



Benito Pérez Galdós en el cine argentino: *El abuelo salteño*¹

John H. Sinnigen

University of Maryland – Baltimore County

Resumen

En 1954 el director Román Viñoly Barreto adaptó la novela *El abuelo* (1897) del escritor español Benito Pérez Galdós al cine argentino. En dicho film el texto galdosiano se “argentinizó” por medio de las actuaciones estelares de dos íconos del cine nacional de la época, Enrique Muiño y Mecha Ortiz, y en el manejo de los exteriores, el lenguaje, las costumbres y el folclore de la provincia de Salta. Por lo general en la película se sigue el argumento galdosiano, pero el aristócrata venido a menos del original, el Conde de Albrit, es convertido en un estanciero gaucho, D. Rodrigo de Achával, y el desenlace melodramático ocurre en medio de la fiesta del Señor y la Virgen del Milagro en Salta. El espíritu del film corresponde a la ideología conciliatoria peronista de la época.

Palabras clave: Benito Pérez Galdós – cine argentino – adaptación cinematográfica – Enrique Muiño – Mecha Ortiz

Abstract

In 1954 the director Román Viñoly Barreto adapted the 1897 novel by the Spanish writer Benito Pérez Galdós, *El abuelo*, to the Argentine screen.

¹César Maranghello ha compartido sus enormes conocimientos sobre la cultura, la historia y el cine argentinos con una extraordinaria generosidad; he aprendido mucho de él, y él es la fuente de tantos de los datos en este estudio que si se lo agradeciera en cada instancia, sería aburrido. La doctora Elina Tranchini guió mis primeros pasos en esta investigación. Les agradezco a los dos su gran cooperación.

Olivar N° 15 (2011), 75-95.



de la novela en Madrid en 1897, el de la producción y el consumo del film en la Argentina en 1954 y también los contextos del consumo de estos dos textos en nuestros tiempos. Además, si bien es cierto que la apropiación de la novela hecha por un lector influye en su interpretación de la película, también es el caso que la apropiación del film, anterior o posterior a la lectura de la novela, influye en la interpretación de ésta.² Como un galdosista que regresa repetidamente a la novela *El abuelo*, después de ver y estudiar las varias versiones fílmicas, reconozco que las imágenes de ella y del contexto de su producción ya condicionan mi lectura del texto original.³

No es el lugar para entrar en un análisis de las extensas contribuciones a la teoría de la adaptación. Sencillamente explico el marco de mi análisis. Encuentro especialmente útiles las categorías de ícono, índice y símbolo tomados de Charles Sanders Peirce (1992:225-226). En un ícono el significante tiene un parecido con su significado (por ejemplo, la relación entre una foto y lo fotografiado), en un índice hay una asociación entre los dos (por ejemplo, humo-fuego) y en un símbolo la relación es convencional (el caso de las lenguas humanas, la palabra “árbol”, por ejemplo). En una novela predomina lo simbólico y en una película lo icónico; en una novela los lectores tienen que imaginarse los lugares y la fisonomía de los personajes, en un film los espectadores los ven. En esta representación icónica los índices adquieren un peso mayor que en una novela. Por ejemplo, en vez de usar símbolos (palabras) para indicar la época y el lugar, en el cine habitualmente se emplean índices (la ropa, los medios de transporte, edificios famosos, etc.); igualmente se usan gestos (índices) para sugerir estados de ánimo, sentimientos, deseos, etc. En cuanto a los actores, ellos encarnan iconos de sus personajes e índices de una imagen, una “personalidad” que se asocia con ellos debido a su trayectoria artística y a la manipulación comercial de ella,

² Véase Bikandi-Mejias (1997:97-101).

³ *El abuelo* es el texto galdosiano más filmado. Las otras versiones son: *La duda* (1915) de Domènec Ceret, *El abuelo* (1925) de José Buchs, *Adulterio* (1943) de José Díaz Morales, *La duda* (1972) de Rafael Gil, y *El abuelo* (1998) de José Luis Garcí. Según Daniel López, “Alejandro Casona había elaborado una adaptación que Estudios San Miguel anunció hacia 1945 con la dirección de Franciso Mugica, en la que María Duval y Elina Colomer harían las nietas, pero que por alguna razón no llegó a filmarse” (López, 1996). En total hay 22 filmes “galdosianos”: 11 españoles, 8 mexicanos, estos dos argentinos y un estadounidense.

una relación de asociación que es, notoriamente, el caso con Enrique Muiño y Mecha Ortiz.⁴ En el cine sonoro el lenguaje visual se combina con el sonido, el que desempeña un papel complementario: el empleo de la palabra hablada es plenamente simbólico mientras que la música es más bien un índice (la asociación de un determinado tipo de música con un lugar, una época o una emoción). Así que mientras en una novela no hay más que símbolos (palabras), en un film sonoro predomina lo icónico que se articula con índices y símbolos, y el lenguaje visual se combina con el sonoro.

Las jerarquías simbólicas en la literatura y en el cine son distintas. En una novela decimonónica la relación es sencilla, el autor ocupa el primer lugar seguido por el título y el editor. En una adaptación cinematográfica el asunto es más complicado.⁵ La estrella ocupa el primer lugar, la estrella secundaria ocupa el segundo, más estelares si los hay el tercero, seguidos por el elenco, la adaptación de la novela viene después, luego el productor y los estudios y por último el director. Todos ellos entran en la composición fílmica, y la jerarquía es bastante rígida.

