

Sixto Pondal Ríos. Cine y argentinidad.

Garcia Fanlo Luis.

Cita:

Garcia Fanlo Luis (2016). *Sixto Pondal Ríos. Cine y argentinidad*. LIS Letra Imagen Sonido, (15), 17-35.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/luis.garcia.fanlo/9>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pfqk/xca>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

01. Sixto Pondal Ríos: cine y argentinidad

Sixto Pondal Ríos: Cinema and “Argentineness”

LUIS GARCÍA FANLO
Universidad de Buenos Aires
CABA, Argentina
luis.fanlo@gmail.com

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada
Año VIII, #15, Primer semestre 2016
Buenos Aires ARG | Págs. 17 a 34
Fecha de recepción: 3/5/2016
Fecha de aceptación: 25/6/2016

El interés por estudiar la obra de Sixto Pondal Ríos reside en su destacada participación como guionista de películas argentinas durante las décadas del '30 al '60 de modo tal que resulta una interesante superficie de emergencia para comparar el tipo de narraciones ficcionales que atravesaron gran parte del siglo XX argentino así como las relaciones entre cine, cultura e identidad nacional. Por otra parte, sus guiones eran y siguen considerándose como expresiones de la argentinidad y la porteñidad de la primera mitad del siglo XX siendo el estudio de sus condiciones de producción y reconocimiento un elemento de suma importancia para entender las relaciones entre cine e identidades y estilos de vida populares. El artículo propone construir una problematización de los vínculos entre los guiones cinematográficos de Sixto Pondal Ríos y los modos en que éstos sirvieron para convertir al cine en productor-reproductor de argentinidad.

*Palabras clave: cine argentino ~ Sixto Pondal Ríos ~
argentinidad ~ cultura popular*

The interest in studying the work of Sixto Pondal Ríos lives for their outstanding participation of Argentine films as writer during the 30s to 60s so that is an interesting area of emergency to compare the type of fictional narratives that spanned much twentieth-century Argentina and relations between film, culture and national identity. Moreover his scripts were and still are considered as expressions of the Argentine and the city's essence in the first half of the twentieth century. Therefore the study of their conditions of production and recognition is an element of utmost importance to understand the relationship between cinema and identities and popular life styles. The article proposes to build a problematization of the links between the screenplays of Sixto Pondal Ríos and the ways in which they served to make the film a producer-player of "Argentineness".

Keywords: Argentine cinema ~ Sixto Pondal Ríos ~
"Argentineness" ~ popular culture

-I-

El presente artículo forma parte del Proyecto de Investigación sobre "Peronismo y argentinidad en el cine argentino de ficción (1943-1955)" acreditado en el Posdoctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires que estoy desarrollando en la actualidad¹. El interés por estudiar la obra de Sixto Pondal Ríos reside por su destacada participación como guionista de películas argentinas de modo tal que resulta una interesante superficie de emergencia para comparar el tipo de narraciones ficcionales que atravesaron gran parte del siglo XX argentino.

Asimismo, estamos ante un autor prácticamente inexplorado en la literatura académica —tanto en estudios literarios como de semiótica de los medios masivos o estudios sobre cine argentino— que durante décadas fue considerado por sus contemporáneos como un escritor de la argentinidad (y la porteñidad) arquetípica, teniendo sus textos cinematográficos una impronta performativa sobre los modos de hablar y de ser de los sectores populares argentinos. En ese sentido los guiones de Sixto Pondal Ríos resultan también de singular importancia para estudiar los modos de producción y reconocimiento de discursos sobre la argentinidad y las modalidades de su reproducción cinematográficas.

1 "Peronismo y argentinidad en el cine argentino de ficción (1943-1955), Programa de Posdoctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Cohorte 2016-2017.

Sixto Pondal Ríos (1907-1968) formó parte de un campo intelectual en el que el oficio de escritor atravesaba en forma simultánea la poesía y el periodismo, así como la escritura de letras de tango, guiones cinematográficos y textos para obras de teatro. En el caso específico de Pondal se inició en el periodismo en los diarios *Crítica* y *Noticias Gráficas* y simultáneamente y teniendo solo 19 años comenzó a publicar poemas en la ya prestigiosa revista *Martín Fierro*. En *Crítica* escribía una columna sobre “humor porteño” y en *Noticias Gráficas* —junto a su amigo Raúl González Tuñón— escribía notas costumbristas. Al mismo tiempo se dedicaba a la poesía, presentándose a concursos literarios y ofreciendo sus textos a *Martín Fierro*.² En ese período viajó a Europa con Tuñón con lo que cumplía el sueño de todo argentino intelectual y bohemio de esa época.

Pero el principal amigo, socio y “compinche” de toda la vida de Pondal Ríos fue Carlos Olivari (1907-1966). Porteño, bohemio y ateo como solía definirse a sí mismo, Olivari fue guionista cinematográfico, dramaturgo y también compositor de boleros y música para películas y productor teatral. Como guionista participó en 38 películas nacionales y varias en México donde trabajó, a partir de 1946, con Pondal a pedido de Luis Sandrini (*La vida íntima de Marco Antonio* y *Cleopatra*, *Cinco rostros de Mujer*, *Educando a papá*, *El embajador*, *Bajo el cielo de México*, *Una joven de 16 años*). Separado de su primera esposa estableció una relación con la periodista Blackie y debutó como compositor en 1949 (“Fascinación”). En 1952 compartió la nominación como mejor guionista con Pondal Ríos por la película *Pasó en mi barrio* (Mario Soffici, 1952).

