

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Historia del cine latinoamericano y argentino

Titular: Ricardo Manetti

Comisión: Pablo Piedras

De la esquina al barrio.

(Consideraciones sobre la *remake*)

Alumnas: Barrón Miranda barron.miranda@gmail.com

Bérgamo Ana Clara bergamo_ana@yahoo.com.ar

Pak Mailén lebluepetitmai@hotmail.com

Rodríguez Fontao Ailen ailen_boom_boom_kid@hotmail.com

1° cuatrimestre 2009

Introducción

Este trabajo está dirigido a dilucidar, a partir de los diferentes documentos recabados, una serie de cuestiones concernientes a la *remake*. Para ello tomaremos el caso de *La barra de la esquina* (1950) de Julio Saraceni y *Los muchachos de mi barrio* (1970) de Enrique Carreras.

El análisis de diferentes aspectos del tema en cuestión, nos permitió elaborar una serie de interrogantes que intentaremos responder al final del trabajo de investigación desarrollado tras esta breve introducción.

El punto de partida de nuestro análisis será el film *Los muchachos de mi barrio* en su condición de *remake*. Con este objetivo, haremos un recorrido por el contexto histórico político en el cual se inscribe, las condiciones de producción según las cuales fue elaborado y cuál fue su recepción tanto desde el público como desde la crítica periodística y especializada. De este modo, también estableceremos las relaciones pertinentes con *La barra de la esquina*, film que le dio origen.

Por otro lado, creemos importante para nuestro trabajo (ya que en ambos casos estamos hablando de un género popular y un cine de cantantes) dedicar un apartado a describir brevemente las características de género y la condición de Alberto Castillo y Palito Ortega como ídolos populares, además de cómo funcionaban los texto estrella en sus respectivas épocas.

Múltiples interrogantes han surgido en el curso del proceso investigativo, pero el leitmotiv de nuestro trabajo ha sido el de ¿Por qué *La barra de la esquina*? Como primer acercamiento retomamos la obra teatral en la cual se basa el primer film (y, según se dice, la *remake* también). Esto fue lo que nos condujo a analizar los distintos contextos políticos, particularmente el de *Los muchachos de mi barrio*: ¿A qué se debía el enaltecimiento de determinados valores y la condena de otros? ¿Qué relación puede establecerse entre ese hecho y el momento histórico que se estaba viviendo? La *remake* no podía ser casual.

Ahora bien, estrechamente relacionado con esto, ¿a que debió su éxito de taquilla?, es decir, ¿qué quería ver el público en los años 70? ¿Qué no se quería mostrar? Evidentemente no puede escapar al análisis el texto estrella de Palito Ortega: ¿cómo influyó en la elección de la *remake*? ¿Cuál era su relación con Enrique Carreras y la significación de este último en la historia del cine nacional? Llegados a este punto fue inevitable preguntarnos por la popularidad de Alberto Castillo: quién fue, qué lugar

ocupaba en el mundo del tango, en qué se basaba su éxito en los años 40 y por qué veinte años después ya no se vive al compás del tango y el concepto de ídolo se traslada a una figura como la de Palito Ortega.

Como hemos anticipado, estas son algunas de las preguntas para las cuales intentaremos hallar respuesta a lo largo de nuestra investigación. Naturalmente, conocemos la imposibilidad de abarcar toda la información existente sobre el tema tratado, principalmente por lo poco que se conserva dado la antigüedad de los films, y el lamentable fallecimiento de muchos de sus protagonistas y colaboradores. Por ello somos conscientes que las conclusiones a las cuales arribemos al final del trabajo serán de carácter hipotético (siempre susceptibles de ser ampliadas, modificadas o reconfirmadas) y responderán a la selección de los documentos conseguidos (recortes periodísticos, entrevistas, fotos, etc.) y al trabajo de nuestra subjetividad sobre ellos. También hemos recurrido una serie de textos de carácter teórico, formando un corpus a partir del cual, pudimos enriquecer nuestros puntos de vista y elaborar interpretaciones más críticas y pertinentes.

Dicho esto, entonces, ¿Por qué *La barra de la esquina*?...

Reseña *Los muchachos de mi barrio*

*Triunfó en el mundo entero, pero nunca olvidó
su barrio y su humilde origen...
Se fue pobre y regresó con fama y dinero,
para volver a encontrar su barrio, su barra y su amor...¹*

Los muchachos de mi barrio (1970) con dirección de Enrique Carreras, guión de Norberto Aroldi basado en la obra teatral *La barra de la esquina* de Carlos Goicochea y Rogelio Cordone. Música y dirección musical de Tito Ribero; canciones en su mayoría compuestas e interpretadas por Palito Ortega, protagonista del film. El elenco está integrado por: Juan Carlos Altavista, Raúl Rossi, Mariángeles y Arturo Puig, entre otros. Argentina Sono Film fue la productora.

Narra el regreso a Buenos Aires de un famoso cantante, Lito Ugarte, tras diez años de ausencia, y sus ansias de reencontrarse con las cosas que fueron parte entrañable de su infancia: el barrio, la familia, su barra de amigos, la novia de la adolescencia. El cantante va reconstruyendo a partir de los recuerdos de su vida antes del viaje al exterior que lo convertirá en un artista consagrado. Realiza una presentación

¹ Programa de estreno Cine Monumental (12 de marzo de 1970).

a la cual asisten todos sus afectos sin que él lo sepa. El reencuentro se concreta junto al banco de calle que tantas veces los reunió de chicos, al margen del Riachuelo.

La película se estrenó primero en febrero de 1970, en el Teatro Gran Mar, de Mar del Plata, en el marco del Festival de cine de la ciudad. En Buenos Aires se exhibió en el cine Monumental en marzo del mismo año. Calificación: apta todo público.

El Heraldo del cine señala en el apartado titulado observaciones:

“Nueva versión de la obra teatral de Goicochea y Cordone, ya realizada en el cine argentino con el título *La barra de la esquina*”

Este film fue dirigido por Julio Saraceni en 1950, con un guión de Carlos Petit, Rodolfo Sciammarella y Manuel Alba, quien estuvo a cargo de la producción, para Estudios San Miguel. La música también estuvo a cargo de Tito Ribero. Fue protagonizada por Alberto Castillo, junto a María Concepción Cesar, José Marrone, Jacinto Herrera e Ivan Grondona.

El cine y su época

“El 29 de julio de 1966, a punto de haber asumido Onganía, estudiantes, profesores, investigadores universitarios (algunos de ellos extranjeros, contratados por la Universidad y de prestigio mundial) fueron echados a palos de los claustros y encarcelados, por suponerlos agitadores marxistas. Resultado: éxodo de cerebros, desprestigio del país, parálisis universitaria, atraso tecnológico y científico...”²

² “En 1967 se prohíbe el estreno en el Teatro Colón de la opera de Alberto Ginastera, “Bomarzo”, sobre texto de Manuel Mujica Lainez, por inmoral. Se aplicó, en contra de lo específicamente prohibido por la Constitución, la censura previa –ya que la opera no llegó a representarse- “de oído” sobre la base de una lectura deficiente e interesada de las elogiosas críticas cuando el estreno en Washington. Resultado: el ridículo internacional. En 1968 se dictó la oprobiosa ley 18019 de censura cinematográfica (...) ratificada por el Congreso de mayoría peronista, en tiempo de Isabel Perón. Resultado: pérdida de la otrora brillante cultura cinematográfica argentina. Pero acaso la más notoria actividad represiva del régimen fue la que se encarnizó con el Instituto Di Tella, cuyo apogeo como entidad creadora, imaginativa y fundacional coincide con el auge de los elementos culturales que más podían enfurecer al medieval Onganía... y así aquella ejemplar institución privada, promotora del mayor cambio cultural conocido en este siglo languideció y murió –en medio de la indiferencia general, cabe decirlo y de la satisfacción de los bien pensantes-, víctima de la Inquisición. El régimen de Onganía había logrado lo que se propuso: fomentar el moralismo hipócrita de las clases medias.” Ernesto Schóo, en el n° 115 de la colección de fascículos “Nuestro Siglo” Hyspamérica, 96.

Para situarnos históricamente y comprender el contexto político y social en el que se estrenó *Los muchachos de mi barrio* es necesario hacer un breve racconto de la llegada y permanencia de Onganía en el poder.

El golpe del 28 de junio de 1966 fue recibido con un amplio consenso. Tanto la derecha como la nueva izquierda estuvieron satisfechas con el fin de la democracia “burguesa”, considerada como “cosa del pasado”. Así fue como mediante el Acta de la Revolución Argentina la noción de *representación* se reemplazó por la de *participación*.

Onganía concentró en sus manos tanto el poder ejecutivo como el legislativo, los partidos políticos fueron disueltos y sus bienes confiscados y vendidos, y de este modo se fue confirmando lo irreversible de la clausura de la vida política. La represión del comunismo se extendió, y la Universidad se convirtió en el blanco principal: el 29 de julio de 1966, en la llamada “noche de los bastones largos” fue intervenida por la policía, acabándose su autonomía académica. La censura siguió extendiéndose y así se descubrió que amplias capas de la sociedad coincidían con el diagnóstico de los militares acerca de los peligros que podría ocasionar la modernización intelectual y con el uso de la autoridad para extirpar los males.

Asimismo en reacción a la experiencia autoritaria aparecieron numerosas agrupaciones guerrilleras como Montoneros y el E.R.P., con la convicción de que la única alternativa era la acción armada. Por otro lado una ola de protestas estudiantiles en diversas provincias y una fuerte agitación sindical en Córdoba se conjugaron el 29 de mayo de 1966 en el Cordobazo. Este hecho inauguró una ola de movilización social, y episodios similares se sucedieron en lugares como Rosario, Cipolletti, Neuquén, etc. El pueblo se levantaba contra el poder autoritario y los grupos que lo apoyaban, cuestionados como responsables directos de las formas de opresión y explotación vigentes en la vida social. Paralelamente, la movilización popular fue identificándose cada vez más con el peronismo, particularmente con la figura de Perón.

El 29 de mayo de 1970, Montoneros secuestra a Aramburu, alternativa política que se venía gestando entre los grupos liberales, y su cadáver es encontrado pocos días después.

Esta intensificación de los conflictos culminó en la caída del gobierno de Onganía a principios de junio, tras lo que se sucedieron los gobiernos de facto de Marcelo Levingston y Alejandro A. Lanusse, durante los cuales la situación político

social prosiguió en su deterioro. Todo este proceso político, regreso de Perón mediante, culminaría en el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

Con respecto a la situación cinematográfica, en el año 1963 se había creado la Comisión Honoraria de Calificación Cinematográfica estableciéndose que la libertad de expresión en el cine subsistiría “salvo cuando razones educacionales, o el resguardo a la moral pública, las buenas costumbres, o la seguridad nacional” indujeran a suprimirla. Desde entonces la censura estuvo a la orden del día.

Posteriormente, el 24 de diciembre de 1968, por el decreto-ley 18019 de Onganía, se derogó esta organización y se creó el Ente de Calificación Cinematográfica, con mayores atribuciones aún en cuanto a la censura previa. La ley 18019 comienza en su Art. 1º con la frase "No podrá restringirse en todo el ámbito del país la libertad de exposición cinematográfica, en cualquiera de sus manifestaciones...", pero las excepciones le llevan después 47 artículos.

