

Emergencia y tensiones'

Se quiebra el canon clásico

Por Claudio España

La casa del ángel
Fotogramas
Bárbara Mujica,
Elsa Daniel



El modelo tradicional, el cine con formato genérico, reinó cómodamente en la pantalla argentina desde la primera industrialización, hacia 1933, en coincidencia con el período de expansión del sonoro. El melodrama y la comedia fueron las expresiones básicas, con las variantes paralelas en el tango, las estrellas de moda, el folletín de la radio, la reminiscencia histórica del país, el teatro y la novela convertidos en argumento de cine, las noticias policiales y las convenciones temporales para que la lógica de las anécdotas se adecuara a la realidad social del espectador. Este sabía qué iba a ver en la sala: una para reír o una de llorar. La fórmula estaba en algún producto fílmico llegado de Hollywood, adaptado con el tiempo a la modalidad y el gusto propios. No se imponían trabas para el ingreso masivo del público en la ficción.

La audiencia conocía el producto y acomodaba su cuerpo y entendimiento a los bien adquiridos esquemas. Los enunciados eran simples, su eficacia estaba comprobada y se llegaba al final sin desaliento: si faltaba algún detalle para la comprensión de la trama, la última escena era más que elocuente. Films transparentes a la voluntad identificatoria atraían multitudes sin que la mirada del espectador sufriera hostigamientos. No había *emergencia* en la narración.

Este dulce transcurrir llega hasta hoy, pero cuando se da el caso, hay una decidida voluntad de no apartarse de los modelos impuestos y acreditados. Porque hay otra clase de películas: las que *crean tensiones y ponen el film en emergencia*. Esta cualidad renovadora, desconocida en los casi primeros veinte años de cine sonoro argentino, se desata abiertamente en la década de 1950 y no se queda allí sino que las nuevas modalidades individuales se perfeccionan, al mismo tiempo que cambian las condiciones de la recepción, y las obras permiten descubrir el desgajamiento del relato, la hipertrofia de los recursos narrativos por procesos de fragmentación y cierta opacidad en las cualidades de la obra que valorizan el papel del espectador en su trabajo reflexivo. Las películas de Leopoldo Torre Nilsson —fragmentariamente en sus comienzos— son buenos testigos de esa fractura de la significación. Y aún antes, a partir de 1945, es posible advertir signos de fatiga y agotamiento en el viejo sistema narrativo, en los cuestionados modos de representación de films tales como **La cabalgata del circo** (1944, Mario Soffici)² y **Danza del fuego** (1948, Daniel Tinayre).

En el "cine del modelo" tradicional se recurre más bien a la noción de entretenimiento que a la de resultado estético. Esa propuesta no difiere de las normas que David Bordwell anota propias del cine "clásico" norteamericano: las normas no como un modo de ataduras esquemáticas sino como un sistema de lógica narrativa, adecuado a los dispositivos de tiempo y espacio.³ En la construcción genérica la causalidad es la propia del modelo, extrínseca del film, y a la vez propia de cada uno, intrínseca de cada película.

La cinematografía argentina industrial llegó a conformar un sistema de ilusión naturalista. La estrella (*star*) implicó el más fuerte anclaje en el sistema de identificación requerido por el espectador. El texto de la estrella es el más transparente, en la medida en que intensifica la función del género. El día en que el relato fílmico entra en crisis se desestabiliza también el sistema de la estrella (*star system*). El relato genérico no tiene fisuras y el espectador confía en las certezas que se le ofrecen como en la imagen que le devuelve un espejo donde se ha borrado el marco. El género es la mejor prueba de la dimensión diegética, donde el relato y los mecanismos que lo construyen quedan ocultos detrás de la historia, que reina a sus anchas.

Graciela
Elsa Daniel,
Ildé Pirovano



La cabalgata del circo (1945, Mario Soffici)

La *cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici) es una película desafortunada. Mucho más citada que vista, los comentarios de segunda mano sobre su contexto de producción han construido un enmarañado blindaje de leyendas que entorpece el acceso a la superficie del texto fílmico construido por Mario Soffici y Francisco Madrid.¹ La existencia de situaciones conflictivas durante el demorado rodaje de la película² está fuera de discusión. Pero su exacerbación, hasta transformarlas en un espacio de combate simbólico entre peronistas y antiperonistas, es una construcción ulterior, apegada a la eficacia de los mitos antes que al rigor de la investigación histórica.³ Como resultado, ese objeto estético singular que es *La cabalgata del circo* se extravía, reducido a mero soporte de una anécdota banal, y la dimensión política del film de Soffici resulta bloqueada por la politización retrospectiva de las circunstancias de su producción.⁴

El primer movimiento de la interpretación que proponemos es reconstituir el marco histórico de su producción y recepción. El rodaje de *La cabalgata del circo* y su estreno, tienen lugar cuando, bajo la influencia de nacionalistas católicos, tales como el ministro de Justicia Gustavo Martínez Zuviría, el gobierno surgido de la revolución de 1943 interviene activamente en el campo cultural y, específicamente, en el cinemato-

gráfico donde el aparato del estado ejerce un férreo control: fija cuotas de celuloide, censura películas,⁵ regula el sistema de comercialización.⁶ Para el fundamentalismo tradicionalista la función social, y a la vez la nota definitoria del cine nacional, será la de difundir su ideario y los valores, considerados esenciales, que lo sustentan.

