

Literatura y Cine, distancia y cercanía
Hugo del Carril, Juan José Manauta: *Las tierras blancas*

Alfonsina Kohan
Universidad Autónoma de Entre Ríos

Resumen

La literatura y el cine son disciplinas que dialogan y se separan, que se unen y se dislocan. Cuando un realizador escoge un texto literario para transponerlo al cine y presentar su propia lectura (Jauss, 1987; Ingarden, 1989), son las resonancias (Wolf, 2005) las que indican la manera en que el director leyó el texto y lo que identificó como potencial cinematográfico.

Entre 1943 y 1955, con gran apoyo de los espectadores, toma auge el cine argentino, aunque no se favorece a la producción, distribución y exhibición porque los dueños del capital están más ocupados en los réditos inmediatos del negocio que en el desarrollo y progreso de la industria cinematográfica (Getino, 2005).

Sin embargo, directores como Soffici, Manzi y Papier adhieren al proceso político, desarrollan una producción valiosa y atienden a lo popular (Cabrera, 1994; Di Núbila, 1959). Con esa herencia, emerge como director la figura de Hugo del Carril, con producciones que transitan la crítica a severos conflictos sociales simbolizados a través de la representación de las vidas dramáticas de los oprimidos y olvidados, como el caso de *Las tierras blancas* que lleva a la pantalla en 1958, inspirada en la novela homónima de Juan José Manauta.

Palabras claves

Literatura - Cine - Resonancias - Transposición - Denuncia.

Las huellas de lo social e histórico: dos ideologías, un mismo contexto.

“...el film, entonces, no vale sólo por lo que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza: debemos analizar el filme de modo tal que lo integremos a la sociedad que lo produce y que lo recibe, y no como un producto ajeno a su época.”

María Tenaglia y María López.

Entre 1943 y 1955, con gran apoyo de una amplísima masa de espectadores, se da una época de auge en el cine argentino que favorece ampliamente a los empresarios relacionados con este arte pero no tanto a la producción, la distribución y la exhibición. Los dueños del capital están más ocupados en los réditos inmediatos del negocio que en pensar en el desarrollo y progreso de la industria cinematográfica.

El gobierno militar primero y luego el de Perón -surgido de las elecciones efectuadas en 1946- no se destacaron precisamente por lo que hubiera sido más deseable en cuanto a una visión integral del problema cinematográfico. Dejaron hacer al libreempesismo industrial, cuya incapacidad era manifiesta... (Getino, 2005: 38)

En consecuencia, los empresarios no se dedican a mejorar o actualizar la infraestructura, los mencionados gobiernos no gestionan una política que se apoye en la motivación de “la

inversión en capital fijo y estable; la elevación de los niveles culturales, ideológicos y estéticos (...) tampoco (...) una producción que ilustrara el proceso de transformaciones dadas en el país. (...) Los propios productores alardearían en 1955, tras el golpe militar (...) no haber realizado jamás una sola película favorable al peronismo...” (Getino, 2005: 38)

Sin embargo, las excepciones existen. En la década que se extiende entre el 45 y el 55, directores como Soffici con *Barrio Gris* y Homero Manzi junto a Ralph Papier con *El último payador*, son figuras que adhieren al proceso político, desarrollan una producción valiosa y atienden a lo popular.

En esa época y con esa herencia, emerge como director la figura de Hugo del Carril, con producciones que transitan la investigación y la crítica a severos conflictos sociales que se simbolizan a través de la representación de las vidas dramáticas de los oprimidos y olvidados. Producciones que quedan grabadas en la memoria colectiva como *Las aguas bajan turbias* (1952), inspirada en *El río oscuro* de Alfredo Varela (1943) y *Surcos de sangre* (1950), basada en *La dama gris* de Hermann Sudermann (1887), entre otras.

Entretanto, en el 58, con la llegada del Doctor Arturo Frondizi a la presidencia, se desarrolla una etapa de apoyo al cine independiente y se estimula la producción nacional a partir del recientemente creado Instituto Nacional de Cinematografía, dirigido por Narciso Machinandiarena, con base en una política que se cimienta en la libertad de expresión.

