

**XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, diciembre de 2012**

***Amalia* en el cine: un caso singular de imaginación histórica**

Nicolás Suárez  
Facultad de Filosofía y Letras, UBA  
nicola\_suarez@yahoo.com.ar

Durante las primeras décadas del siglo XX, *Amalia*, de José Mármol, fue objeto de diversas adaptaciones, que incluyen versiones de la novela en soportes tales como la fotonovela, el cine, el teatro y el radioteatro. En 1936, Moglia Barth, director de éxitos como *Tango!* y *Riachuelo*, añade un eslabón más a esta cadena.

La segunda versión cinematográfica de *Amalia* se estrenó el 8 de julio en el Cine Monumental de la calle Lavalle. Como señala un cronista de la época, se eligió “la víspera de la gloriosa fecha patria” para darle al estreno “mayor carácter nacionalista” (*La Capital*, 1936). Esa misma fecha, el 9 de julio, fue también elegida para dar nombre a una avenida cuya construcción se había iniciado en abril del mismo año. Y en esa misma avenida, en el mes de mayo y a escasas cuerdas del Cine Monumental, se inauguró el obelisco, monumento que señala el momento cúlmine de la celebración del cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires.

Estrenada en este contexto de celebración y modernización de la ciudad, la versión de *Amalia* de Moglia Barth puede pensarse como un hito más dentro de ese jubileo que, en palabras de Gorelik, duró todo 1936, “con inauguraciones de obras e iniciativas en las que la historia tuvo [...] un rol decisivo” (2004: 418). Sin embargo, no todo entonces era celebración. Como indica Sarlo, la Argentina que en el siglo XIX era una causa y un

programa, a mediados de la década de 1930 aparece como un problema que admitía pocas soluciones optimistas (2007: 242) (el proceso de industrialización, el crecimiento de las masas populares y el regreso de la democracia restringida son síntomas de ello). Frente a este momento vivido como crítico y en busca de un principio de orden, emerge lo que Sarlo denomina la “imaginación histórica”, entendida como un tipo de discurso que, sin ser estrictamente historiográfico, recurre a la explicación histórica para definir hipótesis sobre el pasado y lanzarse a probabilidades futuras (207). También en este sentido puede pensarse la película *Amalia*.

No obstante, hay algo del orden de lo singular que le otorga al film un lugar diferencial dentro de la configuración discursiva de la imaginación histórica: la película participa del debate sobre la historia, pero a la vez se inscribe en esa suerte de programa romántico inaugurado por *Amalia*, que, como indica Laera, promovía una novela nacional como expresión privilegiada de la civilización y luego quedó clausurado (2004: 16). Así, al privilegio que ostenta *Amalia* de ser la primera novela argentina, la primera obra narrativa en la que “la ciudad de Buenos Aires aparece en forma integral” (Dámaso Martínez, 1979: 285) y el primer largometraje nacional (en la versión de 1914), Moglia Barth le agrega el de inaugurar en Argentina el sistema de sonido RCA Victor y ser la primera superproducción de Argentina Sono Film (tal como se publicita la película en el afiche). En distintos órdenes, pues, *Amalia* reviste un carácter singular, ya que participa de la generalidad de una serie pero desde la particularidad de una posición diferencial.

En el film, esa singularidad involucra incluso las estrategias de comercialización, como se advierte en una crítica de *El heraldo del Cinematografista*. Esta revista, dirigida a exhibidores cinematográficos, se centraba en evaluar las posibilidades comerciales de

las películas, a las que otorgaba un puntaje en diferentes áreas: valor argumental, valor artístico y valor comercial. En el caso de *Amalia*, en el valor comercial aparece una calificación inusual: “ver análisis”. Dos preguntas podrían plantearse a partir de esa evaluación: 1) ¿por qué evadir la calificación, si el texto destaca el “considerable valor comercial” de la película? (*El Herald del Cinematografista*, 1936); 2) ¿qué tipo de problemas para la clasificación en el canon implica esa resistencia a la calificación comercial?

Esta tendencia a la desclasificación y la singularización formaba parte de las intenciones de Moglia Barth al adaptar la novela. En este sentido, podemos abordar la película a partir de la idea de que, ante el desgaste del imaginario del tango y el sainete criollo que el propio Moglia Barth había contribuido a formar en sus films anteriores, la transposición de *Amalia* supone un intento de construir una imagen alternativa de la nación a través de una imagen de la ciudad, en tanto epítome de la nacionalidad.