Es en la resistencia a esa estetización de la política⁷ que situamos nuestra lectura de *La cabalgata del circo*. Francisco Madrid dice: "Argumentistas y directores colocan, fundamentándose en un falso costumbrismo y tradicionalismo, todas las virtudes en los hombres de tierra adentro y todos los defectos y pecados cuando no en los extranjeros en los habitantes de las ciudades [...] La polémica no se establece entre lo nacional y lo universal puesto que cuando una obra es más nacional es, a su vez, más universal. La lucha está abierta entre quienes confunden lo nacional con lo nacionalista".⁸

El argumento de la película, titulado "Bajo la carpa del circo"⁹, fue adquirido por Estudios San Miguel a Mario Soffici y Francisco Madrid en diciembre de 1943.¹⁰ El director había rescindido el contrato que lo ligaba al estudio hasta fines de 1944 y en la renegociación con Machinandiarena se reservó el rol de productor del futuro film,¹¹ procurando las mejores condiciones para la realización de "una película hecha sobre

una buena intención, pero [que] no se logró, quedó mitad y mitad".¹²

La cabalgata del circo es un ensayo inacabado sobre la forma del cine. Un borrador con tachaduras y arrepentimientos, en el que lo importante está escrito en los márgenes. También una película que pone en crisis, historiarizándolos, los modelos de representación vigentes.

El soporte argumental de *La cabalgata del circo* es débil, desganadamente construido, porque la materia del film es el espectáculo, no la historia personal de los artistas trashumantes del circo. La organización temporal del relato es deudora del circo y del cabaret: una serie de números engarzados en sucesión, reunidos en un mismo programa. Pero esta fragmentación no es azarosa sino que está subordinada, en un nivel superior, al concepto general de la película. Aunque cada número puede ser visto por separado, sólo en su articulación dialéctica se encuentra la idea del film.

La cabalgata del circo avanza a saltos, motorizada por el conflicto entre sistemas significantes cada vez más complejos. El pasaje de la pantomima al drama, por ejemplo, no es una cuestión de cantidad: gestos más palabras, sino de calidad, ya que las viejas formas no pueden vehicular los nuevos contenidos. Soffici utiliza dos recursos en el proceso de "discursivización" necesario para

A El enunciador permanece agazapado dentro de su propio lenguaje, sin darse -todavía (!)- a conocer. Christian Metz, adaptando una cita de Benveniste, advierte: "La película tradicional se presenta como historia, no como discurso. Sin embargo, es discurso, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta y a las influencias que ejerce en el público; aún así, lo típico de este discurso y hasta el mismo principio de su eficacia como discurso consiste precisamente en que borra los rasgos de enunciación y se disfraza de historia".⁴ En el cine clásico, el sistema enunciativo se ubica en el lugar de la certeza. Cuando se produce el "quiebre" del relato, en el arranque de la modernidad, la enunciación se instala en la incertidumbre. En el primero, el orden siempre se ~~re~~compone; en el segundo, aflora la angustia y ésta sólo conduce a la duda. Ahí mismo, en el lugar de la herida, el estilo de Leopoldo Torre Nilsson busca suturarla. Es un ejemplo.

A El cine argentino no está ni estuvo absolutamente librado a la retórica de una sintaxis artística o simplemente narrativa: le ocurre lo que a la totalidad del cine latinoamericano -el llamado "nuevo" y el viejo-, que se manifiesta adherido a las variaciones políticas y económicas del país donde se produce. El cine argentino se halla desde siempre en crisis permanente, sujeto

que
aparece

exponer esta tesis: la abstracción por descontextualización, que permite extraer de la reproducción fotográfica de la rueda de la carreta la figura del círculo, funcional para establecer la noción de renovación continua; mientras que la de ruptura, asociada con la transformación de los sistemas semióticos, se expresa mediante quiebres en la historia de los personajes. El desplazamiento de los actos de acrobacia como atracción principal del circo en favor de la pantomima criolla se da en simultáneo con el accidente que deja inválido a Tito Arletty (Orestes Caviglia). El tránsito de la pantomima al drama está pausado por el alejamiento de Carlos Arletty (Armando Bó). El tema de la muerte del padre es retomado a otro nivel –ya no es simbólico sino real– en el tránsito más dramático: el pasaje del campo a la ciudad, del drama rural al tango. El incendio del Politeama, elemento singular y contingente de la diégesis, es el vehículo para el fuego, como metáfora del cambio y del origen. Esta secuencia, la más lograda del film, opone en el mismo espacio dos interpretaciones de una de las figuras emblemáticamente porteñas: el compadrito. Una, estilizada, responde al imaginario del tango¹³ y es representada por Roberto Arletty (Hugo del Carril) como El Caburé, alguien a quien su valor hace a la vez temible y admirable. La otra, despojada de ornamentos románticos, en la del patotero



La cabalgata del circo

Alto en la filmación
Un extra,
Mario Soffici,
Roland,
Hugo del Carril

3
19 de mayo
del 50

a dirigismos varios y sometido a condiciones de producción casi nunca favorables. La década de 1950, la que nos interesa, se despliega en tres momentos, el primero de ellos desde 1949 a 1955, el segundo entre 1955-56 y 1958 y el tercero a partir de 1959. Las tres etapas coinciden con cambios político-económicos y todos los casos delimitan un volver a empezar. En 1955, un golpe militar autodenominado Revolución Libertadora derroca el gobierno del general Juan Perón, que iba por la segunda presidencia y que se había originado en elecciones libres en 1946. El gobierno militar emergente en 1955 ofrece elecciones en 1958 y, tras los comicios, asciende un gobierno civil de signo económico desarrollista y políticamente liberal –en los cánones internacionales de la época–, que también impulsa el cine, como una de las industrias que merece atención nacional para el crecimiento. El período que arranca en 1959 es resultado de esas nuevas políticas.

