

HUELLAS DE LA CULTURA EUROPEA EN LA ÉPOCA DORADA DEL CINE ARGENTINO



Nicosia, María Lucila

María Lucila Nicosia lucila.nicosia@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
vol. 32, núm. 67, 2021
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 12 Octubre 2021
Aprobación: 17 Noviembre 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603226002/>

Resumen: Durante los años cuarenta, el cine argentino gozó de una etapa de esplendor, la denominada «época dorada», así señalada por los especialistas debido a que los largometrajes que nutrieron las pantallas grandes de esas gloriosas décadas no solo desbordaban de elegancia y de *glamour*, sino que, en ellos, también se combinaban biografías de personajes históricos, poetas o escritores, con adaptaciones de clásicos de la literatura mundial o leyendas locales y extranjeras. Tulio Demicheli, afamado guionista y director de cine, aclamado en la Argentina, al igual que en México y en Europa, escribió las versiones de varios éxitos de taquilla, muchos de ellos basados en novelas europeas. Para el presente trabajo, se han seleccionado tres largometrajes adaptados por Demicheli: el primero de ellos, *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, está basado en la *nouvelle* homónima del escritor austríaco Stefan Zweig; el siguiente, *El pecado de Julia*, adaptado de la obra teatral de August Strindberg *La señorita Julia* y, por último, *Dios se lo pague*, que esconde, en sus líneas, la leyenda germana de *Lohengrin*. A partir de estos elementos, se intentará esbozar un breve análisis de los guiones cinematográficos teniendo en cuenta similitudes y diferencias respecto de los correspondientes hipotextos. Se hará especial hincapié en el enfoque adoptado para cada transposición en virtud del momento en que se escribieron las adaptaciones y de las diferencias culturales e idiosincrasias locales. Con este fin, se ha estudiado el material alusivo a la actividad cinematográfica del período, como así también parte de la bibliografía relacionada con estos textos.

Palabras clave: Films Argentinos, Guiones, Adaptaciones, Época Dorada, Transposición.

Abstract: *During the 1940's, the Argentinian cinema enjoyed a splendor period, the "golden age", so called by the specialists due to the fact that the films that filled the big screens during these glorious decade, were overflowing with elegance and glamour. In these movies, the biographies of historical characters, poets or writers were combined with adaptations of world literature classics or local and foreign legends. Tulio Demicheli, a renowned screenwriter and cinema director, respected not only in Argentina, but also in Europe and Mexico, wrote the Spanish version of many films of success, many of them based on European novels. For the present work, three films adapted by Demicheli have been chosen Veinticuatro horas en la vida de una mujer, based on the homonymous nouvelle by the Austrian writer Stefan Zweig, Miss Julie, by August Strindberg, which in its filmed version was named El pecado de Julia, and Dios se lo pague, which conceals between its dialogues Lohengrin's*

German legend. The aim of this work is to carry out a brief analysis of the film scripts, taking into account their hypotexts in order to highlight their main similarities and differences, making special emphasis in the particular focus given to each adaptation according to the moment in which it was written and taking into account the cultural differences and local idiosyncrasies.

Keywords: *Film, Screenwriter, Cinema, Golden Age, Scripts.*

La década de los años cuarenta constituyó un período glorioso para el cine argentino. Hubo una proliferación de largometrajes muy celebrados, que catapultaron a la fama mundial no solo a los actores que los interpretaban, sino también a directores y guionistas locales. Fu e la era de los grandes estudios, como Lumiton, San Miguel, Argentina Sono Film, por mencionar solo algunos. En esta era del cine de *teléfono blanco*, las grandes divas lucían vestuarios de lujo, pieles suntuosas y peinados elaborados, mientras bebían *champagne* y deambulaban por sus enormes y ricas mansiones, con amplias escalinatas. Precisamente en este momento, se produjo una profusión de traducciones de obras extranjeras, que desplazaron los trabajos de autores nacionales. Solo en 1946, hubo nueve estrenos con libros europeos, entre los que se cuentan *Los tres mosqueteros*, *La tía de Carlos*, *Un modelo de París* y otros.