Al basar esta operación en una adaptación de la novela de Mármol, la película estaría adscribiendo, tal como se desprende de un relevo de fuentes periodísticas, a la lectura entonces vigente de *Amalia* como un texto popular. Pero en esa percepción popular de la novela se confunden la popularidad dada por las numerosas adaptaciones del texto (la novela, leemos en el diario *La Prensa*, era “ampliamente conocida por el libro y por las adaptaciones que de ella se han realizado”) (*La Prensa*, 1936) y la popularidad que sería propia de una historia de amores encontrados con trasfondo político (tal sería, por ejemplo, el atractivo de *Amalia* para los lectores de la adaptación en fotonovela publicada en *Caras y caretas*) (Gómez, 1904). De esta manera, al intentar incorporar a la concepción de *Amalia* como un texto popular/mediático la capacidad de interpelar a las

clases populares, la película se presentaría como una alternativa al tango, en tanto imaginario que ostenta esa doble condición de lo popular.

La recurrencia a *Amalia* como forma de distinción no era nueva y ya había sido practicada en la versión cinematográfica de 1914 (en el contexto de repliegue de una elite en condiciones de pérdida de poder político, al que me referí en una intervención previa). Más de veinte años después, Moglia Barth vuelve a acudir a la novela de Mármol con el objetivo de trazar distancias, que es valorado positivamente por numerosos críticos, para quienes *Amalia* “se destaca sobre el cuadro de las últimas películas criollas”, como leemos en la revista *Noticias gráficas* (1936), y se aparta “del tango y sus odiosas adyacencias”, como leemos en el diario *La Prensa* (1936).

Ese alejamiento respecto del imaginario del tango y el sainete criollo conlleva una lectura de *Amalia* como origen frustrado de la identidad nacional. Porque recuperar ese texto que carece de genealogía y herencia (ya que inaugura la serie de la novela argentina pero no tiene herederos inmediatos) supone una forma alternativa de resolver la tensión entre modernización y tradición: lo moderno no emanaría, como explica Garramuño (2007) para el caso del tango, de un origen primitivo, sino de un origen civilizado que sería la tradición romántica.

Para dar forma a esa imagen alternativa de la nación, la película propone, al igual que la novela, una descripción de lo nacional a partir del epítome que encuentra en la ciudad y sus alrededores. Y si -siguiendo a Benedict Anderson (2011)- la nación puede pensarse como una comunidad imaginada, esa imagen de Buenos Aires entonces involucra un modelo comunitario.

En el texto de Mármol, esta comunidad ejemplar se condensa en un deseo de Eduardo, quien le dice a Daniel: “Viviremos juntos. Haremos en Barracas una magnífica casa” (Mármol, 2004: 206). La historia de Amalia sería, así, un intento frustrado de pasar del vivir “completamente aislada” (Mármol, 2004: 24) a ese “Viviremos juntos” y tanto la novela como la película podrían concebirse como experimentaciones ficticias de esa interrogación que ocupó a Barthes en sus últimos años: ¿cómo vivir juntos? (Barthes, 2003). En ambos casos, el vivir juntos se figura, en los términos que usa Claudia Torre para la novela, como una utopía urbana y barrial (2004: 77), a partir de la localización de la comunidad imaginada en un lugar liminar de la ciudad: la quinta de Barracas, ubicada en el Bajo. En la novela esa zona se recorta de la ciudad “pintada toda de colorado” (545) gracias a la mirada romántica de Daniel, que desde el punto de vista privilegiado de “la alta barranca de Balcarce”, contempla y constituye como paisaje “los valles floridos de Barracas” y “el gracioso Riachuelo” (132); en la película, en tanto, la quinta de Barracas se idealiza mediante el acompañamiento musical del compositor sinfónico Enrique Casella y el uso de planos generales, tomados por la cámara desde un punto de vista también elevado.

Dos formas diferentes de idealizar la zona de Barracas comportan, sin embargo, un uso similar del anacronismo, en tanto procedimiento que permite pasar de una noción espacial a una noción temporal del vivir juntos. En la novela, la alusión al general Lavalle como transeúnte de la barranca de Balcarce doce años antes que Daniel permite proyectar la cartografía punzó en una línea temporal imaginaria que conecta a los unitarios de Buenos Aires con el ejército de Lavalle. En la película, en el contexto de la industrialización y la emergencia de la zona portuaria del Riachuelo como *locus* del

desarrollo económico durante la década de 1930, la configuración de la quinta de Barracas como un *locus amoenus* también supone un montaje de tiempos heterogéneos, que nos recuerda “el carácter profundamente imaginario de la contemporaneidad” (Pauls, 2003: 20). Dicho de otra manera, la película *vivió junto con* (en el sentido de *al mismo tiempo que*) el paisaje industrial que Moglia Barth había mostrado en *Riachuelo*, de 1935. Pero con *Amalia*, Moglia Barth elige que Barracas no sea contemporánea de esa imagen del Bajo, sino de la utopía barrial que postula la novela de Mármol.