Los temas musicales de Olivari fueron tan exitosos que se convirtieron en masivos y populares, al punto de que la mayoría de sus letras se convirtieron en modos de enunciación cotidianos, como si fueran refranes o frases hechas, a su vez cargadas de fuerte contenido moral. En ese sentido, tanto Olivari como Pondal eran máquinas performativas de hacer-hablar, pensar y hacer a los sectores populares. Y estos artefactos culturales creados por ambos también tuvieron la oportunidad de con-

2 Pondal Ríos, Sixto (1970), “Ante la muerte de un ser querido” en *Obra Poética*, Buenos Aires, Fundación Odol. Premios Nacionales de Poesía: Premio Municipal 1933 por su poema “Amanecer sobre las ruinas”; Premio Nacional 1938 por “Héroes sin fama”. Premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina 1941 por el guión de *Los martes orquídeas*; Premio Nacional de la Academia y Sociedad General de Autores de la Argentina por el guión de *Dock Sud*; Premio de la Sociedad General de Autores de la Argentina 1956 por el guión de *Después del silencio*; Premio del Instituto Nacional de Cinematografía por el guión de *Zafra*.

vertirse en letras de canciones que tuvieron un éxito sensacional como el bolero “Una Mujer”³.

Pero Pondal era muy minucioso y obsesivo en cuanto a mantener, divididos, como compartimientos estancos los distintos espacios culturales a los que pertenecía. No mezclaba su poesía con sus guiones cinematográficos; ni sus textos periodísticos con las letras de boleros o canciones románticas. Tampoco con sus ensayos de interpretación sobre temáticas referidas a la cultura popular, la vida cotidiana tanto de Buenos Aires como de su Tucumán natal. Quizás la única intersección que tuvo su obra y que la unificaba, era su capacidad para hacer de su mirada singular y porteña una narración cosmopolita y universalista capaz de ser comprendida, reconocida e introyectada por cualquier otro, en cualquier parte del mundo. Lo porteño y lo argentino le daban material para extraer de allí cualidades, valores y conflictos fácilmente reconocibles por un público español, mexicano o latinoamericano⁴.

De modo que su aguda capacidad para describir y representar lo popular lo convirtió en uno de los principales creadores de lo que KARUSH (2013) denomina el melodrama argentino, concebido como género y a la vez representación de una visión del mundo que atraviesa lo político, lo ideológico y lo cultural en la sociedad argentina de la primera mitad del siglo XX. En ese sentido lo que interesa en los textos cinematográficos de Pondal son las situaciones en que los personajes se ven involucrados, que la historia en sí misma que suele obedecer a las reglas y procedimientos propios de las películas comerciales argentinas de la llamada época clásica, entre los años 30 y los 50 y que también ha sido conceptualizado como la época del “drama social-folclórico”⁵. La capacidad de Pondal

3 El tema es uno de los más conocidos y populares de la canción romántica argentina y fue estrenado en la película *El otro yo de Marcela* (1948) también con guión de Pondal Ríos y Olivari. En el estribillo, que toda mujer argentina entonaba, decía: “La mujer que al amor no se asoma / No merece llamarse mujer / Es cual flor que no esparce su aroma / como un leño que no sabe arder”.

4 Un listado de sus películas permite apreciar por sus títulos esos valores: *Para vestir santos* (1955); *El hombre que debía una muerte* (1955); *Mercado de abasto* (1955); *Educando a papá* (1955); *Sucedió en Buenos Aires* (1954); *Mujeres casadas* (1954); *A la buena de Dios* (1953); *Ellos nos hicieron así* (1953); *Dock Sud* (1953); *Pasó en mi barrio* (1951); *Especialista en señoras* (1951); *¿Vendrás a medianoche?* (1950); *El otro yo de Marcela* (1950); *Miguitas en la cama* (1949); *El embajador* (1949); *Fascinación* (1949); *Por ellos... todo* (1948); *Romance on the High Seas* (1948); *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (1947); *Romance musical* (1947); *Su última aventura* (1946); *Deshojando margaritas* (1946); *No salgas esta noche* (1946); *Cristina* (1946); *El diamante del Maharajá* (1946); *Dos ángeles y un pecador* (1945); *El muerto falta a la cita* (1944); *Mi novia es un fantasma* (1944); *La guerra la gana yo* (1943); *El espejo* (1943); *La hija del Ministro* (1943).

5 Es lo que LUSNICH (2007) denomina “drama social-folclórico” y “drama social-

para jugar con las reglas y procedimientos de la “comedia nacional”, el “drama social-folclórico”, y el “social-urbano” fue lo que le permitió escribir narrativas en los tiempos y según los requerimientos de la industria y trabajar con casi todos los directores de cine de la época y en todos los Estudios cinematográficos.

