

DE INMIGRANTES A BURGUESES. UNA DOBLE MIRADA SOBRE LA DECADENCIA

Adriana Mancini*

Abstract

A mediados del siglo XX, cuando el cultivo y la ganadería exige cuidado específico, la burguesía ociosa, descendiente de aquellos inmigrantes que, a mediados del siglo XIX se instalaron en zonas inhóspitas de Argentina multiplicando la propiedad de tierra y rentas, entra en una pendiente signada por gestos de decadencia. La literatura y el cine los han recogido. Como escritora, Beatriz Guido supo abordarlas desde una mirada descentrada y certera y, como guionista, las ha adaptado para las versiones cinematográficas que dirigiera Leopoldo Torre Nilsson. Tal es el caso de “La mano en la trampa”, “Piel de verano”, “La terraza”, “La caída”, “Piedra libre”, entre otras. Este artículo propone considerar una selección de escenas pertinentes en ambas expresiones – literaria y cinematográfica – y analizar coincidencias y diferencias de los respectivos recursos formales.

From Immigrants to Bourgeois. A Dual View on Decadence

Some immigrants who arrived around the mid-19th century settled down in promising and inhospitable areas of Argentina. The descendants of these pioneers made up a bourgeoisie that shows signs of decadence. Literature and films have gathered them. Beatriz Guido clearly portrays them in her narrations and adaptations for Torre Nilsson’s film versions. This work analyses “Piedra libre”’s respective formal resources under this dual view on Argentine society.

Da immigranti a borghesi. Un doppio sguardo sulla decadenza

Beatriz Guido rappresenta nelle sue narrazioni ed adattamenti cinematografici di Torre Nilsson, la decadenza della borghesia, formata dai discendenti di immigranti che a metà del secolo XIX si stabilirono nelle zone inospitali dell’Argentina. Questo lavoro analizza le rispettive risorse formali di “Piedra libre” nel duplice sguardo letterario e cinematografico sulla società borghese.

De los inmigrantes que llegaron a la Argentina a mediados del siglo XIX, algunos se instalaron en zonas inhóspitas aunque promisorias. Formaron comunidades que se transformaron en poblaciones pujantes. Muchos convivieron pacíficamen-

* Universidad de Buenos Aires.

te con los indios con quienes comerciaban a través del trueque. Otros llegaron a ser terratenientes con grandes extensiones en la pampa húmeda, arrebatadas a los indios o escasamente habitadas por grupos originarios, donde el ganado se multiplicaba con libertad junto a las rentas que proporcionaba. Los descendientes de estos pioneros audaces formaron una sólida clase burguesa que, con escaso o nulo esfuerzo, usufructuaba la fortuna de sus antepasados, dilapidándola.

Beatriz Guido: rastros de la historia argentina en su ficción narrativa

La ficción narrativa de Beatriz Guido¹ se ha caracterizado por resaltar los avatares de esa clase social enriquecida y decadente llamada con cierto desdén la 'burguesía vacuna'. No excluye su obra las marcas de una de las luchas intestinas más sangrientas del siglo diecinueve entre grupos ideológica y políticamente antagónicos – los unitarios y los federales – cuando el país aún no se había unificado; ni soslaya los períodos de gobierno peronista. Estos hechos son narrados desde la perspectiva ideológica de Guido, quien pertenecía a un grupo de estudiantes universitarios, comprometidos políticamente, alineados contra el régimen peronista en el que militaban Torre Nilsson, David e Ismael Viñas, Ramón Alcalde, Adelaida Gigli, Noe Jitrik, entre otros, quienes nucleados en el grupo Contorno en los albores de los años cincuenta editaron la *Revista Contorno*.

Los personajes diseñados por Guido, entre los que abundan caracteres femeninos, tienen rasgos de cierto realismo psicologista y dada la configuración espacio-temporal de los escenarios los relatos reviven en su conjunto conflictos que marcaron puntos de inflexión en la historia político social argentina.