En mayo de 1969 el Ente se alza con un nuevo recurso: la resolución 464/020 establece que “el Instituto Nacional de Cinematografía denunciará ante el Juez competente por tentativa de apología del delito, o de publicación obscena, toda presentación de proyectos o películas a que les sea aplicable lo dispuesto en los puntos 4.2.2 y 4.3.2 de esta resolución". Por lo cual aquellos films que fueran considerados transgresores de la moral y las buenas costumbres o políticamente sospechosos caían bajo las sanciones del Código Penal.

Durante la existencia del Ente, (entre el 1º de Enero de 1969 y Diciembre de 1983) este organismo prohibió 727 películas. Sus atribuciones iban desde la lectura previa de los guiones, el control de los repartos (para que no hubiera entre ellos ningún nombre “desaconsejado” por las autoridades), la “sugerencia” de cortes en las películas ya filmadas, hasta la prohibición lisa y llana. Tengamos en cuenta que un mes antes de este hecho la UNESCO había establecido que el cine, “un medio para la transmisión de ideas”, debía tener libre circulación mundial en paridad con libros, diarios y revistas.

Lo llamativo de las decisiones del Ente era la diversidad de criterios en cuanto a lo que debía ser prohibido. La nueva ley incluía un código que precisaba lo que no podía ser admitido: "las escenas o películas en las que se incurra en las siguientes faltas (a) la justificación del adulterio y, en general, de cuanto atente contra el matrimonio y la familia; (b) la justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales; (c) la presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres; (d) la apología del delito; (e) las que nieguen el deber de defender la Patria y el derecho de

las autoridades a exigirlo; (f) las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones del estado." Resumiendo, presenta unos preceptos lo suficientemente ambiguos como para que todo pueda llegar a ser cuestionado. Es para destacar además, el absurdo legal de que las apelaciones contra el nuevo organismo debían formularse al mismo Ente, sin que existiera la posibilidad de recurrir a una instancia superior.

Es a la luz de estas políticas desplegadas por el Estado que pueden estudiarse las producciones cinematográficas del año que nos ocupa. En el texto de las leyes de regulación cinematográfica encontramos nociones claramente definidas en torno al arte, la moral, el entretenimiento, lo políticamente correcto etc. cuya significación puede ser rastreada a partir de los usos y sentidos que fueron ganando en la pantalla.

Estudios San Miguel y Argentina Sono Film

Los estudios productores argentinos (...) siempre que les fue posible, adhirieron a modelos establecidos y exitosos.³

La primera película es parte del período de oro del cine argentino, aquél momento que España (2000) denomina como el período clásico (1933/1957), que corresponde con el proceso de institucionalización cinematográfica argentina. A lo largo de todo el apartado nos valdremos de numerosas referencias a la obra del autor mencionado.

En esta etapa se constituye y consolida el modelo industrial que implica tres características fundamentales: la construcción de un sistema de estudios, un sistema de estrellas y un cine genérico.

La barra de la esquina es parte de este proceso. Por este motivo, responde a las características que mencionaremos posteriormente acerca del sistema de estrellas y es parte de un género codificado (el cual será desarrollado) y es producto de los Estudios San Miguel.

Estudios San Miguel comenzó a funcionar en 1942, produciendo películas de gran éxito como *La cabalgata del circo* (1944, de Mario Soffici). España explica: "A San Miguel no le tocaron años propicios: la guerra europea y la falta de material virgen para rodar películas" (2000:97); unas páginas después agrega: "Estudios San Miguel no innovó. Lo popular y lo porteño conviven" ya en películas que promedian la década del

³ España, 2000:119.

40. La afirmación citada puede aplicarse al film analizado, donde se manifiesta claramente la fusión de aquellos elementos. Aquí, lo popular y lo porteño se fusionan dentro de la figura de Castillo⁴. Este carácter se evidenciaba en los carteles del film, donde se expresaba:

“*La barra de la esquina*. El film de Buenos Aires”⁵ ó “Un pedazo de vida porteña. En el film de Buenos Aires. *La barra de la esquina*”⁶.

En otra publicidad se apelaba directamente al potencial espectador, haciéndolo cómplice de las vivencias de los protagonistas del film:

“Si Ud fue niño... si Ud fue joven...Y tuvo amores... Y tuvo amigos... Y tuvo “barra”... vea: *La barra de la esquina*”⁷.

En el programa correspondiente al estreno del film se expresaba:

“Estudios San Miguel presenta: Alberto Castillo distinto; Alberto Castillo estupendo; Alberto Castillo desconocido: *La barra de la esquina*. (...) Barrios porteños. Notas emotivas. Desfile de canciones inolvidables”⁸.

Aquel período se inició con la llegada del cine sonoro. Al comienzo, se recurrió a diferentes campos artísticos para captar a los integrantes del sistema. Se utilizó el teatro popular, la literatura y la música popular, conociendo el éxito que sus artistas aseguraban. El tango era un elemento fundamental dentro de este sistema. Era un elemento común entre el público y las películas, que permitían la identificación de aquellos con los personajes presentados en la pantalla. Las letras de las canciones funcionaban de diferente manera, pero nunca como mero adorno. Las letras explicaban, anunciaban o anticipaban lo que sucedía en el film.

En este modelo, el barrio y la ciudad encarnaban polos antagónicos. El primero representaba lo positivo, el lugar de la redención; en aquel momento ocupaba el lugar sagrado que en narrativas anteriores se destinaba al campo. La ciudad, contrariamente,

⁴ “Habla como el pueblo habla” DSC03580.JPG

⁵ DSC03545.JPG

⁶ DSC03572.JPG

⁷ DSC03580.JPG

⁸ DSC08034.JPG

representa lo negativo, lo ruin. Allí pertenecen las mujeres perdidas y los hombres de mala vida.

En este sistema el viaje a París es un topos recurrente, junto con el tema de “la vuelta al pago” o el “regreso al hogar”. Como señala España “la vuelta al hogar está casi siempre señalada por un encuentro con la paz espiritual buscada” (2000:31).

Todos los elementos mencionados pueden reconocerse en *La barra de la esquina*. El barrio representa lo bueno, el compañerismo, la amistad y el amor verdadero. De igual forma, el personaje de Castillo regresa a la Argentina luego de conseguir el éxito de Europa, en el comienzo del film, recurriendo a ese lugar común mencionado anteriormente. Siempre es París el polo legitimador del tango.

Argentina Sono Film y Lumiton marcaron el comienzo de la industria cinematográfica nacional de “estructura piramidal: las cabezas de las empresas deciden y sus empleados cumplen” (idem p. 57). Asimismo, la figura del actor se establecía sobre la del director y tenía mayor peso e importancia. Consideramos pertinente creer que Estudios San Miguel funcionaba de la misma manera; sin embargo, no pudimos encontrar la suficiente información para afirmarlo con total seguridad o refutarlo.

La edad de oro del cine nacional responde a los parámetros del cine clásico hollywoodense, al que se copiaba; el respeto a los modelos genéricos era la pauta de esas formas de producción.

El momento desarrollado, se caracterizó fundamentalmente por la enunciación transparente, el ocultamiento del sujeto de la enunciación. Este sistema construyó un “cine de la transparencia” (Idem p. 122), que permitía al espectador gozar plenamente con la obra, sin obstáculos ni fisuras en el relato.

No podemos dejar de mencionar que en el cine del peronismo, se presentaban historias sin conflictos. Ellos debían ser buscados en el pasado, porque en aquella actualidad no existían conflictos sociales. Existía una tendencia a señalar que todo iba bien. El cine de esa época no se hacía cargo de las diferentes transformaciones sociales que sucedían en el país. Su única vocación era “ofrecerle controlado entretenimiento a la burguesía intermedia” (Idem p.146).

El gobierno peronista, a su vez, había intervenido en las estructuras mediáticas, generando miedo dentro del ambiente del cine. Raúl Alejandro Apold, su ministro de propaganda, intervino en numerosas ocasiones sobre aquel medio y administró a su manera el negocio empresario del cine, con persecuciones incluidas. Como

consecuencia de esto, muchos artistas debieron exiliarse o renunciar a trabajar dentro de la industria.

“La dependencia del probado formato genérico fue un modo del ejercicio de control político sobre guiones y realizaciones, y fue también el soporte adecuado para instalar el cine fuera de las transformaciones sociales galopantes...”, nos dice España (p. 146).

Este estado de las cosas perduró hasta 1955, cuando cayó el gobierno de Perón, junto con las bases sobre las cuales se apoyaba la producción cinematográfica. En esta época el modelo clásico descrito, probado y redituable, y su poder económico, cayeron en crisis. La producción en estudios se debilitó, al tiempo que aparecían los productores independientes.

Por los Estudios San Miguel pasaron los artistas más importantes de la época como Libertad Lamarque y Hugo del Carril, según se informa en una nota periodística⁹. Como consecuencia de la crisis del país y del cine nacional mencionada, sin olvidar el ingreso de películas extranjeras que hacían muy difícil la competencia por el público, los estudios cerraron el 31 de diciembre de 1951. El esplendor había llegado a su fin.

Veinte años más tarde, la situación de la industria cinematográfica era profundamente diferente. En la época dorada ya desarrollada, el modelo clásico se erigió y consolidó; pero en 1970 este modelo ya ha sido cerrado.

La década del cincuenta fue testigo de la puesta en crisis del modelo y la emergencia de otras alternativas. Comenzaban a observarse los quiebres dentro de aquel sistema que parecía inquebrantable. Sin embargo, fue en la década del sesenta cuando se constituyó una estética alternativa, dando nacimiento al cine de autor y a la modernidad en la cinematografía argentina. Es decir, en aquella época, los directores comenzaron a adquirir mayor importancia y ponían de manifiesto en sus producciones el estilema autoral que luego los identificaría.

Sin embargo, este cine, posteriormente calificado de la “generación del 60”, no tuvo llegada al público masivo, que continuaba optando por lo el modelo clásico frente a uno más experimental.

Aquella corriente, tomando a Simon Feldman (1990) como referencia, se inició a finales de la década del cincuenta y culminó en 1966, junto al golpe de estado. Se

⁹ La Nación, sábado 25, Julio 1981

caracterizó por un deseo de “ampliar el registro temático de la época; (...) la necesidad de expresarse y expresar su contorno más allá de fórmulas anquilosadas y de corte comercial” (p. 9).

Este “nuevo cine” se definía dentro de la búsqueda de autenticidad y verosimilitud (Claudio España, n/s):

“¡Basta de tango!”, dicen que se decía, porque el tango, la música y sus letras, le habían dado pie a lo más granado y lloroso del melodrama en el viejo cine. ¡Fuera esos modelos! (Idem, p. 91)

“ya no era posible el formato industrial y menos aún el modelo clásico bien copiado de Hollywood y transformado por el beneficio del sonido y del tango (...) La fractura se produjo cuando se hizo evidente la llegada de realizadores independientes- aunque impregnados de un sueño de “reindustrializar” que jamás fue posible- que no recurrieron a los productores tradicionales y que se proclamaron “autores” totales de sus obras” (Idem, p. 100)

Este cine, contrariamente al anterior, manifestaba al sujeto de la enunciación; se trataba de una enunciación enunciada.

