



Gramma
ISSN: 1850-0153
ISSN: 1850-0161
revista.gramma@usal.edu.ar
Universidad del Salvador
Argentina

EXILIADOS REPUBLICANOS EN ARGENTINA: EL TEATRO Y EL CINE DE EDUARDO BORRÁS

Simón, Paula

EXILIADOS REPUBLICANOS EN ARGENTINA: EL TEATRO Y EL CINE DE EDUARDO BORRÁS

Gramma, vol. 31, núm. 64, 2020

Universidad del Salvador, Argentina

Atribución no comercial (CC BY-NC) 2.5

Paula Simón paulacsimon@gmail.com
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Resumen: El artículo realiza un aporte al estudio de la presencia de los escritores españoles republicanos que se exiliaron a partir de 1939 en la Argentina, en este caso, a través de la figura de Eduardo Borrás (Barcelona, 1907 - Buenos Aires, 1968), quien, como otros exiliados y exiliadas, participó activa y simultáneamente en dos ámbitos artísticos en boga entre los años cuarenta y sesenta: el teatro y el cine. El propósito, por lo tanto, es recuperar los puntos centrales de la inmersión cultural del autor en la Argentina y, en particular, comentar la transposición al cine de dos de sus obras de teatro originales, *Culpable* (1955) y *Amorina* (1958), las cuales cosecharon, en ambas instancias, un éxito significativo. Así, se trata de un caso particular de doble inserción artística de un exiliado español republicano que, por su alta presencia en el medio cultural y por su participación activa en las redes culturales y artísticas locales, ha sido incluido en diccionarios de autores del teatro argentino.

Palabras clave: Exilio Republicano, Argentina, Teatro, Cine, Eduardo Borrás.

Abstract: *The article makes a contribution to the study of the presence of the Spanish Republican exiled writers in Argentina, in this case through the figure of Eduardo Borrás (Barcelona, 1907 - Buenos Aires, 1968), who participated actively and simultaneously in local theater and cinema. Therefore, the purpose is to recover the main aspects of the author's cultural immersion in Argentina and, in particular, to comment on the transposition into cinema of two of his original plays, Culpable (1955) and Amorina (1958), which got significant success in both instances. Thus, this is a particular case of double artistic insertion of a Spanish Republican exiled author included in dictionaries by authors of Argentine theater due to his high presence in the cultural environment and his active participation in local cultural and artistic networks.*

Keywords: *Republican Exile, Argentina, Theatre, Cinema, Eduardo Borrás.*

La presencia de los intelectuales españoles republicanos exiliados del franquismo a partir de 1939 en la Argentina constituye, en la actualidad, un objeto de investigación que interpela tanto a los historiadores y a los críticos de la literatura española contemporánea, quienes discuten de qué manera esta producción forma parte de la historia cultural de la España peninsular, como a los investigadores de la literatura argentina contemporánea que reconocen el aporte realizado por la comunidad de republicanos españoles en el ámbito cultural local del siglo xx.

En cuanto a la participación de los exiliados en el teatro, El Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL, Universidad Autónoma de Barcelona) ha editado recientemente dos volúmenes sobre la literatura dramática del exilio republicano —Literatura dramática del exilio republicano (t. 1) (2018) y El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Uruguay, Chile y Paraguay (2019, todavía en prensa)—, que