Por otra parte Pondal tuvo la capacidad como para entender que no existía un único modo de ser argentino y que en realidad lo que existían eran diferentes discursos que intentaban definirla, describirla y explicarla, de modo que supo jugar tanto con el discurso liberal-positivista como con los discursos modernista cultural, peronista y estructural-funcionalista sobre la argentinidad. Siendo discursos podían yuxtaponerse, asociarse o desvincularse, enfrentarse entre sí o articularse complementariamente, y de esa manera generar mil variantes sobre las cuales imaginar situaciones, personajes y conflictos fácilmente reconocibles por un público argentino (GARCÍA FANLO, 2010A).

Al retornar de Europa recibe la oferta de escribir el guión para una película de Mario Soffici y protagonizada por el gran comediante argentino Pepe Arias. Se trataba de *Km. 111* (1938), que será considerada como una de las mejores del cine argentino y que lo convirtió de la noche a la mañana en un guionista exitoso y popular. Este éxito le abrió las puertas del cine. La película trabajaba sobre varias antinomias típicas del cine y el ensayo argentino de la época: lo urbano versus lo rural, lo moderno versus lo tradicional, la ingenuidad popular y la malicia de las clases dominantes y sus gerentes y representantes, lo nacional versus lo extranjero.

Pero el toque que le dio Pondal Ríos a la historia fue original al intentar una hibridación que de alguna manera anulara o al menos atenuara el carácter inexorable de las antinomias e intentar convertirlas en elementos contradictorios del alma nacional de los argentinos. Este procedimiento cabalgaba entre el discurso positivista y liberal y el modernista cultural y tradicional en el sentido de proponer la búsqueda de una armonía entre el progreso y lo auténticamente nacional. Por otra parte se vale de un recurso novedoso y transgresor como es que el protagonista realice actos ilícitos para lograr el objetivo de la justicia social.

urbano”: estructura narrativa y dramática transparente; un sistema de personajes basado en el protagonista y el entorno social; un estilo visual y sonoro que intensifica la presencia de elementos significantes que cumplen funciones narrativas y dramáticas precisas; una estructura enunciativa que incluye la construcción de relatos enmarcados y la homogeneización de las distintas instancias narrativas; y el registro y el desarrollo de las dicotomías civilización/barbarie y campo/ciudad en el nivel semántico de los films.

En México, Pondal escribió con Carlos Olivari los guiones originales de trece películas trabajando con los principales directores aztecas durante los años 1946-1962⁶. Su versatilidad le permitió adaptarse al estilo de diferentes directores nacionales y extranjeros. Con Francisco Mugica trabajó en seis películas: *La hija del Ministro*, 1943; *El espejo*, 1943; *La guerra la gana yo*, 1943; *Mi novia es un fantasma*, 1944; *Cristina*, 1946; *Deshojando margaritas*, 1946; comedias sociales que combinaban elementos del melodrama romántico y la comedia de equivocaciones o malos-entendidos. En todas estas películas se observan claramente los elementos que Karush le asigna a las narraciones melodramáticas argentinas: el contraste entre ricos y pobres, el intercambio de roles de clase, el simulacro-confusión-malentendido que sostiene la trama, la búsqueda en los personajes de alguna manera de conciliación de clases o al menos de disimular o atenuar las distancias entre clases.

Con el director de cine Pierre Chenal hizo *El muerto falta a la cita* (1944), una comedia dramática en la que también se pone en juego un malentendido y un simulacro, al igual que en los casos de *Dos ángeles y un pecador* (1945) dirigida por Luis César Amadori; *No salgas esta noche* (1946) y *¿Vendrás a medianoche?* (1950) ambas dirigidas por Arturo García Buhr y también guionadas por Pondal. En el caso de *Romance musical* (1947) dirigida por Ernesto Arancibia, se introduce la temática de la infidelidad conyugal, los celos maritales y el engaño pero ya no como conflicto interclases sino específicamente de clase media alta y alta.

Sobre esta temática Pondal volverá una y otra vez no solo en guiones de películas argentinas sino también mexicanas, por ejemplo *El otro yo de Marcela* (1950) dirigida por Alberto de Zavalía en el que las mujeres (la engañada y la amante) se ponen de acuerdo para darle una lección al marido infiel; *Mujeres casadas* (1954) dirigida por Mario Soffici en la que es la mujer la que intenta cometer adulterio y sufre las consecuencias. En *Especialista en señoras* (1951) de Enrique Cahen Salaberry, la temática son los celos de la esposa de un médico ginecólogo.

6 Filmografía en México de Sixto Pondal Ríos: *Cinco rostro de mujer* (Martínez Solares, 1946); *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (Gavaldón, 1946); *Los maridos engañan de 7 a 9* (Cortés, 1946); *Su última aventura* (Martínez Solares, 1946); *El embajador* (Tito Davison, 1949); *Educando a papá* (Soler, 1954); *Escuela para suegras* (Martínez Solares, 1956); *Una golfa* (Demicheli, 1957); *La mafia del crimen* (Bracho, 1957); *Mis padres se divorcian* (Soler, 1957); *El amor que yo te di* (Demicheli, 1959); *Una joven de 16 años* (Martínez Solares, 1962). La mayoría de las películas son dramas familiares o que ponen en tela de juicio a la mujer o la juventud. Fuente: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/P/PONDAL_rios_sixto/filmografia.html

Otro género en el que trabajó Pondal fue el de la comedia familiar dramática, que también reconoce rasgos y estilos típicamente argentinos, lo que se puede ver en *Por ellos todo* (1948) y *Fascinación* dirigidas por Carlos Shlieper, *Miguitas en la cama* (1949) de Mario C. Lugones, *Pasó en mi barrio* (1951) y *Ellos nos hicieron así* (1953) de Mario Soffici.