Otras relevantes distinciones entre los dos medios están vinculadas a su producción y consumo. Por lo general, un novelista, y tal fue el caso de Galdós, escribe solo y el tiempo de la redacción de una novela es flexible. En cambio, una película es una obra colectiva con un tiempo de producción generalmente fijado de antemano. Galdós escribía en un cuarto, un film como este tuvo exteriores que requirieron desplazamientos desde Buenos Aires hasta Salta, además de trabajos en estudio. Para escribir y corregir, Galdós usaba papel, lápiz y pluma y no tenía que adherirse a un presupuesto, mientras que en el cine la tecnología es cara y cambiante y tiene un notable impacto en las posibilidades fílmicas, y el trabajo se debe de ceñir a un presupuesto. En cuanto al factor económico, la producción de novelas en la época de Galdós se hizo en un sistema de pequeña manufactura –Galdós

⁴ Enrique Muiño (1881, Buenos Aires – 1956, Buenos Aires): gran actor de teatro y cine. Mecha Ortiz (María Mercedes Varela Nimo de Ortiz; 1900, Buenos Aires – 1987, Buenos Aires): gran actriz de teatro y cine, conocida como “la Greta Garbo argentina”.

⁵ Sobre la fórmula hollywoodense de esos años, más o menos hasta 1960, adaptada en Argentina y México, véanse: Bordwell (1985), Lusnich (2007:21-26) y Kriger (2009:137-139). Consiste en grandes estudios, *star system*, estructuras y argumentos formulaicos, insistencia en el amor romántico heterosexual. Se distingue del cine independiente y del cine de autor.

se asociaba con un editor y durante un tiempo fue su propio editor—. El cine clásico, en cambio, es una industria capitalista. Galdós, sus editores y Argentina Sono Film S.A.C.I. tenían todos fines lucrativos, pero las escalas de esos fines eran incomparables.⁶ La literatura proviene de tiempos antiguos, precapitalistas, el cine nace en medio de un capitalismo ya entrado en su fase monopólica, el lucro es la meta decisiva de los grandes estudios como Argentina Sono Film, y los debates entre cine como negocio y cine como arte han estado presentes a lo largo de la historia del medio. Finalmente, los lectores de las novelas de Galdós provenían de capas de las crecientes clases medias letradas españolas de la época, eran novelas “populares” entre ellas, pero no tenían el público masivo que tendría el cine clásico argentino. En *El abuelo* de Galdós y en el de Argentina Sono Film se proyecta una visión del imaginario nacional de cada país, pero las características de su público contemporáneo diferían considerablemente.

Debido a estas notables diferencias, me parece que la base de los debates sobre la “fidelidad” de la película, predominantes durante un tiempo, simplifican las relaciones entre los medios. Para mí un film como este *El abuelo*, que se trata de la traslación de una famosa obra literaria al cine, es un texto híbrido en que la novela se articula con los diversos factores cinematográficos de su producción que hemos delineado.

El análisis es intercultural; para mí todo estudio cultural es por definición intercultural, ya que siempre está en juego algún tipo de comparación, implícita o explícita. En este caso se trata de un análisis de la traslación de un texto producido en el horizonte de expectativas –el término viene de la teoría de la recepción (Jauss, 1982:40) – de la España finisecular al horizonte de expectativas de la Argentina en las postrimerías del primer peronismo. De modo que la traslación (trasladar y traducir) es doble. Se trata de la transposición de códigos literarios a otros fílmicos y de unos códigos españoles de finales del siglo XIX a otros argentinos de mediados del siglo XX.⁷

⁶ Argentina Sono Film S.A.C.I. Compañía productora y distribuidora fundada en 1933 por el pionero del cine argentino Ángel Mentasti (*Cinefanía*) como un “estudio de cine”. Fue una de las más importantes de la época y continua hoy funcionando.

⁷ Tanto en este *El abuelo* como en la *Marianela* de 1955 de Julio Porter, se adapta una novela galdosiana a la época contemporánea argentina. En seis de las ocho adaptaciones de obras del autor al cine mexicano, sucede lo mismo, y tales adaptaciones

***El abuelo de Galdós (1897). Novela dialogada en cinco jornadas*⁸**

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1843 y muerto en Madrid en 1920, Benito Pérez Galdós fue un contemporáneo de Carlos Marx (1818-1883) y de Sigmund Freud (1856-1939), y su obra fue marcada por las críticas socio-históricas y psicoanalíticas de las sociedades europeas, capitalistas y patriarcales, representadas ejemplarmente por estos dos pensadores. En su obra unas historias románticas funcionan como alegorías nacionales en las que la crítica social se combina con ellas, es decir, lo social se articula con lo erótico. En su obra, la historia se “vulgariza” –según los términos de la nueva historia (Le Goff, 1987:279) –, es decir, se destrona la historia política para poner en su lugar una visión histórica que debe “interesarse no tanto por las individualidades de primer plano como por los hombres, y por los grupos sociales, que constituyen la gran mayoría de los actores, menos presuntuosos pero más efectivos, de la historia; preferir la historia de las realidades concretas –materiales, intelectuales y sentimentales– de la vida cotidiana a los sucesos que acaparan la primera página de los periódicos” (Le Goff, 1987:1); es decir, más historia social que historia política. En esta representación las fuerzas históricas están decisivamente presentes y se articulan con las pulsiones eróticas en unas historias nacionales y pasionales en las que el protagonista, definido por Georg Lukács (1977) en *La novela histórica* como “mediocre”, desempeña un papel central. Tales protagonistas no son las grandes figuras históricas sino personajes que se encuentran en las capas medias y populares, suficientemente cercanos a los grandes sucesos para sentir su impacto e interpretarlos sin ser los héroes ni de las victorias ni de las derrotas.

El contexto socio-biográfico de *El abuelo* es la España, sobre todo la Castilla, de la década de los noventa, cuando se ponen en evidencia las fisuras en el montaje del aparato de la Restauración: por ejemplo las recurrentes crisis económicas, el crecimiento del movimiento laboral y de los movimientos nacionalistas en el País Vasco y en Cataluña, y la crisis

son frecuentemente criticadas por anacrónicas. En cambio, en las adaptaciones de las novelas victorianas en el cine estadounidense se suele mantener el ambiente londinense de la época.

