

¿Qué le costaba al guionista un final feliz...?

SLEP, Liliana Judith / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - lilislep@gmail.com

Eje: Judeidad y Artes del Espectáculo - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: judeidad- cine década de 1960- melodrama del amor imposible-

Resumen

El presente trabajo se desarrolló en el marco de la diplomatura en Prácticas y Poéticas de la Judeidad y tiene por objeto analizar las representaciones acerca de la presencia judía en la Argentina en los films *La calesita* (1963) dirigida por Hugo del Carril, con guion de Rodolfo Manuel Taboada y *La murga* (1963) dirigida por René Mugica y el mismo guionista, con énfasis en las distintas maneras de ejercer la misma y la forma en que las obras construyen el estatuto de los personajes judíos. Asimismo, se indaga la forma en que los films abordan y tematizan la ideología del "crisol de razas" mediante un modelo de integración y tolerancia, así como también, proponen una mirada crítica sobre el contexto de violencia antisemita y de discriminación imperante en la sociedad argentina de su tiempo.

Presentación

En principio, cabe aclarar, que el título del trabajo no me pertenece, es el comentario de un espectador de la película "*La calesita*" que considero pertinente para desglosar ciertos aspectos significativos sobre el guion y el melodrama que se desplegaron en el presente

Comenzamos analizando el film "*La calesita*" que se emitió en cuatro capítulos por Canal 9 los domingos de diciembre de 1962 en el horario de 21.30 a 22.30, fue la primera serie filmada de la televisión argentina y luego se transformó en una película de duración normal, para ser estrenada al año siguiente y distribuirla en las salas de todo el país.

La película pertenece al género musical, integrado por milongas, tangos y distintos bailes cantados por el director, además del canto ritual del Mole Rajamin, entonado en dos ocasiones, el primero por los niños protagonistas del relato melodramático y luego por el coro litúrgico dirigido por el maestro Bernardo Feuer. Según la investigación llevada a cabo la Prof. Silvia Glocer, estudiosa de la trayectoria artística de Feuer,

fueron varias las reuniones personales que este mantuvo con don Hugo del Carril según el testimonio de su hija Raquel Feuer quien recuerda las visitas del director a su casa.¹

El film no tuvo buena recepción en la crítica periodística al momento de su estreno. Un artículo publicado en la Revista Primera Plana del 25.12.1962 señala la inconsistencia del guion dado que se percibe como fragmentado además: "cae en el melodrama con ramalazos sentimentaloides y que las anécdotas son triviales".

Las críticas han sido incisivas y exigían... "un ánimo más crítico y una exposición más fiel indicando que es fácil hacer que el protagonista se enamore de la hija de un judío en los alrededores de la Semana Trágica, para provocar un conflicto dramático, y que además el realismo o la veracidad tampoco se obtienen poniéndoles boinas blancas a un grupo de personajes". Aunque todas rescatan la pulcra dirección de Hugo del Carril.

Es preciso señalar que dichos comentarios obedecen a una particular relación de Del Carril con la crítica especializada de esos años la cual fue ampliamente desarrollada en un interesante estudio realizado por Daniela Kozak (2021:219) en el capítulo La crítica especializada frente a un cineasta singular.

La calesita es el primer fruto de un convenio entre el Canal 9 y Hugo del Carril. Se necesitaron diez años de gestiones para que del Carril aceptara trabajar en televisión: La calesita señala su debut en este medio. Él se encargó de la producción y dirección de la obra, además de actuar y cantar: interpreta catorce canciones y dos papeles.

Otro reencuentro se produce, con la intervención de Fanny Navarro, actriz que fue perseguida desde 1954 por sus vínculos con Eva Perón y Juan Duarte.

La obra se elaboró en los estudios San Miguel, empleando todas sus galerías; el rodaje insumió cinco semanas y trabajaron 25 actores y actrices y 1.500 extras. Luego se transformaron los 170 minutos de celuloide en una película de duración normal, para distribuirla en las salas del país y recuperar así el capital empleado.