En la Argentina, el proyecto de desarrollo capitalista dependiente tuvo a Frondizi como su máximo exponente, entre 1958 y 1962. Sin embargo, la paz social requerida para garantizar las inversiones no pudo ser impuesta debido a la resistencia de las movilizaciones obreras y a la no asimilación del peronismo al proyecto desarrollista” (Getino, 2005: 43)

En ese contexto, Hugo del Carril, en el año 1958, lleva al cine *Las tierras blancas*¹, inspirada en la novela homónima de Juan José Manauta y con el escritor como parte del elenco. Manauta se pone en la piel del muchacho de anteojos, aquel joven que acompaña a Don Olegario de rancho en rancho para hablar con la gente de una ideología que puede, a partir del esfuerzo conjunto y un reparto igualitario, sacarlos de la miseria en que viven inmersas las almas abandonadas en las tierras blancas.

Cercana a lo autorreferencial porque el escritor entrerriano puede aglutinar en su poética los trazos de su ideología político-partidaria. Como fieles representantes del comunismo, el joven de anteojos y Don Olegario transitan el rancherío de las costas infértiles del río Gualeguay llevando un mensaje esperanzador que intenta unir a los pobres y revertir el destino fatal que les aguarda.

Asimismo, del Carril a través de una inmensa riqueza estilística, aborda en ésta y todas sus películas problemáticas sociales que presentan los dramas de los pobres, de la explotación de los hombres por motivos políticos y económicos, de la crueldad y la miseria. “Uno de los pocos cineastas que explicitó su militancia política dentro del peronismo, e intentó llevarla de algún modo a la pantalla.” (Getino, 2005: 41)

La trayectoria filmográfica de Hugo Del Carril al igual que la producción narrativa de Juan José Manauta han permanecido injustamente olvidadas y silenciadas durante muchas décadas.

¹ Cabe señalar a *Los isleros* de Lucas Demare (1950), basada en la novela homónima de de Ernesto Castro y *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril (1951), inspirada en *El río oscuro* de Alfredo Varela son expresiones cinematográficas concomitantes a *Las tierras blancas* en lo que refiere a temática e ideología. Se vislumbra en los tres filmes y en las tres novelas que les sirvieron de base una profunda preocupación por lo social, por la desigualdad y la pobreza, por el hambre y la desolación. Problemáticas fuertemente atravesadas por la ideología comunista.

Del Carril, el cantor de tangos, el actor varonil, el prolífico director de cine que, según Gustavo Cabrera logra modelar con el correr de los años “un estilo caligráfico propio e identificable de coetáneos como Saslavsky, Christensen, Schlieper y Tinayre. Temáticamente alcanzará a desarrollar problemáticas sociales afines con su carácter y temperamento.” (1994: 68)

En este sentido, así como Manauta se ocupa en una amplia porción de su escritura del hombre anónimo del interior del país, de los seres relegados de la tierra, del Carril lo hace en gran parte de sus películas.

...el ambiente rural y las regiones del norte argentino fueron los escenarios naturales en varias de sus obras. El hombre enfrentado a una naturaleza hostil y a un medio que lo deshumaniza fueron los temas centrales de su filmografía (...) el campesinado que intentaba sacar frutos de una tierra estéril (...) (LAS TIERRAS BLANCAS) (...) constante temática de carácter social que siempre le ha interesado al autor. Tendencia en nuestro cine iniciada por Mario Soffici con PRISIONEROS DE LA TIERRA en 1939 y que llevaba a del Carril a expresar que ‘teníamos una gran afinidad en la manera de pensar’...” [paréntesis y mayúsculas en el original] (Cabrera, 1994: 68)²

Dos hombres diferentes pueden unirse, dos maneras de pensar pueden convivir porque Manauta y del Carril transitan veredas ideológicas antagónicas, miran la miseria, el dolor, la desesperación y la pobreza desde perspectivas disímiles pero con similares preocupaciones: denunciar la desigualdad social. Por su parte, el escritor entrerriano logra plasmar con profundo realismo los paisajes, la vida, las miserias, los conflictos, las crisis socio-económicas y los enfrentamientos que ha sufrido su provincia. Es uno de los narradores de la generación del 55. Una generación integrada por intelectuales que atravesaron el régimen peronista y el clima cultural de la Revolución Libertadora, muchos perseguidos por esta política, otros presos por su ideología partidaria como el mismo Manauta.