El público masivo no se sintió atraído por la “generación del 60”, porque la gente deseaba aferrarse al modelo anterior. Por este motivo, y contando con el contexto político-cultural que desarrollaremos posteriormente, aquel modelo clásico caduco, es refuncionalizado y nuevamente exitoso en la década del setenta. El cine de ésta época desea retornar al cine comercial y popular del pasado, por tratarse de un modelo conservador que manifestaba explícitamente el modo correcto de comportarse y el sistema de valores que debía mantenerse en la sociedad.

El cine clásico poseía una función pedagógica, porque debía enseñar al público a “ser argentino”. Se le enseñaba aquello que debía caracterizarlo y se construía una memoria común, compartida por todos los espectadores. El modelo del setenta, al cual pertenece *Los muchachos de mi barrio*, retoma aquél sistema de valores que ha quedado olvidado en el cine de la década anterior, donde la familia y la institución del matrimonio se mostraban como fraudes. Son epígonos de aquel sistema dorado, pero actualizados por las figuras más populares del momento, como Palito Ortega.

Asimismo, Argentina Sono Film, ha cambiado con el paso del tiempo, transformándose de estudio de cine argentino (fundado en 1933) en una productora y

distribuidora de cine que continua funcionando en la actualidad. No pudimos conseguir la suficiente información para conocer el año en que aquel cambio se realiza; sin embargo, a partir de la entrevista otorgada por María Ibarreta, pudimos conseguir ciertos datos de gran utilidad. Ella, al igual que Arturo Puig, hizo hincapié en el ambiente festivo y familiar que reinaba en las producciones, puesto que todos los actores compartían todos los momentos juntos. Asimismo, nos explicó que existía una jerarquía en aquel momento, encabezada por el director (diferente al modelo anterior donde el actor poseía un mayor peso en la producción):

“En aquella época, por ejemplo, siendo un actor, existía una jerarquía; el director tenía mucho peso, uno tenía que pasar por toda, (...). Uno no entraba en el engranaje.”

Ella nos hizo conocer el método de trabajo del actor, del que hablaremos posteriormente. De la misma manera, al referirse del modo de producción del cine y la necesidad del actor de ser versátil, nos dijo:

“El sistema de producción no te posibilita eso; muy pocos lo pueden hacer, no solo por el registro del actor, sino por la impronta y el tiempo que necesita el director; porque una película es todo, y toda la parte técnica y después entra la actuación. Entonces, el director apela a lo que conoce de ciertos actores; sabe que ese actor le puede dar tal respuesta, no hay un riesgo para buscar distintas facetas. O si los hay, pero no como tendencia. Porque si bien existía la televisión, quiero decir que en esa época ya terminaba el tema del radioteatro como auge, estoy hablando de género popular, la televisión empezaba, pero empezaba la bola de la televisión pero en el cine (...), en la calle Lavalle, la de los cines (...). Cuando había un estreno de una película, era algo que te dejaba en estado de shock, porque todo el tema de la parada, las luces y aquello; era una performance, digamos, que te sacudía y a la gente le encantaba participar y estaba también todo el ritual de que la gente iba al teatro y al cine (...) Era todo como si... ibas a ver a la estrella, había todo como un ritual y era algo festivo una relación muy fuerte.”

Mientras ella no recordó que existiese un trabajo muy profundo en la formación del personaje y la actuación, Arturo Puig nos dijo sobre Carreras:

Sí, si, él marcaba mucho a los actores y los movimientos, y bueno ensayábamos antes de filmar, y yo me acuerdo que él tenía un asistente, que era muy bueno, que se llamaba

Zumpano. En escenas donde de pronto había una fiesta, con extras y que se yo, y no se podía repetir mucho, entonces, este hombre, el asistente, lo armaba todo, digamos, muy bien.

Ambos concuerdan cuando se refirieron al tiempo de trabajo de producción del film. Ella recordó: “un mes y medio, dos...”; mientras que Arturo, se explayó un poco más diciendo:

“Creo que fueron, no recuerdo muy bien pero, seis semanas, o siete. Palito que estaba en toda la película, yo creo que tuve cuatro semanas más o menos, que éramos todos los muchachos. Se filmaba muy rápido, en un sentido, por eso te digo, porque eran directores que sabían muchísimo de las lentes, de luz, de todo, eran directores muy completos.”

De esta manera, conocemos con mayor profundidad el método de trabajo de Argentina Sono Film de la época, a partir de los testimonios de aquellos que trabajaron en la firma.

“Había una cosa muy humana, muy amistosa, muy de mucha confraternidad entre los actores, cosa que yo sé que ahora no pasa, porque te estoy hablando como de Altavista y todos esos, eran figurones, eran gente que llenaba los teatros, y de una sencillez enorme, me entendés, cosa que no pasa ahora. Yo veo que los actores... que sé yo, no han hecho nada, y tienen un agrande que parecen Marlon Brando. Era muy diferente... Y la televisión lo mismo, cambió mucho. La manera de grabar.”¹⁰

“Había como un código de trabajo que era una gran familia, con los pros y contras que era la gran familia. Ernesto era muy familiar, había siempre como muchos afectos, mucha pasión.”¹¹

La canción y el ídolo popular

Desde los primeros tiempos de nuestro cine sonoro nacional los cantantes populares invadieron las pantallas. El público así, contaba con un nuevo modo de

¹⁰ Entrevista a Arturo Puig.

¹¹ Entrevista a María Ibarreta.

admirar a sus ídolos de la canción, antes sólo accesibles a través del teatro y las grabaciones.

En tiempos de *La barra de la esquina*, años 50, reinaba el tango, y Alberto Castillo era la gran estrella del momento. Ya en los años 60, surge una nueva modalidad de canción, proveniente de la ola de cantantes juveniles que comenzaron en El Club del Clan generando un nuevo público. Este es el germen para el surgimiento de una nueva estrella: Palito Ortega.

La particularidad de este cine de cantantes es que, dentro de las líneas generales del melodrama, el argumento era solo una excusa para lucir al protagonista. Para ello había determinados clichés a utilizar, como en el caso que nos ocupa, los jóvenes que quieren triunfar en el arte o el sacrificio de dejar a la novia, el barrio y los amigos.

Tengamos en cuenta que en el caso de *La barra de la esquina* también se abre un mínimo espacio a la veta actoral de Alberto Castillo y a destacar a los actores que lo secundan. En *Los muchachos de mi barrio* predomina la idea de que el film es una estructura construida alrededor de la figura de Palito como cantante estrella de la época.

Realizar una pequeña retrospectiva de lo que Castillo significó para la época, como así también Palito Ortega, permite plantearnos algunas cuestiones fundamentales del film *La barra de la esquina* y establecer puentes con la remake de Carreras de la década del 70, en cuanto a la figura del ídolo como protagonistas de films denominados “de cantantes”.

El cantor de los cien barrios porteños

Alberto Castillo nació el 7 de diciembre de 1914 en el límite entre Flores y Mataderos con el nombre de Alberto Salvador de Luca. Fue el quinto hijo de un matrimonio conformado por inmigrantes italianos de clase media acomodada, donde el mandato paterno regía las leyes de la casa. El estudio era fundamental para la familia.

Tanto en su niñez como en su adolescencia, el placer por el canto se hacía presente. El mismo lo señala en varias entrevistas:

“Comencé a cantar a los 7. Al lado de mi casa había un bar (...) el dueño me hacía cantar. Después me fui metiendo en la barra de la esquina (...), con ellos empecé a salir de serenata.”¹²

Como todo muchacho de barrio, Alberto se juntaba con sus amigos en la esquina de Rivadavia y Membrillar. Fueron ellos los que configuraron el primer público devoto de Castillo:

“Siempre había alguno que empezaba: “¡Dale Alberto, cantante algo!”, otro me empujaba pidiéndome “ese” tango de Cadícamo. Entonces ahí nomás arrancaba con *Che madam que parlás en francés y tirás ventolina a dos manos*.”¹³

La barra de amigos alentó su sueño de cantor, aunque por aquellos tiempos Alberto solo quería ser médico. Así fue como su carrera de cantante se vio postergada hasta que finalizó sus estudios. Durante sus prácticas en el Hospital Alvear, Castillo y sus compañeros organizan un baile y contratan a una orquesta típica de tango. Ésta estaba a cargo de Ricardo Tanturi, quien ante la insistencia de los compañeros de Castillo, acepta oírlo cantar. Asombrado por las condiciones de cantor que demostraba, lo contrata para trabajar junto a él en su orquesta. Alberto acompaña a Tanturi desde 1939 a 1943. En esta época graba varios tangos que le otorgan fama dentro del ámbito tanguero. Entre ellos podría nombrarse *Así se baila el tango* (aquel de “que saben los pitucos...”) que se convirtió en un suceso sobre todo en los arrabales, lugar donde encontraría mayor adhesión para su música.

Su labor como cantor, por este entonces, era acompañado por su trabajo como médico ginecólogo, hasta que la fama y la popularidad tornaron imposible el ejercicio de la profesión. Alberto había logrado cumplir con el mandato paterno y alcanzar su sueño. La suerte estuvo de su lado y le permitió contentar tanto a su familia como a sí mismo.

Es en la década del 40, aquella gloriosa época del tango, donde el estilo de Castillo comenzó a modelarse y se transformó en una marca personal que lo distinguiría de los demás cantores de un tango más “almidonado”. Su carácter transgresor, que rompía con todos los estilos conocidos, daba origen a un nuevo tipo de cantor, que

¹² Alberto Castillo en “Yo soy un bandoneón que canta”, Eduardo Rafael, Buenos Aires, La Maga, 9 de diciembre de 1992.

¹³ Ídem.

ponía el cuerpo sobre el escenario. El mismo aclara este tema cuando en una entrevista se le pregunta sobre la interpretación:

“Me considero el creador de la interpretación cantada. Antes los cantores eran lisos y rasos, eran melodistas. Yo al tango le di realismo, cada palabra tiene que trasuntar una idea. Yo sentía que mi cuerpo necesitaba mover las manos...”¹⁴

Esto, junto al carisma y un carácter que no esquivaba las golpizas cuando eran necesarias, permitió forjar un nuevo tipo de ídolo popular que fue bien recibido en los sectores marginales, sobre todo en aquellos inmigrantes que se vieron en la necesidad de dejar sus pueblos del interior del país y viajar a la ciudad. Allí estaba su público y allí iba Castillo a cantar. Es interesante considerar lo que su estilo “descontracturado”, por decirlo de alguna forma, logro en el ambiente del tango. En una nota sobre la muerte de Alberto Castillo, Jorge Gotting señala:

“Siguió poniendo en voz los pequeños dramas de las historias del puerto, pero, como una curiosidad para los sociólogos, tuvo mejor sobrevida en los emplazamientos provincianos”¹⁵

Es posible entender, quizás, que las críticas a Castillo no iban dirigidas solamente a su persona, sino también a la clase de público que lo seguía: aquellos, que como él, se sentían identificados políticamente con el Peronismo. Castillo representaba para los trabajadores de clase baja el sueño de triunfar que cada uno de ellos tenía. El acercamiento a este tipo de público estaba ligado a su modo arrabalero de entonar, su forma casi “plebeya” de vestir, o al uso del lunfardo que tanto lo caracterizaba. Todo su ser se ajustaba a un estilo de vida que estaba naciendo. Cantando, Alberto Castillo lo expresaba: “*Yo soy parte de mi pueblo y le debo lo que soy; hablo con su mismo verbo y canto con su misma voz.*”¹⁶

Detenerse en el estilo de Castillo colabora a lo hora de entender aquella adhesión tan multitudinaria hacia el ídolo. Castillo era un nuevo personaje que surgía del ambiente tanguero y que permitía en el la inclusión del pueblo a gran escala.