10
febrero

El primer período, entre 1949 y 1955, es representativo de fórmulas de respuesta populista –el cine recibía desde 1947 (ley 12.999, de 1947, y ley 13.651, de 1949) una sobreprotección financiera– y de difusión extremada, al mismo tiempo que aumentaban las restricciones para el ingreso de bienes del exterior –películas norteamericanas y europeas entre ellos– y se imponen

que inicia la pelea que acaba con el teatro y con la vida de Tito Arletty.

La película pierde el rumbo cuando las historias personales dejan de ser funcionales y se independizan, constituyéndose en el tema principal, como en la secuencia del reencuentro entre Nita (Libertad Lamarque) y Eduardo Sullivan (Juan José Míguez). Desde ese momento **La cabalgata del circo** abandona el conflicto como modelo de explicación de las transformaciones en los sistemas de representación. La llegada del cine es una teleología, la historia vista como prehistoria del presente: "**La cabalgata del circo**", la película cuyo rodaje y proyección cierra **La cabalgata del circo** aparece como el resultado de la acumulación de antecedentes prestigiosos, desde **Juan Sin Ropa** (1919, Georges Benoît) hasta **Su mejor alumno** (1944, Lucas Demare). Roberto y Nita son presentados como sujetos de la historia, actores de una transformación que no comprenden y que, en el caso del primero, se impone como una condena trágica: el éxito se paga con la pérdida del amor. En cambio, la relación entre los hijos de Nita y el cine se explica desde la filiación.¹⁴ Este modelo orgánico está reforzado por el texto de la dedicatoria de la película: "Homenaje a los artistas del heroico circo criollo que bajo su carpa nómada dieron aliento de libertad y justicia a sus pan-

tomimas criollas. A todos ellos: los 'Podes-tá, Rafetto, Carlo, Casano, Anselmi, etc., forjadores de una raza de artistas dedicamos esta cabalgata" (itálica del autor). La idea del arte como construcción que se expone en la primera parte de **La cabalgata del circo** se debilita por la intromisión de un modelo esencialista. Soffici y Madrid adoptan la línea de justificación de los nacionalistas a quienes combaten: ser argentino o artista es una cuestión de raza, de familia y de tradición, no el resultado de la compleja interacción de fuerzas históricas.¹⁵

Aún cuando estas contradicciones limitan sus posibilidades de intervención ideológica, **La cabalgata del circo** se hace fuerte en la crítica a la tendencia naturalista, la ilusión de realidad, a la que opone la afirmación de las posibilidades lingüísticas del cine, el artificio y el convencionalismo del arte. A la reproducción fotográfica de un mundo ya dado, la potencia del discurso que se propone actuar para modificarlo.

Héctor Kohen

Notas

¹ Un notable ejemplo se encuentra en *Clarín. El gran libro del siglo*. El artículo "El 17 de octubre" está ilustrado con tres fotografías: una del embajador de los Estados Unidos, Spruille Braden, otra de los manifestantes en la fuente y la tercera de Libertad Lamarque. El epígrafe dice: "Libertad Lamarque y un altercado con Evita".

El artículo, firmado F.L., -Felicitas Luna- concluye con el siguiente párrafo: "Una película que nunca será exhibi-

da se filma en 1945 (sic): **La cabalgata del circo** con Hugo del Carril y Libertad Lamarque. El motivo de su retiro de los cines es que en un papel secundario actúa Eva Duarte, a la que disgusta este recuerdo de su vida artística. Por otra parte, según los chismes del ambiente artístico, durante la filmación Libertad Lamarque y Evita tienen una discusión muy viva que llega a la agresión física. Durante todo el gobierno de Perón Libertad Lamarque vivirá en México". *Clarín. El gran libro del siglo*, Buenos Aires: Arte Gráfico Argentino, 1998, 341.

² Comenzó en la tercera semana de mayo y finalizó en la primera de octubre de 1944. Su retraso obedece a las mismas razones que estaban obligando a los estudios a cancelar proyectos y, en algunos casos, a la paralización de actividades: la falta de película, repuestos y hasta de combustible, ocasionada por las sanciones comerciales de los Estados Unidos.

³ Libertad Lamarque sitúa el enfrentamiento con Eva Duarte en términos profesionales: demoras en iniciar el trabajo, esperas interminables, modificación de horarios. Su crítica más dura no es, sin embargo, contra Eva Duarte sino contra Miguel Machinandiarena, a quien acusa de servilismo y contra el director Mario Soffici, por su excesiva tolerancia ante las demoras de Eva. Libertad Lamarque, *Autobiografía*, Buenos Aires: Javier Vergara, 1985

⁴ Entendemos por *politicización retrospectiva* la interpretación del antagonismo entre las actrices empleando categorías que no pueden aplicarse a mayo de 1944. No hay nada en ese momento que pueda ser reconocido como peronismo. Eva Duarte aún no es Eva Perón y durante más de un año, a partir del inicio del rodaje de **La cabalgata del circo**, continuará con su trabajo como actriz.

