Casona, como a otros, de medios para sostener a su familia: su mujer Rosalía y su hija Marta.

Su iniciación en el cine argentino sucedió en 1941, como argumentista y guionista de *Veinte años y una noche*, dirigida por Alberto de Zavalía, con quien se vinculó cinematográficamente en cinco ocasiones²⁸⁶. Recordemos que Zavalía y su esposa, Delia Garcés, tenían estrechos contactos con los exiliados republicanos y que compartieron muchos proyectos de trabajo.

Se trata de una historia melodramática²⁸⁷ sobre el tópico de las familias enemigas a través del tiempo, odio que ha impedido la felicidad de los enamorados hasta que la resolución de un enigma del pasado y el perdón permiten que los jóvenes lleguen al final feliz, como ocurría en los folletines.

Pedro López Lagar fue el enamorado del pasado (padre) y del presente (hijo) y Delia Garcés duplicó el rol de enamorada; Ana María en el presente y Rosita, su madre muerta, en el *flash back*. Camila Quiroga apareció por última vez en el cine como

²⁸⁵ Díaz Castañón, Carmen *Alejandro Casona*. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1990, p. 167

²⁸⁶ *Veinte años y una noche, Concierto de almas, La maestra de los obreros, Cuando florezca el naranjo, y Casa de muñecas*, en esta última Zavalía como productor para San Miguel.

²⁸⁷ La historia tiene ciertos elementos que recuerdan a la obra de Hitchcock *Rebecca*, estrenada en 1940, e indudablemente remite al mito de Píramo y Tisbe.

Flora, la ciega – figura mítica - que ha visto y que ve, y Milagros de la Vega (como Elsa) es la mujer que por sostener el odio heredado causó la catástrofe de las dos familias.

Ni el director ni el guionista intentaron “argentinizar” el asunto, como bien señala Di Núbila; esta es una característica permanente en la obra de Casona para el cine.

Un español llegado a la Argentina con sus padres en 1914, Alejandro Gutiérrez del Barrio, conocedor de las peculiaridades de la música para el cine, es el autor de la banda de sonido, y de la fotografía se encargaron dos eximios maestros: el exiliado gallego José Suárez y Francis Boeniger

Su siguiente guión, esta vez colaborando con Pedro Miguel Obligado, es para un filme de 1942. Con la dirección de Antonio Momplet, gaditano exiliado, el público argentino conoció *En el viejo Buenos Aires*, una historia de amor bastante convencional que resiste a las presiones sociales, en el contexto histórico de la epidemia de fiebre amarilla que asoló Buenos Aires en 1870 – 1871.

Quién mejor intérprete para un melodrama lacrimoso que la estrella Libertad Lamarque²⁸⁸ como Elvira Montoya, actriz y cantante española del Teatro de la Comedia – aunque con acento rioplatense - que comete el pecado de enamorarse de un joven de buena familia y que es correspondida; así provoca, sin quererlo, el abandono de la noviecita digna y buena. Este último rol fue encarnado por Amelia Bence que, desengañada, ingresa a un convento.

La fiebre amarilla muestra la verdadera condición de las personas: su capacidad de heroísmo y de solidaridad, así como sus bajezas.

²⁸⁸ Lamarque ya había protagonizado la mayor parte de sus películas del ciclo argentino; con esta ingresaba a los Estudios San Miguel, después de una larga vinculación con la Sono

Elvira Montoya, lejos de su amado, ingresa en el hospital para pelear por la vida mano a mano con los médicos, enfermeros y voluntarios, entre los que se encuentra Mercedes Sobremonte, la otrora prometida de su esposo, ahora convertida en Sor Juana de los Angeles, la cual se contagia de fiebre y muere en brazos de Elvira.

En su momento fue la película más cara del cine argentino por la excelente reconstrucción del Buenos Aires de fines de siglo, a la que la fotografía de José María Beltrán, otro exiliado, enriqueció notablemente.

Los diálogos extremadamente artificiosos y la imprecación final de la protagonista a la multitud supersticiosa, que quiere atacar el hospital, la convierten en un texto hoy envejecido.

Argentina Sono Film propuso a Alberto de Zavalía la filmación de *La maestría de los obreros*, basada en la novela homónima del italiano Edmundo D'Amicis, publicada en 1895²⁸⁹. La película, protagonizada por Delia Garcés, recibió una crítica de Victoria Ocampo en el mismo año de su estreno.²⁹⁰

La actriz, en el muy frecuente rol de ingenua, como Enriqueta se destaca por su acostumbrada elegancia y naturalidad. El antagonista masculino, Julián (Oscar Valicelli) recibió elogios semejantes por su ausencia de afectación; así se consagró como galán rebelde, el insolente malevo terror del barrio, y con este filme alcanzó gran popularidad. Victoria Ocampo elogió también la música, acorde a cada episodio, y la mano del director.

²⁸⁹ Hay versión filmica rusa de la novela, con guión, dirección y protagonismo de Vladimir MAIAKOVSKI; se estrenó en 1918 y dura aproximadamente 44 minutos.

²⁹⁰ Ocampo, Victoria. "La maestría de los obreros", de Edmundo De Amicis, en la pantalla " En Revista *Sur*, tomo 90, año 1942., número 9. Consultado en la red <http://valicelli.com.ar/SUR/Revista%20SUR.html>

Era habitual que los Mentasti eligieran qué obra se debía adaptar, calculando los beneficios que la película traería; el nombre de D'Amicis era conocido y atractivo para el narratario, y el melodrama resultaba vehículo apropiado.²⁹¹

La historia – vale recordar que D'Amicis poco tiempo antes de la publicación de la novela había adherido al socialismo - propone el emprendimiento del dueño de una fábrica situada en La Boca: una escuela para que sus operarios aprendan nociones básicas y crezcan espiritualmente. La maestra del título, recién recibida, se inicia en la docencia con ese grupo de hombres toscos, algunos resentidos, a los cuales su sinceridad y su delicadeza acabarán por conquistar. La ambientación de la historia no tiene rasgos particularizadores; hay una falta de localismo notable (piénsese que la historia se desarrolla en La Boca) acentuado en la calle artificiosa donde aparecen por primera vez los protagonistas. Los personajes en general son planos, sin desarrollo psicológico, excepto el joven antagonista cuya evolución pareciera demasiado rápida y su final, previsible y necesario para tranquilizar al narratario. El rebelde que ha causado un desastre y por su propio descontrol queda gravemente herido, muere en paz tras el beso de la maestra (en la novela pone en orden su alma frente al crucifijo, para consuelo de su madre). Tras esa muerte requerida por la justicia poética, la maestra decide anular su pedido de traslado y continuar luchando en La Boca.

De 1942 también es *Ceniza al viento*, constituida por una serie de episodios enlazados que ilustran las diferentes secciones de un diario y la febril búsqueda de noticias para que el periódico salga a la calle y llegue a los consumidores como el pan de cada día.

Una voz extradiegética abre la primera secuencia y enuncia el objetivo del filme:

He aquí lo que buscamos en esta película. A él. Entremos a un diario.

²⁹¹ En 1947 Carlos Borcosque dirigió la adaptación de la famosísima *Corazón*.

Los argumentos de las varias historias son de Casona, George Feydeau, Hugo Mac Dougall, Leo Perutz, Homero Manzi y André Birabeau, en adaptación hecha por Luis Saslavsky, director de la película, y Homero Manza. Los créditos no identifican a quién pertenece cada historia- La música fue compuesta y dirigida por Julián Bautista. *El Heraldo del cinematografista*²⁹² señaló la *eficacia y limpieza del fondo musical* y también en este caso fue muy alabada la fotografía de José María Beltrán.

Se pueden apreciar en el reparto estrellas como Olinda Bozán, Tita Merello, Pedro López Lagar, Luis Arata, Santiago Arrieta, Ernesto Vilches, la jovencita ingenua a cargo de María Duval y la intervención especial, y única en el cine, de Berta Singermann como la actriz en decadencia Franca Valenti, que recita, casi como leitmotiv, “ El dulce milagro” de Juana de Ibarbourou.

La productora Baires puso al servicio de la película todos sus recursos.

Un dato interesante: Di Núbila reconoce aquí una “profesión de fe democrática”²⁹³ y, según la crítica norteamericana, esta película sería “ de los primeros ensayos antitotalitarios hechos en la Argentina”:²⁹⁴ un grupo de poder intenta extorsionar al hijo del Director, también redactor y con graves deudas de juego, para que vean la luz artículos que rechazan el ingreso al país de refugiados de guerra, artículos que van contra la política del periódico. El muchacho, arrepentido, decide soportar la cárcel que merece por sus deudas y dejar limpio el compromiso del diario y de su director.

²⁹² *El Heraldo del Cinematografista* número 581 del 7/ 10/ 1942.

²⁹³ Di Núbila, Domingo. *La época de oro. Historia del cine argentino. I.* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, p. 377.

²⁹⁴ Según informaba *Cine – Prensa* n° 103 del 25/ 06/ 43. Citado en Posadas, Abel et alii. *Cine sonoro argentino: 1933-1943.* Volumen II. El Calafate, 2005, p. 205.

En 1943 se conoció *Cuando florezca el naranjo* dirigido por Alberto de Zavalía, sobre guión original de Casona. La acción se desarrolla en un internado de señoritas alborotadas y soñadoras al que llega un joven y apuesto profesor de Historia (Angel Magaña). Las miradas, los suspiros abundan. Y nace el amor entre el profesor y una de las muchachas, la huérfana que se ha criado en el colegio: María Duval en el papel de ingenua que tantas veces desempeñó. Se puede advertir como señal para el narratorio, además, un atisbo de protección de la madre soltera – la única profesora que se vincula afectivamente con las muchachas – pero manteniendo oculta esa condición rechazada por la sociedad.

Hay un juego de duplicación puesto que la protagonista recrea en sus sueños la historia de un amor resistido por los padres y resuelto por el mismísimo Virrey, que tuvo como heroína a Mariquita Sánchez; ese episodio, tras muchos avatares, finalizó felizmente, como el romance de la huérfana y el profesor.

Julián Bautista compuso la música con su solvencia acostumbrada.

En su primer trabajo (1943) para los Estudios San Miguel de Miguel Machinandiarena, Alejandro Casona abordó – seguramente por propuesta de Zavalía, esta vez productor - la obra teatral *Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen. La protagonista fue, obviamente, Delia Garcés, dirigida por Ernesto Arancibia con el aporte ya conocido de José María Beltrán en la fotografía.

Casa de muñecas se había representado por primera vez en Buenos Aires en 1899 (Compañía de Clara della Guardia) y la obra de su autor circuló en la Argentina en traducciones varias entre 1890 y 1910. En 1896 Rubén Darío publicó el artículo “Ibsen” en *La Nación*²⁹⁵ y en 1911 llegaron a la Biblioteca Nacional ediciones de los 90

²⁹⁵ Son dos entregas, del 22 y 25 de julio. Después fue recogido en la segunda edición aumentada de *Los raros*.

(Dubatti, 1992)²⁹⁶. Además, La Compañía del teatro *La Máscara* incluyó a este autor en su repertorio durante las décadas del 40 y del 50. Con lo cual está claro que el noruego es un autor conocido en el país.

Ambientada en el siglo XIX, el final de la película ha sido muy criticado por su enorme diferencia con el que le dio el autor original. Nora vuelve a la casa, a la familia. En realidad creemos que la empuja el amor maternal. Ella, que se ha alejado para lograr su identidad, que al hacerse responsable por sí ha deambulado en un cierto desamparo, se baja del taxi al advertir que es víspera de Navidad, y ve a una criatura que puede tener la edad de su hijo menor, saludándola detrás de una vidriera. Allí es cuando no puede resistir el impulso de volver, pero vuelve fundamentalmente a sus hijos, a ellos los abraza y besa, y se completa con ellos. No hay indicios de que la pareja se recomponga pero la familia queda en pie, como lo requiere el narratario. Nora vuelve, aunque nunca más idealizará al esposo: ya sabe que es un egoísta, El al menos la ha extrañado y no la ha denigrado frente a los hijos.

“Colaboré conmigo mismo”.decía Casona refiriéndose a *Nuestra Natacha*, la obra que fue uno de sus grandes éxitos en España y en América. Estrenada en Barcelona, el 13 de noviembre de 1935 y el 6 de febrero de 1936 en Madrid, por la Compañía de Josefina Días y Manuel Collado, había sido un proyecto cinematográfico de Benito Perojo, fallido a causa de la guerra civil. En la Argentina la dirigió Julio Saraceni y fue estrenada en 1944 con gran éxito de público. De ella dijo el autor

Nuestra Natacha fue un éxito sensacional, no de pureza literaria y poética como La sirena varada sino un escándalo público, de grandes ovaciones, de aplausos, de interés, porque venía a renovar

²⁹⁶ Dubatti, Jorge. “El teatro de Ibsen en la Argentina 1880 – 1910.” En Pellettieri, Osvaldo (ed) *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1992

una estudiantina, que venía a ser en su momento la estudiantina que había sido en el suyo La casa de la Troya [...] era simplemente una obra joven, llena de fe. Quizá un poco evangélica, un poco inocente, un poco romántica; pero de cosas muy auténticas y muy verdaderas; donde está el teatro de los estudiantes, la residencia, los problemas de la coeducación, esas especies de penitenciarias que eran los reformatorios... ¡En fin! Todo ello estaba hecho con un nobilísimo afán, no de hacer demagogia ni de buscar ovaciones, sino de tocar una llaga de la pedagogía española, que es evidente que estaba al alcance de todo el mundo y nadie lo había tocado.²⁹⁷

La película dirigida por Saraceni y protagonizada por Amelia Bence, resultó realmente una estudiantina que mantuvo el espíritu regeneracionista. Hay en ella elementos biográficos: la experiencia personal del autor en las Misiones pedagógicas se vuelca en la pandilla de compañeros de Natacha, que han concebido un proyecto de teatro ambulante y van a visitar el reformatorio que ella dirige para brindar una función que será rechazada por los dueños de la institución..

Como en aquel proyecto histórico, se hace el elogio del esfuerzo común. La coeducación de los sexos según el ideario de la Institución Libre de Enseñanza. no aparece en la película (sí en la comedia), pues sólo hay muchachas en el internado que Natacha convierte en hogar saludable. Su tesis en educación, defendida en la Universidad de Buenos Aires sobre la necesaria reforma de las instituciones donde son internados chicos y adolescentes “difíciles” postula, frente a lo negativo del régimen carcelario, la bondad del ser humano y la necesidad del amor para salvar niños. Se conserva en la película la tesis idealista, social – reformista, de la comedia original con

²⁹⁷ Autobiografía de Alejandro Casona compilada por Lia Beeson. Ver nota 225.

un tratamiento melodramático de modo que el narratario se conmueva al compartir una misma visión del mundo.

La protagonista, entregada al altruismo, se enfrenta a la adversidad hasta que en el final, y con el apoyo de los personajes ayudantes, logra restaurar la armonía en un espacio poético: la finca que Lalo ha cedido para realizar el proyecto y en donde han colaborado de hecho todos los buenos amigos.

El compromiso social requiere que se anteponga la solidaridad a los anhelos personales y Natacha sostiene su proyecto social – la maduración de sus muchachas y la asunción de la responsabilidad de cada una – con la esperanza de que en un futuro podrá concretar su propio sueño de amor con Lalo, aquel que también creció y se hizo hombre bajo su influjo.

Milagro de amor recrea una antigua leyenda tradicional adaptada por Casona, dirigida por Francisco Mugica y estrenada en 1946.

La historia circula desde el siglo XII (*Le gracial* de Adgar, número 48); se la conoce como “La monja sacristana” y ha sido refundida con variantes a lo largo de los siglos y traducida a las principales lenguas europeas, incluso al latín, al árabe y al sirio.. Figura en *Dialogus miracolorum*, colección de ejemplos muy popular (1225 – 1237) de Cesáreo de Heistebach, profusamente traducida. La historia, a veces presentando a la protagonista como sacristana, a veces como monja embarazada, fue atravesando los siglos en diferentes colecciones de narraciones marianas

La leyenda nace en España, en las *Cantigas* de Alfonso X, el Sabio (hay dos variantes de la leyenda en las Cantigas 55 y 94); fue desarrollada por Lope de Vega en la comedia *La buena guarda*, es intercalada por Avellaneda, quien según Menéndez Pelayo no habría conocido la obra de Lope, en el *Quijote* apócrifo (1614); figura en las *Historias y leyendas* de Cristóbal de Lozano (siglo XVII) y fue retomada por José

Zorrilla como la leyenda de “Margarita la tornera” en *Los cantos del trovador* de 1840. Ese texto lo adaptó Fernández Shaw para la zarzuela *Margarita la tornera* con música de Ruperto Chapí (1908)²⁹⁸

La película contó con la música de Alejandro Gutiérrez del Barrio y la escenografía de Gori Muñoz. María Duval volvió a encarnar a la ingenua engañada por el galán. Podemos incluirla entre los filmes ya envejecidos irremediablemente

En los años cuarenta, fue frecuente que nuestro cine buscara argumentos en obras universales consagradas: así el drama de Ibsen, las narraciones de D’Amicis o *El que recibe las bofetadas*, dirigida por Boris H Hardy y estrenada en 1947:

Alejandro Casona hizo el guión sobre el drama homónimo de Leónidas Andreiev estrenado en 1917, cuyo protagonista, un hombre humillado públicamente por quien se dijo su amigo y que le robó no sólo sus investigaciones científicas, sino también a su mujer, desaparece de la vida pública y se convierte en payaso de circo, donde manifiesta como “oficio” recibir las bofetadas. Allí tiene oportunidad de venganza al encontrarse cara a cara con el que lo atropelló y al que le iba a ser entregada una joven trapecionista. Un golpe del payaso lo arroja accidentalmente contra las rejas de la jaula del león y es atravesado por un hierro. Tras el crimen, que queda a la vista del personal del circo, el payaso elige acabar él mismo trágicamente arrojándose del trapecio. Así la muchacha que él ama en silencio ha quedado a salvo.

El final en el drama original, diferente pero no menos lúgubre; nos enfrenta con la muerte de Consuelo, la trapecionista, envenenada por el payaso para salvarla del hombre rico que la compra, el suicidio de éste, obsesionado con la muchachita, y el suicidio del mismo payaso.

²⁹⁸ Un extenso recuento de las fuentes y refundiciones se puede ver en la Edición crítica y anotada que de *La buena guarda* de Lope hizo María del Carmen Artigas (Madrid, Verbum, 2002.)

Fue protagonista del filme Narciso Ibáñez Menta y su antagonista Juan Serrador, ambos en excelentes caracterizaciones.

Un dato curioso: el hijo de Leónidas Andreiev, Sawa Andreiev, que entonces visitaba la Argentina, estuvo presente durante casi toda la filmación.

Casona adaptó su *Romance de Dan y Elsa*²⁹⁹ para el filme dirigido por Ernesto

Arancibia y estrenado en 1950 con el título de *Romance en tres noches*

Según *La Nación* del 8 de enero de 1940 la obra teatral fue la pieza de mayor éxito en la temporada, y de ella se subrayaban los valores poéticos *muy superiores a su trama dramática*.

Los protagonistas del melodrama, Dan (Adán) y Elsa (Eva), interpretados por Alberto Closas y Amelia Bence, parecen destinados a forjar un amor verdadero que tendrá que enfrentar las circunstancias personales – y negativas – en que están inmersos ambos. Dan es un operador de radio en una emisora de montaña, lugar al que llega Elsa en medio de una ventisca. Esa mujer, salvada de la tormenta, viene a encarnar el sueño de amor que espera Dan. Nadie sabe que forma parte de una organización delictiva y que está encargada de transportar drogas.

En el elenco se destaca Ricardo Galache, cubano de nacimiento pero criado en Madrid y actor de carácter de la Compañía de Margarita Xirgu. En la Argentina formó rubro teatral con su esposa, Isabel Barrón, y desarrolló una importante trayectoria en nuestro

²⁹⁹ Había sido estrenada en el Teatro Nacional de Caracas por Díaz Collado el 17 de junio de 1938. El 15 de septiembre de 1939 la Compañía de Mecha Ortiz lo hizo en Buenos Aires; La función de despedida en el Politeama contó con la presencia de Alejandro Casona, quien cerró la velada con una breve charla.

cine desde 1942 (*La guerra gaucha*) hasta 1959 (*Campo arado*).

El final según las reglas de la justicia poética, usual en Casona, trae el castigo a los delincuentes, mientras los amantes eligen cada uno, la salvación moral, tras la cual el amor se hace posible.

La acción ocurre en la cordillera y en la ciudad; el lugar natural es asiento de lo bueno pero también permite el aislamiento, y, en el ámbito urbano – recuerdo del viejo tópico del *beatus ille* -, la corrupción es más fácil. Dan busca a Elsa en la ciudad; allí frecuenta la noche, y el alcohol y el juego lo atrapan, mientras Elsa, que ha elegido el amor, vuelve al refugio de la montaña a manera de purificación. En la montaña el puñado de hombres compañeros de Dan vence a los traficantes de drogas. que buscaban a la desertora, y los entregan a la policía. Luego, Dan retorna a la montaña; debe vencer su desilusión y volver a creer para ser feliz con la recuperada Elsa. Hay un vestido azul (el color de la Poesía, de la ilusión) que Dan había comprado sin conocerla, con el sueño de regalarlo a la amada que algún día llegaría. Ese es el vestido que Elsa viste cuando decide arrojarse al río, porque Dan la rechaza, y así la rescata del agua él, que reconoce su equivocación.

Entre la abundante obra de Casona llevada al cine me interesa destacar dos títulos: *La barca sin pescador* y *Los árboles mueren de pie*.

La primera, estrenada en el Teatro Liceo de Buenos Aires en 1945 bajo la dirección del mismo Alejandro Casona, en su versión fílmica fue dirigida por Mario Soffici para *Emelco* y estrenada en 1950 Casona plantea una reelaboración del tema fáustico.

El reparto, encabezado por Pedro López Lagar (Ricardo Jordán), Sabina Olmos y Amalia Sánchez Ariño; tuvo también el concurso de María Rosa Gallo y de los españoles Manuel Díaz (el Diablo), Andrés Mejuto, Vicente Ariño (tío Marko), y Enrique San Miguel (Juan). Gori Muñoz y Julián Bautista. aportaron su oficio de

excelencia. Pero surgió un gran problema para nuestro trabajo: el film hoy no se encuentra, ni siquiera en el Museo del Cine.

La otra comedia, tal vez la más conocida del autor y seguramente leída aún hoy, es *Los árboles mueren de pie*. En 1949 y en el Teatro Ateneo, la estrenó la Compañía de Luisa Vehil y Esteban Serrador, con Amalia Sánchez Ariño, para cuyo lucimiento fue escrita. La compañía de esta actriz la repuso en 1954 en el Teatro Odeón, esta vez dirigida por el propio Casona; en 1961, la misma actriz, con su propia compañía, la repuso en el Teatro Ateneo. Para todas estas presentaciones Gori Muñoz hizo los bocetos de los decorados.

Batió todos los records de permanencia en cartel:

se retiró de los programas en pleno éxito, sin agotar el interés del público que seguía enroscando en la manzana del Ateneo la "cola" ansiosa de los espectadores indiferentes al frío, al calor, al sol y a la lluvia

Lo consigna Fidelius en la sección "Luces de farándula".³⁰⁰ Y señala que se la retiró de los programas por la partida de Esteban Serrador a Montevideo para estrenar "Calígula". Estuvo en cartel tres años seguidos.

La historia entronca con otra obra de Casona – *Prohibido suicidarse en primavera* – pues la institución creada por el Doctor Ariel para disuadir a los que nada esperan y optan por el suicidio es el lugar al que acude el Abuelo en busca de ayuda. Necesita sostener una mentira piadosa inventada mucho tiempo atrás: la rehabilitación del nieto tahúr a quien había echado de la casa hacía veinte años por mala conducta. La Abuela ha recibido desde aquel día funesto cartas de ese nieto (cartas fraguadas por el Abuelo) en las que Mauricio hablaba de sus logros e incluso de su casamiento. La institución del

³⁰⁰ Revista *Sintonía*, a.XVI, número 515, enero, 1950.

Doctor Ariel proveerá de una pareja que tomará el lugar de ese hombre y su esposa para que la Abuela sea feliz durante una semana.

La sustitución funciona de maravillas ... hasta que llega a la casa el verdadero Mauricio, para exigir dinero con el cual saldar sus turbias deudas. Nadie logra disuadirlo hasta que la Abuela, que lo ha reconocido, lo enfrenta a solas y lo desconoce como sangre de su sangre. Así, termina representando/ fingiendo ella también para hacer felices a los que entregándose a la mentira para darle alegría, encontraron la propia y verdadera felicidad

La protagonista – el árbol que morirá de pie – logró una interpretación que conquistó a todos los públicos, secundada por Arturo García Buhr y Francisco López Silva. Si algo negativo puede señalarse es la excesiva teatralidad del filme: hay en él una gran fidelidad a la obra teatral, en cuanto se reemplaza la acción, necesaria en el cine, por el diálogo.

Es interesante señalar que la censura franquista eliminó el nombre del autor en los créditos de la película y cambió el título por este otro, anodino: *El nieto del Canadá*.

La vinculación de Casona con el cine argentino fue, ya lo dijimos, importante y afortunada. Entre 1941 y 1955 escribió los guiones para 21 películas, de las cuales nueve tuvieron libros propios. En la década del 40 trabajó muy asiduamente³⁰¹ y para distintos directores. Los cuatro melodramas dirigidos por Alberto de Zavalía y protagonizados tres por Delia Garcés y uno por María Duval, pueden alinearse por estos protagónicos en el subgénero de las ingenuas. Las historias, más o menos creíbles, aspiran a tocar la emoción del narratorio con amores castos y desinteresados;

³⁰¹ En 1942 se registran 4 filmes.

El discurso filmico al que nos tiene acostumbrados Zavalía resulta elegante y cuidado; además le preocupaba jerarquizar sus películas desde el mismo trabajo de adaptación.

Los 40" mostraron en el cine argentino una mirada hacia la literatura extranjera y consagrada: Casona adaptó a Edmundo D'Amicis, a Ibsen, a Leónidas Andreiev, a Pedro Antonio de Alarcón,³⁰² y también una obra de los modernos humoristas españoles contemporáneos Miguel Mihura y Alvaro de Laiglesia³⁰³.

Sus propias obras adaptadas por él mismo para el cine tienen como característica permanente el verbocentrismo y una indudable teatralidad que denuncia su origen. Figuras de la escena muy conocidas como la Xirgu, Josefina Díaz, Alberto Closas, Esteban Serrador o Amalia Sánchez Ariño representaron sus obras y esta circunstancia legitimó su teatro.

Los diálogos resultan fáciles y poéticos, en un registro de lengua culta y los finales como Dios – y el narratario – mandan. Se insertó perfectamente en el subgénero de las ingenuas y ofreció historias que mostraban con eficacia formas de vida contemporáneas que podían atraer a un narratario joven, de clase media argentina o latinoamericana.³⁰⁴

Si bien su dominio de la dramaturgia era indiscutible, hay que señalar que no intentó "argentinar" ni las historias ni los diálogos – el tuteo es omnipresente - y que frecuentemente las películas que lo tuvieron como libretista mostraron ámbitos elegantemente ubicados en un espacio universal – cualquier lugar termina siendo ningún lugar - con preocupaciones también universales, con sabios toques de lirismo pero lejos de otro cine argentino que procuraba mostrar problemáticas nacionales,

³⁰² *La pródiga* tendría que haberse estrenado en 1945 pero circunstancias históricas extracineamatográficas lo impidieron. La protagonista era Eva Duarte. Retirada de circulación, una copia sobreviviente fue conocida recién en 1985.

³⁰³ Es *El caso de la mujer asesinadita*, bautizada para el cine argentino como *El extraño caso de la mujer asesinada*. Dirigida por Boris H. Hardy para los Estudios San Miguel.

³⁰⁴ Posadas, Abel, Mónica Landro y Marta Speroni. *Cine sonoro argentino H. 1933-1943*. Buenos Aires, El Calafate, 2006, p.23.