⁸ Aquí sólo analizamos la novela. La obra teatral es de 1904 y fue puesta en escena en Buenos Aires por la compañía Serrador-Marí en el mismo año (Dubatti, 2002).

de Cuba. 1897 fue el año del discurso de ingreso de Galdós en la Real Academia de la Lengua, “La sociedad presente como materia novelable”. En este discurso el autor enuncia un cambio radical ante la fe en el dinamismo de las clases medias que había expresado en los primeros años de su carrera literaria cuando declaraba: “Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable [...] La novela moderna de costumbres ha de ser expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase...” (Pérez Galdós, 1990:112).

Veintisiete años más tarde pronuncia su discurso de ingreso a la academia y en él denuncia la descomposición social y el ineficaz protagonismo de esas mismas clases medias (“Esta enorme masa sin carácter propio”) hasta ese momento, aunque sigue manifestando su habitual optimismo ante unas aún desconocidas fuerzas populares que emergerán de la confusión actual. Tal desconfianza en el protagonismo de las clases medias se pone de manifiesto en las novelas de la llamada época espiritualista, y concretamente en *Nazarín* (1895), *Halma* (1895), *Misericordia* (1897) y, de una manera distinta, *El abuelo*. También en ellas se representan unas reacciones del autor ante sus propios problemas económicos. En lo personal, Galdós estaba en la última fase de la ruptura de su relación con Concha Ruth Morell –la joven que inspiró la figura de *Tristana* (1892)–, pero ésta, con su conversión al judaísmo y su “escandaloso” radicalismo político, seguía estando estrechamente relacionada con el nombre del autor. Su hija María, fruto de sus relaciones con Lorenza Cobián, tenía siete años, y Berkowitz (1948) considera que la figura de la ilegítima Dorotea está relacionada con ella.⁹

*El abuelo*¹⁰ es un melodrama familiar que gira alrededor de un asunto de la tradicional legitimidad sanguínea *versus* una nueva legitimidad moderna basada en el amor. Perdida su fortuna, el protagonista, D. Rodrigo, conde de Laín, se embarcó para el Perú con la esperanza de recuperar unas minas de oro que habían pertenecido a su abuelo, el Virrey. Signo del desvanecido Imperio, vuelve a España más arruinado que antes. Llega a Jerusa (eco de Jerusalén) y se instala

⁹Según Berkowitz (1948): “In the margin of one of its pages he jotted down his own daughter’s name and the date of her birth” (“en una página [de la novela *El abuelo*] Galdós anotó el nombre de su propia hija y de la fecha de su nacimiento”).

¹⁰Todas las citas de la novela remiten a la edición incluida en el apartado bibliográfico.

en la que fuera su casa, La Pardina, cuyos dueños en la actualidad son sus antiguos colonos, Venancio y Gregoria. Perdido el Imperio, perdidos sus bienes materiales, el conde intenta imponer su voluntad gracias a su fuerza, su título y su sangre. En el plano social, todo le falla y es continuamente humillado.

Para el anciano y casi ciego conde, el desprecio social es lo que menos importa. Su gran preocupación es la preservación de una pura línea familiar. Para lograr ese fin se cita con su nuera Lucrecia y sus dos hijas, Nell (Leonor) y Dolly (Dorotea). Su hijo, Rafael, se casó con la extranjera Lucrecia, “la hija de un irlandés establecido en Estados Unidos, el cual vino aquí a negocios de petróleo” (p. 40), es decir, ni española, ni siquiera latina, y perteneciente a esa otra América que para el antiguo régimen simboliza la crasa modernidad burguesa. La extranjera le era infiel al joven aristócrata español, el cual se murió en la soledad, padre de una de las dos hijas de su esposa. Al regresar de América, el conde encontró el cadáver de su recientemente fallecido hijo y, al lado de él, una carta dirigida a su esposa en la que le reclama *a su* hija, ya que la otra es del pintor Carlos Eraul. El conflicto del conde, que quiere por igual a las dos chicas, es averiguar cuál de ellas es su legítima nieta, y gran parte de la novela consiste en la representación de sus melodramáticas dudas. Debido al extremado cariño que le manifiesta Dolly, decide que es ella y se confunde. Resulta que Nell es la auténtica nieta, según le revela, a través de su confesor, Lucrecia, traicionada por su amante de turno y ya profundamente arrepentida. Dolly, con sus manifestaciones artísticas y domésticas, la menos “noble”, no es su nieta pero es la que más lo quiere. En el desenlace Dolly se escapa de su madre, hiriéndose un pie al saltar la verja de la casa, indicio masoquista de su devoción, para quedarse a cuidar al anciano, mientras su madre, que por fin otorga su consentimiento a la decisión de Dolly, regresa a Madrid con Nell.¹¹ Al final el amor supera a la sangre y el honor, y la pareja del conde y Dolly encuentran la hospitalidad de una anciana pareja de campesinos: “*restos nobilísimos, olvidados ya, del poderoso*

¹¹ La crítica ha visto en *El abuelo* un Rey Lear español, y las resonancias son claras. El abuelo es una especie de Lear y Dolly de Cordelia, D. Pío sería Gloucester. La ceguera del conde evoca la ceguera simbólica de Lear y efectiva de Gloucester, el abuelo al borde del precipicio es otra referencia intertextual. El trágico fin del drama shakespeariano se evita aquí.