Resulta significativo para nuestro análisis, lo expuesto por Fernando M. Peña (2014:157) en cuanto al pasaje de la serie de televisión al film estrenado:

La versión televisiva de La calesita está perdida, a excepción de un fragmento de unos veinte minutos que permite apreciar las diferencias en los criterios de montaje de ambas versiones. No solo se incrementan las escenas musicales sino que se extienden notoriamente algunas situaciones particularmente dramáticas, como el ataque antisemita, cuya organización aparece más detallada, y el velatorio del padre de Sara

¹ Va mi profundo agradecimiento a Gabriel Guz quien halló esta participación del maestro Bernardo Feuer en el film y a la Prof. Silvia Glocer quien compartió y aportó testimonios y datos relevantes de su investigación sobre el citado músico y director de coros

No se conocía el paradero del negativo del film, hasta que fue encontrado en la colección del empresario Alberto González, vuelta accesible por su familia, restaurada y proyectada en el MALBA el 7 y 8 de enero de 2016, julio de 2017, febrero y marzo del 2018. Este reestreno provocó una nueva mirada sobre el film.

La calesita pasa revista al Buenos Aires finisecular y de principio de siglo, mediante las evocaciones de su protagonista, Goyo Lucero, un porteño que envejece en el barrio de Montserrat. Toma su título de un tango homónimo de Mariano Mores y el guion pertenece a Rodolfo M. Taboada. La película significó una gran inversión, convirtiéndose así en el programa más caro lanzado por la televisión local.

La obra es un relato épico, en forma episódica en primera persona y en verso que recorre desde el presente del protagonista su vida como un personaje desventurado, guapo, orillero y solitario mediante sucesivos flashbacks que en su calidad de narrador-personaje va introduciendo al espectador en forma directa y mirando a cámara. De más está decir que, dichos procedimientos ponen en evidencia el dispositivo cinematográfico y quiebran cualquier pretensión de transparencia del medio que requiere el relato realista. Las milongas, tangos y los distintos bailes interrumpen la progresión narrativa y enfatizan la impresión de fragmentación en el relato.

En este sentido, se convierte en cronista de su propia vida y de su tiempo. El protagonista es afectado por el contexto socio político e histórico en el que vive. Esta relación entre el sujeto y el medio social es el hilo conductor característico de toda la filmografía del director. Ana Laura Lusnich (2000:458) ubica esta película en el subgénero narrativo costumbrismo porteño dentro de la extensa filmografía de del Carril.

“La murga”, por su parte, fue dirigida por René Mugica, sobre guion del mismo Rodolfo M. Taboada, se estrenó el 1 de agosto de 1963. El director relató a su biógrafo, Fernando Peña que ésta fue por encargo y que no conocía mucho del tema, además que tardó dos años para conseguir sala para estrenar. Antes de que el director tomara su cargo, la mayor parte de los protagonistas estaban ya comprometidos, por lo que seleccionó al resto de los chicos y trajo a María Esther Podestá, Josefa Goldar - figura importante del teatro independiente, esposa de Leonidas Barletta y cofundadora del Teatro del Pueblo - y a Luis Mottura, un director teatral de rara aparición en cine. Relata Mugica que se divirtió mucho con los chicos, que se peleaban todo el tiempo, y esa alegría - señala Peña - aparece reflejada en el filme y es uno de sus mayores aciertos.

› **Representación de la judeidad**

Abordaremos los siguientes tópicos con el objeto analizar las representaciones acerca de la presencia judía en la Argentina:

- Formas de construcción de los personajes
- Melodrama del amor imposible - interdicción del matrimonio interreligioso. Oposición familiar

- Ideología del “crisol de razas”- Modos de integración a la sociedad argentina
- Mirada crítica sobre contexto de violencia antisemita y de discriminación imperante en la sociedad argentina de su tiempo.