Un ejemplo de condensación de los materiales históricos y referenciales con los cuales Guido construye su ficción es un párrafo de *La representación*. Un relato muy breve en el que la escritora diseña las estrategias macabras de supervivencia de una familia de estancieros venidos a menos. La narradora, nieta del dueño de una estancia de la provincia de Buenos Aires que ya había sido reducida notablemente en su extensión, expresa sin eufemismos el origen espurio de las tierras:

¹ Nació en Rosario, Provincia de Santa Fe en 1924 y murió en Madrid en 1988. Estudió literatura en la Universidad de Buenos Aires; en Roma se formó con Guido de Ruggiero y con Gabriel Marcel en París. En 1957 se casó con el conocido cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson, con quien vivió toda la vida. Juntos trabajaron en la adaptación de la mayoría de relatos y novelas de la escritora que el cineasta llevaría a la pantalla. Entre ellos *La casa del Ángel* (1954); *La caída* (1956); *Fin de fiesta* (1958); *La mano en la trampa* (relatos, 1961); *El incendio y las vísperas* (1964); *Piedra libre* (relatos, 1976).

El general Roca le regaló la tierra a mi abuelo ‘hasta que aguante el caballo’ – le ordenó –, y el casco lo edificó Chaperouche. En ella Echeverría escribió o corrigió *La cautiva*. Le dejó su nombre y algunos originales. También decían que los pasillos y escondrijos de la torre – refugio de unitarios – encerraban endemoniados y las almas asesinadas de nuestra familia (57).

Con el objetivo de conquistar y recuperar tierras, extender la frontera ‘del orden’ y disponer de tierras para el cultivo y la ganadería, el gobierno argentino organizó campañas al desierto para reducir a los indios. Pretendían ‘civilizar’ hasta el Río Negro, límite de la pampa húmeda con la zona patagónica. Y si bien en los primeros intentos, alrededor de 1875, las tropas del gobierno fueron avanzando creando poblaciones en lugares estratégicos; en 1878, Juan Argentino Roca, comandante del ejército en una de las fronteras, ordenó una verdadera *razzia* militar que dio como resultado la detención de caciques y la eliminación y puesta en prisión de gran número de indígenas. El pago a los militares que participaron en la campaña fue con tierras. A mayor rango, mayor extensión. La amplitud de la pampa dio lugar a que las extensiones en algunos casos fueran desmesuradas y así se originaron las expresiones comunes de la lengua: la cantidad de leguas era ‘hasta que aguante el caballo’ o ‘hasta que alcance el alambre’. Las tierras fueron pasando a otras familias procedentes de la inmigración ya acomodadas en la sociedad argentina que incrementaron su fortuna con desmesura. Por su parte, la mención a Carlos de Chaterouge, un ingeniero argentino hijo de inmigrantes suizos, afirma la riqueza de ‘los dueños de las tierras’², pues las construcciones de los cascos de las estancias y el diseño de sus parques eran confiadas a profesionales de renombre que diseñaban palacetes y castillos y jardines con estilo europeo en el medio de la nada pampeana. El nombre de la estancia “La cautiva” – remite a una obra de Esteban Echeverría, integrante de la llamada Generación del ’37, primera generación de intelectuales nacidos alrededor de 1810, año de la Revolución de Mayo, cuando los criollos desplazaron al Virrey español. Estos jóvenes cuestionaban con rigor la política de la época por la incapacidad de dar respuesta a los problemas existentes. Ideológicamente estaban más cerca de los unitarios y bregaban por una democracia no populista. Muchos de ellos fueron perseguidos por Juan Manuel de Rosas entonces gobernador de Buenos Aires y terminaron en el exilio o en la clandestinidad. La última oración de la cita de Guido da cuenta del feroz enfrentamiento entre ambas facciones.

² Tomo el título de la novela de David Viñas. *Los dueños de la tierra*. 1958.

