



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Chelotti, Verónica

El salón dorado. Tiempos de cambio en De la misteriosa Buenos Aires



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Chelotti, V. (2018). *El salón dorado. Tiempos de cambio en De la misteriosa Buenos Aires. Sociales y virtuales*, (5), 110-121. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3721>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>



Ilustración de esta página extraída de <http://www.argentones.com.ar/2016/05/03/metaforas-de-lo-prohibido-2/>

EL SALÓN DORADO. TIEMPOS DE CAMBIO EN DE LA MISTERIOSA BUENOS AIRES



Por **Verónica Chelotti**

Resumen

El escritor Manuel Mujica Lainez publicó su *Misteriosa Buenos Aires* en 1950. La obra, estructurada en 42 cuentos, narra historias reales e imaginarias de la ciudad desde su primera fundación en 1536 hasta 1904. Cuarenta años después, en 1981, se estrenó *De la misteriosa Buenos Aires*, un filme basado en tres de sus cuentos: *El hambre*, *La pulsera de los cascabeles* y *El salón dorado*, cada uno de estos tres segmentos fueron dirigidos por Alberto Fischerman, Ricardo Wullicher y Oscar Barney Finn, respectivamente. Este trabajo está centrado en el último episodio. El historiador francés Marc Ferro (1995) afirma que la realidad que el cine ofrece en imagen resulta “terriblemente auténtica” (p.37). Si bien el cine nos da la posibilidad de reconstruir el pasado como no han podido otras artes, es necesario que su análisis contemple los elementos históricos del argumento y el lenguaje audiovisual con el que se construye ese mensaje. En este trabajo analizaremos el abordaje que hace *El salón dorado* sobre hechos transcurridos entre 1890 y 1906: la crisis de la oligarquía conservadora, el surgimiento del radicalismo y la ampliación de derechos a favor de las capas medias. Luego, indagaremos cómo este abordaje estuvo influido por las circunstancias históricas del momento de su realización. Por último, nos centraremos en la interpretación actual del filme.

Palabras claves: cine e historia, *El salón dorado*.

***El salón dorado* como documento histórico**

Los autores elegidos como guías fundamentales para entender la potencialidad del cine como instrumento de investigación y reflexión histórica son Robert Rosenstone, José María Caparrós Lera, Marc Ferro, Pierre Sorlin y Francesco Casetti.

Marc Ferro (1991) considera a los filmes como agentes y recursos de la historia, que trascienden al texto escrito y dan luz a la sociedad que los vio nacer: “Todos los filmes son históricos, incluso los pornográficos, todo filme tiene una sustancia histórica” y esto es así porque “la cámara revela el comportamiento real de la gente, la delata mucho más de lo que se había propuesto. Descubre el secreto, exhibe la otra cara de una sociedad, sus lapsus” (pp.3-12).

El salón dorado como fuente histórica nos permite conocer un período fundamental en la construcción de la identidad política argentina. El filme relata la historia de tres mujeres que viven encerradas durante 15 años en una Buenos Aires en la que se producen cambios políticos trascendentales: la fractura del orden conservador y del dominio hegemónico del Partido Autonomista Nacional y el surgimiento de la nueva fuerza política republicana: la Unión Cívica.

El investigador especializado en cine e historia Robert Rosenstone (1997) sostiene que los filmes producen versiones de la historia que nos invitan a reflexionar sobre cómo se reconstituye el pasado. El autor distingue entre drama, documento o experimentación, según las formas por las cuales cada filme constituye el pasado, ya que en ninguno de los casos el cine es un reflejo de la historia tal cual ha sucedido, sino una construcción.

En sus términos, el fragmento del filme que analizamos es un drama histórico porque posee una estructura dramática con principio, desarrollo y final. El director Oscar Barney Finn recrea a través de la ropa, los objetos y la ambientación una apariencia del pasado, generando lo que Rosenstone (1997) denomina “mito del realismo” (...) “el lenguaje crea, estructura la historia y la imbuje de un significado” (p.26). El relato es simple y cerrado, con una idea de progreso de la historia que se cuenta como proceso, y su estructura dramática descansa sobre un protagonista.

El español estudioso del cine Caparrós Lera (2004) clasifica los filmes según las categorías de reconstrucción histórica (concepto que toma de Ferro), reconstitución histórica y ficción histórica. La película *El salón dorado* pertenece a esta última categoría porque en ella se usa el pasado histórico como marco referencial, su enfoque histórico no es riguroso. El director ha escogido esas licencias en beneficio de la dramatización para contextualizar la época que narra.

Si bien el guion es fiel al espíritu de la obra literaria, en la trasposición el guionista —que en este caso es también director— ha agregado las secuencias que narran los hechos históricos relacionados con la Revolución del Parque ausentes en el cuento de Mujica Lainez. También ha modificado características de los personajes en relación con esos hechos, que cambian el valor de la historia y que nos competen explícitamente en este análisis.