Domingo Di Núbila, reconocido crítico del género, se pregunta en su libro *Historia del cine argentino* (1959, p. 31): «Línea internacional, extranjerización, alejamiento de lo popular, ¿por qué se dieron en el film argentino?». El autor lo atribuye al hecho de que la industria cinematográfica local se desarrolló, en su mayor parte, dentro de los límites geográficos del área rioplatense, fuertemente europeizada por las corrientes migratorias. En efecto, comenzaron a copiarse técnicas, tramas y estilos correspondientes a éxitos europeos y norteamericanos. Era la época de estrenos internacionales, como *Casablanca*, *El ciudadano Kane*, *El tercer hombre*, *Rebeca*. Esta tendencia se agudizó en 1947, cuando casi la mitad del material tuvo origen argumental extranjero. En esta década, se adaptaron autores de la talla de Tolstói, Wilde, Kaiser, Strindberg, Ibsen, Zweig, entre otros. En algunos casos, la influencia de la literatura y el arte de otras latitudes no fue explícita; las referencias solapadas o los indicios velados se manifestaban a través de alguna escena en particular o de una pieza musical.

En 1933, con el estreno de *Tango*, de Luis Moglia Barth, comienza la era del cine sonoro en la Argentina. Cuatro años más tarde, este director le propuso a Ángel Mentasti reunir recursos y fundar Argentina Sono Film, uno de los estudios más importantes del país. A este emprendimiento, siguió la inauguración de Lumiton, con mejoras técnicas en cuanto a sonido y fotografía, cuyas instalaciones ocupaban dos manzanas en Munro. Los laboratorios Alex importaron *know-how* de Kodak en Estados Unidos y, a partir de allí, las películas argentinas gozaron de *standard* internacional en lo que a imagen se refería.

En un principio, los grandes éxitos cinematográficos en el país estuvieron basados en obras de literatura de autores locales, como Lugones —*La guerra gaucha*—, Mansilla —*Viento norte*—, Cané —*Juvenilia*—, Sarmiento —*Su mejor alumno*—, Quiroga —*Prisioneros de la tierra*—, por mencionar solo

algunos. Varios críticos adjudican el abandono de los textos argentinos en favor de los internacionales a la censura que, en ese momento político del país, se ejercía sobre los guiones. Sin embargo, fueron numerosos los factores que motivaron este viraje a las obras extranjeras. En primer lugar, hasta mediados de la década de los treinta, el cine no era de interés para las clases altas, que se volcaban con mayor asiduidad al teatro. Asimismo, los primeros cineastas fueron de extracción popular y prefirieron moverse en lo suyo (Di Núbila, 1959, p. 61). Se jactaban de producir argumentos sin el menor signo extranjerizante, con excepción de ciertos procedimientos técnicos, como, por ejemplo, la fotografía.

Sin embargo, a comienzos de la década de los cuarenta, una de las grandes falencias del cine nacional fueron los guiones. En esos mismos años, Hollywood contrató a grandes escritores para trabajar como guionistas en sus estudios: William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, Dorothy Parker, Raymond Chandler, entre otros (Neifert, 2005, p. 24). En la Argentina, por su parte, a partir de 1942, comenzó a aumentarse el plantel de argumentistas y de adaptadores: Pondal Ríos, Olivari, Amorim, Petit de Murat, Casona conformaban este grupo. Así se inició el fenómeno de la adaptación de las grandes obras de la literatura.

La novedad de las adaptaciones de los clásicos extranjeros no solo tuvo lugar en la Argentina: México también emprendió esta tarea y, muchas veces, estos títulos coincidían en ambos países, como fue el caso de *Casa de muñecas* (1943), de Ernesto Arancibia, y la homónima mexicana de Arturo B. Crevenna, más tarde, en 1956, a la que siguieron otras, como *Corazón*, de Edmundo De Amicis; *Historia de una mala mujer*, de Luis Saslavsky (1948); *Celos*, basada en *La sonata a Kreutzer*, de Tolstói, dirigida por Mario Soffici en 1946, entre muchas otras.

