

***Safo, historia de una pasión: Tensión entre canon y ruptura en el primer melodrama erótico del cine argentino***

Soledad Pardo<sup>1</sup>

Pablo Croci<sup>2</sup>

**Resumen:** Este artículo se propone abordar el film *Safo, historia de una pasión* (Christensen, 1943), considerado históricamente como el primer film erótico argentino, y plantear como una de sus características fundamentales la convivencia en el mismo de erotismo y elementos melodramáticos, en principio irreconciliables. Proponemos entonces la noción de “melodrama erótico” para este film que consideramos construido desde la tensión entre canon y transgresión. A partir del análisis de la construcción de los personajes, de los espacios y del castigo ejemplificador estudiamos las estrategias de fusión de melodrama y erotismo; teniendo en cuenta a la vez los textos-estrella de los actores principales (Mecha Ortiz, Mirtha Legrand y Roberto Escalada) -en algunos casos más consolidados y en otros en proceso de definición- y la contextualización del film en el marco de la filmografía de Christensen.

**Palabras clave:** Christensen, melodrama, erotismo, cine clásico, estrellas.

**Abstract:** This article approaches *Safo, historia de una pasión* (Christensen, 1943), historically considered the first Argentinian erotic film, which revolves around the paradoxical coexistence of erotic and melodramatic elements. We posit the label of "erotic melodrama," which highlights the tension between the canon and its subversion. Our analysis of the film's strategies to conjoin melodrama and eroticism includes characterization, spatial constructs, and poetic justice. In addition to taking into account the position of the main actors in the star system (Mecha Ortiz, Mirtha Legrand and Roberto Escalada), we contextualize the film within Christensen's cinematic production.

**Keywords:** Christensen, melodrama, eroticism, classic cinema, stars.

## **Safo, historia de una pasión: Tensión entre canon y ruptura en el primer melodrama erótico del cine argentino**

Soledad Pardo

Pablo Croci

### **I. Introducción. De la idea original de Safo a su realización**

“Salí del cine prometiéndome que si alguna vez yo dirigía, iba a hacer una película con escenas de amor ‘de verdad’. Por eso hice *Safo*” [Carlos Hugo Christensen].

(Gallina, 1997: 111)

El 17 de septiembre de 1943 se estrenaba en Buenos Aires *Safo, historia de una pasión*, de Carlos Hugo Christensen. Según el pionero historiador del cine argentino Domingo Di Núbila, el film inauguró el cine erótico en Argentina y tres años después, con *El ángel desnudo*, su director consolidó su fama de *enfant terrible* al presentar por primera vez el desnudo completo de una estrella (Di Núbila, 1959: s/d). Concuerta con ello, varias décadas después, Claudio España, quien asegura que *Safo* inauguró “una línea fundamental en la cinematografía de nuestro país”: el cine erótico (España, 2000: 239). El argumento, basado en una novela de Alphonse Daudet, situaba la acción en 1914 y giraba en torno a Raúl de Salcedo, un muchacho mendocino que partía a Buenos Aires a ganarse la vida, y a Selva Moreno, o “Safo”, una *femme fatale* porteña que lo haría caer en las redes de la pasión para ya no dejarlo escapar de allí. El personaje de Irene, una chica ingenua y de buena familia con quien Raúl también se vería involucrado, terminaba de cerrar el triángulo. La película fue protagonizada por las entonces estrellas Mecha Ortiz y Mirtha Legrand. El protagonista masculino fue Roberto Escalada, quien no era demasiado conocido hasta ese entonces y saltó a la fama precisamente a partir de su labor en *Safo*, transformándose ese año, según afirmó la revista *Flash*, “en el galán número uno de nuestra industria” (s/d, 1981: 28-29).

Christensen se había iniciado en la dirección con *El buque embotellado* (1939), y *Safo* fue su octava película. A ella le siguieron varias más en Argentina y otras tantas en Brasil. *Maõs sangrentas* (1955) sería la primera en ese país, a la cual le siguieron títulos como *Anjos e demônios* (1970), *A mulher do desejo (A casa das sombras)* (1975), *A morte transparente* (1978) y la última, *A casa de açúcar* (1996). El director falleció en 1999.



En principio fue César José Guerrico, uno de los fundadores de Lunitón, quien le propuso a Christensen que buscara un argumento para Mecha Ortiz. Cuando lo tuvo, el director se lo hizo llegar a la actriz prometiéndole elegancia y calidad en la realización. La propia Mecha afirma haberse sorprendido frente a la audacia del argumento y haber temido que se “les fuera la mano” (Ortiz, 1982: 205), aunque finalmente aceptó la propuesta. Al sí de Mecha Ortiz para el papel de Selva se le sumó el de Mirtha Legrand para el papel de la ingenua Irene. La noticia generó sorpresa porque para ese entonces esta última actriz ya era toda una estrella y el papel que le ofrecían era menor. Sin embargo, la diva aceptó formar parte del film. Asimismo Christensen recurrió a Roberto Escalada, actor de cine y radioteatro que recién estaba dando sus primeros pasos, para el papel de Raúl. Escalada había surgido del elenco radioteatral *Chispazos de tradición* y había trabajado como actor en tres películas: *Doce mujeres* (Mogliá Barth, 1939), *El matrero* (Caviglia, 1939) y *Pájaros sin nido* (Ferreyra, 1940). El equipo terminó de completarse con Pepe Herrero como ayudante de dirección, Julio Porter y César Tiempo en la adaptación del guión, en los encuadres Francisco Oyarzabal, fotografía de Alfredo Traverso, música de George Andreani, escenografía de Ricardo Conord y montaje de Antonio Rampoldi.