Y esta operación entraña una reflexión política (es decir, global) sobre la ciudad. Porque en 1936 la ciudad adopta una forma conclusa y definitiva, con la rectificación del Riachuelo y la concreción de la avenida General Paz. Pero al remitirnos a la Buenos Aires de 1840, que en la novela “se descubre *informe*, [...] inmensa” (36; el subrayado me pertenece), Moglia Barth repolitiza la zona del Bajo y recupera la tensión que esta zona habría sostenido entre su carácter de límite y umbral en la obra y la vida de Mármol.

Como apunta De Vedia y Mitre en un texto de 1917, antes de exiliarse, Mármol se refugia para tramar la huida en la casa de una tía suya, ubicada en el Riachuelo de Barracas (De Vedia y Mitre, 1917). Barracas, por tanto, funciona para Mármol como el umbral que posibilita el pasaje al exilio. Pero en la novela, aunque los protagonistas la imaginan como umbral, Barracas es el límite que frustra el pasaje.

Al reinstalar esta tensión en 1936, mientras la ciudad fija sus límites, la película habilita a volver a pensar la zona de Barracas como umbral (una lectura que De Vedia y Mitre puede aceptar como biógrafo de Mármol en 1917, pero ya no como intendente de Buenos Aires en los años treinta). E imaginar la zona de Barracas como un umbral supone un cuestionamiento al repliegue local del barrio característico del tango,

entendido, según Gorelik, como una “manifestación en escala del repliegue de la ciudad sobre sí misma que produce De Vedia” (2004: 451). En el film *Tango!*, por ejemplo, cuando Tita Merello canta “Sé Buena muchachita, no salgas de tu barrio”, Moglia Barth sostiene esa resistencia a establecer una comunidad fuera de los límites del barrio. Y a eso se opone lo que propone con *Amalia*, donde imagina junto con los exiliados una comunidad fuera de los límites de la patria.

De este modo, la utopía urbana y barrial que el film retoma de la novela traza un contraste anacrónico con la ciudad de límites fijos que en 1936 deviene epítome de la nacionalidad. Una nacionalidad que, recuperando la cita inicial de Sarlo, ya no es una causa y un programa, como en la época de Mármol, sino que se pretende cerrada y fijada, pero esconde fallas profundas. Precisamente, en ese lugar vacío o fallado de la nacionalidad se instala el film, para imaginar otra nación posible que asume la forma de una búsqueda geográfica, ya que las imágenes alternativas de la nación requieren un escenario, de la misma manera que la nación imaginada un territorio.

En este sentido, los personajes de *Amalia* habitan ese lugar fallado que desde la frustrada fundación de Buenos Aires en 1536 y aún hoy constituye la zona del Bajo, cuyo escenario principal es el Riachuelo. Espacio de la miseria pero también de las promesas incumplidas, el Riachuelo es sobre todo un espacio residual. De ahí que, en un sentido tanto espacial como temporal de la concomitancia, podamos imaginar que junto con los residuos industriales y los residuos humanos, en ese espacio liminar de la ciudad habitan también los residuos de la literatura, del cine y de la historia.

## **Bibliografía**

- Anderson, Benedict. 2011 [1983]. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 2003 [2002]. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Dámaso Martínez, Carlos. 1979. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, t. 12. Buenos Aires: CEAL.
- Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.
- Gómez, Martín. 1904. "Amalia". *Caras y Caretas*. Buenos Aires, año 7, 21 may., s.p.
- Gorelik, Adrián. 2004. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Laera, Alejandra. 2004. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mármol, José. 2004 [1851]. *Amalia*. México: Porrúa.
- Pauls, Alan. 2003. "Prefacio a la edición en español". En Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Sarlo, Beatriz. 2007. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Torre, Claudia. 2004. "Buenos Aires, cartografía punzó: Amalia, de José Mármol". En Iglesia, Cristina (comp.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, pp. 77-85.
- De Vedia y Mitre, Mariano. 1917. "José Mármol". En: *La Nación*. Buenos Aires, 2 al 9 dic.

## **Diarios y revistas consultados**

- Crítica*. "La versión de la novela de Mármol es un acierto directivo de Moglia Barth". Buenos Aires, 9 de julio de 1936.
- El Heraldo del Cinematografista*. "Amalia". Buenos Aires, 8 de julio de 1936.
- El Pueblo*. "Amalia". Buenos Aires, 9 de julio de 1936.
- La Capital*. "Amalia, el romance histórico de Mármol, se estrena hoy en el Monumental". Rosario, 8 de julio de 1936.
- La comuna*. "La discutida figura histórica de Rozas aparece en la adaptación de Amalia". Tres Arroyos, 13 de agosto de 1936.
- La Prensa*. "Estrenose ayer Amalia, película adaptada de la novela de José Mármol". Buenos Aires, 9 de julio de 1936.
- Noticias gráficas*. "Por su realización, Amalia se destaca sobre el cuadro de las últimas películas criollas". Buenos Aires, 9 de julio de 1936.