En cuanto a los modos de construcción de los estatutos de personajes judíos, podemos comenzar por los nombres que se les asignan. Son característicos, responden a un imaginario y denotan su pertenencia a la comunidad judía: Sara, Marcos, Perla, Aaron.

En “La calesita” se construye el estatuto del personaje de Sarita (María Aurelia Bisutti): rubia y recién llegada al barrio en oposición a Azucena (Fanny Navarro) madre de Goyo quien es descripta musicalmente por el tango canción La morocha (1905) cuyo título y letra hacen referencia a la condición de la mujer argentina, un calificativo que va más allá del color del cabello, para referirse a su pertenencia a una estirpe criolla y gaucha a comienzos del siglo XX.

En este sentido podemos identificar los siguientes elementos:

- el estatuto de personaje de Sara está construido, como ya lo indicara, en oposición a la morocha argentina. Asimismo, mientras que en la niñez resulta trasgresor dado que enseña a Goyo a cantar el Mole Rajanim - canto perteneciente al ritual fúnebre reservado exclusivamente a los hombres². Su madre la reprende fuertemente por este acto. Sin embargo, el mismo personaje en su etapa adulta se presenta temeroso, pasivo, frágil, obediente e incapaz de revelarse contra las tradiciones y la voluntad paterna para lograr su deseo.
- Es este personaje que al entrar en la adultez, señala que si su amor es imposible en esta vida, será posible en el cielo. Esta idea remite a la otra vida después de la muerte en la que el cristianismo confía se repararan las penurias y dolores de la vida terrenal, pero que no pertenece al ideario ni a la tradición judaicos.
- Se refiere a su judeidad como raza, cuestión controvertida puesto que ésta caracterización fundamenta el discurso segregacionista y racista.

El film representa diversas formas de vivir la judeidad: una la de los padres de Sarita, estos son inmigrantes con un marcado acento extranjero. Marcos es rabino ejerce un judaísmo religioso con vínculos fuertes con su cultura, su tradición y su comunidad y se presenta a sí mismo como “gente de paz”, respetuoso de la comunidad receptora. Sarita se refiere a su profesión como el que manda en la sinagoga e interpreta la voluntad superior. Según ella la sinagoga es la casa de Dios. Cabe aclarar que, esto no es así en el judaísmo, dado que la sinagoga no es donde la divinidad habita sino el edificio donde la comunidad se reúne y está destinado al culto, al estudio e interpretación de las Sagradas Escrituras.

En síntesis, la voz de Sarita representa a lo judío según el imaginario social vigente y no a lo que le es propio. Asimismo, es significativo que la idea de asimilación sea expresada por el personaje judío, esto lleva

² La proscripción rabínica de Kol isha prohíbe escuchar el sonido de la voz cantada de las mujeres.

a suponer que éste se considera argentino y que busca adaptarse o negociar entre el medio y sus tradiciones no desde su diversidad sino desde lo que lo hace similar o asimilable.

En "La murga", se construye el estatuto del personaje de Aaron como: hábil con los números y el dinero, es designado tesorero de la murga. Este personaje judío pretende ahorrar el dinero recaudado por la murga y ponerlo en el banco, es construido en oposición al líder del grupo que rechaza la propuesta y decide comprar camisetas para el equipo de fútbol.

Aaron, asimismo es caracterizado por su sensibilidad social dado que preside la comitiva que dona lo recaudado por la murga a la causa, ante la epidemia de poliomielitis que afectó a nuestro país en 1956.

La familia de Aaron corresponde a la primera o segunda generación nacidos y criados en el país, no pertenece a una clase social acomodada. Profesan su religión en la pieza del conventillo ámbito privado y familiar donde hacen la oración de la tarde. Asimismo se oponen, a pesar de la corta edad del niño a la relación amorosa con Beba, de familia católica. Del mismo modo, la familia de Beba se opone a esta relación por ser Aaron judío.