⁵ **El fin de la noche** (Alberto de Zavallí) fue retirada de las carteleras una semana después de su estreno, en enero de 1944.

⁶ El 5 de agosto de 1944 el poder ejecutivo decretó que los exhibidores debían pasar cine argentino a porcentaje.

⁷ En el sentido propuesto por Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en Discursos interrumpidos I," Madrid: Taurus, 1974, 56

⁸ Francisco Madrid, "Cine de hoy y de mañana", Buenos Aires: Poseidón, 1945, 134.

normas para que los productos que vienen del extranjero no reporten la devolución de divisas a sus países de origen. Los resultados se advierten en la reducción de los estrenos de películas foráneas por dos motivos solidarios: porque se rebota el número que ingresa y porque las compañías distribuidoras no argentinas achican la oferta ante la imposibilidad de devolver las regalías.⁵ En términos culturales, la industria cinematográfica nacional -en franco retroceso por el aumento de los costos internos y por la falta de película virgen (consecuencia de la restricción a las importaciones)- responde a las exigencias de censura y autopropaganda que la política peronista impone para una cinematografía a la que en buena medida subsidia con leyes proteccionistas y con dinero del Estado. El número de producciones filmicas aumenta, mientras el público, desinteresado de los productos, abandona masivamente el cine.

Simultáneamente, entre 1950 y 1953 cierra un número importante de estudios cinematográficos activos en las décadas de 1930 y 1940 y quedan en pie sólo aquellos que se rinden a las exigencias de argumentos y contratación de actores y de directores impuestos desde el gobierno. Las exigencias artísticas internacionales así como la necesidad de filmar en blanco y negro orientan la producción más económica -por eso mismo posible- hacia el drama o la co-

⁹ La gacetilla de Estudios San Miguel en la que se comunicó la constitución del equipo técnico—incluyendo al codirector Eduardo Boneo—y los nombres de los protagonistas: Libertad Lamarque y Hugo del Carril, da como título “Bajo la carpa del circo”. Esta denominación remite a las circunstancias personales de los personajes del film: Nita Arletty (Libertad Lamarque), en diálogo con su hermano Roberto (Hugo del Carril), dice: “Bajo la carpa del circo éramos felices”. La *cabalgata del circo*, en cambio, se adecua a la subordinación de las peripecias personales de los personajes a su función social como artistas.

¹⁰ *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires: 5 de enero de 1944.

¹¹ *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires: 22 de diciembre de 1943. La desvinculación se hizo efectiva al finalizar el rodaje de *Besos perdidos*, en la que Francisco Madrid se desempeñó como director de diálogos

¹² Osvaldo Soriano, *Historias de vida*, Mario Soffici; reportaje en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires: 21 de enero de 1973.

¹³ El personaje del porteño que se jacta de su valor, su habilidad de bailarín y sus conquistas amorosas es recurrente en el tango de las dos primeras décadas del siglo: “El caburé”, de Arturo De Bassi o “El porteñito”, de Angel Villoldo.

¹⁴ “Como no van a estar bien si son tus hijos”, dice Roberto (Hugo del Carril) a su hermana Nita (Libertad Lamarque), durante la proyección del film.

¹⁵ Francisco Madrid muestra nítidamente sus contradicciones ideológicas en su libro “Cine de hoy y de mañana” donde polemiza con la imagen de España elaborada por el cine y la literatura extranjera. “España no enciende el fuego de la fragua de Vulcano, sino la llama de la purificación. El fuego español no vence al hierro, ni alimenta el horno, ni es elemento dominado para crear cosas de provecho utilitario sino para que el alma se separe de la miseria corporal y conquiste la pureza inmarcesible”, Francisco Madrid, citado, 150.



La cabalgata del circo
Eva Duarte,
Libertad Lamarque

media callejeros. El neorrealismo que llega desde Italia se huele en las películas de los primeros años cincuenta pero no trasciende desde la materia visual a la problemática de la anécdota. El cine de esos años no adhiere al conflicto social, porque, siendo patrocinado y vigilado por el Estado, ese presumible conflicto está negado. Es un cine triunfalista el argentino de aquellos años y, si no es así, el film, el director y el productor se vuelven sospechosos. Las historias que encuentran su referente en la realidad, durante el peronismo, responden al modelo impuesto de una Argentina sólida donde el triunfo personal es posible.

En cambio, las producciones que significan una erogación mayor huyen de la realidad hacia la literatura, preferentemente extranjera y de tono heroico o francamente normativo, o se esconden dentro de una fórmula que sufre de incredulidad y desgaste frente a la audiencia: el flashback, que no sólo domina en el relato de los films de elevada producción, retrotrae la acción a un pasado remoto y subjetivo; la trama completa queda, por lo general, encuadrada en ese marco. Un deíctico —señalador— bien indicado demarca el comienzo y el final de la “narración interior”. Para evitar una interpretación que configurase la historia en relación con la realidad social, política o económica del momento, se arrojaba la acción al pasado y habría



Barrio gris

Alberto de Mendoza,
Edda Alba,
Carlos Rivas, sentado

que suponer que cualquier connotado crítico no era cosa de aquel presente. En otras ocasiones, el artificio fue colocar un cartel, al comienzo o al final de la película, donde se indicaba que los hechos narrados pertenecían al pasado. Esto último les ocurrió a Mario Soffici, en 1939, con **Prisioneros de la tierra**, y a Hugo del Carril, en 1951, con **Las aguas bajan turbias**. Como se ve, no había indulgencia, en ninguna época y para nadie, ni para Soffici, cuya película contiene el clamor de la izquierda liberadora de los trabajadores oprimidos, ni para



el peronista Del Carril, cuya realización, realista e imperiosa, sólo buscaba la liberación del trabajador a partir de las organizaciones sindicales, un supuesto que, paradójicamente, el peronismo patrocinaba.