Antes del estreno del film hubo algunos cruces con la censura. Mecha Ortiz señaló al respecto que, si bien no hubo desnudos ni pornografía, no faltaron problemas de censura previos al estreno, y al final el film fue calificado

como prohibido para menores de 16 años (Ortiz, 1982: 207). Mario Gallina asegura que, de hecho, el film inició una relación particular de Christensen con la censura. El propio director incluyó dos frases en el film que de algún modo atenuaban el escandaloso tema que se trataba en el mismo. Por una parte, la de los créditos iniciales: “Versión cinematográfica de la obra maestra que Alfonso Daudet dedicó a sus hijos, y escribió para enseñanza moral de la juventud de todos los tiempos.” Y por otro, al final del film: “Para mis hijos, cuando tengan veinte años. Firmado: Alfonso Daudet”. Con esto ganó, en términos de Gallina, “su primera batalla contra la censura”. De todas maneras el afiche publicitario fue secuestrado por la policía en un principio, para luego ser modificado. Se dijo que escapaba a los patrones morales de la época: Escalada aparecía besando el pecho de Mecha Ortiz. En 1946 también fueron censurados sus films *Adán y la serpiente* (1946) y *El ángel desnudo* (1946) (Gallina, 1997: 25).<sup>3</sup>

Las propias actrices del film aseguraron haberse sentido incómodas debido a la arriesgada temática de la película. Mirtha Legrand comentó al respecto:

Yo venía de hacer varios protagónicos cuando Lunitón me incluyó en *Safo* (...) Era un personaje de “ingenua” y yo transitaba por esa línea en aquel momento. Bueno, al fin “la nena” lo hizo; pero no, si volviera atrás, no lo haría. (...) es más, yo era sumamente joven y no sabía bien qué quería decir Safo, me sonaba algo “non santo” en lo que no debía estar interviniendo: los amores de una mujer tempestuosa, su amante, en fin, piense que le estoy hablando de hace muchos años (Gallina, 1997: 85).

También Mecha Ortiz confesó haber tenido sus dudas con respecto al film en el que estaba participando, aunque no se arrepintió de haberlo hecho:

A veces me sentí muy mal. Parecía cómplice de algo pecaminoso, exageraban tanto, que por momentos hasta me entraba la duda de si estaba filmando algo

pornográfico. No. Estaba segura que estaba haciendo una película con categoría. (Ortiz, 1982: 204).

Finalmente, en septiembre de 1943 *Safo* se estrenó en el cine Broadway. Años después, en 1957, se estrenaría *La sombra de Safo*, continuación del film que fue dirigida por uno de los adaptadores del film original, Julio Porter.

La película fue un éxito de público tanto en Argentina como en el exterior, especialmente en México y en Brasil. Estuvo más de un año en cartel, en el país y en gran parte de Latinoamérica, y se realizaron versiones en diversos países también. “Deme dos *Safo* más y transformo Lumitón en Hollywood”, le habría dicho Guerrico al director del film (Gallina, 1997: 111). De hecho, fue tal éxito el de la película que Christensen se vio obligado a reunir a la pareja protagonista nuevamente en *El canto del cisne* (1945). Por su labor actoral en el film Mecha Ortiz fue premiada en Cuba, Brasil y Argentina.

La crítica en general elogió su verosimilitud, entre otros motivos porque los personajes se trataban de “vos”, alejándose del tradicional “tú”. En la visión de Raúl Manrupe y María Alejandra Portela, *Safo* constituye un clásico y un título fundamental en la filmografía de Christensen. Los autores sostienen que históricamente la película inaugura el cine erótico en el país con los elementos preferidos de su director: pasiones mórbidas, ambientes sombríos y una telaraña escenográfica omnipresente para subrayar “el destino que atrapa a los protagonistas” (Gallina, 1997: 178).

## **II. Tensión entre erotismo y melodrama en un film polémico**

*Safo* trascendió en el tiempo no por ser considerado el film más logrado de su director, sino por la arriesgada temática abordada en el mismo. Al respecto sostuvo Claudio España:

(...) *Safo, historia de una pasión*, una película que algunos espectadores citaban en voz baja y que, sin desactivar a los personajes nocturnales masculinos y femeninos de

Manuel Romero, avanza un paso en la transcripción fuerte de la temática erótica, al mismo tiempo que funda el modelo de prostituta madre (no es la madre prostituta de la cinematografía mexicana) y edifica la imagen de mujer que con su sensualidad produce encantamiento a los hombres hasta debilitarlos y convertirlos en un despojo. (España, 2000: s/d)

Es decir, *Safo* pasó a la historia como el primer film erótico de nuestra cinematografía. Por otro lado, encontramos que la película retoma el género melodrama, que desde los inicios del cine nacional se había hecho presente en la pantalla. Una vampiresa que induce a un hombre débil a iniciarse sexualmente, y éste último que es víctima de una pasión irreversible son los protagonistas de una historia donde hay lugar para parejas imposibles, coincidencia abusiva, personajes y espacios polarizados, y enseñanzas morales. Teniendo esto en cuenta, se propondrá la categoría de “melodrama erótico” para el abordaje del film. Se tendrá en cuenta el recorrido histórico que siguió el erotismo cinematográfico a lo largo del tiempo, tal como lo explica Gabriel Careaga:

El cine (...) desde sus orígenes se vio limitado y frustrado en cuanto a la expresión del erotismo y la sensualidad. La moral victoriana y conservadora



impedía que se manifestaran alusiones a las relaciones sexuales y aún a las escenas amorosas. En este sentido el cine era puritano e inocente. Pueril y ñoño; y sin embargo, las estrellas, los actores y los directores se las arreglaron para burlar la censura y mostrar la sexualidad

en situaciones francamente eróticas. (...) El mostrar escenas de amor y el cuerpo desnudo ha sido una conquista de la liberación moral a partir de los sesentas. Sin embargo, antes, el cine logró mostrar a través de las estrellas femeninas cierta proyección erótica (Careaga, 1981: 108).