Ante la contundente negativa Aaron y Beba visitan al Rabino en el templo y al Cura en la iglesia para encontrar respuestas. Los argumentos religiosos no satisfacen las inquietudes de los niños que encuentran motivos valederos para tal oposición dado que ambos credos les resultan asimilables.

En ambos films los personajes ejercen un judaísmo religioso y conservador, el padre de Sara, Marcos es rabino, un miembro distinguido de su comunidad, la familia de Aaron pertenece practican los rezos diarios en un ámbito reservado, privado y familiar.

Asimismo se ponen en escena los atuendos, rituales, elementos y símbolos religiosos. La oración de la tarde en la casa de Aaron y el ritual fúnebre es particularmente rica en su desarrollo. Es relevante indicar que las obras analizadas hacen una exhibición masiva en la televisión y el cine de estos rituales acercándolos a la sociedad en general.

› ***Línea argumental melodramática del amor imposible – interdicción del matrimonio interreligioso - oposición familiar***

En "la calesita" la línea argumental melodramática del amor imposible desarrollada en el relato adquiere mayor fuerza a pesar de que es una entre otras líneas argumentales desarrolladas en el film. Asimismo la conclusión de la línea argumental melodramática coincide con la clausura del relato.

El amor entre Goyo y Sarita está condicionado por la falta de aprobación de la familia de la niña. Tras el paso de los años es la joven la que indica la falta de futuro de la relación:

- "adónde nos lleva, a ninguna parte"

Dado que avanzar en la relación sentimental implica dar la espalda -"a mi familia, a mi casa y a mi raza".

Goyo cree que es una cuestión de voluntad y comprensión familiar y considera equivocadamente que la serenata que a su padre le valiera el encuentro feliz con su madre Azucena, le da como resultado la negativa de don Marcos (Max Berliner) imagen 1. Este se opone al deseo de Goyo, su argumento es lapidario y la imposibilidad es absoluta, no admite argumentos ni negociación alguna puesto que proviene de una fuerza superior que está más allá de la voluntad de las personas "estas son las barreras religiosas que impiden el casamiento de un criollo con la niña judía" tal como lo señala Horacio González (2012)

Es significativo el uso de las rejas imagen 2, como elemento escénico, Sarita llora tras las rejas de su ventana y Goyo no puede traspasar las rejas de la casa. Se interponen las rejas de la cárcel en otro encuentro de Sarita y Goyo. Así como también la alambrada de la escena final que separa nuevamente los destinos de Sarita y Goyo. Este uso de dichos elementos escenográficos refuerza y enfatiza la idea de prohibición e imposibilidad del amor entre ambos por imperativo superior, son obstáculos materiales para la unión de la pareja.



imagen 1y2

El encuentro final de Goyo y Sara es la escena que clausura el melodrama y cierra el relato cinematográfico. Además de conferir fuerza a dicha línea argumental se resignifican elementos del principio del film a saber: la especial predilección de Goyo por la niña rubia que asiste frecuentemente a su calesita y que le hace evocar el amor juvenil fracasado.

Es así como se ven frustradas las expectativas de un final armonioso y conciliador propio del género melodramático y que convalidaría además el ideario del "crisol de razas" que es negado en este film dado que el juramento que Sara le hizo a Goyo es quebrantado por otro juramento que ella misma le hiciera a su padre en su lecho de muerte. Es el fracaso amoroso el que cambia la fortuna de Goyo.

En *La murga*, por el contrario los niños protagonistas de una de las líneas melodramáticas toman una actitud activa contra la oposición de ambas familias, buscan explicaciones, salen juntos de paseo dando la idea de una posible fuga y también crean su propio ritual de purificación propio con el agua de los juegos de carnaval. Imagen 3



imagen3

Es preciso señalar que la oposición proviene de la familia judía de Aaron y la familia de inmigrantes españoles de Beba y no se refleja del mismo modo en los personajes argentinos que no la justifican ni la entienden. El punto de vista de la Iglesia la da el cura párroco a quien se muestra dogmático en este y otros aspectos de la vida social.