Barrio gris (1954, Mario Soffici), film basado en la novela homónima (1952) de Joaquín Gómez Bas, insiste en la pintura realista, sucia, malintencionada y delictuosa de una zona marginal y suburbana: para concretarla, guionista y director debieron encerrar la naturaleza central de la anécdota en hechos pasados, con sus apuntes de verismo y crudeza social, dentro de un emarcamiento de casas blancas, humildes pero honradas y modernas, y de parques de juegos llenos de niños, que subrayan el nuevo tiempo de los logros peronistas. Gracias al *flashback* oportunista, el centro de la trama viaja a un pasado distante pero superado (por las nuevas políticas), según la *voice over* del protagonista, Federico, al regresar de la cárcel.⁶

Durante este retorno, en el comienzo y en el final que enmarcan el pasado, Federico es sólo una sombra –un ser sin rostro en el presente– que los chicos del nuevo barrio pisotean con la confianza que les dan los “nuevos tiempos”. Pese a todo, Mario Soffici impone su revancha a las directivas del régimen en las imágenes expresionistas del carnaval: se produce la intemporalización subjetiva en el momento en que Federico da muerte a Claudio, el insoportable caudillo de ese arrabal. El enunciado se evade de la realidad –sin deformarla a los ojos del espectador–, para describir la crispada conciencia confundida de Federico, sin abandonar al personaje ni el punto de vista exterior, y el relato extrae del pasado los hechos y los recupera en una suerte de universalidad, en cierto modo moralista, pero no dispuesta a negar el presente. De ese modo, el conflicto ético del individuo con la sociedad pasa al primer plano en la atención y en la memoria del espectador, mientras la propaganda de las casitas blancas se pierde en la distancia de las malas artimañas que juegan la política y el arte, para triunfar siempre el segundo.

En **Barrio gris**, los mecanismos del *flashback* no pudieron amordazar el significado del presente, como ocurría en otros muchos casos. Aunque el *flashback* fue uno de los recursos narrativos de negación de la realidad presente mejor practicado durante el período de la cultura dirigida, con el progreso de su aprovechamiento, el *dispositivo-flashback* se impone exactamente en el borde entre el cine genérico y las formas renovadas de la pantalla argentina, exactamente en la coyuntura, en el linde entre los films de la *enunciación invisible*, con participación plena del espectador, y aquéllos que abren la moderna era de la *fractura* de relato y significación.

Se denuncia la fractura ✓

Mucho antes, en 1944, Mario Soffici había aventurado un juicio, de verdad sorprendente, sobre su profesión. En un artículo periodístico denominado “¿Quién es la estrella?”, Soffici había dicho: “Si el director es capaz de elegir un buen tema, intérpretes eficaces, orientar el libro hacia una calidad artística y al éxito, será sin ninguna duda la estrella. Para mí es así.” El realizador de **Barrio gris** no estaba lejos de la moderna noción de *autor*. Tempranamente, en 1944, una película suya, **La cabalgata del circo**, es probablemente el primer lugar en el cine argentino donde, con palabras e imágenes, se pone en crisis la ilusión de la representación. En la última secuencia, ya mayores los protagonistas, que vienen de ejercitarse a lo largo de años en todas las formas del espectáculo, desde el circo al cine, reconocen las marcas de la evidencia de los mecanismos narrativos del cinematógrafo y de qué modo éste se revisa a sí mismo como medio expositivo desde la historia que se cuenta.

Frente a una pantalla, los imaginarios hermanos Nita y Tito Arletti ven pasar sus propias vidas, una larga “cabalgata” que comenzó ochenta años atrás en el circo criollo. Antes, en el set de filmación, se había dado forma a aquella evidencia:

“Director de la película: –En esta escena, al oír el llanto del niño, usted se altera y hiere a Marietta.
“Tito: –No. No fue así, señor.

"Director de la película: -No importa.

"Tito: -¿Cómo que no importa? Se altera la realidad.

"Director de la película: -La realidad... la realidad sólo sirve para inspirarse. El cine crea su verdad, una verdad cinematográfica...

"Tito: -Pero es que...

"Director de la película: -...el cine tiene sus exigencias. Si Tito hiere a su mujer, al público le gustará más. Tiene más emoción.

"Tito: -Es que no fue así, señor..."⁸

"El cine tiene su verdad", es la frase clave, puesta, además en boca de un director de cine y en pleno dominio del film de género. **La cabalgata del circo** no pierde su condición de film genérico, pero se advierte en él la elocuencia de una voz que quiebra los cánones de la credibilidad cinematográfica: el valor de la ilusión de verdad por la que la audiencia paga la entrada.

Una realización posterior a la citada, **Danza del fuego** (1948, Daniel Tinayre), no se dilucida sólo en palabras; la narración estalla en voces diversas que, desde el probado recurso del *flashback*, reorganizan la imagen deconstruida de una mujer que, al comienzo de la narración, ya está muerta. Es un ejemplo, el primero entre otros que vamos a citar aquí, pertenecientes a este especial período de transformaciones, donde la mujer-protagonista carece de memoria y se constituye en memoria de narradores masculinos. **Rosaura a las diez** (1957, Mario Soffici) y **Ayer fue primavera** (1954, Fernando Ayala) corroboran esta ausencia de la mujer como sujeto, en la realidad del relato y su certidumbre (sólo como *cuerpo-fetiché*) a partir de las voces narrativas.