A la vez, consideraremos el melodrama a partir de las cualidades dramáticas que propone Linda Williams para el género:

1. Comienza y “obligatoriamente” acaba en un espacio de inocencia. 2. Se focaliza en la figura de la (el) víctima-héroe y en el reconocimiento final de su virtud. 3. Surgido a comienzos del siglo XX, el melodrama se apropia del realismo, pero el realismo lo domina, manipulando la pasión y la acción melodramáticas. 4. Sugiere una dialéctica entre el *pathos* (pasión) y la acción: un entregar y quitar cuando ya es “demasiado tarde” pero “siempre se está a tiempo”. 5. Se identifica con personajes que corporizan roles psíquicos primarios, organizados en un conflicto maniqueo entre el bien y el mal (Williams, 1998: 42).

El objetivo del trabajo será ver de qué manera se construye el erotismo en *Safo* y a la vez analizar cómo se inscribe éste en el género del melodrama, logrando una convivencia inédita entre los mismos. Se tomarán tres ejes para el análisis: el sistema de personajes, la construcción de los espacios, y el castigo ejemplificador, a modo de enseñanza moral, como elemento melodramático de particular tratamiento en la película.

### **Los personajes del melodrama erótico**

Ante todo, la película instala desde la primera imagen el lugar de procedencia de Raúl, el protagonista masculino. Se trata de una casa familiar

en la provincia de Mendoza, ubicada en medio de un amplio paisaje donde hay contacto con la naturaleza. El provenir del campo marca su personalidad, que será presentada como pura y ajena a los excesos y la corrupción propios de la ciudad. Por otra parte, Raúl es un muchacho joven con ambiciones de crecer y abrirse camino en la vida. Esto lo llevará a trasladarse con entusiasmo a Buenos Aires, ciudad que le promete oportunidades laborales. Su madre, por el contrario, no demostrará entusiasmo sino preocupación por conocer los peligros que implica la ciudad y las tentaciones a las que invita. A esto se suma la pena por el hijo que se va. Raúl es algo tímido y reservado, al llegar a la ciudad no se atreve a disfrazarse para el carnaval y se limita en principio a observar lo que ocurre a su alrededor. A esto se suma, también en el comienzo, una actitud pasiva al recibir el acoso femenino en la fiesta a la que concurre. Todo lo vivido por Raúl desde el primer momento que pisa Buenos Aires es una estimulación vertiginosa de sus sentidos: entre la música, las redes de las serpentinas, las copas y las mujeres que se regalan, se encontrará sobrecargado y aturdido por tal cantidad de información. Y a medida que el film avance, su condición de hombre avasallado por el entorno, y más específicamente por Selva, irá tomando más y más forma. Raúl llegará a ser una auténtica víctima de ese ambiente de perdición que constituyen la ciudad y sus habitantes. Selva será a su vez la imagen viva de tal perdición, casi como el pecado mismo encarnado, en un planteo maniqueo claramente melodramático.

Esta representación de hombre débil no terminará en *Safo* para Escalada. El Horacio de *Los pulpos* (Christensen, 1948), por ejemplo, será nuevamente un hombre-víctima, cuya fatal relación con el universo femenino destruya su salud y su vida. El texto-estrella del actor se construirá en gran parte desde esta idea de hombre fagocitado por las mujeres, que lo rodean como pulpos con sus tentáculos hasta destruirlo por completo.

El personaje de Raúl llega a la capital de la mano de otro que funciona como su opuesto: su tío Silvino. Este personaje, ya experimentado en el ambiente de la noche y las mujeres, introduce a su sobrino en el mismo apenas pisan el suelo porteño. Él sí se atreve a disfrazarse para la fiesta a la que asisten, y lo hace de diablo, símbolo del pecado. Será este personaje el



encargado de dotar a la película de un tinte humorístico que suavice la tragedia de los protagonistas. A pesar de que Silvino proviene de Mendoza, tiene amigos en Buenos Aires y de hecho es el nexo entre ambos lugares. Es él quien conecta a Raúl con la gente que le ofrece trabajo en la capital. Y a pesar de que pasa la mayor cantidad de tiempo en el campo, lleva un estilo de vida más cercano al simbolizado por la ciudad. A su vez, es quien le enseña a Raúl una estatua de Safo, mítica figura griega considerada “indecente” por su padre, y lo felicita al enterarse que ha pasado su primera noche con aquella aún casi desconocida Selva Moreno.

Si pudiésemos insertar a los personajes masculinos en un esquema de roles, Raúl ocuparía el lugar de la ingenuidad y el desconocimiento. En contraposición, se encuentran el tío Silvino y aquellos hombres que, más avanzada la película, conversan con Raúl acerca de Selva en un bar. Ellos son quienes empujan al protagonista a la vida de adulto, quitándole la inocencia y develándole la verdad de Selva: ella es llamada “Safo” por sus aventuras amorosas. La fuerte polarización en el sistema de personajes evidencia la marca melodramática que lleva inscripta la película.