Algunos críticos expresan opiniones muy negativas con respecto a esta tendencia y alegan que requerían grandes esfuerzos técnicos, presupuestos abultados y temáticas que eran totalmente ajenas a la cultura vernácula. Sin embargo, se debe tener en cuenta que los cineastas argentinos se vieron empujados a optar por esta posibilidad, dado el avance y el éxito de las cintas mexicanas en el mercado internacional y a la carencia de guiones innovadores.

Si bien el producto de estas adaptaciones no siempre era destacado y, en reiteradas ocasiones, los personajes resultaban complejos y distantes por pertenecer a otras culturas, de modo que el espectador local no llegaba a empatizar con problemáticas que eran muy lejanas de la cotidianeidad doméstica, el esfuerzo de producción y la idoneidad de los guionistas bien merece su estudio y su reconocimiento.

Una de las características más llamativas fue la modificación en la gramática y el léxico que tuvo lugar en estas adaptaciones. Así como, en los primeros films, se remarcaban los giros idiomáticos, las expresiones y los sociolectos locales, hecho que se veía favorecido por la temática de los largometrajes en los que el tango era el protagonista principal, seguido por las producciones de temas gauchescos, en cambio, en las adaptaciones de los clásicos se optó por un lenguaje neutro y alejado de lo popular, es decir, se utilizó un registro más «elevado». Como ya se mencionó, muchos de estos films se exportaron a Latinoamérica y a España y, por lo tanto, era esencial el uso de un español neutro, que proliferó, sobre todo, en los melodramas. Estas modificaciones daban lugar a que los personajes se trataran de «tú» o utilizaran expresiones poco espontáneas: «[...] a partir de 1945, el lenguaje argentino (el *vos*, el *querés*, la *ye*, en vez de la *elle*, las palabras de la jerga

popular) era rechazado por el público habituado al *tú*, al *quieres* y a los modismos mexicanos» (Di Núbila, 1959, p. 238).

Para este trabajo, se han seleccionado tres films representativos del cine argentino de la época dorada: *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, *El pecado de Julia* y *Dios se lo pague*.

Nos ocuparemos, en primer lugar, de explorar brevemente la transposición de *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, *nouvelle* del escritor austríaco Stefan Zweig, quien, por aquellos años, era muy popular en nuestro país. De hecho, en su visita a Buenos Aires, en 1940, había firmado un contrato con el guionista de cine y teatro Erwin Wallfisch para la transposición de *El cordero del pobre*. En 1944, ya muerto el autor, Carlos Borcosque dirige *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, escrita por Cerretani y Tulio Demicheli, sobre la adaptación para teatro de Wallfisch, con la actuación de Amelia Bence y Roberto Escalada. Borcosque era periodista y cineasta, de origen chileno, y contaba con una gran experiencia en cuanto a técnicas de Hollywood. Había sido contratado por la compañía Metro-Goldwyn-Mayer para su departamento de español durante su permanencia en Los Ángeles, en donde estudió cine norteamericano. En 1938, recibió una oferta de Argentina Sono Film para realizar varios largometrajes en nuestro país. En 1939, dirigió su película más famosa, *Alas de mi patria*, que logró llegar a Hollywood para ser vista entre quienes seleccionaban films para el Oscar.

Si bien *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* tuvo una fría recepción, y algunos críticos objetaron la interpretación de Amelia Bence en el papel de la rica dama, que experimenta un episodio de intensa pasión cuando intenta rescatar de las garras de la muerte a un joven jugador empedernido, ya que el *physique du rol* de esta, un tanto duro e indiferente, no encajaba con el personaje de Zweig, el director supo condimentar la historia con elementos que la revisten de un carácter muy similar a las producciones europeas de la época.

En un período de auge de las adaptaciones de obras extranjeras, Borcosque, de la mano de Antonio Merayo, experimentado director de fotografía que se lució en innumerables producciones argentinas, también se valió de «racontos que fragmentan la acción entre el pasado y el presente; ángulos de cámara muy rebuscados; luces y sombras bien pastosas [...], movimientos insólitos de la cámara» (España, 1984, p. 210).