constituyen la más completa actualización sobre la participación de los dramaturgos del exilio de 1939 en la Argentina. En esos volúmenes, he participado con el comentario sobre la recepción y el análisis crítico de los estrenos de algunos autores españoles que, llegados a Buenos Aires, encontraron, en el teatro, una fuente de trabajo y de expresión para afrontar, de manera más llevadera, las desavenencias del exilio. Me dediqué, entre otros objetivos, a recuperar las trayectorias de Jacinto Grau, de Francisco Madrid, de Pascual Guillén y de Eduardo Borrás, cuyos estrenos formaron parte de la eclosión teatral de los años cuarenta a los años sesenta en la escena rioplatense, aunque el conocimiento de su producción sea muy exiguo en España. Además de participar activamente en el quehacer de la escritura teatral, cabe destacar que cumplieron otros roles fundamentales para la industria como son la traducción y la adaptación de obras extranjeras en un contexto de auge teatral que propiciaba, en los escenarios porteños, la difusión de obras de taquilla norteamericanas y europeas. Asimismo, actualicé la documentación conocida sobre la recepción de los estrenos internacionales de Rafael Alberti, de Alejandro Casona y de Federico García Lorca en el Teatro Avenida, que constituyen hitos fundamentales para entender el teatro de esos años (cfr. bibliografía).

La tarea de los autores mencionados en la cultura argentina, entre otros que han sido estudiados por colegas especialistas, ha sido profundamente significativa para el desarrollo del teatro argentino. Sin embargo, en esta oportunidad, me gustaría centrarme en una experiencia frecuentemente compartida por varios de los dramaturgos mencionados, quienes, como la mayoría de los exiliados republicanos, buscaron estrategias para insertarse en diversos espacios culturales para prosperar económica y artísticamente. En este caso, me refiero a la participación de estos escritores en el mundo cinematográfico, una industria que, a pesar de los altibajos económicos y de los vaivenes políticos de los años cuarenta y cincuenta, por entonces crecía con entusiasmo. En esos años que vieron surgir producciones memorables como *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare y de Hugo Fregonese, o *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril, algunos españoles republicanos encontraron oportunidades laborales y creativas asociadas a la pantalla grande. Pocos años más tarde, comenzarían a despuntar Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Solanas y Fernando Ayala, entre otros directores señeros del cine argentino del siglo xx.

En su tesis doctoral *Los españoles en el cine argentino, entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo* (2013), Norma Saura explica pormenorizadamente la actividad cinematográfica de los exiliados republicanos en la Argentina, la recepción de los films dirigidos y escritos por ellos, como así también su intervención en los diversos aspectos artísticos y técnicos relacionados con el cine. Se detiene en las obras y figuras de Carlos Arniches, de Gregorio Martínez Sierra, de Enrique Jardiel Poncela, de María Teresa León, de Rafael Alberti, de Francisco Madrid y de Eduardo Borrás, entre otros. Francisco Madrid, por recordar a alguno de ellos, se desempeñó en el ámbito de la crítica cinematográfica en diversos ensayos y en espacios periodísticos. Asimismo, participó

como guionista en aplaudidas producciones. En 1945 escribió el guion de *La cabalgata del circo*, dirigida por Mario Soffici y Eduardo Boneo, e interpretada por Hugo del Carril y Libertad Lamarque (con la participación de Eva Duarte), mientras que, en 1947 y 1948, hizo lo propio en *La copla de la Dolores* y *¡Olé, Torero!*, ambas de Benito Perojo.

Así como Francisco Madrid, otros escritores vieron, en el cine, una buena posibilidad de desarrollo. Es el caso de un gran amigo suyo, Eduardo Borrás, cuya trayectoria valoraré en esta ocasión como ejemplo del nivel de inserción artística que lograron varios de estos exiliados. Se trata de una figura peculiar, muy poco recordada por la crítica teatral y cinematográfica argentina con excepción de la tesis mencionada de Norma Saura y de algunos volúmenes dedicados a la obra cinematográfica de Hugo del Carril, director junto a quien trabajó durante un tiempo extendido.