Estado de Laín” (p. 113; énfasis en el original). En un gesto típico de la novelística galdosiana, el problema y la resolución de la acción residen en un fuerte personaje femenino, en este caso en una “loca de la casa” (metáfora de la imaginación) que se convierte en un “ángel del hogar”, la figura de la buena hija, esposa y madre atribuida a la mujer en la ideología patriarcal en la España decimonónica, en la solución del futuro en un parcialmente feliz final espiritual.¹² Aunque el abuelo y Dolly encuentran un idílico refugio rural y pobre, su felicidad da la espalda a los problemas sociales de la España de la época.

La última de las *Novelas Contemporáneas*, esta obra dialogada, se aparta de la representación realista de los conflictos de clase y de género en los centros urbanos, típica de la serie. Lejos de los barrios bajos de Madrid, el espacio social de *Misericordia* del mismo año, en este texto la acción se sitúa en el ficticio pueblo marítimo, Jerusa.¹³ Una novela más bien psicológica; el conflicto se centra en el protagonista y en su adaptación a un mundo para él trastornado e inestable, símbolo del orden tambaleante de la Restauración a finales del siglo XIX, en vísperas de la gran crisis de 1898. En vez de una novela realista de la índole de *La Desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886-7) y *Misericordia, El Abuelo* es una parábola –y así recuerda las novelas de tesis como *Doña Perfecta* (1876)– con tintes regeneracionistas (Jago, 1994:159) y otra representación de la conflictiva relación juvenil entre Galdós y su prima Sisita, ilegítima como Dolly y como María, su propia hija. La afectiva relación entre la ilegítima Dolly y el conde parecería ser una representación de la relación del autor con su hija (Berkowitz, 1948:330-333).

***El abuelo de Román Viñoly Barreto (1954).*¹⁴ La argentinización de Galdós**

Lo más llamativo de este film es el choque entre dos íconos del cine nacional, Mecha Ortiz la *femme fatale* –en películas como *Los muchachos*

¹² Véase Jago (1994) sobre el ángel del hogar en las obras de Galdós.

¹³ Según Berkowitz, en el lugar se reproducen elementos del paisaje de Canarias, la tierra natal de Galdós. Es decir, Jerusa sería un lugar sobredeterminado: Canarias y la niñez del autor; Santander, donde pasaba largos ratos, y Jerusalén.

¹⁴ Román Viñoly Barreto (Montevideo, Uruguay, 1914 – Buenos Aires, 1970). “Estudioso de las Sagradas Escrituras, su carrera es de las más singulares y desparejas

de antes no usaban gomina (1939) de Manuel Romero, *Safo, historia de una pasión* (1943) de Carlos Hugo Christensen, *Madame Bovary* (1947) de Carlos Schlieper–, y Enrique Muiño, con papeles sobrios como contra el heroico gaucho –e.g. *Juan Moreira* (1913) de Mario Gallo, *La guerra gaucha* (1942) y *El cura gaucho* (1941) de Lucas Demare–, figura paterna –en *Así es la vida* (1939) de Francisco Mugica, *El viejo bucha* (1942) de Lucas Demare– y padre de la patria –*Su mejor alumno* (1944) de Lucas Demare–. Es Greta Garbo contra el gaucho, la seducción *versus* la paternidad, y este *tête à tête* se aprovecha en los anuncios: “Mecha Ortiz y Enrique Muiño Frente a Frente” (Lito-Oscar, 1954); “Dos grandes señores del cine y el teatro reunidos por primera vez...” (Entrada Cine Ocean, 1954).



del cine argentino [...] Su mejor cine combina un cuidado extremo por la imagen, situaciones bizarras y personajes torturados, mientras que sus peores películas naufragan en la intrascendencia” (Manrupe, 1997). Conocido por su profunda religiosidad.

El cartel del film

Con los siempre necesarios desplazamientos y condensaciones, el argumento del film sigue el de la novela, con algunos cambios significativos que luego señalaremos, pero los nombres de los personajes y sus características son iguales.¹⁵ Las mayores distinciones se encuentran en los diversos códigos culturales; aquí el texto se argentiniza y se sitúa en la época contemporánea de 1954. En el análisis me centro en cuatro secuencias en las que esos códigos argentinos sobresalen: los créditos, el comienzo y el arribo del abuelo a la estancia “El Milagro”; el enfrentamiento entre Ortiz y Muiño en la disputa en cuanto a los derechos sobre las dos chicas, el eje del argumento; una secuencia notablemente gauchesca en la que se manifiestan las dudas de D. Rodrigo, y el desenlace y el final con sus fuertes rasgos salteños. En cuanto al argumento, señalo sólo unos significativos cambios introducidos por el adaptador.

El inicio

Pasan los créditos con un típico paisaje rural –montañas, árboles, nubes, etc.– con una música suave, es decir una serie de índices de paz y tranquilidad. Aparece primero el nombre de Enrique Muiño, la estrella que ocupa el lugar más destacado en la jerarquía simbólica del film, el título *El abuelo*, el nombre de Mecha Ortiz, la adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós y el nombre del adaptador, Emilio Villalba Welsh,¹⁶ y los de los demás cineastas, terminando con el nombre del director, Román Viñoly Barreto. Sobresale el carácter salteño del film, se señala que los exteriores fueron filmados en Salta, hay un poema misachico recitado por el actor Santiago Gómez Cou (1903-1984), con

¹⁵ En el film aparecen flirteos entre las chicas y unos pretendientes, algo que no está en la novela pero corresponde a las normas del cine clásico en cuanto a la importancia de amores heterosexuales. En la versión mexicana, *Adulterio*, el noviazgo de la figura de Dorotea es un argumento secundario que contribuye de una manera significativa al desenlace. Ni en el texto galdosiano ni en ninguna de las adaptaciones españolas hay pretendientes.