La construcción dramática y el nivel narrativo

La película, situada en la Buenos Aires de 1906 en una gran casa de la élite porteña de Buenos Aires con *flashbacks* hacia 1890, narra la tiranía de Sabina, una anciana recluida por su enfermedad en el salón más importante de su mansión, desde la cual esclaviza a su sobrina, Matilde, y su ama de llaves, Ofelia¹.

¹ El personaje de Sabina es interpretado por Eva Franco; el de Ofelia, por Julia Von Grolman; y el de Matilde, por Graciela Dufau.

Conducen el relato las contradicciones y los conflictos que vive Ofelia, el ama de llaves de una elegante casa venida a menos, y su relación con las otras dos mujeres. Por un lado, su amor prohibido por Matilde, la señorita de la casa; por otro lado, la demanda constante y el maltrato de Sabina, la ama tirana, anciana y enferma, tía de Matilde.

Las mujeres del salón

Sabina es una mujer mayor, frívola, tirana, egocéntrica, vanidosa y maleducada, siempre pendiente de las apariencias y del qué dirán. Nostálgica de la generación de los 80, es admiradora de Julio A. Roca. Encarna a la élite porteña que mira hacia Europa, que cree que la cultura se ciñe a la ópera y la literatura francesa; mientras, desprecia lo local, lo criollo, lo indígena tanto como a los inmigrantes europeos pobres que nunca desearon. Es un símbolo de la aristocracia argentina que pierde poder por el ascenso imparable de las clases populares.

La enfermedad, el paso del tiempo y el radicalismo son sus enemigos. El personaje de Sabina representa el pasado oligárquico poderoso que se debilita. Aunque hasta el final impone la opulencia y la opresión.

Ofelia, la empleada, está enamorada de una mujer en una época en la que el respeto por la diversidad sexual era una utopía irrealizable. Silencia sus sentimientos al punto que ese silencio se convierte en rasgo de su personalidad. Le demuestra fidelidad y lealtad permanentemente a Matilde (sobrina de la tiránica dueña de casa), quien no corresponde a ese amor incondicional pero tampoco lo censura. Es un personaje sombrío, leal, servicial y contenedor. Su aspecto es lúgubre y ansía libertad como el pájaro de la jaula al que recurre siempre. Su voz irá *in crescendo*. Al principio aparece sin hablar, pero irá tomando la palabra hasta convertirse en la desencadenante del final. Ella es la libertad en potencia, lo subalterno que ha sido explotado, dominado por la élite, que se organiza en el silencio como resistencia.

Matilde, el objeto de su amor, está enferma de tuberculosis y sus síntomas de fragilidad se irán intensificando con el paso del tiempo. La elección de la patología es un recurso que ayuda a contextualizar la época. Matilde es rubia, delgada, angelical, bondadosa, amable, obediente, sumisa y sacrificada por agradecimiento a la tía que le ha dado lugar en su casa tras la muerte de su madre. Borda y cría pájaros para mantener económicamente a la tía en bancarota. Tiene un enamorado al que corresponde (el médico) pero que termina resignando por lealtad a su tía, quien se interpone. Matilde es la posibilidad de progreso en la narración, la víctima mortal de un cambio que para ella llega tarde, pero que es símbolo de esperanza para Ofelia.

Sebastián Giménez², el médico de Sabina, está enamorado de Matilde. Su apellido no pertenece a la alta sociedad, excusa que encontrará la tía para impedir la relación amorosa.

En el filme, como en el cuento de Mujica Lainez, hace referencia al juego de seducción de Sabina hacia el doctor, quien al descubrir el amor entre los jóvenes, disfraza sus celos y su envidia con la excusa de la ideología política del doctor y de su origen plebeyo, para oponerse a la relación de su sobrina.

² El personaje del doctor Sebastián Giménez es interpretado por Walter Santa Ana.

“El mediquito radical” representa la esperanza del cambio político, la ruptura con el pasado que, según el recorte de la historia que hace el filme, no llegamos a ver, pero se presenta como posibilidad certera.

Las representaciones ficcionales de la historia

Los personajes del filme recrean identidades e imaginarios sociales de una época de cambios vertiginosos en la sociedad argentina: la transición que se produce entre el quiebre de la generación de los 80, la oligarquía y el positivismo; y la promulgación de la Ley Sáenz Peña y el avance del radicalismo como nueva fuerza política.

El salón dorado como la oligarquía argentina, como la Buenos Aires de entonces, brilla por fuera, pero solo es una apariencia. Con la muerte de Matilde y de Sabina se extinguió la familia rica y poderosa, se acababa la estirpe, se derrumbaba la mansión.