¹⁴ Alberto Castillo en “hoy como ayer, si no hay poesía no hay tango.”, Néstor Montenegro, Buenos Aires, Clarín Revista, 28 de junio de 1987, N° 14862

¹⁵ Alberto Castillo en “Alberto Castillo: un símbolo del tango arrabalero”, Jorge Gotting, Buenos Aires, Clarín, 24 de julio de 2002.

¹⁶ Letra de *Los cien barrios porteños*. Escrita por Carlos Petit con música de Rodolfo Sciammarella.

Había algo de real en su forma de vestir. Algo caricaturesco que lo acercaba al pueblo, y que marcaría una generación. Quizás haya sido su traje cruzado con decenas de botones, o la elección de anchas solapas brillantes; sus amplias botamangas o aquellos memorables pantalones de cintura extremadamente alta los que completaban el “disfraz” de un hombre con aires carnalescos, que desajustaba su corbata y jugaba con la ilusión de un pañuelo-flor que brotaba del bolsillo de su saco. En una entrevista, el mismo agrega:

“El secreto es que soy de verdad. No tengo poses. Mi estilo lo traigo desde que nací, y la forma de vestirme la saque de los dibujos de Divito”¹⁷

Su impronta gestual es también característica y dejó huella. La inclusión de un cuerpo que avanza y se mueve por sobre el escenario con el micrófono en mano, rompió con las estructuras de la convención. Otras tantas marcas de su persona podrían resumirse en la posición de su mano como “haciendo bocina, o cortando el aire al estilo de un amague de karate”¹⁸, su fraseo estirado y las notas entrecortadas, el pañuelo secando el sudor de su frente.

Nada más lejos de Gardel que este Alberto Castillo a lo Divito. Pero pensarlo como opuesto, nos haría continuar en esta línea de enfrentamientos que fue propia de los primeros años de Castillo como cantor. Mas fructífero sería entenderlos como complementarios, ya que sin enfrentarlos, los convertiría en dos aspectos de una misma cosa (el tango). Gardel fue el exponente del *compadrito* de las décadas del 20 y el 30, y Castillo el *carrero* de los 40. Alberto Castillo, cuya asumida admiración por Gardel está más que explícita en los cientos de entrevistas realizadas a lo largo de su carrera, condimenta el tango, le otorga una nueva visión, una dimensión que involucra nuevos sentimientos festivos y diferentes estratos de la sociedad.

En la década del 40´ se fue dando paulatinamente el predominio de los cantores dentro de las orquestas, convirtiéndose en las figuras principales. Quizás, Alberto Castillo podría ser considerado como un precursor dentro de esta movida:

¹⁷ Alberto Castillo en “Estoy en mi mejor momento”, Mariano del Mazo, Clarín, 31 de julio de 1993.

¹⁸ Alberto Castillo en “Yo soy de verdad”, s.d, Buenos Aires, Clarín Espectáculos, pág. 10, sábado 26 de septiembre de 1992.

“Yo había notado que la gente dejaba de bailar cuando cantaba. Venían y se acercaban al escenario para escuchar de cerca.”¹⁹

La gente enloquecía cuando Castillo cantaba, era cómplice de su público. El mismo se había transformado en un espectáculo digno de ser observado. Los sentimientos que generaba en la gente estaban dotados de tal inmensidad que las únicas opciones que existían eran amarlo u odiarlo. El fervor por Castillo no conocía puntos medios.

Como se señaló anteriormente, su estilo no era bien recibido por algunos sectores de la sociedad. Fue entonces que Castillo se vio en la necesidad de abandonar la orquesta de Tanturi, ya que comenzaba a tener problemas para salir por que los de radiocomunicaciones consideraban que su forma de cantar era demasiado “arrabalera”. Así decide formar con Emilio Balcarce una gran orquesta que lo acompañara a lo largo de este nuevo ciclo plagado de éxitos. Entre ellos, sus temas más famosos fueron *Por cuatro días locos* y *Los cien barrios porteños*. Gracias a Carlos Petit (escritor de uno de los espectáculos en los que participó) Castillo será reconocido por este último tema, como “el cantor de los cien barrios porteños”, quizás por que ese tango estaba ligado con su forma de ser y de cantar.

El debut con su nueva orquesta fue el 1º de octubre de 1943 en el salón Palermo Palace, una de las milongas más milongas del Buenos Aires del 40'. Podría ser tildado de “impresionante”, ya que por primera vez las multitudes acudieron al estreno (en cantidades mayores a las que se esperaban) y obligaron la interrupción del tránsito por parte de la policía. No solo el cantor se había involucrado en la milonga sino todo el arrabal.

Su forma de cantar y de expresarse se había vuelto popular, y ya para ese entonces, se había solidificado. Ni Castillo ni su estilo existían por separado. Fue el rey de la radiofonía cuando la televisión no existía. Protagonizó películas, trabajo en teatro, y realizó espectáculos.

Al dejar la orquesta de Tanturi llegaría el cine. En el 47 realiza su primera aparición gracias a un llamado de Atilio Mentasti para Argentina Sono Films. Realizó 18 películas en toda su carrera. Debutó en *Adiós, Pampa mía* pero aquella que recuerda con más entusiasmo es *La barra de la esquina* (1950), dirigida por Julio Saraceni para

¹⁹ Alberto Castillo en “Yo soy un bandoneón que canta”, Eduardo Rafael, Buenos Aires, La Maga, 9 de diciembre de 1992.

los estudios San Miguel y cuyo guión estuvo a cargo de Carlos Petit, entre otros, aquel que ideó el apodo por el que se lo reconoce. Sobre su participación en el cine, declara:

“La que mas me gustó fue *La barra de la esquina*. Esa película es presumiblemente un bosquejo de mi vida. Es la vida que puede vivir cualquier muchacho de barrio bueno y trabajador”

El público lo percibió, y recibió a Castillo en el estreno del film con tanto entusiasmo que terminó por generarle algunas complicaciones, aunque momentáneas, a su salud. La película fue un éxito de taquilla y se mantuvo varias semanas en cartelera. Acerca de la “peligrosa euforia” desatada por sus seguidores el día del estreno del film, la revista Radiofilm comenta:

“La pieza teatral homónima de Goycochea y Cordone fue adaptada para el cine (...) y se presentó en el teatro Broadway ante un público que llenó materialmente la sala, entre el cual menudeaban admiradores irrenunciables del protagonista del film, bulliciosos y entusiastas “hinchas” que, al final del espectáculo, pusieron una nota agitada al tratar por todos los medios de acercarse y felicitar a su héroe. Se rompieron vidrios, saltaron botones, se rompieron trajes y el mismo Castillo sufrió parecidas consecuencias, no tanto por el sofocón como por los apretones, de los cuales salió más o menos ileso por que la suerte estuvo con él.”²⁰

Algo tenía Castillo. Su encanto no fue solamente local sino que lo llevo tanto por Latinoamérica y Estados Unidos como del otro lado del Atlántico. Se dice que después de Carlos Gardel, fue el cantor que mas viajes realizó al exterior llevando como bandera su tango “arrabalero”.

En lo personal, su vida doméstica fue el calco del deseo paterno: una única mujer, tres hijos profesionales, y varios nietos a los cuales disfrutó mucho mas que a sus hijos.

Alberto Castillo Falleció el 23 de Julio del año 2002, no sin haber dejado una marca en la historia de la música nacional.

²⁰ En “Radiofilm”, año 6, 12 de julio de 1950, Nº 261. (ver foto en el Anexo. Identificación: barra18.)

En *La barra de la esquina*, sobre todo en su primera parte, se hace gala de las expresiones lunfardas de las cuales Alberto Castillo había hecho un culto. Además de los tangos que interpreta, constantemente se hacen presentes en los diálogos de los personajes.

Cabe destacar que en la época de oro de Castillo, estuvieron prohibidos tanto el lunfardo como el francés, así como las conductas indeseables como emborracharse, andar sucio o abandonar a la mujer. Eran todos hechos comunes de suceder en el tango, y de allí la razón de ser observado con tanta desconfianza.

Como se señaló, Castillo era más bien un reo dentro del ambiente tanguero. En *La barra de la esquina* se puede apreciar su particular estilo de fraseo, dando una determinada intención al verso y subrayando con el ademán, además de una cierta combinación de lo humorístico y lo arrabalero. Por todo ello y su apariencia por lo general desalineada, es que su modo de interpretar escapaba al esquema tradicional de los cantores melodistas de la época.

El chico triste de las canciones alegres

Ramón “Palito” Ortega nació en una familia humilde, el 28 de febrero (aunque es anotado el 8 de marzo) de 1941 en la localidad de Lules, provincia de Tucumán. Eran 6 hermanos, el padre electricista y hombre de mantenimiento de el ingenio Mercedes. Su madre los abandonó cuando él tenía 13 años. Comienza a trabajar desde los 5 años para ayudar a su padre, realizando distintos trabajos como el de ciclistero, canillita, cafetero y vendedor de cubanitos a la entrada del cine.

“Dicen que ya desde entonces un futuro lleno de promesas brillaba en su mirada. Dicen que canturreaba, zapateaba e improvisaba melodías con cierta gracia. Dicen también que desde entonces tenía vocación de mando”²¹

A los 15 años viaja en tren a Buenos Aires donde empieza desde muy abajo haciendo changas para tener techo y comida. Su espíritu perseverante y trabajador lo lleva hasta las puertas de canal 7 y Radio Belgrano donde sirve café a los famosos artistas de la época. Luego entra como ayudante en la radio haciendo los efectos sonoros en el programa “Levántese Contento” de Carlos Ginés. En la misma Radio conoce en

²¹ En “Idolos del espectáculo argentino” (Suplemento Clarín)

1957 a Dino Ramos y a Silvio Soldán que participaban de la orquesta de Carlinhos. Hace su ingreso como plomo y se va de gira acompañando a la banda durante 3 años. Durante este tiempo aprovechó para aprender a tocar distintos instrumentos como la batería y la guitarra con uno de los músicos: Tito Cava. Allí comienza su amistad con Dino Ramos quien va a ser un personaje muy importante en su carrera. Luego de unos meses de gira con la orquesta, rodeado de músicos logró convertirse en uno de ellos. En mitad de una gira se separa de la banda para lanzarse como solista, primero en Mendoza y luego en Chile, pero tras una experiencia desafortunada, en la que fue reconocido con el apodo de Nery Nelson, regresa a Buenos Aires, donde se reencuentra con Dinos Ramos quien lo ayuda a sobrevivir componiendo jingles. Es él quien lo aconseja presentarse en RCA Victor y amparado por el director de la compañía y productor Ricardo Menjía comienza su carrera de compositor y cantante como Palito Ortega.