Con respecto a la protagonista femenina, Selva, ella hace su entrada en el film en un entorno marcadamente diferente al del protagonista masculino. Emerge de una fiesta en plena noche, envuelta en tules, alhajas y el humo de su cigarrillo. La gente a su alrededor sigue el ritmo de la música pero ella se distingue por circular tranquilamente entre la multitud, observando todo en su detalle. Tal es así que identifica entre los invitados al desorientado Raúl, y a continuación se decide a ir tras él. El muchacho había salido a tomar aire al balcón de la casa. “Por acá no se pasa”, le dice con voz seductora cuando éste quiere volver al salón. Ante el por qué de él, Selva es rotunda: “porque no quiero”. De esta manera deja en claro, desde sus primeras palabras, su perfil de mujer avasallante y atrevida, que no tiene inconveniente en dirigirse a un extraño con palabras imperativas y claramente sugestivas. Selva da el primer paso ante un vacilante Raúl, y demuestra su experiencia en el trato con hombres logrando pasar esa misma noche con él en su casa. Su experiencia en cuestiones amorosas se ve además resaltada por el hecho de que ella es

mucho mayor en edad que él. El tono grave de su voz, el ritmo lento de sus movimientos y los velos que no dejan ver todo su rostro, dotan a Selva de un gran misterio también. En palabras de Ricardo Manetti, Selva es como

(...) las *comehombres*, mujeres fatales que utilizan sus artimañas para arrastrar inocentes mancebos a sus lechos, separándolos de la familia e iniciándolos en una vida de lujos y placeres. Son la representación del mal y su imagen se configura con una carga de signo negativo, *mujer fatal*, frente al otro título que merecen por el poder de su seducción, el de *diosa del amor*. (Manetti, 2000: s/d).

Desde su primer encuentro Selva queda prendida a Raúl y se negará a dejarlo ir. “Que me quieras siempre, que me quieras siempre, que me quieras siempre” son los tres deseos que pronuncia en voz alta en uno de sus paseos con él, dejando en claro su actitud posesiva con respecto al muchacho. Las telarañas que se proyectan sobre su cuerpo en numerosas ocasiones dejan en claro su perfil de vampiresa también, siempre dispuesta a atrapar a Raúl en ellas. De esta manera se muestra como una verdadera *comehombres* que hasta llega a invadir la casa de Raúl, yendo a la misma sin haber sido invitada. La persecución llega incluso hasta la calle: Selva sigue al objeto de su deseo a todos lados. Su carácter de *femme fatale* se alimenta también del perfume de heliotropo que lleva consigo y de su permanente disposición a arrastrar a Raúl a su habitación para perderse entre las sábanas con él.

Pero el elemento que completa totalmente su perfil de *vamp* es el hecho de ser en el film no solo Selva sino también Safo, aquella mujer que fue bautizada de esa manera por sus antiguos amantes por ser su compañera en cuestiones del amor. “Desnuda como una lágrima”: así estaba Selva cuando ofició de modelo para la escultura que reproducía al personaje griego.

Safo era en la antigua Grecia, tal como sostiene Oscar Andrieu, “casi seguramente (...) una realidad humana (...) una persona” (Andrieu, 1984: 1). Es decir, más allá de la leyenda, se cree que Safo existió realmente y que era una poetisa compositora de poemas líricos. Sus obras se llaman Cantos u

Odas por pertenecer al dominio de la canción. Asimismo, el autor afirma que esta mujer oriunda de Eresos, isla de Lesbos, era cortesana. Sostiene que no era una mujer hermosa, y que practicaba el amor lésbico. Así define en parte el autor a Safo:

Safo representa uno de los sentidos más profundos y valiosos de la humanidad. Quizás más de uno es el que sustenta su fama y el que aparece con mayor frecuencia e intensidad en sus fragmentos: la actitud positiva (...) ante los fenómenos del mundo en los que se vive exquisitamente la belleza, tal positividad es el amor. (Andrieu, 1984: 11).

Selva es también una mujer dedicada al amor, aunque se diferencia de la Safo griega por ser hermosa y por interesarse en hombres y no en mujeres. Por su similitud con el personaje griego terminó recibiendo tal sobrenombre de sus antiguos amantes, habiendo dejado en la memoria de ellos la imagen de mujer que invade de erotismo todo su alrededor.



Cabe destacar que tal perfil para un personaje de Mecha Ortiz no era extraño en esa época. El texto-estrella de la actriz ya se venía delineando desde anteriores caracterizaciones, tales como “La rubia Mireya” de *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1936) o la Margarita de *Margarita, Armando y su padre* (Mugica, 1939). La mujer fatal fue un personaje recurrente en la carrera de la actriz.

Es interesante en este punto recordar otro film de Christensen que aborda una temática similar: *El ángel desnudo* (1946). En esta película la protagonista (Olga Zubarry) se compromete a acceder a la misma situación que Selva, aunque considerándola desde un ángulo totalmente opuesto. Elsa, su personaje, también deberá posar desnuda para un escultor, pero con el fin de que este último ayude económicamente a su adorado padre. Su desnudez a cambio de dinero: ese es el trato que el artista le ofrece.