***Piedra libre*: un relato con narrador impreciso**

La mayoría de las piezas literarias de Guido fueron llevadas al cine por Leopoldo Torre Nilsson; incluso ella participó en la redacción de los guiones. Tal es el caso de *Piedra libre*, uno de los relatos del libro homónimo que incluye, a su vez, *Línea argumental para la versión cinematográfica de Piedra libre*. Una adaptación a cargo de la escritora en colaboración con el cineasta y con Rodolfo Mórtoles, guionista y ayudante de dirección del film.

En la versión literaria de *Piedra libre*, dos mujeres son las dueñas de una gran estancia en Guerrero; una zona de la provincia de Buenos Aires privilegiada por el rendimiento económico de sus tierras. Famosa, a su vez, por un asesinato de cruento tinte pasional: un pretendiente despechado asesina a una joven bella y muy adinerada, Felicitas Guerrero, dueña en el Siglo XIX de esas infinitas leguas de campo que se extendían hasta la costa del Océano atlántico. El casco de la estancia de los Guerrero aún perdura a la vera de una de las rutas más transitadas de la Argentina; es un castillo construido en 1894, decorado con gusto exquisito y piezas únicas de valor y rodeado por un inmenso parque con especies selectas. Las dependencias del castillo, las casas para los huéspedes de antaño y las habitaciones para los empleados y peones que trabajaban en la estancia, se alquilan en la actualidad como hospedaje para turismo. Explícita marca de decadencia burguesa actual.

En *Piedra libre*, las mujeres que habitan la estancia, una madre y su hija, se llaman Amalia, nombre que se había repetido de generación en generación para las damas de la familia de antigua raigambre unitaria y, como era costumbre en la época, también la estancia se nominaba Las Amalias. Propietarias y propiedades, en Las Amalias, estas mujeres alternan su estadía ociosa con largos viajes a Europa o temporadas de verano en la costa.

Hay, además, en la estancia, casas alejadas del casco, donde habitaba el personal de campo con su familia, encargados de las tareas domésticas, las mujeres y los hombres de la agricultura y la ganadería. En el relato de Guido, es importante la presencia de un capataz responsable de todos los trabajos, un viudo que vive con su hija Eugenia. Ella es una adolescente arisca y audaz que se ha ganado el afecto de la hija Amalita y de su madre, Amalia, a quien deslumbró con sus historias. En el cuento, Eugenia es diestra en las tareas campesinas; monta a caballo, sabe domarlos, usa el facón, participa de la yerra o la castración de animales; como un muchachito de campo. Es muy hermosa e inteligente pero su formación es restringida a voluntad de las patronas. Dice Amalia joven: «Si pudiera llevármela a Buenos Aires y prepararla para ama de llaves; pero es demasiado inteligente. Le va a dar por el estudio’. ‘Demasiado mal hablada’, corregía Amalia madre» (12).

El poder sobre el destino del personal de servicio es aún habitual, particularmente, en zonas rurales donde la desigualdad y la desprotección de los humildes es abrumadora.

La elección de los nombres de las estancieras no es inocente. Remite a la literatura, a la historia y al argumento del cuento. Amalia es el título de la novela homónima de José Mármol, editada en el 1851 como folletín en el semanario *La semana* de Montevideo y en edición completa en Buenos Aires en 1855. En la novela de Mármol, el personaje de Amalia pertenece a una familia de unitarios, probablemente arraigados en las mismas tierras donde Guido ubica a los personajes de *Piedra libre*. La Amalia de Mármol se enamora de un joven con las mismas convicciones ideológicas que su familia, es decir, contrario al régimen federal de Juan Manuel de Rosas. Inmediatamente después de las nupcias realizadas en clandestinidad, el joven que tenía intenciones de exiliarse y esperar en Montevideo a su mujer, es muerto por una requisita que obedece al mando de los federales. Sobre este particular, en *Piedra libre*, se subraya cómo se encarnó el odio de las luchas decimonónicas en los descendientes de las familias burguesas, quienes arrastraron el rencor durante largas décadas. Desde un punto de vista de origen incierto, en la narración se aclara el sentido de las flores en relación a las guerras; y luego, el narrador en tercera persona se encarga de señalar la actitud de Amalia con respecto a los arreglos florales para el casamiento de su hija:

Los perfumes transitan con los acontecimientos históricos; el heliotropo, el muguet, la magnolia foscata [...] reinaron entre 1914 y 1918 y perecen con la última guerra. Sin embargo el heliotropo perfumaba la noche del 12 de diciembre en la capilla de Monasterio partido de Guerrero. Las camelias rojas que Amalia madre mandó a traer de Brasil no fueron utilizadas por temor a la semejanza con la divisa punzó (11).

Así entonces, los sucesivos hechos trágicos que el relato va rozando tangencialmente adelantan un destino de muerte y tragedia en la anécdota que sostiene la narración de *Piedra libre*. Sin embargo, el lector no tiene motivo suficiente para impacientarse. Con una estructura que avanza en la historia y luego recompone las lagunas del relato – *flashback* en cine – el texto anticipa el desenlace recién comenzado el cuento. El 12 de diciembre de 1954, Amalia hija se casa con un joven estanciero, Ezequiel, único heredero de una familia de tradición federal. Su estancia, cuyas tierras lindan con las de Las Amalias, se llama “La divisa punzó”, color que distinguía a los federales.

Lejos de proponer una conciliación entre posturas opuestas, la unión de las dos familias engendra dudas entre sus miembros. Y así es como, aún con su traje de novia con tules y costosos encajes, mientras la fiesta continúa y la orquesta ensaya los sonidos de *La vida en rosa* – famosa en la versión de Edith

Piaf – y en medio de una tormenta que intensifica los malos augurios, la novia desaparece misteriosamente.

Eugenia, cuyo nombre también tiene su carga etimológica griega, es testigo presencial de la última imagen de Amalia en el jardín. Sin embargo, mantiene el secreto: no dice nada a Amalia madre desconcertada por la desaparición de su hija, ni colabora con la investigación policial. El narrador la disculpa: «nadie interrogó a Eugenia» (18); aunque en alguna instancia del relato se deja entrever que Eugenia tiene planes ambiciosos para su futuro en los cuales el novio de su amiga no es ajeno y que tal vez, como venganza de una clase sin más opciones que la estrategia y la astucia, transita el «único camino para el triunfo de sus deseos oscuros e imprecisables» (13). El lector, tanto como Eugenia, saben que la novia, en un sugestivo juego de escondite con su reciente esposo, se oculta en uno de los bancos de jardín que portan su prestigio. «Traídos de Catania [...] huecos, de piedra volcánica con tapa de alabastro, semejantes a catafalcos romanos, labrados con figuras en relieve: serpientes con lenguas partidas en dos, sirenas mutiladas, y guerreros sin espadas» (16). El banco podría ser una prestigiosa tumba para la novia.

Amalia madre, atiborrada de psicofármacos, pronto da por terminada la búsqueda y la investigación del caso. Prefiere creer, y asentar como verdad, que su hija, de carácter díscolo, buscó una línea de fuga para su aparente ‘vida en rosa’: «siempre fue impenetrable, no sabemos nada de ella. [...] Tal vez aparecerá en el sur casada con un cabecita negra. [...] Mejor, así no tendría que reconocer a mis nietos» (17).

Quizás sea esta escena del relato la de mayor intensidad crítica a una clase. La madre comprende la sutil trampa que sus vidas de lujos y ocio les tiende. Su cada vez más ineludible adicción a los fármacos y su deriva futura, de viaje en viaje, lo confirman. No puede, sin embargo, aceptar la fisura por donde podría entrar una ráfaga de aire que dé sentido y valores a la existencia. Con desdén, piensa a su hija en el sur, zona geográfica siempre sometida a un norte, con un «cabecita negra»³ (18): mote con fuerte carga ideológica, porque así se nominaba a los migrantes del interior del país por su tez oscura y cabello negro que en la década del cincuenta llegaban a la ciudad en busca de una vida mejor.