Eduardo Borrás logró una inserción muy profunda en el ámbito cultural argentino desde su llegada al país, que ocurrió en 1942, porque era corresponsal de la revista cubana *Bohemia*. Pronto decidió radicarse en Buenos Aires, donde pudo construir una red de contactos intelectuales, artísticos y periodísticos, que le permitieron continuar su labor. Trabajó como redactor en el periódico *La Nación*; realizó tareas de traducción y adaptación teatral y cinematográfica. En teatro, estrenó cinco obras originales. La primera fue *La rosa azul*, presentada en el Teatro Empire el 18 de marzo de 1947 bajo la dirección del catalán Antonio Cunill Cabanellas. Esta obra había sido premiada por la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) en 1946. La segunda, que se estrenó el 9 de marzo de 1951 en el Teatro Odeón, se tituló *La estrella cayó en el mar*. Fue dirigida por Esteban Serrador y estuvo a cargo de la Compañía Argentina de Comedia de Amelia Bence y Alberto Closas. El 13 de junio de 1952, posiblemente por el éxito cosechado con dicha obra, la misma compañía puso en pie *La lámpara encendida*, dirigida por Narciso Ibáñez Menta en el Teatro Cómico. El éxito de esta puesta en escena trascendió las fronteras argentinas, puesto que, en 1954, la obra fue llevada al cine en México con el título *De carne somos*. En marzo de 1955, Ibáñez Menta dirigió la cuarta obra de Borrás, *Culpable*, en el Teatro Astral de Buenos Aires. La quinta y última obra, *Amorina*, fue estrenada en el Teatro Buenos Aires el 27 de marzo de 1958.

En relación con el proceso de asimilación de este escritor y periodista español republicano en la Argentina, me interesa destacar que parte de su producción teatral mostró algunas características particulares que captaron el interés de hacedores del cine argentino, ya sean ciertas marcas de color local en el lenguaje y en el delineado de los personajes, o bien, el tratamiento de temas y de motivos interesantes para ser representados en la pantalla grande. Ambos rasgos se combinaron para garantizar una buena acogida del público teatral y cinematográfico. De acuerdo con esto, me detendré en dos obras de Eduardo Borrás que atravesaron diversas formas de representación y, por tanto, ampliaron significativamente su horizonte de espectadores. En primer lugar, *Culpable*, que, luego de ser estrenada en el Astral, en 1955, por Narciso Ibáñez Menta, fue llevada al cine, en 1960, por Hugo del Carril con guion del dramaturgo y

protagonizada por el mismo Hugo del Carril, Roberto Escalada, Elina Colomer y Myriam de Urquijo. Y en segundo lugar, Amorina, obra inmortalizada por Tita Merello en el Teatro Buenos Aires, en 1958, y luego en el cine, donde fue adaptada, en 1961, nuevamente por Hugo del Carril, en este caso, con guion de César Tiempo.

EDUARDO BORRÁS, DE LAS FILAS ANARQUISTAS AL CINE ARGENTINO DE LOS AÑOS SESENTA

El joven Eduardo Borrás, militante anarquista de los años veinte y treinta, no podía sospechar que su realización profesional lo aguardaba del otro lado del océano y que estaría signada por la guerra y el destierro. Nacido el 15 de agosto de 1907 en Barcelona, Borrás dedicó su juventud a la tarea periodística en los diarios La Tarde, de Bilbao, y Día Gráfico, de Barcelona. Al inicio de los años treinta, despuntó su pluma dramática en dos obras, El proceso Ferrer, estrenada en 1931 y editada en 1937, y En nombre del rey, una comedia dramática escrita en catalán, publicada y estrenada en 1938. Si bien integró las filas anarquistas, rompió con la Federación Anarquista Ibérica antes de finalizar la Guerra Civil por no estar de acuerdo con las decisiones políticas de los dirigentes. Con el desenlace de la guerra, marchó a Francia, desde donde cruzó a América Latina, primero a República Dominicana y luego a Cuba. En 1942, como corresponsal de la revista Bohemia, viajó a Buenos Aires. Allí se radicó y cultivó la intensa carrera teatral y cinematográfica que intento valorar en este artículo.