Christensen toca el mismo tema nuevamente: las mujeres que se atreven a mostrar su desnudez. En Selva es casi un oficio lo que la convierte en mujer fatal y de mala reputación. En cambio para Elsa, en esa decisión se le plantea la vida entera. Desde el momento en el que se le hace la proposición, no deja de pensar en ello, lo siente casi como una violación y llora constantemente como si por el sólo hecho de considerar la posibilidad de acceder a la propuesta se convirtiera en una mujer obscena.

De esta manera Christensen vuelve a trabajar lo erótico. En *El ángel desnudo* el erotismo se instala desde el momento mismo en que se le hace la propuesta a Elsa. La duda y la postergación del acto de desnudarse se mantendrán hasta el final de la película. Este juego entre saber lo que puede ocurrir y la dificultad en llevarlo a cabo carga al film de un gran erotismo. La demora misma es lo que construye el erotismo con tanta fuerza, tal como señala Simon Feldman: “En términos simples, puede señalarse que un film que explicita el acto sexual no es erótico, en cuanto elimina todo estímulo imaginativo” (AAVV, 1974: 82). Aquí no hacen falta besos pasionales ni encuentros nocturnos. El pedido del escultor de contemplar la belleza desnuda de Elsa y la vergüenza de ella por donde se cala una duda, es lo que hace que se mantenga la tensión erótica durante todo el film.

Retomando el personaje de Selva en *Safo*, en clara oposición a ella aparece Irene, el personaje de Mirtha Legrand. La actriz también tenía a esa altura parte de su texto-estrella delineado, aunque aún le quedaban varios años de pantalla para seguir definiéndolo y modificándolo. Su Elenita de *Los martes, orquídeas* (Mugica, 1941) era tan inocente y añorada como la Irene de *Safo*, por citar un clásico ejemplo.<sup>4</sup>

En esta película encarnará a una muchacha de buena familia, inocente e ilusionada con la idea del matrimonio con Raúl. Irene, en oposición a Selva, vive en un universo diurno, siempre a plena luz del día y entre los entre árboles de su jardín. Su padre es su cómplice en todo, Irene es una buena hija. Por otra parte, es el símbolo de la dama burguesa bien posicionada económicamente: jamás tiene necesidad de trabajar, y cuando está fatigada su padre la envía a descansar al campo sin que eso altere su vida en lo más

mínimo. Selva, por el contrario, hablará de dificultades económicas en alguna ocasión, y de hecho terminará trabajando como empleada doméstica cuando el dinero escasee.

Pero no solamente a Irene se opone Selva. En una de sus visitas a Raúl, ella ve una fotografía de una señora. “¿Es tu mamá?... debe quererte mucho”, le dice a él. “Por supuesto, ¿por qué no habría de quererme?, ¡es mi madre!” dice Raúl con tono de irritación. Entonces Selva comprende. “Te molesta que te hable de ella...” dice con tristeza. Que la mujer que despertó su pasión le hable de su madre no es muy cómodo para Raúl. La ley melodramática lo indica: una y otra (mujer iniciadora y mamá) son paralelas y por ende nunca se tocan. Mezclar a ambas es inconcebible para Raúl, quien no tolera que semejante mujer estimuladora de bajos instintos le hable de la mujer inmaculada por excelencia en el melodrama argentino: la madre de familia.

### **Los espacios del melodrama erótico**

Los espacios lúgubres, barrocos o góticos son una constante en la filmografía de Christensen antes y después de *Safo*. En este film los espacios convergen en la construcción del erotismo a partir de un desarrollo de opuestos, que son al mismo tiempo los opuestos de los personajes. Los espacios eróticos se representan a lo largo de todo el film en contraposición con los espacios de los valores burgueses. Al mismo tiempo, esta convivencia construye un equilibrio entre la aparición de lo erótico y el límite y la prohibición propios de las leyes del melodrama.

Por un lado encontramos el espacio del campo. La provincia de Mendoza, como mencionábamos en un principio, representa el lugar de origen de Raúl. Es un espacio idealizado en donde sobresalen los valores burgueses: la moral, la buena conducta y costumbres, la religión y la institución familia. El film abre con la representación de este espacio, con planos de campos y montañas de la provincia, a plena luz del día, hasta llegar a la casa de la familia de Raúl. Luego, un plano cerrado sugiere continuidad entre lo representado por el campo y lo representado por la madre del protagonista, que carga una

enorme cruz en el pecho. Con este prólogo, el film marca claramente una oposición entre el “campo” como el lugar de los valores y las buenas costumbres, y la “ciudad” como el espacio que derrocará al anterior, llevando a Raúl a la perdición.

Una nota llega a la familia en manos del tío Silvino y anuncia que Raúl tiene una oportunidad laboral en Buenos Aires. Ambos organizan el viaje y parten en pocas horas. Sin embargo, antes de salir, Raúl descubre en el rincón de un cuarto la estatua de Safo. La misma invadirá el espacio como el símbolo anunciado del erotismo y la consecuente perdición del muchacho. Anuncia y ensucia por anticipado el pulcro espacio del campo y la familia. A lo largo del film, la estatua será una figura que atraviese todos los espacios.