En la película, no solo se respetaron los nombres de los ámbitos geográficos utilizados por el escritor, ya que la trama del original transcurre en Montecarlo, sino que se consideraron detalles, como los carteles y los nombres propios escritos en francés y la estética de los espacios, ornamentados magníficamente al estilo de la Riviera, lo cual se pone de manifiesto en la cuidada escenografía del casino. El guionista, hábilmente deja constancia del ámbito espacial y del momento en el que se desarrolla la historia, ya que, al inicio del film, se presenta la figura de Zweig, sentado en su escritorio, escribiendo el siguiente párrafo: «En la pequeña pensión de la Riviera, donde entonces a pocos años de la guerra, estalló en nuestra mesa una violenta discusión», frase con la que también comienza la *nouvelle*.

Al adaptar la obra, los guionistas introdujeron una primera parte, en la que, mediante el uso de una analepsis, se describen pasajes de la vida de la protagonista antes de su llegada a Montecarlo. Este *flashback* está ausente en el original, el cual, sin embargo, demora la historia principal con una introducción en donde se refiere el acontecimiento de una madre de familia, que se hallaba junto a su esposo

en un hotel en donde, asimismo, se hospedaba el narrador. Repentinamente, la mujer huye con un joven desconocido, hecho que provoca la crítica y el desprecio de los huéspedes del albergue y, a su vez, detona el relato central de la historia, además de funcionar como una puesta en abismo. A pesar de estos cambios, el espíritu de Zweig atraviesa el film desde su inicio, ya que el personaje al cual la ahora anciana dama confiesa su historia está notablemente caracterizado como el escritor vienés.

A su vez, los guionistas no omitieron algunas referencias muy simbólicas a las que Zweig otorga suma relevancia, tales como las manos de los jugadores y sus movimientos a la hora de enfrentarse a la mesa de juego, hecho que en la versión fílmica se advierte de modo mucho más gráfico con planos detalle.

Además, los vales de Strauss engalanan los momentos más festivos, mientras que la sinfonía *Patética*, de Tchaikovski, tiñe de dramatismo las escenas más conmovedoras.

Tulio Demicheli también escribió el guion de *El pecado de Julia*, junto con René Garzón, basada en la obra de teatro *La señorita Julia*, de August Strindberg, interpretada, una vez más, por Amelia Bence y por Alberto Closas en los papeles principales. Se estrenó el 5 de junio de 1947 y se la calificó como prohibida para menores de dieciocho años. En este film, dirigido por Mario Soffici, son abundantes los elementos simbólicos con los que se suplanta parte de las líneas del texto original.

También aquí, los adaptadores hacen referencia al espacio físico en el que se desarrollará la historia. En la primera imagen, con una toma en contrapicado, es decir, con angulación de la cámara hacia arriba, se muestra a una Julia vacilante y confundida, cuya túnica blanca es sacudida fuertemente por el viento en una suerte de acantilado. Superpuesta a esta imagen, aparece la leyenda que reza: «En un lugar de Europa, años atrás, cuando aún existían amos y lacayos...», referencia ausente en la obra en un acto de Strindberg, en donde la acción se inicia en la cocina del conde, en la Noche de San Juan.

La ambientación subsiguiente del film, adaptado al estilo campestre nórdico, con cuartos revestidos en maderas pintadas, abundancia de cacharros de cobre y la cocina de azulejos coronada con una gran campana, tal cual como se describe el espacio al inicio de la obra teatral, difiere enormemente de los escenarios costumbristas que, hasta pocos años antes, se mostraban en los largometrajes argentinos, por lo que los personajes se hallan inmersos en un tiempo y en un lugar muy distantes del ámbito nacional.

Asimismo, el vestuario corresponde a trajes de época. En el caso de Julia, ricos vestidos dignos de una dama burguesa, y los campesinos suecos visten ropa tradicional, que se advierte con mayor detalle en las escenas correspondientes al festejo de la Noche de San Juan. Esta festividad es de gran importancia en Europa y data de una tradición centenaria con códigos muy propios de cada comunidad, si bien el denominador común son las danzas con cintas en torno al fuego y la idea de igualdad social, en donde, solo por esa noche, se olvidan las diferencias de clase, como lo expresa Julia, en diálogo con Juan, en la obra de Strindberg: «¡Esta noche estamos de fiesta, como gente alegre, y dejamos de lado los rangos!» (2008, p.107).