Aunque al principio no todos fueron éxitos, sus simples con ritmo de twist no lograban tener repercusión. Hasta que en mayo de 1962, Palito sorprende a Menjía con una nueva canción que será el puntapié inicial de sus éxitos:

“(...) mientras le canta, golpea un armario de metal diciendo: "Yo tengo una novia mal acostumbrada..." y con un coro que decía "Dejala, dejala, dejala, dejala..." "

A lo que Mejía le contesta "grabala, grabala". De esta forma, el tema se transforma en éxito, con la cara B de un simple que contenía la canción "Burlado", ambos compuestos por Palito y Dino Ramos y esta vez con la orquesta del maestro Oscar Toscano.”²²

Sus canciones alegres y pegadizas se contradecían con la imagen seria e inexpresiva de su rostro, un rasgo propio de los jóvenes humildes que vienen del interior a Buenos Aires, utilizado quizás como mecanismo de defensa. Luego de su excelente debut televisivo se hace conocido como "El chico triste de las canciones alegres", así lo promociona Leo Vanés para darle una personalidad al cantante en los medios. Esta, si bien no acompañaba la imagen de Elvis Presley que ambicionaba Ramón, es la que lo acerca al público. La gente se identificaba con su origen humilde, con la idea del joven que puede ser como cualquiera, que tras mucho esfuerzo triunfa.

Menjía es quien le da origen al conjunto de artistas más emblemático de la música popular en los años 60: "El Club del Clan", allí en menos de dos años Palito

²² Web: <http://www.violetarivas.com.ar/PalitoOrtega>

Ortega llegaría a ser junto a Violeta Rivas una de las figuras más populares. Estaba en todas partes, portadas de revistas, cine, televisión, radio y presentaciones en vivo. Se lo empezaba a conocer como “El Rey” de la *Nueva Ola* y sus discos eran todos grandes éxitos que el público no paraba de comprar.

Mientras su imagen se hacía más visible y ascendía su carrera musical, Palito se fue insertando desde abajo en el mundo del cine hasta llegar a ser director y productor, teniendo realizadas hasta hoy 34 películas. Sus primeros films fueron bajo la dirección de Enrique Carreras, en Argentina Sono Film. Este lo contrata a Palito, en compañía de Violeta Rivas, por el éxito de la película “El Club del Clan” y sobre todo por el fenómeno espectacular provocado por el programa “Sábados Continuos”, para la película *Fiebre de Primavera* (1965) la cual fue todo un éxito desde la venta de los discos hasta el estallido en la boletería de los cines. Palito Ortega era, sin lugar a dudas, una estrella que convocaba multitudes y llenaba los cines.

Entre sus películas se encuentran títulos como *Quien quiere casarse conmigo*, *Un muchacho como yo*, *Amor en el aire*, *Mi primera novia*, entre muchas otras. Esta última resulta fundamental de mencionar ya que en ella conocerá su esposa “eterna”, Evangelina Salazar, madre de sus seis hijos.

Como ya se mencionó al comienzo, muchas de sus películas se agrupan dentro del denominado “cine de cantantes”. De esta manera se encuentran entre sus películas melodramas más tradicionales que involucran cantantes (el muchacho pobre que quiere triunfar, la oposición paterna, el amor imposible de la jovencita, entre otras características) como así también comedias de un tinte más liviano, características del cine de Carreras. Al principio hace que Palito protagonice este tipo de comedias, para luego incluirlo en films de una línea melodramática más convencional. Es ejemplo de esto *Los muchachos de mi barrio* (1970).

La película fue denominada por una de las críticas como:

“(…) una comedia musical destinada a tener honda repercusión en la platea porque reúne inteligentemente un tema emotivo, gratas canciones, muy buena fotografía en colores, una dirección ágil y fluida, un plantel de buenos intérpretes y la presencia de Palito Ortega que, indudablemente sigue manteniendo las simpatías del numeroso público juvenil y familiar que lo ha hecho popular.”²³

²³ La Razón, Buenos Aires, s.n., 1970

Para comprender este fenómeno es interesante describir como se promocionaba la película a través de los afiches:

“El lugar más importante del mundo es mi barrio. Las personas más importantes en mi vida son los muchachos de mi barrio.

La película nuestra y suya, rebotante de humanidad, emoción, gracia, canciones y el más auténtico porteñismo.

PALITO ORTEGA tal como el público quería verlo: con la personalidad que lo llevó al triunfo.

El “Rey” rodeado por la “barra soberana”: el inefable ALTAVISTA, el “pato” CARRET, el gordo PORTALES, la angelical MARIANGELES, el dinámico BORSANI, el juvenil ROVITO y la “clase” magistral de RAUL ROSSI “²⁴

El barrio, los valores y la amistad, generaban una identificación ineludible para el espectador, ya que este también se encontraba inscripto, de alguna manera, en la historia. Era la figura de Palito Ortega el aglutinante de todo ese universo: él era el “Rey” elegido por el pueblo, no tanto por su talento actoral, sino por su perfil serio, y su origen humilde y sencillo. Así fue como se configuró su *texto estrella* y la gente iba a verlo por lo que era, por que encontraban en él, parte de sus sueños. El resto del grupo de actores que aparecen en el film, “la barra soberana”, funciona como soporte fundamental: ellos aportaban su talento y Palito Ortega la popularidad. Ésta, comenzó a trasladarse a su vida personal. Su casamiento con Evangelina Salazar fue un acontecimiento social. Uno de los primeros casamientos televisados de la historia de la radiodifusión argentina, que logró los picos de audiencia más altos:

“Cuando las muchachas vieron a Evangelina con su bello y blanco ajuar, (...)la novia representaba el sueño de la dicha y la felicidad que todas querían alcanzar, y más aún con un noviazgo que el público vio nacer y siguió en detalles, caso parecido a lo que ocurriría días después con la boda de Violeta Rivas y Néstor Fabián, dos acontecimientos que no volverían a repetirse en la historia del espectáculo argentino (...)por la popularidad y a la atención general de todo un país, con repercusiones internacionales.”²⁵

²⁴ Afiche del estreno en el Cine Monumental

²⁵ Web: <http://www.violetarivas.com.ar/PalitoOrtega>

Este acontecimiento da cuenta también del significado de ser un ídolo, la gente se identifica e involucra en todos los aspectos de la vida del artista y se apropia de eso. Además Palito Ortega era dueño en ese momento de una humildad y sencillez que hoy en día muy pocos artistas con la fama que él llegó a alcanzar pueden jactarse de tener. Por este motivo, y por su cercanía con la gente, se ganaba todo su cariño.

Como ya dijimos, *Los muchachos de mi barrio* es un nuevo adorno a la figura de Palito como estrella de la canción. Se percibe ya desde los primeros minutos, con los créditos sobreimprimiéndose sobre su imagen cantante. Y es que Palito Ortega en los años setenta ya era “El Rey”, con apariciones constantes en cine, televisión, radio y presentaciones en vivo.

La banda sonora del film es una nueva muestra del modelo Palito: canciones alegres, ritmos pegadizos con estribillos repetidos varias veces, fáciles y recordables, plegarias al amor que rompan el corazón de las jovencitas.

La producción cinematográfica prolífica del dúo Carreras – Palito llevó a que este último muchas veces tuviera que reciclar viejas canciones por falta de tiempo para una nueva composición, como es el caso de *Que vas a hacer esta noche*.

En este film también, al igual en que en *La barra de la esquina*, la música está hablando de una época. Y esa ya no es época de tango: Palito pertenece a esa nueva ola de cantantes relacionados a lo beat y lo pop, contratados por la RCA para competir en el mercado local monopolizado por Elvis Presley. El hecho de estos jóvenes cantando ese tipo de música en español, fue inusitado para los años sesenta. En el film hay un claro ejemplo de la influencia de la música extranjera y es el baile frenético de Rock and Roll de los jóvenes en el día campestre. (En *La Barra de la esquina* la noche de baile es al compás del tango).

Alberto Castillo diría años después:

“El tango es nuestro. Todo ha ido desapareciendo, creo que se fue dando de a poco y la música extranjera ha ido invadiendo a la juventud no solo aquí sino en todas partes del mundo. Esto me entristece...”²⁶

²⁶ Castillo, Alberto. Entrevista 28/06/1987.

Veinte años después...

El proceso de comercialización musical que acompañó las décadas del 60 y 70 puso de manifiesto el poder de la industria cultural para la creación de ídolos populares al estilo Palito. *Los muchachos de mi barrio* posee un tipo musical que puede ser criticado por su artificialidad; el tango como expresión social de un sector marginal ha quedado en el olvido.

En el estilo arrabalero de *La barra de la esquina* (y de Alberto Castillo en particular) se reconoce esa música eminentemente popular, rechazada por las clases altas: aquel tango nacido al calor de los barrios suburbanos, puertos, prostíbulos, donde en épocas de inmigración masiva se forjó una nueva identidad nacional. No sólo eso; el film incorpora también aquella fusión libre que se dio, en los orígenes del tango, entre varias formas musicales. Así ocurrió con el candombe, originado a partir de la influencia de ritmos africanos que se difundió a partir de la afluencia de esclavos negros durante la época colonial. Alberto Castillo generó sorpresas al demostrar su necesidad de darle al tango una nueva dimensión rescatando el candombe, y utilizándolo como parte de su repertorio (es ejemplo de esto la canción *Charol*). Esta elección habla del excelente olfato de Castillo a la hora de tener en cuenta los gustos del público, permitiéndole un gran recibimiento en Uruguay.

Sin lugar a dudas la poesía del tango que *vocea* Castillo es la de una ciudad vivida desde el barrio, desde el arrabal.

Análisis comparativo de las películas

Ciertas cuestiones en relación a los films pueden ser planteadas desde el análisis de los títulos.

El título del film *La barra de la esquina*, que respeta el de la obra original de Goycochea y Cordone, no resalta la figura de Castillo ni la pone en un primer plano, sino que hace hincapié en la *barra*. El mismo argumento del film refleja esto, ya que los amigos de Alberto Vidal (Benjamin, Almada, Fatiga, entre otros), adquieren también protagonismo cuando sus historias son contadas y además cuando estas influyen en el desarrollo dramático del film. El título habla de una tercera persona, presentándose como un narrador ausente y ajeno de ella.

El eje de la película es la *barra*, aunque la figura de Castillo sea construida como protagonista indiscutida (demostrado por los afiches promocionales de la época como así también desde las críticas posteriores a su estreno). Por esto, permite articular en torno suyo la acción como así también posibilita el reencuentro de la barra 20 años después. Su esplendor no opaca al resto de los integrantes de la barra sino que da lugar a que la historia de cada uno de ellos sea contada.

A diferencia del film de Saraceni, el de Carreras se maneja en un registro diferente. Elige modificar el título de la obra como así también la importancia y el lugar de ciertos personajes dentro de la acción.

Los muchachos de mi barrio, plantea el título en una primera persona. Denota una pertenencia (mi barrio) y una centralidad mayor del protagonista que en *La barra de la esquina*, desde el título, está ausente.

Así, se observa que el foco del relato recae únicamente en Palito Ortega. Aunque presentes desde el título (de un modo más pasivo), los muchachos de su barrio existen gracias a él, funcionando como “acompañantes” de lo que ocurre en su vida. Solo Fatiga y Luigi adquieren mayor importancia. Esto se debe a que los actores que los interpretan estaban dotados ya de cierto reconocimiento por parte del público, y eran imprescindibles como soporte actoral de un Palito casi inexpresivo.