La construcción de los melodramas exhibe la oposición familiar a los matrimonios interreligiosos y como estos son vistos por el resto habitantes de la sociedad. Asimismo las obras resaltan a la niñez como espacio

donde todo es posible símbolo de la nueva sociedad que se está construyendo en franca oposición a la edad adulta marcada por prejuicios y mandatos familiares.

> **Crisol de razas**

Los film abordan y tematizan la ideología del crisol de razas mediante un modelo de integración y tolerancia, destacan que Argentina ha sido un país generoso y abierto a la inmigración, esto se representa mediante el personaje de Azucena que recibe dándole la bienvenida a la recién llegada, “ésta es su casa”. Imagen4



imagen 4

En la murga por su parte, cohabitan en el espacio del conventillo, como en el país, familias de diversos orígenes, lenguas, costumbres y composición (hay familias monoparentales).

Mediante esta ideología se intenta borrar toda diferencia pretendiendo asimilar y subsumir las diversas culturas, tradiciones y religión a las costumbres vernáculas mediante operaciones que se empeñan en demostrar que es solo cuestión de dar nombres diferentes a las mismas cosas.

Este procedimiento se expresa en el discurso de Sarita en *La Calesita*, que expone un imaginario social, en el cual se privilegia la idea de asimilar lo característico de una minoría a lo propio. Por su parte los diálogos de Aaron y Beba en *La Murga* intentan poner en evidencia las raíces comunes de ambas tradiciones religiosas.

El personaje de Sarita como perteneciente a una nueva generación, nacida o criada en el país intenta borrar toda diferencia pretendiendo asimilar y subsumir su cultura, tradiciones y religión a las costumbres vernáculas mediante operaciones que se empeñan en demostrar que es solo cuestión de dar nombres diferentes a las mismas cosas. Este procedimiento desdibuja su identidad judía convirtiéndose en la portadora del discurso ideológico del “crisol de razas” tradicional que expone un imaginario social, en el cual se privilegia la idea de asimilar lo característico de una minoría a lo propio.

En este sentido es pertinente caracterizar según Rannan Rein (2014:143) el concepto de “crisol de razas” tradicional:

Se esperaba que todos los recién llegados, en especial quienes no eran católicos y/o tampoco europeos, abandonaran las costumbres e idiosincrasias que traían consigo de sus países de origen, para favorecer la nueva cultura que surgía en la sociedad argentina de inmigrantes. La idea de una Argentina esencialmente blanca, cristiana, descendiente de europeos, era fundamental para los debates argentinos sobre la identidad nacional.

El último tópico a analizar corresponde a que las obras brindan una mirada crítica sobre contexto de violencia antisemita y de discriminación imperante en la sociedad argentina de su tiempo.

Estos extremos son representados por:

- los comentarios discriminatorios contra la familia de Sara en el boliche en La calesita
- los insultos y agravios recibidos por Aaron y la sanción de expulsión de la agrupación “Los corazones unidos” después del carnaval por pedir su parte de lo recaudado.
- la escenificación del ataque a la salida del templo por parte de grupos fascistas, en cuyas escalinatas muere el padre de Sara evoca los ataques a sinagogas promovidos por la Liga Patriótica en los años '30 en los que Goyo participa aunque luego se lamenta