El director de la película y el autor de la novela son muy distintos y sin embargo es parecida su historia, porque si del Carril puede explicitar, a partir de sus películas, su militancia en el partido peronista, Manauta lo hace, a lo largo de toda su obra narrativa, en relación al partido comunista.³

² Del Carril no fue el único que hizo cine de denuncia a partir del texto de Manauta. El precursor fue Soffici quien guiado por el interés en la indagación de temas nacionales, por la cultura, los dramas rurales y sus conflictos sociales, los problemas de los peones de campo, presentó abiertamente denuncias contra la explotación humana en los yerbatales norteros de nuestro país. En este sentido, su filme *Prisioneros de la tierra* -clásico indiscutible del cine nacional- propone la misma denuncia que *Las aguas bajan turbias* de Del Carril, la explotación humana, el conflicto social, el ambiente como protagonista de la trama, los yerbatales -ese infierno verde- y el río -que luego será camino de civilización y progreso pero que fuera antaño maldición y castigo, un río turbio de sangre que arrastra cadáveres.

³ En este sentido, resulta notorio que tanto Juan José Manauta como Alfredo Varela fueran encarcelados durante el segundo gobierno de Perón, por adherir al comunismo. A partir de su tiempo en la cárcel el escritor entrerriano escribe *Papá José* -novela que refleja su convicción político-partidaria a través de la trama que presenta la organización de los presos, organización claramente basada en tal ideología-. Por su parte, Varela que en el año 43 había escrito *El río oscuro* - novela acerca de la explotación de los mesúes en los yerbatales norteros de Argentina y de Paraguay, que propone un relato que se divide en tres grandes líneas narrativas: por un lado, la historia de lucha de los trabajadores esclavizados, a partir del personaje de Ramón que lleva adelante una inmensa pelea en post de la libertad; por otro, la pormenorizada fisonomía de una selva que los atrapa; y finalmente, la conquista de los mensúes que implica romper con las cadenas de la opresión-.

Si existe un director en el cine argentino que logró fusionar coherentemente sus ideales estrictamente personales con lo expresado -o lo que siempre intentó expresar- a través de sus films, ese director es Hugo del Carril. Aquel analista, pues, que ignore su canallesca proscripción (35 años de prohibición por ‘peronista’, no declarada pero evidente), estará negando su sensibilidad creativa y su personal universo cinematográfico, crispado y *tanguero*, paternalista y reflexivo, *clásico* y testimonial.” [cursivas en el original] (Cabrera, 1994: 67)

Las huellas de la transposición: de la literatura al cine, olvidar lo que se recuerda.

“...la acción del cirujano manipulando un cuerpo puede homologarse a la del cineasta o el guionista trabajando en la transposición literaria: deben extirpar, sustituir, reemplazar órganos, reparar o dar otra dirección a ciertas funciones, suturar los cortes. Y el resultado es siempre otro cuerpo, diferente, pero que lleva siempre las marcas o cicatrices de su renacimiento”
Sergio Wolf.

Si la literatura y el cine son disciplinas que dialogan y se separan, que se unen y se dislocan, es indiscutible que, cuando un realizador escoge un texto literario, cuando Hugo del Carril elige la novela de Manauta para transponerla al cine y presentar su propia lectura, son las resonancias las que indican la manera en que el director leyó el texto, lo que percibió, lo que identificó como potencial cinematográfico. “Pero esas resonancias que son los modos de lectura, también son producto de las afinidades entre el mundo del autor y el del cineasta.” (Wolf, 2005: 116)

Sin embargo, Domingo Di Núbila en *Historia del cine argentino* asegura que, al realizar la transposición filmica de la novela de Manauta, en los estériles, pobres y polvorientos suelos santiagueños, a del Carril, a pesar de la fluidez con que filmó “le faltó penetración en los momentos culminantes e incurrió a veces en lentitud, factores que atenuaron la vida alcanzada por *Las tierras blancas* en sus escenas más felices.” (1959: 257)⁴