En cuanto a su recorrido cinematográfico, además de escribir las dos obras teatrales mencionadas, que como veremos fueron llevadas luego al cine por Hugo del Carril, escribió en los guiones de numerosas películas de este director tales como Las aguas bajan turbias (1952), Una cita con la vida (1958, con guion adaptado por Borrás del libro Calles de tango, de Bernardo Verbitsky) y Las tierras blancas (1959). También trabajó junto a Daniel Tinayre, con quien se asoció, en los años cincuenta, para abrir una productora llamada Producciones Cinematográficas Tinayre-Borrás S. R. L. Con él llevó adelante la realización de varios films, entre los que se destacan La bestia humana (1954), En la ardiente oscuridad (1959, basada en una obra de teatro de Antonio Buero Vallejo), La patota (1960), La cigarra no es un bicho (1963) y varias más. También, en 1963, fue productor de la película Los inocentes, del español Juan Antonio Bardem.

Norma Saura ha rescatado, en su tesis doctoral, el recorrido biográfico y el trabajo de Eduardo Borrás en su rol de guionista y autor, como así también ha trazado las redes artísticas y culturales en las que intervino, siendo su amistad con Hugo del Carril uno de los puntos más importantes de estas redes (Saura, 2016, pp. 240-253). De todas sus participaciones, Saura destaca los guiones de tres películas que son hoy clásicos del cine argentino de los años cincuenta: Las aguas bajan turbias (1952), La Quintrala (1955) y Más allá del olvido (1956).

Eduardo Borrás formó parte del equipo técnico de Hugo del Carril durante varios años y colaboró activamente con el éxito de taquilla de sus

películas. Respecto del film *Esta tierra es mía*, Insaurralde y Maranghello (2006) lo destacan como uno de los participantes más relevantes, entre otros motivos, por ser el encargado de adaptar la novela de José Pavlotzky. De una entrevista con el director, señalan el especial concepto que este tenía del autor español:

... su palabra para mí era la palabra definitiva. Fue el hombre que no falló nunca, en realidad, porque tenía una visión, ¡muy, muy, muy! exacta de lo bueno y de lo malo y era un crítico increíble. Razón por la cual, todas las películas que él adaptó, invariablemente, fueron sucesos (Insaurralde y Maranghello, p. 20).

Gustavo Cabrera, otro biógrafo de Hugo del Carril, ha mencionado los beneficios que la amistad entre el director y el autor español aportó al cine de cuño nacional en cuanto su fusión significó «una de las duplas más duraderas, importantes y fructíferas del cine nacional» (1989, p. 111).

Los años cincuenta fueron para Borrás los de su esplendor creativo y profesional. Indudablemente, la cercanía de directores aclamados como Hugo del Carril, de actores y actrices como Tita Merello, como así también de otros españoles exiliados que trabajaban en el medio y que fueron sus amigos, tales como Gori Muñoz o Francisco Madrid, contribuyeron, de manera decisiva, en este proceso de asimilación positiva del autor en la Argentina.

DEL TEATRO AL CINE: CULPABLE Y AMORINA

El proceso por el cual estas dos obras originales de Eduardo Borrás fueron realizadas cinematográficamente responde, en primer lugar, a la amable recepción del público espectador de teatro. De *Culpable*, estrenada en el Astral y dirigida por Narciso Ibáñez Menta, el periódico *La Razón* destacó que el director, «fiel a su modalidad, convirtió [esta pieza] en un singular espectáculo visual a base de constantes efectismos, con un incesante cambio de escenarios, profusión de luces y a la masa de actores, elementos todos que justifican el insistente aplauso con que fué recibido» (30/03/1955). La puesta en escena con una escenografía muy lograda, sumada al profesionalismo de los actores y las actrices de la compañía a cargo —Susana Campos, Alba Castellanos, Ricardo Argemi, Fernando Labat y Amalia Bernabé, entre otros—, hicieron que las vibraciones de este estreno se prolongaran en cien representaciones.