El film de Soffici se extiende en la escena del baile, en la que, en paralelo, se produce la seducción de Julia, hija del conde, por parte de Juan, el lacayo, en el

cuarto de este, mientras que los campesinos invaden desenfrenados la mansión y recorren todos los ambientes, danzando de modo alocado. Es notorio el ingenio de Soffici al introducir, con esta escena, la irrupción de la clase humilde en la planta baja de la mansión señorial burguesa en relación directamente especular con la *caída* moral de Julia en el cuarto de su criado, en la planta alta.

Durante el baile, prevalecen las tomas en contrapicado, en donde se advierten, en especial, las piernas de los bailarines en contraste con las escenas en donde aparece Julia, por lo general, en la escalera, y con angulación en picado. Las escaleras aparecen casi siempre en espacios lujosos y aristocráticos. Charlotte Garson expresa que: «A través de los escalones salen a la luz las pulsiones reprimidas en la planta baja, mundana y doméstica [...]» (Balló y Bergara, 2016, p. 34).

Si bien en la obra teatral, además de Julia y de Juan, solo interviene Cristina, la cocinera, en el film, se recurre al añadido de otros personajes secundarios, como un ama de llaves, un anciano, algunos campesinos y el novio de Julia, a quien esta decide abandonar la misma noche en que se daría a conocer su compromiso, a diferencia del original, en donde es el novio quien, cansado del carácter dominante de la heroína, rompe la relación.

Los guionistas realizaron otras modificaciones, como, por ejemplo, en el personaje de Cristina, quien es presentada como una joven ingenua y perdidamente enamorada de Juan que, luego de ver sus ilusiones destruidas al comprobar el amorío entre el criado y su patrona, se suicida en la siniestra laguna cercana a la mansión. No es este el destino de la cocinera en la obra teatral, quien se muestra resentida e impertinente con la señora de la casa, al descubrir su desliz. También el final de Julia, en la versión cinematográfica, difiere del hipotexto, ya que esta se arroja a las burbujeantes aguas de la laguna.

Tanto el guion como las puestas en escena confieren al largometraje un halo lúgubre y tétrico, casi siniestro, abundante en habitaciones oscuras, pantanos y comentarios ominosos, características estas que Strindberg no plasmó en su obra.

El afamado y polémico crítico de cine Raimundo Calcagno, más conocido como Calki, escribió, en el diario *El Mundo*, que, a pesar de estar el dramaturgo sueco adelantado a su tiempo, el argumento de *El pecado de Julia* resultaba anticuado para el público nacional y, más allá de la calidad de la producción, resultaba errónea la elección del tema. A pesar de esta opinión, cabe mencionar que el film tiene un valor estético en el que se destacan detalles simbólicos recurrentes, como se mencionó con anterioridad. Los más sobresalientes son el plano detalle (muchas veces, se utiliza como encuadre de ciertas escenas) de las botas del conde, que denotan su fuerte presencia; los tonos oníricos de escenas en las que Julia sueña que está suspendida en una columna a gran altura y dispuesta a descender o cuando se muestra perturbada e indecisa frente a su desgracia y a las presiones de Juan para escapar con él, y también el significado de las hogueras y las fiestas populares.

Siendo adolescente, Soffici había participado en cuadros teatrales de aficionados y había leído los clásicos, como Shakespeare, Bergson y Strindberg. Sin embargo, su predilección eran las temáticas argentinas, como se evidencia en *Viento norte* (1937), *Con las alas rotas*, Kilómetro 111 (ambas de 1938), *Prisioneros de la tierra* (1939) y muchas otras, hecho que Petit de Murat corrobora cuando comenta: «La clase media es su [de Soffici] fuerte y, en

ocasiones, el drama mismo de la tierra y de sus hombres» (1954, p. 52). No obstante, y quizás por los mismos intereses que instaron a sus pares, desde mediados de los años cuarenta en adelante, a volcarse a los argumentos clásicos, Soffici no solo se inspiró en Strindberg para su producción, sino también en otros autores extranjeros, como Tolstói para su film *Celos* (1946), basado en *La sonata a Kreutzer*, o Ibsen, para *La dama del mar* (1954).