La película *Ellos nos hicieron así*⁷ intenta mostrar cómo la educación, la familia y el contexto social influyen decisivamente en las vidas de los individuos; se trata de una comedia dramática típicamente barrial y porteña en la que se cruzan jóvenes de distintas posiciones sociales y se examinan las causas que determinan la singularidad de la vida de cada uno. El guión plantea el problema epistemológico de las relaciones entre sujeto y estructura que, como todas las historias cinematográficas de la época, se resuelven de manera acorde con la fenomenología existencialista, hegemónica en el campo intelectual argentino en los '30 al '50 (TERÁN, 2008: 257-280). Luego de su estreno la película causó una gran polémica. La crítica cinematográfica porteña la consideró reaccionaria y conservadora ya que mostraba un fatalismo inexorable considerado poco feliz para un público popular; al mismo tiempo sus defensores la consideraban un fiel reflejo de la vida cotidiana de esos mismos sectores populares argentinos. Se trata de una de las películas más filosóficas del cine argentino e incluso su director, Mario Soffici, la consideraba como la más inusual y extraña de toda su obra. Esta película ameritará un estudio especial que excede la temática de este artículo.

Además de escribir historias sobre la clase alta y la clase media también Pondal produjo representaciones cinematográficas de la clase obrera y los trabajadores argentinos. Las películas *Sucedió en Buenos Aires* (Enrique Cahen Salaberry, 1954) y *Dock Sud* (Tulio Demicheli, 1953) tienen componentes neorrealistas y están basados en hechos reales ficcionalizados o situaciones mostradas casi de manera etnográfica como en *Mercado de Abasto* (Lucas Demare, 1955). La película *Dock Sud*, también generó debates, polémicas y controversias, ficcionalizó un hecho real sucedido en Buenos Aires el 12 de julio de 1930 cuando un tranvía lleno de trabajadores cae al Riachuelo, produciéndose la muerte de casi todos los pasajeros. Lo original de la historia es que muestra los hechos desde la perspectiva de un sobreviviente y la contrasta con las opiniones de los familiares de los fallecidos, generándose un conflicto entre ellos que involucra códigos ético-culturales y morales, así como una crítica a las condiciones del transporte urbano en la ciudad de Buenos Aires.

7 *Ellos nos hicieron así* (Soffici, 1953), https://www.youtube.com/watch?v=u_tMUdJZu58

Como en la película *Ellos nos hicieron así*, en *Dock Sud* se apela a la reflexión del espectador tensando la contradicción entre destino inexorable y libre albedrío. En ambas películas es donde el ensayista y el poeta busca algún tipo de yuxtaposición o vínculo con el guión cinematográfico, del mismo modo en que la política se entrelaza en el guión de *Después del silencio* (Lucas Demare, 1956) y *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare, 1958).

Pondal había evitado toda referencia política —directa o indirecta— en sus guiones, no sólo porque así lo demandaba el manual de reglas y procedimientos del cine argentino de la época de oro, sino también porque no estaba interesado o no creía conveniente que el cine se mezclara con los políticos y los gobiernos⁸. Esa posición le valió no tener problemas durante los gobiernos conservadores del fraude patriótico y tampoco durante el peronismo, aunque en lo personal nunca adhirió a la ideología peronista⁹. Pero luego de la caída del gobierno de Perón escribirá los guiones decididamente antiperonistas de *Después del Silencio* y *Detrás de un largo muro* y que tienen otra particularidad: no participa de ellos su amigo Carlos Olivari (PIEDRAS, 2005).

En el caso de *Detrás de un largo muro* se trata fundamentalmente de mostrar una estética de la villa miseria, las migraciones internas del interior del país a la Buenos Aires de la década del 30 y la corrupción política asociada al “sueño de la casa propia”. Aunque se la considera como una película antiperonista no hay ninguna referencia al gobierno de Perón, más bien se representa a los políticos conservadores de los 30, e incluso el contenido de la historia es un drama familiar que muestra la caída en la escala social en el cambio de lo rural a lo urbano, aunque esto último se presenta como la salida o salvación.

En todo caso es una narración atípica, porque muestra las migraciones internas del 35 al 45 desde la perspectiva de la clase media rural que lo pierde todo y que debe instalarse en una villa miseria para poder acceder a un empleo digno en una empresa industrial. La cuestión es que en términos históricos la villa miseria es anterior al peronismo aunque no el famoso muro, construido para evitar que el asentamiento pueda ser visto por los automovilistas en tránsito hacia el Aeropuerto Internacional de Ezeiza. En todo caso la crítica al peronismo sería por no

8 Se adopta la clasificación cronológica del cine argentino elaborada por Claudio España: 1) Cine mudo, 1896-1932; 2) Años dorados o período clásico (1933-1956); 3) Modernidad y cine de autor, 1956 al presente (ESPAÑA, 2000).

9 Ver KRIEGER (2009) sobre las características de las relaciones entre cine y gobierno peronista.

resolver el problema de la vivienda o por no hacerlo de manera adecuada. Demasiado poco para decir que es una película antiperonista.