Respecto del tuteo habría que recordar que durante la década del 30 era convencional y correspondía, en general, a los personajes de clase alta; acercándonos a los 40, se generalizará, aunque en algunas películas aparece el habla coloquial de los porteños, especialmente en personajes a cargo de Luis Sandrini, Olinda Bozán o Pepe Arias.

Un caso diferente lo constituye su colaboración con Carlos Hugo Christensen en la adaptación de tres cuentos del estadounidense William Irish (Cornell Woolrich)

Los Estudios San Miguel aceptaron la propuesta de Christensen de llevar al cine esos textos siempre que él consiguiera la cesión de derechos del autor por una suma razonable. Logró la entrevista con Irish en Nueva York y el permiso legal y confió la tarea de adaptación a Casona. Lo que iba a ser un largometraje en episodios, por su excesiva duración se comercializó como dos películas: un episodio en una y dos en la otra. Se estrenaron en 1952. Las películas se llaman *Si muero antes de despertar*³⁰⁵ y *No abras nunca esa puerta*, esta última con dos historias: *Alguien en el teléfono* y *El pájaro cantor vuelve al hogar*.

Las tres historias tienen algo en común: relaciones familiares con cierto extrañamiento. En la primera un niño, hijo de un inspector de policía, descubre a un secuestrador y asesino de niños (y está a punto de ser víctima también), pero no lo confía a su padre por aquello de que un secreto - el que juró no revelar - debe ser guardado a toda costa.

En *Alguien al teléfono* un hombre decide eliminar a quien acosa turbiamente y por teléfono a su hermana por deudas de juego, y lo hace tras el suicidio de la muchacha, pero el muerto no es quien se espera. Y la voz en el teléfono sigue llamando.

El último episodio - en nuestra opinión el más interesante - muestra la vuelta al hogar de un ladrón cínico, cuya propia madre, ciega, descubre que no se ha regenerado. Ilde

³⁰⁵ La censura franquista también eliminó el nombre de Casona de los créditos.

Pirovano se destaca en el rol de la ciega que pasa de la alegría por el retorno del hijo a la decisión de impedir que el criminal robe los ahorros depositados en el Banco por la gente del pueblo. Toda la secuencia en que la ciega entra en los cuartos donde duermen su hijo y un cómplice, les quita las armas y los deja encerrados y a oscuras, tiene un *crescendo* casi insoportable, en silencio, roto sólo por la bocina de un tren que rasga la noche, algunos mínimos crujidos de las puertas e intervenciones magistrales de la música *over* compuesta por Julián Bautista, con sabios silencios y puntos de sincronización estremecedores. Suena extraño el tuteo en los dos maleantes, pero la fuerza del lenguaje usado por Christensen deja en segundo plano esa cuestión, atribuible al guionista.

Creemos innegable el sello de Christensen en el manejo del suspenso y en el uso expresivo de la iluminación – el ojo de Pablo Tabernerero en la fotografía - ligada a sus más caros temas: contrastes lumínicos, contraluces, figuras creadas por sombras, recortes de sombras, caras mitad en sombra, mitad iluminadas, mostrando dualidades y zonas ocultas de los personajes.

Casona es el autor de los diálogos, pero en estas dos películas lo notable es el lenguaje visual acompañado por silencios notablemente expresivos. Especialmente en *El pájaro cantor* ... sólo el mundo exterior, la calle, se manifiesta a través del sonido. En el silencio y la oscuridad, la ciega se hará cargo de poner cada cosa en su lugar, con una última vuelta de tuerca que golpea inesperadamente al narratario.³⁰⁶

Los últimos trabajos de Casona fueron para Enrique Carreras, que dirigió *Siete gritos en el mar* (1954) sobre homónima del autor, película que tampoco pudimos encontrar, y la comedia *La cigüeña dijo ¡Sí!* (1955), una reelaboración de la obra teatral homónima de

³⁰⁶ Ella es testigo de que su hijo ha luchado para defenderla del cómplice dispuesto a matarla, pero queda convencida de que su muchacho ha podido huir después de ese impulso bondadoso, cuando en realidad él queda muerto y es el cómplice el que escapó. Suprema ironía trágica.

Carlos Llopis,³⁰⁷ estrenada en el Teatro de la Comedia de Barcelona (noviembre de 1951). Narra las situaciones conflictivas – y reideras - de una pareja madura que inesperadamente se entera de que están esperando otro hijo, mientras la pareja joven no lo logra y cae en la desesperación y la envidia. Es la última aparición en cine de Lola Membrives acompañada por el actor español Tomás Blanco para dar vida a la pareja mayor.

La industria cinematográfica argentina encontró en Alejandro Casona un diestro artesano que, en manos de diferentes directores, logró productos diferentes. Autor prestigioso y dueño de una notable práctica discursiva, fue requerido una y otra vez. Textos como los suyos, o el de D'Amicis, dieron melodramas que articuló con soltura, en cambio, los textos de Christensen presentan una agilidad y un manejo del suspenso que son marca registrada del realizador.

Eduardo Borrás

Eduardo Borrás, un catalán agudo, tras varias estaciones en América latina, arraigó finalmente en Buenos Aires.

Había nacido en Barcelona, el 5 de agosto de 1907. Quienes lo conocieron recuerdan su destreza de narrador, y la hija de Paco Madrid, uno de sus amigos más cercanos, nos ha contado que acostumbraba adelantar de viva voz sus argumentos aún antes de escribirlos.

El periodismo fue su primer ámbito laboral: *La Tarde*, de Bilbao, con narraciones literarias, y *Día Gráfico*, de Barcelona, donde ejerció la crítica teatral por 4 años, entre 1932 y 1936.

³⁰⁷ Carlos Fernández Montero Llopis, madrileño (1913-1970) es coetáneo de los humoristas Mihura y Jardiel Poncela.

Sus primeras obras teatrales estrenadas en España fueron:

- *El proceso Ferrer*, drama histórico de 1931, sobre el fusilamiento de Francisco Ferrer Guardia, que traspasó las fronteras convirtiéndose en el asunto Dreyfus de la cultura catalana.
- *¡Abajo las armas!*, en colaboración con Emilio Gómez de Miguel, estrenada en 1932,
- *En nom de la llei*, en catalán, estrenada como las anteriores en Barcelona, en 1938.

Durante la Guerra Civil española fue corresponsal de guerra en el frente de combate; al volver a Barcelona en medio de la resistencia, rompió con la Federación Anarquista Ibérica (FAI) a cuyos dirigentes hizo gravísimas acusaciones.

Como otros, cayó prisionero de los franquistas, se salvó y logró llegar a Francia.

El aporte de la Unión de Escritores democráticos lo ayudó a llegar a América. Permaneció un tiempo en Santo Domingo, luego pasó a Cuba: allí fue redactor de la revista *Bohemia* de La Habana y se casó con Nieves, su compañera de toda la vida, en 1941.

En febrero de 1942 llegó a Buenos Aires buscando mejor campo de trabajo. Alejado de la política, se radicó en esta ciudad. Fue folletinista de audiciones radiales sobre la 2ª Guerra mundial y escribió artículos periodísticos. Cuando el periódico *Crítica* le ofreció un trabajo regular de redactor, no lo aceptó.

En 1946 se presentó a un concurso de Argentores, y ganó el 1º y 2º premio con *La rosa azul* y *Una cita a las cuatro*, ésta aún inédita y sin estrenar. En 1947 Antonio Cunill Cabanellas, un catalán fundamental en la historia de nuestra Comedia Nacional, estrenó en el Empire *La rosa azul*, con Luisa Vehil y el entonces principiante Ernesto Bianco.

Desde ese momento Borrás no se apartó de la producción teatral y cinematográfica, pero también hizo traducciones.³⁰⁸

Su labor como guionista comienza en 1949, con *Esperanza*, sobre un tema de Enzo Ardigó: es la historia de la primera colonia agrícola de inmigrantes en la provincia de Santa Fe, Argentina (1856), filme dirigido por Francisco Mugica y Eduardo Boneo. Producida por Manuel Peña Rodríguez, jefe de la página de cine de La Nación, y compaginada por otro republicano exiliado: José Cañizares.

En 1950 colaboró con Hugo del Carril, en la primera película de una larga y fructífera relación que se extendería hasta 1963. Fue *Surcos de sangre*, sobre *Frau Sorge (La dama gris)* una novela del alemán Hermann Sudermann. Es la historia de un joven campesino que, ante la miseria de la familia provocada por la actitud violenta y soberbia de su padre, trabaja a destajo para recuperar la honra. Pablo, el protagonista, está enamorado de una muchacha rica que le corresponde, pero cuando parecen acercarse, un nuevo obstáculo fatalmente los separa.

Las aguas bajan turbias (1952) es adaptación de la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela, una durísima historia que le causó al director graves problemas por haber elegido la obra de un escritor comunista y, en ese momento, encarcelado. Por esta razón del Carril luego emprendió la filmación de *El negro que tenía el alma blanca* en

³⁰⁸ Estas son: *La zorra y las uvas*, de Guilherme Figueiredo comedia en tres actos Buenos Aires : Losange, 1955. Se estrenó el 19 de abril en el Teatro Casacuberta
El crimen del Rápido de Paris, de Georges Simenon, Buenos Aires: Poseidón, 1944.
Manos sucias de Jean Paul Sartre, A raíz de esta obra se plante[o un conflicto, llevado ante Argentores, con Pedro López Lagar, porque su mujer, Mirta Renée Marcenaro, tradujo la obra, cuando sólo Borrás estaba autorizado
Otra de sus traducciones fue *Así en la Tierra como en el Cielo*, de Fritz Hochwalder, estrenada en el Teatro Cómico, el 12 de julio de 1957 con dirección e interpretación de Narciso Ibáñez Menta. La obra se levantó el 18 de agosto de 1957

España, y fue Borrás el encargado de adaptar la novela homónima de Alberto Insúa. Para del Carril Borrás escribió luego los guiones de *La Quintrala* (1955) y *Más allá del olvido* (1956) la última basada - los créditos señalan "inspirada" - en *Brujas, la muerta*, de Georges Rodenbach, sobre un tema vinculado a Edgar Allan Poe (*Ligeia, El retrato oval*) y de alguna manera a *Rebecca, una mujer inolvidable*,³⁰⁹ que Hitchcock tomó en la película homónima (1940) y luego, a partir de la novela *De entre los muertos* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (1954), en deuda con la de Rodenbach, llegaría a plasmar en esa obra maestra que es *Vértigo* (1958)

De 1957 es el guión de *Una cita con la vida*; versión de *Calles de tango*, de Bernardo Verbitsky, y de 1958 *Las Tierras blancas*,³¹⁰ sobre la novela homónima de Juan José Manauta; de 1961 *Esta tierra es mía*, sobre la novela de José Pavlotzky, y de 1963, *La sentencia*.

Trabajó con otros directores: con Juan Sires hizo el guión de *Llévame contigo* (1951); con León Klimovsky, *El tren expreso* (1955 - coproducción con España sobre un texto poético de Ramón de Campoamor); con Carlos Rinaldi, el argumento de *Del otro lado del puente* (1953) película donde apareció como extra, y el guión de *Un hombre cualquiera* (1954); y con Daniel Tinayre en cinco ocasiones: *La bestia humana* (1957) sobre la novela de Emilé Zola; *En la ardiente oscuridad* sobre la obra teatral de Antonio Buero Vallejo (1959), que le significó un premio del Instituto Nacional de Cinematografía de la Argentina a la mejor adaptación pero también el rechazo del autor por haber supuestamente tergiversado sus intenciones; *La patota* (1960), *La cigarra no*

³⁰⁹ Novela de Daphne du Maurier, de 1938 .

³¹⁰ Hugo del Carril recuerda que fue un proyecto de Borrás, que coincidía con los intereses del director. Para mí la base del libro tenía el mismo significado que el se "Surcos de sangre" o el de "Esta tierra es mía" . . . El texto de Manauta hablaba del "amor del hombre por la tierra": ése es un tema que siempre me ha interesado. Reportaje hecho por Gustavo Cabrera en *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1989, p.74

es un bicho que originó un “nuevo género” en nuestra cinematografía (1963) y *Extraña ternura* (1964) sobre una novela de Guy des Cars.

Hizo también la versión definitiva y la producción de *Los inocentes*, filmada por Juan Antonio Bardem en Mar del Plata, coproducción argentino española estrenada en 1963, Y el guión de *Una Rosa para todos* (*Una Rosa per tutti*) en 1961, para Franco Rossi.

Además, es autor de los dramas *Culpable*, estrenada por Narciso Ibáñez Menta en 1955 (y llevada al cine en 1959 por Hugo del Carril con guión de Carlos Costa); de *La lámpara encendida* y *La estrella cayó en el mar*, estas últimas estrenadas por Amelia Bence y Alberto Closas, y de *Amorina*, el último gran éxito en la interpretación de una vieja amiga de Borrás, Tita Merello (estrenada en abril de 1958), que llegó al cine con guión de César Tiempo (1961).

También escribió las biografías *Chiang Kai Shek* y *Un tal Adolfo Hitler*.

En 1956 se incorporó a la Junta Directiva de Argentores, como Vicesecretario (Boletín *Argentores* año XXI, Bs As, enero-marzo 1956, núm. 94) y tiempo después, Secretario.³¹¹

Quiso morir en Buenos Aires (17/ 02/ 1968.), en verdad hablo de su voluntad porque en aquel momento estaba en España y, a pesar de su pánico ante los viajes aéreos, al saberse muy enfermo decidió volar a la ciudad que ya lo tenía como propio. Reposa en el Cementerio de la Chacarita, en el Panteón de Argentores.

Según el biógrafo de Hugo del Carril, Gustavo Cabrera, la fusión Eduardo Borrás-Hugo del Carril fue, sin duda, una de las duplas más duraderas, importantes y fructíferas del

³¹¹ Según el *Boletín* número 95, en la sesión del 9/ 05/ 56 se lo designó Secretario por renuncia de Carlos A. Orlando, y en sesión del 18/ 06/ 56 se lo nombró Delegado al Comité de Defensa del Cine, hasta abril de 1958.

cine nacional.³¹² Además de una sincera amistad los unía una honda comprensión de lo humano, de modo que su trabajo conjunto se presenta con un sello cohesivo notable.

Queremos destacar tres películas: *Las aguas bajan turbias* (1952), *La Quintrala* (1955) y *Más allá del olvido* (1956).

Dijimos más arriba que *Las aguas bajan turbias* se basa en la novela *El río oscuro*, de Varela, un dirigente comunista. La obra llegó a manos del realizador por obra de quien en los Estudios San Miguel tenía plenos poderes aunque su nombre no apareciera en los créditos: Lina de Machinandiarena, la esposa de Miguel Machinandiarena. Incluso ella produjo personalmente esta película.

En la casa de Borrás en 1950 se reunieron con el autor, que no se manifestó entusiasmado con el proyecto hasta que le aseguraron que se mantendría el espíritu de su obra.

Habría que tener en cuenta que Hugo del Carril admiraba el cine que había hecho Mario Soffici³¹³ y compartía con él no sólo la fuerte impresión dejada por la lectura de *La vorágine* de José Eustasio Rivera sino también el compromiso social ante los casos de sojuzgamiento del hombre por el hombre.

Ya en el prólogo-dedicatoria a *Surcos de sangre* (1950) se anuncia la historia de un hombre de corazón sencillo que supo forjar su vida con sus propias manos a fuerza de tesón, de voluntad y de renunciamento, igual a tantos. Esta es una preocupación constante en del Carril.

Cuando Varela fue trasladado del Chaco a la cárcel de Villa Devoto, del Carril le llevaba los avances del guión que él y Borrás iban escribiendo. Aunque el núcleo

³¹² Cabrera, Gustavo. *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires, Ediciones Culturales argentinas, 1989, p.111.

³¹³ *Es el hombre que más he admirado dentro de mi profesión: por su honestidad, su sinceridad, por su hombría de bien. Cuando leí "El río oscuro" me deslumbró y mi mento corrió enseguida a "Prisioneros de la tierra"*. Entrevista inédita hecha a del Carril por Miguel Angel Rosado y Carlos Landini, citada en España, Claudio. Prólogo a *Las aguas bajan turbias*. Buenos Aires, Biblos, 2006. P. 14

temático se respeta, hubo reelaboración de algunos aspectos de la novela, que han sido señalados por Claudio España.³¹⁴

En la novela el hilo conductor a través de una serie de relatos breves es la trayectoria de los hermanos Moreyra desde que son contratados hasta su reacción contra patrones y capataces. En la película, de los hermanos Peralta el que pasa a primer plano es Santos (Rufino muere) quien vive una tierna historia con Amelia, y por amor a ella y al hijo que viene lucha hasta salir del infierno del yerbatal. La historia de la pareja constituye uno de los elementos que no faltan en la obra de del Carril: el amor romántico.

Si en la novela hay un protagonismo colectivo, aunque se destaquen los hermanos Moreyra, en la película los Peralta y en particular Santos (interpretado por del Carril) es testigo de la esclavitud a que son sometidos los trabajadores del yerbatal, él es quien toma conciencia de la necesidad de reivindicaciones a través de la unión y también es quien emprende la lucha por la libertad y por un futuro mejor para su familia. *Arquetipo social, modelo de virtudes* como lo califica Ana Laura Lusnich³¹⁵

La mujer en la novela es la hembra objeto de los deseos de todos o la pobre que soporta los mismos trabajos y vejaciones que los hombres. En la película, la prostituta también se enamora - de Rufino Peralta - y va al yerbatal en su busca; Amelia es la muchacha ingenua, abusada pero no corrompida, que concluye por dar sentido a la vida de Santos. Es, indudablemente un filme realista, con elementos melodramáticos y románticos, propios del cine de del Carril. El enfrentamiento entre explotados y explotadores llevará a la unión de aquéllos y a formas de asociación solidaria que permitirán pensar un futuro mejor .

... *En el sur los mensús han formado el sindicato para defenderse*

³¹⁴ Prólogo a Borrás, Eduardo: *Las aguas bajan turbias*. Buenos Aires, Biblos-Argentores, 2006.

³¹⁵ "Las aguas bajan turbias, un modelo de transición" En <http://www.caia.org.ar/docs/20-Lusnich.pdf>

(...) *Por ejemplo ... Este quebracho ... Uno solo de nosotros no puede ni moverlo... pero entre todos sí podemos ¿verdad? ... El sindicato es lo mismo. Un mensú solo no puede nada, pero todos juntos sí ...*³¹⁶

Los personajes – Santos, Rufino, Amelia- tienen perfil melodramático; sus buenas intenciones y su creciente necesidad de ser libres se ven sacudidas por la violencia que acaba por desatar mayor violencia. También participan de una cierta visión fatalista dos personajes creados en la película: la vieja Flora, que en recuerdo de los hijos que perdió cuida a cuanto mensú necesita de su atención, y el padre de Amelia. Ambos, arrastrados por la brutalidad patronal, mueren.

El realizador tuvo que aceptar algunas condiciones para poder completar su película: el prólogo señala que las condiciones inhumanas que se ven en la historia son cosa del pasado, que ya no ocurrían, afirmación que disgustó a Alfredo Varela.

Supé que se habían introducido en el film algunas frases elogiosas del gobierno y con eso no estuve de acuerdo. Se eliminaron luego. Eran las frases mentirosas que había que decir. Acepté la condición de no aparecer en los títulos y, poco antes del estreno, me liberaron. El tristemente famoso Raúl Apold era el dictador de los massmedia.

*Decía que no se podía filmar el libro de "ese comunista"*³¹⁷

Esta película ocupa un lugar de privilegio dentro de la producción nacional interesada en denunciar *males que conocen todos / pero que naidés contó.*

La Quintrala, estrenada en 1955, tuvo libro cinematográfico de Borrás a partir de *Los Lisperguer* y *La Quintrala (Doña Catalina de los Ríos)* y la *Historia crítica y social de*

³¹⁶ Borrás, Eduardo: *Las aguas bajan turbias* Buenos Aires, Biblos - Argentores, 2006. Pp.144 y 145.

³¹⁷ Entrevista inédita a Varela realizada por Miguel Angel Rosado y Carlos Landini, el 17/ 09/ 1982. Citada en España, Claudio; Prólogo a Borrás, Eduardo: *Las aguas bajan turbias*. Buenos Aires, Biblio- Argentores, 2006, p. 18

la ciudad de Santiago (1541-1868) de Benjamín Vicuña Mackenna, y la novela *La Quintrala* de Magdalena Petit, basada en el texto de Vicuña Mackenna y publicada hacia 1935

Gori Muñoz diseñó la escenografía que presenta una Santiago de Chile colonial, barroca y terrible – mostrada por la fotografía de Pablo Taberero - llena de sombras que incluso esconden el crimen y ocultan, con la protección de la Iglesia, las aberraciones de Catalina, perteneciente a una familia poderosa. Fue llamada la “Quintrala” por asociación de sus cabellos rojos con el fruto del quintral, una planta parásita que envuelve y mata al árbol al que se adhiere, pero no está de más recordar que el cabello de ese color desde antiguo está ligado a la maldad y a lo demoníaco.³¹⁸

Es la historia de Catalina de los Ríos y Lisperguer, una terrateniente chilena famosa por su crueldad y sus abusos, supuestamente parricida y múltiple asesina de esclavos y amantes. Ana María Lynch, entonces pareja del director, encarnó al personaje que en la mitología colonial chilena alcanzó perfil de bruja, al punto de que la tradición popular murmura que, a su muerte, quedó suspendida en el infierno *ad aeternum*.

El sacerdote Fray Pedro de Figueroa, será el objeto de sus deseos. Y quien se debatirá entre el deber que le impone su estado y la seducción de Catalina.

Un dato interesante en el filme es la presencia del barcelonés José Comella,³¹⁹ el primer actor que dobló a otro en España. Experto en este rubro, la Metro de Barcelona lo había nombrado director de doblaje (fue la voz hispana de John Barrymore). En *La Quintrala* no sólo tuvo a su cargo un rol sino que dobló al portugués António Vilar, Fray Pedro, logrando la sincronización necesaria e inclusive una voz semejante a la del doblado. El decía que para este trabajo había que tener “ la difícil facilidad”.

³¹⁸ Se pueden recordar refranes españoles (*Ni gato ni perro de aquea color*) y el hecho de que frecuentemente Judas Iscariote fue representado pelirrojo en la pintura.

³¹⁹ Llegó a la Argentina en 1936, se desempeñó en el teatro y comenzó su trabajo en cine en 1944.

De 1956 es *Más allá del olvido*, poderoso melodrama romántico, película no reconocida en sus justos méritos por la crítica en general. Argentina Sono Film, que había comprado los derechos de la novela *Brujas, la muerta*, del belga Georges Rodenbach, encargó el proyecto a Carlos Schlieper, con la determinación del papel protagónico para su estrella Laura Hidalgo.. Schlieper estaba alejado de los dramas pero era difícil negarse a una propuesta de los Mentasti. Estos pensaron después en Torre Nilsson pero finalmente contrataron a Hugo del Carril quien trabajó con su gran amigo en la estructuración de la historia. Los problemas no tardaron en llegar: del Carril fue encarcelado tras la caída de Perón, de modo que pudo terminar el rodaje con varios meses de atraso.

Borrás llamó al primer proyecto de guión *La sombra*, la sombra de una mujer, la esposa del protagonista, que en la película se materializa en un gran retrato, un retrato que parece respirar y que, a medida que transcurre la historia, se impone desde la muerte.

Hay grandes diferencias entre la novela y el filme: en aquélla, de la adorada mujer muerta queda una cabellera rubia, guardada en urna de cristal. El viudo, Hugo Viane, queda subyugado por otra mujer que le recuerda a la muerta, pero muy diferente: calculadora, sensualmente provocativa, impresentable. La relación se extiende hasta que ella, infiel, se entretiene en burlarse de él. Un día, osa tomar un retrato de la muerta y llega hasta jugar cruelmente con la cabellera sagrada: Hugo enloquece y con la trenza la estrangula. Transcurre la historia en Brujas (Bélgica) donde el protagonista se establece al quedar viudo, ciudad elegida

...por la tristeza que irradia de ella ... a una esposa muerta le correspondía una ciudad muerta también. Su inmenso dolor exigía tal escenario: sólo allí le sería soportable la vida. (...) El tenía

necesidad de un silencio infinito y de una existencia tan monótona que casi no le diese la sensación de vivir. (...)

En la atmósfera silente de las aguas y calles inanimadas, Hugo había sentido menos el sufrimiento de su corazón y pensaba con más dulzura en la muerte. (...)

También la ciudad, amada y bella en otros tiempos, encarnaba de modo insuperable sus lamentos: Brujas era su muerta, y su muerta era Brujas.³²⁰

La ciudad es en la novela *personaje esencial*,³²¹ y así lo señala el inicio de la Advertencia que acompañaba a la primera edición ilustrada.

En la novela hay una clara metonimia de la muerta: la trenza rubia resguardada de la destrucción en la urna de cristal, la cabellera reliquia y testimonio vivo, supervivencia a pesar de la muerte.

En el final, cuando Hugo ve claramente que la muerta no puede ser sustituida porque la segunda mujer – se llama Juana – es una falsificación: teñida de rubio, falta de refinamiento y, lo que es peor, burlona e infiel, su tensión explota ante el sacrilegio – Juana ha sacado la trenza de la urna y juguetea con ella entre sus manos impuras. Entonces la mata. El narrador sugiere que la misma trenza, *retorciéndose* como una *serpiente encantada* en torno al cuello de la profanadora, ejercita la justicia poética.

Había puesto sus manos, ella, sobre la cabellera vengadora, esta cabellera que, tácitamente, dejaba adivinar que en el momento de ser

³²⁰ Rodenbach, Jorge. *Brujas, la muerta*. Buenos Aires, Espasa- Calpe (Colección Austral), 1948., pp.. 25, 26 y 27.

³²¹ Dice la Advertencia: En este estudio pasional hemos querido evocar también, y principalmente, una Ciudad, la Ciudad como un personaje esencial, asociado a los estados de alma; personaje que aconseja, disuade y determina a obrar. (p. 13 en edición de Austral)

*mancillada había de tornarse ella misma en el instrumento de la muerte.*³²²

En la película el protagonista, Fernando Arellano, desesperado ante la muerte de su amada Blanca, primero se encierra y se refugia en el alcohol, y luego se ensordece en viajes interminables sin destino fijo. En París y en un teatro de mala muerte conoce a una prostituta, actriz de variedades, físicamente igual a la muerta. La compra a su proxeneta y finalmente la lleva a su casa como segunda esposa, ante el asombro de la servidumbre y los amigos. Mónica se enamora de él, pero él no olvida ni siquiera parece verla, excepto cuando apaga las luces para imaginar que vuelve a poseer a Blanca en ese otro cuerpo.

Al decidir irse de la casa, Mónica exclama con tristeza *Tú no has podido volver a tu pasado y yo no he podido escapar al mío*. Esas últimas palabras funcionan como una anticipación.

La última secuencia está trazada con una excelente conjunción de sonido e iluminación, en el marco de una escenografía (de Gori Muñoz) agobiante. En la oscuridad de la noche, una sombra se desliza por el parque; la música de fondo crece, oscura y angustiante y el narrador, con dos planos detalle sucesivos, sincronizados con el sonido, llama nuestra atención sobre el picaporte de la puerta que gira y sobre una mano que abre una navaja. Una panorámica ascendente llega al rostro del antiguo explotador de Mónica que ha llegado dispuesto a vengarse.

Ella se vuelve en muda pregunta al retrato donde Blanca sonríe, imperturbable, y en ese momento el arma se clava con precisión en su espalda. El asesino huye. Enfrentado a la posibilidad de perderla, Fernando por fin entiende a su corazón confundido. Digno final de un melodrama romántico: él prende las luces para mirarla de verdad a ella misma, se

³²² Edición citada , p. 145.

acerca y la abraza, pero ella, tras el primer beso de amor real, muere en sus brazos. El último plano, como el primero del filme, muestra el cuadro de la muerta que sigue sonriendo, vencedora.