El contexto histórico se cuele en la narración desde los primeros minutos, cuando Ofelia lee la noticia de la muerte de Bartolomé Mitre: “La atención y el respeto de un pueblo han velado junto a la cabecera del prócer, en esa lucha de cincuenta días contra el deseo irrevocable del destino”. La lectura del periódico es un recurso utilizado para ubicarnos en tiempo y espacio: el expresidente murió, como se representa en el filme, en enero de 1906, en la casa donde vivía, ubicada en la calle San Martín del centro porteño. El personaje histórico aparece como vecino de la mansión de los personajes de la ficción, que según relata Sabina, viven en esa misma calle.³

La conmoción de Sabina, al conocer la noticia, representa el principio del fin de una generación que creó el Estado argentino moderno y defendió la hegemonía política de Buenos Aires sobre el resto de las provincias. Sabina dice con nostalgia y dolor: “Qué les ha dado ahora por morir, por qué me dejan sola”, y nos adelanta de qué lado está el personaje en el conflicto político que representa el filme.

La película juega con los recuerdos de Ofelia y el paso del tiempo. La ventana como pasaje entre épocas, como vehículo del *flashback* que nos traslada de 1906 a fines a 1890, a una casa de la oligarquía porteña que empieza a derrumbarse; a una ama de llaves que se convierte en cómplice de su joven amada Matilde, pero que es víctima de la tirana enferma.

El período representado es conocido como el “Unicato”. El presidente Juárez Celman había sido designado por su concuñado el expresidente Argentino Roca, a pesar de la negativa de gran parte de la dirigencia política. El fraude electoral y una profunda crisis económica, desatada por la subordinación económico-financiera que exigió el incremento de la deuda pública y la deuda externa con Inglaterra, fueron las causas que propiciaron el surgimiento en 1890 de la Unión Cívica. Rivero Astengo (1994) afirma que la deuda pública en 1880 era de 86 millones de peso oro y en 1890 de 355 millones, año en el cual las inversiones inglesas en Argentina ascendían a 156 millones.

“Dijo Lucio Mansilla que en todo Buenos Aires no hay un salón más europeo que este” recuerda Sabina para evocar a sus amistades, a su clase. “Interesante, original y exclusiva” le habría dicho. “Él fue el hombre más elegante de Buenos Aires y yo la

³ Fuente: <https://www.lanacion.com.ar/980194-se-conmemoran-hoy-102-años-de-la-muerte-de-bartolomé-mitre>

mujer más fascinante”. Mansilla como símbolo del europeísmo, del dandi argentino intelectual que caracteriza la época de fiestas y salones⁴.

La especulación financiera, las concesiones económicas a los favores políticos, “la bolsa convertida en un garito, el lujo y el placer a cualquier costo” (Baletra, 1959, p.13) que denunciaban propios y ajenos en la década de los 90 del siglo XIX, aparecen en el filme en boca del doctor Giménez: “El país se ha convertido en una gran mesa de juego”, “no hay nada que festejar”.

En la misma escena Sabina sueña con organizar una fiesta a la que invitaría a “Pellegrini, a Roca, a Cané”. En ese momento, el médico revisa y escucha el corazón de la anciana enferma, antes de diagnosticarle reposo absoluto, y marca el comienzo de la agonía de Sabina y del régimen. Con Sabina en la cama del salón dorado, Matilde comienza a ejecutar el plan para salvar a las mujeres del ocaso económico en el que se encuentran: alquilar las habitaciones de la casa y vender sus bordados. De la misma manera, la crisis económica da lugar al surgimiento de una nueva conciencia cívica.

Sabina pide en el filme, al recluírse en el salón, dos libros: el primero, un éxito de ventas desde su publicación, *La verdad de un epitafio*. Novela de León Gozlan, quien fue caracterizado por su contemporáneo Paul Féval como “pintoresca y atrevida pluma” “mágico e inagotable, de imaginación opulenta” (Féval, 1846, pp.131-132).

El otro libro que cita es *Las ruinas de mi convento* escrito en 1851 por el catalán Fernando Patxot, cuyo protagonista es un joven religioso recluido durante quince años. La novela recordaba el drama de los asaltos a los conventos en la España de 1835 y la sustitución del espacio sagrado por el profano.

Esas referencias, que condensan en una imagen la anunciación de la reclusión y la muerte, se mezclan con otra invención verdadera que evoca un hecho fundante en la historia política argentina. “Quizás en julio cambie algo”, dice el médico en referencia al 26 de julio de 1890, cuando los jóvenes integrantes de la Unión Cívica protagonizaron la llamada Revolución del Parque o Revolución del 90, un levantamiento armado que provocó la caída del presidente Juárez Celman y su reemplazo por el vicepresidente Carlos Pellegrini.

En la diégesis, se escuchan disparos, bombas, “están atacando la ciudad”, dice Matilde. “No terminaremos nunca de pelear”, “la culpa la tiene ese cordobés”, dice Sabina, mientras vemos al doctor Giménez pedir refugio en la casa exclamando: “Como siempre cuando estábamos ganando alguien se echó para atrás”, “Quisiera saber qué dice Alem de todo esto”.