Una mención especial merece el caso de *Dios se lo pague*, filmada en 1947, ya que fue la primera producción argentina seleccionada por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood como candidata a mejor película extranjera. Se estrenó en marzo de 1948 y fue un éxito inmediato, no solamente en las salas nacionales, sino también en varios países de América y de Europa. Fue dirigida por Luis César Amadori en los estudios de Argentina Sono Film, con guion de este y del arriba citado Demicheli, basado en la obra de teatro homónima del dramaturgo brasileño Joracy Camargo. Era común en esos años que, luego de presentarse obras exitosas en los teatros porteños, se efectuaran adaptaciones para la pantalla grande. Amadori, quien se inició como director al lado del ya mencionado Mario Soffici, tuvo una carrera larga y con éxitos abundantes. Fue periodista y crítico de espectáculos, y, antes de comenzar con la dirección de largometrajes, su labor se dividió entre el celuloide y el teatro; realizó algunas comedias musicales, fue director del Teatro Nacional Cervantes y, luego, compró el teatro Maipo. Claudio España (1993, p. 14) indica que el cine de Amadori respondía a la industria que proyectaba de acuerdo con los gustos del espectador, como en Hollywood.

Dios se lo pague compone el género de melodrama social, en donde se contraponen el mundo de los pobres al de los ricos. Isaac León Frías (2019) expresa que, a pesar de tener un look muy local y de estar dirigida por Amadori, este film reunía características que le daban cierta atipicidad, ya que, además de congregarse a una afamada actriz argentina con el renombrado mexicano Arturo de Córdova, funcionó como «un melodrama distinguido que hubiera podido, con mínimos cambios y otros segundos roles, estar ubicado en la ciudad de México manteniéndose en su lugar la misma Zully Moreno [...]» (2019, p. 455). De este modo, Amadori demostró su amplia capacidad y nivel profesional para triunfar en la Argentina y, asimismo, en México y en España.

La trama versa sobre un mendigo que pedía limosna en el umbral de una iglesia junto a un compañero mientras reflexionaba, con notable sabiduría y profundidad, acerca de la vida. Una vez cerradas las puertas del templo, el mendigo se apostaba junto a la entrada de una casa de juegos ilegal. Una noche, la policía irrumpe en el sitio y detiene a varios de los concurrentes. Nancy, una joven refinada y elegante, pero adicta al juego y en constante decadencia económica, logra evadir la detención y busca refugio en un recodo, en donde encuentra a este «viejito», como ella misma lo denomina, quien la oculta y, así, evita que la apresen. El personaje del mendigo alberga dos identidades: la del pobre desgraciado, que obtiene el sustento de la caridad ajena, y la del rico burgués y hombre de negocios, quien ha amasado su fortuna a partir de las limosnas y a modo de venganza contra la sociedad. En su rol de caballero adinerado, ofrece a Nancy una vida llena de lujos, viajes y placer, a cambio de que esta nunca pregunte por su pasado ni por su ocupación. A pesar de que la dama finge sentirse ofendida frente a semejante ataque a su dignidad, rápidamente sucumbe ante la tentación

de un opulento porvenir, si bien no siente atracción alguna por este hombre. No obstante, al poco tiempo Nancy, hastiada de esa vida y llena de resentimiento por ignorar los secretos de su compañero, decide traicionarlo con un hombre más joven y rico. Su nombre era Pericles Richardson, hijo de quien, muchos años antes, fuera el artífice de la desgracia y la ruina del ahora devenido millonario que, al descubrir los planes de Nancy, desilusionado y abatido, reconoce que su sed de venganza no ha hecho sino arruinar la posibilidad de ser feliz. La historia se desarrolla en un entorno que podría ser cualquier ciudad o país, ya que no se menciona ningún elemento autóctono que aporte indicios sobre el espacio urbano en donde se despliegan los acontecimientos.

Demicheli y Amadori utilizaron este argumento como esqueleto del guion, al cual añadieron varios elementos creativos y que vinculan este film con la cultura europea, un rasgo inexistente en la obra de teatro de Camargo. Petit de Murat afirma: «Tulio Demicheli alcanza sus mejores momentos en la descripción de lo cotidiano, en los rasgos naturales y habituales de los seres actuando en medios sumamente definidos. Todos ellos necesitan para realizarse asuntos diversos» (1954, p. 52).