El retrato funciona de manera semejante a la trenza de la novela. Así como esa cabellera no ha perdido su brillo, el retrato preside la vida de la casa, y se impone. Su presencia reiterada es un *leit-motiv*, como lo es el tema musical obsesivo, envolvente. Al pie de ese retrato se desarrollan momentos clave de la historia: la reflexión de Blanca acerca del paso del tiempo que traerá la separación de los que se aman; la argumentación de Mónica acerca de la imposibilidad de ser otra (*¡No quiero parecerme a ella! ¡Quiero ser yo, Mónica!*); el ríspido diálogo final, cuando Mónica decide abandonar la casa y Fernando intenta disuadirla; y, por fin, el triunfo de Blanca sobre la muerte de Mónica. Siempre debajo del cuadro hay fuego en el hogar: inclusive, en ocasiones, se refleja en el espejo de la sala, fuego del amor inextinguible pese a todo y por encima de la muerte. Hay en el filme dos objetos con valor simbólico, de presencia reiterada: el cuadro y el reloj. El reloj es la fatal certeza del *tempus fugit*. Un plano detalle del frasco de morfina y poco después otro del reloj dan paso a la reflexión de Blanca:

¡ Cuántas veces volveremos a celebrar juntos nuestro aniversario?...

...nosotros también pasaremos...

Los relojes marcan con sus campanadas el paso del tiempo, inexorable, burlón por momentos, cuando la parejita galante de porcelana gira al compás de sonos de cajita de música

Ya hemos hablado del motivo musical predominante: abre el texto filmico con los créditos, acompaña a Blanca primero al borde del peñasco, luego a Fernando, ya viudo, en el mismo lugar y atrapado por pensamientos de suicidio; ya al piano y embriagado; cuando ha descubierto a Mónica en París; cuando Mónica conoce la razón por la que

está en esa casa; cuando Alvaro, amigo de Fernando, insiste en que *nadie puede volver atrás en el tiempo*; cuando Fernando logra explicar que Mónica a veces parece superponerse a Blanca (... *como si Mónica estuviese destruyendo a Blanca...*). La secuencia siguiente muestra un plano de Mónica frente al retrato, y entonces empieza a sonar el reloj con las figuras galantes que giran al son de una danza. Mónica se introduce en la habitación prohibida, donde murió Blanca, y se pone sus joyas y apoya sobre su cuerpo aquel último vestido que vistió. Cuando Fernando entra abruptamente en esa habitación sagrada, apaga la luz y la abraza en un vano intento de abrazar a Blanca, ilusión que Mónica destruye al gritar *¡No soy la muerta!* mientras suena con fuerza el *leit-motiv*.

Creemos que la música de Tito Ribero es fundamental en esta película, como la ambientación; se conjugan con maestría ambos elementos para lograr, como en *La Quintrala*, el aire gótico del relato.

Gustavo Cabrera nota que en este filme los diálogos son mínimos, concisos, colocados con precisión matemática.³²³

Hugo del Carril y Eduardo Borrás fueron amigos fraternos y evidentemente compartían una manera de trabajar que se complementaba perfectamente. De allí salieron obras de calidad, tanto en la línea del cine nacional comprometido con la sociedad como en la romántica melodramática.

María Teresa León y Rafael Alberti

³²³ Cabrera, Gustavo. *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1989.
P. 126

María Teresa, nacida en Logroño, escribía desde muy joven en el diario de Burgos. Durante el exilio argentino publicó artículos, cuentos, biografías noveladas, y fue autora de guiones y textos radiales, guiones y adaptaciones para el cine, conferencias, recitales, y hasta actuó en teatro y en alguna película. Su hija Aitana, en una entrevista, recuerda:

*María Teresa León fue tan importante en la vida de Rafael Alberti que es imposible desligar su obra de la figura de mi madre. Su presencia fue definitiva, no sólo como su compañera del día a día, sino por el peso que tuvo como fiel de nuestra familia. Ella nos mantenía, nos cuidaba. Con su amor hacía que nuestra vida fuera lo mejor posible. En Argentina, nuestra situación económica era muy mala, y ella trabajaba donde fuera para mantener la casa. No sabes la cantidad de cosas que hizo para sostener el hogar. Mi padre hacía otras cosas, pero ella tenía trabajos. Él nunca tuvo un sentido del dinero.*³²⁴

Rafael integra el grupo de poetas del 27, los que mostraron esa “Edad de Plata” de la literatura española. Había nacido en Puerto de Santa María (Cádiz); su temprana vocación fue el dibujo y la pintura, pero alrededor de los 20 años comenzó a escribir poesía. En 1925 se le otorgó el Premio Nacional de Literatura por *Marinero en tierra*.

Rafael y María Teresa se conocieron en 1930, compartieron viajes, militancia y exilio y permanecieron juntos hasta la muerte de ella. Fervientes republicanos, hicieron campaña por el Frente Popular³²⁵ en las últimas elecciones, de enero de 1936, antes de la guerra civil. Rafael fue Secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Por la Guerra

³²⁴ Entrevista a Aitana, hablando de sus padres, hecha por Sol Alameda, de El País, Madrid:

En <http://www.elcastellano.org/aitana.html>

³²⁵ El Frente Popular fue la coalición de las izquierdas.

civil se establecieron en París, donde se ganaban la vida como locutores en la radio *París-Mondiale*. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, decidieron embarcarse en Marsella en el buque *Mendoza* hacia Buenos Aires, donde llegaron el 2 de marzo de 1940. En la Argentina nació Aitana, y años después se les unió el hijo mayor de María Teresa, nacido de un matrimonio anterior.

Son tres los filmes en los que intervinieron activamente María Teresa León y Rafael Alberti durante su largo exilio en la Argentina: *Los ojos más lindos del mundo*, *La Dama duende* y *El gran amor de Bécquer*.

Durante los veintitrés años vividos en la Argentina (1940 - 1963) María Teresa y Rafael desarrollaron no sólo una notable vida de relación sino una constante y múltiple actividad artística en esta tierra nuestra que les dio cobijo. La pintura, el dibujo, los recitales, la radio, la literatura, y también el cine y la televisión fueron los ámbitos en que las manos y la voz de ambos dejaron su huella.

Recién en 2001 se conoció en España *Los ojos más lindos del mundo*, estrenada en 1943 en el cine *Ambassador* de Buenos Aires; María Teresa León fue la responsable de la adaptación del original francés³²⁶ y los diálogos, Carlos Adén (seudónimo de Fernando de Elizalde) el guionista y Luis Saslavsky, el director. Los protagonistas: el español Pedro López Lagar – estrella del filme en aquel momento - y los argentinos Amelia Bence³²⁷ y Roberto Airaldi. En el elenco, otros españoles: Ernesto Vilches, Amalia Sánchez Ariño, María Santos y Herminia Mas.

Un triángulo amoroso encadena a los protagonistas y condena a Lorenzo al dolor, porque renuncia a Susana empujado por su agradecimiento a la familia que lo acogió

³²⁶ *Les plus beaux jeux du monde*, Comédie en trois actes de Jean de Sarmant

³²⁷ Vale recordar que la actriz quedó identificada desde aquel momento como la de “los ojos más lindos del mundo.”

cuando quedó huérfano. Agustín se casa con Susana, pero su amor es frágil. Cuando Lorenzo vuelve, arruinado y vencido a la casa, después de un largo viaje, encuentra a Susana ciega y triste. Él hará posible que la pareja se reencontre, al reconciliarlos y perderse nuevamente, sacrificando su amor.

Se pueden rastrear motivos claves en el mundo poético de María Teresa León. Lorenzo tiene puntos de contacto con el poeta Bécquer: ambos son pobres, ambos padecen un amor imposible, ambos están destinados al fracaso vital. Sus estados de ánimo tienen correlato en la naturaleza (la lluvia, el frío, la nieve ...). Ambos personajes desaparecen de la vida: Bécquer muere y Lorenzo se despide para emprender un viaje del que no volverá.

Tanto en *Los ojos más lindos* ... como en *El gran amor de Bécquer* la mujer joven y hermosa – Susana o Julia – no lucha, pierde la posibilidad de amar y se convierte en la infeliz malmaridada, que queda ciega (Susana) o muere (Julia).

Gregorio Torres Nebrera³²⁸ señala además

- La vida en el recuerdo o el espacio de la memoria como razón y nexo vital con la consiguiente recuperación del paraíso perdido.
- El peregrinaje o viaje amoroso, como búsqueda y exilio.
- La apuesta por el juego limpio, y el rechazo del juego sucio de los traidores y los cobardes..

El gran amor de Bécquer, según los créditos argumento original y libro cinematográfico de León - Alberti, dirigida por Alberto de Zavalía y estrenada en el Ambassador el 8 de octubre de 1946, tuvo a Delia Garcés como Julia Espín, la amada imposible, y el poeta sevillano fue interpretado por Esteban Serrador. Dos españoles exiliados figuran en

³²⁸ Edición, introducción y notas a María Teresa León, : *Memoria de la melancolía* Madrid, Castalia, Clásicos Castalia , 1999, p. 29

rubros no actorales: Julián Bautista es el autor de la música y dirigió la fotografía José María Beltrán.

Esta película fue la primera producción de Film Andes de Mendoza, producción compartida con PYADA (Productores y Artistas de América).

En septiembre de 1945, Editorial Losada publicó, en la colección de *Biografías históricas y novelescas*, una biografía escrita por María Teresa con el título de *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer (Una vida pobre y apasionada)*, con las Rimas del poeta, un poema y un epílogo de Rafael Alberti.

En el libro, la dedicatoria “*A Delia Garcés, que hizo realidad cinematográfica a Julia Espín*” nos pone ante un caso de texto nacido a partir de la película.

El prólogo al filme comienza con una cita - *Huésped de las nieblas enamoradas vivió-* que preanuncia la historia de un amor desgraciado, y luego la famosa rima 67(LXVI) nos sitúa en un pobre cementerio y frente a la sepultura del poeta

*en donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba. ...*

A partir de allí, el *flashback* lleva a los años juveniles del poeta, cuando sueña el amor pero aún no lo ha encontrado. A lo largo de la historia se desenvuelven temas propios de María Teresa: la condición femenina, las presiones sociales, el motivo de la bella malmaridada. Y una curiosidad: la mismísima María Teresa representa un personaje secundario, una invitada parlanchina que sabe de amores y casamientos-
La amada, Julia Espín, malcasada por imposición de su padre, muere de tristeza y también muere el poeta en medio de la miseria.

Entre ambos films – *Los ojos más lindos ...* y *El gran amor de Bécquer* - María Teresa y Rafael firman otro trabajo conjunto: *La dama duende*, también dirigida por Saslavsky y estrenada el 17 de mayo de 1945 en el cine Premier. Y subrayamos el nombre de Luis Saslavsky, de quien Barney Finn³²⁹ destaca la capacidad de narrar con imágenes, propia del cine, y diferente de la teatralización.

Hemos tenido oportunidad de escuchar una entrevista realizada por Claudio España a Rafael Alberti en el Festival de San Sebastián, de 1989 en la que él minimizaba su labor asignando la autoría a María Teresa, pero resulta difícil no suponer un intercambio de opiniones y sugerencias a la hora de concretar la tarea, como se hace imposible desconocer el aire de Rafael Alberti en algunos momentos de los filmes.

“*La dama duende*”, aplaudida en la Argentina y conocida ya desde hace tiempo en España, recreación de la comedia homónima de Pedro Calderón de la Barca, ha sido calificada por Gregorio Torres Nebrera como “verdadera película de exiliados;”³³⁰ funcionó como texto emblemático en su momento por la cantidad y calidad de exiliados españoles que en él participaron, ya que coincidieron en ella no sólo María Teresa y Rafael, sino la mano maestra de Gori Muñoz en la escenografía y vestuario, el ojo experto de José María Beltrán en la dirección de fotografía, una magnífica partitura musical compuesta y dirigida por Julián Bautista, y un elenco de actores españoles que el cine argentino había acogido generosamente: Enrique Álvarez Diosdado (Capitán Manuel Henríquez) - Antonia Herrero (Doña Guiomar) - Manuel Collado(Don Juan) - Amalia Sánchez Ariño (el aya, Tata Juana) - Ernesto Vilches (Duque de Tarsis) - Andrés Mejuto (Don Hernando) - Paquita Garzón (Gerónima de Olmedo) - Helena Cortesina (Agueda, la alcaldesa) - Alejandro Maximino (Alcalde) - Manolo Díaz (

³²⁹ Barney Finn, Oscar *Luis Saslavsky*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía, 1994.

³³⁰ Torres Nebrera, Gregorio: *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre, Serie Arte y Cultura, Colección Nuestro Mundo N° 44., 1996. P. 50

Cosme¹) - Alberto Contreras (Mayordomo) - Francisco López Silva (Don Luis) -
María José (Pepilla) - Mary López Silva(Lolita) -

A fines de la década del treinta, cuando los exiliados comienzan a llegar a la Argentina el desarrollo de la industria cinematográfica era un hecho: calidad y público interesado en la producción nacional. Las películas argentinas eran requeridas y en los Estados Unidos, México y el resto de Hispanoamérica, su éxito fue rotundo. Julián Bautista, el gran músico autor de la banda de sonido de *La dama duende* entre múltiples éxitos, todavía en 1944 subrayaba, a pesar de la escasez de película virgen que dificultaba la continuidad del trabajo

*...cualquiera que haya seguido con un poco de atención el proceso evolutivo de la producción nacional en estos últimos años, no cabe duda que debe sentir un gran optimismo al comprobar su progresión constante, cuyos frutos han sido algunos de los últimos grandes éxitos de público y de crítica, los cuales no es necesario mencionar por conservarse frescos en la memoria de todos (...)actualmente, nadie puede discutirle el primer puesto en la producción internacional de habla hispana.*³³¹

La dama duende es un film clave que en palabras de Irma Emiliozzi

...simbolizó en la España represiva de los primeros años de la posguerra...la labor exitosa de la otra España, la voz de la España

³³¹ *La composición musical como fondo de películas"(1944, 1953 y 1958)* Entrevista hecha a Julián Bautista por Ricardo Yrurtia por Radio "La voz del aire" de Buenos Aires, el 22/ 10/ 1944
En <http://www.julianbautista.com.ar/espanol/varios/entrevistas.htm>

*peregrina, el resultado de un esfuerzo conjunto de los exiliados en el extranjero.*³³²

La distribuidora española Cifesa la insertó en su catálogo para que se proyectara en la España peninsular pero esto no pudo concretarse por obra y gracia de la censura, hasta muchos años después.

En el *Heraldo del Cinematografista*, aparece con categoría de extraordinaria, especialmente subrayados los trabajos de Gori Muñoz y de Julián Bautista. Oscar Barney Finn, en el volumen dedicado a Luis Saslavsky ya citado la consideró un “homenaje a España en una brillante adaptación de Calderón”³³³ y Ernesto Schóo señala que es la obra maestra del director, y “una fiesta para siempre”.³³⁴

Filmada en 1944, estrenada en el 45 como ya hemos dicho, mereció ese año los siguientes premios:

- De la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, el Premio Cóndor y Diploma al Mejor Film.
- De la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, premios a

Mejor Film

Mejor Director (Luis Saslavsky)

Mejor Adaptación (María Teresa León- R. Alberti)

Mejor Música de fondo de película (Julián Bautista)

Mejor Escenografía (Gori Muñoz).

Responsable del éxito - una producción sin antecedentes en la industria fílmica argentina - fue también la productora San Miguel, con estudios nuevos en Bella Vista

³³² “Presencia de Rafael Alberti y María Teresa León en el exilio: sus colaboraciones en el cine” argentino. En www.sagw.ch/dms/sseh/publications/...Emiliozzi/06-Emiliozzi.pdf

³³³ Barney Finn, Oscar *Luis Saslavsky*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía . p 14

³³⁴ *Tiempo Argentino* 26/ 11/ 92, p. 10.

(4 galerías, laboratorios, importantes recursos económicos y ambiciosos planes de producción); al equipo excepcional de los españoles ya mencionados se sumaban, entre otros argentinos: la protagonista, una deliciosa Delia Garcés, Carlos Adén como guionista y Oscar Carchano en el montaje.

Luis Saslavsky planteó las diferentes secuencias con talento y minuciosidad, sin descuidos, desde la investigación histórica y la plástica. José Agustín Mahieu en su *Breve historia del cine argentino* subraya “ *los cuadros dieciochescos de meditada plasticidad y excelente escenografía.*” Los co - responsables en la propuesta estética fueron dos españoles, exiliados también: Gori Muñoz y José María Beltrán.

La puesta en escena y el vestuario, inspirados en las pinturas de Goya, fueron diseñados por el escenógrafo y pintor Gori Muñoz, de amplia y señera trayectoria en el cine y teatro nacionales. Gori Muñoz, mediante la combinación del estilo español con rococó francés y pseudo clásico italiano (los estilos arquitectónicos de la España dieciochesca) logró un efecto de reconstrucción fiel de la época de Goya. Del rústico mesón a la barroca Casa del Soto, con sus diferentes habitaciones acordes a los personajes, y al Consistorio de estilo gótico, los distintos espacios fueron levantados en las galerías de los Estudios San Miguel. Los exteriores se rodaron en la provincia de Buenos Aires, junto al río Reconquista; en ambas orillas se levantaron edificios, señalando la separación entre el pueblo y la nobleza.

Citaré la muy autorizada palabra de Rosa Peralta Gilabert, quien dedicó su tesis a *La escenografía del exilio* de Gori Muñoz: Al vestuario lo califica de: “*atrevido y sugerente como el de la más moderna obra de teatro, sin que desentone con el resto de la historia.*” Los diferentes trajes son “*rico muestrario del folclore español*” que complementa el trabajo de Bautista.

Gori resalta con el vestido la psicología del personaje: por ejemplo en Angélica, trajes exquisitos que siempre resaltan su talle, en contraste con los de Doña Guiomar, oscuros y pétreos como su espíritu-

La muestra de diferentes estilos, según la especialista, al ser aplicada oportunamente

*...no rompen la unidad del espacio”...“ Todo ello denota una gran cultura arquitectónica, de la historia del mueble y de la utilería en general. Incluso se recrean, en algunos encuadres, imágenes de la historia de la pintura, como la escena en que Doña Angélica está en el patio con otras mujeres, cosiendo o bordando, escena que nos remite directamente a La Hilanderas de Velásquez”*³³⁵

El zaragozano José María Beltrán, el más importante iluminador de la España de preguerra, logró, según Di Núbila, su obra maestra en *La dama duende*. Había iniciado su carrera en la Argentina, en 1938, y en 1956, ya enfermo, volvió a España, pero dejó en nuestra industria cinematográfica un nuevo concepto en iluminación.

La partitura musical de Julián Bautista fue otro hallazgo. Exiliado como los dos anteriores, tras haber logrado desde muy joven fama de excepción en Europa se incorporó a la actividad musical en la Argentina, desarrolló una poco frecuente carrera y murió en Buenos Aires en 1961. Su obra fundamental es sinfónica y de cámara, pero también el suyo es uno de los nombres con mayor prestigio en el rubro de música para películas. Logró crear un ambiente para *La Dama duende* en estampas plenas de colorido, sin caer en la superficialidad. Bautista concebía la música de fondo para crear y ahondar los climas, para intensificar la acción dramática y subrayar las escenas

³³⁵ Perakta Gilabert, Rosa *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Editorial: Generalitat Valenciana, 2002, p.55

culminantes. Algunas de las estampas como, por ejemplo, la de la fiesta en Torre de los Donceles, muestran una excepcional unidad de imagen y música de sabor popular.

La acción de “*La dama duende*” de Luis Saslavsky está situada en España y en un clima festivo, pero no en Madrid ni a principios del siglo XVII, como Calderón la concibió, sino en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos IV, y en un pueblo, Torre de los Donceles.

Escuchemos a María Teresa León hablar de la gestación de la película:

Sucedió que un día, Luis Saslavsky, director de cine, tal vez el más dotado de Argentina, me dijese: María Teresa ¿ te gustaría hacer conmigo una película? Tema español. Yo le contesté: ¿ Tema español ? Sí, y de este modo puedes aprovechar a los excelentes actores españoles que blasfeman en la Avenida de Mayo delante de una taza de café, hablando todavía de la guerra.

Poco tiempo después tenía sobre mi mesa el guión de La Dama Duende. La protagonista, me dijo Luis, será Delia Garcés.

Delia Garcés, hoy una mujer siempre preciosa, era entonces la palma de la juventud. Aquella muchacha, española por sus padres, casada con Alberto Zavalia, que también dirigía cine, parecía hecha para hacer el personaje de La Dama Duende, la que es y no es, la que está y no está, la que se presenta y se desvanece. Luis dijo que no le gustaba el siglo XVII calderoniano, sino el XVIII goyesco y que había que reinventarlo todo. Así lo hice, alegrando las escenas con cantos y bailes.. Lo primero, fue convencer a los estudios San Miguel, que aceptaron la película, de que aquello no era una zarzuela, que el

pueblo debía ser el pueblo con toda su seriedad y su gracia, sin caricatura ni exageraciones; los duques y su palacio podían aumentar los tonos divertidos. Gori Muñoz, con inmensa paciencia inventó un pueblecito sobre un río y extendió sobre la mesa los figurines para una cantidad de primeras y segundas figuras, bailarines y estrellas, como jamás se había hecho en la Argentina. Luis y yo barajamos duques y pueblos. Se eligieron los tipos. Diosdado vistió su uniforme de húsar, igual uniforme recibió Andrés Mejuto; Amalia Sánchez Ariño aceptó ayudar a la Dama Duende en sus nocturnidades. A Maximino - ¿quién que lo conoció no lo recuerda? - lo hicimos alcalde y a la hermosísima Elena Cortesina, alcaldesa. Hoy me gustaría estar junto a Antonia Herrero, junto a Vilches, sentarnos sobre aquella yerbecilla junto al río a descansar de los pesares y atragantos que da siempre la filmación de una película. Era tan real todo aquello para los actores desterrados de España, que nos asombraba regresar a Buenos Aires todos los atardeceres. Luis Saslavsky consiguió resultados excelentes. Dicen que aún después de tantos años La Dama Duende sostiene su prestigio, asomándose de cuando en cuando a la televisión. A mí me han quedado entre las manos algunas fotografías y una copia del guión que escribí y el recuerdo del tormento alegre del cine. Memoria de la melancolía, calla.

Pero algo más, también. Fue la primera vez que alguien dejó en mis manos eso que llamamos dinero. ¿Para qué sirve el dinero? Para

*comprar, tonta. Y para comprar aquellos pinos altos y ya crecidos de Punta del Este sirvió La Dama Duende.*³³⁶

La historia habla de la clausura de la mujer en el espacio doméstico donde el hombre resguarda su honra. Pero estas muchachas de las comedias de enredos procuran, a través de ardidés ingeniosos, salir del encierro y también conseguir el amor. Es el caso de las protagonistas de comedia y filme. La calle o el camino real es el lugar de las miradas y de los encuentros en los textos que tratamos, pero sólo pueden ir tapadas u ocultas en un coche.

La protagonista calderoniana, Doña Angela, joven viuda de un administrador en puertos de mar que dejó deudas, está recluida en su casa al cuidado de sus hermanos, Don Juan y Don Luis.

La adaptación - o recreación puesto que hay un nuevo texto - tiene como protagonista a Doña Angélica, joven y bella como Angela, también reciente viuda pero de un virrey de las Indias y nacida en las tierras americanas - la llaman "la perulera". Condenada al luto y al encierro que corresponden a su posición, pero que están reñidos con sus tiernos dieciocho años, permanece en la casa familiar de su esposo, el Soto de Aldovea, donde gobierna su cuñada, Doña Guiomar, y donde también moran otro cuñado, Don Luis, y su hijo, Don Juan.

En la película se conservaron: la pareja protagónica, los criados de ambos, y, en lugar de los dos hermanos de la protagonista, sus guardianes; en esa misma función aparecen cuñada y cuñado y un sobrino, todos familiares del virrey que no demuestran ningún afecto por la joven viuda. Se ha eliminado a Doña Beatriz, amada por Don Juan en la

³³⁶ León, María Teresa. *Memorias de la melancolía* Ciudad de La Habana, Cuba, Casa editora Abril, (Col. Sur) 2001. pp. 270 - 272

comedia, y ayudante de Angélica, y se añadió a la actriz Jerónima de Olmedo, que protagoniza en el film la comedia de Calderón.

Habiendo cedido el virrey los derechos de dominio sobre Torre de los Donceles, el pueblo no acepta someterse al duelo por su muerte y siguen los preparativos para la fiesta del Patrono San Roque que Doña Guiomar ha querido frustrar. Este es el clima donde la virreina comienza a soñar con un galán joven y apuesto.

Ambas protagonistas, graciosas y dotadas de ingenio, se resisten al encierro: Doña Angela ha ido con su criada, Isabel, a la Plaza de Palacio, adonde inesperadamente llega su hermano, por lo que ella debe huir.

En la película, Angélica y su aya, violando las reglas del luto como muchos de los del Soto, se escurren entre las sombras nocturnas y van al pueblo para disfrutar - eso sí, tapadas - de la función teatral que integra la fiesta: la representación de "*La dama duende*" de Pedro Calderón de la Barca, protagonizada por la famosa Jerónima de Olmedo. A punto de ser descubiertas, solicitan la ayuda de Don Manuel, el galán al que encuentran sorpresivamente en su huida, quien por cubrir las será herido. Debido a relaciones de amistad anteriores, lo llevarán a la casa del virrey muerto para ser curado.

En la comedia, las confusiones se dan dentro de la casa y las conocen sólo los criados y los hermanos de la protagonista.

Los enredos propios del género en el filme se producen por las apariciones de la "dama duende", que son dos damas, en lugares diferentes y a diferentes galanes: Angélica, a través del espejo (que funciona como la alacena de Calderón), para velar la cura del Capitán, herido por defender su honor; la cómica, para concretar un encuentro amoroso en la posada, con Don Hernando, fiel amigo del Capitán. De allí que las liviandades de una "dama duende" tomen estado público y Angélica sea difamada por pares y villanos.

Por esto ella, que naturalmente había rechazado el convento al que su feroz cuñada la destinaba, ante la calumnia que ha hecho dudar de su honestidad hasta al hombre amado decide apartarse del mundo. Llama a las puertas de ese mismo convento de clausura, pero el pueblo entero y el mismo galán, ya enterados todos de la verdad, se lo impiden para que el amor triunfe.

Como en la obra de Calderón, hay final feliz: clarificación de los enredos y unión de la pareja de enamorados.

Se conservan en la recreación las características del género de capa y espada: amor, celos, lances, enmascaramientos, simulaciones y enredos. Y es clara su filiación teatral desde el encuadre.

En cuanto al material narrativo, ha habido variantes, como queda manifestado: de acciones, de personajes, de episodios completos. La más interesante, a nuestro juicio, reside en la puesta en marcha del mecanismo de la ficción dentro de la ficción para ilustrar un caso de cita textual: la comedia representada en el corral es "*La dama duende*", y a esa función acuden la protagonista y su aya, Tata Juana, rol a la medida de Amalia Sánchez Ariño. La actriz protagonista de la comedia, ya se dijo, es Gerónima de Olmedo, sin remilgos a la hora de jugar con un ridículo anciano – el Duque de Tarsis - que la persigue y de disponer a su placer la cita amorosa con el guapo Don Hernando.

La soltura juvenil de una virreina "perulera" y por lo tanto ajena a las rígidas convenciones de la Corte desentona en el clima del duelo por Don Tomás de Pimentel Orgaz y Hurtado de Mendoza, e irrita a Doña Guiomar, la hermana del muerto, personaje que asume la función de los dos hermanos guardianes concebidos por Calderón. Doña Guiomar encarna y sostiene un concepto de honor y de autoridad aparienciales, que chocan con la alegría y el pragmatismo de los vecinos a la hora de celebrar al Santo.