Buenos Aires los espera como una ciudad nocturna y en fiestas de carnaval. Disfraces, música y danzas construyen un ambiente dionisiaco y un espacio de iniciación para el joven Raúl. El tío Silvino es el guía hacia la perdición, quien vestido de diablo lo lleva a la fiesta de disfraces en casa de sus amigos. Las melodramáticas “luces del centro” están encendidas en todo su esplendor. La fiesta es una continuidad del espacio de la ciudad: mujeres y hombres se besan espontáneamente, se oye música y piropos subidos de tono en un espacio amplio pero claustrofóbico. Las serpentinas rodean y atrapan a todos los que participan de ella, formando un solo grupo perdidos en el carnaval. Un número de can-can, al mejor estilo cabaret, nos introduce en un espacio en donde los cuerpos se muestran y seducen. Todos están inmersos en una suerte de comunión alimentada por la música, las bailarinas y las copas de alcohol, en el cual se habilitan los más bajos instintos. Valen en este caso las palabras de Friedrich Nietzsche, quien sostiene:

Gracias al poder de la bebida narcótica (...) se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu a todo lo subjetivo, hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo. (...) cada uno se siente no solamente reunido, reconciliado, fundido, sino Uno. (Nietzsche, s/d: 27-28).

Para pensar cómo esa transfiguración espacial implica al mismo tiempo una transformación temporal, vale también la palabra de Carlos García:

De este modo se descubre que los tiempos fuertes (los “grandes momentos”) de las películas de Christensen corresponden a un tiempo diferenciado, un Tiempo de iniciación, que la realización cinematográfica procura restituir apelando a todos los medios expresivos de que dispone. Es decir que la realización cinematográfica intenta convertirse en un ritual y, pasando por una ruptura temporal (uno de cuyos efectos sería la abolición del tiempo profano), busca instaurar y representar un tiempo mítico (García, 1994: s/d).

A continuación, desde una escalera desciende Selva haciendo su aparición en el film, y dejando su impronta de mujer fatal en el espacio. A su lado, analógicamente, se erige la estatua de Safo. La estatua que en su primera aparición carecía de cuerpo humano ahora es representada por Mecha Ortiz. En su primera aparición, la estrella protagonista genera un círculo vacío a su alrededor que contrasta con la multitud y le permite sobresalir entre la gente. Selva representa desde el primer momento en que la vemos a la mujer fatal, que iniciará y arrastrará de su camino a Raúl. Éste último, agobiado por la cantidad de gente en el salón, sale a un balcón a tomar aire. Sin embargo, el posible espacio de libertad y alivio se clausura en pocos minutos. Selva se acerca y sella el espacio. Con los brazos estirados clausura la única salida y dice su ya mencionada: “Por aquí no se pasa, porque no quiero”. El erotismo que Selva transmite comienza entonces a construirse a partir de su autoridad. Su presencia en el film y su actitud autoritaria será igual a espacios cerrados y agobiantes. Las telarañas de Selva que atraparán a Raúl aparecen desde un comienzo. Mientras ellos se besan, la oscuridad es iluminada por destellos de fuegos artificiales.

También como espacios de erotismo aparecen las habitaciones de cada uno de ellos. El cuarto de Raúl es un cuarto pobre de una pensión. El de

Selva es un espacio barroco y cargado de muebles en donde las luces dibujan formas en las paredes. En ambos la iluminación es lúgubre y expresionista, y genera un clima que colabora en la construcción de lo erótico. Deja ver sólo parte de las cosas y permite sugerir. Por otro lado, otra vez la clausura juega un lugar central en la prohibición de este amor. Una enorme escalera, de muchos pisos, los separa del cuarto y de la consumación del acto sexual. Los afiches publicitarios y una *voz over* en el film aseguran: “Toda su historia fue como aquella subida de escalera en tristeza gris de la madrugada...”.

Después del encuentro entre Selva y Raúl aparecerá otro espacio, junto a otro grupo de personajes: el de la moral burguesa pero en la ciudad. Este espacio está conformado por la casa y el trabajo de la familia Benavídez, aquella que le da la oportunidad laboral a Raúl y es amiga del tío Silvino.

En primer lugar, y en clara oposición a las escenas anteriores, Raúl conoce a esta familia en un jardín de una casa de descanso, en donde un grupo de jóvenes juega a mojarse con agua, como diversión de carnaval. Un juego simple e inocente en un espacio abierto y a plena luz del día. Un carnaval completamente opuesto al de la noche anterior. Desde el inicio, la analogía entre este espacio y el espacio del campo en Mendoza es clara. Ambos representan el espacio de la moral y el camino “correcto” para Raúl. Allí conocerá a Irene, la tercera integrante del trío amoroso.

La casa de los Benavídez también es una casa amplia y llena de luz, en donde conviven el dinero con las buenas costumbres. Sin embargo, al igual que en la casa de Mendoza, la estatua de Safo en el ambiente irrumpe en medio de Raúl e Irene, atravesando sus cuerpos; como señal de lo erótico, de la presencia de Selva y del amor prohibido entre ellos.

