

## Sobre Ansolabehere, Pablo.

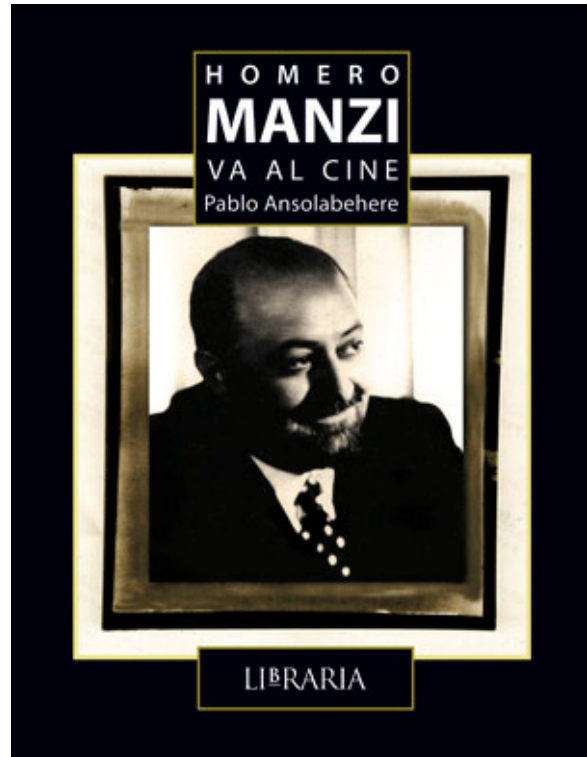
### *Homero Manzi va al cine*

Buenos Aires: Librería, 2018, 176 pp.,

ISBN 978-987-3754-20-3

Emiliano Jelicié\*

A diez años de la primera edición de la colección “Los escritores van al cine” (dirigida por Gonzalo Aguilar para Librería), el “Manzi” de Pablo Ansolabehere irrumpe como un saludable desvío en el camino. Quinto escritor de la serie –después de Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo y Adolfo Bioy Casares–, la diferencia con los cuatro anteriores salta a la vista. La sola mención de su nombre, paradójicamente homónimo del “padre de las letras”, sugiere muchas cosas menos un lugar de pertenencia en el cielo del canon literario argentino, que en parte puede explicarse por su ajenidad a un círculo como el de Sur –al que ni siquiera se le negó un excéntrico como Roberto Arlt–, pero sobre todo por su concepción *aggiornada* del oficio de la escritura, en tiempos en que los nuevos soportes de la naciente industria cultural argentina empiezan a horadar ciertos privilegios consagrados al libro y a las bibliotecas. En efecto, si hay algo que queda claro desde el primer capítulo (“Boedo antigua”) es que a Manzi no lo desvelaron las formas encumbradas de la prosa ni del verso, sino las más breves y modestas de la canción popular, la crónica periodística y la poesía urbana, o las estrictamente descartables –según la conocida formulación de Carrière y Bonitzer– del guión cinematográfico. Fueron precisamente estos géneros de la cultura popular masiva los que definieron su lugar de pertenencia en la industria del espectáculo muy tempranamente. Esto no quiere decir que los escritores del “modelo canónico”, por llamarlo de alguna manera, hayan querido escapar al influjo que los medios masivos, con el cine a la cabeza, podían ejercer en



sus oficios y en sus obras. Pero mientras que para éstos el cine era una conquista pensada como *valor agregado* –no sin tropiezos ni problemas de *adaptación*, como se ve claramente en Borges–, para Manzi definía un espacio que cobijó de entrada su gran pasión por el tango, así como impulsó sus ocupaciones venideras de guionista y de director. La diferencia de Manzi con el resto es que el cine no constituyó un punto de llegada sino de partida. Fue para él, por sobre todas las cosas, un hábitat natural.

Una segunda hipótesis se desprende de la primera, y vertebra igualmente todas las líneas de investigación del libro. Para Manzi ir al cine es menos un *ir a ver* que un *ir a hacer*. Esto, que desnuda un déficit biográfico –prácticamente no hay testimonios de sus visitas al cine como espectador–, desplaza el mito de origen a otra forma de ir al cine que también se volvía famosa en el Buenos Aires de los años veinte: los concursos de tango que se organizaban en las salas de cine de barrio, donde circularon en forma de canción algunas de las primeras letras de Manzi, amplificadas a su vez por la radio y las revistas. La experiencia es nodal para el joven Manzi porque es allí donde conoce a sus futuros socios musicales, y también descubre la emergencia de una modalidad de artista –de “trabajador-artista”, escribe Ansolabehere– que se adapta a los ritmos y necesidades de las nuevas tecnologías de comunicación, y por tanto es capaz de un tipo de versatilidad que el viejo modelo no exigía. Inspirado en la “presencia tutelar” de José González Castillo –quien, como recuerda el autor, ya tenía una extensa trayectoria como redactor de leyendas de películas mudas y como escritor de guiones–, Manzi va a ir al cine de múltiples maneras: llevando sus canciones a las películas (*¡Tango!*, Luis Moglia Barth, 1933), escribiendo sus canciones *para* las películas (*Monte criollo*, Arturo S. Mom, 1935), publicando notas sobre cine en las que oficiaba, a su vez, como verdadero *influencer* de la industria local (“El error de Gardel”, 1934; “El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en nuestra cinematografía”, 1939), escribiendo guiones de películas (*Nobleza Gaucha*, Sebastián M. Naón, 1937) o dirigiendo (*Pobre mi madre querida*, 1948).

Entre paréntesis solo figuran títulos aislados de una lista larga de autorías y colaboraciones. En el mismo sentido, el libro no pretende una elaboración exhaustiva

ni estrictamente cronológica de las incursiones profesionales de Manzi en el cine. Decisión sin dudas inteligente, porque de lo contrario hubiera tenido que expedirse sobre al menos veinticuatro guiones cinematográficos, y más de una docena de canciones para películas, sin poder examinar algunos de estos trabajos –y formas de trabajar– en detalle y por separado, atento a la dificultad adicional de que muchos de esos proyectos hacen convergen dos o más variantes de su oficio en una misma obra. Esto se ve especialmente en el examen que Ansolabehere realiza del proceso de escritura de los guiones. Por ejemplo, el guión de *Confesión* (Luis Moglia Barth, 1940) es abordado en el capítulo 2 (“El cine va al tango”) desde las reformulaciones argumentales y genéricas que Manzi realiza de la canción del mismo nombre, mientras que en el capítulo 3 (“El escritor de cine”) lo hace desde la perspectiva del arte en colaboración. Otro tanto ocurre con el abordaje del guión de *Donde mueren las palabras* (Hugo Fregonese, 1946), que aparece en tres oportunidades para desentrañar los conflictos y “traiciones” en torno a la selección del musicalizador de la película (capítulo 2), aportar algunas perlas testimoniales de cómo se gestó el argumento y se escribió el texto final (capítulo 3) y contrastar la apuesta por la “alta cultura” del film con la deriva populista de las intervenciones políticas de Manzi (capítulo 4, “Nacional y popular”).

Se podría decir entonces que la forma que mejor define la estructura del libro es la del espiral: dividido en cuatro capítulos según un criterio predominantemente temático, cada uno supera en extensión al siguiente a medida que avanza la lectura, y de ese modo se asegura poder volver sobre sus materiales de estudio con un enfoque más completo y renovado cada vez. No hay repetición sin vuelta de rosca en *Manzi va al cine*.

Párrafos aparte merece el cuarto y último capítulo. Pero no tanto por su mayor volumen de páginas como por la indagación política que supone el tema elegido, la inscripción de lo nacional y lo popular en el cine escrito por Manzi, lo que le da un mayor sesgo ensayístico a la investigación. Aquí Ansolabehere hace gala una vez más de su refinada destreza para confrontar documentos y materiales heterogéneos, y en esa operación de montaje hacerles decir aquello que de manera aislada, como meros enunciados sin contexto, callarían. Esto implica en principio el cotejo de algunos

textos programáticos de Manzi (de política cinematográfica y de política *stricto sensu*) con los argumentos de sus propias películas, que en el ejemplo que mencionamos daría como resultado una flagrante contradicción, un choque de intereses, entre lo que Manzi proclama en un prólogo como tarea para el artista (“amar todo lo que nace del pueblo”, frente a lo “antipopular”, que viene de “lo culto” y de “lo ajeno”, 141), y su deliberada apuesta por la alta cultura en *Donde mueren las palabras*. Estrenado el mismo año, el film pareciera echar por tierra no sólo esa proclama populista sino, sobre todo, el largo esfuerzo que Manzi había hecho por llevar sus ideas de fundar un cine nacional a su propia práctica fílmica, como había quedado visto en éxitos como *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945), *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) y *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944). Pero las contradicciones se vuelven paradojas, y, como se sabe, las paradojas son solo contradicciones en apariencia. Lo más fructífero del análisis de Ansolabehere nace de su inconformismo por resolver las cosas fácilmente. En principio, porque, como él mismo dice, el “giro ‘culto’ –y de esto la industria cultural ha dado sobradas muestras a lo largo del siglo XX– no implica de ningún modo un intento de rehuir del mercado de la industria cinematográfica ni de darle la espalda al paladar del gran público” (142), lo que abre toda una controversia con aquella idea anquilosada de que lo popular se expresa, y por tanto se debe buscar, en una supuesta identidad preexistente que uniría los contenidos de la representación con el público. En segundo término, porque es necesario notar que esta paradoja no es individual sino que involucra a la propia sociedad argentina, ya que “en el momento en que el peronismo llega al poder, apoyado por las masas populares, Manzi y Petit se despachan con una historia consagrada a la alta cultura, con lo cual, de algún modo, marcan una tendencia del cine argentino durante el peronismo, cada vez más alejado de argumentos anclados en episodios de la historia nacional” (142). La hipótesis de que el cine de ficción de los primeros gobiernos de Perón estuvo lejos de asumir un sesgo marcadamente nacionalista –y, menos aún, peronista– está presente en autores que Ansolabehere cita en el libro, como Abel Posadas y Clara Kriger. Si bien este no es el lugar para demostrarla, cualquier explicación a este fenómeno debería colocarse en un lugar equidistante de cierto antiperonismo irreflexivo que ve en cada producción cultural

del período un mecanismo de propaganda –sin discernir además entre el ámbito de la ficción y el del documental, que sí fue deliberadamente intervenido por la Subsecretaría de Prensa y Difusión a cargo de Apold–, y de cierto peronismo automático que reivindica la promoción estatal de películas bajo la ilusión del “cuanto más mejor”, sin solicitar una intervención efectiva en el circuito privado de la exhibición y la venta. En tercer y último lugar, porque es el propio film el que intenta una respuesta al problema al plantear la “relación entre alta cultura y cultura popular, en primer lugar, como dos instancias que no son incompatibles, sino complementarias” (144), cuestión que Ansolabehere desarrolla en detalle a partir del análisis de las consecuentes estrategias formales de la película, que volverán a darse de manera incluso más enfática en *Nunca te diré adiós* (Lucas Demare, 1947), basada en la poesía de Gabriela Mistral, con la que Manzi y Petit de Murat se despedirán para siempre del mutuo trabajo en colaboración.

Similar operación crítica y metodológica se puede observar en los análisis de las películas que retratan las figuras de Sarmiento y de Rosas. Una vez más, se trata de evitar paralelismos mecánicos. El lugar común indica que el favoritismo de Manzi por el primero, en desmedro del segundo, significa una contradicción de sus principios políticos básicos, pero un examen más detenido de las narraciones fílmicas muestra en cambio que hay un contexto político lo suficientemente poroso como para interferir esas manifestaciones particulares y modularlas de manera específica en cada caso, esto es, en cada película, y en cada fragmento de película –,son ejemplares, en este punto, los análisis de films como *Huella* (Luis Moglia Barth 1940), *Fortín Alto* (Luis Moglia Barth 1941), *La guerra gaucha* y *Su mejor alumno*–. Igualmente revelador es lo que resulta del cruce de estas semblanzas de próceres con un determinado corpus de documentos extra-cinematográficos. Por un lado, la operación permite observar los alineamientos ideológicos que las películas mantienen, por acción u omisión, con la organización política a la que pertenece Manzi –FORJA–, pero también obliga a realizar una serie de reparos a la hora de establecer la fisonomía última de dos grandes personalidades de la historia que están siendo objeto de un proceso dinámico de revisión, transversal al campo político de

entonces (por ejemplo, Sarmiento en esa época es rescatado tanto por uriburistas como por irigoyenistas y alvearistas, y algo parecido empezará a ocurrir con la figura de Rosas dentro del campo “nacional y popular”). Esto último tal vez pueda comprenderse mejor con la aparición de un elemento dinamizador de ese revisionismo como lo es Juan Domingo Perón, una especie de síntesis virtuosa de los procesos históricos previos. Si Manzi le confiere un lugar central en la etapa final de su vida, que incluso lo lleva a abandonar el radicalismo en pos de hacerse lisa y llanamente *peronista*, es porque allí ve la consumación de un proyecto que estaba *in nuce* en el lenguaje político que él mismo había empezado a madurar unos años antes, y que se encuentra materializado en su cine, pero no de la manera más obvia. Como propone Ansolabehere:

Pero quizá haya que considerar de otro modo la relación del cine de Manzi con la política, no solo teniendo en cuenta lo que pudo ser y no fue o las posibles alusiones en sus películas a diversas situaciones conectadas con la política de su tiempo, sino especialmente el vínculo entre el lenguaje y las narrativas característicos del cine argentino y esa forma novedosa de entender la política y su lengua(je) que Perón vino a encarnar como nadie (...), similar al que ya había sido construido y difundido por la cultura de masas de las décadas del veinte y del treinta.

En este sentido puede decirse que la película más peronista de Manzi no es ni *El último payador*, ni *Pampa bárbara*, ni *La guerra gaucha*, sino *Todo un hombre*, incluso teniendo en cuenta el dato fundamental de que fue filmada y estrenada en 1943, cuando la figura de Perón recién asomaba públicamente a la escena política nacional, cuando Eva Perón solo era Evita Duarte y cuando todavía nadie podía prever que un par de años después el pueblo trabajador saldría masivamente a las calles a reclamar la libertad de su nuevo líder (158).

Se trata de una de las últimas hipótesis del autor, quien abandona aquí cierta distancia con el objeto de estudio para sacar a la superficie, a partir de las preguntas por la subjetividad ideológica del retratado, la suya propia. En otros pasajes del libro ese acercamiento se da más con las orejas que con los ojos, en calidad de oyente musical (no un oyente cualquiera, porque Ansolabehere es músico), como cuando examina las tendencias estilísticas de Manzi y “su contribución decisiva en el desarrollo de la milonga” (53), o como cuando, hacia la parte final del libro, sobreimprime el título del

epílogo (y el tono de su escritura) con uno de los “tangos más memorables de Troilo” (172), dedicado a Manzi a pocas horas de ser velado: “Responso”.

Por estas y otras razones, *Manzi va al cine* admite ser leído no como una simple antología de las peripecias de Manzi en el cine sino como un libro “sobre Manzi”, a secas. El cine en este sentido no constituye un mero recorte particular, una especie de ángulo de visión que podría ser reemplazado sin más por otro (el de la literatura, la música, la historia o la política). El cine en Manzi es mucho más que eso. Es un punto de partida inestimable. Una plataforma múltiple de creación. También es la tecnología que vehiculiza como ninguna un lenguaje posible para las masas. Campo popular y medios de comunicación. Política y arte. El peronismo prefigurado en un guión de Manzi. ¿No son motivos suficientes como para considerar a *Manzi va al cine* como el más acertado de los libros consagrados a Manzi hasta el presente?

---

**Fecha de recepción:** 16 de noviembre de 2019

**Fecha de aceptación:** 2 de diciembre de 2019

**Para citar esta reseña:**

JELICIÉ, Emiliano. “Sobre Ansolabehere, Pablo. *Homero Manzi va al cine*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 352-358. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/238>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Emiliano Jelicié** es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ex miembro del equipo de redacción de la extinta revista electrónica *Otrocampo. Estudios sobre cine*, en los últimos años ha dado charlas y coordinado mesas redondas relacionadas con el cine, y se ha dedicado a la docencia. Se desempeña como docente en la Universidad del Cine (FUC) y en la Universidad Nacional de las Artes, donde también cursa sus estudios de doctorado. Ha publicado *Borges va al cine* (Libraria, 2009), en coautoría con Gonzalo Aguilar, y *La cámara opaca* (2016, El cuenco de plata). En el ámbito de la realización fílmica, ha codirigido junto a Pablo Klappenbach el largometraje documental *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (2012). Actualmente se encuentra desarrollando una investigación sobre la circulación y recepción del cine francés en la Argentina bajo el auspicio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la Argentina (INCAA). E-mail: [emilianojelicie@hotmail.com](mailto:emilianojelicie@hotmail.com).