¹⁶ Emilio Villalba Welsh (Buenos Aires 1906 – Buenos Aires 1992). Prolífico guionista, escritor de novelas y teatro y periodista.

música de Antonio Pantoja y su conjunto indioamericano y del Coro sinfónico de Salta.¹⁷ En el paso de los créditos se destacan los códigos fílmicos –la jerarquía simbólica de actores, la adaptación y los demás cineastas, la articulación de las imágenes con la banda sonora– y los culturales –Salta, su ámbito andino y sus tradiciones amerindias–, y así el texto literario galdosiano se traslada a un film en un específico ambiente rural argentino.

En la primera secuencia se fundamenta la dualidad modernidad-tradición: un tren, el símbolo por excelencia de la modernidad, entra rápida y estrepitosamente en una estación de provincias.¹⁸ Baja el abuelo (D. Rodrigo de Achával, Enrique Muiño) llevando un traje, índice de la ciudad, y se destaca entre los demás personajes rurales por esta apariencia; el carretero, incluso, le pregunta si es forastero. Unas miradas de reconocimiento y cierto asombro caen sobre él, y su carácter displicente (que corresponde tanto al personaje como al actor) se pone de manifiesto en las órdenes que le da al carretero. El índice del transporte, introducido al principio, desempeña un papel diferenciador a lo largo del film. Aquí el tren contrasta con el caballo, luego el caballo contrasta con el auto de la moderna y disipada nuerca. La destacada presencia de los caballos –las nietas, Leonor (Ericka Mandel) y Dorotea (Elsa Daniel) también aparecen por primera vez montadas a caballo– y el atuendo gauchesco son índices de la argentinización de la obra, ya que la acción de la novela ocurre en un pueblo de mar (que nos hace pensar en el Santander y Las Palmas de Gran Canaria de Galdós). En un momento D. Rodrigo baja del carrito y se pone a caminar hacia su destino.¹⁹ Se aprovecha esa caminata para establecer una positiva identificación entre el actor, el personaje y la naturaleza salteña: “Todos los caminos y senderos de este lugar me conocen”, y la banda sonora apoya esta

¹⁷El ambiente salteño, junto con Enrique Muiño en busca de su pasado gauchesco, evoca el gran film suyo, clásico del cine argentino, *La guerra gaucha* (1942), dirigida por Lucas Demare.

¹⁸En lo que podría verse como un comentario metafílmico, la filmación de esta secuencia se parece a uno de los primeros filmes de los hermanos Lumière, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895).

¹⁹Mandel y Daniel hicieron su debut en esta cinta. Elsa Daniel (San Lorenzo, Santa Fe, 1936) se retiró del cine en los años 80. Consiguió el estrellato posteriormente en sus films con Leopoldo Torre Nilsson. Ericka Mandel se retiró luego de filmar esta película.

identificación con agradable música regional. El lugar del Milagro, con su carácter sagrado salteño, toma el lugar de Jerusa, y su asociación con Jerusalén, en la novela; lo sagrado también puede ser local.

Al llegar D. Rodrigo a la estancia, su nuera, Lucrecia Vélez (Mecha Ortiz), se encuentra en una cena de alta sociedad en su casa en la ciudad, el abuelo le manda a Venancio (José Ruzzo) a buscarla, y la siguiente secuencia establece el contraste entre el puro campo y los gauchos, por un lado, y la falsamente distinguida burguesía urbana, por el otro.²⁰ Venancio va en el auto de Lucrecia, un índice de los tiempos contemporáneos y de la vida urbana frente a los caballos del campo. Al día siguiente llegan las dos chicas a caballo a la casa urbana, Venancio y Lucrecia regresan a la estancia en el auto, y este movimiento entre estos dos contrastados mundos constituye un eje del film: campo-ciudad, caballo-auto. En contraste, en la novela toda la narración ocurre en Jerusa.

En su entrevista chocan los dos personajes y los dos actores. Lucrecia/Ortiz lleva un elegante vestido conservador (contrastado con la elegante y escotada prenda que llevaba en la cena), el abuelo/Muiño la ropa de un hacendado gauchesco de esa época; toda la retórica del film, la música, las imágenes de la naturaleza, etc. favorecen la postura de Muiño/D. Rodrigo. En la novela Lucrecia es extranjera, una irlandesa radicada en Estados Unidos. Aquí no es extranjera, pero sí una forastera urbanizada en este idílico ambiente rural. En el enfrentamiento el abuelo reclama a sus dos nietas en nombre de su ya difunto y ultrajado hijo, señalando que la adúltera no tiene la legitimidad moral para criarlas. Ella se niega y declara que una de sus hijas no es de su padre.²¹ Esta melodramática escena está repleta de *close-ups* de las encolerizadas caras de los dos actores –con un *extreme close-up* de Muiño– que representan la determinación de cada personaje de imponer su voluntad, todo acompañado por una solemne música en alto volumen –otro índice– y así se pone de manifiesto el conflicto principal. Los derechos de la madre infiel *versus* los del abuelo, representante de su difunto hijo. ¿Quién se saldrá con la suya? Así la técnica fílmica del *close-up*

²⁰ El Milagro queda a unos veinte km de Salta.

²¹ En la novela, su hijo le revela este hecho en la carta que redacta antes de morir.

junto con la banda sonora intensifican la emotividad en este de por sí melodramático encuentro.