La actividad artística de Pondal coexistió con su militancia por los “derechos de autor” tanto en Argentina como en Latinoamérica. Fue miembro de la Sociedad General de Autores y la presidió en 1958, 1960 y 1962; también miembro de la Sociedad Argentina de Escritores, el Consejo Panamericano de CISAC, la Federación Internacional de Sociedades de Derecho y Representación. También fue Vicepresidente de la Federación Internacional de Autores de Films y uno de los redactores e impulsores de la “Ley de Estímulo a la Producción Cinematográfica” de la Argentina.

-II-

Hay que pensar la obra de Sixto Pondal Ríos en términos de su práctica de escribir y pensar sobre la identidad nacional en una época pródiga en ese tipo de reflexiones y prácticas ético-culturales e incluso estético-políticas. Sea para criticar, reproducir o inventar la identidad cotidiana y popular a través de la pantalla del cine, sea para promover una reflexión epistemológica sobre el estatus del sujeto y la modernidad por la vía de la poesía y el ensayo, sea para generar reconocimiento en sentimientos, pasiones en los cuales los argentinos pudieran verse y criticarse a sí mismos, o sea sencillamente porque para Pondal el espectáculo era básicamente algo lúdico y eso, a la vez, definía lo popular, la escritura de Pondal resulta paradigmática de un modo de mediatizar la argentinidad.

Lo que si parece un dato observable es que el cine argentino está indisolublemente unido, de modos en que hay que investigar aún más, a la producción y reproducción de la cultura popular de los argentinos al menos durante gran parte del siglo XX. Según César Maranghello “en el cine argentino, su público vio la posibilidad de experimentar, adoptar hábitos y observar códigos de costumbres de manera reiterada y dramatizada. Su espectador no accedió al cine sonoro a soñar: fue a aprender” (MARANGHELLO, 2002: 9-10). De modo que el cine habría hecho mucho más que llevar a la pantalla a los sectores populares: también socializó interpretaciones sobre el ser nacional y les dio un alcance nacional, pro-

puso estereotipos para entender el cambio y el conflicto social, instaló un modo de organización familiar y de relaciones entre los géneros arquetípico, en suma, inventó un modo de pensar, sentir, hacer y vivir, postulado como genuinamente argentino (MARANGHELLO, 2002: 9-18).

La década de 1930 es un período conflictivo y contradictorio en la historia argentina del siglo XX. Es conflictivo porque inaugura la era de los golpes de Estado militares y de las persecuciones y proscripciones políticas, y contradictoria porque todo eso de infame que dice tener la época contrasta con la enorme expansión cultural del período en todos los terrenos en que se lo quiera ver. La década del 30 y su continuación en la primera mitad de la del 40 están consideradas como la época de oro del cine argentino (DI NÚBILA, 1960; ESPAÑA, 2000; COUSELO, 1984). Además es el período en que el teatro argentino, su música —no solo el tango sino también el bolero y el folclore y la música popular— logran construir audiencias de masas convirtiendo a cantores, artistas, ensayistas, directores de cine, dramaturgos y guionistas en grandes personalidades de la cultura (DIDO, 2014; MARANGHELLO, 2002:10-18).

Por otra parte el período que va desde mediados de los 20 a mediados de los 40 se caracteriza por el crecimiento de la clase media argentina y el surgimiento de patrones económicos, ideológicos, políticos y culturales propios que claramente la diferencian tanto de la clase obrera como de las clases altas. Ser argentino se convierte en sinónimo de ser de clase media, sea porque los padres inmigrantes, obreros y trabajadores, comparten con la clase alta y las oligarquías el hecho de ser extranjeros o extranjerizantes. La ciudad de Buenos Aires, al mismo tiempo, se urbaniza y aparecen los barrios como territorio e identidad y la cultura como elemento que opera individualizando y, a la vez, universalizando consumos, gustos, preferencias, distinciones. Todo barrio tendrá su sociedad de fomento, su biblioteca popular y su sala cinematográfica, aunque en ésta la programación sea solo nacional y para ver a los grandes actores norteamericanos haya que moverse al “centro” (GONZÁLEZ LEANDRI, 2001; MARANGHELLO, 2002: 9-18).

En esas condiciones de posibilidad, existencia y aceptabilidad es que la poesía, el guión, el ensayo y la canción se convierten en superficies de emergencia de un discurso sobre la argentinidad del que Sixto Pondal Ríos destaca como uno de sus principales enunciadores. Según Petit de Murat, amigo y mentor de Pondal, éste “inventó la comedia nacional que se rehusó a caer en desmanes cómicos, que reflejó las costumbres

y el lenguaje de nuestra predominante clase media y que, una vez más, trajo entre la festividad de sus escenas, cálidos mensajes humanos, como lo fueron las exaltaciones de los médicos abnegados y de los grandes luchadores del periodismo en *El Viejo Doctor y Héroes sin fama*" (PETIT DE MURAT, 1981:29).

He ahí dos grandes ejemplos sobre cómo Pondal trata de conciliar antinomias o resolverlas sin por eso tomar partido abierto por una epistemología del sujeto o de la estructura. En *El viejo doctor* (Mario Soffici, 1939) el enfrentamiento llega incluso a poner uno contra otro a padre e hijo (como en *Ellos nos hicieron así*); igual que en *Héroes sin fama* (Mario Soffici, 1940) dedicada a los periodistas anónimos que hacen de la información un modo de vida y anónimamente luchan contra la corrupción de los poderosos.