En **Danza del fuego** -título que evoca la composición musical del español Manuel de Falla- tres hombres -un ex amante, el marido y el detective que investiga la muerte de la pianista de la historia- ponen sus voces para estructurar la imagen y la vida de una mujer que ya no existe. Por encima de una trama interesante, el film es un prodigio del director Daniel Tinayre para articular cabos sueltos de una anécdota difícil de armar. No deja de ser una obra genérica -un melodrama-, de modo que, al final, no quedan cabos sueltos y retorna la tranquilidad al inquieto espectador. Elena Valdez, la mujer reseñada sólo por las voces y por la figura de la actriz Amelia Bence, fue asesinada y hay que hallar al criminal. Para ello es necesario investigar la vida de ella. Los espectadores estamos dispuestos a seguir las pistas, pero no a dejarnos confundir por los testigos ni a seguir huellas falsas: rastros del trabajo del receptor en un film genérico, que aceptamos con gusto. La cámara actúa como un ente sospechoso, que vigila a los personajes.

Lo primero que sabemos es que Elena Valdez fue violada en la infancia, cuando se desempeñaba como *ecuyère* en una pista de circo. Lo sabemos por un desconocido cuya *voice over* abre la acción del film directamente en un *flashback*. Esta vuelta atrás en el tiempo recoge una actuación de Elena como pianista, en un escenario y contiene dentro de su estructura un nuevo *flashback* (el segundo dentro del primero, sin que haya comenzado aún la acción real y en presente). Este arranca con una curva en pronunciada herradura de un *travelling* descendente que va desde un espectador sentado en un palco hasta el poseedor de la *voice over* que contempla a la ejecutante desde un costado, entre bambalinas. Un *dissolve* o *encadenado* sirve de enlace entre el pasado de este *flashback* primero y el pasado más lejano del *flashback* segundo. Un movimiento de *travelling* exactamente igual se reproduce cuando, frente al cuerpo muerto de Elena, en una iglesia; el segundo testigo, en silencio, expone la figura de Elena desde su casamiento con ella. Estos *travellings* son muy llamativos y sólo se ejercitan en esos casos, de modo que nadie dude de que tienen un fuerte poder de significación. Son una "vuelta" al pasado y señales de la decisión de la enunciación de imponer un narrador visible para concretar su parte de la biografía. Una *deixis ad oculos*, el característico ondulado de la pantalla, indica que la acción regresa al pasado. El relato del detective no necesita *travellings*, ni encadenados ni ondulados de la pantalla: el paso a la resolución de la intriga -un nuevo *flash-*



Danza del fuego

Enrique Alvarez
Diosdado,
Amelia Bence

back- es directo y llano como un informe del policía. Sobre el final se establece la identidad del asesino y la responsabilidad de Elena Valdez en la muerte de un admirador de su música que intentó violarla. En el final, Elena Valdez, en presente y desde un cuadro pintado, certifica su existencia: ha sido reconstruida como "representación" —y sólo eso— de una mujer, desde la memoria de los hombres.

Las reminiscencias de **Citizen Kane** (1941, Orson Welles) no están en la anécdota sino en el modo del relato: la reconstrucción de la memoria de una figura humana a partir de las voces y de los puntos de vista "convergentes" de quienes la conocieron. En su esencia, este trabajo de composición es un ejercicio de *estilo* narrativo que pone constantemente en crisis el sosiego del relato genérico, sin incurrir en la ruptura o sustitución de ninguna de sus normas. "Con mi énfasis en las normas no pretendo dejar implícita una rígida fórmula técnica impuesta sobre los realizadores —sostiene David Bordwell en su texto sobre el cine clásico—. Cualquier estilo colectivo ofrece una gama de alternativas. La cinematografía clásica no es, hablando en sentido estricto, formularia; siempre hay otro modo de hacer algo".⁹ El caso delata las tensiones caracterizadoras de la emergencia expositiva del cine en el período que analizamos: *la*

enunciación manifiesta "voluntad" de exhibirse a sí misma dentro del texto fílmico todavía clásico. Es el primer indicio de una escritura *manierista*.

Veremos otros casos de tensiones narrativas dentro del género, aunque desde ópticas y puntos de vista reforzados, en las películas iniciales de Leopoldo Torre Nilsson, **El crimen de Oribe** (1949, codirigida con Leopoldo Torres Ríos, su padre) y **Días de odio** (1953). También en **El túnel** (1951, León Klimovsky, sobre la novela de Ernesto Sabato) y en **Armiño negro** (1952, Carlos Hugo Christensen).