Amorina, por su parte, fue conducida al éxito, en el Teatro Buenos Aires, por la maestría actoral de Tita Merello, quien había regresado al país en 1958 desde el exilio mexicano, cuando el país recuperó la democracia con el gobierno de Arturo Frondizi. La prensa dejó constancia de su «solvencia artística», que fue cálidamente aplaudida por el público (*El Mundo*, 29/03/1958). Si bien el director, Eugenio Filippelli, no fue especialmente destacado por la crítica especializada, el resto del elenco —Inés Moreno, Miriam de Urquijo, Mario Lozano y Alberto Bello, Jorge Morales, Elsa Piuselli y Julián Bourgues— sí cosechó opiniones positivas.

En segundo lugar, los temas y los problemas que abordan cada una de las obras —en el caso de *Culpable*, el libre albedrío, y, en el caso de *Amorina*,

los conflictos familiares y emocionales que asedian a una mujer en edad madura perteneciente a una clase acomodada—, así como también algunas marcas de estilo propias de la idiosincrasia y la cultura argentinas, especialmente el voseo, giros lingüísticos locales y escenificación en puntos atractivos de la geografía porteña presentes en *Amorina*, llamaron la atención de Hugo del Carril, quien vio, en estas historias, un alto potencial en cuanto a captación de la audiencia.

Cabe destacar, por último, que ambas obras teatrales, a diferencia de otras del mismo autor, atrajeron a editores que consideraron la importancia de su publicación. Así, Ediciones del Carro de Tespis publicó ambas en 1956, en una edición que incluía noticias bio-bibliográficas de Eduardo Borrás, como así también, en el caso *Culpable*, información sobre la puesta en escena ocurrida el año anterior.

A continuación, comentaré algunos aspectos interesantes de la transposición cinematográfica que confirman el éxito de la doble inmersión —teatral y cinematográfica— del autor español en el ámbito cultural argentino de los años cincuenta y sesenta.

LA ESPECTACULARIDAD DE CULPABLE, DE DRAMA A POLICIAL

La obra de teatro original de Borrás plantea el tema de la contraposición entre la aceptación del destino que determina la vida de los hombres (el *fatum* clásico) y el libre albedrío, entendido como la potestad del ser humano de realizar sus propias elecciones basadas en la concepción de hacer el bien. La historia se desarrolla en París y en Montbrisson a finales del siglo XIX. Está protagonizada por Lázaro Dieudonné, un anarquista, a punto de ser ajusticiado por haber cometido un asesinato. Dieudonné planeaba matar a un ministro que había firmado la sentencia de algunos de sus compañeros, pero, por error, la bomba que le iba destinada detonó en la acera pública y acabó con la vida de cuatro civiles. Mientras está en su celda, un desconocido espectral se le acerca y le propone un pacto fáustico. Le ofrece dos posibilidades de volver a vivir su vida tal como hubiera sido si no cometía el delito por el cual había sido condenado, aunque el desconocido (¿la muerte?) le adelanta que el final será siempre parecido. Lázaro acepta el pacto con la esperanza de que no se cumpla la profecía del misterioso personaje. A partir de ahí, la obra se divide en dos secciones. En la primera, el actor retoma sus actividades políticas, pero repite el delito de asesinar a los inocentes. En la segunda, Lázaro se convierte en Pablo Nozières, un potentado patrón burgués a quien los obreros le están haciendo una huelga. En el devenir de los acontecimientos, Pablo mata a su hermano, con quien mantiene una áspera competencia. Ambas historias derivan en similar desenlace: la condena a muerte del protagonista, responsable en esas dos oportunidades de la muerte de personas inocentes. Borrás diseña en la obra teatral dos estereotipos de militantes anarquistas: los que buscan solucionar los problemas a través de la revolución y la violencia, y los más moderados, que confían en intervenciones sociales como la huelga y las manifestaciones para efectuar

una transformación social y la defensa de los trabajadores. Al fustigar el perfil de los primeros, se entiende su adhesión al segundo esquema.