Matilde le pregunta al doctor “¿era esto lo que esperaba para julio?”. Y él contesta: “Ya ves, nos derrotaron en septiembre, la revolución ha fracasado, pero el gobierno no está muerto”.

En agosto de 1890 Barroetaveña, Montes de Oca, Torino, Pedro Goyena, Vicente Fidel López, Torcuato de Alvear, Leandro Alem, Rodríguez Larreta, Marcelo T. de Alvear, Ángel Gallardo, Lisandro de la Torre, Hipólito Yrigoyen, entre otros, formaron la Unión Cívica, formación política en la que convergieron: el mitrismo, el autonomismo,

⁴ En *Imagen de Mansilla* (1980) Sylvia Molloy dice que “se ha hablado a menudo de su dandismo y es cierto que, en el contexto del 80, es el artífice máximo de su persona: «Soy el hombre de mi facha y de mi fecha » (...) El discurso del dandi es intransigente, es un discurso de veras manco que rechaza todo contacto; en sus textos, en cambio, Mansilla necesita tocar con la vehemencia de quien busca complacer a todo precio” (pp. 741-759).

sectores católicos y críticos del régimen, con intención de presentarse a las elecciones y erradicar la corrupción y el fraude.

En un mitin decidieron encabezar el movimiento revolucionario que tendría lugar el 21 de julio. Designaron al mitrista Manuel J. Campo como jefe militar de la sedición y a Alem, presidente de la Unión Cívica, como presidente provisional de la República. El traidor que señala el doctor Giménez en el filme podría tratarse de Campos, quien habría facilitado la derrota.

Juárez Celman, el cordobés al que se refiere Sabina, escribía al ingeniero Agustín González que la responsabilidad de la revolución era de “sus propios amigos y colaboradores” y en particular del “hombre a quien había profesado amistad y lealtad” refiriéndose a Roca (Rivero Astengo, 1947, pág. 440/1).

El recuerdo del momento en que Sabina echa de la casa al médico, alumbrado por rayos y ruidos de tormenta, al grito de “vos y esa estúpida de Ofelia complotando con ese mediquito radical” para dejarla sin riquezas, alude a los nuevos tiempos que corren. La revolución ha sido aplastada, pero la resistencia organizaba los próximos levantamientos que lograrían el ascenso al poder de la Unión Cívica Radical, escindida de la Unión Cívica de Mitre y Roca, y el desplazamiento de la oligarquía del poder.

La complicidad de la que habla Sabina tiene que ver con la alianza de sectores de poder que reniegan del régimen, con los sectores medios y la presencia de caudillos del interior que avanzan hacia tener representación en la esfera del poder político. En esas escenas se condensan los levantamientos de 1890 y 1893, este último encabezado por Hipólito Yrigoyen y Marcelo T. de Alvear en Buenos Aires, Teófilo Saá en San Luis y Mariano Candioti en Santa Fe, también aplastada por la alianza Roca-Pellegrini-Mitre.

El presente las encuentra a Sabina y Ofelia solas en 1906, protagonista y antagonista comparten recuerdos, nostalgia, melancolía y encierro. Sabina añora los años de opulencia; Ofelia, a su amada Matilde. Es evidente el progresivo hastío de Ofelia, ya no aguanta el maltrato que siempre le propició Sabina, se agudiza hasta la desesperación.

“Un poco más y llega el buen tiempo”, le dice Ofelia a Matilde que tose, enferma, en alusión a los tiempos de cambio que se avecinan. Este *flashback* nos presenta nuevamente a Ofelia con el diario. Lee frente a las dos mujeres sobre el suicidio de Leandro Alem. A diferencia de la noticia sobre la muerte de Mitre que conmociona a Sabina, ahora es Ofelia la que siente estupor al leer la carta del líder radical donde declaraba “adelante los que quedan”. Mientras la tristeza y el anhelo por el fin del régimen invade a la ama de llaves y a la sobrina, Sabina se burla leyendo en noticias sociales sobre el matrimonio de Sebastián con una señorita de la alta sociedad.

Es una alegoría a tiempos de alianzas y traiciones. El 1º de julio de 1896 se suicidó Leandro Alem luego de las desavenencias internas que mantuvo con Hipólito Yrigoyen en cuanto a la forma de la toma del poder. Alem era partidario de la revolución desde abajo, de no pactar con el régimen; mientras que el joven sobrino, cuyo padre era un inmigrante vasco que se había casado con la hija de su patrón, preparaba tácticas y estrategias para hacerla desde arriba (Celso, 1999).

Las tres mujeres comparten la cena del nuevo siglo. Sabina se muestra feliz, Matilde y Ofelia intentan remediar su hastío con la liberación del pájaro, que el director elige no mostrar, porque ellas siguen dentro de la casa, a pesar de la emoción y la complicidad que crece entre ellas, todo sigue igual. Igual que la Argentina, otra vez, presidida por Roca.

