

La presencia francesa en el cine argentino (2)

Las adaptaciones literarias

Ítalo Manzi

La presencia francesa se hizo sentir en la Argentina desde la revolución independentista de 1810. El sistema jurídico y social fue calcado sobre el modelo francés y el público culto conocía muy bien la literatura francesa. Más tarde, los urbanistas aplicaron los planos del ingeniero Bienvenüe en la construcción del subterráneo de Buenos Aires.

A fines del siglo XIX, la emigración hacia el Dorado de la Argentina estaba en su apogeo; llegaron extranjeros de todos los países de Europa con una mayoría de italianos, españoles y judíos de Europa Central. Los inmigrantes franceses, en menor cantidad, se establecieron en el centro de la provincia de Buenos Aires y fundaron la ciudad de Pigüé.

Gracias a la mano de obra europea y las riquezas naturales del país, la Argentina llegó a ser una de las grandes potencias mundiales entre el comienzo del siglo XX y el final de la Segunda Guerra Mundial. Pero por más que Georges Clemenceau, durante su visita anterior a la Primera Guerra Mundial, hubiese dicho al hablar de Buenos Aires, que «esta ciudad se hallaba por error en América Latina», la *debacle* económica comenzó inexorablemente hacia fines de los años 40, bajo el régimen de Perón. Los regímenes políticos que siguieron tampoco arreglaron las cosas, todo lo contrario.

En lo que al cine se refiere, es natural que en una nación de origen pluri-europeo las influencias hayan sido múltiples, y cuando a partir de 1936 la Argentina llegó a ser uno de los tres grandes centros de la producción cinematográfica en lengua española¹, abundaron las adaptaciones de obras italianas, españolas, alemanas, escandinavas, etc. sin olvidar los temas que podían ofrecer la literatura y el teatro de los demás países latinoamericanos y de la propia Argentina. No obstante, los temas de inspiración francesa fueron numerosos y constantes.

¹ Los otros dos países son México y España. Tres países, tres cinematografías que nunca rivalizaron porque, a pesar de los orígenes históricos comunes, cada nación desarrolló una cultura y una idiosincrasia propias.

Durante el cine mudo y en los primeros años del sonoro, muchas películas se inspiraban en letras de tangos o en las «novelas semanales» que podían, estas últimas, tener cierto valor literario. Francia estaba presente, pero se trataba de una presencia muy particular. Sea que el muchacho decente perdiera la cabeza por una mala mujer, sea que la chica buena estuviera atraída por las luces del centro, o simplemente por sufrir una pena de amor, el burdel era omnipresente. Y en un burdel que se respetara la dueña y las mejores pupilas no podían no ser francesas, lo cual respondía a una realidad sociológica que se prolongó hasta los años 30 y que se reflejó en reportajes y en películas europeas².

A partir de la primera película sonora, tardía con respecto a otras cinematografías –*Tango*, 1933, de Luis Moglia Barth, que obtuvo un éxito popular enorme–, en la mayoría de los filmes elaborados en torno de este ritmo, había inevitablemente una o varias secuencias que transcurrían en París con alguna panorámica extraída de noticiarios (o, con menos frecuencia, filmada especialmente en París), o reconstruida en estudios con pocos medios, pero «con conocimiento de causa», si se lo compara con las escenas parisienses de los grandes filmes norteamericanos de la época. Por otra parte, ¿hace falta recordar que el representante mítico, la figura para siempre legendaria del tango, el «que cada día canta mejor», fue un francés de Toulouse, Carlos Gardel quien, sin embargo, no interpretó ningún largometraje sonoro en la Argentina? Sus siete películas se filmaron en Joinville (las tres primeras) y en Nueva York (las cuatro últimas).

Dos películas de Manuel Romero (*Tres anclados en París* de 1937 y *La vida es un tango* de 1939) –ambas con Florencio Parravicini y Hugo del Carril– transcurren en gran parte en París, así como *Ambición* de Adelqui Millar (1939), basada en *Rires et plaisirs* de Marcel Allard. Millar acababa de integrarse para siempre en el cine argentino, después de haber trabajado durante más de veinte años en Europa (Holanda, Inglaterra, Francia e Italia). Antes de salir de Francia, Millar había dirigido *Ceux de demain* con la célebre cantante de ópera Ninon Vallin.

Es precisamente en 1939 cuando comenzaron las adaptaciones de obras literarias y piezas de teatro (de los dramas más serios a los vodeviles). Dos títulos de 1939 establecen una norma que seguirá siendo más o menos válida durante los treinta años siguientes.