Más avanzado el film, aparecerán nuevos espacios físicos que simbolizan los espacios simbólicos de los valores burgueses. En todos ellos se desarrolla el amor entre Irene y Raúl. Primero, ambos pasean por los lagos de Palermo y juegan a plena luz del día. Luego, viajan a Mendoza y vuelven a seducirse en un baile folklórico acompañado de rimas ingenuas. También pasean por las montañas y los campos mendocinos. Irene define esos días: “Hemos pasado dos semanas deliciosas”. Por otro lado, otra protagonista del



amor prohibido es la casa de Selva. La misma está ligada al oscuro y confuso pasado de ella, un pasado melodramático. Está cargada de fotos, objetos y recuerdos de otros tiempos que la muestran como una “mujer de la noche”. Otra vez, en esa casa entre tenebrosa y seductora, se hacen presentes dos elementos claves para la construcción del erotismo: las telarañas reflejadas en la pared, y nuevamente la estatua de Safo. Selva le pregunta a Raúl: “¿Tiene algo de mí, verdad?”. La casa de Selva vuelve a parecer como un espacio expresionista a la hora del fin del amor. La oscuridad reina por todos lados y sólo se ve gracias a la luz de una hoguera. Ella, acostada en la cama, descansa en la misma postura corporal que la estatua de Safo. En paralelo, hay una serie de factores meteorológicos e imágenes que construyen espacios ausentes físicamente pero presentes en el plano simbólico a la hora de representar el erotismo y el melodrama. Por un lado se encuentra el espacio idealizado de “la soledad de una isla”, que Raúl y Selva mencionan en diversas ocasiones. Allí, en ese espacio, el amor entre ambos es posible. Lo evocan, primero ella y luego él, cada vez que su amor está en juego y sueñan desde la cama otra realidad. Al mismo tiempo, hay una serie de espacios y factores meteorológicos que intervienen en su amor, así sean reales o metafóricos: tormentas alrededor de la casa, o el agua del mar golpeando rocas como símbolo de la unión sexual. Asimismo hay otro espacio ausente y lejano que implica la posible ida de Raúl: el consulado de Liverpool, y la oportunidad laboral en él, a la cual renuncia. Por último, aparece el espacio de las vías del tren, a modo de metáfora de la ruptura. Cada vez que Raúl se pelea con Selva, hasta la separación final, las vías del tren atraviesan el cuerpo y los pasos del joven mendocino como cicatrices de una herida.

Una fuerte tormenta acompaña a Raúl hacia el desenlace del film. El joven llega a la tenebrosa casa de Selva, que se ha convertido en un espacio de ausencia. Ella se fue, dejándole una carta. La enorme escalera que los separaba de la habitación vuelve a aparecer evocando la prohibición del amor. Y Raúl será castigado.

### **El castigo ejemplificador: la enseñanza melodramática**

Si bien *Safo* se plantea como el primer film erótico del cine argentino, al estar enmarcado dentro del género melodramático, como aquí se plantea, el erotismo tiene sus límites. El deseo de Raúl es representado como pecaminoso y transgresor de los valores morales burgueses. El pecado y la culpa puestos sobre este deseo son los límites y el punto de vista que el melodrama le plantea al erotismo. Acceder a dicho erotismo y dar rienda suelta al deseo implica para Raúl un castigo ejemplificador: el haberse involucrado con la mujer incorrecta lo lleva a perder tanto a ésta como a la supuestamente correcta. Raúl se queda solo. Su soledad se ve investida de una fuerte carga dramática dado que el abandono que sufre por parte de Selva es inmediatamente posterior a su decisión de seguirla a ella, dejando así de lado la opción que él sabe que su entorno le exige: casarse con Irene. De este modo, el castigo no cae sobre la mujer fatal como sucede habitualmente<sup>5</sup>, sino que ella continúa con su estilo de vida habitual, siendo Raúl el que debe pagar por la transgresión cometida. La vuelta al orden que tradicionalmente plantea el melodrama<sup>6</sup>, entonces, no termina de completarse, dado que el film cierra con un Raúl desesperado que no llega a tener oportunidad de arrepentirse ni de reconciliarse con su entorno familiar.

### **III. A modo de conclusión**

Habiendo tomado como ejes de análisis el sistema de personajes, la construcción de los espacios y el castigo ejemplificador, podemos sostener que *Safo* es un film cuyo erotismo halla su límite en este último, que es a su vez una de las características del melodrama. El esquematismo, tanto en los roles como en la distribución espacial, también da cuenta de la rigidez y permanencia del género. En ese sentido, se puede afirmar que si bien *Safo* es considerada la primera película erótica argentina, el marco genérico, ligado al sistema industrial del cual proviene, restringe todavía la posibilidad de plantear el tema del erotismo libre de culpa. Finalmente lo aborda con un objetivo didáctico: “la enseñanza moral de la juventud”, tal como sostiene el intertítulo

del comienzo. De esta manera lo erótico, que atraviesa el film de punta a punta, se transforma en algo condenable; y de allí a la justicia poética melodramática la conexión será directa.

A pesar de que el film plantea lo erótico como pecaminoso, inscribiéndose así en un planteo clásico, no deja sin embargo de mostrarlo. Y es allí donde lleva a cabo su mayor transgresión. El marco melodramático fuerza a la película a seguir los parámetros cinematográficos clásicos y la obliga a sancionar a los personajes que se corren del “buen camino”. Pero el hecho de explicitar a su vez en qué consiste ese “correrse del buen camino” y cómo fue que sucedió, transforman al film en absolutamente transgresor para la época. De esta manera, la convivencia de lo clásico con lo rupturista transforma a este melodrama erótico en un film construido desde la tensión. Por un lado, se le dice al espectador qué cosas no se deben hacer y cómo terminan aquellos que sí se atreven a hacerlas. Pero por otro, el film no se priva de mostrar abiertamente ese comportamiento “incorrecto”. Así es como logra alimentar la curiosidad y el *voyeurismo* del espectador y simultáneamente permitir que su conciencia esté tranquila, ya que induce a éste a suponer que está recibiendo una sana instrucción. Melodrama y erotismo explícito no parecen en principio dos conceptos susceptibles de ser unidos, ya que lo melodramático lleva consigo una carga moral que desaprueba el placer carnal. La solución que *Safo* brinda a esto es la abierta mostración de lo erótico pero acompañada de una melodramática justicia poética que se encarga de darle a cada cual su merecido. De este modo, constituye un antecedente de los films abiertamente eróticos posteriores, dando el primer paso hacia el tratamiento de la temática sexual en el cine argentino.