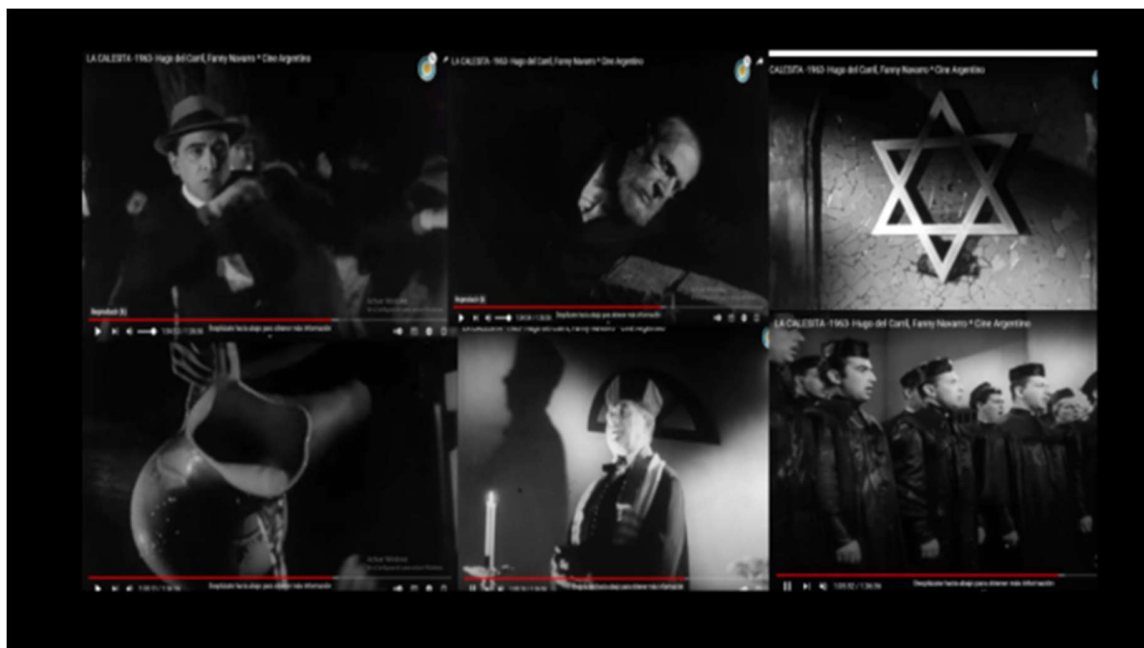
En este sentido cita Rein (2014:143) a Arnd Schneider quien sostuvo que, “la noción misma del crisol de razas, aunque en apariencia transmite las ideas de igualdad y homogeneidad entre los inmigrantes y sus descendientes, también contenía elementos de una ideología de superioridad de ciertos inmigrantes sobre otros” (Schneider, 1996: 173-198). Esta actitud y la presión por lograr la homogeneidad cultural y la asimilación, se agudizaban en particular entre aquellos vinculados con los sectores nacionalista católico y xenófobo”, sustento de los ataques antisemitas denunciados.

“Algo queda en la íntima desazón del cantor criollo enamorado, por lo que un tiempo después, llevado por un “ramalazo de locura (así lo dice, pues es el calesitero ya maduro el que rememora esta terrible historia sentimental y política) participa en un ataque a una sinagoga, en cuyas escalinatas muere el padre de Sara. No había sido el fustazo de Goyo el causante de la muerte, pero ambos se miran en el momento final. Sin duda, el guionista estaba evocando la Liga Patriótica de los años '30 a partir de los dilemas de los años sesenta (La calesita se filma en 1962, mientras en las calles de Buenos Aires hay expresiones antisemitas)” (González 2012)

Cabe destacar que en la escena de dicho ataque se escuchan llantos y lamentos en *idish*.

–“*Oy, gevalt*” y el primer plano del *maguen* David del templo atacado.

Es particularmente significativo que los pocos minutos de la versión televisiva conservada sean la escena del ataque al templo y la de los rituales fúnebres del velatorio del rabino desplegadas con mayor detalle y amplitud.



› **Palabras finales**

El procedimiento del melodrama del amor imposible es la manera que los films ponen en evidencia la interdicción del matrimonio interreligioso. Mediante distintos elementos visuales se enfatiza la imposibilidad absoluta del amor que tanto disgusta al espectador cuyo comentario es el título del presente trabajo dado que ve frustradas sus expectativas de un final armonioso y conciliador propio del género melodramático. Este final feliz negado en *La calesita* y en *suspense* en *La murga* rompe asimismo con el ideario del “crisol de razas” que propicia la fusión de las minorías incluso en un sentido biológico.