La lectura del diario conecta nuevamente el mundo interior de la casa con el mundo exterior, la historia con la ficción. Ofelia lee dos titulares: “Rusos y japoneses continúan con las negociaciones de paz”. Japón declaró la guerra a Rusia el 10 de febrero de 1904 y durante un año y medio combatieron en Corea y Manchuria, en el Mar de Japón y en el Mar Amarillo. El 5 de septiembre de 1905 terminó con la firma del Tratado de Portsmouth y el triunfo de Japón (López-Vera, 2012).

La otra noticia que da el ama de llaves es que “ha fracasado la revolución radical”. “Se desconoce el paradero de Yrigoyen y algunos de sus partidarios”. Esto provoca el desmejoramiento total de Matilde. Ambas mujeres relacionan el hecho con el médico. Aquí la invención verdadera es la revolución radical de 1905. A Roca le sucedió Manuel Quintana, con imposición electoral como era costumbre en el régimen conservador, y la abstención del radicalismo. El 4 de febrero de 1905 estalla la revolución en Buenos Aires, Bahía Blanca, Córdoba y Mendoza. Al fracasar en Buenos Aires, Yrigoyen ordena la retirada. Si bien este alzamiento armado no triunfó en su momento, sentó las bases para la apertura política que lograría consumarse en 1912 de la mano de Roque Sáenz Peña y la elección del propio Yrigoyen en 1916 como el primer presidente elegido democráticamente en el país (Caballero, 1975).

La identificación del médico con el radicalismo condensa los años que forjaron el surgimiento de este movimiento de clases medias, frente a la oligarquía dominante. El ruido de bombas, la persecución que sufre el personaje, la lectura del diario donde se informa la desaparición de los colaboradores de Yrigoyen, son elementos que nos brindan información necesaria para comprender una situación histórica compleja en pocos minutos.

El personaje del médico y la relación imposible con Matilde también condensa la diferencia y lucha de clases que se libra en la época, el ascenso de las clases medias y el deseo de estas de hacerse con el poder político.

La decisión de ubicar el presente del relato en 1906 nos remite a un año de cambios profundos para la República: muere Quintana y asume Figueroa Alcorta, quien será recordado por ponerle fin al fraude electoral, al imponer a Roque Sáenz Peña como candidato presidencial. Presente en el que el ama de llaves rompe con años de encierro, de subordinación a la tiranía de su patrona, de callarse la boca ante el atropello.

Ofelia, la mucama, la protagonista, conduce a la vieja Sabina fuera del salón dorado donde ha permanecido los últimos 15 años, la enfrenta con la realidad, la casa ya no le pertenece, y todas sus habitaciones están ocupadas por inquilinos. Es ella quien le revela, en un recorrido por oficios y apellidos de diversos orígenes, la nueva composición de la sociedad porteña que en ese 1906 también ha irrumpido en su expansión. Ya no es la única dueña, ahora el poder y la propiedad están repartidos con inmigrantes europeos procedentes de Italia, España, Polonia, Francia, Ucrania, etcétera.

La magia del cine

“El cine es, en principio al menos, la máxima potencia de comprensión de una época pretérita, porque realiza el milagro que se le pide a la literatura o a la historia científica: reconstruir un ambiente, una circunstancia. Eso que para las palabras es un prodigio inverosímil, lo hace el cine sólo con existir (Marías, 1994)” (Pérez Barona, 2010, p.32).

Pero para reconocer el valor histórico que tiene un filme es necesario conocer el lenguaje audiovisual y los elementos estéticos o el modo de comprensión visual que,

según Francesco Casetti y Federico di Chío (2007), se da a través del encuadre, la perspectiva, el modo de iluminación, el color y el movimiento de cámara.

En *El salón dorado* predominan los planos medios que nos permiten ver las acciones de los personajes, que en este caso se mueven siempre en conjunto.

El director utiliza pocos primeros planos para enfatizar las emociones como el llanto, la ira o la resignación.

Cabe destacar el plano conjunto de las tres mujeres brindando por el nuevo siglo, cuando Sabina alza la copa y mira a cámara, en un guiño cómplice hacia el espectador que está justo detrás de la ventana.

Hay muy pocos planos generales y por eso causa mayor sorpresa su uso en la escena que Ofelia rememora la época feliz de las protagonistas. La luz es natural y la acción transcurre en un escenario exterior, semejante a una obra del impresionismo francés, que utilizaba la iluminación al aire libre con reflejos del sol y la presencia de muchas personas. La escena en el campo, musicalizada por una soprano angelical, queda detenida en el tiempo como si viéramos por unos minutos una obra de Claude Monet. En plano general nos muestra a las sirvientas y patronas vestidas de blanco, en un pícnic campestre, y con esa foto irrumpen en el filme la naturaleza, la armonía y la inocencia por unos segundos.

Pero Sabina, nuevamente, trae a Ofelia con un grito a la opresión del salón dorado que es oscuro como las dos mujeres que lo habitan. “Solo puedo pensar en el pasado”, dice Sabina en un presente que le es ajeno.

