

MÁS ALLÁ DE LA CIUDAD. RETRATOS DE BUENOS AIRES EN “EL SECUESTADOR”

Lic. Nahuel Almirón Rodríguez.

Comisión de Investigaciones Científicas (CIC).

Centro de Estudios de Medios y Comunicación.

Universidad Nacional de Moreno (UNM).

Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales.

n.almironrodriguez@gmail.com

Resumen extendido

Este trabajo analizará, mediante un estudio de transposición, los retratos de Buenos Aires en “El secuestrador”, cuento de Beatriz Guido y película de homónimo nombre dirigida por Leopoldo Torre Nilsson.

El relato literario fue publicado por primera vez en el libro “Todos los cuentos el cuento” (1979) y narra la historia de Diego. Él, en compañía de sus hermanos, juega a las escondidas en el depósito de ataúdes de la funeraria de sus padres. El protagonista se queda dormido en uno de los cajones y es despertado horas después en un funeral por personas que no conoce. En ese momento, Diego es asociado con un secuestro, ya que la persona que debiera estar en el cajón no se encuentra ahí. El mal entendido llega lejos cuando Diego es asesinado por los hermanos de Bolita, la persona que tendría que haber ocupado el ataúd.

El film, por su parte, se estrenó en salas en 1958 y fue el debut cinematográfico de Leonardo Favio y María Vaner. La película propone en su diégesis una narrativa similar a la del cuento, inclusive cuenta con el mismo final, pero retrata las vivencias de cada personaje en un espacio alejado de la ciudad, signado por la marginalidad y la falta de oportunidades. En primer lugar, se presentarán las características del género realista. Al tener el corpus del presente trabajo dos obras que pertenecen a dos campos artísticos distintos, se revisarán las tradiciones teóricas del realismo tanto en la literatura como el cine. En segunda instancia, se desglosará el texto de Guido para analizar los escenarios en los que sucede la historia. A diferencia de la película, la serie literaria enmarca el relato en el mundo del trabajo para confrontarlo, sobre el final, con una realidad urbana muy distinta a la de la ciudad.

En cuanto al análisis filmico, deconstruiremos la interpretación que Torre Nilsson hace del relato de Guido. Hablamos de interpretación porque, al momento de trasponer, el director del film lleva a la pantalla grande una relectura del texto literario. Esto es, en otras palabras, la realización de una nueva obra. A lo largo del análisis haremos uso de las perspectivas propuestas por Martín Kohan (2005), Darío Villanueva (1992), Xavier Ismael (2008) y Pascal Bonitzer (2007). Para completar la revisión de ambos textos realistas - uno literario, otro cinematográfico - se trabajarán con los enfoques de Robert Stam (2005), Oscar Traversa (1995) y Verónica Paiva (2021).

El presente escrito integra la tesis “Retratos de Buenos Aires en las transposiciones cinematográficas del cuento realista nacional (1950-1970)”, adjudicada como beca doctoral interna de la CIC.

Palabras clave: Transposición – Cine nacional – Ciudad.

A modo de inicio

“El secuestrador” es un relato breve de Beatriz Guido publicado por primera vez en “Todos los cuentos el cuento” (1979). La película, de homónimo nombre, fue dirigida por Leopoldo Torre Nilsson y se estrenó en cines el 25 de septiembre de 1958. El film fue el debut cinematográfico de Leonardo Favio y María Vaner.

La presente investigación analizará, mediante un estudio de transposición, los retratos de Buenos Aires en las obras primeramente mencionadas. Para alcanzar esta hipótesis, primero se presentarán las características del género realista. Al tener el corpus de este trabajo dos obras pertenecientes a campos artísticos distintos, se revisarán las tradiciones teóricas del realismo tanto en la literatura como el cine. En segunda instancia, se desglosará el texto de Guido para analizar los escenarios en los que sucede la historia. A diferencia de la película, la serie literaria enmarca el relato en el mundo del trabajo para confrontarlo, sobre el final, con una realidad urbana muy distinta a la de la ciudad. En cuanto al análisis filmico, deconstruiremos la interpretación que Torre Nilsson hace del relato de Guido. El procedimiento tiene punto de partida en la reflexión genérica que Ricardo Piglia (1986) hace en su tesis sobre el cuento: “un cuento siempre cuenta dos historias”. En este sentido, se estudiarán ambas series (escrita y filmica) de manera independiente. Es decir, como dos miradas estéticas del mundo social de la época que generan una construcción de sentido específica de un momento histórico particular. Esta perspectiva se complementará con las brindadas por Martín Kohan (2005), Darío Villanueva (1992), Xavier Ismael (2008), Oscar Traversa (1995), Pascal Bonitzer (2007), Robert Stam (2005) y Verónica Paiva (2021).