Al mismo tiempo la armonía entre el progreso y lo auténticamente nacional requiere ir en busca de esa autenticidad que Pondal cree ver y haber vivido en su natal provincia de Tucumán, lo que lo convierte en un modernista cultural que, a la vez, apoya el modernismo conservador de la época. Esta hibridación la hace a partir de la lectura de autores nacionales como Domingo F. Sarmiento, José Hernández, Jorge Luis Borges o González Tuñón, o extranjeros como los franceses André Gide y Paul Claudel en quienes reconoció sus propias inquietudes intelectuales, filosóficas y existenciales.

Pero a diferencia de sus fuentes de inspiración, que eran escritores, ensayistas, poetas y dramaturgos, lo que aporta Pondal es su capacidad para mediatizar esos discursos ético-culturales y existenciales en la pantalla del cine. Porque si bien es cierto, como plantea MOREY (2007), que "hablar no es ver" porque las palabras tienen un régimen de enunciación diferente al de las imágenes, también es cierto que "ver no es hablar" y que por lo tanto no todo lo enunciable puede hacerse visible sin producir una representación. Sixto Pondal Ríos escribía guiones cinematográficos en los que la palabra y la imagen resultaban inescindibles de unas gramáticas propias de producción y reconocimiento.

En *Amanecer sobre las ruinas* (Pondal Ríos, 1931) queda clara la diferencia que establece Pondal entre su obra cinematográfica, en tanto mediatización de sus observaciones sobre la realidad social argentina, y su visión filosófica sobre el mundo y la sociedad que está atravesada por el discurso nacionalista cultural. Para Pondal, la brecha abierta entre el

progresismo cosmopolita y la tradición nacional produce la decadencia del modelo civilizatorio occidental. Este decadentismo hace que sus textos literarios sean de un tono diferente al de sus textos cinematográficos aunque no de todos. En la jungla porteña siempre existe una calle oscura en esas historias que transcurren en espacios heterotópicos como el Mercado de Abasto, la villa miseria, el conventillo y la casa de teléfono blanco y doble escalera. Siempre hay una situación o un personaje que no cuadra, sea por lo grotesco o por lo ambiguo de su moralidad, y siempre está la doble vida de los personajes que a veces se desdoblan esquizofrénicamente y otras asumen identidades que nos les pertenecen ni los representan.

A fines de los '50 se advierte un giro en la base epistemológica de los textos literarios de Pondal, tal como puede leerse en *Los rostros transparentes* (Pondal Ríos, 1959). Este viraje lo lleva circunstancialmente hacia el romanticismo y el clasicismo pero siempre en clave decadentista y existencialista en la que el amor a la vida y la vida misma encuentra su verdad y su destino en la muerte.

Lo que llama la atención es el desgarramiento existente entre el Pondal que escribe literatura y ensaya una reflexión filosófica y su pragmatismo a la hora de hacer su trabajo de guionista cinematográfico; o quizás ahí esté la clave de la diferencia: la filosofía es un modo de vida y el cine un medio de trabajo. Será por eso que decía: “el único problema del espectáculo es el público” (PETIT DE MURAT, 1981: 30). De modo que en tanto productor de fábulas y ficciones nuestro guionista se vuelve un mero observador que describe lo que hacen los individuos para que éstos puedan reconocerse a sí mismos y a otros en la pantalla grande del cine. Pero también es posible pensar que las condiciones de aceptabilidad del discurso cinematográfico de Pondal residían en su capacidad para promover la inquietud de sí en esos públicos masivos, inquietos y en formación, porque no hay mera reproducción en el cine, hay mediatización y ésta siempre implica un punto de vista.

Pondal se propone, según sus propias palabras, “traducir el alma del pueblo” (PETIT DE MURAT, 1981: 9-46) y para ello se requiere un “ida y vuelta” en el que la escritura y el cine o el teatro operan como un lenguaje. El alma del pueblo debe ser entendido en términos del discurso nacionalista cultural sobre la argentinidad, como cultura popular, modo de ser y hacer las cosas, sabiduría popular que no es viveza criolla sino conocimiento práctico de la vida.

Otra de las preocupaciones de Pondal Ríos fue la defensa de la profesión de autor y que constituye la faceta político-institucional de su trayectoria. Militó por la legalización de los derechos de autor tanto en Argentina como en Latinoamérica y ocupó cargos directivos en la Sociedad General de Autores (ARGENTORES, 1958, 1960 y 1962) y en la Federación Internacional de Autores de Films de la que fue Vicepresidente. Fue miembro de la Sociedad Argentina de Escritores, el Consejo Panamericano de CISAC, la Federación Internacional de Sociedades de Derecho y Representación.

Seguramente debido al guión que escribió para la película *Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1965), fue incluido en una lista negra elaborada por la dictadura militar de la Revolución Argentina en 1967, un año antes de su muerte¹⁰. Lo interesante es que la película no deja de ser una historia típicamente melodramática de las que sabía escribir Pondal, sólo que ambientada en la problemática sociedad argentina de los 60 con la incipiente aparición de formas aún primitivas de insurgencia armada. La opción por la violencia política le permite a Pondal volver a utilizar su clásica ambigüedad ante las decisiones morales más que políticas que deben tomar los protagonistas que pertenecen a la clase alta de Buenos Aires: burgueses que jugando a la revolución en medio de una relación romántica conflictiva. No deja de ser otra película atípica para el campo cinematográfico de la época y una vez muestra el manejo de las reglas del género por parte de Pondal.