MAYORDOMO: ¡ *Llorar debías, Agueda de Toruégano!*

AGUEDA: ¡ *Pues me río, señor Mayordomo!* ¡ *Habitaciones como el oro tengo yo para medio señorío que viene de Madrid!*

ALCALDE: *Comprende, Blas... Si no hay fiestas, no hay forasteros, y si no hay forasteros, no se vende la cosecha...*

AGUEDA: ¡ *Calla, marido!* ¡ *Que ningún Pimentel del mundo puede borrar a San Roquito peregrino del calendario!*³³⁷

En la concepción de la figura protagónica, también hay una novedad respecto de la comedia: cuando Doña Guiomar acusa a Angélica de liviandad y pretende encerrarla en la casa

DOÑA GUIOMAR: *En memoria de nuestro hermano hemos resuelto enterrar el escándalo; podrás permanecer entre estos muros, pero tus aposentos serán la cárcel donde lavarás la mancha que has echado sobre el nombre que recibiste en custodia!*
la joven se rebela y por primera vez ocupa su lugar, actitud que nunca asume Doña Angela frente a los hermanos:

ANGELICA: ¡ *Doña Guiomar, modere Ud. su lenguaje!* ¡ *Blas, abre esa puerta!*

DOÑA GUIOMAR: ¡ *No lo hará!*

ANGELICA: *Señora: olvida Ud. quién le habla. Blas, obedece... ¡ Soy la virreina!*³³⁸

Hay en la película un juego intertextual con la obra de Calderón, en forma de cita, expresa o no:³³⁹ en el escenario, Jerónima dice el texto original; cuando Angélica huye y en la calle pide ayuda al Capitán lo hace con una cita explícita; las últimas palabras del

³³⁷ Guión inédito, pp. 9 – 10.

³³⁸ Guión inédito, p. 85.

³³⁹ Ver Graciela Reyes . *Los procedimientos de cit: estilo directo y estilo indirecto* . Madrid, Arco Libros, 1993.

Capitán y de Don Hernando son cita parcial, aproximada, de parlamentos de Don Luis y su criado en la comedia.

Hemos dicho que el mismo Rafael sostenía su poca o ninguna presencia en las adaptaciones, debidas a María Teresa, quien había encarado este trabajo ya desde la película de 1943. Pero creemos que en este filme es ineludible la presencia del poeta y me sustento en la autorizada afirmación del Dr. Torres Nebrera:

*...María Teresa se encargó de adaptar el original de don Pedro Calderón al ambiente de la España de finales del siglo XVIII, y Rafael colaboró con algunas canciones que remozaban su "habilidad neopopularista", como las seguidillas que canta la preciosa y enamorada viuda Angélica (...) o las deliciosas canciones que cantan las lavanderas o la comedianta o las alegres gentes del imaginario pueblo en fiestas.*³⁴⁰

Hemos leído la partitura original del filme compuesta en 1944 por Julián Bautista; la canción de las lavanderas, rica en motivos eróticos tradicionales; las seguidillas que anuncian la llegada de Jerónima de Olmedo en contraste con la liturgia del funeral; la Nana cantada por Angélica al Capitán herido, con la melodía de la Nana de Sevilla que armonizara Federico García Lorca, y el motivo tradicional de la rosa acunada por el aire; la jota también rica en motivos eróticos, bailada y cantada en las calles festivas; las coplas como música de fondo cuando el Capitán va al encuentro de la Dama duende y lo detiene la pavera, que es Angélica disfrazada; por fin el *Tumbailé*, que acompaña las habladurías del pueblo.

Tumbailé que me voy contigo,

Tumbailé que me voy con él,

³⁴⁰ *Los espacios de la memoria* (La obra literaria de María Teresa León) Madrid, Ediciones de la Torre, Arte y Cultura, Colección Nuestro Mundo N° 44. 1996, p. 50

Tumbailé que me voy con todos,

Tumbailé con el tumbailé³⁴¹

Y el fandango con las coplas infamantes que sigue a Angélica a través del pueblo, mientras la gente mantea un pelele que la representa, donde el motivo del baño de amor subraya el simbolismo erótico del agua y ventila la supuesta liviandad de la protagonista.

Caracol, que ya daba la una,

que ni una, ni media, ni nada

Caracol, con la dama duende

Caracol, metida en la casa...

¡Arza! ¡dale! ¡anda! ¡toma!

Caracol que ya daba la una,

Que ni una, ni media, ni nada.

Caracol, cómo se bañaba,

Caracol, a orillas del agua.”

La Copla del guitarrero en la posada es un texto tradicional anónimo y esto es asegurado por Aitana Alberti, quien recuerda que se cantaba en su casa, bien que con otra melodía diferente de la que se escucha en el filme, y un estribillo inexistente aquí..

El sol le dijo a la luna

-Retírate, bandolera.

Mujer que sale de noche

No puede ser cosa buena.

³⁴¹ Con el epígrafe de “tema y letra popular” aparece el *Tumba y le* en Obradors, Fernando. J.: *Canciones clásicas*. Vol II. Madrid, Unión musical española, 1930

Son nueve textos que no figuran en las *Obras Completas* de Alberti (1988), excepto la tercera estrofa de la jota, que comienza “ *Castilla tiene castillos...*” Este texto es especialmente interesante, porque la tercera estrofa es un fundamento para sostener la autoría de Rafael Alberti: su primer verso es idéntico al primero del número 36 de “Hacia las tierras altas”, en *La amante* de 1925, que aparece bajo el epígrafe: *De Burgos a Villarcayo*³⁴². Este verso de Alberti puede servir como fundamento de nuestra hipótesis acerca de su autoría total en las canciones líricas de la película

Las partituras de Julián Bautista dejan constancia de que, una vez compuesta la música de la película en 1944, ésta fue la base para una Suite sinfónica compuesta entre 1944 y 1948, con tres partes: Introducción, Nocturno y Fiesta, donde constan estos textos líricos, que han sido confrontados con el film, y otros que no se incluyeron en él, pero que cabría suponer son de Rafael Alberti.

Para concluir: estamos frente a textos vivos de María Teresa León en la recreación de la comedia de Calderón y de textos líricos de Rafael Alberti que, hasta donde hemos podido comprobar, no constan en sus *Obras Completas* ni han sido considerados hasta ahora, excepto en nuestras presentaciones en diferentes Congresos de Hispanismo. Los tres filmes, y en particular *La Dama duende*, a más de sesenta y cinco años de su estreno, todavía nos proponen caminos de investigación.

³⁴² *Obras completas*, Edición de Luis García Montero. Aguilar, Madrid, 1988. tomo I, p. 185.

El texto en cuestión es el siguiente:

Castilla tiene castillos
Pero no tiene una mar.

Pero sí una estepa grande,
Mi amor, donde guerrear.

Mi pueblo tiene castillos,
Pero además una mar.

Una mar de añil y grande,
Mi amor, donde guerrear.

Dos españoles críticos e historiadores de cine en la Argentina

En el período que nos ocupa, se establecieron en Buenos Aires dos españoles que en su tierra ya se habían mostrado interesados en el cine. Uno de ellos, Francisco Madrid, nombre de peso en el ámbito periodístico y en la escritura y traducción de textos teatrales, también es autor de ensayos sobre historia del cine y sobre el quehacer cinematográfico. El otro, Manuel Villegas López, fue en España y en la Argentina teórico y crítico de cine y se destacó como ensayista y como docente, mientras dejaba huella en publicaciones periódicas de primer nivel.

Ambos escribieron argumentos y guiones para el cine argentino pero su labor fue más lejos y sus aportes no pueden soslayarse en el presente trabajo.

Francisco Madrid, nacido en Barcelona el 24 de febrero de 1900, tuvo una infancia poco fácil: huérfano a los 8 años, fue criado por su madrina y trabajó desde pequeño. En su juventud se interesó por la filosofía, por lo que hizo cursos en escuelas nocturnas donde conoció y logró el aprecio de Eugenio d'Ors.

Di Núbila lo califica de “*brillante periodista*”³⁴³. Dedicado a esa profesión la ejerció en Barcelona (*La publicidad, La Vanguardia*), Madrid, París y Ginebra y defendió siempre la causa de su país y de la democracia, desde un compromiso socialista. Fueron muy leídas sus *Crónicas telefónicas* desde Ginebra para *El Liberal* y *El Heraldo de Madrid*, durante la primera Asamblea de la Sociedad de las Naciones (1920).

Estuvo en la capital de Francia como corresponsal, y allí, en medio de un grupo de jóvenes españoles, exiliados de la dictadura de Primo de Rivera, conoció y trató a Don

³⁴³ Di Núbila, Domingo. *Historia del Cine argentino II*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959 p. 159

Miguel de Unamuno³⁴⁴. Años más tarde publicó una colección de anécdotas con el título de *Genio e ingenio de Don Miguel de Unamuno*.

Atraído por la actividad teatral, compuso dramas y varias revistas teatrales en colaboración con Sagrañes y Solsona, algunas muy aplaudidas.

En Madrid escribió para *El Sol* y llegó a ser vicedirector del vespertino *La Voz*³⁴⁵ y miembro del Ateneo de Madrid. En 1936, ante una invitación del gobierno de Francia a periodistas de diferentes países para recorrer su territorio, Francisco Madrid representó a España. Estando en París, por los periódicos supo que había movimientos en la frontera, de modo que volvió a España mas en Puigcerdá (Provincia de Gerona) fue detenido por milicianos – había atacado al anarquismo en una campaña por la prensa – y, en un sumario consejo de guerra, condenado a muerte.

Merced a los buenos oficios del entonces presidente de la Generalitat, Lluís Companys, pudo escapar de Barcelona en un barco inglés hacia Londres y, llegado a París, tramitó documentos para su mujer, la conocida actriz del Teatro de la Comedia, María Luisa Rodríguez, y su hija Nuria. Ellas lograron salir de Madrid con la ayuda del gobierno republicano; pasaron a Alicante, donde embarcaron a Orán y luego a Marsella. Allí se reunieron con él y zarparon de Burdeos en la tercera preferencial del barco francés *Jamaïque*. Tocarón el puerto de Buenos Aires, tras 27 días de navegación, el 17 de octubre de 1936.

Pero no acababan las penurias, pues fueron los únicos pasajeros a los que no se les permitió tocar tierra (recordemos que ser “rojo” era sinónimo de peligro público en muchos lugares, incluyendo a la Argentina) hasta que el periodista de *Noticias Gráficas*, Jaime Jacobson, llamó al entonces embajador de la República Española en Buenos Aires, Enrique Díez Canedo, y pudieron desembarcar por la tarde. Los

³⁴⁴ Lo recuerda en el Cap. IV de su *Cine de hoy y de mañana*, Buenos Aires, Poseidón, 1945, p. 43.

³⁴⁵ *El Sol* y *La Voz* eran entonces los dos medios más poderosos de la capital española. En *La Voz* impulsó una modernización que se tradujo en mayor popularidad y aumento de lectores.

esperaban Jacobson y la ex esposa de Enrique de Rosas, Matilde Rivera, a la que los unía una larga amistad desde las temporadas españolas hechas por la Compañía de la que había formado parte. Ella los alojó en su departamento durante esa primera noche en Argentina.

La familia llegaba con sólo \$60 en el bolsillo, tras haber dejado en Madrid trabajo, una casa, una buena posición, y una nutrida biblioteca, biblioteca que Francisco Madrid lloraría en el exilio.

Jacobson le proporcionó un puesto en *Noticias Gráficas*, hasta que fue nombrado tercer secretario de la Embajada de España (el primero era el hematólogo Felipe Jiménez de Asúa). Esto hizo posible que alquilaran un departamento en el edificio de Lavalle 1635, en septiembre de 1938, solar que ocuparon durante varios años.

El teatro y el cine formaban parte de los intereses primordiales de Francisco Madrid. En el equipaje traía la traducción de la obra de Lillian Hellman *The Children's Hour*³⁴⁶, a la que tituló *Las inocentes*. La obra se estrenó el 9 de diciembre de 1936 en el Teatro Corrientes, hoy Teatro Municipal General San Martín, con el concurso de la esposa de Madrid - María Luisa Rodríguez - María Esther Podestá, Rosa Catá, Fanny Yest y una muy joven Eva Duarte. El éxito de *Las inocentes* permitió que la compañía pasara a Montevideo, la capital uruguaya, en enero de 1937.

La Sociedad Argentina de Autores, en la sesión del lunes 21 de diciembre de 1936, aceptó el ingreso como socio de Francisco Madrid

...aun cuando no sea autor de obra original estrenada en el país
(art. 50), en la categoría de ADMINISTRADO en virtud y como

³⁴⁶ Esa obra había sido llevada al cine como *Infamia* o *La mentira infame* (1936) por William Wyler, que en 1961 realizó una revisión del filme.

*reconocimiento por haber estrenado en España obras con las Compañías argentinas de Camila Quiroga y Enrique de Rosas*³⁴⁷.

En Buenos Aires, Paco Madrid también hizo periodismo³⁴⁸, escribió ensayos, teatro (obras propias y numerosas traducciones) y novelas. También se dedicó al cine, como argumentista y guionista, y a la radio. En verdad, ningún medio de aquella época le fue ajeno.

Las traducciones fueron – lo menciona Emilia de Zuleta³⁴⁹ – una de las actividades importantes de los exiliados, *para las interrelaciones culturales en una época de gran apertura y actividad intelectual argentina*.

Paco Madrid no sólo tradujo textos del inglés, del francés y del catalán, escribió novelas y obras teatrales, sino que también luchó por el reconocimiento de los derechos del traductor.

Colaboró con diversas publicaciones, nacionales y extranjeras.

En sus últimos años fue el principal redactor de *El Hogar*, donde firmaba con diferentes pseudónimos, aunque el más utilizado fue *Carlos Madrigal*.

El cine fue una gran pasión para Francisco Madrid. En España, en 1926, se había estrenado *Gent i paisatge de Catalunya*³⁵⁰, un documental para el que escribió el guión, junto con Alexandre Plana y Josep Maria de Sagarra. Su director y, al mismo tiempo, director de fotografía, fue Josep Gaspar, uno de los pioneros de la cinematografía española. De acuerdo a la Fundación Videoteca de Cataluña, la película es considerada un valioso retrato de la sociedad catalana de los años 20.

³⁴⁷ Camila Quiroga llegó a España por primera vez en los años veinte, y actuó en Logroño en 1932. La Cía de Enrique de Rosas hizo dos giras muy lucidas por España, la primera entre 1923 y 1924, y la segunda, en 1925, en Barcelona.

³⁴⁸ Además de Noticias Gráficas, trabajó para La Prensa

³⁴⁹ Puceiro de Zuleta, Emilia. *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires, Atril, 1999 pp.52 – 53.

³⁵⁰ Es un material histórico que ha sido restaurado por la filmoteca de la Generalitat y en breve será digitalizado.

En Buenos Aires escribió dos importantes ensayos: *Cine de hoy y de mañana*, publicado en 1945, y *Cincuenta años de cine. Crónica del séptimo arte*, publicado en 1946.

El primero, dedicado a Lina de Machinandiarena, esposa del dueño de los Estudios San Miguel, “*por el fervor que pone en la artesanía del cine*”, es una reflexión sobre el séptimo arte, acerca de su condición ética y estética, y acerca del futuro que le esperaba.

Cincuenta años de cine está dedicado “*a Nuri, mi hija*”. Definido como “crónica”, va desde la época primitiva de reproducción del movimiento con diferentes aparatos, hasta la invención del cine - el hallazgo de los hermanos Lumière - y el pasaje del cine mudo al sonoro, ilustrado con nombres clave. Luego estudia el cine de Europa. Hay un buen conocimiento de los grandes creadores (Méliès, Carné, Dreyer, Robert Wiene, Fritz Lang, Murnau, López Rubio, Florián Rey, Antonio Momplet, el binomio Dalí-Buñuel, Dziga-Vertov, Pudovkin, Eisenstein...) Hay muchas horas ante la pantalla, mucho cine de excelente calidad, y una contextualización importante; por ejemplo, la mención de *la organización cinematográfica puesta por entero al servicio del esfuerzo bélico*³⁵¹ de la URSS frente a Alemania, para que el pueblo se preparara a la defensa.

El nacimiento y el rápido desarrollo de la nueva manera de contar en EEUU - la *extraordinaria aventura* - y su internacionalización han sido observados por este estudioso:

... *Primero son los pálidos documentales, religiosos, patrióticos; después, las aventuras policiales; más tarde, el espléndido panorama de las tierras vírgenes sobre las cuales esgrimen la dialéctica de sus*

³⁵¹ Madrid, Francisco. *Cincuenta años de cine. Crónica del séptimo arte*, Buenos Aires, Ediciones del Tridente, 1946. p.121

*armas los indios y los vaqueros; luego el relato cómico, apayasado, excéntrico...*³⁵²

Y por fin la genialidad de un Chaplin, de un Griffith, de un Cecil B de Mille, de un King Vidor, de un Hitchcock, de un Orson Welles, de un Elías Kazan ...

*En Hollywood se funden todas las técnicas, todos los procedimientos, todos los géneros y todos los sentimientos, creando, en verdad, un tipo de arte cinematográfico inconfundible por esa naturalidad que es su máxima condición expresiva, por su delante técnico y por el deseo de servir las más nobles causas, es decir, aquellas que motivaron, precisamente, la creación de su independencia y el imperecedero sentimiento de la libertad.*³⁵³

Un capítulo se dedica al cine del Japón: queda constancia de que Chaplin y la “novia de América”, Mary Pickford, causaron profunda impresión en ese país, pero a poco nació una industria nacional que *adaptó a su medio las corrientes espirituales y técnicas de Hollywood.*³⁵⁴

Llegó el momento en que las pantallas de Occidente mostraron la producción del Japón, que había encontrado su propia manera de narrar.

El último capítulo del ensayo desarrolla la creación cinematográfica en América Hispana. La Argentina ocupa el mayor espacio, luego México y, por fin, breves apuntes sobre lo hecho en las otras repúblicas.

Francisco Madrid, que al momento de la publicación del libro llevaba diez años en la Argentina y ya había incursionado en la actividad cinematográfica, expone en primer lugar los diferentes intentos primitivos de hacer cine; luego va presentando a aquellos considerados pioneros: el “negro” Ferreyra, el productor Angel Mentasti - “el viejo”

³⁵² *Ibíd*, p. 135 .

³⁵³ *Ibíd*, p- 172

³⁵⁴ *Ibíd*, p. 174

Mentasti – y su Argentina Sono Film; Mario Soffici, Luis César Amadori, Carlos Borcosque; los Estudios Lumiton, Miguel Romero, Francisco Mugica, Christensen, el maestro Antonio Cunill Cabanellas; la EFA, los Estudios Pampa Film, San Miguel de Machinandiarena; Artistas Argentinos Asociados, y directores como Lucas Demare o Luis Saslavski. Claro, sin olvidar a los grandes intérpretes, muchos procedentes del teatro.

El cine en español tuvo a la Argentina y a México en una carrera cabeza a cabeza, cuando la cinematografía española no satisfacía el gusto de los hispanohablantes. De ahí que este último país se destaque, en el libro, del resto de América Latina.

El epílogo subraya la significación global del cine como signo de la modernidad:

*La función de la pantalla supera el ocio colectivo, es una necesidad espiritual. Su lenguaje responde a múltiples expresiones. Nos hemos convertido en espectadores y actores de un gran drama cinematográfico. Vemos al hombre de otros países a su paso frente a la cámara, pero él también, a su vez, nos ve a nosotros. [...] Todos los acontecimientos de ayer – historia – los de hoy – crónica – y aun los de mañana – profecía, sueño, aspiración o deseo – cruzan por la pantalla [...] Cada país ha contribuido en la obra general y ha dicho su mensaje como ha podido o como ha sabido. Toda cinematografía ha correspondido a un signo de cultura y de civilización [...] Ahí quedan momentos de una historia que no hace más que comenzar y ya influye en la historia del mundo ...*³⁵⁵

³⁵⁵ Ibíd. pp 207-208

En la Argentina, Francisco Madrid intervino en la actividad cinematográfica de varias maneras: como guionista de films de ficción y documentales, y continuó en su faceta de estudioso del cine.

Asimismo, integró dos agrupaciones: la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina³⁵⁶ y la Sociedad de Críticos, Cronistas y Ensayistas de Cine,

*conducida por Manuel Agromayor y el literato Enrique Wernicke, con miembros directivos tan prestigiosos como Hugo MacDougall, Chas de Cruz, Manuel Peña Rodríguez, Eliseo Montaine, Enrique Amorín, Francisco Madrid, José Ramón Luna y Enzo Ardigó, que también estaban simultáneamente en la comisión directiva de nuestra Asociación, junto a Roberto Tálice (presidente), Calki (vice), Miguel Navas (secretario), José R. Chao Monzón, Manuel Rey alias King, Abel Montheil, Demófilo R. Rodríguez, Ely Moles y la activa colaboración de Lolita Pardo Bazán.*³⁵⁷

Respecto de su quehacer filmico, en mayo de 1943 se estrenó *Juvenilia*, basada en la obra homónima de Miguel Cané; el guión estuvo a cargo de Pedro E. Pico, Alfredo de la Guardia y Manuel Agromayor y el director de diálogos fue Francisco Madrid³⁵⁸ Hizo la compaginación otro exiliado español, José Cañizares Fernández,³⁵⁹ que había llegado a la Argentina en el *Massilia*.

³⁵⁶ Se reunían en un subsuelo de Avenida de Mayo 1357, luego en Cerrito 767 y, por largo tiempo, en los altos del Cine Premier, con mobiliario prestado. *Pero mensualmente organizaban cenas de camaradería y todo cinematografista (como se decía entonces) de mérito resultaba miembro honorario o era agasajado con algún acto público.* La actual sede, propia, está en Maipú 621.

³⁵⁷ La historia de la Asociación se puede leer en <http://www.cronistasdecine.org.ar/content/view/11/33/>

³⁵⁸ Consta en los créditos y lo confirma Nuria Madrid, que estuvo presente en algunas sesiones de filmación, y vio la selección de algún extra para diálogos, selección hecha por su padre.

³⁵⁹ Se inició cortando filmes comerciales en Emelco, luego fue allí compaginador y encuadrador; lo llevó al largometraje Martínez Sierra (*Canción de cuna y Tú eres la paz*) donde lo supervisó Rinaldi. Este lo incorporó a San Miguel, revisó su primer armado de *Juvenilia* y quedó contratado . Llegó a ser jefe del Departamento de. Montaje de los Estudios San Miguel.

La copla de la Dolores, de 1947, dirigida por Benito Perojo, es una de las películas españolas por la idea, la factura, las canciones, el ambiente, aunque hecha en la Argentina. (Además del guión Francisco Madrid compuso, con el músico Guillermo Cases, "La canción del lavadero" y lo hicieron – vaya anécdota - por teléfono).

Dos años antes se había estrenado *La cabalgata del circo* (1945) un filme que, a la inversa del anterior, tiene ya la categoría de clásico argentino: el argumento y el guión, escritos por Mario Soffici y Francisco Madrid, dan cuenta de la historia del espectáculo porteño desde 1880 a 1945, hilvanado con una línea narrativa algo desleída pero con excelencia en el tratamiento musical. Bajo la dirección musical de Isidro Maiztegui, los intérpretes-estrellas fueron Hugo del Carril y Libertad Lamarque, voces del tango, que llevan al narratorio desde el circo criollo hasta llegar al cine. Se propone así una reflexión sobre éste último

La realidad sólo sirve como punto de partida. El cine crea su verdad. Es "una verdad cinematográfica" dice el personaje que dirige el filme *La cabalgata del circo* dentro del filme *La cabalgata del circo*.

Hubo un proyecto con Soffici, que no se concretó: la historia de un pionero en el lejano sur; ambos, Soffici y Madrid, viajaron por la Patagonia hasta Ushuaia, y compusieron el guión de una película que nunca se filmó.

El vínculo estrecho con el director argentino dio, además de estos proyectos cumplidos o frustrados, un artículo titulado "Mario Soffici o el naturalismo dramático" en *Los directores argentinos*, de la edición en castellano de *El cine al día*, 1944.

Francisco Madrid escribió el libro del documental *Los pueblos dormidos* (1947) sobre la Quebrada de Humahuaca; Leo Fleider fue el director y Hugo Chiesa el fotógrafo. El film recibió en 1948 el premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, y premios internacionales.

León Bouché, un periodista amante del cine, director por 40 años de *El Hogar*, lo proyectó en el Club Italiano de Buenos Aires el 26 de julio de 1952, pero la función quedó trunca por el anuncio de la muerte de Eva Duarte. El Cine Club Núcleo lo presentó en agosto de 1956.

Lamentablemente no hemos logrado encontrar el cortometraje.

Este hombre que estuvo a punto de ser fusilado al inicio de la guerra civil, que decidió poner el océano entre una Europa convulsionada y su familia, nunca volvió a España. Murió en Buenos Aires, a los 52 años, tras una intervención quirúrgica para aliviarlo de los padecimientos de una úlcera. Sus restos fueron velados en el Centro Republicano de Buenos Aires, y reposa en el Cementerio de la Chacarita.

Paco Madrid había escrito obras de teatro, y en la Argentina adaptó otras, propias y ajenas, para la radio. En colaboración con Alejandro Casona escribió *La vida de María Curie*³⁶⁰ basada en *La vida heroica de María Curie*, debida a Eva Curie y traducida por Francisco Madrid para Espasa-Calpe en 1941. Fue estrenada en Buenos Aires en el teatro Smart³⁶¹ con Blanca Podestá y Rosa Rosen (1940).

Prolífico traductor de dramaturgos como Lillian Hellman, Claire Booth, Angel Guimerà, Thornton Wilder, Patrick Hamilton, George Sand, André Gide, también dio a conocer a través del diario *La Prensa* los tres primeros tomos de las *Memorias* de Churchill. A esto se suman novelas y ensayos sobre Unamuno, Valle-Inclán, George Bernard Shaw ... pero lo interesante para este trabajo es dejar constancia de su asiduidad respecto del cine. Su pluma se destacó en

³⁶⁰ Alejandro Casona escribió el primer acto, Francisco Madrid el segundo, y ambos, el tercero. En el teatro, Rosa Rosen encarnó a María, de joven, y Blanca Podestá, en la madurez.

³⁶¹ Teatro que luego llevó el nombre de *Blanca Podestá*

- Revista *Cine*, editada con Jaime Jacobson. Allí Francisco Madrid fue publicando una historia del cine en capítulos.

- "Mario Soffici o el naturalismo dramático" en *Los directores argentinos El cine al día*, 1944. Publicado como folleto por J. M. Couselo, J. Gómez Bas y Kive Staif, Centro de investigación del Cine argentino, Tercer festival internacional de Mar del Plata, enero de 1961.

- *Cine de hoy y de mañana*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

- *Cincuenta años de cine. Crónica del séptimo arte*. Buenos Aires, Ediciones del Tridente, 1946.

- "Mágica linterna mágica. Salvador Dalí y *Spellbound*" En *Cabalgata*.

Año 1, número 0, 01/ 06/ 1946, p.17.

En cuanto a la actividad directamente filmica es autor de

Guión:

Despertar a la vida (1945) Según *El cobayo del Dr Arnó*, de Carlos Alberto Silva.

Dirigida por Mario Soffici.

La cabalgata del circo (1945) Argumento y guión en colaboración con Mario Soffici, quien también dirigió en colaboración con Eduardo Boneo.

Los pueblos dormidos (1947) Documental dirigido por Leo Fleider

La copla de la Dolores (1947) Según *Lo que fue de la Dolores*, de José Manuel

Acevedo, dirigida por Benito Perojo

Olé torero (1949) dirigida por Benito Perojo. Francisco Madrid se quejó de que su trabajo original hubiera sufrido cambios.

Sombras en la frontera (1951) dirigida por Leo Fleider

Argumento:

María Rosa (1946) Sobre obra homónima de Angel Guimerá que él tradujo; el

argumento fue escrito en colaboración con Ariel Cortazzo y la película fue dirigida por Luis Moglia Barth

Manuel Villegas López (San Sebastián, 27 mayo 1906 – Madrid, 11 octubre 1980)

fue uno de los grandes y más importantes críticos y ensayistas del mundo cinematográfico y primer gran teórico del cine español.

Cuando la figura que existía era la del crítico teatral, entre los escritores para el cine y los que concurrían a los primeros cinesclubes, surge el crítico de cine alrededor de 1930.