Desde el título se plantea la importancia de Ortega como eje del relato. El foco está sobre él, los demás gravitan a menor o mayor distancia. A diferencia de *La barra de la esquina* en la que Castillo parece integrarse mejor a una acción conjunta y a sus elementos, dotando al film de un carácter mas “homogéneo”.

Si Castillo parece ser un cantor que se pone al servicio de un director de cine para actuar en una película, Palito, sin embargo, consigue que Carreras construya un escenario para que su repertorio luzca integrado, completo y coherente. (Aspecto que podría ser discutido).

No resulta sorprendente que el título, además de dar cuenta de ciertas cuestiones narrativas de cada film, remita a uno de sus aspectos fundamentales dados por la presencia de cantantes como protagonistas: la canción. Así, los títulos encuentran en el film su lugar como canción.

En el caso de *Los muchachos de mi barrio*, Lito (Palito Ortega) canta esta canción en su llegada a Buenos Aires con toda su fama traída del exterior. Denota la importancia del barrio y las raíces para un muchacho que ha optado por el exilio. Involucra las palabras nostalgia, memoria, desarraigo.

Algo similar ocurre en *La barra de la esquina*. Alberto Vidal canta esta canción al presentarse como cantor por primera vez en su país. La dedica exclusivamente a sus amigos. Desde la letra se perciben algunas cuestiones planteadas anteriormente cuando se habló del título (importancia dada a los personajes secundarios dentro de la acción):

“Donde estarán los muchachos
De aquella barra de ayer,
El turquito Amado,
Benjamin el estudiante,
Carbunia, siempre tiznao
Viéndolo recargao
Gritándole laburante.
Roberto Almada que escapa
Viviendo siempre su ideal.
Fatiga, aquel que decía:
“trabajas, te cansas, ¿Qué ganas?”
Viejos amigos de siempre
Yo no los puedo olvidar”²⁷

En relación a las demás canciones del film, todas están en función del relato, hasta quizás de la propia vida de Alberto Castillo. Este es el caso de *Charol*, que plasma en el film el éxito del verdadero cantor al experimentar la fusión del tango con la de un ritmo típicamente rioplatense: el Candombe. Otra de las canciones que le canta a su padre en italiano, *Senza Mamma*, funciona como un guiño para aquel espectador conocedor de la biografía de Castillo. Así también lo es aquel diálogo en el que les explica a los periodistas que los Yankees cambiaron su apellido a Vidal por que Donatoli sonaba a macarroni. *Garufa* es otra de las canciones que justifica su aparición en el film desde el relato. Alberto le canta al turquito que saldrá de paseo con una muchacha de la capital:

“Durante la semana, meta laburo,
y el sábado a la noche sos un doctor:
te encajás las polainas y el cuello duro

²⁷ Letra de *La barra de la esquina*, escrita por Reinaldo Yiso (Ghiso). Música de Santos Lópezker. Grabado por Alberto Castillo con el acompañamiento de la orquesta Enrique Alessio.

y te venís p'al centro de rompedor.”²⁸

Pero lo que resulta fundamental de señalar, en cuanto a la canción que lleva el título del film, es que articula por completo a la película haciendo uso del flashback.

La barra de la esquina, a diferencia de *Los muchachos de mi barrio*, hace uso de la canción como elemento articulador del relato. Aquí el tango es utilizado para dar cuenta de la importancia de la memoria, del recuerdo.

El relato, a pesar de presentar lo que podrían denominarse “fisuras” o “suspensos”, no atenta contra el entendimiento del espectador, sino que organiza el film desde la canción, yendo del presente cantado al pasado vivido, sin caer en la típica estructura de un film cabalgata.

A pesar de que el público argentino de la década del 50’ reaccionaba frente aquellas películas contadas²⁹, el efecto y el uso que del *flashback* se da en el film evidencia un excelente manejo del lenguaje cinematográfico.

Sólo dos *flashbacks* se utilizan para dar cuenta de dos momentos y edades diferentes de los muchachos de la barra. Primero aquel que los muestra de niños, en el cine, jugando a la pelota o hablando del futuro. Luego el que los encuentra adolescentes y con personalidades más definidas, donde los conflictos se dejan a la luz y donde se condensa la tensión dramática (robo del dinero, muerte del padre, pérdida de la novia, exilio)

La canción introduce de a párrafos cada uno de los *flashbacks*, otorgándole sentido a lo que luego se verá, y ayudando al espectador en lo relativo a la “claridad” del entendimiento. Se lo hace a través del uso de recursos como, en este caso, la pantalla ondulada

Los muchachos de mi barrio inserta el *flashback* en el film no desde la canción sino simplemente desde el recuerdo de Lito motivado en algunos casos por sensaciones y comentarios que se dan con su llegada a Buenos Aires.

Los dos primeros surgen a partir de charlas con su representante acerca de la melancolía y el exilio como así también de su infancia. El siguiente, introduce episodios de un Lito ya adolescente que incluye la relación con sus amigos, la serenata a Elsitita y el pic-nic. Estos tres utilizan como enganche o bisagra de la acción presente con la

²⁸ Letra de *Garufa*, escrita por Victor Soliño y Roberto Fontaina. Con música de Juan Antonio Collazo.

²⁹ España define las películas contadas como aquellas que, tras la apertura en un tiempo coincidente con el del espectador, se iba al pasado. Frente a lo cual, el público respondía: “otra vez una película contada.”

pasada el acercamiento al rostro de Lito a través del *zoom*, acompañado por un gesto de “recuerdo” (dirige su mirada hacia arriba y en diagonal).

En cambio los otros dos flashbacks posteriores, que presentan aspectos de la relación con Elsitita y su exilio, no son introducidos mediante el *zoom* (procedimiento que Carreras utiliza constantemente en la película) sino a través de una voz *over* (la de Elsitita) que lo lleva directamente al pasado.

Parece un acierto el uso que los dos films hacen del flashback. Este permite la introducción de hechos del pasado que confrontan con un presente de reencuentro. Así, ambas películas, construyen para el espectador la sensación de melancolía y el recuerdo que invitan a la emoción y al impacto, conmoviendo hasta las lágrimas. La identificación es inevitable. En todos nosotros siempre hubo un barrio, una esquina, la infancia, los amigos, y el recuerdo de todos ellos, desde la adultez, resulta tibio y agradable.

Sistema de personajes

El sistema de personajes que ofrecen ambas películas es equivalente. En primera medida encontramos a un protagonista masculino, el cantante; un hombre bueno, humilde y amistoso; un personaje querible por todos, que suscita admiración o compasión, en diferentes circunstancias.

Ambos films se estructuran en torno a aquella figura central: el cantante popular. Él representa y da cuerpo a todo el sistema de valores que deben sobrevivir frente al paso del tiempo. Esto se manifiesta explícitamente en ambas películas; allí, el correr de los años, la fama y el dinero no impiden que aquel personaje recuerde su origen humilde y aquellos que lo apoyaron. Asimismo, los amigos y la familia se presentan como instituciones incorruptibles; ese es el mensaje dirigido a los espectadores de la época. En ambas películas, la familia consiste en el grupo de amigos, la “barra”, a partir del vínculo fraternal que los une. En el caso de *Los muchachos de mi barrio*, Fatiga y Lito se reconocen como hermanos, haciendo manifiesto aquel parentesco.

Los demás personajes se organizan y configuran alrededor del ídolo popular. Sin embargo, en *La barra de la esquina* la estructura es más coral, sin olvidar el claro protagonismo del cantante. Los personajes que lo secundan son desarrollados con mayor profundidad. Cada uno posee un rasgo característico que los diferencia,

permitiendo al público identificarse con algunos de ellos; tienen vida más allá de la figura de Alberto. Cada uno posee sus propios conflictos personales (Almada involucrado en el sindicato; Ondina y sus temores; Benjamín y su afición por las apuestas; etc). Ellos se acomodan de manera más orgánica a la estructura encabezada por Alberto Castillo.

En *Los muchachos de mi barrio* no sucede lo mismo. Por un lado, el personaje de Palito constituye el centro absoluto de la película; es la estrella que no debe ser opacada por ningún otro elemento. Los aspectos de su juventud se desarrollan con mayor profundidad que en la primera; sus ansias de triunfar como cantante y sus problemas con los padres de Elsitita ocupan la mayor parte del argumento, que es completado con su éxito atronador. Igualmente, los personajes que actúan en torno suyo, son más unidimensionales; no presentan rasgos particulares más allá de aquello que pueden sumar al desarrollo dramático del papel de Palito. Aquella densidad dramática que destacamos en el film original, aquí se ha desvanecido. Únicamente Juan Carlos Altavista (Fatiga) o Raul Rossi (Luigi) pueden destacarse sobre el resto; es decir, actores que ya contaban con el reconocimiento del público y la crítica de la época.

Para reafirmar aquel rasgo nos referimos a la única publicidad donde encontramos al nivel de la fotografía a todos los personajes en igual nivel; sin embargo, el texto marca la diferencia: “El “REY” rodeado por la “barra soberana”...”³⁰

A partir de la lectura de la obra *La barra de la esquina*, escrita por C. Goicochea y R. Cordone (1941), podemos agregar una serie de cuestiones a las mencionadas. Esta obra funciona como texto fuente de los dos films (al menos eso se informa en los créditos de ambos). Allí se narraban las vidas y experiencias de un grupo de muchachos de orígenes muy diferentes, estructuradas a partir de momentos históricos-políticos muy significativos (1910-1930-1940). Ningún personaje se destaca allí sobre el resto; todos se describen a la par y en constante relación con los demás. No existe la preeminencia de los ídolos que descubrimos en los films. Asimismo, los personajes teatrales distan mucho de ser los que animan las películas. El personaje de Mingo (Alberto o Lito, dependiendo el caso) no se corresponde con la figura del cantante, del hombre bueno y humilde que se construye en los films. Aquel personaje no posee protagonismo y en su madurez, se gana la vida estafando a los ciudadanos. De esta manera, no se hace cargo del sistema de valores que con tanta animosidad encumbran ambos films.

³⁰ Vease foto DSC08107.JPG

A partir de lo expuesto, nosotros podemos conjeturar que el personaje de Alberto se basaba de manera más concreta en la vida personal de Castillo, que en el personaje teatral. El componente arrabalero, humilde y carismático que se añade proviene de la historia personal del cantante. Es decir, el personaje de Castillo, parece construido a su medida, haciéndose cargo de aquellos elementos que encantaban al público y que lo hicieron popular. Por este motivo, su personaje adquiere el protagonismo inexistente en la obra teatral.

En conclusión, podemos sostener que el texto literario funcionó como punto de partida del argumento del film, por el papel fundamental que allí cumple la amistad. Sin embargo, la estructura coral que allí se establece, en el film de Saraceni es reemplazada por una disposición jerárquica, cuyo lugar privilegiado ocupa Castillo. La adaptación se realizó en función del lucimiento del actor, lo que aseguraba un éxito de boletería.

Igualmente, a partir de los artículos periodísticos, descubrimos que la obra de Goicochea y Cordone, contaba con el conocimiento público³¹. Este podría considerarse un motivo más para elegir la obra como base del film.