La escena gauchesca y la representación de la duda

Igual que en la novela, en esta versión el abuelo busca intensamente la “verdad”/legitimidad sanguínea y se pone a investigar los caracteres de las dos chicas; un detalle que comparten los dos textos es el dibujo, pues el padre de la ilegítima era pintor. En un primer momento D. Pío, el maestro (Julián Pérez Ávila), le informa que Leonor dibuja, pero en esta escena gauchesca se entera que Dorotea también lo hace. La principal función diegética de esta escena reside en el aumento de la confusión, pero transcurre en un ámbito gauchesco y de ahí se añade otra connotación. Las dos muchachas y D. Rodrigo están de pie en medio de un grupo de hombres a caballo. Leonor arroja un lazo sobre un novillo, fracasa estrepitosamente y se cae; su abuelo le enseña a hacerlo de la manera correcta, lanza el lazo y sujeta a un caballo. Invita a Dorotea a hacer lo mismo, y esta sí se ve capacitada para el oficio, mayor convicción para el abuelo de que es ella la elegida; pero luego le revelan que quiere ser artista, signo de su ilegitimidad, el abuelo se enoja y la rechaza, eligiendo a Leonor. Es decir, el asunto de la pintura, tomado de la novela, se articula con el campo y con lo gauchesco, arraigando el dilema del protagonista en las costumbres argentinas.

Desenlace y final

El desenlace del film se erige de acuerdo con el de la novela, pero el final es más ambiguo y melodramático. D. Rodrigo está convencido de que Dorotea es su nieta, Lucrecia le confiesa que es Leonor, D. Rodrigo se desespera y busca la muerte, Dorotea se apega a él para declarar su devoción y salvarle la vida. En la novela, Leonor acompaña a su madre a Madrid y Lucrecia da su consentimiento para que Dorotea se quede a vivir en el pueblo con el anciano. Aunque en el desenlace de la película Dorotea y su abuelo están juntos en el amanecer después de una espectacular tormenta fílmica, que no se encuentra en la novela, no

está claro que rompan con su madre. En la escena de la confesión de Lucrecia, que tampoco está en la novela, el prior (Enrique Fava, 1920-1994) –cuyo papel es más decisivo aquí que en la obra literaria– insiste en que Lucrecia le revele la verdad a D. Rodrigo y, ante el temor de la madre de que el anciano se lleve a su nieta, afirma que D. Rodrigo no tendrá derecho a hacer eso. En la novela Lucrecia le comunica a D. Rodrigo en una carta que da su consentimiento para que Dolly, que no es su nieta sanguínea, se quede con él por el resto de sus días, reconociendo así los derechos del amor sobre los legales y sanguíneos; la separación parece definitiva. En el film, en cambio, en las imágenes hay una separación –Dorotea y D. Rodrigo por un lado, Leonor y Lucrecia por el otro– pero esa separación no está confirmada en los diálogos. Debido a esta aparente contradicción entre el diálogo y las imágenes, el final del film es ambiguo, puede ser más conciliatorio y optimista que el de la novela. Especulo que puede haber una relación entre dicha ambigüedad y la ideología peronista de la conciliación nacional. Además el final feliz es una característica del cine clásico.²²

La gran distinción es el entorno folclórico, ya que ocurre en medio de la celebración de la fiesta del Señor y la Virgen del Milagro en Salta.²³ (En la novela es la novena de Nuestra Señora de la Esperanza que tiene lugar en la fea iglesia de Jerusa.)

A través de una disolvencia, la acción pasa de la confesión de Lucrecia al prior a un misachico a cuya cabeza va un gaucho con el estandarte nacional; la religión, el folclore salteño y la nación van juntos.²⁴ (En cambio, en la novela sólo están presentes Dorotea, D. Rodrigo y Pío.) Los integrantes de la procesión son campesinos con rasgos indígenas, acompañados de música andina y una voz *over* que declama un poema dedicado al misachico. La fiesta tiene la misma tónica, trajes, música,

²² El final de la adaptación mexicana es sumamente optimista. Véase Sinnigen (2008:60).

²³ Las raíces de la fiesta se remontan a 1592. Se celebra en septiembre y se la considera la más importante de la ciudad y de la provincia (Portal informativo de Salta).

²⁴ Misa chico: “Pequeñas procesiones que se organizan por familias o grupos reducidos llevando la imagen de un santo o santa (que no pertenece a una capilla sino a una familia) profusamente ornada con cintas y flores. Los misachicos se suman a las procesiones organizadas desde una iglesia” (Portal informativo de Salta).

rasgos indígenas; la blancura de la tez del abuelo y las dos chicas contrasta con la piel oscura de la mayoría de los participantes. En medio de la fiesta, un peón llega para anunciarle que la señora quiere verlo en la casa grande. En la entrevista ella le sorprende con la noticia que Dorotea no es su nieta. Devastado, el anciano regresa a la fiesta, tiene un desencuentro con Leonor, se desata una fuerte tormenta, se marcha desolado para ir “al infierno”, según lo que le comenta a Pío, se produce una desbandada en la fiesta, y en medio de una melodramática y onírica secuencia de rayos y truenos acompañada de una música tenebrosa, Dorotea lo encuentra, lo salva –la música se tranquiliza–, y al final caminan juntos en un nuevo amanecer fundado en el amor en vez de la sangre, afirmando la voz *over* de D. Rodrigo que de las dos hermanas, la mejor no era suya y que en el crepúsculo de la vida, gracias al amor, siempre amanece de nuevo. Pasan al lado de una primitiva cruz de madera, índice de la bendición de la tradición y la religión a su unión, siguen camino hacia ese nuevo amanecer, y una música armoniosa acompaña la representación de la unidad entre las dos almas.

Conclusiones

Tanto la novela *El abuelo* como esta adaptación fílmica son melodramas familiares, géneros comunes tanto en la ficción realista como en el cine clásico. En los dos medios la familia puede ser una metáfora de la nación y los textos alegorías nacionales en las que las relaciones entre las generaciones proyectan una visión del futuro de la nación. La novela de Galdós participa del pesimismo europeo finisecular y de las singulares crisis españolas de esos años, y su desenlace, la feliz unión entre el abuelo y Dolly, el fuerte personaje femenino rebelde tan típico de la obra galdosiana, ocurre a espaldas de un país cada vez más urbano y desunido, tal como se registra en la mayoría de la obra del autor, incluida la *Misericordia* del mismo año. Es decir, la unión entre el pasado y el futuro no es prometedora para una España en busca de su regeneración.