Manuel Villegas López fue uno de sus pioneros. Gran lector, se centró en la reflexión sobre el cine y desde Unión Radio de Madrid desarrolló la sección cinematográfica, entre 1932 y 1935, siendo reconocido por su rigurosidad. En 1935 su esposa reunió los que le parecieron mejores de entre los textos de la radio y publicó su primer libro *Espectador de sombras*.

Dirigió en Madrid el cineclub *Imagen* en el que se estrenaron *Las Hurdes* y *L'Age d'Or*, de Buñuel, presentadas por él mismo. Había comenzado a escribir sobre cine al participar en un concurso de crítica, permanente, en la revista *La Pantalla* de Madrid.

*Entré al mundo de las sombras bajo el más alto patronazgo. En Alcalá había una lápida que decía: "Aquí estuvo la casa donde nació el Príncipe de los ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra" En el lugar donde estuvo la casa había un cine.*³⁶²

Allí vio las primeras películas.

Fue miembro del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes de España.

Durante la guerra civil elaboró algunos documentales, entre ellos *Madrid*, (1937) sobre la defensa de la ciudad durante la Guerra Civil *quizá nada belicosos pero suficiente*

³⁶² "Cómo llega al cine? Reportaje de Sergio Leonardo en SET, año 5, núm. 33, jul.ag. 1952.

para que se animase a irse exiliado a Argentina unos cuantos años, aunque luego fue de los primeros en volver a España' según afirmó su amigo Eusebio García Luengo³⁶³

Llegó a Buenos Aires en el buque *Campana* el 28 de noviembre de 1939. Trabajó en revistas y periódicos de Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro

En 1936, había publicado *Arte de masas*, sobre temas filmicos, y *Hoy en el cinema español* en 1938

Y después, entre todos los españoles preparamos la primera edición de la guerra. Llegué en 1939 con un par de pesetas a esta ciudad donde, en el transcurso de doce años, he estado escribiendo y hablando en conferencias.

*Entré en contacto con el cine nacional por dos personas: Manuel Agromayor, gran crítico y gran amigo, que llevó mis argumentos a las empresas. También por Lucas Demare, que tuvo un rasgo poco común. (..) Trabajaba yo en una editorial cuando me anunciaron que una persona deseaba verme. 'Yo soy Lucas Demare y vengo a buscarlo para hacer su argumento "Los millones de don Midas". La película no se hizo nunca, pero aquel gesto lo recordaré siempre.'*³⁶⁴

En un artículo de homenaje, dice Jorge Miguel Couselo

Aquí la prueba de fuego fue un modesto tomito titulado "El cine. Magia y aventura del séptimo arte" (1940), cuyos indicios de fácil manual quedaron disipados en una visión aguda y erudita que

³⁶³ Entrevista "Manuel Villegas López, Pionero de la Crítica de Cine de España" a García Luengo hecha por Félix Rosado. Consultada en <http://ever-enen.blogspot.com.ar/2007/03/manuel-villegas-lpez-pionero-de-la.html>

³⁶⁴ Entrevista hecha por Sergio Leonardo. Ver nota 204.

extendía al espectador desprevenido un acercamiento metódico y didáctico.

Los libros que siguieron, sus cursos, sus conferencias en el Colegio Libre de Estudios Superiores, sus notas dispersas, el acercamiento a coleccionistas y cineclubistas, ampliaron el espectro. Editó "El film documental" (1942), "Charles Chaplin, el genio del cine" (1943), "Cine del medio siglo" (1946) y "Cine francés" (1947).³⁶⁵

Escribió un Diccionario Universal del Cine (1948) que no llegó a publicarse He trabajado durante dos años en un Diccionario cinematográfico que creo es el más completo que se ha hecho y que supongo naufragado en el hundimiento de una editorial³⁶⁶

En 1950 fundó y dirigió el Centro de Estudios Cinematográficos, el primer lugar de Argentina donde se enseñó cine. Pronunció innumerables conferencias, sobre todo en el Colegio Libre de Estudios Superiores y en el Instituto de Arte Moderno, ambos en Buenos Aires, dos de las más importantes instituciones culturales de América Latina.

Sergio Leonardo, el entrevistador, señalaba que Manuel Villegas López en 1952 daba como mínimo una conferencia por semana, realizando así un curso permanente sobre cinematografía. En la calle Viamonte 166 de la Ciudad de Buenos Aires hubo un cineclub que llevó su nombre.

En la importante revista *Cabalgata* tuvo a su cargo la crítica de estrenos, (año I. números. 0 al 6 , 1946; año II número 7; año III, número. 16, febrero 1948) además de otros artículos sobre cine internacional. También publicó en *Realidad. Revista de Ideas*

³⁶⁵ Couselo, Jorge Miguel. "El tiempo y el espacio. A diez años de la muerte de Manuel Villegas López" Diario *Sur*, 17 de Octubre de 1990

³⁶⁶ Entrevista realizada por Sergio Leonardo. Ver nota 204.

“El creador cinematográfico” (número 17-18, Vol. VI, setiembre-diciembre, 1949, pp 301 – 307)

Su colaboración directa en nuestra ficción cinematográfica fueron los guiones de tres películas: *Oro en la mano* (1943) dirigida por Adelqui Millar; *La amada inmóvil* (1945) dirigida por Luis Bayón Herrera para EFA, sobre la vida de Amado Nervo, y *El jugador* (1947) sobre la novela homónima de Dostoiewsky, dirigida por León Klimovski, también para EFA.

Indudablemente, la labor más importante de Villegas López es la de crítica e historia del cine.

En el homenaje ya citado, Couselo afirma

Prudentemente tomó partido a favor del cine argentino, invitándolo a serlo por los temas, a definirse más por lo tópico que por lo típico.

Al definir al cine "arte del tiempo en formas del espacio", Villegas López lo diferenció y también lo estrechó a las artes clásicas. Asimismo lo explicó entre las grandes transformaciones político - económicas que vienen desde el fondo de la historia, con particular eclosión en nuestro siglo.³⁶⁷

Estos dos autores, también periodistas y críticos e historiadores del cine como hemos adelantado en el principio del capítulo, desarrollaron parte de su actividad intelectual durante sus años en la Argentina, por lo que creemos que su aporte debe figurar entre lo que los españoles produjeron durante el exilio republicano.

³⁶⁷ Couselo, Jorge Miguel. “El tiempo y el espacio. A diez años de la muerte de Manuel Villegas López” Diario *Sur*, 17 de Octubre de 1990

3. *Otros aportes artísticos y técnicos al cine argentino*

Al desarrollar el aparte panorámico de los escritores, se ha comentado en particular la preparación con que contaban algunos de los exiliados españoles que trabajaron en el cine argentino, preparación que produjo su inmediata contratación en los estudios para comensar a trabajar sin tardanza. Pero consideramos que es necesario destacar cómo en algunos rubros su intervención modificó las prácticas que se desarrollaban en nuestra industria.

Por eso nos ocuparemos de cuatro campos diferentes: la escenografía, la fotografía, la música y el documental

La escenografía: Gori Muñoz

...la labor de creación de los escenógrafos es la más difícil de todas. Debe apoyarse en lo falso e irreal (como son los telones pintados y las cortinas) para dar al público una impresión viva de lo que pide la obra dramática.

Un detalle del decorado puede sugerir a veces tanto como la palabra del actor. Y con estos pequeños detalles y la totalidad del montaje hay que ofrecer el ambiente sugerido por la obra, armonizando colores y contrastes.

*Hay que ver el decorado en función de un cuadro en movimiento, armonizando el fondo, las luces y los colores con los personajes en acción...*³⁶⁸

Gori Muñoz representó la figura del hombre – Fénix, que resurge de sus cenizas, a pesar del exilio. Es quien representa mejor la resiliencia, es decir la capacidad de recuperarse a partir de una circunstancia hostil o traumática.

Había nacido en 1906 en Valencia. A los 17 años tuvo una beca para estudiar dibujo y talla en Francia; el contacto con las corrientes artísticas europeas pudo dar a su trazo una libertad ajena a la enseñanza oficial en España. El 15 de marzo de 1930 expuso caricaturas en el LYCEUM Club Femenino³⁶⁹ de Madrid. A partir de entonces lo contrataron regularmente como dibujante en distintos diarios, como ilustrador de libros y diseñador de portadas. También hizo publicidad y decoración de interiores.

En noviembre de 1930 expuso en el Ateneo Mercantil de Valencia sus caricaturas de escritores³⁷⁰, donde se asomaba a la psicología de los personajes. En 1935 fue convocado para participar, como dibujante científico, en la expedición del *Artabro* que nunca se realizó.

Comprometido con los ideales de la II República española, formó parte de la Unión de Dibujantes españoles que presidía Federico Ribas, participó en la difusión propagandística a través de carteles y modelos para las “cremás” valencianas, formó

³⁶⁸ Muñoz, Gori. “¿Cómo se decora una obra de teatro?” *El Hogar*, 18/ 06/1954. (Apud. Peralta Gilabert, Rosa. *La escenografía del exilio de “Gori Muñoz”*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Instituto valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002 p.194- 196)

³⁶⁹ Fundado por María de Maeztu, funcionó entre 1926 y 1939. Su primera secretaria fue Zenobia Camprubí, María Lejárraga, la directora de la biblioteca y entre ciento cincuenta socias de todas las tendencias, se destacaron Concha Méndez, M^a Teresa León, Magda Donato, Elena Fortún.

³⁷⁰ Blasco Ibáñez, Pérez de Ayala, E. Allan Poe, O. Wilde, Hebbel, Gorka, B.Shaw, Tolstoi, F. Mistral, A. France, P. Baroja, Dostowievsky, Valle Inclán, Pirandello, V. Hugo, Benavente, S. Lagerloff, Conan Doyle, marqués de santillana, Kipling, D’Annunzio, E.M.Remarque, A. Dumas,(p), W. Fernández Flores, de Musset, Schopenhauer, Hoffman, r. Gómez de la Serna,, Azorín, ... etc.

parte del equipo que organizó el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, y también estuvo en el frente de batalla.

Al terminar la guerra en 1939, pasó por los malos tratos del campo de concentración francés de Argelés sur Mer y pudo embarcar al exilio en el *Massilia*. En noviembre de 1939, llegó al puerto de Buenos Aires con su esposa y una hija recién nacida. Natalio Botana le ofreció trabajo de dibujante en *Billiken*, de la Editorial Atlántida, que dirigía Federico Ribas, y por cuatro años dibujó las portadas. Contaron con su colaboración: la revista *Cine*, las editoriales Pleamar, Schapire, Americalee...

En marzo de 1940, a pocos meses de su arribo, debutó como escenógrafo para la Compañía de Ricardo Galache e Isabel Barrón³⁷¹ y se consagró con el trabajo para *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán, estrenada el 13 de abril en el Teatro Mayo con Andrés Mejuto y Helena Cortesina. En ese año, hizo en Buenos Aires la escenografía para doce obras teatrales.

El director Luis Saslavsky lo recomendó a Gregorio Martínez Sierra³⁷² para hacerse cargo de *Canción de Cuna* (1941). Martínez Sierra vio el trabajo para Mejuto-Cortesina y decidió imponer el nombre del escenógrafo para su primer rodaje en Argentina y luego para *Tú eres la paz* (1942).

Gori Muñoz entró a los Estudios San Miguel con *Juvenilia* (1943) por la que recibió el primero de los más de treinta premios a la escenografía cinematográfica, en una trayectoria que abarca más de 190 películas³⁷³, además de 160 obras de teatro³⁷⁴, incluyendo el Colón. Pero además pudo mediar para que algunos exiliados pudieran encontrar empleo en el ámbito teatral y cinematográfico.

³⁷¹ La obra fue *La serrana de Ronda*, de Guillén y Valverde

³⁷² Productor teatral y director de teatro y de cine, nacido en Madrid y que permaneció alrededor de ocho años en la Argentina.

³⁷³ Trabajó para los Estudios Baires, ASF, AAA.

³⁷⁴ Se incluyen todas las puestas para obras de su gran amigo Alejandro Casona, e incluso para compañías teatrales exiliadas en el Río de la Plata. Hay que agregar su trabajo en coproducciones hispanoargentinas con Berlanga, J.A. Bardem y José Ma. Forqué.

La escenografía fue una nueva forma de ganarse la vida, que le permitió aunar conocimientos de bellas artes, arquitectura e historia del arte, con su experiencia en decoración de interiores y su interés por el cine

En la industria cinematográfica nacional su aporte cambió la concepción escenográfica: decía que el decorado dependía de la obra y “ *cada obra tiene sus exigencias completamente distintas a las demás.*”³⁷⁵

Si volvemos a los conceptos de Di Núbila,

Gori Muñoz inició en cine argentino la decoración funcional, como parte integral del relato y elemento decisivo para establecer su ambiente, clima y unidad estética (...)

...encadenó los decorados haciendo que uno sirviera de fondo a otro para lograr así la unidad arquitectónica (...)

*...Buscó también atmósfera de intimidad para concentrar la atención del espectador*³⁷⁶

Eliminó la planimetría y modificó la altura, de cinco a tres metros; en algunos casos puso techos. Esto hizo que la labor de iluminadores y fotógrafos tuviera otras posibilidades creativas, y así también mejoró el sonido, porque las ondas rebotaban mejor. Dejó la mera decoración y concibió la ambientación, integrando la escenografía a la situación narrada, e incluso diseñó a menudo el vestuario, de modo que desarrolló lo que hoy se denomina “dirección artística.”

Explicaba así su concepción estética:

Las casas, las habitaciones, y aun los paisajes deben tener el aspecto de quien vive en ellas, deben ser reveladores de la naturaleza, el gusto

³⁷⁵ Muñoz, Gori. “¿Cómo se decora una obra de teatro?” *El Hogar*, 18/ 06/1954. (Apud. Peralta Gilabert, Rosa. *La escenografía del exilio de “Gori Muñoz”*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Instituto valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002 p.194- 196)

³⁷⁶ Di Núbila, Domingo. *La edad de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Editorial del Jilguero, 1998, p. 353

y el rango social de sus ocupantes, bien sea por efecto directo, como también por contraste, al igual que la utilería que los viste: muebles, cortinados y otros elementos decorativos pueden ser también, si se los usa con inteligencia, vehículos eficaces para expresar un carácter. Los anacronismos, aunque no se piense así, son fácilmente cognoscibles y deben ser evitados por todos los medios.³⁷⁷

Frente a las dificultades que aparecían en la industria cinematográfica argentina sostuvo

El enemigo principal y más directo con que habitualmente lucha el escenógrafo en el cine criollo ha sido sin duda alguna la falta de galerías, de ahí que en la realización de un film nuestro, los decorados hayan de levantarse en un tiempo récord, ya que cualquier retraso en su construcción puede paralizar la filmación con el consiguiente encarecimiento del costo del film [...] Apparently con la construcción de nuevas galerías el problema tiende a solucionarse, pero pecaríamos de demasiado optimistas si así lo hiciéramos`...] si añadimos a esto la evidente falta de personal especializado para atender más producciones que las que ahora se realizan, tendremos un cuadro poco halagüeño con respecto al porvenir de la cuestión que nos ocupa. Carpinteros, pintores y yeseros no sienten ningún deseo de acercarse al cine, donde están sometidos a un ritmo de trabajo más vivo que el normal [...] Estos son dos males

³⁷⁷ "Problema y trascendencia de la cinematografía" Entrevista a Gori Muñoz en *Septimo Arte*, Buenos Aires, 1946.

*endémicos con los que habrá de luchar el decorador en esta nueva etapa que se nos avecina.*³⁷⁸

Su relación con los directores generalmente fue buena, e incluso a veces daba ideas que eran escuchadas por su criterio certero (por ejemplo para las historias de *Zafra* o de *Viento Norte*, dirigidas por Demare y Soffici, respectivamente)

En 2006 en el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires se realizó un homenaje al escenógrafo al cumplirse el centenario de su nacimiento. La curadora de la muestra fue María del Carmen Vieites, del Museo del Cine, quien en esa oportunidad señalaba como característica distintiva de Gori:

*La versatilidad para describir ambientes de todo tipo: desde el barroquismo hasta lo gótico o la ambientación colonial. Y con un trabajo muy minucioso que se nota en los bocetos. Son bocetos muy trabajados, que implican un estudio muy profundo de lo que estaba queriendo ambientar o decorar. Sus influencias más notables son las de las vanguardias de los años '20 en Francia, como el cubismo, y quizá la más fuerte sea la del realismo poético francés.*³⁷⁹

Gori Muñoz había jurado no volver a pisar España mientras viviera Franco. En 1958 se le detectó el mal de Parkinson, pero una operación le permitió seguir dibujando durante veinte años más. Aunque no podía mantener el equilibrio al caminar, sus manos todavía diseñaban.

Murió en Buenos Aires, en 1978.

³⁷⁸ “Algunos problemas técnicos que deben resolverse en bien de nuestro cine” en *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 15/ 07/ 1948.

³⁷⁹ “Homenaje al escenógrafo Gori Muñoz, a cien años de su nacimiento Bocetos para una historia cambiante” Nota de Oscar Ranzani para *Página 12*. 26/ 10/ 2006.
http://static.pagina12.com.ar/fotos/espectaculos/20061026/notas_e/NA33FO10.JPG

2) la fotografía y la iluminación

La gente no lo entiende. La luz es una de las cosas más importantes de la vida y muy pocas personas sabrían cómo hablar sobre ella. La razón por la cual a mí me fue bien en el cine es que yo saqué ventaja del poder de la luz.”³⁸⁰

John Alton

Según Di Núbila, José Suárez y José María Beltrán son

...los primeros fotógrafos de inquietud plástica que tuvo el cine argentino. [...] Ellos avanzaron sobre la llamada peyorativamente 'luz argentina', una luz sin origen definido que se limitaba a alumbrar el decorado para que la acción quedara registrada fotográficamente, pero sin agregar algo funcional salvo excepciones...[...]

La luz fue teniendo fuentes reconocibles, participó del relato mediante efectos y composiciones y adquirió calidades.”³⁸¹

El trabajo de un director de fotografía es fundamental en la película:

La función nuestra es a partir de la interpretación de la estructura dramática del libro, de la marcación de los personajes, estructurar toda la iluminación, trabajando con el director, con el escenógrafo, con el vestuarista: lograr la imagen que tiene que sostener la obra [...] Todo lo que tiene que ser explicitado, pero que no puede ser explicitado a

³⁸⁰ ...“el único director de fotografía surgido del cine nacional que llegó a ganar un Oscar” subraya Di Núbila. Había nacido en Hungría, recorrió Europa y a principios de los 30 “recaló en Lumiton, donde se perfeccionó profesionalmente”. Di Núbila, Domingo. *La Epoca de Oro, Historia del cine argentino I*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998. pp 275 y 276

³⁸¹ *Ibíd.* pp. 351 y 352

*través del diálogo, sino a través de la imagen, se logra a través del trabajo conjunto del fotógrafo con todos los otros elementos visuales.*³⁸²

El más importante iluminador en la España de preguerra, José María Beltrán Ausejo (Zaragoza 3/ 06/ 1898 – Zaragoza 22/ 01/ 1962) se inició junto a su padre, un conocido fotógrafo de galería zaragozano. Comenzó estudios de Química al mismo tiempo que de dibujo y pintura. Hacia 1921 colaboró con el Dr Rocasolano en investigaciones sobre microcinematografía.

En 1924, ya establecido en Madrid, comenzó su relación con la cinematografía: conoció a Benito Perojo y a Florián Rey. Pero no abandonó la pintura: concurría entonces al taller de Julio Romero de Torres y participaba en peñas de escritores.

De 1925 es su primer trabajo como operador de cámara, en la película *José* dirigida por Manuel Noriega, sobre una novela de Armando Palacio Valdés; con Florián Rey filmó la película, también muda, *La hermana San Sulpicio* y con Edgar Neville, operó la cámara en *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, sonora y hablada.

Trabajó con Luis Buñuel en cuatro ocasiones para *Filmófono*. En 1935 integró el equipo técnico formado por Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, que recorrieron España filmando una serie de documentales famosos en la historia del cine español.

Al llegar la Guerra Civil siguió trabajando, también en documentales, en el frente, hasta que en 1938 decidió viajar a Francia. Pasó por Joinville y también por los Estudios *Gaumont* de Londres, hasta que le propusieron emigrar a la Argentina.

Aquí realizó un total de 37 filmes. Su primera experiencia, del año 1938, con Luis Moglia Barth como director, fue *Senderos de fe*. En 1940 fotografió los exteriores para

³⁸² Entrevista a Félix Monti, director de fotografía En Magrini. César: *Cine argentino contemporáneo*. Revista *Cultura*, Union Carbide, diciembre 1985, p.138.

Los caranchos de la Florida de Christensen y mostró sobradamente su calidad.³⁸³ En 1944 hizo dos filmes para Saslavsky: *La Dama Duende* y *Eclipse de sol*, y en 1945 un clásico: *Pampa bárbara*, dirigida por Lucas Demare.

En 1951 recibió el premio a la Mejor Dirección de Fotografía por *La balandra Isabel llega esta tarde*, dirigida por Christensen en coproducción argentino- venezolana. El último trabajo fue otro clásico, esta vez de Hugo del Carril: *Las aguas bajan turbias* (1952).

Viajó al Brasil y a fines de los 50 volvió a España, donde hizo tres películas más.

Concluimos con el autorizado análisis de Di Núbila

*Los negativos de Beltrán se distinguieron por el equilibrio de sus densidades, como anticipos de su obra maestra para La dama duende de Saslavsky, y la coronación de su carrera con el premio del festival de Cannes a su fotografía para La balandra Isabel llega esta tarde, de Christensen. [...] A fines de 1941, con las perfecciones de Alex, las herencias de Alton y Beltrán principalmente, y la capacidad de los directores de fotografía antes citados, el cine argentino alcanzó lustre visual y ciertas calidades plásticas, aunque en este último sentido quedaran algunas cosas que desear. La falta de parentesco entre la fotografía cinematográfica y la pintura argentina pudo deberse a que la mayoría de los mejores fotógrafos de los 30s fueron extranjeros que llegaron a edad adulta, y a cuyo lado aprendieron los locales*³⁸⁴

³⁸³ Una secuencia con caballos en esa película hizo decir a Di Núbila que por su concepción, plasticidad y movimiento fue quizás el primer momento de arte cinematográfico en la pantalla argentina. (Op. Cit. 1998, p. 352.)

³⁸⁴ Di Núbila, Domingo. *La Epoca de Oro, Historia del cine argentino I*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998. pp: 351- 352 .

Después de que John Alton, el director de fotografía que debutó con *Los tres berretines* viajara a Hollywood, Beltrán, un artista nato, lo sucedió en la tarea de formar excelentes fotógrafos para el cine argentino, que elevaron su calidad a nivel internacional.

José Suárez

Llegó a la Argentina en 1939 con Martínez Sierra.³⁸⁵ Iluminador y director de fotografía. Extraordinario fotógrafo, realizó trabajos de antología en los exteriores de *Los caranchos de La Florida* y *Malambo*. Compartió la realización con Martínez Sierra en *Tú eres la paz* y *Canción de cuna*.

José Suárez nació en 1902 en Allariz (Orense, Galicia). Estudió Derecho en Salamanca, donde conoció a Miguel de Unamuno; de la amistad que mantuvieron es muestra el prólogo que el escritor dedicó a una serie de 50 fotografías sobre la ciudad de Salamanca, en 1932.

Durante los años de la República, fotografió a la gente y las ocupaciones de su Galicia y sus trabajos llegaron a exponerse en Madrid y París. Su famoso documental *Mariñeiros*, filmado en Galicia, tuvo como antecedente una serie fotográfica con el mismo nombre.

En Buenos Aires trabajó en cine por primera vez filmando los exteriores de *Los caranchos de La Florida* (1938) adaptación de la novela de Benito Lynch, en un trabajo que mereció ser calificado como una visión verosímil de la pampa, por la profundidad de los planos y la densidad de los claroscuros. Luego compartió la realización con Gregorio Martínez Sierra en *Canción de cuna* (1941) y *Tú eres la paz* (1942) y volvió a mostrar su profundo sentido estético en los exteriores de *Malambo*, (1942).una leyenda ambientada en Santiago del Estero,

³⁸⁵ Es un dato que proporcionó el señor Angel Paravaña, electricista, a quien conocimos cuando, con 94 años, todavía trabajaba en el archivo de SICA.

Hacia 1948 se instaló en Punta del Este (Uruguay) donde abrió una librería que se hizo famosa, "El yelmo de Mambrino", y un estudio fotográfico. En 1953 fue al Japón como corresponsal de los periódicos *La Prensa* y *El Día*, y colaboró con *Life* y *USCamera*. Un fuerte amor por la cultura y la gente japonesa, lo llevó a hacer reportajes sobre personas y costumbres, a interesarse por el teatro Noh y por la pintura, a establecer lazos de amistad con el gran Akira Kurosawa, y hasta a convertir su casa de Punta del Este en una casa japonesa. En la sala *Amigos del Arte* de Buenos Aires presentó la exposición *Vislumbre de Japón*.

Entre 1955 y 1959 colaboró con la revista *Galicia emigrante*. Tuvo estrecha relación con los intelectuales españoles y en particular gallegos exiliados en el Río de la Plata: Luís Seoane, Núñez Búa, Luís Tobío, Laxeiro, Blanco Amor, Alejandro Casona, José Bergamín, Pérez de Ayala, Rafael Alberti... En Buenos Aires colaboró en las revistas *Cinegraf*, *Atlántida* y *Saber vivir*, y también en la norteamericana *Life*. Publicó el libro *Nieve en los Andes*.

En 1960 volvió a Galicia, siguió su labor fotográfica y realizó encargos para revistas británicas sobre La Mancha y sobre las corridas de toros. Volvió a sus amores: la fotografía de la gente común, los marineros, los campesinos de su Galicia.

En sus últimos años padeció una severa depresión, que lo empujó a quitarse la vida en enero de 1974 en A Guarda, Pontevedra.

3) en la música: Julián Bautista

... como hombre que soy de este siglo, el cine me atrae de manera excepcional, y puedo considerarme como uno de sus consumidores más apasionados. Si a un artista le atrae el cine como espectáculo,

qué duda tiene que colaboraría gustosamente en la creación del mismo.

Entrevista hecha por Ricardo Yrurtia a Julián Bautista el 22 de octubre de 1944, emitida por Radio “La voz del aire” de Buenos Aires.³⁸⁶

Julián Bautista es uno de los exiliados españoles que vio truncada por la guerra civil una brillante carrera europea; uno de tantos derrotados que alcanzó la otra orilla, y que, en la Argentina, logró desarrollar su talento con profunda voluntad de trabajo.

El músico argentino Juan José Castro le rindió homenaje en su *Epitafio en ritmos y sonidos* y escribió en el programa para el estreno de esta obra:

Admiré en él su vocación de músico y su vocación de hombre libre. Su vida fue una gran lección en ambos sentidos: la integridad artística— que no podía desfallecer — tenía en el hombre su perfecto equivalente.”

A Roberto García Morillo pertenecen conceptos semejantes:

Conocí a Bautista hace más de veinte años (...) Al correr de esa amistad, que se mantuvo inalterable durante todo ese tiempo, fui apreciando cada vez más las cualidades de Bautista como hombre de bien, leal amigo y artista cabal. Mucho hizo Bautista por el arte musical de nuestra tierra, con su aporte de valor tan fundamental, pero su mejor lección reside quizá en su intachable línea de conducta.³⁸⁷

³⁸⁶ En <http://www.julianbautista.com.ar/espanol/varios/entrevistas.htm>

³⁸⁷ “Julián Bautista”. Homenaje a Julián Bautista. Revista *Ars*. Año XXII, número 93, 1961..

Alberto Ginastera, que lo trató estrechamente desde su arribo a Buenos Aires, diría al recordarlo: *...no sólo admiré en Bautista al gran artista, sino también al músico erudito, al investigador sagaz y al escritor brillante.*³⁸⁸

La eximia musicóloga Pola Suárez Urtubey apunta a la huella dejada por Bautista:

*La Guerra Civil Española, que dejó en el camino un tendal no sólo de seres humanos, sino también de bellos ideales, trajo hasta nuestras tierras a algunos músicos que terminaron sus vidas en la Argentina, donde su huella quedó marcada para siempre con obras y discípulos.*³⁸⁹

Nos interesa una parte de la producción de Bautista, paradójicamente la menos apreciada por el autor y la más escuchada – “oída”, sería más exacto – por el gran público no especializado: la extensa producción musical que Julián Bautista compuso para el cine argentino.

