

Contar (cantar) con la madre: herencias femeninas. Un análisis sobre *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940)  
María Aimaretti  
Arkadín (N.º 12), e050, octubre de 2023. ISSN 2525-085X  
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe050>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# CONTAR (CANTAR) CON LA MADRE: HERENCIAS FEMENINAS

Un análisis sobre *La casa del recuerdo*

Counting (*singing*) with the mother: feminine inheritances

An analysis about *La casa del recuerdo*

MARÍA AIMARETTI | [m.aimaretti@gmail.com](mailto:m.aimaretti@gmail.com)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido: 28/03/2023 | Aceptado: 2/05/2023

## RESUMEN

En el marco de un estudio troncal dedicado a cartografiar el imaginario maternal en el cine de ficción argentino desde 1933 al presente, este trabajo aborda el tema de las transmisiones o herencias concentrándose en el análisis de *La casa del recuerdo* (1940), donde la música, las canciones y las atmósferas sonoras son el vector que hace posible el contacto con *aquello que viene de la madre*. El texto da una caracterización general de la cinta, para luego examinar el modelo materno-filial que ofrece el relato, tanto en lo relativo a su dimensión iconográfica como sonora, detectando tensiones y resonancias entre imaginarios de género socio-culturales y puesta en escena.

## PALABRAS CLAVE

Cine clásico industrial; mujeres; maternidad; herencias

## ABSTRACT

Within the framework of a main study dedicated to mapping the maternal imaginary in Argentine fiction cinema from 1933 to the present, this work addresses the issue of transmissions or inheritances, concentrating on the analysis of *La casa del recuerdo* (1940), where music, songs and sound atmospheres are the vector that makes the contact with *what comes from the mother* possible. The text gives a general characterization of the film, to then examine the mother-child model offered by the story, both in terms of its iconographic and sound dimension, detecting tensions and resonances between socio-cultural gender imaginaries and staging.

## KEYWORDS

Classic Industrial Cinema; Women; Maternity; Inheritance



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

En una sociedad androcéntrica y patriarcal: ¿de qué modos sensibles y discursivos se cercenan o dan curso, se prohíben o estimulan, los legados maternos en la cultura de masas cinematográfica? ¿Qué hacen las hijas con los legados femeninos?: ¿reciben con indiferencia, repiten historias, rechazan a sus madres o, reivindicándolas, construyen lealtades con sello propio? Con estas inquietudes como disparador reflexivo, y en el marco de un estudio de largo aliento dedicado a cartografiar de modo situado el imaginario maternal en el cine de ficción argentino desde 1933 al presente, este trabajo aborda el tema de las transmisiones o herencias concentrándose, dentro del periodo clásico industrial, en el análisis de *La casa del recuerdo* (1940). El largometraje de Argentina Sono Film protagonizado por Elsa O'Connor y Libertad Lamarque, tuvo como su guionista a la escritora María Luisa Bombal y su director a Luis Saslavsky, estrenándose comercialmente en una sala de primera categoría de Buenos Aires, el Cine Monumental, el 20 de marzo de 1940. En él la música, las canciones y las atmósferas sonoras son el vector que hace posible el contacto con *aquello que viene de la madre*: más aún, implican el encuentro y reconocimiento entre mujeres y, desde allí, la afirmación del derecho al propio deseo.

Si bien nuestro objetivo es, desde los estudios sobre cine, describir y analizar el modelo materno-filial que ofrece la cinta, tanto en lo relativo a su dimensión iconográfica como sonora, detectando tensiones y resonancias entre imaginarios de género socio-culturales y puesta en escena; de cara a un abordaje contextualizado ofreceremos una caracterización general del producto.

### COORDENADAS MATERIALES, BALIZAS SEMÁNTICAS

*La casa...* fue producida por una empresa nacional que apostó, desde sus comienzos, a un modelo de negocios comercialmente rentable, pero no por ello mediocre a nivel de factura visual. A comienzos de los cuarenta, Argentina Sono Film acababa de inaugurar galerías propias en los inmensos estudios de San Isidro y se hallaba en plena expansión financiera, que seguirá sosteniendo en el tiempo y la convertirá en la única sobreviviente de la dorada época de los estudios. Contaba con una planta técnica fija bien capacitada que aseguraba un piso de calidad artística, pero también, cuando el diseño de producción lo exigía, contrataba a profesionales *ad hoc* para potenciar sus propuestas: en nuestro caso, por ejemplo, la chilena María Luisa Bombal fue quien hizo el libro original, y luego el guion junto a Saslavsky y Carlos Adén, habitual colaborador literario del cineasta.<sup>1</sup>

Asimismo, la voz canora es soportada por el cuerpo de la *star-diva* lo que garantiza eficiencia económica y alcance internacional al producto: Lamarque detenta un peso sin parangón en el cine, el mercado discográfico, la radio y los espectáculos teatrales, por lo que oficia como agente sinérgico a nivel comercial —de hecho va a grabar una canción que interpreta en el film.<sup>2</sup> Recuérdese, además, que la dupla director-actriz ha trabajado recientemente con excelentes resultados en *Puerta cerrada* (1939), antecedente que hacía suponer la reedición del éxito, aunque la repercusión del caso que nos ocupa no fue la misma. Por último, cabe señalar que la atmósfera sonora de la película combina con inteligencia lo culto, lo popular y lo folklórico, pues conviven Frederic Chopin y Gabriel Fauré, junto Homero Manzi —poeta de tango y guionista de Sono (Ansolabehere, 2018)—, Alfredo Malerba —músico de trayectoria y mánager de Lamarque— y Andrés Chazarreta —referente de la música de raíz folklórica.

1 En otros trabajos desarrollamos in extenso el aporte de Bombal a *La casa...*; y el derrotero de producción, exhibición y recepción de la película.

2 El 30 de abril de 1940 Lamarque graba un disco con dos temas: la zamacueca «Cañaveral», y el tango «Desconsuelo» de Héctor María Artola (música) y Carlos Bahr (letra).

En términos semánticos y narrativos señalemos que el pasado es el núcleo de la cinta: si, temáticamente, el olvido parece imposible y la memoria de la heroína muerta acosa a los vivos; formalmente, se apela al *flashback* como procedimiento que organiza el relato. Esa estructura apenas si había comenzado a utilizarse, y fue la dupla Saslavsky-Lamarque la que lo incorporó por primera vez.

Fue Luis Saslavsky quien, en *Puerta cerrada* (1939), consiguió romper con el esquematismo del film-río, al convertir la mayor parte de la narración en un moderno *flashback* [...] [que] impone el tiempo como protagonista y le da a la construcción de la memoria un valor dramático [...] Moderniza las reglas de narración [...] El resultado, en primera instancia, es la articulación de contenidos que producen la dramatización de la nostalgia (España, 2000, pp. 143-144).

Aquí sería importante introducir un matiz ligado al trabajo conjunto entre director y guionista, quienes se habían conocido después de que ella publicara una elogiosa crítica de *Puerta...* en la revista *Sur* (1939). En las dos novelas publicadas por Bombal antes de la realización del film —*La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938)—, los relatos se organizan a partir de protagonistas femeninas que recuerdan y ordenan el pasado, y existe un elaborado juego de temporalidades superpuestas. Por ello, sería atinado conjeturar que la elección del procedimiento para la cinta habría podido darse a partir de una afinidad electiva entre Saslavsky y Bombal quienes, cada uno por su lado, ya habían utilizado con eficacia y éxito el recurso.

Asimismo, cabe notar que en *La casa...* los recuerdos están estrechamente vinculados al espacio y, a su vez, se manifiestan de modo inquietante en el plano sonoro. También en el plano sonoro se gestiona el vínculo entre madre e hija: allí se cifra la continuidad de una en la otra, y la lealtad a un legado que constantemente es amenazado con la desaparición o el menosprecio por parte del sistema patriarcal y machista que socava su legitimidad. Si la madre —O'Connor— es una mujer cosmopolita que anuda deseo propio y cuidado de la hija; la hija —Lamarque—, busca su propia verdad y tiene en su antecesora a una aliada incondicional. Para ambas, la música es un canal de conexión entre ellas, y un imán erótico y de seducción sea con *partenaires* masculinos, como con el público.

### DE MADRES, MUROS Y AMORES

La primera acción dramática significativa de *La casa...* es sonora: se trata de golpes secos, insistentes, martillazos que no cesan durante toda la escena de inicio, y que en su violencia y brusquedad contrastan con la suavidad de habla de los personajes. Y es que, frente a un sitio *que habla* de un pasado doloroso y lo trae insistentemente al presente, no cabe otra acción que sellarlo: tapiar la casa es encerrar la memoria. Rita Schaefer —O'Connor— y Ramón —Arturo García Buhr— se reúnen para despedirse en mitad de una noche tormentosa y evocan juntos el pasado:<sup>3</sup> «Nunca volveré a esta casa llena de recuerdos de Silvia... de Silvia...» dice ella; a lo que él responde con un verso de Gustavo Adolfo Bécquer «Cerraron sus ojos que aún estaban abiertos... abiertos» (Rima LXXIII en Saslavsky, 1940, 3m36s).<sup>4</sup> Ensimismados en el dolor, repiten en espejo: «Hace tan poco tiempo que se lo regalé [libro de poemas]», «Hace tan poco tiempo que usted se lo regaló» (Saslavsky, 1940, 3m59s). Detrás de una impresión de teatralidad, Saslavsky y, sobre todo, Bombal construyen el intercambio verbal a partir de una rítmica musical que semeja al eco sonoro que da la voz en un espacio vacío. En efecto, ese eco es manifestación del luto de una madre y de un enamorado, y el preámbulo perfecto para, atraídos por el pasado, un trabajo de memoria.

3 No se olvide la importancia que en el melodrama tienen los fenómenos atmosféricos como expresión de ciertos estados afectivos, pero también el estilema bombaliano de la lluvia persistente.

4 Yolanda Montaldo (1991) advierte que en la obra de Bombal la influencia de Bécquer fue central tanto a nivel de temas, como tono y tropos.

La escena señala los elementos claves del relato: 1) la relevancia del sonido como vector expresivo y narrativo; 2) la presencia continua de la muerte y lo fantasmático; 3) la memoria como búsqueda por darle sentido al pasado, pero también como acción involuntaria ligada a una latencia acechante; y 4) el protagonismo del espacio *casa familiar* no solo como detonante de recuerdos, sino como escenario de conflictos. En efecto, en esa entrada al pasado se planteará el agón estructurante: un muro divide dos casas familiares, dos clanes-genealogías y enfrenta a dos madres, Rita y Elena Guerrero —Felisa Mary—, mamá de Ramón. En efecto, las casas y el pasado no solo obsesionan a Bombal —son elementos claves en su corpus literario—, sino también a Saslavsky, siendo una constante en varios de sus melodramas: si en *Puerta cerrada*, una se abría o cerraba ante las convenciones, el secreto o el sacrificio; en *La casa...*, una reja-portón marca el confín último del hogar, el límite que no debe traspasarse, poniendo en evidencia los modos en que la regulación social que estructura las casas hace libres o prisioneros a sus habitantes. En efecto

Las casas son para él lugares privilegiados [...] un personaje [...] La época [...] siempre se impone a los personajes, con sus rígidas normas y costumbres, y aunque no sea su objetivo fundamental hacer una crítica social, ésta trasciende por medio del clima logrado y nos ubica mejor frente a la trama (Barney Finn, 1982, pp. 34-35).

Articulando espacio y conflicto dramático, y sirviéndose de varios sistemas significantes como el vestuario, el attrezzo y la fotografía, la construcción iconográfica de las madres se da por oposiciones taxativas. Elena borda, espía por la ventana junto a su hermana —soltera—, da indicaciones a sus hijas, mantiene una recatada afectividad con su esposo y luce vestidos que la cubren completamente —no importa la ocasión o estación. Permanece en el hogar tanto por mandatos genéricos como por un pleito legal de su marido que le impide viajar, su carácter es convencional y rutinario, y se la retrata con una iluminación plana que no la destaca.<sup>5</sup> Rita, por el contrario, fuma, invita a su hija a disfrutar de viajes y a cantar juntas, mantiene una intensa relación afectiva por fuera de normativas sociales, seduce con su seguridad e independencia, es moderna y cosmopolita en sus costumbres —ha vivido mucho tiempo en Francia— y a veces luce ropa descotada. Alberto Etchebehere la fotografía en calidad de coprotagonista, notándose un esfuerzo por resaltar su belleza y expresividad facial con una iluminación suave y elegante. Si la casa de Elena queda representada a partir de una lógica centrípeta, sedentaria, de repetición y fijeza de roles sexo genéricos, la de Rita se caracteriza por una lógica centrífuga, de apertura, movilidad y dinamismo visual.

Ahora bien, ¿cuál es la acción que revela la presencia de aquella madre del escándalo entre sus pacatos vecinos? Pues, la música. Cada noche, Rita toca piezas de Chopin al piano, y las ventanas abiertas hacen que su voluptuoso romanticismo altere a los Guerrero: de hecho, por una conversación de sobremesa sabremos que fue eso lo que cautivó al acaudalado Germán Baztarrica. Si la música —pasión amorosa— queda asociada a Rita, la murmuración —convención— queda ligada a Elena. Por eso, no es extraño que, entre ambos modelos femenino-maternales, aparezca Silvia: filiándose a la segunda, cuando pequeña, habrá de aguzar el oído para reconocer a sus vecinitos aún sin verles, en una posición de subordinación emocional; filiándose a Rita, como joven adulta, habrá de hacerse escuchar y respetar, justamente, cantando —y contando— con su madre.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Un año antes del estreno de la película, Mary interpretó a la madre de *Así es la vida* (Mugica, 1939), la comedia blanca familiar que abrirá todo un ciclo productivo en el cine nacional: desde ese film será la madre tradicional, respetable y burguesa por antonomasia.

<sup>6</sup> Tal como sintetiza Ricardo Manetti, Silvia es «[...] una joven con una lesión cerebral que soporta el determinismo del pasado irresuelto de su madre. Lo gótico prohibido son los recuerdos que conviven ocultos en la casa. Por un lado, la memoria nunca explícita de la vida anterior de la madre y, por el otro, el pasado, la infancia, la juventud y la muerte de Silvia, a la vista del espectador. [...] Como también hay aquí dos familias divididas por el pasado, los Guerrero y las Baztarrica, la muerte de Silvia reivindica a su madre frente al valor de vivir» (2000, p. 259).

En efecto, la hija pide a la madre un vals —«Las camelias»—, pero Rita prefiere «La mariposa y la flor» y va ayudando a la primera a recordar la letra [Figura 1]. Este momento luminoso de memoria sonora presenta una dinámica dialógica que contribuye a dotar de especial cercanía y complicidad a la relación entre estas mujeres: alrededor del piano, Silvia canta, sonríe a su madre, la mira con ternura y gira danzando feliz, completando las frases que aquella inicia. La música las encuentra, las espeja, les permite reconocerse la una a la otra, y reconocerse a sí mismas. Pero además del valor simbólico y espectacular, esta canción cumple un rol narrativo pues encierra la intriga de predestinación de la pareja romántica. Los versos originales de Víctor Hugo son reelaborados por Manzi, pero lo central de la historia se mantiene en ambas versiones de la canción de Fauré, y adelanta el final de la cinta: se trata de la imposibilidad de unión entre dos amantes —una mariposa y una flor— que, pese a su devoción mutua, no pueden compartir la vida pues pertenecen a mundos distintos y, finalmente, uno de ellos muere.



Figura 1. Al piano madre e hija. Museo del Cine Pablo Ducros Hicken

Poco después, los jóvenes Ramón y Silvia se encuentran en el jardín, junto al muro y la reja que separa ambos hogares, y comienza el galanteo mientras, en paralelo, el mejor amigo del muchacho, Carlos —el cantor Alberto Vila—, aunque hasta entonces vivía en secreto un romance con la hermana del protagonista —Larita/Ester—, también habrá de enamorarse de la recién llegada de Europa. Así, si Rita configuró un triángulo con Baztarrica y su esposa legítima, Silvia hace lo propio por doble partida, con Carlos y Ramón, y con Carlos y Larita: en ambos triángulos, el elemento en el que se cifra la fuerza de la pasión amorosa es la música, es decir, la herencia vital de la madre. Música, voz y canciones son el imán sentimental y erótico que portan las protagonistas, y que expresa su libertad y propio deseo.

En el primer triángulo, la declaración de amor entre Ramón y Silvia se da en un balcón mientras la madre toca una pieza de Chopin: él obsequia las rimas de Bécquer, leen unos versos y se besan. La intensidad de la escena se juega no solo en lo dicho, sino en la proxemia, los juegos en los tonos de la voz y la voluptuosa música a manos de Rita que parece dar el marco perfecto que alienta el contacto de la pareja. Sin embargo, pronto se cumple la anticipación poética: la pasión desatada hace que la muchacha tenga su primer acceso nervioso y oiga campanas. Es notable cómo en el oído y el plano sonoro se juegan, simultáneamente, la filiación con la madre, la expresión del propio deseo y el castigo en forma de enfermedad. Tampoco es menor el modo en que habría muerto Germán: suicidio a causa de locura. Vemos entonces que un doble legado condena a la joven: si del padre se hereda la enajenación, de la madre se hereda tanto la potencia del deseo y la música, como el aislamiento socio-moral.

En el segundo triángulo, la canción oficia como vector de potencial fusión amorosa pues las voces de Lamarque y Vila se *acoplan/desacoplan* para entonar el vals de Malerba «Dúo de amor». Rita se encuentra al piano, animando a su hija a que vea con buenos ojos el futuro viaje a Europa que ha planificado —quiere volver a Francia para que esta sea atendida por especialistas—, y entonces la invita a disfrutar de la música junto a Carlos y, tal como cuando cantaron juntas, indica desde qué compas iniciar y dirige toda la interpretación con su mirada y su sonrisa. Es decir: es la madre la que hace posible la atmósfera y la dinámica dialógica entre los jóvenes, es ella la que habilita ese espacio de juego, de sueño y de encuentro. A través de un montaje paralelo, Saslavsky organiza la progresión dramática de modo tal de percibir el efecto de esas voces en la quinta de los Guerrero, donde otros enamorados —que son hermanos, y forman parte de los dos triángulos— sufren a causa de lo que oyen: así, otra vez, en el plano sonoro coinciden el éxtasis y la perturbación. Tras el dúo se reitera la crisis nerviosa, solo que en esta oportunidad es más evidente, y luego de que Lamarque desespere frente a esa tortura sonora, se desvanece.

Si, inicialmente, Ramón se enfrenta a sus padres a causa del amor que profesa a Silvia, tras una conversación con su madre cambia de posicionamiento. Ella ruega al muchacho que termine su relación y argumenta razones de tipo económico y moral: su matrimonio con *la hija de...* —una cualquiera— sumiría a los Guerrero en el desastre, pues la situación financiera es precaria —debido a un pleito perdido—, el padre es ya anciano y las hermanas deben contraer matrimonio con hombres de buena posición que recelarían estar vinculados políticamente a esas dos mujeres del escándalo. Le dice: «Yo no la juzgo a esa madre, pero *¡somos de mundos diferentes que no pueden conciliarse!*» (Saslavsky, 1940, 39m00s). La súplica maternal se vuelve ventrilocuismo, fidelidad ciega, y la mañana siguiente Ramón pide elegir entre Rita o él. Reitera palabra por palabra lo dicho por Elena, recomendando a Silvia separarse de aquella y dejar que vuelva sola a Francia: liberada de ese lastre moral, abdicando a su condición/identidad de *hija de...* y renunciado a la herencia que viene de ella, podría estar en condiciones de casarse. A esta denigrante propuesta Silvia responde encolerizada, aunque lúcida, negándose rotundamente a prescindir de la presencia, el afecto y el legado de Rita: la fidelidad de esta hija, que reconoce con orgullo a su madre, es poderosa.

La última de las canciones de la cinta reúne a los dos triángulos: resuelve el que forman Silvia, Carlos y Ramón; y agudiza el conflicto del segundo entre Silvia, Carlos y Larita. Luego del terrible diagnóstico que diera el médico la noche del desmayo —si vuelve a tener un episodio de alucinación, morirá—, la familia Guerrero accede al compromiso. Este se celebra en el jardín de Rita, al borde de una inminente tormenta que, preanunciando que ese enlace se verá *aguado* y provocará lágrimas y sufrimiento en ambas familias, tras desatarse hace que todos deban ingresar —forzados por las circunstancias— a la *casa del escándalo* que hasta hace poco despreciaban. Allí Carlos acompaña en guitarra una pieza folklórica que la muchacha elige cantar en honor de sus futuros suegros —mientras



Larita sufre confirmando su amor perdido. Lejos del tono extranjerizante de la primera canción —de origen francés—, y ausente el clima romántico de la segunda, la zamacueca reafirma aquello que la tradicional familia aprecia: identidad local y recato femenino. No por azar, el sistema de vestuario contribuye a construir esta imagen de joven argentina: Lamarque luce un vestido liso y sencillo que llama la atención por el motivo pampa que, como bordado, adorna cuello, pecho, puños y falda, y, a punto de entonar la canción, se coloca un pañuelo de gasa sobre los hombros, completando la imagen elegante y estilizada, aunque no menos iconográficamente reconocible, de una *verdadera paisana*. Notemos que el vestuario provoca, además, cierta homologación entre las madres: Elena luce una elegante mantilla blanca sobre los hombros, mientras que Rita hace lo propio con un corsé blanco liso adornado con discretos volados, y cerrado en puños y cuello. Tanto a nivel cromático como de diseño, las madres se igualan en dignidad y decoro, lo que constituye un punto clave de aproximación moral y afectiva entre las casas [Figura 2].



Figura 2. Sellando el compromiso. Museo del Cine Pablo Ducros Hicken

En el último tercio de la película se precipitan tres encuentros altamente melodramáticos donde, aumentando la tensión de uno a otro, se juega la identidad y el destino de la protagonista en función del vínculo con la madre. En el primero, el agón verbal entre las muchachas —trabajado en un ceñido montaje— terminará por poner a la luz dos secretos: el pasado moral de Rita, y el presente de salud de Silvia. Ester dice punzante: «Yo no tengo sus artes para engañar a los hombres: *nadie me las ha enseñado. Mi madre es una mujer decente. Yo no soy hija de la Rita Schaefer*» (Saslavsky, 1940, 1h08m41s). La muchacha rebaja a la hija a través del insulto a la madre: en lenguaje decoroso, pero no menos dañino, está diciendo que Silvia es hija de una prostituta y que sigue su camino enredando a los



Figura 3. Frente al vestido de novia. Museo del Cine Pablo Ducros Hicken

hombres. Respondiendo a esa infamia, Lamarque pega una bofetada a su contendiente, que vuelve a arremeter señalando que la «comedia de salud... de su posible muerte si le diera otro ataque», habrá de durarle poco tiempo. Así, Silvia se hace de una verdad que hasta entonces le habían ocultado.

Seguidamente, partiendo de la contemplación del vestido de novia recién terminado, en un *crecendo* de impecable planificación visual, verbal y gestual, Silvia —que comienza hablando suave y delicadamente, y termina casi a los gritos— va provocando a su madre para que hable sobre sus orígenes y explique cuál es el mal que le aqueja [Figura 3]. Rita defiende el secreto de su embarazo — que es también resguardar su intimidad— e intenta tranquilizar a la hija. De la provocación verbal Silvia pasa, literalmente, a la persecución física, el forcejeo y asecha a su madre con preguntas encarnadas, exigiendo certezas: «¿Quién es mi padre? ¿Cuál es mi enfermedad?» Al no obtener respuesta, adviene la rabia: la muchacha reprocha a la madre no haber tenido la familia y la casa que anhelaba —*bien compuesta* (moralmente), y en una residencia *estable*— y, lo que es más doloroso, la desautoriza en su amor de madre y de mujer, «¿Qué sabes vos del amor verdadero!» para rematar con una pregunta retórica cargada de desesperación «¿Para qué habré nacido?!» (Saslavsky, 1h18m40s) [Figura 4].<sup>7</sup>

Silvia escapa de noche sumida en la confusión, y al alba llega a la Iglesia donde vive el tercero de los encuentros personales: esta vez con Dios, a través de un sacerdote. Sosteniendo la tensión dramática a partir de su voz y los milimétricos movimientos que realiza aún estando de rodillas en

<sup>7</sup> Esta potentísima escena fue leída por parte de la crítica como la más fallida. Apelando al humor descalificador se dijo: «Escenas dramáticas jugadas a todo desplazamiento de personajes (...) que se transforma poco menos que en una “maratón” en la sala» (S/D, 1940, p. 23); y también «Me acuerdo de la “mancha venenosa” que se manda con Elsa O’Connor en la pieza y que es cuando le dice: MAMA EL PAN SE COMIO LA LECHE (No..., me equivoqué, eso lo dijo Barotruéballo. Libertá dice: MAMA YO NO ME QUIERO MORIR)» (Centeya, 1940, p. 59). Las mayúsculas y la errata son del original.





Figura 4. Un momento de verdad identitaria. Museo del Cine Pablo Ducros Hicken

el reclinatorio, soberbiamente fotografiada por Etchebehere, el rostro de la primera actriz queda enmarcado —¿aprimado?— por un entorno de sombras en los laterales, y por la esterilla propia de la rejilla del confesionario en las zonas del mentón y la frente. Únicamente los ojos y la boca están iluminados, y en ellos recae la atención visual de esos dos minutos de plano fijo en los que pasa de la lamentación, a la cólera y el reproche a la Trascendencia. Mientras Silvia habla de su experiencia, el sacerdote —cuya impenetrable voz es la de Orestes Caviglia— responde con frases hechas o citas a las bienaventuranzas, contrastando un discurso encarnado y posicionado —femenino—, a otro imparcial y distante —masculino—. <sup>8</sup> Silvia reniega de su situación, no se conforma con las palabras del confesor y afirma: «Dios es ciego para los que sufren, se complace en el dolor, se ensaña con los débiles, es cruel, sí. Conozco su crueldad. Vio sufrir a mi madre: la vio que no podía llevarme en los brazos, la vio soportar la peor de las humillaciones por mí, y no tuvo compasión» (Saslavsky, 1h21m56s). En este explosivo y subversivo discurso, la hija recompone la filiación con la madre y la vuelve su ejemplo y autoridad nuevamente: reconoce, a la luz de toda la información que ahora dispone, su fuerza y la valía de su cariño. «Dios escucha, y te perdona», le dice hierático el sacerdote, a lo que ella responde defensiva: «¡No! Yo no quiero su perdón: no lo preciso» (Saslavsky, 1h22m36s). <sup>9</sup> En efecto, ahora lo único que necesita la hija es volver al regazo materno. Cuando lo hace, Saslavsky y Etchebehere componen plásticamente un verdadero cuadro de reencuentro filial: la madre levemente elevada por sobre la hija, la estrecha y la reconforta entrañablemente. Allí, Silvia pide perdón y ruega a Rita su apoyo, lo que habrá de traducirse en un pacto de silencio y complicidad [Figura 5].

<sup>8</sup> Aquí hay una clara intertextualidad con el confesor de Ana María, protagonista de *La amortajada*, quien en el lecho de enferma de aquella procura convencerla de la existencia de un Dios justo, mientras ella responde con humor y evasivas.

<sup>9</sup> Poco después, en lo que puede leerse como una vuelta al orden católico-patriarcal-conservador, Silvia retorna a la Iglesia vencida por la resignación, apolínea y estoica frente al dolor y la muerte. Sin embargo, debido a que no existe justificación a semejante cambio de actitud, es probable que la potencia de la escena adversativa no haya quedado menguada en la memoria de los públicos.



Figura 5. Reencuentro entre madre e hija. Museo del Cine Pablo Ducros Hicken

Aunque llueve torrencialmente, en la última escena la joven pide abrir las ventanas y dejar que la humedad penetre en la habitación donde descansa, mientras observa el movimiento de los árboles tal y como describían los versos de Bécquer que tantas veces leyeron con Ramón. Es solo con la ayuda de su madre que logra morir en paz, resolviendo conflictos —patriarcales: herencia y clan—: la familia Guerrero salvada económicamente, y Larita comprometida con Carlos.<sup>10</sup> Llamándola, pidiéndole que esté muy cerca de sí, la hija muere estrechada en un abrazo con la madre: un cuerpo a cuerpo donde la segunda busca el regazo en la primera como si se invirtieran los roles. Y es que la santidad de Silvia la hace más grande que su madre quien queda, para siempre, despojada de una parte de sí, de su propio nombre: el que no haya adjetivo para nombrar esta pérdida hace palpable, más que un confín lingüístico, un silencio afectivo y simbólico del propio universo maternal. Un silencio que se atrevieron a dar a la escucha Saslavsky y Bombal.

### PUNTOS DE FUGA

Sospechando del extendido prejuicio que asevera que en el cine clásico popular *madre hay una sola* —un solo tipo de figuración: abnegada, asexual, conservadora— y que es necesario aguardar a la ficción contemporánea para la puesta en escena de personajes complejos que problematizan mandatos sociales, nuestro proyecto de investigación apunta a demostrar la existencia temprana de una heterogénea galería de motivos y figuras del universo maternal. En particular, aquí describimos y examinamos la forma que adquieren los conflictos y confluencias entre madre e hija, prestando atención a la dimensión sonora y detectando la intensidad poderosa que caracteriza el perfil de las heroínas.

<sup>10</sup> Bombal y Saslavsky doblan la apuesta por santificar al personaje y saturar melodramáticamente la clausura narrativa al hacer que Silvia pida a Larita que se vista con el que iba a ser su vestido de novia para que, casualmente, coincida con Carlos en su casa y este asegure su compromiso con ella en un forzamiento de sustitución.

Si, haciendo nuestro y expandiendo el planteo de Bibian Pérez Ruiz (2012), la *línea materna* está dada por una historia que une a diferentes generaciones por la vía de las mujeres; mientras que, una *lógica matrilineal* implicaría reconocer, preservar y tomar la memoria-legado vital que viene de y con la madre; sospechamos que tanto en *La casa...*, como en *Veinte años y una noche* (Zavalía, 1941), *Historia de una mala mujer* (Saslavsky, 1948) y *Del cuplé al tango* (Saraceni, 1959), existe una dinámica contendiente que disputa la preponderancia de una u otra en la codificación genérica femenina y del vínculo entre madres e hijas. Intuimos que conviven en tensión elementos de un imaginario materno-filial de continuidad irremediable y unidireccional desde el pasado al presente, que funciona por implicancias inconscientes, ciegas u ocultas; y otro que se caracteriza por un juego de transmisiones, apropiaciones y afirmaciones explícitas, que habilitan anacronismos y multidireccionalidades. Basculando entre las figuras de la *repetición especular* —bajo la cual la hija no hace sino reiterar/reeditar la historia materna: recibe una herencia y la duplica— y la *elección con lealtad* —bajo la cual la sucesora se inscribe en un linaje cuya última representante es la madre: toma un legado, elige su parte y hace algo con ello—, aspiramos a seguir la huella sinuosa —y a veces sonora— de las herencias maternas en el cine clásico industrial argentino.

## REFERENCIAS

- Ansolabehere, P. (2018). *Homero Manzi va al cine*. Librería.
- Barney Finn, O. (1982). Luis Saslavsky. Del esplendor a la soledad. *Cine Libre 1* (2). 34-36.
- Bombal, M. L. (1939). Puerta cerrada. *Revista Sur* (53). 78-80.
- Bombal, M. L. (2021). Testimonio autobiográfico. En L. Guerra (comp.), *María Luisa Bombal-Obras completas*. Zigzag. 273-290.
- Centeya, J. (28 de marzo de 1940). Un sapallazo. *Cine Argentino* (99). 59.
- España, C. (2000). El modelo institucional. En C. España (dir.) *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Volumen I*. FNA. 22-157.
- Manetti, R. (2000). Melodrama, fuente de relatos. En C. España (dir.) *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Volumen II*. FNA. 188-269.
- Moltaldo, Y. (1991). La huella de Bécquer en la obra de María Luisa Bombal. *La Torre. Revista de la Universidad Nacional de Puerto Rico* (20). 443-459.
- Pérez Ruiz, B. (2012). *Lo lejano y lo bello. Feminismos y maternidades africanas a través de su literatura*. Fundamentos.
- S/D (28 de marzo de 1940). "La casa del recuerdo" es un melodramón lacrimógeno. *Cine Argentino III* (99). 22-23.
- Saslavsky, L. (Director). (1940). La casa del recuerdo [Película]. Argentina Sono Film. <https://www.youtube.com/watch?v=6ndr5Qbe9QQ>