La película de 1960 conserva los lineamientos argumentales de la obra de teatro, aunque, en el guion y en la puesta en escena, se introducen numerosas modificaciones que, por un lado, recargan de sentido la idea original de la contraposición entre aceptación del destino impuesto y el libre albedrío y, por otro lado, relocalizan la acción en la Argentina.

En cuanto a las modificaciones argumentales, lo primero que se destaca es el cambio de clasificación. Mientras que la obra de teatro está presentada como un «drama en dos horas», la película se define como un policial. De esta manera, se introducen en ella numerosas escenas de acción —especialmente tiroteos entre el protagonista y la policía, o más tarde, entre los obreros de la empresa y sus patrones— que le otorgan una alta espectacularidad a la película. A su vez, se conservan elementos surrealistas como la aparición del desconocido que invita, en el momento de la muerte del protagonista, a transitar dos posibilidades de continuación de su vida que acabarían de la misma manera por su propia responsabilidad. La introducción del personaje del desconocido se realiza a partir de efectos especiales que construyen un ambiente espectral y de ensoñación muy logrado para el cine local de la época.

El segundo detalle es el cambio de nombre del protagonista, encarnado por el mismo Hugo del Carril. Lázaro Dieudonné/Pablo Nozières se torna Leo Espósito/Pablo Morán en el film. En el caso de Leo Espósito, se enfatiza su condición de niño abandonado a su suerte, prisionero de su destino; en el segundo, la hipocresía de un patrón que, creyéndose dueño de la moral burguesa, traiciona a su propio hermano. «¿Quién soy, qué quiero ser?» es la pregunta que plantea la obra dramática y que se mantiene en la película, cuya respuesta es, en realidad, que una persona, para saber quién es, debe tomar decisiones que lo hagan libre de sus pasiones y vicios. En el caso del protagonista, la única decisión que lo hará libre es la muerte.

Lo más interesante a nivel argumental de la transposición fílmica es que el guion se descarga de significación política. Mientras que en la obra dramática es un dato de peso la militancia anarquista del protagonista, esto se disimula en la película. Eduardo Borrás, desencantado de las contradicciones y de fracturas de la Federación Ibérica Anarquista (FAI), explica, a través de Culpable, su posicionamiento al respecto. Mediante el personaje principal y su grupo, diseña, al menos, dos modelos de anarquistas: los que piensan en solucionar los problemas por vía de la revolución y la violencia frente a los que confían en las vías sindicales —huelgas y manifestaciones— para efectuar las transformaciones sociales y políticas. Claramente se inclina el autor por este segundo grupo, puesto que el personaje principal, afín al primero, acaba sentenciado y pierde su vida. En la película, esto no reviste importancia. Anarquista es sinónimo de ‘delincuente’, y Leo Espósito explica su actividad delictiva (se dedica a robar bancos) por una causa determinista: ha sido un niño abandonado y pobre, por tanto, su manera de desenvolverse en el mundo es tan hostil como lo fue el mundo con él. Para enfatizar la noción de culpa, en la

película se introduce un personaje ausente en la obra dramática, su hijo, sobre quien repercuten las acciones del padre. En las dos vidas mostradas por el desconocido, el niño muere por responsabilidad del padre, y se desenmascaran así las malas decisiones tomadas por él.

Por último, me interesa destacar la operación de relocalización que se pone en marcha en la transposición cinematográfica de *Culpable*. Mientras que la obra dramática transcurre en París y Montbrisson a finales del siglo XIX, la película se relocaliza en Buenos Aires y Rosario en época contemporánea. Así, los personajes son voseantes, utilizan un lenguaje coloquial lleno de argentinismos («¡qué fenómeno!», «che», «mequetrefe», etc.), y algunos toman mate. Este dato de la transposición indica la voluntad del director de «argentinizar» la obra de Borrás para mejorar la llegada al público y para teñir la industria cinematográfica argentina con historias propias y locales.