Así las cosas, la investigación estará dividida en tres partes. La primera referirá a los realismos en la literatura y el cine, la segunda, a la ciudad y, la tercera, al análisis de ambas series (literaria y filmica) en contraste con los ejes presentados en las primeras dos secciones.

Realismos en la literatura y en el cine

El realismo es, en ambas artes, un punto de encuentro para la representación o carácter de lo real en la producción artística.

Los enfoques que se revisarán a continuación recopilarán, en el campo literario, tres subtipos: el realismo genético, el realismo formal y el realismo del autor (Villanueva 1992). Para el cine, las discusiones partirán desde el llamado dualismo de las imágenes (Pérez Bowie 2008). La confrontación, simil al campo de la obra escrita, estuvo signada por dos posturas: la detección de lo real en el material filmado (el registro bruto) y la realidad elaborada artísticamente.

Realismo genético, realismo formal y realismo ‘del lector’

El realismo genético pensó la literatura desde la realidad que la precede. El género se piensa desde una tradición de correspondencia. Sus primeros pasos encontraron en la literatura dos factores fundamentales que hacían a un escrito pertenecer a esta línea: la naturaleza y el sujeto que la aprehende (Villanueva 1992). Luego, Lukács y la corriente genetista determinaron que la narración realista debía resolver sus historias desde la construcción de tipos. Para el autor este elemento es, ante todo, el carácter social distintivo del realismo (Kohan 2005).

En contraposición a la tradición genetista, y ante la necesidad de establecer autonomía en el campo literario emergió el realismo formal. Esta práctica introduce el principio de distinción estética y se caracteriza por anteponer la imaginación a la observación, concibiendo para la obra literaria una nueva realidad (Villanueva 1992).

Frente a estas dos posturas, Darío Villanueva se pregunta si no puede contemplarse una alternativa con valores artísticos inherentes a la obra con actualizaciones de lectura donde, siempre de acuerdo al tipo de lector, se completen las lagunas y vacíos de indeterminación del escrito ¿Por qué no

discutir una perspectiva que vincule no solo el problema de lo real sino también su lectura en el marco de un contexto social, político, institucional y económico específico?

El camino que se abre a partir de este criterio es, al menos desde el texto de partida (el cuento), lo que posibilitará estudiar el relato de Beatriz Guido desde una perspectiva analítica, considerando que su escritura parte de un mundo social particular siendo la transposición cinematográfica la lectura, relectura y posterior interpretación de las lagunas y espacios vacíos de su director, Leopoldo Torre Nilsson. En este punto es útil volver a citar el aporte teórico que hace Ricardo Piglia (1986), ya que guiará el análisis transpositivo: “un cuento siempre cuenta dos historias”.

Realismos en el cine: el *campo ciego*

Se ha mencionado que la disputa por la determinación de lo real en las artes audiovisuales puede llamarse dualidad de las imágenes. La confrontación inicia cerca de 1914 en Estados Unidos, en el marco de las industrias audiovisuales consolidadas. En las películas de la época existe un efecto naturalista que funciona a través de tres elementos: el *decoupage clásico*, un sistema de interpretación actuarial en estudios de grabación y la narración de historias orientadas a géneros de extensa tradición y fácil comprensión (Xavier 2008).