En 1952, durante su estancia en prisión y en colaboración con Del Carril y Eduardo Borrás -quien fuera, seis años más tarde, guionista del filme *Las tierras blancas*-, escriben el guión de *Las aguas bajan turbias*, inspirada en la novela de Varela. El escritor no aparece en los títulos, pero sin dudas, Santos Peralta, el personaje encarnado por Del Carril, inspirado en el mensú Ramón, logra forjar el grito de libertad fuertemente plasmado por Varela en su novela el “Pi...pi...piú...JUUUUU...” que Ramón aúlla mientras rema “Paraná abajo, dejando como una estela su grito de victoria” (Varela, 1967: 234-235), es el mismo grito de la voz que conmueve al final de la película: “Mientras Santos Peralta iba camino de la liberación, la rebelión cundía por todo el norte. La muerte de Baez, Rufino Peralta y de tantos otros, no habían sido en vano. Su sangre había regado los yerbales, se había mezclado con las aguas del río y había sido fecunda como una semilla plantada en el corazón de los mensúes, dejando su herencia a los hijos de un mañana mejor. Era la promesa de una patria más grande y más justa donde los hombres no fueran esclavos” (Varela, Borrás, Del Carril: 1952).

⁴ En 1960, Lautaro Murúa dirige su primer filme, *Shunko* en base a la novela de Ávalos. La temática difiere con la de la película de Del Carril, inspirada en la novela de Manauta, porque la atención está puesta en la lucha de un maestro rural por vencer la resistencia de la gente del lugar para que sus hijos asistan a la escuela. Sin embargo, comparten un paisaje similar, ambas están filmadas Santiago del Estero.

Es una historia de denuncia social, de una realidad nacional que deja a la gente despojada de la posibilidad de vivir con dignidad, de subsistir en territorios estériles, anegables y peligrosos donde la miseria y el abatimiento acompañan a la corrupción de las clases dirigentes que sólo recuerdan que los pobres existen cuando necesitan del voto y, a través de falsas y vacías promesas llegan, cada tantos años, a los territorios relegados y sonríen burlándose del dolor y la desesperanza.

...la reiterada falsedad de las promesas políticas y aspectos costumbristas de esos parajes olvidados fueron lo esencial de la película, de la que trascendieron sinceridad y solidaridad con los humildes. Frente a tales méritos se levantó el hándicap de una historia desarticulada compuesta por estampas auténticas pero no integradas en un cuerpo de potencia dramática correspondiente a la envergadura de sus temas; con la materia prima de una tragedia se hizo una buena semi-documental que sólo se aparató del testimonio fotográfico en algunos alegatos verbales contra los engaños políticos y a favor de que los pobres sepan dar importancia a su voto. (Di Núbila, 1959: 257)

No obstante, la novela del escritor entrerriano narra mucho más que eso, mediante el contrapunto entre dos narradores; uno, en tercera persona que acompaña el recorrido del Odiseo, el niño condenado a no poder cumplir sus sueños, a no poder vivir su infancia, a no poder disfrutar de su inocencia, a no poder crecer, el niño condenado a muerte que protagoniza la historia; y el otro narrador, que en primera persona reflexiona, a través de la conciencia de La Madre, sobre cómo deberían unirse los pobres para sobreponerse a la miseria y el olvido. Una mujer que cavila en forma constante acerca de la posibilidad de hacer valer las voces silenciadas por sucesivos gobiernos sordos que olvidan a los pueblos. Esa madre que piensa y piensa pero se queda pensando.

Sin embargo, en la película el personaje de la Madre está desdibujado, en algunos casos, llega a confundirse visualmente, sus caras, sus gestos y hasta sus movimientos con Angélica, la mujer solidaria que no tiene más destino que la prostitución para sobrevivir.

En cambio, en la novela la voz de la madre es protagonista, su figura es central, es el eje articulador del periplo de su hijo, es la conexión del protagonista con la vida, es quien piensa que su hijo será distinto, tendrá un destino diferente porque es suyo, es su sangre.