AMORINA EN EL TEATRO Y EN EL CINE, UN MELODRAMA ARGENTINO

Esta obra de teatro original de Borrás cosechó valiosos aplausos en el Teatro Buenos Aires, que la mantuvieron una larga temporada en cartelera. Tita Merello inmortalizó el personaje de esta mujer de clase acomodada que sufre una fuerte crisis matrimonial y familiar. Amorina conoce que su marido, Humberto, tiene una amante justo en un momento de su vida en que los hijos han crecido y vacían la casa. Agobiada por el temor al abandono, finge un estado de locura con la complicidad de su hermana. Como parte de la farsa, desaparece de la casa, aparenta extravíos e inventa historias sobre amantes furtivos. Su conducta preocupa crecientemente a toda la familia. El marido decide suspender su relación paralela y dedicarse a cuidarla. Al cabo de un tiempo, Humberto contrata a un detective que rápidamente desmonta el engaño, lo cual intensifica la angustia de Amorina. Frente a una nueva amenaza de abandono, finalmente la fantasía se impone y la mujer acaba sufriendo un desequilibrio mental real. Para evitar que el cuadro se agudice, tanto Humberto como sus hijos deciden mantenerse en la casa, cerca de Amorina, incluso en contra de su voluntad. El final deja un sabor amargo, en tanto muestra explícitamente el drama de una mujer que no puede aceptar los problemas que le presenta la vida en su etapa de madurez. El peso de la moral recae sobre estos personajes, que son capaces de sostener cualquier engaño a costa de preservar la imagen de una familia convencional.

Además de Tita Merello en la piel de Amorina, Hugo del Carril protagoniza la película en el rol de Humberto. Al elenco se le sumaron María Aurelia Bisutti en el papel de la amante, Alberto Bello en el del psicoanalista, Golde Flami en el de la hermana de Amorina, Alicia Paz en el de María Elena (la hija) y Rodolfo Ranni en el de Pablo, el hijo mayor.

El film respeta en su mayor parte el contenido argumental de la obra teatral. Para la ambientación de los interiores de la casa, utiliza, en gran medida, la descripción detallada y precisa que ofrecen las didascalías. En cuanto al trazado de los personajes, no hay innovación en

la película. Amorina es una mujer muy rígida, devota de su familia y de su hogar; Humberto es el jefe de familia, correcto, que no se cuestiona la inconveniencia de mantener relaciones extramatrimoniales. No hay visos de cuestionamiento a los roles preestablecidos; el drama se despliega en los marcos de los mandatos sociales a los que cada personaje está sujeto.

En cuanto a las particularidades de la transposición, se destaca la inserción de secuencias narrativas que hacen al argumento central, pero que están ausentes en el texto dramático. Es el caso de la historia secundaria de María Elena, quien se casa con su marido y enfatiza así la crisis de «nido vacío» que sufre su madre en consecuencia de su salida de la casa familiar. El trabajo actoral de Tita Merello en la película es digno de un clásico y se puede disfrutar mucho mejor en la película que en el texto. Se trata de un personaje redondo que vira desde la adustez a la vulnerabilidad. Mientras al principio mantiene las formas y sostiene la moral burguesa en la que vive, la presión emocional la vence hacia el desenlace. Merello demuestra una gran versatilidad en el trazado de Amorina, en medio de caracteres bastante planos como el del mismo Hugo del Carril. El final introduce un elemento llamativo y espectacular, una tormenta feroz en el aeropuerto que impide a Humberto tomar el vuelo. Por cómo se plantea, la tormenta funciona como respuesta a la ira y la angustia desmedidas de Amorina, que ha corrido hasta allí para detener a su marido. La espectacularidad del final, ciertamente habitual en las realizaciones de Hugo del Carril, le agrega a la película un plus que el texto dramático no tenía.