Julián Bautista nació en Madrid el 22 de abril de 1901. Tras haber estudiado solfeo desde los siete años, y piano desde los 11, ingresó en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid a los 14 y aprendió Composición (Armonía, Contrapunto y Fuga) con el maestro Conrado del Campo; fueron sus condiscípulos Salvador Bacarisse y Fernando Remacha, a los que consideró sus mejores amigos de aquellos días de juventud. Comenzaba la carrera bajo los mejores auspicios. Sus dos primeros Cuartetos

³⁸⁸ “El pensamiento de Julián Bautista” Homenaje a Julián Bautista. Revista *Ars*, Año XXII, número 93. 1961

³⁸⁹ Suárez Urtubey, Pola "El valor de "nuestros" españoles" En *La Nación*, 20/ 10/ 2005

de Cuerdas le dieron en España los Premios Nacionales de 1922 y 1926, el principio de una larga serie de reconocimientos.

La renovación del lenguaje musical español se había iniciado con Manuel de Falla (1876 - 1946)³⁹⁰ y el camino señalado por su obra lo transitaba un conjunto de jóvenes músicos, nacidos un poco antes o un poco después de 1900; fueron conocidos como el "Grupo de Madrid" o el "Grupo de los Ocho" y calificados por la autorizada palabra de Adolfo Salazar como la "Promoción de la República". Formaban el Grupo: Julián Bautista, Salvador Bacarisse (1898 - 1963), Fernando Remacha (1898 - 1984), Juan José Mantecón Molins (1896 - 1964), todos ellos discípulos de Conrado del Campo. También Rosita García Ascot (1906 -) y Rodolfo (1900 - 1987) y Ernesto Halffter (1905 - 1989) que habían estudiado con Manuel de Falla, el "maestro de todos", al decir del último miembro del grupo, Gustavo Pittaluga (1906 - 1975). Julián Bautista fue compositor, ejecutante (junto a Bacarisse y a Remacha)³⁹¹ en la orquesta madrileña de la Unión Radio fundada por Ricardo de Urgoiti³⁹², y docente en el Conservatorio de Madrid, y mantuvo un fuerte compromiso con las actividades musicales propiciadas por el gobierno de la República, a través del Consejo Central de la Música³⁹³. Como dato interesante recordemos que asesoró musicalmente las puestas de *La Barraca*, el teatro

³⁹⁰ Gustavo Pittaluga, quien tuvo estrecho contacto no sólo con Oscar Esplá, sino también con Manuel de Falla, proponía en un artículo publicado en *El Nacional* el 6/ 04/ 1947: *hay que salir al campo por las puertas abiertas por él.*

³⁹¹ Rodolfo Halffter recuerda que los tres amigos *frecuentaban las memorables series de conciertos de la Orquesta Filarmónica, dirigida por el maestro Pérez Casas, en el Circo Price. Estos conciertos, que iniciaron en Madrid el tipo de concierto popular, fueron, con los consejos de su profesor, la escuela viva de composición del trío de amigos, núcleo germinador de nuestro grupo.*

Citado por Raquel Alvarez, Rosa Cordero, Luisa González en <http://www.geocities.ws/mymg27/rhalffter.htm> (Última Actualización 5-VI-00)

Bartolomé Pérez Casas dirigió la orquesta Filarmónica desde 1915 a 1936

³⁹² Ricardo María de Urgoiti creó en Madrid el estudio de grabación sonora de películas Filmófono, mediante discos gramofónicos sincrónicos. En agosto de 1931 fundó una empresa, también llamada Filmófono, para importar y distribuir films cinematográficos en el mercado español, entre los que figuraron los primeros soviéticos. Para potenciar su promoción fundó el Cine-Club Proa-Filmófono, cuya dirección confió a Luis Buñuel. Tras adquirir una cadena de cine en Madrid, en 1953, para extender el ciclo de su negocio cinematográfico, fundó la productora Filmófono. Las industrias culturales de Urgoiti, fueron decapitadas por la Guerra Civil.

³⁹³ Creado en 1931 y restaurado en 1936.

universitario que dirigía Federico García Lorca, y a menudo se le debían arreglos para comedias y autos sacramentales. Como vocal de dicho Consejo, Bautista residió en Barcelona,³⁹⁴ donde María del Carmen García Antón, viuda del escenógrafo Gori Muñoz, lo recuerda trabajando en el Departamento de Música en la Bonanova de la Ciudad Condal:

*...los músicos Pittaluga, Bacarisse, Rodolfo Halffter y Julián Bautista, entre otros, recopilaban cantos de la 1ª República (...). Las habían armonizado bellísimamente; eran menos osadas que las que cantaban los milicianos.*³⁹⁵

En diciembre de 1938 Julián Bautista había recibido un importante Primer Premio³⁹⁶ por su *Seconda Sonata Concertata a Quattro*, Op. 15, obra que fue estrenada en febrero del 39 en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. Debe de haber asistido al estreno; lo cierto es que, siendo imposible el retorno a España, Julián Bautista embarcó en Ostende y llegó a la Argentina en 1940.

*...inútil hacer proyectos. Estamos en manos del Destino (...) y es estúpido querer forzar la marcha (...) es mejor acogerse, ya que no tenemos la famosa resignación cristiana, al proverbio árabe de estaría escrito.*³⁹⁷

³⁹⁴ Gustavo Pittaluga en carta fechada el 19 de enero de 1938 va dando cuenta del lugar en que se halla cada uno de los compañeros y dice textualmente " Julián Bautista estuvo en Madrid, de cuyo Conservatorio era secretario, hasta la creación del Consejo de la Música, del que es vocal, y está actualmente en Barcelona."

³⁹⁵ Antón, Carmen. *Visto al pasar, República, guerra y exilio*. A Coruña, Edicions do Castro (Serie Documentos), 2002., p. 175 .

³⁹⁶ Concurso internacional onvocado por el *Quatour Belge a Clavier*, con el respaldo de la Reina Elizabeth de Bélgica.

³⁹⁷ Citada en Persia, Jorge de . *Julián Bautista. Archivo personal – Inventario*. Madrid, Biblioteca Nacional, 2004. p. 59.

El fragmento anterior es parte de una carta escrita por Julián Bautista a su amigo Gustavo Durán. Era el mes de noviembre de 1939: ya había terminado la guerra española. En enero Julián Bautista había cruzado la frontera como tantos otros y había sido internado en el campo de concentración francés de St. Cyprien.

El premio obtenido en Bélgica hizo posible que tuvieran éxito las gestiones de su mujer para sacarlo de St. Cyprien³⁹⁸ a principios de febrero y trasladarse a ese país. Esta circunstancia les permitió hacer frente a la situación, por otro lado absolutamente inestable ya que no tenía, según sus palabras

... la tranquilidad ni el reposo necesarios para poder hacer algo de provecho. Desde que salimos de España estamos en plan de situación provisional, esperando se nos arreglase marchar a Buenos Aires o a Méjico

*[...] mucho me temo que los acontecimientos se compliquen de nuevo y nos tengamos que quedar aquí a pasar de nuevo lo que ya hemos pasado durante tres años, corregido y aumentado, con el agravante de que aquí somos extranjeros y de que, por lo tanto, no podemos trabajar.*³⁹⁹

Se ha dicho ya: Buenos Aires ofrecía a los refugiados una vida cultural y unas posibilidades de trabajo difíciles de conseguir en otras ciudades. Amigos como Gregorio Martínez Sierra y Ricardo Urgoiti, estaban ya en Buenos Aires; también músicos como los hermanos Aguilar, sorprendidos en América por la guerra; desde el 37, el catalán Jaime Pahissa; desde noviembre del 38, la discípula de Enrique Granados Conchita Badía, amiga dilecta con quien Bautista participaría en varios conciertos, y

³⁹⁸ Uno de los dos campos de concentración franceses, tristemente célebres, donde fueron alojados los españoles en su mayoría. El otro es el de Argelés-sur-Mer

³⁹⁹ Citada sin fecha pero seguramente escrita en Bruselas. En Jorge de Persia. *Julián Bautista. Archivo personal – Inventario*. Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, p 60.

gran difusora de la música española en Buenos Aires, así como de la música argentina más tarde en España. Desde octubre del 39, el admirado maestro Manuel de Falla, a quien Bautista conoció personalmente recién en la Argentina. Esto, sin contar las visitas frecuentes de músicos como Arthur Rubinstein, Igor Stravinsky, Andrés Segovia o Pablo Casals, y la presencia de escritores, científicos y artistas plásticos que dan cuenta de la conjunción de excelencias, sumadas a los valores nativos.

Si la entrada a la Argentina presentaba contratiempos – una visa muy cara, el poco interés del gobierno en recibir a los intelectuales republicanos –, manos solidarias tendían redes protectoras: Natalio Botana y el diario *Crítica*, la editorial *Atlántida*, Radio *El Mundo*, dirigida entonces por Alberto Aguirre, hijo del compositor Julián Aguirre; el maestro Juan José Castro... El musicólogo Jorge de Persia recuerda el gesto solidario demostrado por esa radioemisora que facilitó el visado argentino para Julián Bautista y Jaime Pahissa mediante la invitación a dirigir conciertos en su sede.

Julián Bautista el 8 de mayo de 1940 en otra carta comunica al amigo Durán, que ya está en Inglaterra

*Salimos esta semana para Buenos Aires, donde esperamos poder rehacer nuestra vida.*⁴⁰⁰

La “situación provisional” parecía dar un vuelco. Una invitación de Radio *El Mundo* para dirigir conciertos en la emisora facilitó el ingreso del músico al país, y a partir de allí, empezaron a forjarse los vínculos. Pola Suárez Urtubey recuerda que

En Buenos Aires Julián fue recibido con entusiasmo por ese núcleo de artistas e intelectuales formado por Victoria Ocampo, Juan José

⁴⁰⁰ Carta fechada en Bruselas el 8 de mayo de 1940. Citada por Jorge de Persia (*Julián Bautista. Archivo personal – Inventario*. Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, p.60)

Castro, Zavallía, Caviglia, Ginastera, Delia Garcés, López Lagar,
Luisa Vehil, es decir, gente de la música, el teatro y el cine.⁴⁰¹

El 26 de agosto de 1940 en el *Teatro del Pueblo* el conjunto integrado por Ljerko Spiller (violín), Jacobo Tuudman (viola) y Federico López Ruf (violoncelo) ofreció la *Sonatina-trío* para cuerdas (1924). Al día siguiente *La Nación* daba cuenta del concierto:

*En primera audición figuraba la "Sonatina-Trío" del joven compositor Julián Bautista, actualmente radicado entre nosotros, obra que acredita sus destacadas cualidades musicales, así como su notable dominio de los procedimientos técnicos.*⁴⁰²

Juan José Castro fue uno de los amigos argentinos entrañables: compartieron a menudo familia, amigos y trabajo. Asistían juntos a reuniones en casa de Victoria Ocampo, en casa de Conchita Badía; en ésta, durante la cena del 31 de diciembre de 1942, se conocieron Bautista y Manuel de Falla, quien ya había elogiado *Tres ciudades* (1937) del primero, sobre textos del *Poema del cante Jondo* de Federico García Lorca. Cuando en noviembre del 46 murió Falla, Julián Bautista y J. J. Castro viajaron rápidamente con unos pocos amigos más hasta Alta Gracia y también firmaron una protesta por la repatriación de los restos, que Falla no había querido en aquellas circunstancias.

El 5 de mayo de 1943 Castro dirigió en el Teatro Colón la Suite del ballet *Juerga* de Bautista, presentada en París en 1929, y modificada en Bruselas⁴⁰³. Cuando en 1959 Pablo Casals, exiliado en Puerto Rico, encargó a Castro la dirección del Conservatorio

⁴⁰¹ *El tiempo de Julián Bautista*. En *La Nación*, jueves 19 de abril de 2007.

⁴⁰² En *La Nación*, Sección Espectáculos, 27/ 08/ 1940.

⁴⁰³ Hizo importantes modificaciones (inclusive en la trama argumental), en cuya reforma añadió algunas danzas y suprimió otras; orquestó de nuevo toda la obra, ya que la primera versión estaba hecha para una orquesta reducida. La presentación hecha por Antonia Mercé, en París, fue la primera. Por lo tanto, las tres danzas que figuran en el programa del año 1943, las cuales pertenecen a la versión definitiva, constituyen, realmente, una primera audición absoluta.

de Puerto Rico, centro de estudios que, con el "Festival Internacional" y la creación de una orquesta sinfónica formaba parte del proyecto de Casals en San Juan de Puerto Rico, el músico argentino decidió la contratación de Julián Bautista para hacerse cargo de los primeros cursos de composición: "*¡don Pablo participa de nuestra alegría!*" le escribía a Buenos Aires.

En Buenos Aires desarrolló dos actividades profesionales paralelas: la enseñanza y la composición de música para cine; circunstancialmente, también la dirección orquestal. Un testimonio de la relación entre Bautista y el entorno musical argentino consta en una carta escrita a Fernando Remacha, allá por el año 1959:

*Debo decir que, aunque parezca mentira, no he tenido la sensación de la más mínima hostilidad por parte de los colegas, aunque, como es lógico, alguna broma era inevitable. Pero tengo que reconocer que, si alguna prueba necesitaba de la simpatía que aquí se me tiene, ésta ha sido la piedra de toque. Ya antes se me había demostrado, al nombrarme profesor de composición en el Conservatorio Nacional, a pesar de no tener carta de ciudadanía, sin que por ello se haya levantado el más mínimo aire de protesta, sino al contrario, con el beneplácito de todos en general. Son los mismos colegas lo que me han llevado a ese puesto: es decir, el director del centro, que es un compositor de aquí: Luis Gianneo (...) Esta fue una gran satisfacción para mí.*⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Correspondencia con Remacha, en *La música de la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, Exposición con motivo del Festival de Granada, 1986.

Afirmaba el periodista Mariano Perla, en su sección “*Quién es quién en la música*”⁴⁰⁵ que Bautista llegó a componer para el cine por azar. Lo cierto es que fue una ocupación, si no fundamental en lo tocante a sus aspiraciones artísticas, importantísima porque le permitió sostenerse y sostener a su familia.

El primer trabajo – partitura y dirección musical – fue para el filme *Canción de cuna* (1941) dirigido por Gregorio Martínez Sierra, sobre texto teatral homónimo debido a la pluma del matrimonio Martínez Sierra⁴⁰⁶. Se reunían con Bautista no sólo el autor/a y director español, sino seis actrices de ese origen, encabezadas por Catalina Bárcena. Además, el pionero del sonido, un vasco que había llegado con su familia a la Argentina a los seis meses de vida: Alfredo Murúa; el escenógrafo valenciano Gori Muñoz, el jefe de electricistas Jesús Alló. La producción fue de Carlos Gallart, que traía una larga experiencia pero que con esta película debutaba en el medio local. Y una canción en la notable voz de la soprano catalana Conchita Badía.

De allí en adelante, Julián Bautista fue nombre destacado en la filmografía argentina. Victoria Ocampo, a través de *Sur* (núm. 90, 1942)⁴⁰⁷ afirmaba: *De hoy en adelante, el nombre de Bautista será una garantía en el anuncio de cualquier película.*

Había llegado al Río de la Plata cuando la Argentina poseía una industria cinematográfica floreciente, a lo que se sumaba su oficio, sus ideas muy claras en cuanto a cómo componer para cine⁴⁰⁸.

Trabajó en varias ocasiones para su amigo Gregorio Martínez Sierra, para Alberto de Zavalía, para Ricardo Urgoiti, Augusto César Vatteone, Ernesto Arancibia, Julio

⁴⁰⁵ Perla, Mariano. “*Quién es quién en la música*” Revista *El Hogar*. Buenos Aires, 11 de marzo de 1955.

⁴⁰⁶ María de la O Lejárraga, su esposa desde 1900, más que colaboradora fue la autora de la mayor parte de los éxitos teatrales de Gregorio, aunque los firmara él. En 1922 se separaron definitivamente.

⁴⁰⁷ Citado por J. de Persia, Op. Cit. p. 76.

⁴⁰⁸ Ver nuestro artículo “Julián Bautista en el cine argentino” *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 666, diciembre 2005. Madrid, AECE, pp. 7-19.

Saraceni, Mario Soffici, Francisco Mugica, Carlos Schlieper, Hugo Fregonese, León Klimovsky, Carlos Hugo Christensen, Luis César Amadori, Luis Saslavsky ... lo que es decir para la plana mayor del cine argentino de la época de oro. En varias ocasiones formaron equipo él, Gori Muñoz en la escenografía y Alejandro Casona como autor Resultó premiado por primera vez en 1943, por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, como autor de la Mejor Partitura de Música original; la película se llamó *Cuando florezca el naranjo*. La siguieron otros galardones:

* Premio 1944 de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina por *Cuando la primavera se equivoca* (Dir. Alberto de Zavalía sobre libro de Alejandro Casona).

* Premio 1945 de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina por *La dama duende* (Dir. Luis Saslavsky sobre la comedia de Pedro Calderón de la Barca adaptada libremente por María Teresa León y Rafael Alberti).

* Premio 1946 de la A.A.C.C.A por *Celos* (Dir. Mario Soffici)

* Premio 1947 de la A.A.C.C.A. por *Mirad los lirios del campo* (Dir. Ernesto Arancibia sobre novela de Erico Verisimo).

* Premio 1951 de la A.A.C.C.A. por *La barca sin pescador* (Dir. Mario Soffici sobre texto teatral de Alejandro Casona).

* Premio 1954 de la A.A.C.C.A. por *El cura Lorenzo* (Dir. Augusto César Vatteone).

Algunas películas tuvieron a la música como motivo, por ejemplo *Inspiración*, (1946) sobre la vida de Franz Schubert, donde Bautista adaptó - uno de los aspectos elogiados de un film poco exitoso - algunas obras del músico romántico para orquesta.

Un caso particular resultó *Donde mueren las palabras* (1946):

*...la película de más alta calidad musical hasta su momento en nuestro cine, debido a la combinación de tres factores: calidad de la música misma, calidad de interpretación y calidad de grabación.*⁴⁰⁹

*Juan José Castro y Julián Bautista se turnaban en la dirección orquestal y en el control de la grabación para que ésta resultara lo más perfecta posible*⁴¹⁰.

Hubo dos incursiones en el cine experimental: la música para *Historia de un cuadro*, corto documental sobre el pintor Prilidiano Pueyrredón, y una partitura para orquesta destinada al film *Pupila al viento*⁴¹¹, acerca de Punta del Este, sobre poema de Rafael Alberti, donde el director Enrico Grass intentaba la correspondencia entre imagen, sonido y texto (con “ palabras sincrónicas”), a la que nos referiremos más adelante. Unos años después de haber llegado a Buenos Aires Bautista retomó la composición sinfónica y de cámara. En una entrevista radiofónica de 1944⁴¹² decía:

Por el momento, alternar mis trabajos en el cine con la composición sinfónica y de cámara, que es de la única manera que un músico puede llegar a sentir satisfecho su deseo de realizar una labor estimable más o menos modesta o importante. Y he dicho “por el momento”, ya que la vida me ha enseñado a no hacer proyectos a largo plazo. Con la convulsión que la guerra está produciendo en el

⁴⁰⁹ Di Núbila, D.: *Historia del cine argentino II*. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959 p. 75.

⁴¹⁰ ... Juan José Castro advirtió que, para aprovechar las ventajas acústicas y el RCA de San Miguel, había que complementar la pericia técnica de Ramón Ator con los conocimientos musicales de un especialista; requirió entonces la colaboración de Julián Bautista, que además de asesorarlo en diversos problemas específicos de la música cinematográfica, trabajó junto a él en la grabación; mientras Castro dirigía la orquesta, Bautista escuchaba en la central de sonido e indicaba los cambios que eran convenientes en la disposición de músicos, micrófonos y paneles acústicos; en otro ensayo, él dirigía y Castro escuchaba, y así, con uno dirigiendo la orquesta y otro controlando la grabación, pudieron alcanzar resultados sobresalientes.” Jorge de Persia, op. Cit.- p. 80.

⁴¹¹ Cine-poema, ha sido llamado por el Prof. Dr. Giorgio De Marchis. En http://www.uem.es/binaria/congreso/archivos_congreso/Giorgio%20de%20Marchis.pdf.

⁴¹² Entrevista hecha por Ricardo Yrurtia, Radio *La voz del aire* de Buenos Aires, 22 de Octubre de 1944. En <http://julianbautista.com.ar/espanol/varios/entrevistas.htm>.

mundo, ¿quién puede prever lo que cada cual se verá obligado a hacer en un mañana más o menos próximo o lejano?

En esa misma ocasión Bautista respondía acerca de los elementos que, a su juicio, debían guiar al compositor de música de películas:

En el cine norteamericano, que en cierto modo sirve de orientación al público y al mundo cinematográfico en general, el elemento que priva, salvo excepciones raras, es el gesto. Quiero decir que el músico se preocupa por subrayar el gesto del actor, con preferencia, y todo lo que es externo; convirtiéndose la música en reflejo, por medio de efectos convencionales descriptivos, de los movimientos de los actores: Si el actor sube una escalera, la música se para; si corre, la música se acelera, etc. Convirtiendo el cine, que en la época muda era un espectáculo ideal para sordos, en un espectáculo ideal para ciegos, puesto que la música les va describiendo lo que está sucediendo en la pantalla. Esta técnica corresponde al dibujo animado y ha influido bastante en todos los músicos (y en los directores que a veces piden esos efectos), hasta el punto de que pocos músicos habrá que no hayan hecho uso de esos recurso fáciles, aunque no hayan incurrido en exageración. Pero ¡qué pocas veces se llega a crear un ambiente a una película, a reflejar estados de ánimo o reacciones internas, o a subrayar la psicología de los personajes! ¡Qué poca emoción añaden al poema cinematográfico; qué poca poesía encierran algunas partituras!

Bautista conocía bien el trabajo de musicalización filmica, y sus dificultades, a las que puntualizó en diferentes entrevistas:

*Tiranía del encargo: ... nadie puede hacer la música para una película si no se la encargan previamente.*⁴¹³

*Es muy frecuente que el director o el productor den normas al compositor sobre cómo les gustaría que fuese la música o el carácter de ésta, indicaciones que el compositor tiene muy en cuenta a fin de no contrariar los gustos de aquellos, para no perder los clientes. Este sometimiento no siempre da resultados satisfactorios.*⁴¹⁴

Tiranía del tiempo filmico:

... una de las cosas que más limitan al músico es la medida: la duración de los planos y escenas. Cuando una medida es de 38 segundos y medio, no pueden ser 39 y medio. Y hay que comprender que la música tiene sus necesidades propias de tiempo y no se puede cortar bruscamente, sino que todo tiene que producirse con naturalidad.

[...] Además del problema de la creación musical, ya bastante complejo en sí mismo, por cierto, la mayor dificultad está en la rigurosidad de las medidas, antes aludidas. Esta limitación está en contra de la creación musical, la cual se basa en las deducciones que el compositor extrae de la idea matriz generadora del discurso sonoro. Como es fácil comprender, las limitaciones de tiempo conspiran contra esa lógica deductiva y la mayor dificultad está en

⁴¹³ Entrevista radial ya citada, del 22/ 10/ 1944.

⁴¹⁴ Entrevista en LR3 Radio *Belgrano* de Buenos Aires hecha por Chas de Cruz el 21/ 10/ 1953. En <http://julianbautista.com.ar/espanol/varios/entrevistas.htm>.

*someterla a las vicisitudes de la imagen, sobre todo para que el resultado se produzca de una manera natural y no forzada.*⁴¹⁵

*[...]El compositor empieza verdaderamente su trabajo cuando la película ya está completamente terminada de filmar, compaginada y perfectamente ajustada. Antes de esto el músico sólo ha podido preparar algunos elementos temáticos, inspirado por lo que la lectura del libro cinematográfico le pueda sugerir; pero dicha labor no siempre es aprovechable, ya que, como es fácil comprender, la escena realizada es lo que le da exactamente la pauta, el tono, el ritmo y la medida.*⁴¹⁶

⁴¹⁵ Entrevista ya citada, de 1944.

⁴¹⁶ Entrevista de 1953 (ver nota 404)

Frente a la película ya compaginada, el músico se instalaba junto a la moviola

... que es un aparato donde se ve la película en una pequeña pantalla y que permite detener la proyección donde convenga, dar marcha atrás o continuar, pudiendo marcar en la misma película, con un lápiz especial, el lugar exacto donde se debe empezar y terminar la música, así como todos los cambios de expresión o carácter del fondo musical, originados por los cambios de plano o de ambiente, reacciones, efectos especiales u otros detalles. Luego, el compaginador entrega al músico las medidas exactas, en segundos o fracción de segundo, y ya con estas anotadas en su libro cinematográfico, el compositor no tiene más que encerrarse en su laboratorio y crear la música para toda la película.⁴¹⁷

Especialmente interesante resulta la distinción que Bautista señala entre la música para comedia y la música para drama:

...estimo que la diferencia primordial está en que en la comedia priva lo que ha dado en llamarse "la música del gesto", mientras que en el drama, la música debe abandonar esa superficialidad, ahondando en el clima, contribuyendo a crearlo, a intensificar la tensión dramática y a subrayar las escenas culminantes.⁴¹⁸

Julián Bautista compuso la banda sonora de treinta y siete películas argentinas entre los años 1941 y 1956, sin abandonar su tarea docente ni la composición sinfónica y de cámara. Fue un trabajo serio y responsable, y tuvo momentos de excelencia: baste mencionar la partitura de una obra maestra, *La Dama duende*, que luego convirtió en

⁴¹⁷ Ibid. 1953

⁴¹⁸ Ibid. 1953.

Suite sinfónica. Repasar las páginas escritas con su notación menuda y señaladas en lápiz rojo para el montajista permite acercarnos a un trabajo de precisión notable. Pero escuchar con atención la música del film nos instala en ese delicioso cuadro dieciochesco plantado en Torre de los Donceles. Rebosan de gracia popular los bailes y canciones que logran situar al espectador en el tiempo y en el espacio y el fondo musical acompaña, sin hacerse notar, la historia de la virreina y el Capitán. Para Julián Bautista la música en el cine ... *es el motorcito que está dando calor a los episodios; es el elemento unificador en un arte cuya principal característica está en la agilidad de desplazamiento.*⁴¹⁹

Habría que agregar, tras haber visto– mejor: escuchado - varias de las películas en las que colaboró, que Bautista logró, en este que fue medio de vida inmediato, un nivel de excelencia coherente con su inalienable respeto por la Música.

Después de haber revisado parte de la producción musical de Bautista en su etapa argentina, cabe mencionar su profunda dedicación a la docencia. En 1935 terminó de escribir el libro *Estudio crítico comparado de los tratados de armonía, desde Jean-Philippe Rameau (1683-1764) hasta nuestros días*. En España había sido nombrado, diez días antes del levantamiento de Franco, Catedrático numerario de Armonía del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid.