Para Odiseo la madre era aquellos ojos donde -aunque grises- vivía una luz cuando miraba a su hijo; era el rostro animado por esa luz delicada y potente el que Odiseo evocaba (...) Esa mujer era para Odiseo la más bella de todas (Manauta, 2008: 27)

Hablar de la intersección entre los dos narradores de la novela de Manauta, es no olvidar la dimensión mental, porque si el narrador protagonista que presenta los pensamientos, reflexiones, soliloquios y el fluir de la conciencia de la Madre, no anticipa el desenlace, el omnisciente en cambio, lo sabe todo, el dolor, la desesperanza, la pronta e inevitable muerte del niño, su imposibilidad de futuro. Y es, ese contrapunto, esa pieza central pero invisible la que resuena como un fantasma imposible de identificar en el filme.

Lo que en términos de Claudio Zeiger, al ocuparse de la versión filmica que concreta Torre Nilsson, inspirada en la novela de Manuel Puig *Boquitas pintadas* "...con un ojo en la pantalla, otro en el texto", es la deflación: una pérdida y lo que se pierde puede ser "un accesorio o una pieza central" (1994:178)

En este sentido, en la transposición filmica que logra del Carril sobre la base de la novela de Juan José Manauta, se pierde la corpulencia polifónica del texto narrativo, no logra plasmarse en la pantalla el diálogo entre dos conciencias. Pero, en todo caso, lo que hace del Carril es no postrarse ante el texto sino apropiárselo y otorgarle un tono y estilo renovados,

tenso el filme en una historia realista y en el personaje de Odiseo y no en la magnitud de los narradores del relato. Y es, en esos ejes en los que radica la afinidad de universos entre el escritor y el director, en la denuncia social, en dar a conocer, poner a la luz y gritar la penosa realidad que los gobiernos intentan silenciar.

Sin embargo, la película es una representación que conserva el hilo conductor de la narración, es fiel a la mirada respecto de los personajes, al eje de la trama, a la época social que se plasma y a las circunstancias conflictivas que transitan los protagonistas. Además, es necesario convenir que toda transposición es una puesta en relación, es la lectura del cineasta. Una lectura posible entre tantas otras, es el modo en que cada lector completa los espacios en blanco del texto literario a partir de su propio *horizonte de expectativas* (Jaus, 1987). Porque el director ante todo es un lector y, en este caso, también actor.

En este sentido, la película se orienta en gran medida hacia la figura de Natalio -“El Primo” en la novela de Manauta- que aparece de un modo más honrado y recto que en el texto literario: resultan memorables secuencias entre Natalio y Odiseo, cuando se conocen, cuando entablan largos diálogos acerca de los sueños del niño de tener algún día un caballo como tiene el hombre, conversaciones sobre “la Angélica” y por último, la indiferencia del personaje que encarna Del Carril al momento de la muerte del chico.

Se trata de maneras de leer y de no perder de vista que ambas disciplinas son diferentes, la literatura y el cine. La novela de Manauta se compone de palabras que denotan y connotan, de la representación realista de una sociedad que prefiere ocultar la pobreza y silenciar las voces que remiten al hambre, a las infancias inconclusas y a las muertes injustas. El filme de Hugo del Carril connota lo mismo pero lo hace a través de imágenes y sonido. En todo caso, el interrogante posible es cuáles son los procedimientos que sirven de puentes de contacto entre dos códigos diferentes y autónomos.

No se trata pues de que el texto de origen pueda caber en un nuevo formato, no se trata de que el texto literario pierda su esencia y sus características sino de concebir a la transposición como un registro renovado, si bien es innegable lo que Wolf define como traslado o transplante, lo que algunos críticos han denominado traslación, adaptación o erróneamente traición o traducción. No obstante, se trata de un nuevo sistema, un soporte diferente al texto de origen que rompe con el modelo literario y pone la trama en un lugar diferente: el guión y la transposición cinematográficos.