La adaptación al cine argentino hecho por Villalba Welsh y Viñoly Barreto representa el material en el contexto de la larga reflexión sobre las relaciones entre lo rural y lo urbano en la formación de una cultura nacional argentina en el momento de los últimos meses del primer

peronismo. Ahora bien, por un lado la ideología peronista predicaba una reconciliación entre esos dos polos y entre las generaciones –el señor mayor con la chica joven, el tren con el caballo– en la construcción de un imaginario de un mundo mejor para el futuro (Lusnich, 2007:56,150-151);²⁵ para representar un vehículo para dicha conciliación, un director con fuertes convicciones religiosas que declaró su pasión por la argentinidad y dijo que su temática favorita era el norte argentino (Pinto, 1952) hizo este film con dos íconos del cine nacional en el que evocaba las esencias de la nación en los paisajes y tradiciones salteñas y, además, enlazó la religión con la patria en la fiesta del Señor y la Virgen de Salta. Por otra parte, el film se estrenó en un momento cuando esa anhelada unidad nacional se resquebrajaba y la jerarquía eclesiástica se iba a enfrentar vehementemente al gobierno. De manera que esta representación de la unidad entre la religión y la nación sería en parte una especie un sueño cinematográfico, una visión utópica de las aspiraciones nacionales, y así cumplía una de las funciones del cine clásico: soñar mundos mejores. Por otra parte, aunque es cierto que los diálogos no indican una ruptura definitiva –no se representa ninguna despedida, no hay un equivalente a la carta de Lucrecia de la novela–, las imágenes muestran a D. Rodrigo y Dorotea separados de Leonor y su madre, el abuelo pone de manifiesto cierto desprecio hacia su nieta sanguínea, y no hay ninguna reconciliación entre él y su nuera. Desde la perspectiva de esas imágenes, el final del film queda en el mismo registro pesimista que la novela de Galdós.²⁶

Apéndice. Resumen de la crítica

La crítica fue generalmente positiva, señalando las buenas actuaciones de Muiño, Ortiz, los dos en papeles propios de sus trayectorias fílmicas, y de las dos debutantes, Daniel y Mandel, la acertada dirección de

²⁵ Otro elemento contemporáneo es el asunto de la ilegitimidad, asociada con Evita Duarte, aunque no explicitada públicamente en la época (Kriger, 2009:243). Lo que era un tema puramente personal para Galdós, fue social en el film.

²⁶ En el caso de *Casa de muñecas* (1943), el productor Miguel Machinandiarena y el adaptador Alejandro Casona modificaron el discordante final de la obra teatral de Ibsen haciendo que Nora volviese al redil. Pasó otro tanto en la versión mexicana de Alfredo Crevenna (1954).

Viñoly Barreto, la adaptación de Villalba Welsh, la fotografía de Aníbal González Paz (?-1991), y se celebra la argentinización de la obra en los paisajes salteños y la adecuación a la mentalidad nacional.

Por ejemplo:

Con dignidad en la versión y en su carácter cinematográfico, 'El abuelo' expresa las tribulaciones del hombre empeñado en salvar en sus últimos años [el honor de su linaje]. Con su mezcla de simbolismo y realidad, tal como en la obra del autor español en que se inspira, esta comedia dramática transcurre animada en primer término por el actor Enrique Muiño, en la pintura de un carácter que asume con fuerte relieve [...] Mecha Ortiz [...] da significación a su papel y un sentido de dolor y reserva. (S/f, 1954e)

Según otro crítico es “uno de los más seguros trabajos” de la carrera de Viñoly Barreto y, en cuanto a la actuación: “Enrique Muiño, tan humano y expresivo como siempre encuentra, animando al protagonista, muchos momentos de lucimiento [...] Mecha Ortiz se destaca en un personaje acorde con su modalidad y su físico y [...] Elsa Daniel cumple un trabajo de mérito”. (S/f, 1954c)

Varios críticos señalan la promesa de esta debutante. En cuanto a la fotografía se nota: “la labor llevada a cabo por el iluminador A. González Paz, que ha logrado fotografías de significativa belleza al captar el paisaje del norte argentino” (S/f, 1954d). El mismo crítico considera que la obra tiene “dimensión shakespereana”. También se alaba la música.

Pero hay detractores:

Su adaptador [...] no ha procedido [correctamente...] De modo que el recio drama galdosiano queda bastante trasnochado [...] Por su parte, el director [...] yerra considerablemente al ofrecernos una versión tan exagerada, con esos griteríos inútiles... (S/f, 1954b)

En cambio, elogia la argentinización en los “hermosos escenarios salteños”, la canciones salteñas y los paisajes (S/f, 1954a). Otra crítica es despiadada: “No se puede trasladar a Benito Pérez Galdós a la provincia de Salta sin que deje de ser Benito Pérez Galdós...”; Galdós es demasiado español para ser argentinizado. Considera que Enrique Muiño no acierta

en su papel, que el lenguaje es indefinido, aunque Mecha Ortiz trabaja con autoridad (S/f, 1954b).

En general los críticos parecen conocer bien el texto galdosiano, una obra relativamente secundaria en la producción del autor.

El film fue exhibido por televisión de cable en 1996, y Daniel López (1996) lo describe como una “Entretenida adaptación [...] de la novela dialogada que Benito Pérez Galdós publicó en 1897 [...] *El abuelo* representó a la Argentina en el Festival de San Sebastián de 1954, donde pasó sin pena ni gloria...”. La cinta también fue exhibida en un homenaje a Argentina Sono Film en 2003 en la Embajada Argentina de Nueva York, en la celebración del 70 aniversario de la empresa.