El vestuario de los personajes está perfectamente seleccionado según la moda de la época. Se utiliza como recurso indicativo del cambio de tiempo, entre presente y *flashback*, el camafeo en el escote de Ofelia. En el pasado su cuello está cubierto por el vestido. En el presente vemos el cuello desnudo y el colgante, que según descubre Sabina, lleva guardada la foto de Matilde.

Los interiores son recargados, barrocos, asfixiantes. En la paleta de colores elegida predominan los tonos amarillos y ocres.

El director de fotografía construye una puesta en escena cargada de claroscuros. La luz entra por la ventana e ilumina u opaca según la atmósfera a recrear. En la primera escena se produce una transición entre el cielo celeste y el rostro de Sabina como si se tratase de un cadáver en penumbras. Sus ojos están abiertos e inmóviles. Un mínimo rayo de luz, el único de la escena, deja ver sábanas blancas tras su cabeza. El ambiente tétrico y lúgubre evoca un cuerpo muerto.

Ofelia abre las cortinas y saluda a Sabina con un “buenos días, señora”. Se ilumina toda la escena. Vemos de perfil el cuerpo entero de la anciana con los brazos sobre el pecho, con los dedos entrelazados como si se tratase de un cadáver en su ataúd. La piel pálida, los labios apretados y los pómulos inexpressivos. Los claroscuros son imprescindibles en la construcción de esta metáfora que nos anuncia desde el comienzo del filme la muerte, el ocaso, como tema central de la narración: muerte de un régimen que ha estado años enfermo de corrupción.

La escena de Matilde enferma a punto de morir y el llanto desgarrado de Ofelia nos muestra por primera vez las emociones de la protagonista en primer plano con una cuidada iluminación natural, que culmina en un beso de despedida. El recuerdo de ese momento es el impulso final, el punto de quiebre en el desenlace. Ofelia escucha la campana impertinente de Sabina y decide abrir las puertas del salón dorado.

En cuanto al encuadre, podemos decir que se toma la ventana como un marco entre fuera y dentro de campo. Los personajes siempre están dentro del clima de opresión que impone Sabina. Fuera de campo se ubican los recuerdos y se intuye la libertad, que está ahí, fuera de los muros, donde alguna vez los personajes fueron felices, pero también donde podrán recobrar lo anhelado. Metafóricamente, Ofelia abre la jaula y hace volar al pájaro, como un deseo que quiere para sí. En ese momento ha decidido salir del encierro.

La relación entre las dos mujeres ya no será igual. Ofelia le reprocha “a usted nunca la quiso nadie”. Sabina contesta “y a vos quién te ha querido Ofelia”, frase que desencadena el clímax, con música de suspenso. Ahora Ofelia le da al espectador la información que faltaba develar: “Hace 15 años se empezó a vender todo”. Cuando Sabina se enfermó la casa se llenó de inquilinos de las clases populares que alquilaban las habitaciones para ejercer los servicios que desempeñaban ellos, “los gringos” como “Azcona el relojero” o “Schultz el óptico”, a partir de allí se produce el desenlace del filme.

Con respecto a la angulación de la cámara, predominan los planos suaves, de derecha a izquierda e izquierda a derecha, con la excepción de las escenas finales. Primero la cámara se convierte en los ojos de Sabina, conducida en su silla de ruedas a toda velocidad por Ofelia, precipita el final.

Luego, en la escena que Sabina descubre en lo que se ha convertido su casa fuera del salón dorado, el ángulo de la cámara juega entre un plano picado que muestra a Ofelia mirando a Sabina y un contrapicado que muestra a Sabina mirando desde la silla a Ofelia, ubicada en lo alto de la escalera. Este recurso evidencia el traspaso de poder entre los personajes.

Las voces son en *on*, los narradores son los personajes. Sabina grita estridentemente, remarcando el encierro de los personajes, la tensión, el poder, el hartazgo.

La música extradiegética se utiliza para reforzar los momentos de quiebre y la tensión como, por ejemplo, en la escena final; aunque también para evocar tiempos mejores como el coro de niños que suena de fondo.

El director recurre a la música diegética cuando nos muestra a Matilde tocando el piano dentro del campo visual, práctica común en las señoritas de la alta sociedad argentina de la época representada para animar una reunión, en este caso para disminuir la tensión de la escena.

El exterior, que casi no vemos, se escucha a través del sonido de las tormentas o el canto de pájaros. El paso del tiempo y los acontecimientos históricos se refuerzan con ruido de bombas, en la escena que condensa las revoluciones radicales de 1890 y 1893, o las campanadas que se escuchan mientras vemos a las tres mujeres brindando en la noche vieja de 1900.

Del texto al contexto

En palabras de Pierre Sorlin (1991) “el filme está íntimamente penetrado por las preocupaciones, las tendencias y aspiraciones de la época. Siendo la ideología el cimiento intelectual de una época [...] cada film participa de esta ideología, es una de las expresiones ideológicas del momento” (p.43).