## Bibliografía

- AAVV (2000), *El sexo en el cine y el cine del sexo*, Barcelona: Paidós.
- AAVV (1974), *Violencia y erotismo, constantes en el cine de todas las épocas*. Buenos Aires: Ed. Cuarto Mundo.
- Andrieu, Oscar (1984), *Oda a Afrodita y otros textos. Safo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Careaga, Gabriel (1981), *Erotismo, violencia y política en el cine*, México: Ed. Joaquín Mortiz.
- Di Núbila, Domingo (1959-1960), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Di Tella, Torcuato (1993). *Historia argentina –desde 1830 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Troquel.
- España, Claudio (2000), “El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro” en Claudio España (comp.). *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956*, vol. I, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fabbro, Gabriela Inés (2006), *Mirtha Legrand: del cine a la televisión. La perdurabilidad de un clásico*. Buenos Aires: Universidad Austral.
- Freixas, Ramón y Joan Bassa (2005), *Cine, erotismo y espectáculo*, Barcelona: Paidós.
- Gallina, Mario (1997), *Carlos Hugo Christensen., Historia de una pasión cinematográfica*, Buenos Aires: Producciones Iturbe.
- García, Carlos (1994), “Carlos Hugo Christensen, revelación del melodrama” en *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires: Ed. Letra Buena.
- Kauffman, Linda S. (1998), *Malas y perversos, fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, s/d: University of California Press.
- Manetti, Ricardo (2000), “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos” en Claudio España (comp.) *Cine argentino: industria y clasicismo. 1933/1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Nietzsche, Friedrich (s/d), *El origen de la tragedia*, Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Ortiz, Mecha (1982), *Mecha Ortiz*, Buenos Aires: Moreno.
- s/d (1981), “Quienes no vieron a Mecha Ortiz en *Safo* no podrán imaginarse la conmoción que produjo” en revista *Flash*, 24 de marzo de 1981, p.28-29.
- Williams, Linda (1998), “Melodrama Revised” en Rick Browne (comp.), *Refiguring American Film Genres, Theory and History*, Berkeley: University of California Press.

Todas las imágenes pertenecen al film *Safo, historia de una pasión* (Carlos Hugo Christensen, 1943) excepto la última, una fotografía del director.

---

<sup>1</sup> Soledad Pardo es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripta de la cátedra “Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas” de la carrera de Artes y forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE). Integra asimismo el Comité Editor de la revista *Cine Documental*.

<sup>2</sup> Pablo Croci es Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Como periodista publicó notas y colaboraciones sobre cine en medios nacionales e internacionales, tales como *Revista Ñ* (Diario Clarín), *Cinemanía* (Diario La Nación), *Soitu.es* y *El ángel exterminador-Revista digital de cine*.

<sup>3</sup> Cuando *Safo* se estrenó, en la Argentina ya estaba instaurado el gobierno de facto que se extendió hasta 1946. Torcuato Di Tella describe el período de la siguiente manera: “Las medidas represivas se sucedieron unas tras otras: censura de prensa, disolución de los partidos políticos, intervención de sindicatos, apresamiento de dirigentes, intervención a las universidades nacionales, ubicación de connotados intelectuales simpatizantes del fascismo en posiciones claves. (...) Hacia fines de 1943 la derechización del régimen se hizo más patente”. En Torcuato Di Tella (1993), *Historia argentina, desde 1830 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Troquel, p.262. La censura que llegó al cine alcanzó también a las letras de tangos (se pretendió eliminar el lunfardo de la radio, lo cual dio lugar también a la prohibición de personajes como *Catita*, de Niní Marshall) y al teatro (en 1943 fue desalojado el Teatro del Pueblo).

<sup>4</sup> Con respecto al texto-estrella de Mirtha Legrand, sostiene Gabriela Fabbro: “(...) son muy claros los estadios que la actriz construyó a través de sus películas (ingenua primero, mujer pícara más tarde; personaje contestatario y de denuncia después (...)).” En Gabriela Fabbro, *Mirtha Legrand, del cine a la televisión. La perdurabilidad de un clásico*. Buenos Aires: Universidad Austral, 2006, p. 19.

<sup>5</sup> Al respecto sostiene Simon Feldman: “El hombre asume el papel de protector o agresor; la mujer debe cumplir su rol pasivo. Cuando pasa al papel de *vamp*, la situación intrínseca no varía. Simplemente ocupa el lugar de la suministradora mercenaria de placer y aunque obtenga provecho de ello está destinada al castigo o la segregación”. En AAVV, *Violencia y erotismo, constantes en el cine de todas las épocas*, Buenos Aires: Ed. Cuarto Mundo, p. 91.

<sup>6</sup> Ricardo Manetti sostiene al respecto: “El melodrama nace en un estado de inocencia que sus personajes no tardan en perder, con el consecuente estallido del conflicto. Lo que sigue es el largo camino para recuperar el estado moral de la inocencia del comienzo” en: “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos” en: *Cine argentino: industria y clasicismo. 1933/1956* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.