Luego del encuentro fortuito con el mendigo, un admirador anónimo envía a Nancy un ramo de flores con una invitación para la ópera. Una vez en la sala, se presenta súbitamente en su palco un desconocido, elegante y apuesto, en coincidencia con la música del preludio de la ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner. Ante la insistencia de Nancy por averiguar el nombre del galán, se escuchan de fondo los primeros acordes de *Lohengrin*, otra ópera del compositor alemán. El misterioso caballero relata a la joven la leyenda de este héroe de la mitología germana, el cual, ante las plegarias angustiadas de Elsa de Brabante, acusada de asesinar a su hermano, acude, sobre las aguas, en una embarcación tirada por cisnes, para rescatarla de la injuriosa calumnia. Cuando, más tarde, se unen en matrimonio, la única condición de Lohengrin es que Elsa jamás pregunte cuál es su origen, circunstancia que no parecía presentar obstáculo alguno en un principio, pero que, más tarde, comienza a inquietarla, al punto de romper con su promesa e increpar a su flamante esposo acerca de su identidad y de su proveniencia. Luego de revelar su nombre, Lohengrin parte para siempre, del mismo modo en que había llegado, y Elsa muere de pena. En otras versiones del mito, Lohengrin se transforma en cisne. Wagner toma estas leyendas y las convierte en ópera, utilizando como *leit motiv* la *Frageverbot* o pregunta prohibida, motivo este ya presente en el mito de Zeus y Semele.

Amadori, que, hasta el momento, había incluido la música popular argentina por excelencia —el tango— y material local en sus películas, se desprende de esta impronta y añade los acordes del compositor europeo a fin de crear un ambiente neutro e internacional. Es evidente que tanto Amadori, que siempre había estado relacionado con el ámbito de la ópera y de la comedia musical, como Demicheli eran conocedores de estas mitologías y de la música de Wagner, de modo que las vincularon inmediatamente con el argumento del guion cinematográfico.

Claudio España señala que las presencias de *Tannhäuser* y de *Lohengrin* en la pista sonora son «presumibles contenidos oblicuos» (1993, p. 37). Sin embargo, lo que, en esta escena, se presenta como un guiño sutil para establecer la intertextualidad entre estas obras, luego se manifiesta explícitamente. En el baile posterior, cuando Nancy finge ser una acaudalada dama de sociedad, orgullosa

y rodeada de riquezas, y el caballero misterioso le ofrece la posibilidad de hacer realidad esa ilusión, si acepta como compañero a alguien capaz de brindarle esos lujos con la única condición de no preguntar nada acerca de su vida y de conocer solo lo que él decidiera revelar, la sorprendida Nancy le responde que ese caballero es el mismo Lohengrin, e, inmediatamente, el enigmático personaje se asume como tal. Su compañera sabrá, más tarde, que su verdadero nombre es Mario Álvarez.

El tema de la identidad se revela como uno de los ejes centrales, tanto en la leyenda como en el film. Lohengrin pide a Elsa un acto de fe, ya que debe creer y confiar en él sin cuestionar las causas que lo mueven a solicitar este requerimiento. Mario acalla la curiosidad de Nancy con costosos regalos, que no alcanzan, sin embargo, para evitar la angustia y la soledad que esta siente. En ambos casos, la «pregunta prohibida» se presenta como un desafío de fidelidad y de confianza y, a la vez, como una prueba obligada a la que es necesario someterse para alcanzar la felicidad amorosa plena.

Si bien la ópera culmina en tragedia, para su largometraje, Amadori propone un final feliz: la noche en que Nancy discute con Mario y decide abandonarlo, encuentra, en el escritorio de este, la rosa que ella le había regalado cuando lo conoció como mendigo. Esta anagnórisis despierta en ella un desinteresado sentimiento de gratitud y de reconocimiento hacia su salvador, el cual se cristaliza cuando acude a la puerta de la iglesia y deja todas las joyas en el sombrero del mendigo para luego ingresar juntos, del brazo, por la nave principal. Por lo tanto, se ha producido una doble redención, la de Nancy de su pasado de mujer falsa, ambiciosa e insensible, y la de Mario, quien creía que el dinero todo lo podía comprar y era el vehículo para su felicidad. De este modo, esta suerte de metamorfosis casi ovidiana que acontece en Lohengrin está presente en el film, no solo en la doble identidad del mendigo-caballero, sino también en la transformación que se produce en su espíritu.