Uno de los aspectos más atractivos de la transposición cinematográfica es la ambientación, puesto que, a diferencia del texto dramático, se amplían considerablemente los escenarios, que coinciden con espacios porteños muy cinematográficos, tales como la Avenida del Libertador, los Bosques de Palermo o el Aeropuerto de Ezeiza. Si bien en la obra teatral la acción ya se ubicaba en Buenos Aires y los personajes eran completamente argentinos en su forma de expresarse, la película acentúa esto a través de la multiplicación de escenarios locales. En este sentido, vale la pena destacar la inclusión de una escena en un restaurante donde suenan los acordes de una milonga.

Podrían destacarse otros aspectos relevantes de la transposición, pero lo central, en relación con la presencia de Eduardo Borrás en la autoría de la obra original, es que se trata de una obra que encajaba perfectamente con los cánones de los melodramas de la época y, con la presencia de Tita Merello y del mismo director en los papeles protagónicos, su éxito estaba mayormente garantizado.

COMENTARIOS FINALES

Eduardo Borrás formó parte de una generación de artistas e intelectuales que dejaron su marca en la cultura argentina. El teatro y el cine, como lo demuestra la puesta en escena y la transposición fílmica de *Culpable* y *Amorina*, son ámbitos especiales para calibrar el éxito de una obra en tanto y en cuanto los resultados de su recepción pueden evaluarse de manera

inmediata por la cantidad de público espectador, así como también por las resonancias directas en la prensa contemporánea.

En el caso de Borrás, el público acompañó positivamente su proceso de adaptación al medio artístico argentino, como puede observarse en las reseñas críticas de sus cinco estrenos teatrales originales. Además, representantes señeros de la producción artística local, entre ellos Narciso Ibáñez Menta, Hugo del Carril y Tita Merello, entre otros, observaron en la pluma de Borrás un potencial necesario para garantizar una amable acogida. Las redes culturales en las que se insertó Borrás estaban conformadas, en gran parte, por sus compatriotas, los españoles exiliados de 1939, quienes mantuvieron, con frecuencia, una actitud solidaria entre ellos, un gesto comunitario muy valioso, que les permitió continuar con sus vidas y sus trabajos en un espacio que no les era propio, pero que, con el tiempo, los incorporó y aprovechó sus virtudes.

Referencias Bibliográficas

- Anónimo. Debutaron en el Teatro Astral. *La Razón* (30/03/1955), s/p.
- Anónimo. La temporada del Buenos Aires. *El Mundo* (29/03/1958), s/p.
- Borrás, Eduardo (1961). En *Diccionario teatral del Río de la Plata* (pp. 119-120). Buenos Aires: Argentoires, Eds. del Carro de Tespis.
- Borrás, Eduardo (2007). En *Diccionario de autores argentinos* (pp. 468-469). Buenos Aires: Ecuación.
- Borrás, E. (1956). *Culpable. Drama en dos horas*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- Borrás, E. (1956). *Amorina*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- Cabrera, G. (1989). *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Insaurralde, A. y Maranghello, C. (comps.) (2006). *Hugo del Carril, el compromiso y la acción*. Buenos Aires: Museo del cine.
- Saura, N. (2013). *Los españoles en el cine argentino, entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo (1936-1956)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1514>
- Simón, P. (2018). Las comedias de Pascual Guillén en el teatro argentino. En Aznar Soler, M. (coord.). *Literatura dramática del exilio republicano*. Tomo 1 (pp. 325-330). Sevilla: Renacimiento.
- Simón, P. (2018). Las huellas dramáticas de Eduardo Borrás en el teatro rioplatense. En Aznar Soler, M. (coord.). *Literatura dramática del exilio republicano*. Tomo 1 (pp. 239-248). Sevilla: Renacimiento.
- Simón, P. (2018). Francisco Madrid en la escena teatral rioplatense. En Aznar Soler, M. (coord.). *Literatura dramática del exilio republicano*. Tomo 1 (pp. 367-379). Sevilla: Renacimiento.
- Zayas de Lima, P. (2006). Borrás, Eduardo. En *Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000* (pp. 97-98). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006.