-III-

Michel Foucault distingue, en un texto poco conocido, entre fábula y ficción: “Fábula, lo que es contado (episodios, personajes, funciones que ejercen en los relatos, acontecimientos). Ficción el régimen del relato o, más bien los diversos regímenes según los cuales aquél es «relatado»... La fábula se hace de elementos situados en cierto orden. La ficción es la trama de las relaciones establecidas, a través del propio discurso, entre quien habla y aquello de lo que habla. Ficción, «aspecto» de la fábula” (FOUCAULT, 1996: 213-221). Este instrumento conceptual puede servir para intentar una aproximación al “dispositivo Pondal Ríos”, es decir, a nuestro autor y su obra pero como parte de una red textual de enunciación y visibilidad que mediatiza en el cine lo argentino y a los argentinos.

10 En julio de 2015 el Ministro de Defensa Agustín Rossi hizo entrega a las autoridades de ARGENTORES copia de las listas negras elaboradas por los militares con los nombres de autores y compositores considerados peligrosos para la seguridad del Estado.

En el caso del cine argentino de los '30 a los '50 la fábula obedece a un conjunto de reglas y procedimientos más o menos estandarizados por la industria del cine clásico en su época de oro; la ficción sería la conjunción entre estilo, género y puesta en escena, que en este período en particular convierte en realizador no solo al director de la película sino también al guionista.

Porque si algo caracteriza al cine argentino de este período es la existencia de un grupo de intelectuales que se dedican a escribir guiones cinematográficos y compiten en la tarea con aquellos que hacen adaptaciones de obras literarias de grandes escritores. En ambos casos la letra, la palabra, la enunciación es lo que aporta el elemento fundamental para construir la ficción y el que permite a los directores ensayar diferentes construcciones de imágenes. Por eso es que Pondal Ríos, Carlos Olivari, Ulises Petit de Murat, Homero Manzi, entre los más destacados guionistas de cine de la época, hacen de esa profesión una práctica singular y diferenciada de la literatura y, a la vez, pueden trabajar con prácticamente todos los directores de la época.

Es cierto también lo que plantea Gonzalo Aguilar cuando se pregunta: “¿quiénes fueron entonces los escritores que hicieron los guiones de cine? Entre los primeros guionistas profesionales del cine hay que incluir a los dúos Sixto Pondal Ríos-Carlos Olivari y Ulyses Petit de Murat-Homero Manzi. Autores provenientes de diferentes sectores de la cultura masiva (libretos radiofónicos, letras de tango, comedias teatrales, periodismo cultural) fueron los más diestros para insertarse en una industria que pretendía continuar y ampliar la sociedad del espectáculo. Y para esto no necesitaban dialogar con la literatura que se estaba produciendo en ese momento sino recuperar una literatura que las vanguardias ya habían convertido en algo del pasado” (AGUILAR, 2007).

Es a partir de esa literatura que ya se había convertido en algo del pasado que Pondal y sus colegas intentan producir esa “traducción” del alma del pueblo para hacerla visible en una película. Hacer visible la argentinidad requería un modo particular de enunciarla en tanto ficción; ficcionalizar la argentinidad. De ahí la importancia que tienen los actores y actrices fetiches, que personifican esas fábulas ofreciéndoles un cuerpo y un personaje estereotipado y, a la vez, arquetípico de los argentinos, en tanto la ficción de cada director y guionista crea un discurso propio sobre lo argentino. Lo argentino que estructura la trama de relaciones sociales entre los argentinos (GARCÍA FANLO, 2010). La argentinidad sería

aquello que aparece como efecto de las relaciones entre lo argentino y los argentinos y Pondal Ríos uno de los demiurgos del cine como superficie de emergencia de esa argentinidad.

De modo que este “dispositivo Pondal Ríos” hace posible que la argentinidad se convierta en una experiencia y eso sería lo que garantiza las condiciones de aceptabilidad de esa “traducción del alma del pueblo” como reconocimiento (GARCÍA FANLO, 2013). De ahí que todas las películas argentinas de esa época nos parezcan similares unas con otras en aquello que hace a la argentinidad como fábula y a la vez podamos reconocer las distintas ficciones que distinguen a los grupos de guionistas, directores, escenógrafos, actores y actrices, en cada película.

Pondal Ríos escribió el guión de 63 películas argentinas y todas fueron reconocidas por la crítica cinematográfica y el público argentino, español, mexicano y latinoamericano como expresiones genuinas y auténticas de modos de ser de la argentinidad, pero también de españolidad, mexicanidad, etc. Todos los argentinos, españoles, mexicanos, latinoamericanos, directa o indirectamente, llevamos algo de Pondal Ríos en nuestros cuerpos y nuestras almas, aunque casi nadie se acuerde de él o siquiera sepa de su existencia ya que el autor se convierte en una función del discurso.