CONCLUSIÓN

Si bien estos largometrajes reflejan diferentes argumentos, existen algunos puntos en común que ponen de manifiesto la pluma de un mismo guionista. Tanto los directores como los adaptadores contaban con conocimientos profundos de la industria del cine argentino y extranjero, puesto que muchos de ellos habían estudiado o trabajado en Hollywood, México o España y, por ende, poseían la idoneidad necesaria para la realización de estas obras y para adecuarlas al gusto local. Incluso fotógrafos, pintores y musicalizadores gozaban de una amplia familiaridad con la cultura y las artes, lo cual se veía reflejado en los montajes, las tomas y la música seleccionada para engalanar algunas escenas. Con posterioridad, muchas fueron las críticas que surgieron en relación con este período de proliferación de lo extranjerizante en desmedro de los valores y cultura regionales. Sin embargo, los sentimientos humanos y profundos, como el arrepentimiento, la curiosidad, la venganza, el honor y los principios morales se encuentran presentes a lo largo de los films, como así también una destreza sutil de los directores y de la industria cinematográfica argentina de la época para lograr una adaptación casi atemporal de estos clásicos europeos universales y promover su difusión entre el público local.

Referencias Bibliográficas

- Balló, J. y Bergara, A. (eds.). (2016). *Motivos visuales en el cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Camargo, J. (1960). *Dios se lo pague*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- Deathridge, J. (2008). *Wagner the Progressive-Another Look at Lohengrin*. Recuperado el 10 de octubre de 2019, desde <https://books.google.com.ar/books?id=u38kDQAAQBAJ&pg=PA35&pg=PA35&dq=the+forbidden+question+lohengrin+the+flying+dutchman&source=bl&cots=1Q94HNbMY9&sig=ACfU3U0rVL2Dg4p2OzjIR1f8cyxdkas iow&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiIqICrrcfkAhXgEbkGHecD-IQ6AEwBHoECAgQAQ#v=onepage&q=the%20forbidden%20question%20lohengrin%20the%20flying%20dutchman&f=false>
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Schapire.
- Amadori, L. C. (Director). (1984). *Dios se lo pague*. [Película]. Argentina Sono Film. Recuperada el 7 de octubre de 2019, desde <https://www.youtube.com/watch?v=xN-8HYnzTyA>
- Soffici, M. (Director). (1946). *El pecado de Julia*. [Película]. Estudios San Miguel. Recuperada el 10 de diciembre de 2019, desde <https://www.youtube.com/watch?v=oKWitSHNuo4>
- España, C. (1984). *Medio siglo de cine*. Argentina Sono Film. Buenos Aires: Abril.
- España, C. (1993). *Luis César Amadori*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Frías, I. L. (2019). *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*. Perú: Universidad de Lima Fondo Editorial.
- Neifert, A. (2005). *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires: La Crujía.
- Paranaguá, P. A. (2002). «Populismo e hibridación: Dios se lo pague, textos y contexto». *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 199, 331-354.
- Petit de Murat, U. (1954). *El guion cinematográfico*. México: Alameda.
- Strindberg, A. (2008). *La señorita Julia*. Buenos Aires: Losada.
- Borcosque, C. (Director). (1944). Veinticuatro horas en la vida de una mujer. [Película]. Argentina Sono Film. Recuperada el 28 de septiembre de 2019, desde <https://www.youtube.com/watch?v=uTHPi1cTYyA&t=127s&frags=pl%2Cwn>
- Zweig, S. (1959). *Obras completas*. Barcelona: Editorial Juventud.

Notas

- [1] Este trabajo es un avance de una investigación mayor, en la que se profundizará y se ampliará la influencia de los clásicos universales en los guiones del cine argentino en su época dorada.
- * Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador. Docente en la misma institución, en la UCA y en el CONSUDEC. Correo electrónico: lucila.nicosia@gmail.com