Evidencia de la fisura ✓

Nuestro intento de descripción de la fractura de la significación como señal de la crisis del texto clásico y coyuntura en el nacimiento del texto fílmico moderno es más que una certeza en los primeros años de 1950, pero no implica una generalización hacia el resto de la producción cinematográfica argentina de entonces. Los estudios sobrevivientes y algún otro recién aparecido —la sociedad productora General Belgrano— siguieron con el *training* aprendido a lo largo de años de recaudar fortunas con el público que seguía la evolución de la pantalla nacional. El tango y el mambo son los motivos intrascendentes de innumerables comedias musicales. Abunda uno que otro intento de concretar la historia argentina con especial orientación en los temas populistas y en las figuras femeninas en cuyas trayectorias sociopolíticas pudiera denotarse con alguna implicitud el fantasma de Eva Perón. Los melodramas recurren a la figura de

Los pulpos

(1947, Carlos Hugo Christensen)

Basada muy libremente en una novela que Marcelo Peyret publicó poco antes de morir a los veintiocho años, **Los pulpos** no es solamente la más misógina, sino también la película más sombría que Christensen —recientemente casado con la actriz Susana Freyre— había filmado hasta el momento, más negra incluso que **Safo** (1943) o que **El ángel desnudo** (1946). Ninguna de las líneas secundarias que abren un poco la novela original de su centro despechado, salvaron la barrera de la adaptación realizada por César Tiempo, que se reduce a la sencilla y pérfida línea que describe los intentos vanos del novelista Horacio Pizarro (Roberto Escalada) por desprenderse de los tentáculos constrictores de Mirtha (Olga Zubarry), que se ciñen en torno de su corazón hasta hacerlo reventar, literalmente, en la última escena. La maldad insondable que surge de Mirtha cubre con sus sombras, lenta, pero inexorablemente —la cantidad de sus amantes crece geométricamente en relación con la extenuación creciente de Horacio—, cualquier otra cosa que no sea la debilidad de su víctima: sobre este oscuro

crepúsculo anímico, los planos van tejendo, con un barroquismo compositivo de engañosa austeridad, el ambicioso retrato de un espíritu metropolitano decadente y enfermo, que contrasta llamativamente con el gran pastel de bodas que se constituye en el discurso esperanzado de **Dios se lo pague** (1947, Luis César Amadori), estrenada con sólo una semana de diferencia.

“Con el afán de darle el mayor realismo posible a la versión cinematográfica de una novela tan típicamente porteña, la mayor parte de las escenas han sido filmadas en las calles de la ciudad y en escenarios auténticos. Hacemos esta aclaración con el deseo de evitar toda suspicacia en el sentido de que se haya intentado utilizar el esfuerzo de sus realizadores como supuesto vehículo de propaganda”, aclaran los créditos, inmediatamente antes del primero de todos los planos: un paneo similar a los que en películas previas —**Safo**, **El canto del cisne**— se habían abierto sobre magníficos paisajes naturales, pero que ahora se efectúa desde una terraza porteña, para registrar torres de cemento. Aprovechando la inno-

vación tecnológica que representaron las cámaras portátiles de 35 mm, Christensen acompaña a sus personajes a través de un periplo urbano que va definiendo los diferentes estadios de sus delineamientos psicológicos: Horacio lleva a Mirtha al Teatro Colón, ella se aburre, bosteza, y, mientras él se emociona con la música, ella lo hace con el costo de las joyas de la gente en la platea. Varias escenas más tarde —una vez que él ha admitido que ella no es la princesita burguesa que había imaginado en un primer momento—, Horacio la lleva, sucesivamente, al Hipódromo, a la cancha de River Plate y al Luna Park, lugar este último donde ella, observando una contienda boxística y presa de un frenesí que ha ido en aumento, logra el grado de emoción que él había encontrado en la ópera. De esta manera se establece un antagonismo básico en la composición de la pareja, que traslada al escenario de la lucha de clases una derrota que el protagonista de la novela sufre solamente en el terreno sexual, porque mientras la maldad en la Mirtha de Peyret se fundamenta en el oscuro atributo de una



abajo
Los pulpos
 Olga Zubarry,
 Roberto Escalada

la mujer prepotente e imperiosa aunque sometida por su sexo a las necesidades y abusos masculinos. En un período en que, desde la política, la mujer empieza a adquirir fuerte presencia, en el cine se convierte en memoria ausente: o está en el pasado, o vive en la memoria de otros o descansa contra una pared pintada en un cuadro. La adaptación de viejos folletines franceses o rusos y de grandes obras de la literatura universal es un probado estímulo que da ganancias en la taquilla y que se hereda de la década anterior, la de 1940. La copiosa recurrencia a esta fuente acusa la necesidad de la cinematografía argentina-amordazada de sobrevivir sin riesgos más allá de la voluntad impuesta desde el poder.

Las escapadas hacia la evidencia de la fisura en la narración dan prueba de la grieta por la que algunos realizadores (y guionistas) procuran sintomatizar la verdad social y traspasar la ignominia de las prohibiciones a la creación artística individual. La desestabilización de la imagen, en los momentos de dolor, indecisión o pesadilla, con la consiguiente pérdida de equilibrio del espectador son marcas fuertes de la presencia del enunciador que quiebra la vieja transparencia del género, sin oponerse al predominio de éste. Hablamos de la enunciación enunciada por sí misma aún dentro del modelo clásico. En una referencia al estilo de Orson Welles, que trabajó largamente dentro del género pero deconstruyéndolo y mostrando los mecanismos que lo constituyen, el teórico español Vicente Sánchez-Biosca expresa: "Muchos planos de Welles se hallan extrañamente filmados, poseen una marca indeleble que los hace reconocibles entre miles de otros, incluso en su misma composición plástica. Welles impone sobre todas sus imágenes una visión caracterizada por la emergencia de marcas que denotan el carácter volunta-



femineidad imposible de satisfacer –léase ninfomanía–, en la de Christensen se centra en el descubrimiento horrorizado que hace su protagonista de la naturaleza proletaria de su amada, dispuesta, sin ningún tipo de reparo moral, a conquistar un espacio metropolitano tradicionalmente vinculado con la burguesía y ante la que él no puede evitar sentirse perdidamente enamorado, aun a sabiendas de que eso solamente redundará en su perdición.