La idea que prevalece es la que define al cine como un arte espurio ocupado en popularizar, divulgar o simplemente alterar la historia o el mundo creado por el escritor (...). La práctica de la transposición excede en mucho al valor literario de los textos de origen. Porque en rigor es al revés: la norma general, casi un lugar común por su infalibilidad, es que la transposición tenga efectos rigurosamente vigilados e inversos al valor de origen... (2005: 18)

Se trata entonces de un diálogo *hipertextual* porque indudablemente *Las tierras blancas* de Juan José Manauta es el *hipotexto* que permite el nacimiento de la película de del Carril, el *hipertexto* (Genette, 1962) que cuenta la misma historia de un modo renovado, que la transforma y sin embargo no deja que se escape su esencial realismo.

Asimismo, la novela del escritor entrerriano tiende el puente con otros hipotextos, *La odisea* y *La Madre*. Porque si Homero muestra el periplo de Ulises para volver Ítaca, sus aventuras y sus miedos, su perseverancia y su sufrimiento, mientras Penélope lo espera tejiendo y destejiendo, noche tras noche y día tras día, Manauta presenta la travesía de Odiseo, cada uno de los días de su corta vida, para regresar a su rancho con comida, mientras la madre espera. Sin embargo, Odiseo en la versión homérica regresa vivo, cumple sus sueños, en cambio, en la novela del escritor entrerriano el final del periplo es el fin de la vida, es la muerte de toda esperanza. Un recorrido y un final oscuros que el cineasta lleva a la pantalla.

Del mismo modo, si Gorki propone a esa madre, Pelagia Vlassov que, en principio no comprende acabadamente la lucha de su hijo pero que cobra fuerzas para pelear por él; el escritor enterrriano presenta a una madre, sin nombre propio, sólo “La Madre”, con mayúsculas, que en los pensamientos lucha y piensa un futuro mejor para su hijo pero se queda en el rancho, esperando y pensando.

Cabe destacar que la unión de la madre con su hijo, notable símbolo a lo largo de toda la novela, una madre que de espaldas a Odiseo sabe lo que hará, una madre que lo piensa y palpita a cada paso, es casi ausencia en la película. El personaje está desdibujado, confundido, relegado y por lo tanto, se pierde el espesor simbólico de la relación que la une al protagonista. De igual modo, se disipa esa conciencia que piensa en un destino distinto y que tan fuertemente atraviesa todo el texto literario.

Por otra parte, como señala Sergio Wolf, el eje no está en la fidelidad o el adulterio del texto que se lleva a la pantalla sino en las modificaciones y permanencias.

...los problemas intrínsecos del trabajo de transposición: el tono, la ‘sonoridad’ literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o inviable traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones (...) la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o el callejón sin salida. (2005: 22)

De este modo, las modificaciones en la transposición son notables en lo que respecta al foco, a la manera en que la secuencia narrativa refleja el plano mental de los personajes y, aunque casi se pierde en la película el guiño literario que otorga el contrapunto entre los dos narradores es, en la construcción de una perspectiva propia, en la que el director basa la edificación de un espacio y un tiempo diferentes para la trama.

En los primeros planos del filme se puede observar a la Madre, al padre, a Odiseo, a Angélica, la mujer que espera al hombre que ama, que se ve obligada a prostituirse, la mujer que a pesar de todo, en la historia de Manauta es solidaria, algo que no se transparenta con claridad en la película. En esos primeros planos, la imagen se oscurece o aclara de acuerdo a la desesperanza o la ilusión.⁵ En esos cuadros aparece Natalio, “el Primo” en la novela del escritor enterrriano, el hombre que Angélica ama y espera y a quien sigue Odiseo, de quien aprende, en quien se refleja y quien sin saberlo lo lleva a su prematuro fin. Porque el niño se refleja en ese hombre, ve en ese adulto un camino que le gustaría recorrer, quizá porque en su padre sólo se manifiesta un hombre vencido que ha renunciado a la lucha.

