

LA AMERICANIZACIÓN DE GALDÓS EN EL CINE: *LA LOCA DE LA CASA MEXICANA* Y *EL ABUELO ARGENTINO*

THE AMERICANIZATION OF GALDÓS AT THE CINEMA: *LA LOCA DE LA CASA MEXICAN* AND *EL ABUELO ARGENTINEAN*

John H. Sinnigen*

RESUMEN

En las diez películas inspiradas en obras galdosianas que se produjeron entre 1943 y 1998 en notable cómo resultan mexicanizadas o argentinizadas mediante una doble traslación de códigos literarios a fílmicos, y de códigos culturales españoles de la época de la Restauración a códigos culturales mexicanos y argentinos, de los años de la producción del film o de la misma época de la obra galdosiana. Este trabajo explica tal cuestión en base a un análisis detenido de *La loca de la casa mexicana* y *El abuelo argentino*.

PALABRAS CLAVE: Cine, Literatura, Análisis crítico, Comparatismo, Análisis cultural.

ABSTRACT

In ten films inspired in works of Galdós that were produced between 1943 and 1998 is notable how they turned in a Mexican or Argentinean way by a double translation from literary codes to film codes, and from cultural Spanish codes of the Restoration period to cultural Mexican and Argentinean codes, of the same years as the film production or the same period of the work of Galdós. This work explains that question based in a detailed review of *La loca de la casa Mexican* and *El abuelo Argentinean*.

KEYWORDS: Cinema, Literature, Critical Review, Comparatism, Cultural Review.

Entre 1943 y 1998 se produjeron diez películas basadas en obras literarias de Benito Pérez Galdós en América, ocho en México y dos en la Argentina. En México se trata de: *Adulterio* (dir. José Díaz Morales, 1943, basada en *El abuelo*); *La loca de la casa* (dir. Juan Bustillo Oro, 1950); *Doña Perfecta* (dir. Alejandro Galindo, 1950); *Misericordia* (dir. Zacarías Gómez Urquiza, 1952); *La mujer ajena* (dir. Juan Bustillo Oro, 1954, basada en *Realidad*); *Nazarín* (dir. Luis Buñuel, 1958); *Solicito marido para engañar* (dir. Ismael Rodríguez, 1986, basada en *Lo prohibido*), y *El evangelio de las maravillas* (dir. Arturo Ripstein, 1998, basada en el *Nazarín* de Buñuel). En la Argentina: *El abuelo* (dir. Román Viñoly Barreto, 1954) y *Marianela* (dir. Julio Porter, 1955).

Aquí nos centramos en dos de esas películas *La loca de la casa mexicana* y *El abuelo argentino*, y las analizamos desde la perspectiva de la traslación de la obra galdosiana al medio fílmico como un hilo conductor intertextual e intercultural. Es decir, unos textos literarios de un famoso escritor español de la Restauración, inscritos en el horizonte de expectativas de aquel contexto, fueron adaptados al cine en dos países latinoamericanos según las posibilidades y normas de sus industrias cinematográficas y sus horizontes de expectativas culturales en un determinado momento histórico (1950, 1954). Se trata de la traslación de dos códigos, del código literario al cinematográfico y de los códigos culturales de la cultura española de la Restauración a los de la mexicana o la argentina en los años 50. En cuanto a lo fílmico, nos referimos al modelo del cine clásico empleado en los dos países en los años 50 (grandes estudios, argumento formulaico y sobre todo el sistema de estrellas y la primacía de ellas) y a los usos del lenguaje fílmico (el predominio de lo visual sobre lo verbal, las técnicas fílmicas). Con respecto a la cultura, vemos el destacado lugar de unos índices culturales y su inserción en el contexto socio-histórico de los dos países en los años 50; ideológicamente, el peso del priismo conservador en México y el fin del primer peronismo en la Argentina son de especial relevancia. Igual que los textos galdosianos, los dos filmes son melodramas familiares y alegorías nacionales; a grandes rasgos siguen el argumento y los personajes galdosianos.

* University of Maryland, EE.UU.

Hecha a la medida para el actor estelar, Pedro Armendáriz (México 1912-Los Ángeles, California 1963), quien, junto con la actriz Dolores del Río, el director, Emilio 'el Indio' Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa formaron la 'escuela del cine mexicano'. Armendáriz se destacó en papeles viriles, como este Cruz; es el hombre-falo. Su contrincante es la petisa argentina Susana Freyre, conocida por su comicidad. La publicidad la representa como «la revelación fílmica del año» y anuncia que se trata de «La dulzura de una mujer contra la fuerza bruta» (Citado en Sinnigen *Benito*, 95) o sea, una versión fílmica de la bella y la bestia en una comedia romántica.

Nos centramos en dos secuencias inmediatamente conectadas, la propuesta matrimonial y la boda. En aquella, el contraste entre la bestia y la bella se resalta en el claroscuro –la ropa negra, el cabello negro, la oscuridad del fondo en Cruz, la cara blanca, la toca blanca, la claridad del fondo en Victoria, la forma –pequeña en Victoria, grande en Cruz– y los gestos –enérgicos en Cruz, recatados en Victoria–. Todo termina en un primer plano de sus dos caras cuando Victoria exclama: «Sí, soy yo la que se casa con Chema Cruz». Un corte establece el vínculo entre esta propuesta y la boda, una secuencia que no se encuentra en la obra galdosiana.

El primer elemento cultural son los mexicanismos de Cruz: «Qué pasotes»; «Para qué tanto brinco estando el piso tan parejo, para qué tanto lío»; «¿de veras, a lo macho?». También tiene una expresión musical cuando un invitado a la boda, uno de los trabajadores de la fábrica, despide al grupo que toca una insípida marcha nupcial y coloca en su lugar un vigoroso mariachi, el que evoca unos estereotípicos gritos de Cruz y otros.

En su discurso durante la boda, Chema declara, usando unas palabras del texto galdosiano para definir ideológicamente su boda con Victoria como una unión pacífica entre el capital y el trabajo: «Una revolución sin revolución [murmillos], que es como a mí me gustan las revoluciones». Esta declaración es una clara representación de la ideología del régimen del Partido Institucional Revolucionario (PRI) que se declaraba el guardián de los valores de la Revolución de 1910 a través de unas instituciones que debían garantizar la paz social y la prosperidad para todos, algo que, por supuesto, nunca hizo. Sin embargo, en 1950 el priismo conservador estaba en auge en medio del llamado «milagro mexicano», un periodo entre 1940 y 1968 cuando la economía experimentó un claro crecimiento, el sistema político estuvo estable y reinó una relativa paz social.

EL ABUELO

Lo más llamativo de este film es el choque entre dos iconos del cine nacional, Mecha Ortiz (Buenos Aires, 1900-1987) y Enrique Muñío (Buenos Aires, 1881-1956), es decir, entre la *femme fatale*, la 'Greta Garbo del cine argentino', aquí en un papel sobrio, contra el heroico gaucho y figura paterna. Se pone énfasis en este choque en la publicidad: «Mecha Ortiz y Enrique Muñío Frente a Frente»; «Dos grandes señores del cine y el teatro reunidos por primera vez (...)» (Sinnigen "Argentinización", 76).

Aquí nos centramos también en dos secuencias: el enfrentamiento entre el abuelo y su nuera cuando discuten la paternidad de las dos niñas y los derechos de cada uno; y una llamativa escena gauchesca posterior. En aquella, en una sala lujosa, se extrema el lenguaje fílmico por medio de primeros planos de las distorsionadas caras de los antagonistas, gestos melodramáticos, agrias acusaciones mutuas, una profunda y sonora música de fondo. El lenguaje cinematográfico hace resaltar el carácter patético de la ya melodramática confrontación entre los dos personajes. De ahí se da paso a una escena exterior en un film en que se hace gala de los exteriores para ensalzar las bondades de la provincia de Salta y que está repleta de argentinismos ('pinta pavadas', riboliá (sic), etc.). Don Rodrigo aparece vestido de gaucho en medio de otros gauchos y las dos chicas están vestidas para montar a caballo. ¡El conde de Albrit galdosiano vestido de gaucho! La escena está marcada por el claroscuro (Dorotea y el abuelo en blanco, Leonor con un vestido gris, índice de la identificación entre aquellos dos), los omnipresentes caballos y los elementos del gauchismo y de los ambientes rurales tan destacados en la identidad nacional imaginada. La principal función dietética de la escena reside en el aumento de la confusión del protagonista, pero transcurre en un ámbito gauchesco y de ahí se añade otra connotación. Las dos muchachas y don 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 correc-

ta, 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 revela 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, dándole así la ventaja a Dorotea en un presagio del final. Ese final transcurre en medio del festival del Milagro del Señor y de la Virgen de Salta (el 15 de septiembre) con fuertes rasgos folclóricos e indígenas. El folclore salteño, la religión y la identidad nacional se entretajan en esta santificación del interior argentino que toma el lugar del sagrado Jerusa[lén] en el texto de Galdós.

En cuanto a la ideología, la película propone una representación del mito peronista de la unidad nacional que incorpora lo urbano, lo rural y la religión. Irónicamente su estreno ocurre precisamente en el momento en que la jerarquía eclesial se vuelca contra el régimen, el cual fue derrocado por un golpe militar el siguiente año.

CONCLUSIÓN

Estos dos filmes son casos ejemplares del modo de adaptación al cine mexicano y argentino de la obra de Galdós. Los textos galdosianos constituyen la madeja de la que se desprenden los hilos que son resemantizados intertextual e interculturalmente por un conjunto de cineastas que toman los hilos originales y los trasladan a códigos fílmicos (del lenguaje verbal y literario al lenguaje visual y cinematográfico) en contextos cultural e históricamente concretos de los dos países hispanoamericanos, y así los textos originales pasan a ser hilos conductores que funcionan como correas de transmisión de Galdós y la cultura de la Restauración a México y la Argentina de los años 1950 y de hilos conductores dentro de esas dos culturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adulterio*. Dir. José Díaz Morales. México, 1943.
- Doña Perfecta*. Dir. Alejandro Galindo. México, 1950.
- El abuelo*. Dir. Román Viñoly Barreto. La Argentina, 1954.
- El evangelio de las maravillas*. Dir. Arturo Ripstein. México, 1998.
- La loca de la casa*. Dir. Juan Bustillo Oro. México, 1950.
- La mujer ajena*. Dir. Juan Bustillo Oro. México, 1954.
- Marianela*. Dir. Julio Porter. México, 1955.
- Misericordia*. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. México, 1952.
- Nazarín*. Dir. Luis Buñuel. México, 1958.
- Solicito marido para engañar*. Dir. Ismael Rodríguez. México, 1986.
- SINNIGEN, J. H., *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*, México, UNAM, 2008.
- SINNIGEN, J. H., “La argentinización de Galdós en el cine”, *Isidora*, 17, Dec., 2011, pp. 133-150.
- SINNIGEN, J. H., “Un Abuelo salteño”, *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, 15, 2011, pp. 75-96.