De todas maneras, en este punto no podemos evitar señalar que el film de Carreras desde la crítica y su promoción, se construye no como *remake* del film de Saraceni, sino como adaptación de la obra teatral mencionada. Sin embargo, a partir de la lectura de la obra y la visión del film homónimo, nos vemos obligadas a desmentir semejante afirmación. La versión realizada por Carlos A. Petit, Rodolfo Sciammarella y Manuel M. Alba se diferenciaba ampliamente de la obra dramática y puede considerarse una adaptación libre en función, como mencionamos anteriormente, de la figura de Castillo. Veinte años más tarde, Norberto Aroldi realizó una adaptación de aquella primera lectura. Es decir, Aroldi adapta el guión del primer film; por lo que podemos considerarla una interpretación de una interpretación.

El hecho de que en los artículos periodísticos aquel dato no se mencione, genera una incertidumbre: ¿por qué se ocultaba el hecho de ser una *remake*?³² Únicamente en ciertos recortes se aclara la situación, pero en otros, se obvia completamente (ver Heraldo del Cine).

Este podría ser un motivo que justifique la opinión de quienes ven anticuado al argumento de la *remake*, por pretender recuperar aquellos valores del pasado, de un

³¹ DSC03598.JPG

³² Por ejemplo, ver foto DSC03543.JPG

modo ingenuo; la mirada de la juventud de los años '70 no era la misma que dos décadas antes.

Retornando a los films, nosotros consideramos que aquel sistema descrito corresponde al modelo que rige el melodrama. El personaje de Alberto (en *La barra de la esquina*) parece sufrir el castigo por la falta cometida al robarle el dinero al padre, con la muerte de éste. La transgresión de la ley, siempre debe ser sancionada mediante el castigo ejemplificador en el género melodramático; un género conservador, dedicado a preservar el sistema de valores imperante. Aquella pérdida y la culpa que acarrea lo impulsan a dejar atrás el barrio que tanto ama y renunciar al amor de su vida.

Por otra parte, el personaje del “bobo” (tomando la caracterización que Barbero (1987) realiza sobre los diferentes personajes del género melodramático) es encarnado por Fatiga (Pepe Marrone en el film original y Juan Carlos Altavista en la *remake*). Es un personaje gracioso y torpe, pero igualmente adorable. Es bueno y compañero del protagonista; su hermano del alma.

La noviecita (Elisa o Elsitita, dependiendo de la película) encarna la ingenuidad y la pureza. Ella extraña y espera a su amor hasta que él regresa. A pesar del paso de los años, mantiene su cariño intacto y su belleza es la manifestación de la bondad de su persona.

Asimismo, podemos destacar la presencia de la pareja imposible propia del melodrama, que, en este caso, finalmente se concreta. La pareja de enamorados se enfrenta con una serie de obstáculos a lo largo del film, que imposibilitan su unión. Sin embargo, el final feliz enseña que la pareja triunfa finalmente, consiguiendo la felicidad que tanto añoraban. Ellos deben sufrir la distancia, pero son recompensados por el inquebrantable amor que se profesan.

El final feliz resulta la conclusión de un camino plagado de triunfos y nostalgias.

Debemos destacar que la ley de mayor importancia (la ley del padre) no es transgredida en la película. Elsitita no lo contraria y Lito únicamente puede reunirse con ella al consolidar su éxito y ofrecer un futuro prometedor; aquello que su suegro solicitaba.

Los personajes restantes transitan por el film acompañando al protagonista y otorgando otra línea de acción paralela a la amorosa. Ella cuenta la historia de los amigos; una historia llena de compinchería y camaradería. Al final de los films, estas dos líneas de acción confluyen, en una secuencia que reúne a la totalidad de los personajes en torno aquella canción que habla de ellos y se dirige a sus corazones.

El texto estrella de los protagonistas se plasma en los films. Ellos responden a la imagen del ídolo popular, anteriormente desarrollado. Asimismo, los otros actores, también poseen un texto propio que se articula con aquél. Por un lado Juan Carlos Altavista resultaba en 1970 claramente asociado a su personaje “Minguito” y de eso se vale el film dirigido por Carreras. Aquel personaje fue creado por el guionista Juan Carlos Chiappe e interpretado por el actor con gran éxito entre la década del sesenta y el ochenta. Esta relación fue destacada por Arturo Puig en la entrevista que le realizamos³³. “Minguito intentaba estereotipar al hombre "de pueblo" argentino, y más particularmente de Buenos Aires, descendiente de inmigrantes”³⁴. Aquellas características se incorporaban al personaje ya interpretado por Pepe Marrone en el film de Saraceni dos décadas atrás. Este también era un actor reconocido en la época en que *La barra de la esquina* se realiza. Esta afirmación es confirmada por una serie de artículos periodísticos donde se lo destaca como “el cómico del momento”³⁵. Igualmente, cabe destacar, que el actor encabezó posteriormente una serie de películas de corte humorístico, muchas de ellas dirigidas por el mismo Saraceni. Asimismo, al contrastar su personaje con aquel que se delinea en el texto dramático de Goicochea y Rogelio Cordone percibimos grandes diferencias. Sin contar con el guión cinematográfico, podemos suponer que la muletilla que caracteriza al personaje de Fatiga, “trabajas, te cansás, qué ganás”, posteriormente retomada por Altavista, haya sido una invención de Marrone o de los guionistas, adecuándose al texto estrella del actor.

Ambos actores, igualmente, compartieron rasgos en sus vidas reales. Los dos provenían de ambientes humildes, trabajaron en el teatro y la radio y protagonizaron programas televisivos de gran éxito. Asimismo, las muletillas que los caracterizaban perduraron a través del tiempo hasta convertirse en parte del vocabulario porteño.

El texto estrella de Raúl Rossi se construyó a partir de su "Ternura, humanidad, sentimiento”³⁶. Sus personajes estaban basados en aquellos rasgos que despertaban el afecto y simpatía del público. El film de 1970 no constituye una excepción. Su personaje reboza de humanidad y sensiblería. Sus ojos húmedos por las lágrimas saturan

³³ “También Altavista ya era una gran figura, además, el personaje que él hace ahí, Fatiga, era un poco el personaje que el hacía en televisión que era el de Minguito”.

³⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Minguito_Tinguitella

³⁵ Revista Antena, 1950. DSC03598.JPG

³⁶ La Razón, Buenos Aires, 6 de junio de 1980, “Raúl Rossi: Ternura, humanidad, sentimiento”.

un primer plano que se repite en el film apelando a la respuesta emotiva del público, “buscando al corazón del que lo escucha³⁷”. Ese recurso generaba la compasión del espectador que no podía impedir sensibilizarse frente a aquel. Arturo Puig señaló la versatilidad del actor al expresar “Raúl Rossi era un actor que hacía tanto drama como comedia, era un gran actor de teatro con obras importantísimas (...) era una super figura”. De igual manera, María Ibarreta destaca su carácter emotivo. Al igual que en el caso de Fatiga, nosotros podemos suponer que el personaje del padre del Lito, Luigi, se haya basado en el texto del actor, diferenciándose del personaje desarrollado en la obra dramática y el film original. En la película de Carreras, el personaje posee mayor relevancia y desarrollo. Desde el comienzo se destaca entre la multitud de fanáticos del cantante, reconociéndose como su mayor admirador. A partir de allí, su participación es constante hasta el desenlace.

En la entrevista realizada a María Ibarreta, nosotros pudimos comprender la importancia de una figura como Rossi, por su valor sentimental diciendo: “Raúl Rossi; él tenía esa faceta que representaba el bueno, el que sufría, dentro de la trama que proponía el autor”. De la misma manera, ella nos hizo conocer en método de trabajo que se empleaba sobre la formación del personaje³⁸. De esta manera, comprendemos que los actores poseían sus propias mecánicas de actuación, que ponían en marcha, en cada oportunidad. Cada actor utilizaba un método propio, a partir del cual, el personaje comenzaba a desarrollarse. De esta forma, podemos confirmar lo que suponíamos; que aquellos actores mencionados otorgaron los rasgos fundamentales a los personajes de la obra.

De la misma manera, ella había realizado una serie de películas para el momento de producción de *Los muchachos...* a partir de la información recabada, sabemos que sus participaciones habían sido menores, hasta el momento, pero dentro de la figura de la niña buena. Su personaje resulta similar al que desarrolla María Concepción César en el film original. Ambas actrices desempeñaron este tipo de papel en diversas circunstancias en su carrera. Sin embargo, María Concepción César trabajó en sus comienzos junto a Leopoldo Torre Nilsson en una serie de films dirigidos por el padre de éste, Leopoldo Torres Ríos. Aquel artista tuvo gran éxito y reconocimiento por su trabajo de director a partir de la década del 50. En sus trabajos se constata una línea de

³⁷ Programa de *Los nietos de papá* (DSC03672.JPG)

³⁸ “La formación era a través de lo que hacían como una mecánica de la actuación de acuerdo a la experiencia; ahí se activaba la creación, pero a través del hacer. No había esto de las técnicas. (...), no se apelaba a la introspección, no se utilizaban las técnicas de Stanislavski”.

experimentación formal, antes ausentes en los films del modelo industrial. En lo que resta de su carrera dentro del cine, encontramos su participación en films dirigidos por reconocidos directores como Carlos Hugo Christensen. Esta información nos permite suponer que la actriz participaba de films populares y otros de corte más estético.

La posibilidad de dialogar con María Ibarreta, Elsitita, nos permitió saber que para ella la época del film era una etapa de formación en su carrera, “yo era muy joven en aquel momento y tenía que ver con toda esta etapa de lo que fue el género popular”. Ella aprendió el oficio de la actuación compartiendo el set con aquellos actores populares. Igualmente, explica que el rol de la mujer en el género popular no era fuente de conflictos.³⁹

Dijo la crítica...

En este apartado nos focalizaremos en la recepción de ambos films por parte de la crítica. Ya que aunque ambas fueron un éxito de taquilla y esto demuestra la gran aceptación de los espectadores, no siempre lo que le gusta al público es apreciado por la crítica periodística y especializada.

La Barra de la Esquina es destacada por críticas de distintos diarios y revistas como *La Época* y el *Heraldo del Cine* por la producción, el libro y la dirección. Así como también por la sencillez del argumento: “(...) llega al espectador en forma directa, sin el buceo inquieto o estilizado de pretencioso alarde artístico, pero conmoviéndolo con las simples andanzas de la barra de la esquina”⁴⁰. La historia es emotiva y sencilla, se le reconoce al guión una acertada adaptación del texto teatral homónimo en base al cual está basada la película.

La misma se alistaba como un éxito debido a la figura que encabezaba el reparto y del ya conocido género (sainete arrabalero) cuya fórmula funcionaba en la platea. Alberto Castillo, el protagonista de la película, era garantía de éxito por su gran popularidad y valor comercial. Sin embargo, también fue reconocido en esta película por su labor actoral en la cual se desempeña según las críticas con “naturalidad y

³⁹ “La jovencita, no había conflicto, las mujeres en esa época no había conflicto, las madres, las mujeres no ejercían grandes conflictos como tendencia.”