Asimismo, en la manera en que se alterna música y silencio pueden leerse diferentes símbolos. Los símbolos del cansancio y el desaliento cuando la familia llega abatida y arrastrando los pies a las Tierras Blancas, o cuando el padre intenta cultivar una tierra estéril, una tierra que sólo trae más hambre⁶ o cuando los hombres luchan cuchillo en mano. Y de pronto, el silencio, el que deja oír a los pájaros, los disparos de los soldados practicando en el cuartel, los murmullos de las campañas proselitistas, los juegos de otros niños, los tiros. Uno de los tiros que alcanzará por la espalada a Odiseo y que, sin embargo, nadie escuchará.

⁵ A nivel plástico, recibe la denominación de *clave visual*, la *clave alta* -que tiende al blanco- presenta el ambiente inhóspito, duro, seco y frío de las tierras blancas; cuando, en cambio, el filme toma un tono más intimista (por ejemplo en la secuencia en que se desata la inundación, en el baile, en el primer diálogo entre Natalio y la Angélica en el rancho, o durante la muerte de la anciana), la clave visual alta se modera con la *clave visual baja* (más tirando al negro, pero enriquecido con toda una escala de grises intermedios).

⁶ Resulta interesante el parlamento-síntesis que acompaña a la imagen del padre arrodillado en el suelo con tierra que parece ceniza, que resulta inútil, entre sus dedos y hablando de la tierra muerta, de la tierra estéril y sin vida.

Mientras que la novela presenta una secuencia paralela en la que, por un lado, se recorren los pensamientos, los deseos, la ideología que paulatinamente va tejiendo la Madre en su mente y, por el otro, el periplo de Odiseo buscando comida, haciendo “changas”, soñando y construyendo torres de arena que derrumba a puntapié como se caen sus ilusiones; la película, a través de una secuencia circular, comienza con una voz en off que sostiene que los árboles y los pájaros tienen todo cuanto necesitan y los hombres no son dueños ni están a salvo en la tierra en que nacieron, que son desterrados de ésta sin ninguna culpa y que los más inocentes están condenados a muerte.

Este filme termina con la misma idea con la que empieza, que sólo en el momento de la muerte a los pobres “la tierra no les será negada.”

Finalmente, la cámara muestra un afiche político que promete trabajo y progreso, a su lado un arma abandonada que antes estuviera en las manos de un niño y por último ese niño, Odiseo, muerto, boca abajo, con el puño abierto y junto a su mano una bolsita con monedas desparramadas. Monedas inútiles como los sueños, las promesas y el futuro.

Bibliografía

- ÁBALOS, Jorge (1949): *Shunko*, Buenos Aires, Losada, 1959.
AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1990): *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.
CASTRO, Ernesto (1943) *Los isleros*, España, Hispanoamérica, 1984.
DEMARE, Lucas (Dir.) (1951): *Los isleros*, Buenos Aires. (Largometraje)
DEL CARRIL, Hugo (Dir.) (1952): *Las aguas bajan turbias*, Buenos Aires. (Largometraje)
DEL CARRIL, Hugo (Dir.) (1959): *Las tierras blancas*, Buenos Aires. (Largometraje)
DI NÚBILA, Domingo (1952): *Historia del cine argentino. Tomo II*. Buenos Aires, Cruz de Malta.
ESPAÑA, Claudio (Dir.) (1995): *Cien años de cine*. Buenos Aires, La Nación Revista.
GENETTE, Gerard (1962): “Introducción”, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
GETINO, Octavio (1998): *Cine argentino. Entre lo deseable y lo posible*. Buenos Aires, Ciccus.
GORKI, Máximo (1906-1907): *La madre*, Madrid, Akal, 2007.
JAUSS, Hans Robert (1987): “El lector como instancia de una nueva historia”, en Mayoral, J. (comp.) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
MANAUTA, Juan José (1956): *Las tierras blancas*, Buenos Aires, doble P.
----- (1956): *Las tierras blancas*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008.
MURÚA, Lautaro (Dir.) (1960): *Shunko*, Buenos Aires. (Largometraje)
RUSSO, Eduardo (1998): *Diccionario de cine*. Buenos Aires, El Amante Cine-Paidós.
VARELA, Alfredo (1943): *El río oscuro*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
WOLF, Sergio (comp.) (1994): *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Letra Buena.
----- (2004): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós,