IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Una mujer desnuda en la selva. Bó, Roa Bastos y *El trueno entre las hojas*

Por Marcos Zangrandi*

Resumen: Este texto estudia el film *El trueno entre las hojas* (1958), a partir de una colaboración de Augusto Roa Bastos en el proyecto de Armando Bó, y del modo singular en el que el director argentino tomó, no sólo de algunas líneas argumentativas del escritor paraguayo, sino una línea de producción crítica, la narrativa del obraje del Alto Paraná. A partir de esto, el artículo advierte que esta apropiación, antes de vaciar un contenido crítico, se desliza hacia otro disparador político- estético, aquel que enlaza el deseo, la rebelión y el cuerpo de la mujer.

Palabras clave: cine argentino, transposición, Armando Bó, Augusto Roa Bastos, Isabel Sarli

Abstract: This paper analyzes the film *El trueno entre las hojas* (1958), a collaboration between Augusto Roa Bastos and Armando Bo, and the particular way in which the Argentine director took not just a few lines from the Paraguayan writer's text, but a critical approach to the narrative of a sawmill in the Alto Paraná. This article shows that the adaptation did not lose Roa Basto's critique, but rather underscored it by way of an aesthetic-political knot that links desire, rebellion and the female body.

Key words: Argentine cinema, transposition, Armando Bó, Augusto Roa Bastos, Isabel Sarli

Fecha de recepción: 12/08/16

Fecha de aceptación: 07/10/16

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

El trueno entre las hojas nació cuando, de visita en Paraguay, Armando Bó tomó contacto con el libro de Augusto Roa Bastos y reparó que, en esos relatos, estaba la película que quería filmar. En efecto, Bó había viajado a Asunción en 1955 para promocionar *Honrarás a tu madre* (Alberto D'Aversa, 1953), que él había producido y que protagonizaba. En esa ocasión, el productor paraguayo Nicolás Bó se acercó al argentino para presentarle un negocio, a sabiendas de su popularidad, del éxito de sus filmes anteriores y de sus ambiciones como director[1]. El empresario le ofrecía financiar una película que se rodara en Paraguay y que mostrara los escenarios naturales de ese país. Armando Bó aceptó la propuesta y planteó, convencido, la adaptación de los relatos de Roa para este proyecto (Martín, 1981; Fernández y Nagy, 1999).

Según el recuerdo de Armando Bó, de regreso a Buenos Aires, se acercó a la compañía de seguros *La Continental*, donde trabajaba Augusto Roa Bastos, y convenció al escritor para que adaptara algunos de sus cuentos de *El trueno entre las hojas*. Hubo acuerdo, aunque lo que imaginaba Bó distaba de lo que elaboró Roa:

> Augusto no tenía la sensación de que su libro fuera cinematográfico. Los cuentos de su libro eran muy buenos, pero de allí directamente no se podía sacar una película. Había que hacer una adaptación, pero Augusto no estaba muy convencido. Entonces yo elegí uno titulado "La hija del ministro", sobre una mujer que era violada por un grupo de trabajadores en el Chaco… Recuerdo que le hice una síntesis apurada en el café de Lavalle y Ayacucho (…) Augusto trabajó el libro durante un mes o dos. Pero por supuesto que hubo que cortarlo, podríamos haber filmado una película de veinte horas con lo que me trajo (Martín, 1981: 14).

[1] Nicolás Bó, importante productor televisivo de Paraguay y vinculado con el dictador Alfredo Stroessner, no tenía ninguna relación parental con Armando Bó (Rodríguez y Nagy, 1999). Por otro lado, algunos de los filmes anteriores protagonizados por Bó lo habían popularizado como una estrella cinematográfica- deportiva: *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), *Fangio, el demonio de las pistas* (Román Viñoly Barreto, 1950), *Sacachispas* (Jerry Gómez, 1950), *El hijo del crack* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1953) y *En cuerpo y alma* (Leopoldo Torres Ríos, 1953).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Ya con el libro cinematográfico confeccionado, Armando Bó volvió a Paraguay en 1956 para iniciar el rodaje de *El trueno entre las hojas*. La locación era un obraje de la familia Fassardi, en el departamento de Guairá. Pero, más que haber logrado el apoyo financiero para una producción rodada completamente en exteriores, la gran apuesta de Bó era, sin dudas, haber conseguido el debut protagónico de la *miss* Argentina 1955, Isabel Sarli, a la que había convencido para realizar un desnudo de cuerpo entero[2].

En realidad, y ya por fuera del relato de Bó, el libro *El trueno entre las hojas* había sido publicado en Buenos Aires en 1953 por editorial Losada. Augusto Roa Bastos vivía en esta ciudad desde fines de la década anterior, cuando tuvo que exiliarse de Paraguay por la guerra civil desatada en los tiempos de Higinio Morínigo[3]. En contra de lo que señala Bó, ninguna edición de *El trueno entre las hojas* contiene un cuento con el título "La hija del ministro", y, por la descripción que realiza el director, el relato al que se refiere es a "Esos rostros oscuros", en el que una muchacha, hija de un diputado, es violada por los obreros de una hacienda. El guion parecía haber sido confeccionado entonces (y digo parece porque gran parte de la base inicial fue descartada), con la base

[2] Según Armando Bó (Martín, 1981), convenció a Sarli de su proyecto llevándola a ver el film de Ingmar Bergman *Un verano con Mónica* (1953), en el que la protagonista (Harriet Andersson) realizaba escenas de desnudos en la playa. Bó quería persuadir a Sarli, de este modo, que había un tipo de cine europeo que se animaba a mostrar cuerpos desnudos, y que, además, tenía estándares de calidad formal y prestigio cultural.
Por otro lado, Armando Bó señaló en una entrevista que Sarli se negaba inicialmente a realizar el desnudo de *El trueno entre las hojas* y que la convenció asegurándole que la toma sería desde una distancia considerable que no permitiría ver ningún detalle. En la proyección de prueba Isabel (y su madre) se enteraron que el desnudo era absolutamente claro y que era el gran atractivo de la película (Martín, 1981). Victoria Ruétalo (2011) pone en duda el relato de este engaño por parte de Bó, de acuerdo con las acciones eróticamente explícitas de Sarli, tanto en la escena de la laguna como en otros pasajes de la película.

[3] Según Tomás Eloy Martínez (2009), que tuvo una larga amistad con Roa Bastos, el escritor fue perseguido con saña por el general Raimundo Rolón. En una ocasión debió esconderse en un tanque de agua por dos días para burlar a sus perseguidores.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

narrativa de algunos de los relatos[4]. En particular, con el que le dio título al libro, de acuerdo con varios de los personajes y de la estructura dramática de la película. Aun así, las diferencias con la complejidad, en muchos aspectos, del texto de Roa eran abismales.

Estrenado en 1958, el film se convirtió de inmediato en un éxito, y fue el punto inicial de la larga producción de Bó y Sarli, eje central del cine erótico latinoamericano y puntal internacional del cine de *sexploitation* en las décadas de 1960 y 1970[5]. La escena de Isabel Sarli bañándose desnuda en una laguna en medio de la selva se transformó en uno de los pasajes cinematográficos más populares de la cultura argentina del siglo XX. Esta extraordinaria dimensión sociocultural del film, y antes que estudiar la fidelidad del film respecto de los textos de Roa, exige preguntar qué es lo que Armando Bó advirtió de valioso en los textos y en la figura de Roa Bastos, y cómo, a partir de esto, inscribió su película en un ciclo narrativo ya instalado. Más aún, y por fuera de todo prejuicio, qué manera el film replanteó su visión política a partir de una imagen profundamente erótica.

La sociedad entre Roa Bastos y Armando Bó

En una entrevista realizada en 2002, unos pocos años antes de la muerte del escritor, recordaba haber escrito muchos guiones, “como veinte o treinta. Todas películas de clase ‘B’ y hasta ‘C’. Era la buena época del cine argentino. Para mí fue una linda etapa, conocí cosas que aquí en Paraguay no existían. Todo un movimiento artístico y cultural muy vivo. Estamos hablando de la década del 50 y parte del 60” (Maciel, 2002: 119).

[4] Algunos relatos aparecen sólo elementos circunstanciales u ornamentales, como la figura de los carpincheros, grupos indígenas que vivían sobre balsas de los ríos y que aparecen en algunos los relatos de *El trueno entre las hojas.*

[5] Sobre el cine de explotación latinoamericano, ver el volumen coordinado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (2011).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Evidentemente, el cine, en tanto puerta hacia la cultura de masas, tenía un gran atractivo para un escritor que se estaba abriendo un lugar en el medio cultural argentino de estos años. Hasta 1956 Roa no tenía experiencia como guionista, y, aunque había recibido cierto reconocimiento en la crítica y entre sus pares, era un nombre poco divulgado fuera de los circuitos de la literatura. Es claro entonces que la aparición su nombre en la pantalla grande, ante miles de espectadores que nunca lo habían leído, significaba abrir nuevas dimensiones para su literatura, aun cuando la película estuviera muy lejos de ser fiel a su libro. Por aquellos años, muchos escritores de prestigio se habían involucrado con el cine. Muestra de ello era Borges, que había participado poco antes en una película producida por Armando Bó, *Días de odio*[6]. Incluso para un escritor que definía su literatura como "militante"[7], vincularse con el cine (y vínculo de Roa con el cine sería largo y profundo[8]) implicaba participar en una instancia de la cultura argentina en la que las alianzas de escritores y cineastas acumulaba valor entre un cine que quería prestigiarse y una literatura que ambicionaba el universo de la producción de masas[9].

[6] *Días de odio*, cuyo guion se elaboró a partir del cuento "Emma Zunz" de Borges, fue dirigida por Leopoldo Torre Nilsson y producida por Bó. Se estrenó en 1953. La película fue un fracaso comercial y provocó además una disputa legal entre Borges y Bó por falta de pagos pautados al escritor.

[7] En una carta enviada a Tomás Eloy Martínez en enero de 1955, Roa Bastos define a sus cuentos como literatura "militante" que está "al servicio del hombre".

[8] Augusto Roa Bastos escribió 15 guiones entre 1956 y 1974, algunos de ellos en colaboración, como los que realizó con Tomás Eloy Martínez (*El terrorista*, Daniel Cherniavsky, 1962; *El último piso*, Daniel Cherniavsky, 1962; *El demonio en la sangre*, René Mugica, 1964). En un texto póstumo que recoge sus reflexiones sobre el guion, Roa recuerda haber dejado una docena de libros para proyectos cinematográficos que nunca se filmaron. Todos ellos se perdieron luego de 1976, cuando Roa se instaló en Francia. De forma paralela, el narrador se desempeñó desde 1966 como docente de la materia "Guion" en Escuela de Cine de la Universidad de La Plata.

[9] En 1973 Augusto Roa Bastos declaraba en la revista *Crisis* que era "más divertido ser espectador de buenas películas que ayudar a perpetrar bodrios. Mi trabajo en cine fue uno de los tantos que tuve que hacer para sobrevivir" (1973: 36). Había ciertamente un dejo de descrédito y amargura hacia la pantalla grande en las palabras de Roa. Parecían decir que el cine no era sino un recurso para pagar las cuentas, y, en este sentido, no significaba más que cualquier otro de los muchos trabajos que tuvo que hacer para vivir en Buenos Aires. Según Tomás Eloy Martínez (2009), Roa Bastos escribió *El trueno entre las hojas* en los intervalos que le dejaba su trabajo como mozo en un hotel alojamiento.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Algo de esto explica por qué Roa continuó el trabajo con el mismo director, a pesar de que el film no fuera una adaptación precisa de sus textos, y de que fuese Bó el que le marcara las líneas de trabajo (Martín, 1981). De hecho, no sólo colaboró en *El trueno entre las hojas* (1957), sino que también formó parte del siguiente film de Bó, *Sabaleros* (1958). El argumento de esta película lo concibieron ambos recorriendo la costa de Berazategui, donde los pescadores trabajaban en medio de los deshechos del conurbano. Para este nuevo proyecto y lejos de cualquier escrúpulo, además de escribir el guion a partir del argumento del director, Roa participó de la filmación y escribió la canción principal de la película "Sabaleros", interpretada por Ángel Cárdenas.

Por su parte, y en contra de la tendencia intelectualizante y autoral de las nuevas olas de estos años, Armando Bó señaló en reiteradas ocasiones su inclinación hacia un cine antiintelectual y subrayaba su predilección por una producción pragmática y convocante. Ni el guion ni el guionista debían superponerse a esta premisa. Apuntaba, al respecto, que "el autor se encierra en una habitación dos por dos, sobre la máquina de escribir y está en su escritorio, sueña y escribe su argumento. Cuando ese argumento, desarrollado, llega a manos del director o productor que lo va a realizar, uno comprende que todo lo que soñó el autor no se puede realizar en el cine" (Martín, 1981: 14).

Era esta la razón por la que a partir de 1960 y por dos décadas de películas, él mismo escribió sus películas, sin requerir, salvo excepciones, escritores o guionistas[10].

[10] Las primeras películas con Isabel Sarli (*El trueno entre las hojas*, 1957; *Sabaleros*, 1958 e *India*, 1959), Armando Bó acudió a guionistas (en esta última, Sergio Leonardo). A partir de *Y el diablo creó a los hombres* (1960) y en las siguientes 23 películas en las que trabajó con la diva, el guion está firmado por el mismo Bó. En *Intimidades de una cualquiera* (1974), Dalmiro Sáenz colaboró en el guion.
En *Pelota de cuero* (1963), la única película que dirigió sin Isabel Sarli luego de *El trueno…*, Armando Bó coescribió el guion con Ricardo Lorenzo Borocotó, el mismo que había realizado el libro de *Pelota de trapo*.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Sin embargo, a principios de su carrera como director, Armando Bó requería de la presencia de la rúbrica de un escritor emergente. Hasta entonces, se había hecho famoso como un popular actor y se había iniciado como productor, con distinta suerte[11]. Pero aspiraba a tener un control más completo de sus filmes; convertirse en realizador. Sus dos primeras películas dirigidas no habían tenido una gran repercusión[12]. Hacia la segunda mitad de los años cincuenta, varios directores habían obtenido prestigio y financiamiento asociándose con escritores[13]. Para un proyecto de gran envergadura, fortísima apuesta productiva y pensado para un gran público como *El trueno entre las hojas*, Bó necesitaba dos pilares. En primer lugar, un libro y un escritor que lo legitimaran; luego, una estrella que llevara espectadores a las salas.

El trueno entre las hojas y el relato del obraje

La narración de *El trueno entre las hojas* se compuso a partir de algunos personajes y episodios de los relatos del libro de Roa Bastos. Pero muchos de sus elementos se remiten menos a los textos Roa que a una línea narrativa que se venía construyendo desde medio siglo atrás. Una hacienda en el Alto Paraná, el calor y la selva, las condiciones de vida inhumanas, obreros reducidos a condiciones de esclavitud, castigos corporales, capataces crueles, amos gringos, levantamientos, represión y muerte. Varios de estos rasgos se pueden encontrar ya en *Lo que son los yerbales* del escritor anarquista Rafael Barrett (1910), una serie de breves textos en los que se denunciaban las condiciones terribles a los que estaban sometidos cientos de hombres en

[11] Bó había alcanzado popularidad principalmente por la exitosa película *Pelota de trapo* (1948). Este film fue dirigido por Leopoldo Torres Ríos y producido por Armando Bó a través de su productora SIFA (Sociedad Independiente Filmadora Argentina).
[12] Antes de *El trueno entre las hojas*, Armando Bó dirigió *Sin familia* (1954) y *Adiós muchachos* (1955), ambas con guion de Rafael García Ibáñez. Este también colaboró junto a los Torres en el libro de *El hijo del crack* (1953).
[13] Este efecto de colaboración puede pensarse como contiguo (aunque de relación contingente) con la nueva ley de cine de 1956, que establecía estímulos para producciones de calidad. Incluso la mayor compañía de cine argentina, la Sono Film, convocó en estos años a directores de prestigio (entre ellos a Torre Nilsson y a René Mugica) para acceder a esos premios que permitían recuperar el capital de producción.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Paraguay, en el norte argentino y en el sur brasileño[14]. En ellos, Barrett describía la hacienda yerbera de principios de siglo como un infierno, en la cual eran comunes el trabajo inhumano, la crueldad patronal y los castigos físicos pavorosos para los disidentes, como el cepo y el estaqueo.

Parte de este mundo, aunque ya no con la dirección política de Barrett, es eje de algunos cuentos de Horacio Quiroga que publica en los años siguientes. Entre otros, los relatos "Una bofetada" (1916), "Los mensú" (1917) y "Un peón" (1924), se desarrollan a partir de los elementos que se desprenden de escenas semejantes a las que había descrito Barrett. Fueron estas narraciones las que tomaron Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga para el guion de *Prisioneros de la tierra*, película dirigida por Mario Soffici y estrenada en 1939[15].

En 1941 el escritor comunista Alfredo Varela publicó una serie de notas en la revista *Ahora* y luego en el periódico del Partido Comunista *La Hora* sobre la situación en distintas haciendas misioneras. En ellas evidenciaba un estado de situación semejante al que había descrito Barrett varias décadas atrás, aunque aquí se las observaba desde la perspectiva y los debates de la izquierda de estos años. Estas notas sirvieron como plataforma para la reconocida novela que Varela publicó en 1943, *El río oscuro*[16]. El relato del obraje del Alto Paraná se consolidó como un género luego del éxito de la novela de Varela, ya que en los años siguientes se editaron algunas otras narraciones que pueden considerarse epígonos: *La Caá Yarí* de Alejandro Magrassi en 1945; *Mensú* de Miguel Alterach Peralta en 1948 y *El mensú que triunfó en la selva* de Valentín

[14] Los artículos reunidos en *Lo que son los yerbales* fueron publicados durante 1908 en *El Diario* de Asunción.
[15] El guion toma como base los cuentos de Quiroga "Un peón", "Los desterrados", "Una bofetada" y "Los destiladores de naranjas".
[16] La novela de Varela presentaba un novedoso trabajo sobre la lengua que se alejaba de los estereotipos y un interesante armado formal de la narración. Además, *El río oscuro* tuvo éxito y fue traducida a varios idiomas. Según señalan Trímboli y Korn (2015), hacia 1951 ya había vendido más de 10.000 ejemplares en Argentina. Más aún, *El río oscuro* había sido un gran éxito en el este europeo. Por la misma época, la tirada de la novela en estos países sumaba más de 100.000 libros en circulación.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Barrios en 1951 (Trímboli y Korn, 2015). Cada una de ellas redundaba sobre los aspectos descritos, aunque con una visión crítica morigerada y valores formales menores respecto de *El río oscuro*.

La novela de Varela fue la base para *Las aguas bajan turbias* (1952), película que se convirtió en un hito en la narrativa del peronismo, y claramente, el antecedente directo y más cercano de *El trueno entre las hojas*[17]. El film dirigido por Hugo del Carril, figura muy popular que adhería al peronismo, ponía en escena muchos de los aspectos de la narrativa del obraje que provenían de *El río oscuro*, con la particularidad que lo realizaba desde una perspectiva contigua a la doctrina justicialista. Esto es, la escenificación del estallido y de la unión obrera para derrotar al patrón explotador se articulaba con las líneas discursivas de justicia y organización social, además de la construcción de la imagen realista y plebeya que sintonizaba con algunos aspectos del imaginario peronista[18]. La narración y la denuncia comunistas quedaban, de este modo, no sometidos, pero sí ensamblados con y traducidos a la cultura de aquel movimiento.

Sólo cuatro años después de *Las aguas bajan turbias*, Armando Bó comenzaba a filmar *El trueno entre las hojas*. Las imágenes de los cuerpos flagelados, del trabajo esclavo y de los tormentos de los mensús eran ya familiares para el

[17] El guion de *Las aguas bajan turbias* fue elaborado por el escritor y periodista español Eduardo Borrás sobre el argumento de la novela *El río oscuro*. Por ese entonces, en 1951, Alfredo Varela estaba en prisión, apresado por su militancia en el comunismo. Borrás y Del Carril realizaron visitas periódicas a Varela en el penal de Villa Devoto para realizar consultas respecto de la adaptación de *El río oscuro*. El fuerte enfrentamiento de Del Carril con el poderoso subsecretario de Prensa y Difusión del peronismo, Raúl Apold, provocó que el nombre de un militante comunista como Alfredo Varela no figurara en los créditos de la película.

[18] Sólo como ejemplo de esto, *Las aguas bajan turbias* se iniciaba con un corte entre un pasado infame y un presente promisorio: “El río es hoy un camino de civilización y de progreso. Pero no siempre ha sido así. Hace unos años, unos pocos años, estas eran tierras de maldición y de castigo. Las aguas bajaban turbias de sangre.” De un modo concluyente, hacia el final del film, y luego del triunfo de la rebelión, la misma voz anuncia: “Era la promesa de una patria más grande y más justa donde los hombres no fueran esclavos.”
Sobre la complejidad de la relación entre el cine y el gobierno peronista, ver el estudio de Clara Kriger (2009).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

público argentino. En este sentido, Bó construía su narración sobre una zona discursiva muy recorrida. En este sentido, la narración y la temática de *El trueno entre las hojas* no significaba una novedad. El film se desarrollaba sobre un tópico y unas figuras instaladas desde medio siglo atrás. Si se observa esta genealogía, la película de Bó debía más a esa tradición que a los relatos de Roa Bastos. Esto es, a pesar de conservar el título y epígrafe del libro en los títulos iniciales[19], más algunos personajes del relato del escritor paraguayo, es poco lo que puede destacarse de la transposición. El relato cinematográfico no recupera de los cuentos la complejidad narrativa ni la variedad y los matices de los personajes, como tampoco la dirección sociopolítica del relato. En cambio, el film articula sintéticamente en su propuesta narrativa y cinematográfica distintos aspectos del relato del obraje del Alto Paraná. De este modo, la denuncia anarquista y marxista, la novela comunista y la película peronista confluyen en la propuesta reconocible y convocante, por momentos esquemática y folklorizada, de *El trueno entre las hojas*. Desde esta perspectiva, la rúbrica de Roa Bastos le brindaba a Bó menos un contenido narrativo –la estructura del guion es clásica, bien diferente de los textos del escritor paraguayo– que un aval de un escritor de creciente reconocimiento.

[19] El epígrafe del libro, que se rescata en la película, es: “El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno. (De una leyenda aborigen)” (Roa Bastos, 1953: 7).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

El deseo y la rebelión

Isabel Sarli en *El trueno entre las hojas*

Para buena parte de la izquierda cultural, la labor de Augusto Roa Bastos con Armando Bó era un desliz motivado por la necesidad económica o un error de un inexperto en la materia. El guionista Alfredo Oroz, estudiante de la Escuela de Cine en la Universidad de La Plata en los años 1960 y, por entonces afiliado a la Federación Juvenil Comunista, recuerda que había serios prejuicios sobre aquella colaboración:

> Había profesor para todo, menos para Guion (…) No se encontraba, meses sin clases, hasta que un día [se] nos informó: "Conseguimos a Roa Bastos para la Cátedra de Guion II". En la clase se hizo un silencio, porque no se lo recordaba. Cuando dijo que era el guionista de *El trueno entre las hojas* nuestras almas se desplomaron ¿Cómo podría ser un buen guionista alguien que escribió la película de Armando Bó con Isabel Sarli? (Hoy pensaríamos todo lo contrario).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

> Casi nadie la había visto y se suponía que el famoso "trueno" era el cuerpo de una voluptuosa Isabel entre la selva (Oroz, 2008: 18).

Esto sucedía en la segunda mitad de los años sesenta. En 1973 la revista *Crisis*, publicación central de los debates de la izquierda latinoamericana, consignaba la bibliografía completa de Roa. En esa lista, apuntaba cuidadosamente novelas, cuentos y otros muchos materiales, pero nada decía de la participación del escritor en el film de Bó –era una omisión deliberada: están anotadas las adaptaciones para los films *Hijo de hombre* y *Castigo al traidor*–. Había un evidente rechazo hacia una alianza de un escritor de izquierda, productor de una literatura de contenido social, con el tipo de filmes de clase B que rodaba Bó. Con un punto de vista semejante, el crítico José Agustín Mahieu, ponderaba la relación de Roa con el cine, y suponía que aquella colaboración se debió a un engaño, "quizás a un canto de sirena cuyos riesgos estéticos [el escritor] no valoró en su totalidad." (1991: 92). Por izquierda, entonces, aquella sociedad parecía ser un descuido inexplicable o tal vez una artimaña en la que había caído el escritor. Para la derecha, era, en cambio, la unión inadmisible de un comunista exiliado y un pornógrafo[20].

Si hay algo que hizo popular a *El trueno entre las hojas* fue el desnudo de Isabel Sarli en una laguna en medio de la selva. Era la primera vez que en una producción argentina se ponía en escena una imagen de este tipo (bien diferente del desnudo sugerido y de la cámara pudorosa de *El angel desnudo* [Carlos Hugo Christensen, 1946]). Fue indudablemente esto, y no otra cuestión, lo que motivó que, cuando se estrenó en octubre de 1958 en el cine Gran Rex, la película se convirtiera un suceso y que Isabel Sarli se transformara precipitadamente en una estrella. Esos segundos de celuloide, en los que el

[20] Las películas de Bó tuvieron continuamente ataques por parte de sectores reaccionarios. La mayor parte de sus films fueron objeto de censura o de denuncias judiciales que obligaban a retirar la película de las salas por atacar "la moral y las buenas costumbres". Por supuesto, esto alimentaba la publicidad y el éxito de los films. Sobre este tema ver Martín (1981) y Rodríguez y Nagy (1999).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

cuerpo blanquecino de la Sarli atraviesa la pantalla nadando juguetonamente, mientras los ojos de los obreros, ardientes de deseo, la observan escondidos en la selva, parecía eclipsar, efectivamente, cualquier otra dimensión del film, sobre todo aquella línea crítica en que se había formado la narrativa del obraje.

¿Pero no era esa imagen, acaso, el punto inicial del film, aquel que Bó tomó de un relato de Roa Bastos para su proyecto? Ciertamente, el interés del director por filmar *El trueno entre las hojas* nació de "Esos rostros oscuros", relato en el que la hija de un legislador, excéntrica, orgullosa y autoerotizada, acciona el deseo de todos los hombres de una estancia, hasta el punto de que, cuando ella se baña desnuda en una laguna, es apresada y violada. Aunque el relato de Roa terminó convertido en uno de los episodios del film (y la violación colectiva no llega a realizarse), el personaje de Flavia Forkel (Isabel Sarli) tiene mucho de esa mujer caprichosa y sensual que es el centro de la película[21].

En este aspecto reside, indudablemente, el aspecto más novedoso y atractivo de la película de Armando Bó. Efectivamente, antes que vaciar el contenido crítico, el film emplazaba la imagen erótica en un plano claramente político. En *Las aguas bajan turbias* el abuso de una mujer obrera por parte de un capataz

[21] El personaje de Flavia Forkel parece combinar la figura de Amelia de "Esos rostros oscuros" con la "Bringa", la esposa ninfómana del administrador alemán Forkel del cuento "El trueno entre las hojas". En el film de Bó, el personaje, sin embargo, tiene una conversión: la imperativa y voluptuosa Flavia se transforma en una mujer fiel y en hasta en mártir luego de caer enamorada de Julio Guillén (Armando Bó).
Vale destacar que el crítico Serge Daney era un entusiasta de algunas películas de Armando Bó, en particular del film *Carne* (1968). Daney apreciaba la centralidad a la vez pictórica y popular de Sarli (un aspecto extensible a muchas otras películas de Bó): "Todo aparece en *Carne* ordenado alrededor del cuerpo de Sarli: como los pintores medievales colocaban en el centro de la tela o de la tabla a Jesucristo a la Madona, más grandes que las demás figuras, y establecían a su alrededor una jerarquía de dignatarios terrestres y figuras de la naturaleza. En el film los hombres están resumidos en el rol de violador, real o potencial; la mujer, la única es inocente de todo deseo, ignora qué buscan en ella; el hombre que la protege es un pintor que la retrata, es decir alguien que la posee por el pincel y no con el pene. Pero los violadores, una vez solos ante ella, en ese decorado de celda monacal que es el interior metálico del camión frigorífico, con una minúscula cama carcelaria, revelan la otra cara del agresor que exhibían entre ellos, alrededor de una mesa de café. (…) Todo está presente en el film de Bó y lo anima con una fuerza primitiva, con una intensidad mucho más interesante que otros films convencionalmente más pulidos, 'mejor terminados' según criterios académicos o el gusto pequeño-burgués." (Tabbia, 2005: 126).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

era el que disparaba el levantamiento de los trabajadores. Esto es, había un atropello de la virtud de la mujer, una construcción simbólica de base moral, que precipitaba a los trabajadores a rebelarse. En contraste, en *El trueno entre las hojas*, es la imagen de una mujer desnuda y erotizada, la mujer del patrón, la que encendía, a la vez, el apetito sexual y el deseo de sublevarse (unificadas en una misma *libido*) contra el sistema opresor del obraje.

O visto de otro modo, la posibilidad de rebelión era adyacente a cierta economía sexual masculinista[22]. Cuando Julio Guillén (Armando Bó) alienta a

[22] La posesión física y visual del cuerpo de la mujer son constituyentes de lo que Pierre Bourdieu (2000) ha descrito en los términos de una sociodicea de dominación masculina. El sociólogo francés advertía una profunda división simbólica y asimétrica que atraviesa espacios, cuerpos y modos de organización de la vida social. Dicha división, presente tanto en las sociedades tradicionales como en las contemporáneas (aunque morigerada), supone un conjunto de atributos que diferencian claramente las prácticas y los significados de lo masculino y lo femenino. Todos ellos son reproducidos, de manera ininterrumpida y naturalizada, por las instituciones (la iglesia, la escuela y la familia) que forjan el *habitus* social. Este armado masculinista dispone, así, lo femenino como espacio de dominación, privacidad y reproducción biosocial, mientras que lo viril está asociado a la acción, al mundo público y a la racionalidad, entre otros aspectos.
El esquema diferenciador atraviesa, en particular, los significados de los cuerpos y de la mirada. Lo masculino domina las partes superior y anterior del cuerpo; lo femenino, en cambio, queda relegado a lo inferior y lo posterior, partes que, de acuerdo al carácter dominante, han de estar veladas. A la vez, el cuerpo de la mujer está forjado como objeto de la mirada de otros, y por ello, como espacio heterónomo. La transgresión de estas oposiciones aparece en el medio social como un quebrantamiento profundo; tanto, por ejemplo, del varón que usa las zonas corporales marcadas como femeninas, o de la mujer que actúa sobre las áreas o prácticas masculinizadas. De acuerdo con esto, según lo explica Bourdieu, la transgresión de la diferenciación es percibida, relativamente, como anomalía que ha ser punida o reducida. En estos términos, el acto sexual es el acto por excelencia de posesión y confirmación del dominio masculinista. El cuerpo de la mujer es, por todo esto, un territorio que anuda significados profundos sobre una organización social en torno a la diferenciación androcéntrica. Si se toman en cuenta estos aportes, el llamado de Julio Guillén hacia los otros jornaleros para reconstituirse como *hombres* remite a esquemas profundos de un orden masculinista. Esa apelación, que exige salir de la dominación (feminizada) hacia la emancipación (acción, atributo masculino), es impulsada por la visión del cuerpo de la mujer del patrón. A partir de un interesante juego simbólico, una mujer que transgrede el orden androcéntrico impulsa la *hombría* de los obreros: la reducción de esa mujer (querer poseerla, querer dominarla) será paralela a la sublevación contra Max Forkel.
En relación con ello, si se trata de estudiar el cuerpo de la mujer en el cine, es inevitable referir el célebre artículo de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo”, publicado en 1975. En este texto, Mulvey explicaba que el cine industrial de Hollywood aprovechaba un “instinto escopofílico”, para construir la mirada del espectador (asociada tácitamente con el varón) hacia la mujer como objeto dilecto de la cámara. De acuerdo con esto, el cine reuniría procedimientos de identificación, de voyerismo y de fetichismo para reducir la amenaza de castración que supondría la figura de la mujer. Así, el cine sería un mecanismo que alimentaría una y otra vez

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

sus compañeros para levantarse contra el orden arbitrario de Max Forkel lo hace invocando este tipo de fundamentos. “Somos machos, compañeros” –les advierte Guillén– “y estamos castrados por el miedo. En otros obrajes seguirán nuestro ejemplo. Tenemos que tener un plan.” Y más adelante, en medio de los vítores de los mensús dice: “Tenemos que formar, entre todos, un solo hombre.” El deseo que enciende una mujer autoerotizada, en este sentido, y el intento de violación por parte de un grupo de obreros (en el que Sarli pronuncia por primera vez su “¡canallas!”), señala el camino de una recuperación necesariamente contigua de la hombría y de la emancipación.

La configuración de la mujer en la película de Bó se acerca, en un aspecto, a la relación entre deseo y rebelión de *Metrópolis*, el legendario film de Fritz Lang de 1927. En esta película, el científico Rotwag crea un robot que tiene la apariencia de una pacífica y virtuosa obrera, María, a quien ha secuestrado. En el marco de una sociedad estrictamente organizada por la división social, el autómata, haciéndose pasar por María, alienta a los trabajadores a realizar un violento levantamiento contra el abusivo sistema de trabajo y de vida al que están sometidos. A la par, el robot se inmiscuye en un distinguido club y realiza un histriónico *striptease* que enloquece –literalmente– a sus espectadores de las clases altas. Los ojos erotizados y trastornados de los hombres desbordan la pantalla. La anarquía se apodera de la ciudad: los obreros destruyen las máquinas, e inundan la ciudad subterránea en la que ellos viven; los hombres de la aristocracia de Metrópolis, trastornados por el deseo, se matan entre sí. La revolución anárquica y el deseo sexual incontenido se potencian y se configuran como una fuerza destructora del orden político. Y el agente de esta asociación y anomia es el robot- mujer. Una vez que es apaciguada la revuelta y que se recrea la armonía social, el autómata María es incinerado

el placer y las fantasías del varón de ver el cuerpo femenino siendo sometido tanto por el protagonista de la ficción como por parte del espectador. El artículo de Mulvey fue muy discutido por distintas críticas que señalaron modos diferenciados de representar y de mirar a la mujer en la pantalla grande. Sobre estas objeciones, ver el estudio de Robert Stam (2001).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

públicamente. El foco del caos, personificado por una mujer sensual, maliciosa y agitadora, es controlado. A propósito de este film, el ensayista alemán Andreas Huyssen (2006), se preguntaba por qué ese robot tenía la apariencia, particularmente, de una mujer. Observaba, al respecto, que mujer y máquina (y junto a ellos, las masas obreras), identificados en la película, tienen que ver con la construcción de un *otro* cuyo espacio y acción en la vida social se tornaba amenazante, por lo que debía ser vigilado y reducido[23].

Aunque muy lejos de los imaginarios técnicos y modernos del film alemán, algo de esa construcción de la mujer *fuera de sí* en relación con el caos social está presente en *El trueno entre las hojas*. La pantalla denuncia el duro régimen del yerbal: el trabajo bestial, la arrogancia de los campangas y del patrón, los terribles castigos físicos, las escasas alegrías de los obreros acompañadas con alcohol. Nada parece interrumpir este itinerario de injusticia y de sometimiento. Una figura irrumpe para subvertir ese estado: una mujer sensual, soberbia e indócil. La visión de su cuerpo, montando como una amazona entre la selva o desnudo en una laguna, introduce una fuerza inesperada. La imagen voluptuosa de Flavia hace temblar las miradas. Los ojos de los hombres ocupan la pantalla en dirección a un mismo objeto. Ver es la puerta del poder. El apetito por poseer a Isabel Sarli activa un ímpetu contiguo a la sublevación. Si hasta entonces los obreros estaban “castrados”, la visión de esa mujer los empuja a salir de su sometimiento. Es por esto que, en paralelo, el patrón se muestra enfermo y debilitado desde la llegada de Flavia, incapaz de dominarla. A su sombra, su brío se marchita. “Extraña mujer, exótica forma de sueño y tortura”, le recitan los músicos a Flavia, una de las calurosas noches de la hacienda. Flavia es, efectivamente, una mujer demasiado voluptuosa y erótica,

[23] Junto con esto, Huyssen advertía que, tanto para los discursos de modernidad cultural como para aquellos sectores culturalmente conservadores, la figura de la mujer ha estado asociada, históricamente, con las multitudes trabajadoras y con la cultura de masas, con sus modos, desde esas perspectivas, superfluos, alienantes, burdos, sensuales o groseros. Así, la creación y destrucción del robot- mujer, y de todo lo que ella encarna, se convertía en una acción congruente con el control de la organicidad social y con cierta concordia política-cultural.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

demasiado altanera y apasionada para los estándares de los que viven en el yerbal. Una mujer *desbordada* como Isabel Sarli, insospechadamente política, incita la rebelión.

A pesar de ser el catalizador del levantamiento, esa mujer *extraña* debe ser sometida. Ningún orden sociopolítico nuevo, parecía decir la película de Bó, podía alentar a esa mujer que derrama la economía del deseo y de la mirada masculinas. Con la revuelta, y a pesar de la conversión de Flavia –"sólo quiero ser fiel" le ha confesado con sumisión a Julio Guillén, ya convertida en su amante–, es alcanzada por un tiroteo. Camina jadeante, rodeada simbólicamente por las llamas, hasta caer en los brazos *redentores* de Julio Guillén (Armando Bó). En esta misma perspectiva, la película marcaba que el control del desborde no iba a ser por la fuerza (Guillén frustra la violación de Flavia), sino por el sentimiento, la entrega y el triunfo moral (Guillén enamora a Flavia). Esta combinación va a ser la marca característica de la fecunda producción de la dupla Bó- Sarli: una mezcla entre erotismo y, en palabras de Rodolfo Kuhn, un "moralismo casi victoriano" (1984: 11).

No sería preciso, si se toman en cuenta estos aspectos, afirmar, entonces, que *El trueno entre las hojas* banalizaba una construcción crítica del relato del Alto Paraná. Sin dudas, la película hacía un uso tipificado de las figuras de esa narrativa, pero el aspecto político (o más, estético- político) se desplazaba hacia la imagen erótica de una mujer desnuda para los ojos de un varón, sujeto (según el film) de la transformación social. En este sentido, el film traslada una línea de denuncia con perspectiva contestataria hacia un plano que Armando Bó conocía hondamente, el lenguaje que era reconocible para los espectadores de su tiempo.

Asimismo, es claro que muy poco hay de adaptación entre la película y los relatos del libro de Roa Bastos. La colaboración, concretamente, fue breve y

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

limitada; tuvo mayores efectos socioculturales que prácticos, en una instancia en que se producían confluencias de trabajo entre escritores y cineastas. El guion escrito por el narrador fue cambiado y cortado por los requerimientos del director y los riesgos del rodaje. No obstante, fue una de las imágenes desprendida de un cuento de Roa –la mujer que se baña en la laguna de la hacienda, acechada por los obreros– la que se transformó no sólo en el gran atractivo (y en el fetiche) del film, sino, como se ha señalado, en la figura que potenció la apuesta de la película. De este modo, fuera de toda "fidelidad" requerida por el concepto de la adaptación, *El trueno entre las hojas* muestra una capacidad notable de la literatura traspuesta en la pantalla grande. Esto es, la posibilidad de disparar la realización de un film, dispersarse dentro de su narración e, impensadamente, constituirse en un núcleo estético- político para la cultura de masas.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Paidós.

"Cuestionario" (1973). En: *Crisis* N° 3, julio de 1973, p. 36.

Fernández, Rodrigo y Nagy, Denise (1999). *La gran aventura de Armando Bó. Biografía total*. Buenos Aires: Perfil.

Gené, Marcela (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946- 1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Korn, Guillermo y Javier Trímboli (2015). *Los ríos profundos. Hugo del Carril/ Alfredo Varela: un detalle en la historia del peronismo y la izquierda*. Buenos Aires: Eudeba.

Kriger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Kuhn, Rodolfo (1984). *Armando Bó, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.

Maciel, Alejandro (2002). *El trueno entre las páginas*. Asunción: Intercontinental.

Mahieu, José Agustín (1991). "Augusto Roa Bastos, guionista" en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 493-494. Madrid, julio- agosto de 1991, pp. 91- 94.

Martín, Jorge Abel (1981). *Los films de Armando Bó con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Martínez, Tomás Eloy (2009). *Lugar común la muerte.* Buenos Aires: Alfaguara.

Mulvey, Laura (2001). "Placer visual y cine narrativo", en: Wallis, Brian (ed.), *El arte después de la modernidad. Nuevos planteos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Oroz, Alfredo (2008). "Contame un cuento" en Roa Bastos, Augusto. *Mis reflexiones sobre el guion cinematográfico*. Asunción: Servilibro/ Cinemateca del Paraguay.

Roa Bastos, Augusto (1952). *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Losada.

Roa Bastos, Augusto (2008). *Mis reflexiones sobre el guion cinematográfico*. Asunción: Servilibro/ Cinemateca del Paraguay.

Ruétalo, Victoria (2011). "Temptations. Isabel Sarli exposed" en: Ruétalo, Victoria y Tierney. Dolores*. Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. Nueva York: Routledge.

Stam, Robert (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Tabbia, Alberto (2005). "La mirada de Serge Daney" en: *Kilómetro 111*, N° 6, Buenos Aires, setiembre de 2005, pp. 125- 127.

* Doctor en Ciencias Sociales y magíster en Comunicación y Cultura, ambos en la Universidad de Buenos Aires. Investigador Asistente de Conicet. Pertenece a al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Docente en la Universidad Nacional de las Artes.
Email: marcoszangrandi@gmail.com