² Los reportajes de Albert Londres o, entre muchos otros, el filme austriaco *Tänzerinnen für Sud-Amerika gesucht* de Japp Séller (1930, con Dita Parlo, estrenado como *Carne de cabaret*) o el filme francés *Le chemin de Rio* (1936, de Robert Siodmak, con Kate de Nagy y Jean-Pierre Aumont, estrenado como *Cargamento blanco*) cuyo primer título habría sido *Le chemin de Buenos Aires*.

Por una parte, el vodevil *Compartiment pour dames seules*, que con el mismo título ya había inspirado un filme a Christian Jaque (1934), sirvió de base a *Mi suegra es una fiera* con Olinda Bozán, una de las dos mejores actrices cómicas de cine argentino (la otra es Niní Marshall). Lo notable es que el mismo vodevil, bastante gracioso y movido pero sin nada muy especial, fuera llevado a la pantalla argentina dos veces más: en 1953 (*Suegra último modelo* de Enrique Carreras con Juan Carlos Thorry, Analía Gadé y Leonor Rinaldi) y en 1978 (*Mi mujer no es mi señora* de Hugo Moser con Alberto Olmedo, Nadiuska y Olga Zubarry).

Por otra parte, *La dama de las camelias*. Porque *Margarita, Armando y su padre*, dirigida en 1939 por Francisco Mugica, es indirectamente la célebre *Dama* de Alejandro Dumas hijo a través de Enrique Jardiel Poncela, que recreó la historia de Margarita Gautier con su cinismo habitual. Excepto la secuencia final situada en París, la acción del filme, excelente por otra parte, se desarrolla en el Buenos Aires de los años 30. Según la versión de Jardiel Poncela, el padre de Armando, que no es un patriarca severo sino un calavera, no se opone al amor de su hijo por la cortesana; al contrario, les ofrece una elevada suma de dinero para que vivan felices el resto de sus días. Y se produce lo que preveía: al cabo de unos meses de amor, lujo y ocio, Armando está harto de Margarita y viceversa. Cuando tiempo después todos vuelven a encontrarse en París, el padre sigue siendo el mismo calavera, Armando se ha casado con una joven de buena familia y Margarita continúa viviendo en el lujo, un poco más tuberculosa que antes. Margarita se aleja en taxi y mira pensativamente la fachada del cine Ritz donde exhiben *La dama de las camelias* con Greta Garbo. Florencio Parravicini encarna al padre, Ernesto Raquén a Armando y Mecha Ortiz, cuya personalidad en el cine de habla hispana tiene casi la misma trascendencia que Greta Garbo en Hollywood, encarna a Margarita.

La otra adaptación argentina de *La dama* es una versión modernizada realizada en 1953 por Ernesto Arancibia, con Zully Moreno, Carlos Thompson y, por primera vez en el cine de su país, Mona Maris. *La mujer de las camelias*, demasiado larga y pretenciosa, tiene secuencias enteras que se supone transcurren en Francia, en las que participaron todos los actores franceses, o que hablaban francés, disponibles en Buenos Aires. Zully Moreno nunca estuvo peor; además, ordenó que cortaran muchas escenas y todos los primeros planos de Mona Maris para que una personalidad tan singular no le hiciera sombra.

En cuanto a Alejandro Dumas padre, tres de sus famosas novelas de aventuras fueron traspuestas a la pantalla argentina. *Los tres mosqueteros* (1946), realizada por Julio Saraceni en el Uruguay, algo insólito si se con-

sidera que el Uruguay no tenía una industria cinematográfica propiamente dicha. D'Artagnan era el atlético Armando Bo, el futuro Pígalión de la excesiva Isabel Sarli, y autor y realizador de todas sus películas eróticas, mientras que Milady de Winter era Iris Marga, que la televisión francesa apodó «la Madeleine Renaud argentina» cuando en 1989, a los 90 años, actuó en francés sin acento, cantó e incluso esbozó algunos pasos de danza en la obra *Famille d'artistes*, puesta en escena por Alfredo Arias en el Teatro de Aubervilliers.

En 1953, León Klimowsky realizó correctamente una enésima versión de *El Conde de Montecristo*, con el debut en la pantalla argentina de Jorge Mistral, y en 1955, Leo Fleider dirigió *Los hermanos corsos*, con el debut en el cine argentino de otra estrella del cine ibérico: Antonio Vilar. Para no salir del marco de las historias de capa y espada, aunque no sean de Dumas, en el mismo año 1955, León Klimowsky dirigió *El juramento de Lagardere* con Carlos Cores, según la novela de Paul Féval.

Honoré de Balzac estuvo presente en 1943, con una fiel adaptación de su novela *La piel de zapa*, dirigida por Luis Bayón Herrera, e interpretada por Hugo del Carril, Aída Luz, Florence Marly y, en el papel de Rastignac, Santiago Gómez Cou. Si no nos fijamos demasiado en la panorámica sobre el París en *papier-mâché* que abre la película, admitiremos que Balzac no fue traicionado y que el sentido profundo de su obra permaneció intacto.