El estreno del filme *De la misteriosa Buenos Aires*, en septiembre de 1981, coincidió con la sucesión Videla-Viola-Galtieri en la presidencia, tras la crisis económica

desatada por la política neoliberal del ministro de Economía Martínez de Hoz. La dictadura cívico militar que había instaurado el terrorismo de Estado; el vaciamiento económico; el plan sistemático de desaparición, violación y asesinato de miles de argentinos y argentinas, se debilitaba económica y políticamente, acusada en el mundo entero por la violación de los derechos humanos.

Dos meses antes del estreno del filme se había conformado la Multipartidaria entre la Unión Cívica Radical, el Partido Justicialista, el Partido Intransigente, el Partido Demócrata Cristiano y el Movimiento de Integración y Desarrollo, con el objetivo de lograr la recuperación de la democracia.

Entre la junta gobernante había dos facciones: una proclive a la negociación con los partidos políticos y otra que prefería continuar con la maquinaria de muerte que habían instaurado hacia el exterior. El 2 de abril del siguiente año el General Leopoldo Galtieri lideró la recuperación de las Islas Malvinas mediante la acción militar como “solución” al largo conflicto por la soberanía.

El salón dorado revela aspectos del momento social y político en que se realizó el filme (Ferro, 1980). Lo que dice y lo que calla el filme, nos habla de las mujeres y varones que vivieron ese momento, esa Argentina.

La organización política y la consecuente toma del poder, aunque esta implique violencia contra el régimen, aparecen avaladas tanto en la versión de la historia representada como en el período de realización del filme. Se miraba al pasado lejano para dar cuenta del pasado inmediato y del presente.

El clima de opresión, la persecución al médico por pensar distinto, la tía que niega hasta último momento lo que realmente pasa en el salón dorado y que se aferra al poder hasta último momento, la necesidad de Ofelia de abrir las puertas y romper con el silencio y la tiranía, la necesidad de la protagonista de asumir su rol libertario y salir del encierro al grito de “yo no soy una santa”; son hechos que irán generando en el espectador la identificación con el momento histórico: la necesidad de terminar con la peor de las dictaduras y recuperar la República.

El espectador-ciudadano se identifica con la protagonista que decide decir basta. Fin que Matilde no logra alcanzar porque muere durante la tiranía, como muchos argentinos y argentinas durante los años 70, pero que Ofelia logra en su nombre.

La mirada

La interpretación de los temas históricos está mediatizada por el momento en que se mira el filme. Como decía Walter Benjamin (1990), hay un sensorium nuevo en cada época.

El cuento de Mujica Lainez hace referencia a la “masculina brusquedad” de Ofelia: “Es como un hombre”, “A ninguno se le ocurrió pensar en ella como mujer”, “Tal vez la quiso demasiado a Matildita”. Da entender, pero no dice. En cambio, Barney Finn refiere explícitamente al lesbianismo de la protagonista a lo largo de todo el filme.

Por ejemplo, en el juego de miradas que se produce cuando Ofelia observa celosa por la ventana una charla entre el médico y Matilde. Sabina la mira de reojo, entre las páginas del libro, confirmando su sospecha: Ofelia ama a Matilde en silencio. Más adelante, la tirana le deja claro al ama de llaves que su amor por la sobrina muerta no la escandaliza.

Ofelia rompe el silencio cuando le ofrece ayuda a Matilde para cambiar de vida. Matilde, resignada, acepta el halago pero no la propuesta. El director se esfuerza en dejarnos clara la distancia entre ellas, por eso utiliza la sombra en el momento en que se comunican. Solo el plano detalle iluminado de las manos nos remite al sentimiento.

La escena del beso en la boca de despedida y el desgarró de Ofelia ante la amada moribunda, le da sentido a los años de paciencia y angustia. Solo ha permanecido en el salón dorado por amor a Matilde.

En 1981 Barney Finn contó una historia de amor, de odio, de resistencias y lealtades entre mujeres, donde los conflictos se resuelven entre las protagonistas de *El salón dorado*. Una decisión valiente para el contexto político y social, que podría haberle ocasionado la censura⁵ o el fracaso. Pero esta película no sufrió los cortes del censor Miguel Paulino Tato que estuvo a cargo del Ente de Calificación Cinematográfica desde 1974 hasta 1980, ni el rechazo del público general, lo que hace pensar que, tal vez, los espectadores del filme de 1981 no vieron lo que vieron los ojos de quien escribe. Estaba ahí, pero en el momento era imposible decodificarlo.