³ Como antecedentes literarios en los que aparece tal sintagma, pueden considerarse el conocido cuento de Julio Cortázar, *Casa tomada* (1946; *Bestiario* 1951) en el cual una lectura ideológica daría la forma de los migrantes del interior del país a la ciudad a los ruidos que asechan y desplazan de su cómoda casa burguesa a los dos hermanos ociosos rentistas. Y el relato *Cabecita negra* (1962; *Cabecita negra* 1992) de Germán Rozenmacher donde los ruidos se corporizan.

Mientras tanto, el esposo abandonado superará su humillación con prolongados viajes al exterior. Y Eugenia estudiará en la ciudad, acumulará experiencia y mundo en sus viajes con Amalia, luciendo su belleza y ostentando dinero; ocupando, en definitiva, el lugar que el destino había asegurado a la joven Amalia. Y Amalia madre, así domesticada, la considerará su hija y se casará con el novio burlado de la que fuera su amiga.

El final del relato de Guido da cuenta del título: *Piedra libre*. Un sintagma que se usa en *La escondida*, juego grupal de los niños; 'piedra libre' grita quien logra descubrir a quienes se esconden y son aventajados en tocar un lugar determinado. Pero, a su vez, con el título, el texto incorpora un matiz entre perverso y macabro junto a la arista de un juego ingenuo.

Ya dueña de las tierras multiplicadas en leguas por su boda con el viudo de su amiga desaparecida, Eugenia quiere afirmar el recuerdo de aquella noche de diciembre cuando los tules blancos en medio de la tormenta se sumergieron en el banco de alabastro. Sin dar detalles, pide llorando a su esposo que levante la tapa del banco: «En un penoso esfuerzo (Ezequiel) consiguió separar la tapa de su base sin ver en el interior. Un esqueleto vestido de tules blancos apareció ante los ojos de Eugenia [...] lanzó un alarido y se desmayó» (20). El narrador afirma que Ezequiel no vio nada en el fondo del banco pero desdibuja la confianza del lector cuando afirma que al recomponerse Eugenia «sólo vio en el fondo del catafalco entre musgos y gusanos un ramo de azahares todavía vivos, que dejó olvidados Ezequiel» (20). Así termina el relato sin que el narrador especifique en qué momento de la historia pudo Ezequiel haberse olvidado un ramo de azahares, típica flor para la solapa del novio en su día de bodas. O si Eugenia, culposa por no haber salvado a su amiga tiene una visión fantasmal. O si el novio sacó en algún momento el cadáver de Amalia. O si la inescrupulosa novia salió del banco y escapó al Sur en busca de una vida sin rosas, tal como supone su madre Amalia.

Piedra libre: el arte en el arte

En *Línea argumental para la versión cinematográfica de Piedra libre*, la adaptación que realiza la escritora, el cineasta y el ayudante de dirección, la configuración del personaje de Eugenia cambia, aunque mantiene su nombre. No será la hija de un viudo capataz, sino la nieta de una modista que trabaja en la estancia como costurera «para la ropa de entrecasa» (153). Y es la hija de una pareja de artistas itinerantes que se trasladan en un camión desvencijado de pueblo en pueblo, donde representan funciones de comedia musical que se graban para la emisión radiofónica. Los tres personajes llegan al pueblo cerca-

no de la estancia y Eugenia, que en su infancia había compartido la educación primaria en un colegio religioso con Amalita, quiere recuperar sus recuerdos de niña con las Amalias.

Los tres, padre madre e hija, con algarabía remedan las hipocresía y las veleidades de la dueña de la estancia.