Con la aparición de la televisión y su rápida instalación como medio de comunicación de masas de narraciones ficcionales, el cine se fue volviendo casi exclusivamente de autor y los guionistas se trasladaron a la pantalla chica. También se fue transformando hasta desaparecer ese campo intelectual tan particular que atravesaba el espectáculo argentino y se reunía en los bares y cafetines de la calle Corrientes. Incluso guiones del propio Pondal Ríos serán llevados a la televisión, como es el caso del exitoso “Teatro de Humor” con Darío Vittori y otros comediantes y humoristas a principios de la década de 1980.

La modernización desarrollista, los cambios en los estilos de vida y de consumo de la sociedad argentina, en particular la clase media y los sectores populares, y fundamentalmente la televisión con sus nuevas reglas y procedimientos para crear públicos y capturar audiencias generó una profesionalización en la que ya no tenían lugar los Pondal Ríos, Olivari, Manzi, Petit de Murat e incluso el tipo de empresario tradicional como Elías Allipi o emprendimientos como Artistas Argentinos Asociados. Pero su legado quedó en un tipo particularmente argentino de entender

el melodrama como estructura estructurante de toda narración ficcional y la vocación de ser reflejo, traductor o expresión de la cultura popular desde una mirada y una interpretación de clase media por lo menos hasta finales del siglo XX.

Finalmente, hay que intentar explicar qué se quiere decir cuando se dice que los textos de Sixto Pondal Ríos eran (y son) performativos, es decir, producen subjetivaciones, modos de ser, obrar, pensar y sentir en los espectadores; en otras palabras los hace ser argentinos (incluso españoles, mexicanos, etc.). Pondal tenía la enorme capacidad y el talento para observar, registrar y codificar regímenes de prácticas populares, lo que incluye no sólo maneras de hacer sino también de sentir y pensar asociadas a esas prácticas. Ahí, en las prácticas sociales está esa alma argentina que Pondal dice traducir. Y efectivamente lo hace. Las narrativiza, les da un nombre, las asocia a determinadas personalidades y relaciones sociales, las ficcionaliza, les otorga el carácter de texto teatral, fílmico o literario. Convierte lo común y cotidiano en un texto: lo clasifica, lo ordena, lo simboliza, lo nombra, lo convierte en un texto prescriptivo y por lo tanto lo convierte en una moral. Eso es lo que Pondal lleva a la pantalla del cine y en eso se reconocen los espectadores y, a la vez, son transformados por eso mismo en lo que se reconocen. Los espectadores reconocen las prácticas pero éstas, a la vez, ya no son sencillamente eso sino discursos sobre la argentinidad: estos son los que operan performativamente. La “viveza criolla” es performativa, no la práctica a la que Pondal Ríos le da ese nombre. Me reconozco en determinada práctica y el texto cinematográfico me dice que eso es “viveza criolla”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, G. (2007) "Pampa Bárbara/: una historia nacional", en *No retornable*, disponible en <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0067.html>
- COUSELO, J. (1984) *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- DIDO, J. C. (2014) *Radioteatro y cultura popular. El radioteatro argentino en la época de oro (1930-1950)*. Buenos Aires, Maipue.
- DI NÚBILA, D. (1960) *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Cruz de Malta.
- ESPAÑA, C. (2000) *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933-1956*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- FERNÁNDEZ, J. L. (2012) *La captura de la audiencia radiofónica*. Buenos Aires, Liber Editores, 29-123.
- FOUCAULT, M. (1996) "La trasfábula", en *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós, 213-221.
- GARCÍA FANLO, L. (2013) "Hacia una historia de la argentinidad como experiencia", en *Trazos Universitarios*, Universidad Católica de Santiago del Estero. Santiago del Estero, disponible en: <http://revistatrazos.ucse.edu.ar/Otros/fanlo.htm>
- (2010) *Genealogía de la argentinidad*. Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- (2010A) "Tres discursos sobre la argentinidad", en *Ciencias Sociales*, N° 76, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, 25-28.
- GONZÁLEZ LEANDRI, R. (2001) "La nueva identidad de los sectores populares", en *Nueva Historia Argentina*, Tomo VII, Alejandro Cattaruzza (Director). Buenos Aires, Sudamericana, pp. 201-238
- KARUSH, M. (2013) *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- KRIEGER, C. (2009) *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- LUSNICH, A. L. (2007) *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.
- MARANGHELLO, CÉSAR (2002) *Artistas Argentinos Asociados. La epopeya trunca*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- MOREY, M. (2007) "Ver no es hablar", en *Minerva*, Número 12. Madrid, Círculo de Bellas Artes, disponible en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=350>
- PETIT DE MURAT, U. (1981) *Sixto Pondal Ríos*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 9-46.
- (1959) "Los rostros transparentes", en Petit de Murat, U. (comp.), *Sixto Pondal Ríos*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, 11-139.

- PONDAL RÍOS, S. (1931) "Amanecer sobre las ruinas", en Petit de Murat, U. (comp.), *Sixto Pondal Ríos*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, 61-110.
- (1928) "Balada para el hijo de Molly", en Petit de Murat, U. (comp.), *Sixto Pondal Ríos*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, 49-60.
- PIEDRAS, P. (2005), "El cine anti-peronista de Lucas Demare y Sixto Pondal Ríos: la reacción liberal", en Lusnich, A. L. (comp.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Biblos, 85-98.
- TERÁN, O. (2009) *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.