En la Argentina fue profesor en nuestro Conservatorio Nacional, siendo director Luis Gianneo, y ya hemos señalado el contrato que lo unía al Conservatorio de Música de Puerto Rico, en vista de sus relevantes condiciones pedagógicas y musicales. Pola Suárez Urtubey recuerda que dejó en su país de adopción

... más de media docena de alumnos, a quienes marcó no sólo con sus enseñanzas, sino también con su inteligencia, su sentido del humor,

⁴¹⁹ *Ibíd.*, 1953

sus ocurrencias brillantes y, por encima de todo, su magisterio moral. En alguna oportunidad Valdo Sciammarella confesó que, a partir de 1949, cuando se convirtió en su discípulo, encontró en Bautista la suma de virtudes que esperaba de un maestro, un ser humano dúctil, abierto a todas las corrientes de la creación.”⁴²⁰

Esta creo que ha sido la constante: una postura estética sincera y sobria, alejada de las modas, de la cual dan cuenta sus propias expresiones:

En arte es bueno lo que es bello... Conservar no es rechazar lo nuevo, sino admitirlo para conservarlo. Y puesto que todo lo actual es consecuencia de lo anterior, está claro que lo nuevo no viene a desplazar aquello de lo que es hijo. La rama joven no viene a discutir el árbol ni sus raíces sino a darle nueva vida y así como el tronco necesita ramas nuevas para no morir, la rama nueva necesita del tronco y de sus raíces para sustentarse y de la savia que de ellos recibe se alimenta para florecer.⁴²¹

La compositora y musicóloga Alicia Terzián dijo de él:

el verdadero misterio de la creación artística, la técnica de su lenguaje estaban, para Julián Bautista, enteramente al servicio de una exigencia de la sensibilidad.”⁴²²

Cerremos con palabras del propio músico:

El sistema no vivifica, sino que diseca, descompone. Un exceso de ordenación puede llegar a esterilizar. Composición es, en este caso, contrario a creación.⁴²³

⁴²⁰ Suárez Urtubey, Pola. “El tiempo de Julián Bautista” *La Nación*, 19 de Abril de 2007
En <http://www.julianbautista.com.ar/espanol/varios/lanacion190407.htm>

⁴²¹ Citado por Alicia Terzián *Revista Clave* del Uruguay, Agosto-Setiembre de 1962.
En http://www.julianbautista.com.ar/espanol/comentarios/com_otros_com_postm.htm

⁴²² Terzián, Alicia. *Ibíd.*

*No es recomendable que ... se establezca una jerarquía en la que la intuición quede subordinada, que el razonamiento prime sobre el impulso creador, que éste esté sometido a la teoría en forma férrea, impidiendo una verdadera cooperación entre la mente ordenadora y la fantasía creadora. Porque la técnica debe ser puesta al servicio de lo que la gente llama inspiración*⁴²⁴ ...

*La composición es un misterio, no un problema*⁴²⁵

La situación provisional de Bruselas, la convicción de que los planes a largo plazo pueden ser burlados, no impidieron que Julián Bautista siguiera alumbrando belleza. Cabría esperar que hoy pudiéramos escuchar su obra sinfónica y de cámara, especialmente la de madurez, la que compuso en la Argentina. Nos queda la posibilidad de calibrar su valor volviendo al cine argentino de la época de oro.

4) en el documental y en la producción: Guillermo Fernández López Zúñiga

Había nacido en 1911. A los 23 años ya era Catedrático de Ciencias Naturales de Instituto y profesor de esta asignatura en la Institución Libre de Enseñanza que fundara el eminente rondeño Giner de los Ríos.

Desde su inicio, formó parte de las Misiones Pedagógicas del Gobierno de la República, dentro de la sección de Cine Científico, y trabajó con otro insigne cineasta de la época y amigo personal, Carlos Velo (Galicia, 1909 – 1988) que fue figura importante en el exilio mexicano. En 1935 fue designado Jefe del equipo de cinematografía de la

⁴²³ Citado por Juan José Castro en “Los silencios de Bautista”, Revista *Ars*, número 3, año 1961. Buenos Aires.

⁴²⁴ Citado en el Programa del concierto de la Orquesta Nacional de España, Madrid, 19 de Abril de 1996. En http://www.julianbautista.com.ar/espanol/comentarios/com_otros_com_postm.htm

⁴²⁵ Castro, Juan José. “Los silencios de Bautista” Revista *Ars*, número 3, año 1961. Buenos Aires. 1961. En http://www.julianbautista.com.ar/espanol/varios/pensamiento_castro.htm

Expedición que durante cuatro años iba a navegar el Amazonas buscando su origen y una salida por el Orinoco. Un barco especialmente construido para la aventura, el Artabro⁴²⁶, que nunca zarpó; la Guerra Civil trastrocó los planes de toda España. La aviación franquista hundió al Artabro.

Durante la guerra, Fernández Zúñiga trabajó para noticiosos como “España al día” y “Gráfico de la juventud”, y a menudo acompañó a directores de cine y reporteros por los frentes de batalla. Pero hubo de exiliarse, primero en Francia, donde estuvo en contacto con los que allí hacían cine científico, y luego en la Argentina, a la que lo llamaron amigos como Gori Muñoz, Alejandro Casona o Rafael Alberti, quienes le habían conseguido un contrato de trabajo en los Estudios Cinematográficos San Miguel, del vasco Machinandiarena.

Llegó a Buenos Aires con su mujer, Teresa, a la que había recogido en Lisboa, y muchos años después recordaba:

En los Estudios San Miguel empecé trabajando de ayudante de cámara. No había puesto más bajo. Al poco tiempo pasé a ser Ayudante de Producción y después Jefe de Producción de una película, hasta que, al cabo de los años, terminé como Director de Producción, y viviendo en un chalet al lado del de Don Miguel, el dueño absoluto del Estudio⁴²⁷.

Don Guillermo participaba de las reuniones dominicales en la casa familiar de Gori Muñoz, siempre tranquilo y reflexivo, sin enzarzarse en las discusiones habituales sobre los hechos de la guerra.

⁴²⁶ Era el primer buque de propulsión Diesel-Eléctrica construido en España por la Unión Naval de Levante, en Valencia.

⁴²⁷ Citado por Álvarez Rodríguez, Ysmael. *Historia Del Cortometraje Español. Cine Científico*, quien me envió el material en 2004. Léase el capítulo “Principios del Cine Científico en España” Se puede consultar hoy en <http://www.asecic.org/userimg/admin/HISTORIAdocCIENTIFICO.pdf>

Su amor por la entomología y su interés por el cine científico ya en España lo habían impulsado a diseñar colmenas y hormigueros de paredes transparentes para de ese modo poder registrar el comportamiento de abejas y hormigas; en la Argentina no olvidó esas preocupaciones:

... se fueron a vivir a una casa en Bella Vista, cerca de los estudios San Miguel. Allí mantenía en la penumbra una colmena de vidrio maravillosa donde filmó la vida de las abejas y a la cual una sólo se podía acercar acompañada y con mucho cuidado⁴²⁸.

Completa el perfil de Fernández Zúñiga un hecho que marcó a mi informante, hoy dedicada a la biotecnología:

Un domingo trajo un microscopio pequeñito. Vimos o creímos ver “seres invisibles” en el agua podrida del Botánico y nos maravillamos con la forma y el color de las escamas del ala de una mariposa. Todavía lo conservo. Siempre le agradeceré a Guillermo por haberme hecho descubrir ese mundo sin atosigarme de información.

De esa cuidadosa observación, el resultado fue un filme de divulgación científica, *Las Abejas*, premiado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, como el mejor corto del año 1951. Ese mismo año empezó a funcionar la Televisión Argentina que se inauguró transmitiendo *Las Abejas* el primer día de emisión...

Hubo otros dos proyectos: uno fue *La flor del Irupé*, sobre una tradición paraguaya. Cuando ya había rodado gran parte de las escenas, algunas con la colaboración de la primera bailarina del teatro Colón de Buenos Aires, Olga Ferri, y del maestro Carlos Guastavino como compositor, dificultades económicas impidieron que se terminara.

⁴²⁸ Muñoz, María Antonia: Texto inédito proporcionado amablemente por la autora.

Solo de quena se rodó en la Quebrada de Humahuaca, utilizando por primera vez una nueva película, la Ferrania Color. Este cortometraje, ya terminado, se perdió durante un gran incendio que destruyó el laboratorio donde se hacían las copias.

En la Argentina colaboró en la dirección y producción de largometrajes. Me han contado que su esposa no soportaba el desarraigo, por lo que la familia, completada con una hija, volvió a España definitivamente.

Tras una posguerra dificultosa, Fernández Zúñiga fue profesor de cine científico en el Instituto Argentino de Arte Cinematográfico, fundador de la Asociación Española de Cine Científico (ASECIC) en 1966, y profesor de la Escuela Oficial Española de Cinematografía desde 1967 a 1972. Hoy se otorga el premio “Guillermo Fernández Zúñiga” a aquellas producciones audiovisuales que destaquen por su calidad en los diferentes certámenes donde la ASECIC está representada, o a personas e instituciones que hayan demostrado una trayectoria destacada en el mundo del audiovisual científico, porque, lo confirma uno de sus discípulos.

Dedicó gran parte de su vida a difundir lo mejor del cine científico internacional en España y lo mejor del cine científico español en todo el mundo.

5. Ecós de las vanguardias

En la época que nos ocupa se filmaron dos películas en las que participaron algunos de los nombres que hemos venido mencionando. Debemos señalar que la idea original de cada una no fue de la autoría de ningún exiliado español, pero merece la pena recordar que fueron proyectos realizados en el Río de la Plata y que se acudió a españoles renombrados para cubrir algún aspecto del producto. En ambos casos se trata de películas no comerciales: una fue un ensayo de estudios que comenzaban su actividad, y

resultó desechada. La otra, realizada en la República Oriental del Uruguay, aún sin haber integrado el circuito comercial, es la primera muestra de cine-arte de ese país y valorada como tal por los estudiosos del cine rioplatense.

Tararira

Este título nos enfrenta a varios problemas. ***Tararira*** hoy es inhallable. No hemos logrado verla y aparentemente no queda nadie que la haya visto pues la exhibición se realizó en circuitos íntimos. Gonzalo Aguilar afirma que

*Sólo nos quedan, como ruinas de una experiencia insólita, algunas fotos, fragmentos del guión y cartas que se enviaron sus protagonistas.*⁴²⁹

Nunca se estrenó y hay varias explicaciones al respecto.

Dos nombres están al principio de la historia: Miguel Machinandiarena y Benjamín Fondane.

Miguel Machinandiarena, un empresario que a través de relaciones con el poder había conseguido la explotación del Casino de Mar del Plata, era la cabeza de un poderoso grupo empresarial, del que formaba parte la productora Falma Film, que más tarde daría origen a los Estudios San Miguel.

Benjamín Fondane (nacido Benjamin Wechsler), era un rumano francés de origen judío, poeta surrealista, ensayista y filósofo a quien Victoria Ocampo había conocido en París e invitado en julio de 1929 para que presentara en Buenos Aires un ciclo de cine de vanguardia⁴³⁰ y una serie de conferencias. En la sexta serie de sus *Testimonios*

(1957 - 1962), Victoria recuerda

⁴²⁹ Aguilar, Gonzalo. "Tararira" En *Imágenes compartidas: Cine argentino- Cine español*. Buenos Aires, CCEBA/AECID, 2011, p. 12

⁴³⁰ Entonces Fondane trabajaba para la Paramount France leyendo guiones y tenía un gran interés por el cine. En Buenos Aires hizo conocer *Un chien andalou* (Buñuel), *L'etoile de mer* (Man Ray), *Entr'acte* (René Clair) entre otros, que causaron escándalo a un público neófito en lenguaje de vanguardias y ajeno a textos carentes de narratividad .

1929, París ...tuve ocasión de conversar un rato con Fondane. Supe que era rumano, definitivamente establecido en París, que escribía poemas y ensayos. Conocía la República Argentina como el país del tango. Hasta sabía tararear uno.

Fondane, admirador y amigo de Chestov, tenía esprit, hablaba un francés con cierto acento meridional (prolongando las sílabas mudas finales). Me pareció inteligente.

Lo invité a comer a mi departamento (40 rue d'Artois) con Drieu la Rochelle. Se pelearon como perro y gato. Pasé una noche muy divertida.

Durante aquella temporada vino a visitarme varias veces. No parecía gozar de una situación económica muy brillante. Su intransigencia y su ironía eran todo menos acomodaticias. Por consiguiente no era persona de hacerse amigos en el campo de las letras. Me habló de los films de René Clair, de Buñuel, de Man Ray. Cuando yo me disponía a regresar a Buenos Aires (era el año de las conferencias de Keyserling) le prometí hacerlo invitar por Amigos del Arte si él se comprometía a conseguir las películas para presentarlas en esa institución. Cumplí mi promesa y él la suya. El Perro Andaluz causó un escandalito, como podía preverse. Fondane aprovechó su estadía para dar una conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras

[...] En cuanto a Fondane, nos visitó dos veces. En su primer viaje trajo los primeros films de René Clair (hoy académico), Buñuel y Man Ray.[...] Yo pude arreglarle el viaje a Buenos Aires gracias a Amigos del Arte, que demostró interés por la exhibición de esas

*películas, por él presentadas. Durante mi estada en París las había visto y me habían llamado la atención.*⁴³¹

La segunda y última visita ocurrió en 1936; Fondane llegó a Buenos Aires en el *Florida*, en abril de ese año, y permaneció seis meses en la ciudad. Al alejarse de Europa también pensaba en la posibilidad de obtener un lugar, para él y su familia, distante de los anuncios de guerra y del creciente antisemitismo.⁴³² Colaboró en la Revista *Sur* y también en el suplemento literario del periódico *La Nación*, invitado por Eduardo Mallea.

Llegaba con la intención de rodar *Don Segundo Sombra*, obra que le había sugerido la Ocampo. No hubo tal película porque la viuda de Ricardo Güiraldes desaprobó el guión. En su lugar Fondane pudo hacer realidad un deseo expresado años antes. Olivier Salazar-Ferrer, en su libro dedicado a Benjamín Fondane⁴³³, cita sus declaraciones hechas a los *Cahiers Jaunes* en noviembre de 1933:

*Si j'étais libre, vraiment libre, je tournerais un film absurde, sur une chose absurde, pour satisfaire à mon goût absurde de la liberté.*⁴³⁴

Ese filme de humor absurdo fue producido por Machinandiarena, a través de Falma Films; Victoria Ocampo, que conocía a los Aguilar, laudistas murcianos famosos y a Fondane, pudo haber intervenido en la concreción del proyecto ya que estaba convencida de que los músicos coincidirían con el rumano.

Según opina Gonzalo Aguilar, Victoria sabía que

⁴³¹ Ocampo, Victoria. *Testimonio (1957 - 1962)* Buenos Aires, SUR, 1963, pp 250 y 242..

⁴³² Fondane era judío, casado con una católica. Terminó sus días, con su hermana, en las cámaras de gas de Auschwitz.

⁴³³ Salazar-Ferrer, Olivier. *Benjamin Fondane*. Paris, Oxus, 2004. p. 135

⁴³⁴ *Si yo fuera libre, verdaderamente libre, haría un film absurdo sobre un típico absurdo, para satisfacer mi absurdo gusto por la libertad.*

... el humor era una pieza central en la poética de Fondane y que hacía de nexo entre el vanguardismo dadaísta, sus meditaciones metafísicas y el entretenimiento cinematográfico.⁴³⁵

Los hermanos Aguilar, laudistas murcianos famosos en Europa desde 1928⁴³⁶ habían sido sorprendidos por la Guerra Civil española en Buenos Aires, una ciudad que conocían con anterioridad.⁴³⁷ En la sala de Amigos del Arte se los escuchó en 1929, en 1930, y también dieron un concierto en 1938, después del rodaje de *Tararira*. Su proyecto era, desde Argentina y Uruguay, recorrer toda América con su música.

Paco Aguilar, coartífice de *Tararira*, participó en el argumento, la música y el montaje, y cuando Fondane volvió a Europa fue el encargado de mantener correspondencia con él acerca de la finalización del filme. El elenco reunió a actores y actrices del teatro y del cine nacional: Iris Marga, Delfina Fuentes, Orestes Caviglia, Guillermo Battaglia, Leopoldo Simari y dos actores españoles, Joaquín García León y Miguel Gómez Bao. En blanco y negro y en 35 mm., se presentaba como un filme atrevido, provocador y con un humor, según Salazar-Ferrer, al estilo del de los hermanos Marx

Respecto del argumento, Paco propuso dos posibilidades: la *Tocasina* y *A little musical night*; ésta última fue elegida, pero el título se reemplazó por *La bohemia de hoy*, que finalmente se llamó *Tararira*, palabra sin sentido que responde al sinsentido general del filme.

⁴³⁵ Aguilar, Gonzalo. ““Tararira” En *Imágenes compartidas: Cine argentino- Cine español*. Buenos Aires, CCEBA/AECID, 2011, p.13

⁴³⁶ Los González Aguilar habían sido seis en origen, pero la agrupación famosa se redujo a cuatro hermanos: Paco, Pepe, Elisa y Ezequiel

⁴³⁷ En 1929, el Colón había estrenado *Goyescas* de Granados y repuesto *El amor brujo* de Falla, bajo la dirección de Juan José Castro. Actuaron el pianista José Iturbi, el famoso cuarteto de laúdes de los hermanos Aguilar, y los guitarristas Andrés Segovia, Miguel Llobet y Regino Sáinz de la Maza.

La música escrita por Paco Aguilar reúne versiones para laúd ⁴³⁸de obras famosas: Haydn, Mozart, Brahms, Albéniz, Ravel, y hasta una melodía popular yiddish, *Brivele der mame*, emblemática para los emigrados, y que incluyó por sugerencia de Fondane.

Este “ensayo cinematográfico” aparentemente no satisfizo al productor. Carmelo Santiago, codirector de los Estudios Rayton donde se filmó *Tararira* declaró: *Resultó tan mala que don Miguel Machinandiarena resolvió quemarla.*⁴³⁹

Una opinión diferente sustentaba Narciso Machinandiarena, miembro de la empresa, quien consideró que aquel primer ensayo tenía un lenguaje muy avanzado para la época y que por eso habría quedado olvidado en algún galpón de los estudios. Héctor Kohen, autor de un serio artículo sobre la actividad de los *Estudios San Miguel*, da otra posible versión:

*Nuestra interpretación del episodio es que Miguel Machinandiarena decidió retirar Tararira por razones de conveniencia política, estrechamente ligada a la negociación por el control de los casinos. Lanzar una película dirigida por un poeta surrealista, interpretada por los hermanos Aguilar y Orestes Caviglia, activos militantes en las organizaciones de ayuda a la República Española, no podía menos que irritar a confesos fascistas como el gobernador Manuel Fresco y el senador Marcelo Sánchez Sorondo, su asesor doctrinario en cuestiones cinematográficas.*⁴⁴⁰

⁴³⁸ Hemos tenido oportunidad de ver un conjunto de partituras de puño y letra de Paco Aguilar, donde figuraban, además de transcripciones para laúd de obras de Bach, Scarlatti, Schubert, Turina, Albéniz, Falla ..., una *Marcha fúnebre* fechada en Buenos Aires, 1934, para las voces de Cleo, Agapito, Curro Perico y un piano. Esos nombres corresponden a los personajes que encarnaban los hermanos Aguilar.

⁴³⁹ Kohen, Héctor R. “Estudios San Miguel: ruleta, películas y política” En: Claudio España. *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933/1956*. Buenos Aires Fondo Nacional de las Artes, 2000. v. 1; p 336.

⁴⁴⁰ *Ibid*, p.385

Sabemos que pocos fueron invitados a presenciar la proyección y que el negativo, y tal vez una copia, probablemente desaparecieron en el incendio de un laboratorio. David Vergara, hijo de Dalila Saslavsky,⁴⁴¹ ha dejado testimonio de que en casa de su madre se proyectó *Tararira*. Gloria Alcorta ha sido otra de las espectadoras privilegiadas; ella recordaba una secuencia en la cual los Aguilar interpretaban el *Bolero* de Ravel en la confitería Ideal, entre ruidos propios del lugar: cubiertos, vidrios trizados y retazos de conversaciones de un público grosero que charlaba sin escuchar, hasta llegar el loco estruendo final, en el que los músicos rompían muebles, ejecutando la percusión del *Bolero*.⁴⁴²

Hoy sólo contamos con algunas fotos – las que están en mi poder me fueron enviados por Gonzalo Aguilar, autor de un completo artículo sobre la película en el volumen *Imágenes compartidas: Cine argentino- Cine español* editado por el CCEBA/AECID en 2011.

Damos fin a este capítulo con palabras de dicho investigador:

La exhibición de filmes vanguardistas y algunas fotos que sobrevivieron hacen pensar que Tararira fue uno de los primeros filmes estrictamente experimentales y vanguardistas realizados en la Argentina y el hecho de que nunca se haya estrenado habla de un desetiempo, que fue el signo de Fondane en su relación con la Argentina. [...] En 1936 no sólo el cine se iba acomodando cada vez

⁴⁴¹ Dalila, hermana del director de cine Luis Saslavsky, mantuvo estrecha relación con Victoria Ocampo, y con los hermanos González Aguilar. Así consta en una entrevista concedida a Carlos Manso:

Me unía una gran amistad con los hermanos González Aguilar, Juan, Lola, Paco, Pepe, Ezequiel y Elisa. Estos últimos formaban el Cuarteto de laudes Aguilar, usando solamente el apellido materno. La guerra civil los encontró en estas tierras, y en Argentina se quedaron... [Carlos Manso, *Conchita Badia en la Argentina*, Ediciones Tres Tiempos, 1990, p. 239]

⁴⁴² En palabras de Fondane *...la paradoja surrealista consiste en perseguir, a través de la poesía, "algo", una verdad, un más allá ético-político pero, en realidad, descubrir en esa experiencia la nada, la falta de fundamento de cualquier enunciado estético, en pocas palabras, su ausencia de necesidad*. Fondane, Benjamin - "El poeta y la esquizofrenia. La conciencia vergonzosa I", *SUR*, número 34, Buenos Aires, jul. 1937, pp. 52-53.

*con más firmeza a un lenguaje más codificado sino que no existía en Buenos Aires ningún grupo de vanguardia que pudiera apoyar y justificar el estreno del filme. Como su título, el filme hablaba una lengua extraña, llena de disparates y contrasentidos para los que ya no había público.*⁴⁴³

Pupila al viento

Pupila al viento es un cortometraje de 15 minutos rodado en Punta del Este (República Oriental del Uruguay) en 1949. Los realizadores fueron el italiano Enrico Gras, autor del argumento y montaje, y el argentino Danilo Trelles⁴⁴⁴ con fotografía de Nardo Scarabello, dirigido por el chileno Antonio Quintana. La técnica de sonido tuvo como responsables a los hermanos Alfredo y Fernando Murúa (ya dijimos que el primero había nacido en España pero que llegó a la Argentina en sus primeros meses de vida, mientras que sus hermanos nacieron ya en el país) y Ramón Ator. Incluimos el filme en el presente trabajo porque Julián Bautista compuso la música y Rafael Alberti es el autor de un texto poético adicionado, dicho por él y María Teresa León.

En 1948 Enrico Gras, documentalista avezado,⁴⁴⁵ había presentado al público uruguayo una muestra de sus cortometrajes sobre arte por iniciativa del SODRE,⁴⁴⁶ organismo que

⁴⁴³ Aguilar, Gonzalo. ““Tararira” En *Imágenes compartidas: Cine argentino- Cine español*. Buenos Aires, CCEBA/AECID, 2011, p. 17

⁴⁴⁴ Danilo Trelles fue director del Departamento de Cine Arte del SODRE, que organizaba el Festival internacional de Cine experimental y documental. Cine Arte fue fundado a fines de 1943 y en el 44 dio comienzo a una intensa actividad dedicada a “documentar y estudiar el nacimiento, progreso, y evolución del arte cinematográfico, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones”. Danilo Trelles ideaba y organizaba las actividades imprimiendo una cierta coherencia ideológica al conjunto. Dirigió Cine Arte hasta 1962. También se desempeñó como crítico de cine. Admiraba a Rafael Alberti y fue quizás el contacto más sólido con los escritores y artistas antifranquistas en el Uruguay.

⁴⁴⁵ En 1940 había dirigido, con Luciano Emmer, una larga serie de documentales, entre ellos varios dedicados a tratar la obra de eximios pintores – Giotto, Paolo Uccello, Piero della Francesca. En 1946 – 47 también colaboró con Jean Cocteau en *Carpaccio* y *Venezia romantica*.

⁴⁴⁶ Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, organismo oficial del Uruguay cuyo objetivo fue crear y difundir cultura

desde 1944 propiciaba funciones de Cine Arte y que abrió un archivo de títulos no sólo uruguayos y argentinos sino importantes productos conservados en cinotecas europeas. Gras, que había estado en la Argentina (1924) y participado en la segunda Gran Guerra (fue prisionero de los alemanes hasta 1944), mantuvo contacto epistolar con el uruguayo Ricardo Martínez, quien estaba al frente de la CUFE⁴⁴⁷ organismo que producía cortometrajes didácticos y un noticiario deportivo. Martínez y Gras coincidieron en intentar la planificación de cortos con otras características; mientras tanto, el italiano volvió a la Argentina donde dio cursos, conferencias, y en 1949 filmó *La ciudad frente al río*. Habiendo retornado al Uruguay, ese mismo año encaró con Trelles⁴⁴⁸ y el respaldo en la producción de la Comisión Nacional de Turismo y del SODRE, la filmación de aquel cortometraje que llevaría palabras de Rafael Alberti y que supuestamente tenía como objetivo la propaganda turística. Ricardo Martínez coordinó las tareas técnicas.

Hubo en aquella oportunidad una conjunción de factores favorables que se concretaron en un hecho *sinónimo de libertad de expresión*: un director talentoso, un equipo idóneo amante del cine, un productor desprovisto de ideas de lucro *como corresponde a un organismo del estado*.⁴⁴⁹

Gras mostró su destreza y su sentido lírico al lograr un relato donde los personajes son los elementos de la naturaleza, encadenados con un ritmo cinematográfico sin decaimientos.

⁴⁴⁷ Compañía Uruguaya Filmadora y Exhibidora S.A., que inicio su actividad como productora independiente en 1949 con este film para el Ministerio de Instrucción Pública. En su directorio había cineastas de izquierda.

⁴⁴⁸ El hijo de Danilo Trelles, Carlos, me informa ... *que existió una copiosa correspondencia previa entre Alberti, Gras y mi padre, lamentablemente perdida en el tiempo.*

Carlos, muy pequeño, estuvo presente en parte del rodaje. Alejandra Trelles, hija de Carlos y nieta de Danilo, recuerda *haber visto unas cartas que Alberti le escribió a mi abuelo sobre la película, creo que tenían dibujos de Alberti y estaban escritas en colores.* Correspondencia privada con ambos, enero 2012.

⁴⁴⁹ La cursiva cita frases de Hintz, Eugenio. "Pupila al viento" En *Clima.*, Número 1, julio 1950.

Alberti, el poeta gaditano ha mostrado en su larga vida una constante relación entre pintura y poesía. Si la pintura fue vocación primera (su paso por la Academia de San Fernando por ejemplo) según sus propias palabras: *comprendía que a la pintura le faltaba alguna cosa, y lo que le faltaba era la palabra*⁴⁵⁰ A partir de 1945, y en la Argentina, compuso los textos de *A la pintura* (1948) con homenajes líricos a pintores consagrados y elementos de ese arte. En adelante, no será extraño encontrar en su obra relaciones entre la poesía y las artes restantes.

El cine ha sido otro de sus constantes amores (para muestra *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, con referencias a los cómicos del cine mudo, publicado por primera vez en *La Gaceta Literaria* en 1929) y en la Argentina, lo hemos dicho, se acercó a él colaborando con María Teresa.

No dejó olvidada la música – recuérdese su *Invitación a un viaje sonoro*, cantata a dos voces para verso y laúd, con acompañamiento de piano, con letra de Rafael y música de Paco Aguilar, presentada con el concurso del pianista Donato O. Colacelli; su *Salmo de alegría en honor del pueblo de Israel*, con música del maestro Jacobo Ficher, o la *Cantata de la paz y la alegría de los pueblos*, con música del español Salvador Bacarisse.

Pupila al viento se presentó como “Palabras rítmicas para un cortometraje experimental” El poema homónimo fue recogido por su autor en la sección segunda de sus *Poemas de Punta del Este* (1961), que reúne textos escritos entre 1945 y 1956, es decir, durante el exilio argentino. Lleva un epígrafe: “Palabras sincrónicas”⁴⁵¹ para un

⁴⁵⁰ Fanny Rubio “Entrevista a R. Alberti” Reproducida en *Anthropos*, Extraordinario, 5. Barcelona, 1984. Citado en Pedro Guerrero Ruiz, *Rafael Alberti, arte y poesía de vanguardia*. Universidad de Murcia, Secretariado de publicaciones,, 1991. P- 53.