El encuentro con Amalita será en el auditorio de la emisora del pueblo donde se realiza la función con espectadores para ser grabada como radioteatro. Esa noche, después de la función, los padres de Eugenia tendrán un accidente fatal y la muchacha, huérfana, quedará en la estancia conviviendo con las Amalias. Eugenia travestida actuaba distintos personajes en las representaciones con sus padres y lo seguirá haciendo en las funciones en Las Amalias para diversión de las estancieras y sus amistades. El guión recupera así la estructura ya probada del arte en el arte; una puesta en abismo que permitirá multiplicar y resaltar los avatares de la trama.

Las Amalias, mujeres y estancia, conservan el nombre pero el lazo familiar entre ellas cambia. Son una abuela, Amalia, y su nieta, Amalia, las que viven en la estancia alternando, como en el relato, sus vidas vacuas con viajes por el mundo. El cambio de roles en las relaciones familiares – abuela y nieta – aporta una mayor verosimilitud al comportamiento de Amalita: consentida, libre, desprejuiciada, caprichosa, provocadora. Y la abuela morirá dejando como sucesora a Eugenia tal como el relato lo señala. El capataz será un hombre rudo, pasional, casado con una mujer inválida, ambicioso y posesivo amante de la joven Amalia. El novio dueño de la estancia lindera, Ezequiel, vivirá despreocupado a expensas de sus tíos solteros a quienes heredará. Viaja por el mundo, juega al polo, luce sacos de *tweed* inglés, pilota una avioneta. Será burlado su primera noche de bodas y con el tiempo se enamorará de su vecina estanciera con quien se casará.

El guión no resalta en demasía la hostilidad ideológica entre las familias; en cambio, subraya la desidia de los dueños de la estancia vecina e incluye una propiedad en la que curten los cueros en la que explotan a los jóvenes de un reformatorio del pueblo cercano haciéndolos trabajar sin piedad. Si en el relato, la muestra de poder de los ‘dueños de la tierra’ sobre el destino de la servidumbre se desliza en el comentario sobre el plan de Amalia para Eugenia – hacerla su ama de llaves – en el guión y en la película aparece la imagen intensa de jóvenes adolescentes despojados de ropa trabajando en la curtiembre. La marca crítica se intensifica con la aparente condescendencia hacia los adolescentes de Ezequiel heredero, quien enfrenta a sus viejos tíos en favor de los muchachos a la vez que les propone administrar la estancia antes de heredarla. Pero, lejos de disponer que los jóvenes abandonen completamente ese trabajo esclavo, y estudien, por ejemplo, resuelve reducir a la mitad las horas en la

curtiembre y el resto del tiempo los entrena para formar un equipo de polo; un deporte típico de clase alta con disponibilidad de caballos de raza, campo para el forraje, dinero para entrenamiento y peones a su servicio. Podría pensarse, asimismo, cierta analogía entre la actitud de Amalia grande y Ezequiel con relación a los criados cercanos que los acompañan. Ezequiel induce a los hábitos de su clase a los pobres del pueblo que a través del juego elitista de polo, con el devenir, ascenderán en su condición social desplazando a los patrones. Lo mismo ocurrirá con Eugenia, nieta de la costurera, hija de actores ambulantes, quien será finalmente dueña de Las Amalias y de La divisa punzó. Se confunden los límites de las tierras pampeanas en el destino de una dueña que supo zanjar la fisura aparentemente irreconciliable entre dos posturas ideológicas y entre dos clases sociales.

Piedra libre: un carrusel para el espacio y el tiempo

Leopoldo Torre Nilsson⁴ fue un pionero de la generación de jóvenes directores que apostaron al cine como «un medio de *expresión*»; que veían «en la imagen una instancia de legibilidad». Y la expresión como «la subjetividad que se da a leer en una imagen» (Bernini 8). Así para Nilsson y para los guionistas de su época que provienen de la literatura, la imagen excede lo visible. En este sentido, se pueden pensar las imágenes con las que se presentan los créditos de *Piedra libre*, y las que la película inserta completando las líneas propuestas por el guión.