Filmografía

- ARANCIBIA, ERNESTO, 1943. *Casa de muñecas*, Argentina.
BUCHS, JOSÉ, 1925. *El abuelo*, España.
CERET, DOMÈNEC, 1915. *La duda*, España.
CREVENNA, ALFREDO, 1954. *Casa de muñecas*, México.
CHRISTENSEN, CARLOS HUGO, 1943. *Safo, historia de una pasión*, Argentina.
DEMARE, LUCAS, 1941. *El cura gaucho*, Argentina.
——, 1942. *El viejo Hucha*, Argentina.
——, 1942. *La guerra gaucha*, Argentina.
——, 1944. *Su mejor alumno*, Argentina.
DÍAZ MORALES, JOSÉ, 1943. *Adulterio*, México.
GALLO, MARIO, 1913. *Juan Moreira*, Argentina.
GARCÍ, JOSÉ LUIS, 1998. *El abuelo*, España.
GIL, RAFAEL, 1972. *La duda*, España.
LUMIÈRE, AUGUSTE y LOUIS LUMIÈRE, 1895. *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*.
<http://www.youtube.com/watch?v=2cUEANKv964> (01/10/2010).
MUGICA, FRANCISCO, 1939. *Así es la vida*, Argentina.
PORTER, JULIO, 1955. *Marianela*, Argentina.
ROMERO, MANUEL, 1936. *Los muchachos de antes no usaban gomina*, Argentina.
SCHLIEPER, CARLOS, 1947. *Madame Bovary*, Argentina.

Bibliografía

- BEJA, MORRIS, 1979. *Film and Literature*, New York: Longman.
- BERKOWITZ, H. CHONON, 1948. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, Madison: University of Wisconsin Press.
- BIKANDI-MEJIAS, AITOR, 1997. *Galaxia textual: cine y literatura. Tristana (Galdós y Buñuel)*, Madrid: Pliegos.
- BORDWELL, DAVID, 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York: Columbia University Press.
- CINEFANÍA. Argentina Sono Film.S.A.C.I.
<http://www.cinefania.com/studios/studio.php?nm=Argentina+Sono+Film&l> (3/10/2010).
- DUBATTI, JORGE, 2002. “El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires (1892-1920)”, Ed. digital, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01327297588571163422802/p0000001.html> (3/10/2010).
- JAGOE, CATHERINE, 1994. *Ambiguous Angels*, Berkeley: University of California Press.
- JAUSS, HANS ROBERT, 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KING (MANUEL REY), 1954. “Emotivo relato: El abuelo”, *El Mundo*, 3 de julio.
- KRIGER, CLARA, 2009. *Cine y peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LE GOFF, JACQUES (ed.), 1987. *La nueva historia*, Bilbao: Mensajero.
- LITO-OSCAR, 1954. “Drama de Benito Pérez Galdós en la pantalla”, Revista *PBT*, 25 de junio, s/p.
- LÓPEZ, DANIEL, 1996. “¿Cuál de las dos?”, *La Razón*, Buenos Aires, 1 de agosto, s/p.
- LUKÁCS, GEORG, 1977. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. Tercera edición, México: Era.
- , 1971. *Teoría de la novela*. Trad. Juan José Sebreli, Barcelona: Edhasa.
- LUSNICH, ANA LAURA, 2007. *El drama social-folclórico*, Buenos Aires: Biblos.

- MANRUPE, RAÚL, 1997. "Román Viñoly Barreto", Clara B. Kriger y María Alejandra Portela (comps.), *Diccionario de realizadores. Cine Latinoamericano I*, Buenos Aires: Jilguero.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS, 1992. *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Nathan Houser and Christian Kloesel eds., Bloomington: Indiana University Press.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO, 1895. *Halma*, Madrid: Impr. La Guirnalda.
- , 1897. "La sociedad presente como materia novelable", Discurso leído ante la Real Academia de la Lengua. [http://www.ensayistas.org/antologia/XIXe/galdos/\(18-4-2007\)](http://www.ensayistas.org/antologia/XIXe/galdos/(18-4-2007)).
- , 1950. *Tristana, Obras completas*, Edición de Federico Sainz de Robles, Vol. 5, Segunda edición, Madrid: Aguilar, 1539-1612.
- , 1966. *El abuelo, Obras completas*, Edición de Federico Sainz de Robles, Vol. 6, Quinta edición, Madrid: Aguilar, 9-114.
- , 1982. *Misericordia*, Edición de Luciano García Lorenzo, Segunda edición, Madrid: Cátedra.
- , 1983. *Fortunata y Jacinta*, Edición de Francisco Caudet, 2 vols., Madrid: Cátedra.
- , 1990. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", *Ensayos de crítica literaria*, Edición de Laureano Bonet, Barcelona: Península, 105-120.
- , 1992. *La desheredada*, Edición de Enrique Miralles, Barcelona: Planeta.
- , 1993. *Doña Perfecta*, Edición de Rodolfo Cardona, Cuarta edición, Madrid: Cátedra.
- Pinto, Juan, 1952. "La factura de cualquier película nuestra es inobjetable", *Mundo argentino*, 27 de agosto, s/p.
- S/f, 1954a. "El Abuelo: Muy Eficaz", *El Laborista*, 3 de julio, s/p.
- S/f, 1954b. "En 'El Abuelo' se Habla Demasiado", *Clarín*, s/p.
- S/f, 1954c. "Los estrenos nacionales de ayer", *La Época*, 3 de julio.
- S/f, 1954d. "Mantiénese el Hábito Trágico del Personaje de Galdós en 'El Abuelo'", *Noticias Gráficas*, 3 de julio, s/p.
- S/f, 1954e. "Sería versión de 'El abuelo'", *La Nación. Espectáculos*, 3 de julio, p. 4.