⁴⁵¹ En la edición de *Poemas de Punta del Este* que hemos consultado, Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 42 a 53, el epígrafe reza “palabras sintónicas” en lo que creemos es un error tipográfico

filme de Enrico de Gras sobre Punta del Este". Recordemos que los Alberti frecuentaron esas playas y que allí tuvieron una casa a la que bautizaron *La Gallarda*, comprada gracias al dinero obtenido con *La Dama duende*

El film buscaba la sincronía entre las imágenes, la música y las "palabras rítmicas" en las voces de Alberti y María Teresa León. Justamente lo que hace de esta obra un *evento plástico-poético de importancia*⁴⁵² es la unidad de composición, montaje y ritmo enriquecida por la partitura adecuada de Bautista⁴⁵³. No puede decirse lo mismo de la palabra poética, dicha con cierto énfasis ajeno al clima del discurso filmico.

Alberti explicó la génesis de su intervención durante una entrevista realizada por Rafael Utrera Macías⁴⁵⁴ el 24 de junio de 1982 en Sevilla.

Se hizo el film y yo hice luego "las palabras" Era un film que se hacía en Uruguay, en Punta del Este. Era un gran director de películas de vanguardia; un italiano que pasó unos años allí. Y por aquellas playas hizo el film. Es un faro desde el que se va viendo el panorama, todos los panoramas, paisajes marinos, etc.

- O sea que, en cierto modo, aquí podemos hablar de un guión para una película ¿no es así?

Sí, pero las palabras están hechas después; las palabras coinciden rigurosamente con la imagen, silábicamente con la imagen; palabras sincronizadas, como se sincroniza una canción. Está hecho en la moviola, mirando cada cosa, coincidiendo con lo que pasa. Es un guión muy especial.

⁴⁵² Eugenio Hintz, artículo citado.

⁴⁵³ Compuesta entre el 27/10 y el 05/ 11 de 1949.

⁴⁵⁴ La entrevista se puede leer en el capítulo 9 de su *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*. Sevilla, Fundación El Monte, 2006.

El musicólogo Jorge de Persia, que ha ordenado e inventariado el archivo de Bautista dice de las partituras escritas para el filme:

Bautista compone una música para orquesta llena de interés que lleva fechas “27 de octubre / 5 de noviembre de 1949” de la que se conservan, además del original, dos partituras de trabajo, una – cosa poco frecuente – en borrador en la que se indican las correspondencias de la música con palabras e imagen. Ritmos de jazz y otros recursos melódicos y tímbricos acompañan los versos de Alberti y las secuencias filmicas.⁴⁵⁵

La película se inicia con la imagen en plano detalle de una linterna de faro encendida cuya óptica gira y gira emitiendo la intermitente señal luminosa. Se sobrepresionan los créditos La música de fondo oscura y misteriosa, ejecutada por vientos, sigue el movimiento circular, movimiento que se convierte en un *leit-motiv* a través del texto completo.

Los créditos informan del título, producción, autor del argumento y del montaje (Enrico Gras), realización (Enrico Gras Danilo Trelles) y, en el siguiente plano, son mencionados tres españoles en este orden: “Palabras rítmicas de Rafael Alberti dichas por el autor y María Teresa León Música de Julián Bautista”

Tras los créditos se abre el *Diario del faro de Punta del Este* con una fecha: Año 1883

Un cartel extradiegético firmado por la Comisión Nacional de Turismo del Uruguay

Sobre la hermosa ribera uruguaya que se abre en las puertas del Océano Atlántico sucede este pequeño poema de mar, de dunas, de barras. Es el poema de Punta del Este, la historia de una punta brava y un faro en acecho, cuya asombrada pupila que sólo se miraba en

⁴⁵⁵ Persia, Jorge de: *Julián Bautista. Archivo personal – Inventario*. Madrid, Biblioteca Nacional, 2004 p 86.

ñias nuber y el mar, vio un día la solitaria playa pintada con sombrillas, pañuelos alegres y sombras tostadas. Es un relato sin más personajes que los elementos naturales que juegan el rol de protagonistas en una forma cinematográfica pura.

Hemos dicho más arriba que la Comisión Nacional de Turismo del Uruguay respaldó este producto, que tenía entre sus objetivos fomentar el interés turístico de Punta del Este. El faro,⁴⁵⁶ la playa y el crecimiento de la zona desde fines del siglo XIX al momento del rodaje son presentados con una mirada lírica que se logra a través de imágenes sugestivas y un montaje de *film d'art*.

Parece girar la señal luminosa a la que se une la voz de Alberti; la ocularización pasa del exterior del faro al interior; el mecanismo que posibilita el movimiento es mostrado en primeros planos y planos detalle: una rueda, los engranajes dentadas que hacen girar la óptica, junto a la mano que controla el movimiento. De los engranajes pasamos a contemplar en un picado casi cenital la escalera de caracol del faro, como una enorme caracola atravesada en el centro por la pesa gigante del mecanismo de relojería. De pronto una muñeca de trapo abandonada, y un repentino salto desde el interior del faro al exterior; a través de una ventana también circular se ve el mar y la playa. Con picado cenital se muestra una cometa sostenida por una pequeña figura humana. Otra vez dentro del faro, otra vez la escalera de caracol y la pesa. Una escalera, y en un peldaño un gato dentro de una cesta y otro junto a un ovillo, juegan. La ocularización va del exterior – una mujer que cuelga ropas al sol mientras el viento hamaca las prendas – al interior. Uno de los gatitos empuja el ovillo que va cayendo peldaño tras peldaño. Pasan las hojas de aquel diario del faro, y el ovillo llega al pie de la escalera, junto a la

⁴⁵⁶ Fue construido en 1860, y su estructura cónica se mantiene aún en la actualidad por haberse utilizado una mezcla de tierra de origen volcánico procedente de Roma, más dura que el cemento.

puerta. Afuera, en la playa al sol, dos niños juegan y dos mujeres siguen atareadas colgando las ropas.

La mirada del observador asciende paralelamente a la estructura del faro, mientras la cometa oscila y cabecea a impulsos del viento. Y otra vez la linterna con su óptica que gira en plano cercanísimo, en sincronía con la música circular, obsesiva, y otra vez la playa sobre la cual se recorta la cometa y su sombra y la sombra del faro. Unas focas juegan en la playa: vistas en primer plano aparecen curiosas y confiadas. Como ellas, también juegan los niños.

Al borde del agua se descubre un castillito de arena semiderruido. Las olas, las focas, los niños y su cometa, unas gaviotas que pasan aleteando muy cerca. La naturaleza se agita: vuelo, agua, focas. El viento que se enardece como la música ha destrozado la cometa atravesándola con un gancho del faro. Vuelan las gaviotas, el mar se agita y el viento mueve la mecedora y un balde que pende de su cadena sobre el aljibe. El viento se hace más y más violento, y desde distintos lugares se ven sus efectos: la cometa hecha trizas, una bandera uruguaya sacudida implacablemente, las gaviotas y el agua que destroza el castillito de arena.

El cielo se ha cubierto de nubes contra las que se recorta ora la linterna del faro, ora algún árbol desnudo, y ahora, en medio del agua que va y viene, un caracol en plano detalle que se corresponde con la imagen repetida de aquella escalera del faro mostrada en picado, por la que comienza a ascender el farero. Lleva una lámpara: sube hasta los engranajes y hace girar la manivela que permite el ascenso de la pesa.

En un estante se ve un barco dentro de una botella, más y más cerca. Afuera ruge la tormenta, se encabrita un caballo,⁴⁵⁷ las ramas de los árboles parecen gemir y el mar golpea contra las rocas. El barco en la botella se superpone a la imagen de la lluvia y

⁴⁵⁷ La imagen aparece en negativo.

parece navegar en la tormenta pero la luz salvadora del faro lo guía para no zozobrar. La óptica gira y gira a impulso de los engranajes que giran también. El viento y la música parecen ir aquietándose y también el agua que lame la arena.

En la playa los niños corren y juegan; llegan hasta el esqueleto todavía en pie de un antiguo edificio, lo recorren. En la playa y en primer plano, una enorme caracola.

Nuevamente el diario del faro deja voltear sus hojas. A su lado una caracola.

Estamos en 1949. Punta del Este muestra pinares, casas. Ha crecido la población: hay casa blancas junto al faro. Una multitud llega a visitarlo y suben por la escalera de caracol. Muchachas jóvenes en vestimentas veraniegas se asoman a la baranda exterior.

Abajo hay sombrillas que se abren como una danza de flores, y siluetas femeninas que se recortan detrás de las sombrillas.

Giran las lentes del faro. Abajo, en la playa, multitud de bañistas. Giran las lentes del faro. La arena guarda las onduladas marcas del mar. De pronto, una de esas líneas onduladas es una pantorrilla de mujer. Las ondulaciones de la arena sugieren formas femeninas, pechos, caderas ... De pronto, una valva como una mano cortada, y después un caracol entre los pastos ralos que ondulan al viento. Bañistas y gaviotas se corresponden y se alternan y también se agitan gallardetes y velas, velas y alas. Un velero se acerca, trae una muchacha en su proa (gira la luz del faro) y al trasluz de la vela la muchacha se despoja de ropas y se tiende al sol en la cubierta, correspondiéndose con una estrella de mar en la arena. No es una, son muchas estrellas de mar, y en la arena las sombras de dos enamorados que se besan. Besos entre ruedas de fuegos de artificio que estallan en círculos.

Un primer plano de máscaras y fuegos de artificio más la música anuncian fiesta. Giran en sucesión y torbellino los fuegos, las máscaras, las faldas y las piernas de las bailarinas, y las ópticas del faro, sus engranajes, las manivelas que alzan la pesa del

faro, todo en un movimiento eterno, circular, que acaba en la oscura noche donde sólo queda encendido el faro.

El relato lírico va desde la playa hasta el faro y nuevamente del faro hacia la playa, sobre una estructura circular y espiralada, que se repite una y otra vez a través de objetos metonímicos: la lámpara del faro, los engranajes que hacen posible la intermitencia de los haces de luz, la escalera de caracol, el mismo caracol, las faldas y las sombrillas. La escalera espiralada y el caracol repetidos traen recuerdos de los juegos surrealistas.

Pupila al viento, valorada como el primer filme de arte uruguayo a pesar de que su difusión fue restringida a pocas funciones privadas, obtuvo una mención especial en el Festival de Venecia de 1950 con el nombre de *Un oeil sur la mer*.

Román Gubern calificó el corto de ejercicio de montaje y de nostalgia estética, evocando el viejo cine de poesía ya desaparecido con la llegada del sonoro.⁴⁵⁸

El semanario uruguayo *Marcha*⁴⁵⁹ del 8 de marzo de 1963 da cuenta de un programa colectivo de cine uruguayo a cuyo término se proyectó *Pupila al viento* y de ella dice:

Sigue pareciendo un cortometraje elaborado que exhuma, al igual que toda la obra de su creador, las viejas enseñanzas del cine mudo, procedimientos que se truncaron sin agotarse, ante el advenimiento del sonoro. Con un intrincado lenguaje visual, y un sistema de correspondencias y metáforas que no dependen de la simple continuidad espacial o descriptiva, desarrolla indirectamente el tema

⁴⁵⁸ "El idilio cinematográfico de Rafael Alberti" En Gonzalo Santonja ed., *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)* Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales S.A., 2004, p. 294.

⁴⁵⁹ Fundado en junio de 1939 como revista política y cultural, se publicó hasta noviembre de 1974, en que fue cerrado por el gobierno y encarcelados sus colaboradores. Su director fue el abogado Carlos Quijano y su secretario de redacción, Juan Carlos Onetti.

de la ardua interrelación entre el hombre y la naturaleza. Pese a su manifiesta sensibilidad plástica, en general alerta y atinada (por más que los años hayan desvirtuado el gusto de algunos encuadres) es el único film del programa que se evade completamente de la dimensión turística o de la complacencia decorativa. Pero tal vez en esa tan matizada labor de montaje radique el punto débil. El producto es un tanto recargado y obliga al público a enredarse en un laberinto de asociaciones del cual no siempre fluye un significado preciso, por lo menos en una primera visión. Además, el comentario dicho y escrito por Rafael Alberti y María Teresa León, incluido con intención de contrapunto, no se integra airoosamente a la imagen. Más bien, la norma es que ocurra lo contrario. El director pierde su firmeza, y merced a esa vacilación los elementos visuales y sonoros no engranan. Pero de todos modos, la penetración de la fotografía y la calidad del montaje convierten a la obra en una inmensa lección de técnica. Lástima que el director se nos haya perdido de vista antes de hacer escuela, por lo visto.

En el periódico uruguayo *La Mañana* del 15 de abril de 1997 se informó que el Archivo Cinematográfico Nacional de la República Checa donaría al Uruguay el negativo original de *Pupila al viento* que se creía perdido y que fue encontrado por casualidad en dicho Archivo. Hemos logrado ver una copia facilitada por el Archivo de Films de la Cinemateca Uruguaya, sito en las afueras de Montevideo..

VII. CONCLUSION

Al iniciar nuestra investigación en torno a la presencia de un buen número de españoles desempeñándose en el cine argentino a partir de 1936, nos preguntamos qué Argentina habían encontrado y cuáles eran las circunstancias que aparentemente habían favorecido su inserción laboral y social,

Entonces se planteó la situación que calificamos de paradójica: la condición de los exiliados políticos era que habían abandonado penosamente su tierra, algunos por un real riesgo de vida; dado su compromiso con la II República española, lo cual significaba compartir una ideología de izquierda – anarquismo, socialismo o comunismo – y no manifestarse católicos a ultranza. Esta condición en la Argentina de los años treinta y cuarenta estaba parcialmente en desacuerdo con la ideología predominante en los sectores de poder. El nacionalismo nativo reivindicaba a España respecto del liberal clásico, anglófilo o anglofrancés, pero no a los republicanos. De allí el título que escogimos: *los españoles en el cine argentino: entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo*.

Los vínculos históricos, sociales y culturales entre España y la Argentina son muy fuertes. La conquista y colonización del territorio en primer lugar, el legado de la lengua, la época virreinal, la resistencia a las invasiones inglesas, son raíces indudables que instalan a la Argentina dentro de la Hispanidad. Pero hubo luego un largo proceso independentista, durante el cual fue necesario cortar los lazos para construir una nueva Nación. Durante décadas los gobernantes permitieron que la economía fuera manejada por capitales extranjeros, y la cultura oficial se distanció lo más posible de las raíces hispánicas.

A fines del siglo XIX la intelectualidad argentina advertía el peso del imperialismo británico y alertaba sobre los riesgos de un neoimperialismo en América: el de los Estados Unidos del Norte, que pretendían regir esta parte del mundo o por lo menos subordinarla a sus decisiones. La guerra hispano-cubana-norteamericana desnudó las intenciones hegemónicas de los Estados Unidos. Las voces de alarma y de repudio se levantaron en Hispanoamérica, y algunos espíritus lúcidos se volvieron a España y a su herencia.

Roque Sáenz Peña y el francés afincado en nuestra tierra, Paul Groussac eran punta de lanza, al tiempo que José Enrique Rodó construía el concepto de “arielismo” para señalar la búsqueda de una identidad espiritual para oponerla al materialismo progresista, el ideal del Norte. No eran sólo países los que se enfrentaban; eran dos concepciones de mundo, dos maneras de vivir, dos diferentes ideales: la cultura latina y la anglosajona. Una de ellas se apoyaba en la herencia hispánica y permitía concebir la unidad hispanoamericana a pesar de la diversidad cultural. La Argentina se reconocía parte de la latinidad, y por lo tanto integrante de Hispanoamérica y enlazada íntimamente con la Madre España por raza, lengua, religión y tradiciones comunes.

Hemos mencionado a lo largo de esta tesis los nombres de intelectuales representativos y prestigiosos que desde lugares de privilegio en el espacio de poder político y cultural de la Argentina sostenían dicha pertenencia.

Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se desarrolló un fenómeno que vendría a cambiar la fisonomía del país: la gran inmigración europea, fundamentalmente italiana y española. Los españoles en particular se incorporaron a la sociedad argentina en gran número (recuérdese por ejemplo que Buenos Aires es considerada la quinta provincia gallega) y, como poseían una lengua en común fueron menos “otros” que el inmigrante de diferente procedencia.

Hacia el primer Centenario de Mayo, la definición del ser nacional, puesta en jaque por tan gran afluencia de elementos extraños, se impuso a los intelectuales como preocupación grave.

Ricardo Rojas, Manuel Ugarte, Manuel Gálvez, iniciaban el nacionalismo que iba a caracterizarse, en principio, por el reconocimiento de lo hispánico en el origen de la argentinidad, con especial hincapié en la lengua, la religión católica y la tradición cultural. Una serie de gestos simbólicos – monumentos en lugares públicos y la eliminación de ciertas estrofas del Himno Nacional consideradas ofensivas - subrayan el vínculo restablecido. El broche de oro lo pone la consagración del 12 de octubre como fiesta nacional, luego “Día de la Raza” durante el gobierno de Hipólito Yrigoyen, jefe de la Unión Cívica Radical, partido popular que llegó al poder y se mantuvo entre 1916 y 1930. Sobre todo Yrigoyen continuó en la línea de defensa de la identidad argentina como perteneciente a Hispanoamérica y enfrentada a los avances de las potencias imperialistas.

Ya al filo de 1930 los nacionalistas católicos, conservadores, iniciaban el revisionismo histórico y veían como elementos disolventes de la identidad las ideologías de izquierda que habían “importado” los inmigrantes. Incluso se discutió un proyecto de ley (1936/ 1937), no aprobado finalmente, sobre represión del comunismo.

La herencia popular y nacional de Yrigoyen no se perdió con el golpe de estado de 1930, ya que los radicales enfrentados con Alvear y principalmente los jóvenes de F.O.R.J.A., señalaron la dependencia económica del país y se pronunciaron antiimperialistas e hispanoamericanistas, en oposición al modelo liberal propuesto por las oligarquías dueñas del poder. La postura nacionalista de raíz hispánica fue retomada por el primer peronismo; a fines de los años cuarenta, cuando eran visibles los gestos de simpatía hacia el gobierno de Francisco Franco, el vencedor en la Guerra civil española:

pactos comerciales, la visita de Eva Perón a Madrid, y luego dos discursos leídos por Juan Domingo Perón en 1947 que reflataban aquella oposición entre materialismo y espiritualidad y simbolizaban el “espíritu de la raza” en la figura de Miguel de Cervantes.

Desde el nacionalismo político y el revisionismo histórico surgió en la Argentina una revalorización de la cultura hispánica como manera de oponerse al liberalismo, a las tendencias afrancesadas y anglófilas, al progresismo utilitario de los Estados Unidos de Norteamérica. Al mismo tiempo, la inmigración española se había asentado y fusionado con la población criolla, descendiente a su vez de otros españoles. ¿Cómo no sentir cercano, consanguíneo, al español?

Pero – y aquí reside la paradoja anunciada – el filohispanismo nacionalista enarbolaba una fe religiosa que no caracterizaba a los exiliados de la Guerra civil. El anarquismo, el socialismo y el comunismo eran banderas sostenidas por los republicanos, que además profesaban un anticlericalismo generalizado y, a veces, un declarado ateísmo. Para sectores amplios del nacionalismo argentino esos republicanos podrían traer un nuevo caos y la disolución de un *status* tradicional y católico.

De esta situación conflictiva parte el título dado a nuestro trabajo. Llegaron españoles expulsados de España por el triunfo de la derecha católica y tradicionalista, a una Argentina donde eran sentidos como propios, hablaban la misma lengua, tenían costumbres y tradición semejantes. Pero en realidad un abismo los separaba en el momento en que el mundo se alineaba o a la derecha o a la izquierda, con Roma o con Moscú; en un momento en que el miedo al comunismo hizo que países supuestamente democráticos callaran ante la masacre perpetrada por la Legión Cóndor sobre Guernica, en 1937.

Teníamos que encontrar las razones por las que la inserción de los republicanos se pudo realizar; es decir, las razones por las que tuvieron trabajo y, en muchos casos, un reconocimiento notable, a pesar de que oficialmente se los rechazaba (por ejemplo: al llegar al puerto de Buenos Aires no tenían permiso de desembarco y sólo les quedaba viajar a Chile por tren; o para efectuar la reválida de títulos se les exigía ser examinados en la totalidad de la carrera, aunque contaran con una amplia experiencia)

Es necesario entonces subrayar la preparación y el dominio del *métier* que esos exiliados podían ofrecer para varias actividades de un país que buscaba industrializarse.

Entre ellas la industria del cine, pues los grandes estudios de filmación argentinos

(*Argentina Sono Film, Lumiton, SIDE, Pampa Film, EFA, Emelco, Cinematográfica Julio Joly, Artistas Argentinos Asociados, Estudios San Miguel, Film Andes, Río de la Plata ...*) los necesitaban y estaban en condiciones de invertir capitales para lograr calidad.

Entonces el oficio se aprendía observando a los que sabían más, y haciendo prácticas.

La llegada de expertos dio lugar a su contratación con la certeza de que agregarían valores a la producción nacional. Piénsese por ejemplo en el dominio de la escritura teatral (Casona, Borrás ...) para adaptar obras literarias al nuevo lenguaje, escribir guiones y plasmar los diálogos. O en la experiencia de un compositor para el cine como Julián Bautista, o en el diestro manejo de la luz de un Pepe Suárez, de Beltrán, ya probados y reconocidos en Europa.

Si volvemos a las páginas dedicadas a Bautista, en las entrevistas consta su seguridad al hablar con conocimiento de las dificultades que implicaba hacer la música para una película. Por su hijo sabemos que esta ocupación no era la que prefería, pero le permitía sustentar a su familia, y la desempeñaba con excelencia. Su talento creativo fue

apreciado en la Argentina como lo certifican multitud de premios, y se puede confirmar hoy volviendo a ver los textos filmicos.

Si pensamos en una figura como la de Guillermo Fernández Zúñiga, docente de ciencias naturales en España pero con experiencia en cine científico, hay que destacar su capacidad organizativa para haber pasado de simple ayudante a Jefe y Director de toda la producción en San Miguel, uno de los estudios más importantes.

En el rubro fotografía e iluminación, Suárez y Beltrán llegaron muy formados, e hicieron escuela en nuestros estudios. Los iluminadores y fotógrafos argentinos aprendieron los secretos de la imagen junto a John Alton, Pablo Taberero y estos dos españoles.

Qué decir de Gori Muñoz, pintor y cartelista, que se atreve a la escenografía y al vestuario con un conocimiento profundo de la historia del arte, del mueble y de la moda, que se había formado en Francia por lo tanto había estado en contacto con novedades desconocidas en España, y que incorpora en las películas modelos consagrados por la pintura. Verdadero director de arte, es el que permitió que otras especialidades (iluminación, sonido) logran destacarse gracias a sus diseños y a sus innovaciones.

Hemos dicho también que a menudo se contrataba a un equipo de amigos (Gori, Casona, Bautista por ejemplo) que coincidía en una elaboración notablemente cuidada. Con esos equipos parte del éxito de boletería estaba asegurado. Aquí tendríamos que anotar la conjunción de ciertas personalidades que lograban resultados excelentes a partir de afinidades profundas: es el caso de Hugo del Carril y Eduardo Borrás, pero también podría ser el de Alberto de Zavalía y Alejandro Casona.

Creemos, además, que la inserción de los españoles a partir de 1936 en la industria cinematográfica argentina se debió no sólo a su citada preparación técnica y condiciones

personales, que fueron apreciadas por los estudios de filmación, sino a su ajuste a un medio ya “hecho”, a lo que el país poseía ya, a lo que el espectador esperaba o estaba preparado para aceptar.

Hemos señalado la oportunidad de *Canción de cuna*, obra de Martínez Sierra que ocupó lugar destacado en el éxito del subgénero de las “ingenuas”, naciente al principio de la década del 40.

Subrayamos el único caso en que una actriz española impulsó un proyecto cinematográfico que no sólo cumplía con el homenaje debido a un gran autor español consagrado en la Argentina, pocos años antes, sino que encarnaba todo un símbolo de la resistencia ante las fuerzas que habían vencido en España. Es el caso de Margarita Xirgu, que propuso a Edmundo Guibourg la adaptación al cine de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, en la que sería la primera versión filmica de la obra lorquiana y la única participación de Margarita para la pantalla grande.

Habitualmente han sido los productores y los dueños de los estudios quienes elegían los textos literarios de éxito para reelaborar cinematográficamente. Alejandro Casona es un ejemplo de autor reconocido y aplaudido por el público en el teatro; sus obras, representadas en los escenarios de Buenos Aires desde los años treinta, aseguraban una buena respuesta de boletería, y por eso tuvieron lugar destacado en la producción cinematográfica del período que estudiamos.

Es también el caso de *Así es la vida*, (1939) de Arnaldo Malfatti, argentino, y el gallego Nicolás de las Llanderas, comedia adaptada por el barcelonés Luis Marquina, hijo de Eduardo Marquina, que resultó un hito en la producción filmica nacional. O de *La cigüeña dijo ¡sí!* (1955) del madrileño Carlos Llopis, adaptada por Alejandro Casona y que dejó el testimonio de la última actuación de Lola Membrives, argentina por nacimiento pero consagrada como actriz española.

Los nombres cuya trayectoria reconstruimos y vinculamos corresponden a individuos conocedores del oficio y también dúctiles, de modo que en muchos casos conformaron buenos equipos de trabajo y, en otros, mostraron su capacidad personal de tal manera que no sólo enseñaron a los que seguirían su camino, sino que colaboraron en gran medida para lograr productos de calidad reconocidos y valorados por los narratarios locales y por el mercado hispanoparlante de la época.

Los aportes literarios que hemos estudiado nos llevaron inevitablemente no sólo al cine sino también al teatro, porque los actores y actrices en general procedían de los escenarios – argentinos y/o españoles – y llegaron más tarde a la pantalla grande. Lo mismo ocurrió con los dramaturgos, y en esta trayectoria cabe que ubiquemos también al escenógrafo Gori Muñoz (ya mencionamos cómo se dio su acceso al cine). Hemos esbozado someramente la relación que unía a muchos de estos españoles con la radio: la circulación entre ese medio, el teatro y el cine fue notable, pero no correspondía al objetivo que nos habíamos trazado.

Finalmente, el desarrollo de nuestra investigación originó inevitablemente un *Diccionario de españoles en el cine argentino* (Apéndice I), perfectible ya que nos fue imposible hallar algunos datos, especialmente los cronológicos, y hubo casos en que tuvimos que conformarnos con las escasas referencias que nos dieron quienes estuvieron cerca del objeto de nuestro interés (por ejemplo, de las modistas españolas que trabajaron con Horace Lannes, o del electricista de los Estudios San Miguel) A este obstáculo hay que agregar el hecho de que la mayoría de los informantes, ligados todos al cine nacional del período estudiado, tenían una edad muy avanzada (Pedro Marzioletti de Lumiton, Margarita Bróndolo, Tina Helba, María del Carmen Antón ...) y sus valiosos recuerdos a menudo se dispersaban en el transcurso de las entrevistas.

De todas maneras el Diccionario aporta un material necesario que se suma a la bibliografía existente hasta hoy sobre el tema.

El segundo apéndice contiene algunas entrevistas de relevancia para la investigación

El tercer apéndice está integrado por tres textos inéditos titulados en conjunto *Crónicas de una infancia republicana en Buenos Aires*, escritos por María Antonia Muñoz de Malajovich, la hija menor de Gori Muñoz, y que me han sido entregados por la misma autora. Se titulan “La casa de la calle Las Heras”, en torno a María Teresa León y Rafael Alberti; “Sacate el saco si sos cobarde” referido a Alejandro Casona, y “Se ha roto el botijo”, donde el personaje recordado es el compaginador José Cañizares.

Estas memorias de la autora, que en el futuro podrían completarse con otras páginas, proporcionan una visión más cercana y afectuosa de aquellos españoles que por sus propios méritos ocuparon un lugar destacado en nuestra cinematografía.