Mi mirada, treinta y siete años después del estreno, ha sido testigo del arduo camino que el colectivo LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transexuales) recorrió en la Argentina para lograr la legitimación de un sujeto político que cuestiona los parámetros dominantes de una sociedad heterosexual machista. Desde las detenciones arbitrarias y “el trato sádico y violento” que recibió la comunidad lésbica-gay durante la última dictadura cívico militar argentina, a la sanción en 2010 de la Ley de Matrimonio Igualitario que concedió la igualdad de derechos civiles. “No los conocimos, nos los conoceremos jamás. Son solamente cuatrocientos de los treinta mil gritos de justicia que laten en nuestro corazón” (Jáuregui, 1987)⁶.

Otras problemáticas que pone en imagen *El salón dorado* tanto en el 1890 del texto como en el 1981 de la producción, y que hoy podemos reconocer como temas actuales, son la represión policial contra quienes luchan por un modelo diferente de país y la crisis económica provocada desde el poder político, que se manifiesta con déficit fiscal, inflación y deuda externa. Temas políticos tan vigentes como la resistencia, la organización, la rebeldía, la posibilidad de cambio, que el filme muestra a través de alegorías históricas.

Al respecto del valor de la historia, Oscar Barney Finn, director del filme, decía en una entrevista publicada en el diario *Clarín* (25 de febrero de 2018): “Creo que el pasado sostiene el presente. Es muy importante tenerlo siempre, pero no en forma obsesiva y angustiante. Lo digo tanto para mi vida privada como para la vida de un país. Si uno no sabe hacer una selección de hechos, uno carga con eso toda la vida. Hay cosas que conviene no tener presente para avanzar, pero otras son pilares y sostén”.

El poder de *El salón dorado*, en cuanto producto cultural, nos permite comprender la sociedad de la época que narra y la sociedad en la que fue realizado, asumiendo y

⁵ Según la ley 18.019, fundante del sistema de censura que operó durante la dictadura, podrían prohibirse escenas o películas que “justifiquen el adulterio, el aborto, la prostitución, las perversiones sexuales y todo cuanto atente contra el matrimonio y la familia; las que presente escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres; las que resuman apologías del delito; las que nieguen el deber de defender la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo; las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con los países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado”.

⁶ Carlos Jáuregui presidió la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) entre 1984-1987.

nombrando los problemas y los intereses del país que otros filmes de la década habían omitido o reprimido. Reúne la memoria cultural y nos ayuda a construir nuestra identidad colectiva.

Pero, como dice Edgar Morin (2001), será el espectador el que le dé un alma a las cosas que percibe.

Referencias bibliográficas

- Baletta, J.** (1959). *El noventa*. Buenos Aires: Fariña.
- Benjamin, W.** (1990). *Discursos interrumpidos. I Filosofía del arte y la historia*. Madrid: Taurus.
- Caparrós Lera, J. M.** (2004). *100 películas sobre la historia contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Caballero, R.** (1975). *Hipólito Yrigoyen y la Revolución radical de 1905*. Buenos Aires: Hispanoamericana.
- Casetti, F. y di Chío, F.** (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Celso, R.** (1999). *Manual de Historia Constitucional Argentina*. Rosario: Juris, (Vol. III).
- Ferro, M.** (1995). *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel.
- Ferro, M.** (1991). *Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine*. Film-Historia. (Vol. I, No.1, pp 3-12).
- Féval, P.** (1847). *El hijo del diablo*. Madrid: P. Madoz y L. Sagasti Editores (p.131)
- López-Vera, J.** (2012). *La Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905), un inesperado triunfo*. Recuperado de HistoriaJaponesa.com.
- Molloy, S.** (1980). *Imagen de Mansilla*. En Ferrari, G. y Gallo, E. (comp.). *La Argentina del ochenta al centenario* (pp. 741-759). Buenos Aires: Sudamericana.
- Morin, E.** (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Barona, E.** *Otro modo de hacer historia el cine de la violencia en Colombia. Imaginarios y Representaciones de una Época Prohibida*. Universidad de Cartagena.
- Facultad de Ciencias Humanas.** Recuperado de: <http://repositorio.unicartagena.edu.co:8080/jspui/bitstream/11227/304/1/OTRO%20MODO%20DE%20HACER%20HISTORIA.pdf>
- Rivero Astengo, A.** (1944). *Juárez Celman, estudio histórico y documental de una época argentina*. Buenos Aires: Guillermo Kraft LTDA.
- Rosenstone, R.** (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Sorlin, P.** (1991). *Historia del cine e historia de las sociedades*. Film-Historia, (Vol. I, No.2).
- Zucchi, M.** (25 de febrero de 2017). Entrevista Oscar Barney Finn: "Todavía guardo mis juguetes". *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/oscar-barney-finn-todavia-guardo-juguetes_0_ry5idEOYx.html

Referencias en medios audiovisuales

- Finn, O. B.** (Dirección). (1981). *El salón dorado*. En *De la misteriosa Buenos Aires* [Película]. Argentina.

Cómo citar este artículo

Chelotti, V. (2018). El salón dorado. Tiempos de cambio en *La misteriosa Buenos Aires. Sociales y Virtuales*, 5(5). Recuperado de <http://www.urldelarticulo.com>