Dos novelas de Alphonse Daudet fueron llevadas a la pantalla: *Safo y Jack*. *Safo, historia de una pasión*, realizada por el jovencísimo Carlos Hugo Christensen, fue el gran acontecimiento de 1943 y un hito en el cine argentino. La atmósfera densa y sórdida, que provocó la prohibición de la película en España y en algunos países latinoamericanos, la desgarrante música de fondo del rumano George Andreani (del que puede decirse que fue el Nino Rota del cine argentino de los años cuarenta), la estupenda realización y Mecha Ortiz en el papel de su vida, hicieron del filme una obra maestra, sobre todo si se la compara con la mediocre versión interpretada por Greta Garbo (*Inspiración*, 1931, de Clarence Brown) o con la muy correcta *Safo* de Léonce Perret (Francia, 1934, con Mary Marquet).

Jack había sido llevada a la pantalla en Francia en 1913 por Victorin Jasset y en 1925 por Robert Sairdreau. *Las aventuras de Jack* fue la única versión sonora. Realizada en 1949 por Carlos Borcosque, fue interpretada por Juan Carlos Barbieri (Jack) y Nedda Francy (la madre casquivana). Fue la última aparición en cine de Nedda Francy, singularísima actriz que si no tuvo la trascendencia cinematográfica que merecía fue porque se adelantó demasiado a su época. El público que llenaba las salas argentinas en la primera parte de los años 30, cuando se exhibían «películas de tangos», no

podía apreciar su sofisticación. Si al hablar de Mecha Ortiz es inevitable una comparación con Greta Garbo, frente a Nedda Francy surge un paralelo con Marlene Dietrich, Lilian Harvey, Anny Ondra o Josita Hernán. Tenía mucho de todas ellas, pero mucho más absolutamente propio. En algunas películas de Arturo S. Mom (sobre todo en *Monte criollo*, 1935), con su figura menuda y platinada, con sus voluntarios amaneramientos en las actitudes y en la voz, Nedda Francy «fue el *art-déco* hecho mujer». Si bien nunca dejó de ocupar un papel importante en el teatro y la televisión, prácticamente dejó de filmar en 1938. Luego intervino en una película italiana –*Finisce sempre così*, 1940, con Vittorio De Sica y Roberto Rey– y en dos más argentinas: *Juan Moreira* de Moglia Barth en 1948, y *Las aventuras de Jack* en 1949.

Guy de Maupassant fue uno de los escritores más adaptados en todas las pantallas del mundo. El cine argentino lo utilizó por lo menos tres veces, con resultados diversos. El cuento *La parure* (*El collar*) se convirtió en 1948 en *La dama del collar*, con Amelia Bence y Agustín Írusta. El realizador fue Luis (o Luigi) Mottura, actor y director teatral italiano, radicado desde 1938 en la Argentina. Hizo mucho cine pero desgraciadamente nunca se le ocurrió pensar que el cine no es el teatro. *La dama del collar* es un ejemplo.

El contenido del cuento *Les bijoux* (*Las joyas*) demuestra que con él puede hacerse una de las obras maestras más puras del cine (*Romanze in Moll* de Helmut Käutner con Marianne Hoppe, Alemania 1942) o una película con buenas intenciones pero malograda por la personalidad del protagonista, Luis Sandrini, que cada tanto hacía un intento por abandonar su personaje habitual y si lo lograba, su público no lo seguía en sus esfuerzos. La película se llamó *Chafalonías* y fue dirigida en 1960 por Mario Soffici.

La herencia, realizada en 1964 por Ricardo Alventosa, con Juan Verdguer y Alba Mugica, resultó una película muy ingeniosa y de calidad. El contenido del cuento homónimo de Maupassant –para recibir una herencia, un matrimonio debe tener un hijo, pero como el hijo no llega, resulta indispensable sustituir al hombre– fue trasladado al Buenos Aires de 1960 con mucha inteligencia, sin escatimar el humor negro y los ataques sin concesiones a las aberraciones de la sociedad burguesa argentina.

Emilio Zola estuvo presente con *La bestia humana*, que Daniel Tinayre realizó en 1957 con Massimo Girotti, Ana María Lynch y Elisa Christian Galvé y que fue una excelente versión de la novela de Zola.

Ni siquiera Anatole France se libró de una adaptación. Era necesario hallar algo muy especial para justificar el desplazamiento, en 1953, de la estrella de las estrellas –ella misma sigue considerándose tal hasta el día de