Mirtha, entonces, erigida en vengadora de los desclasados, acumula joyas, alta costura y vive como una gran señora, mientras Horacio avanza con pasos de gigante hasta su tumba y recorre angustiada y nostálgicamente los escenarios que fueron testigos de su primera felicidad conyugal, en la repetición de un itinerario de la que se hace eco la narración, resignificando sistemáticamente la banda sonora del primer acto en un tono sombrío que alcanza su punto de más alta densidad con el uso patético del tango "¡Uno!...", de Mariano Mores y Enrique Santos Discépolo, emblema trágico del film.

Gregorio Ancho

X

rio de la misma, la declaración de que tras cada plano hay una mirada demiúrgica que se resiste a naturalizarse, a permanecer en la sombra y, en cambio, no sólo habla de algo, sino que dice que lo hace. Planteado en términos semióticos, es la huella de la enunciación lo que ni se disimula ni se borra en el discurso wellesiano; antes bien, se exhibe obscenamente. Es claro, a tenor de esto, por qué entra en contradicción, con la práctica analítica del cine hollywoodense que se encontraba totalmente generalizada hacia 1940".¹⁰ (Aunque no es nuestra intención transmitir influencias, en este caso al menos, conviene señalar que **Citizen Kane**, de Orson Welles, consiguió fuerte presencia en la intelectualidad rioplatense de los años cuarenta y alcanzó a proyectarse, dentro del cine argentino, en algunas reformulaciones narrativas –el relato en *puzzle*, por ejemplo– donde el guión buscaba el análisis de un retrato humano individual).¹¹ Las observaciones de Sánchez-Biosca pueden aplicarse a esa voluntad de la enunciación de enseñorearse libremente en la narración. Las fracturas denuncian el ánimo y la energía de las películas argentinas de aquellos primeros años por agrietar la solidez del género, minándolo desde su propio interior.

Libertad Lamarque con Orson Welles, en la visita de éste a Buenos Aires, el 20 de abril de 1942



Y

En términos de lectura semiótica, la *emergencia* es una tensión que sufre el signo en sus componentes básicos: significante y significado dejan de corresponderse y pierde literalidad la escritura fílmica en su clásica condición de sintaxis narrativa. La irrupción de la fractura traza el predominio del paradigma con su sentido antes metonímico que metafórico. El nuevo paradigma o cruce vertical que *erosiona* la horizontalidad sintáctica del género, con sus presupuestos cumplidos, pone en tela de juicio la verosimilitud. Esta es la *emergencia*, vocablo que significa, al mismo tiempo, surgimiento de algo ("emerger") y situación de riesgo (urgencia) o peligro ya desatado. La emergencia produce el renacimiento del lenguaje, ya no con la característica "economía relacional del lenguaje clásico" –como señala Roland Barthes–, donde "las palabras son lo más abstractas posible en provecho de las relaciones" y "ninguna palabra es

A

Ayer fue primavera

Un alto en el rodaje
De pie, un periodista
español (a la izquierda),
Fernando Ayala,
las actrices Ana Mariscal
y Analía Gadé, el marido
de Ana Mariscal, el
director de fotografía
Ricardo Younis
Sentados, Héctor
Olivera y Duilio Marzio.
El periodista y
el matrimonio Mariscal
visitaban el set

densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y mucho más, la vía de un vínculo...".¹² Los nuevos ejercicios de escritura son *síntomas* de la imposibilidad manifiesta del viejo lenguaje en alguna medida estancado, pero también *síntomas* de una nueva necesidad de expresión estética y política que emplea los dispositivos del medio hasta entonces ocultos. Una de las primeras intuiciones sobre la necesidad de operar en el paradigma la expuso André Bazin, en sus trabajos iniciales de análisis de la *puesta en escena* (*mise en scène*): oculta en el sintagma, la puesta en escena es evidencia de un rasgo ideológico, la escritura fílmica. Decía Bazin que el espectador le da poca importancia a alguna inverosimilitud psicológica o de interpretación del actor: prefiere siempre la coherencia de "cierta lógica dramática".¹³ Jesús González Requena, teórico español a quien seguimos en parte del presente párrafo, admite: "Con este nuevo signo —con esta nueva práctica del signo— irrumpe o cobra visibilidad *otro espacio*. Otro espacio que ya no puede ser referencial o ficcional, pues es el espacio de la erosión del signo, de la fractura de la significación. No puede ser más que un espacio textual: *el espacio no de lo representado, sino el de la representación*. Nace así, con esta nueva práctica del sig-



no, la conciencia de la representación, que es la marca inexcusable de la modernidad en el cine de nuestro tiempo..."¹⁴

Dos relatos para un túnel

Un comentario periodístico de abril de 1952 reduce el contenido de **El túnel**, de León Klimovsky, a esta síntesis: "Al creer que ella lo engañaba, un joven pintor de talento, atormentado por los celos, da muerte a una mujer, después de haber maquinado el crimen largamente en un lento proceso de locura".¹⁵ **El túnel** es la historia de un amor alucinado, sin otra salida que la muerte, como ocurre. Las víctimas son María Iribarne, que muere apuñalada por Pablo