⁴⁰ *La Época*, Buenos Aires, Julio de 1950

desenvoltura”.⁴¹ Para varios críticos *La barra de la esquina* es la mejor película del cantante popular ya que logra un personaje diferente al que venía haciendo en las películas anteriores, se aleja de las expresiones lunfardas propias de su estilo personal, alcanzando un tono un poco más dramático matizado por la interpretación de canciones populares como “*Margot*”, “*Charol*”, “*Luna de arrabal*” y una canción italiana. A pesar de esto, otros críticos menos condescendientes no reconocen la novedad en su trabajo sino que para ellos sigue alimentando su estilo personal.

El protagonista es acompañado por un grupo de actores notables para la época que se desempeñan como la barra de amigos, entre los cuales destacan a José Marrone, en su labor cómica. El personaje femenino, María Concepción Cesar, hace un buen acompañamiento pero no se destaca en su labor, más que por sostener adecuadamente los momentos melodramáticos de la pareja e ir a tono con el grupo de amigos. En el resto del elenco también se encontraban figuras reconocidas como Páride Grandi y José Comellas.

En lo que respecta al director, Julio Saraceni, su labor es eficiente y elogiada; para algunos el film se destaca como uno de sus mejores trabajos. En cuanto a la realización es caracterizada como “acertada y ágil”⁴² y la acción conducida con “fluidez y sencilla claridad”⁴³. Además se reconoce en su dirección el logro alcanzado con la actuación de Alberto Castillo, quien, como ya dijimos, logra darle un tono diferente a su personaje en relación a sus anteriores actuaciones. Se reconoce, además, la calidad fotográfica, bajo la dirección de Americo Hoss; aunque se le critica cierta artificialidad dada por la intención de buscar colorido en el film, que lo conduce a una excesiva utilización del recurso de los exteriores del barrio de la Boca. Debido a dicha artificialidad se le marca un “falta de convicción de los momentos melodramáticos”⁴⁴.

Por último, queda como interrogante la calificación que se le coloca a la película de: “*No apto para menores de 14 años*”. No hemos encontrado justificación para dicha prohibición en lo que va de nuestra investigación, ya que las leyes cinematográficas que promulgaban algunas limitaciones a las películas son posteriores a *La Barra de la esquina*. En efecto en una de las críticas que realiza el diario *El Líder*, unos días después del estreno, da cuenta de esto:

⁴¹ Heraldo del Cine, Buenos Aires , Julio 1950, n° 984

⁴² La Época, Buenos Aires, 5 de julio de 1950 DSC08081.JPG

⁴³ Op cit 2

⁴⁴ idem

“(…) De la mayoría de edad para arriba, abunda la emoción en cada vuelta del argumento y la escena final, (…) sirve para que cada uno de nosotros, piense automáticamente en la esquina suya, con los mismo amigos, la misma luna y la misma emoción amagándole un suspiro. Es tan buena la lección, que se nos antoja injusto el cartelito de “*No apto para menores de 14 años*”⁴⁵

Creemos que ciertos resabios de la censura que se le aplicó al tango y particularmente al uso del lunfardo entre los años 1943-1949 pueden tener cierta injerencia en la calificación del film. Aunque para ese entonces estaba empezando a quedar en desuso dicha prohibición.

Los muchachos de mi barrio

Teniendo en cuenta nuestro conocimiento de ambas películas y la idea de *remake* del film de Carreras que se hace notoria al comparar y observar la similitud de ambas, resalta el hecho de que esta idea no está reflejada en las críticas.

La mayoría de las reseñas encontradas de *Los muchachos de mi Barrio* hablan de la película como un adaptación de la obra teatral de Goicochea y Cordone. No mencionan que es una *remake* de *La barra de la Esquina* de Saraceni; solamente en la reseña del Heraldo del Cine se dice: “Nueva versión de la obra teatral de Goicochea y Cordone ya realizada en el cine argentino con el título *La barra de la esquina*”⁴⁶ y seguido de esto menciona a los actores que participaron, la dirección, etc. Pero aunque se habla de la versión cinematográfica anterior, siempre se tiene como referencia el texto teatral, tal como desarrollamos al comparar los films, no comparte el mismo argumento que las películas. Teniendo en cuenta esto, la duda sería por qué las críticas y reseñas no dan testimonio de que la película de Carreras era una *remake* de la de Saraceni.

Por otro lado, con respecto a las críticas recabadas de diferentes fuentes, tanto en las revistas de la época como en los diarios, sucede un fenómeno diferente en relación a la primera película. Las películas de Carreras eran conocidas como polémicas por sembrar tanto duras críticas como elogios en la prensa. *Los muchachos de mi barrio* no es la excepción, de hecho entre críticas elogiosas de los diarios como *La Nación* y

⁴⁵ DSC08083.JPG

⁴⁶ Heraldo del Cine, Buenos Aires, s.n, 1970, n° 2010

Clarín se destaca la dura crítica del *Heraldo del Cine* tanto a la figura de Palito Ortega como al director.

El argumento que para algunos era una “simpática comedia sentimental” y musical, con un tema emotivo atravesado por algunas notas de humor y canciones pegadizas, para otros esos contenidos eran “elementos reiterativos de cuantas películas se han venido fabricando con un sentido comercial que no evoluciona con el ritmo que evoluciona el público”. Se critica además el modo ingenuo y desactualizado del tratamiento de la historia, con “golpes bajos sentimentales” y “chistes remanidos”⁴⁷.

Con respecto a la realización de Enrique Carreras, los más optimistas ven en ella el mérito de lograr un equilibrio entre las escenas sentimentales, las notas de humor y los momentos musicales. Mientras que el “acertado movimiento de cámara y notable buen gusto para la ambientación”⁴⁸ es considerado por el *Heraldo*... como “carencia de imaginación y refinamiento formal que agregue interés visual”. Remarca además el excesivo uso del *zoom* y el “dudoso gusto plástico del realizador” para captar las imágenes postales de la Boca.

“(...) la presentación escénica de Palito Ortega, con una escenografía que parece la decoración de una pizzería de lujo antes que el escenario de una sala lujosa (...). Rosados de tarta de bodas en el piso brillante, son sin duda la idea sorprendente que Carreras tiene de una escenografía deslumbrante.”⁴⁹

Palito Ortega también es una figura que despertaba controversias, un amplio sector del público lo adoraba, parte de la crítica lo alentaba y valoraba sus progresos y fuerza de superación, mientras que otros solamente lo aceptaban por su popularidad pero sin perder oportunidad de desestimar su faceta actoral.

El resto de los actores integrantes de la barra de amigos (Javier Portales, Carlos Bosani, Oscar Rovito, Arturo Puig) son más valorados en su labor ya que contrastan notablemente con la figura de Palito y entre ellos también se destaca la labor del cómico Juan Carlos Altavista, como sucedió con José Marrone en *La Barra de la Esquina*. El personaje de la novia interpretado apropiadamente por Mariangeles, al igual que el interpretado por María Concepción Cesar, no consigue un gran lucimiento debido a las

⁴⁷ idem

⁴⁸ La Razón, Buenos Aires, s.n., 1970 DSC8104

⁴⁹ Op cit 7

características propias del personaje que quedaba un poco escondido ante el protagonismo del grupo de amigos. A diferencia de otras críticas que valoran la dirección de actores de Carreras, el *Heraldo* no desperdicia oportunidad para desacreditar dicho rol:

“Todos los intérpretes nombrados son susceptibles de realizar trabajos superiores, para lo cual necesitarían una dirección más calificada”

Por último, aclaramos que esto no significa que la prensa estuviera dividida tan rotundamente en dos bandos con respecto a las películas Carreras-Ortega. Se resaltaron las diferencias porque nos resultó llamativa la opinión contrastante del *Heraldo del Cine* con relación a las demás reseñas que logramos recabar. Sin embargo, este no es el objeto central de nuestro estudio, sino que es un acercamiento a la recepción que pueden haber tenido las películas por parte de la crítica periodística y esto colabora con el análisis contextual que nos compete.

Conclusión

La cinematografía argentina ha estado casi siempre subordinada financieramente a la voluntad de los gobiernos de turno, se busca leer en sus productos aquella intervención de lo político, a veces como esa extrema forma de la normativa social denominada propaganda: el Estado cree que, por fomentar la creación cinematográfica, ésta debe someterse a su voluntad⁵⁰

Al concluir la investigación pudimos elaborar una serie de reflexiones que a continuación detallaremos a la vez que se abrieron nuevos interrogantes.

Carreras a lo largo de su filmografía retoma diferentes films que fueron exitosos en los años '40-'50. *Los muchachos de mi barrio* pertenece a esa recuperación de modelos anteriores adaptándolos a las nuevas exigencias. De este modo se asegura un éxito de taquilla al unir un formato de probada eficacia con la estrella del momento. Como ya desarrollamos se retoma el modelo clásico pero actualizándolo en función de la época: nuevos ídolos y estilos musicales aunque con un carácter conservador en cuanto al sistema de valores que recupera. La presencia de las instituciones mantiene la misma importancia que tenía en *La barra de la esquina*: la idea de familia, el lugar de origen, los amigos, el barrio. Aunque teniendo en cuenta el trasfondo político de los

⁵⁰ España, 2000:119

años '70, que el film elude estratégicamente, esto se vuelve perverso. Además de ignorar, no ingenuamente, la ruptura provocada por el cine de la generación del 60. Tal vez por ello Carreras logra su larga trayectoria sin caer en la censura, acomodándose a las exigencias del gobierno de turno.

En *Los muchachos de mi barrio*, Carreras suprime aquellas situaciones trágicas que se presentan en el film original. Lito no roba al padre (aunque en este caso se trate de un “padrino”; un padre adoptivo); y el personaje conflictivo de Almada desaparece, eliminando el asesinato y el carácter politizado del personaje. El tono melodramático del film protagonizado por Palito, se basa exclusivamente en su problema con Elsitita (la imposibilidad de estar juntos). El tenor dramático disminuye notablemente, aplanando la narración a un nivel de ingenuidad elemental.

Aquello que despertó nuestro interés en el desarrollo del trabajo, y que continúa quedando inconcluso, es el motivo por el cual se ocultó – tanto desde las críticas periodísticas como desde la propia producción del film⁵¹– la relación con el film original de Saraceni (es decir, su condición de *remake*). Sin embargo nos fue posible establecer algunas conjeturas sobre el tema: suponemos que resultaba más efectivo (para la transmisión del discurso hegemónico) el presentar al film como una versión original con los valores propios del contexto sin correr el riesgo de que la recepción los considere anacrónicos.

Mundo feliz, apolítico, personajes inmaculados, el primer amor, los amigos de la infancia, tintes de nostalgia y emoción, canciones pegadizas, el ídolo del momento... Resultado: un ejemplo más de la manipulación cultural de la cual los gobiernos autoritarios hacen uso para allanar cualquier tipo de inquietud popular.

⁵¹ Los dos actores entrevistados desconocían, al momento de la realización del film, la existencia de la película original.

Bibliografía

- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*, Ed. Gustavo Pili, Barcelona 1987.
- España, Claudio, editor, *Cine argentino: industria y clasicismo*, 2 vols. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- -----, prólogo a *Los jóvenes viejos*, en *Clásicos de Argentares*, Fundación autores, s/n.
- Feldman, Simón, *La generación del 60*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa, 1990.
- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Páginas web

www.cinenacional.com