Los films muestran a los personajes judíos integrados a la sociedad mediante un modelo de que propone la adaptación o negociación entre el medio y sus tradiciones no desde su diversidad sino desde lo que los hace similares o asimilables. Los personajes judíos son personas de paz, respetuosos y con sensibilidad social. Ambos films proponen una mirada crítica sobre el contexto de violencia antisemita y de discriminación imperante en la sociedad argentina de su tiempo.

Por otro lado, cabe señalar que a diferencia de los films del mismo período analizados en el ensayo de Iván Cherjovsky con el que este trabajo dialoga, *La calesita* y *La murga* muestran espacios, prácticas, rituales y símbolos religiosos y a los personajes judíos profesando su religión.



La calesita (1963) Director: Hugo del Carril • Guion: Rodolfo Manuel Taboada según el tango de Cátulo Castillo y Mariano Mores Duración: 100 minutos • Estreno: 31 de Octubre de 1963 • Hugo del Carril, Fanny Navarro, Mario Lozano, María Aurelia Bisutti, Florén Delben, Beba Bidart, Jorge de la Riestra, Totón Podestá, Mónica Grey, Carmen del Moral.



La murga (1963) Director: René Mugica • Guion: Rodolfo Manuel Taboada Duración: 78 minutos • Estreno: 1ro de Agosto de 1963 • Gilda Lousek -Alberto Argibay- Elena Lucena- Santiago Gómez Cou- Juan Carlos Altavista- Pola Alonso-Camilo Da Passano- María Esther Podestá- Jorge de la Riestra- Horacio Gallo- Carlos Olivieri- Mónica Onetto- Bernardo Kullock- Luis Mottura-Josefa Goldar.

Bibliografía

Chernajovsky, I. *Personajes y tramas judías en el cine argentino de los años '60*. (Inédito)

González H. (2009) El ciclo criollista de Hugo del Carril: la gran marcha 10 julio 2009

Kozak, Daniela (2021) *La crítica especializada frente a un cineasta singular* en Más allá de la estrella: nuevas miradas sobre Hugo del Carril / Daniela Kozak ; Florencia Calzón Flores. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Autoría, p 219

Lusnich A. L. (2000) Hugo del Carril en Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956 Ed: Fondo Nacional de las Artes Buenos Aires; p. 458 – 460

Peña, F. M. (1993). René Mugica. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

(2014) *Las películas de Hugo del Carril* en Más allá de la estrella: nuevas miradas sobre Hugo del Carril / Daniela Kozak ; Florencia Calzon Flores. - 1a ed. – C.A.B.A. Autoría, p.153

Rein, R. (2014) *Más allá del crisol de razas: Los judíos argentinos, el peronismo y la lucha por un hogar multicultural*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales Universidad Nacional Autónoma de México. Nueva Época, Año LIX, núm. 222 septiembre-diciembre de 2014 pp.141-160

Web

Vieytes M. (2016) *Criollo del Universo* en <https://www.hacerselacritica.com/criollo-del-universo-por-marcos-vieytes/>

<https://www.malba.org.ar/la-calesita-2/> consultado 10-04-2021

<http://lateclaene.blogspot.com/2009/07/horacio-gonzalez-el-ciclo-criollista-de.html>

Revista Primera Plana de 25.12.1962 Mitología porteña para la primera serie filmada en la Argentina consultado en <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/locales/la-calesita.htm> consultado 7-04-2021

LA CALESITA -1963- Hugo del Carril, Fanny Navarro * Cine Argentino- Flor del Ceibo

<https://www.youtube.com/watch?v=nifCsnTmKj8>

LA MURGA -1963- de René Mugica con Gilda Louisek, Alberto Argibay, Santiago Gómez Cou *Cine Argentino Flor del Ceibo- <https://www.youtube.com/watch?v=jt-borOZWKQ>

<https://cinenacional.com/pelicula/la-murga>

<https://cinenacional.com/pelicula/la-calesita>