Una mujer de mediana edad excesivamente maquillada se quita lentamente las pestañas postizas, el rouge intenso de sus labios, la sombra negra de sus ojos pintados manchando de negro la mitad de su rostro. Inmediatamente después, un hombre de similar edad con su cara entintada de blanco, como la de un payaso, va retirando lentamente la pintura. Sabremos que son los padres de Euge-

⁴ Leopoldo Torre Nilsson (Bs.As. 1924-1978) uno de los realizadores más importantes y representativo del cine argentino. Sus principales películas fueron “El crimen de Oribe” (1949, basada en *El perjurio de la nieve* de A. Bioy Casares); “Días de odio” (1954, basada en la novela *El incendio y las vísperas* de B. Guido); “La casa del Ángel” (1957, basada en la novela homónima de B. Guido); “El secuestrador” (1958); “La caída” (1959, basada en la novela homónima de B. Guido); “Un guapo del 900” (1960); “Martín Fierro” (1968, basada en el poema homónimo de J. Hernández); “Los siete locos” (1973, basada en la novela homónima de R. Arlt); “Boquitas pintadas” (1974, basada en la novela homónima de M. Puig); “La guerra del cerdo” (1976, basada en la novela *Diario de la guerra del cerdo* de A. Bioy Casares); “Piedra libre” (1976), entre otras. Recibió numerosos premios en festivales nacionales e internacionales.

nia, artistas ambulantes, que en la primera escena de la película aparecen montados en el destartado camioncito y que, rumbo a la emisora del pueblo donde grabarán la siguiente función con espectadores, pasarán por un atajo llamado “Alma muerta” desde donde se puede divisar la estancia Las Amalias. El nombre del atajo hace rotar los sentidos de la anécdota, aunque sin fijar ninguno. Quizás podría sostenerse que marca la depreciación de los personajes por la vida; que en el registro de la lengua de campo, se llama metafóricamente ‘alma’.

La madre del trío artístico, sentada en un sillón en la caja del camión que oficia de camarín, se muestra con un maquillaje demasiado subrayado, típico de una función teatral; y el padre y la hija Eugenia, ambos sin maquillaje, en la cabina del camión, conducen alternándose. Las imágenes que presentan los créditos no son correlativas a esta primera escena. Entonces, el quitarse el maquillaje de los actores ambulantes como si se quitaran una máscara excede el significado de las imágenes que dan el fondo a la presentación de la película de Torre Nilsson. Así, el título, “Piedra libre”, iría más allá de confirmar si el cuerpo de la novia escondida el día de su boda aún está en alguno de los célebres bancos de alabastro traídos de Catania. El film promete de manera lateral, usando los personajes de los artistas ambulantes, con el recurso de la puesta en abismo, una operación que realizará con todos los personajes del film. Desmascararlos.

Otra imagen que dilucida el enigma sobre la huida o desaparición de Amalia joven en su noche de bodas con Ezequiel es un gesto que ella realiza con sus manos acariciando su vientre recostada en un sillón, en una suerte de glorietta cercana a los bancos que bordean una laguna próxima al casco. Ese lugar, le había confesado a su amiga cuando le mostraba las dependencias de la estancia, era el lugar donde: «está todo permitido». En el mismo lugar, antes de la boda, el capataz enfrentará al novio y vociferará su condición de amante de Amalita. Allí, el capataz intimaba a la joven a tener relaciones. Si el gesto de Amalita que sugiere embarazo se toma como certero, suma en la historia otro eslabón en la intención de los sirvientes a acceder a las fortunas de los terratenientes; aunque en este caso el niño sería considerado ‘bastardo’ y la dueña de la estancia no lo reconocería. Por otra parte, Ezequiel tampoco renuncia al casamiento con Amalia; la multiplicación de las tierras es una oportunidad que no puede reparar en celos o engaños.

En general, en la película, la anécdota sigue la línea argumental pergeñada. Amalita desaparece; Eugenia se casará con el marido abandonado de su amiga, cuya relación en el film se carga de cierta ambigüedad sexual, y el final de la película esboza una escena que acentúa el cambio en el devenir histórico de la alta burguesía argentina. La vieja Amalia en su lecho de muerte suplicará a Eugenia que se bata a duelo con el capataz y lo mate. La muerte irrumpe. Ama-

lia muere justo en el instante anterior a que se cumpla su deseo. Si, según Pasolini, la muerte da sentido a la vida, realiza, como en un film, el montaje de toda la existencia, el sentido lo lograrán las dueñas de la estancia, no su capataz. El film, por su parte, da sentido con su montaje al devenir de la clase terrateniente y su fortuna (Gutiérrez 37-43).

Finalmente, cuando Eugenia abra junto al marido el catafalco de alabastro, la cámara se detendrá en una subjetiva y mostrará desde la perspectiva de la joven estanciera un esqueleto en el interior del banco. Horrorizada, Eugenia huye y al volver sobre sus pasos verá el banco vacío y cómo el tul del vestido de novia de Amalia se aleja con la corriente de la laguna. El recurso fílmico vuelve a cargar la imagen con una expresión subjetiva que excede lo visible. El correr del agua, siempre otra y la misma, hará desaparecer el velo anunciando a nuevos 'dueños de la tierra'. En este sentido, toma dimensión la escena en la que los cuatro personajes – las Amalias, Ezequiel y Eugenia, observan un carrusel que gira mostrando una y otra vez los objetos del pasado que marcaron sus existencias. Tiempo y espacio – «espacialización del tiempo» (Panofsky 118) – se conjugan en una cita que anuncia su repetición.

«Esa es la magia del cine – afirma Rosset –, dotar imperiosamente al espectáculo de una realidad a la vez diferente y parecida, de lo 'otro' que no difiere de lo 'mismo' a lo cual uno está habituado» (55).

Bibliografía citada

- Bernini, Emilio. "Ciertas tendencias. Notas sobre el nuevo cine argentino" (1956-1966). *Hipótesis y Discusiones/22*. Buenos Aires: Facultad de filosofía y letras-UBA. 2002.
- Guido, Beatriz. *La representación, Piedra libre*. Buenos Aires: Galerna. 1976: 55-61.
- . *Piedra libre*. Buenos Aires: Galerna. 1976: 9-20.
- . *Línea argumental para la versión cinematográfica de Piedra libre*. Buenos Aires: Galerna. 1976: 151-203.
- Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós. 1995.
- Guerin, Anne Marie. *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Barcelona: Paidós. 2004.
- Gutiérrez, Edgardo. *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: Las cuarenta. 2010.
- Halperín Dongui, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: CEAL. 1982.
- Jitrik, Noé. *El mundo del ochenta*. Buenos Aires: CEAL. 1982.
- Lobato, Mirta Z. y Suriano, Juan. *Nueva historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana. 2000.
- Panofsky, Erwin "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica". Id. *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós. s/f.: 113-151.
- Pasolini, Pier Paolo. "El guión como 'estructura que quiere ser otra estructura'". Id. *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas. 2005: 261-272.
- . "Observaciones sobre el plano secuencia". Id. *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas. 2005: 321-326.
- . *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas. 2005.
- Pinel, Vicent. *El espacio y el tiempo en el film*. Barcelona: Paidós. 2004.

Pirsch, Miriam. *Beatriz Guido. La narrativa del desplazamiento*. Buenos Aires: Biblos. 2013.

Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós. 2005.

Rosset, Clément. *Reflexiones sobre el cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2010.

Viñas, David. *Los dueños de la tierra*. Barcelona: Plaza&Janés. 1985.

Filmografía

Torre Nilsson, Leopoldo. Dirección "Piedra libre". 1976. Basada en el cuento de Beatriz Guido.

Guión Beatriz Guido, Rodolfo Mórtola, Leopoldo Torre Nilsson. Intérpretes principales:
Marilina Ross, Juan José Camero, Luisina Brando.