En este sentido, podemos hablar de un campo visual en duplicado; “ya que la visión es, si no necesariamente parcial *-partiale-*, al menos siempre parcial *-partielle-*” (Bonitzer 2007, p. 81). Desde esta perspectiva, la pantalla funciona como una superficie de registro. Una superficie que, simil a la pintura (un lienzo, por ejemplo), el artista utiliza para plasmar su obra. Este *campo ciego es partiale* (porque manifiesta prejuicios juzgando sin equidad) y, al menos, siempre *partielle* (ya que forma parte de un todo).

Se puede concluir, entonces, que el cine realista es, al igual que las películas de otros géneros, una puesta en escena. Su director seleccionará los planos, el color, los actores, qué hará o dirá cada personaje y, por último, su montaje. En cada uno de estos procedimientos se llevará adelante lo arriba mencionado: un recorte, selección e interpretación del relato de partida (el cuento).

Así las cosas, la novela funciona como un banco de datos. En otras palabras, cuento cumple dos funciones: sintética y sinestésica (Stam, 2005). Sintética porque el texto o arte literaria se encuentra previa al film y sinestésica, ya que el relato maneja más de un sentido, en este caso, la interpretación del director para llevar ese cuento a la pantalla grande.

Realidades urbanas: espacios que nos pertenecen

Se ha especificado en la introducción del presente trabajo que en cada relato existen dos miradas estéticas del mundo social de época. En este sentido, y a modo de anticipo de lo que se demostrará en el apartado analítico del trabajo, será útil introducir algunas nociones de ciudad.

En primera instancia, es necesario citar los aportes de Henri Lefebvre. Se hablará de *realidad urbana* o *mundo urbano* antes que emplear el término ciudad de forma explícita (Tillet 2021), ya que este espacio es factor decisivo y constitutivo de las relaciones sociales. En otras palabras, un espacio producido por los agentes de una sociedad.

Ahora bien, volviendo al primer párrafo de esta sección debemos sumar, a la definición de *realidad* o *mundo urbano*, la dualidad ciudadana/rural. Para abordar este elemento nos concentraremos en el desarrollo capitalista y su evolución hacia las denominadas *ciudades globales*. Saskia Sassen elabora este concepto que responde a una plataforma tanto económica como regulatoria que contiene todas las capacidades y recursos para manejar las operaciones globales lejanas de las empresas y los mercados. En este tipo de espacios domina el orden visual y destacan tanto los sectores de grandes actividades financieras como los enormes conglomerados de población. La división genera una fragmentación que tiene como principales damnificados a quienes quedan excluidos del modelo. Particularmente, en Latinoamérica, el proceso existió de forma heterogénea en el continente y estuvo

influenciado, además, por el período de inestabilidad gubernamental y reestructuración económica hacia la adquisición de empréstitos por parte del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. Buenos Aires es una de las ciudades-objeto de estudio en esta formulación. Para Natalia Brutto (2021), en el período donde esta división emerge (1950 – 1970) el país vivenció problemas en el empleo, adquisición de préstamos a órganos internacionales de financiamiento y una visible complejidad en el proceso migratorio. Todas características que coinciden con la propuesta teórica de Sassen.

En este punto será necesario introducir los aportes que Pierre Bourdieu también hace sobre la ciudad. Las formulaciones del sociólogo francés están presentes en su teoría social, puntualmente en el concepto de *habitus*. El término define “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones” (Bourdieu 1991, p. 38). Si tenemos en cuenta la perspectiva de Lefebvre y su contrapunto con Sassen, el pensamiento de Bourdieu las complementa ya que podemos entender que la ciudad no es únicamente un espacio material, también es una realidad decisiva para los agentes que viven e interactúan en ella. Las prácticas condicionadas por el *habitus* son claves en la configuración de ese mundo. En suma, hablar de una “identidad de barrio” o “identidad de ciudad” (ideas que aparecerán tanto en la serie literaria como en la serie filmica) es referirnos a prácticas, individuales y colectivas, engendradas por la historia que aseguran, con el pasar del tiempo, una presencia activa de las experiencias pasadas y que garantizan la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo (Bourdieu, 1991).

Antes de pasar a la sección final del trabajo donde se expondrán las perspectivas hasta aquí nombradas, es necesario integrar una idea más de Henri Lefebvre a las ideas mencionadas. El autor habla, en esa *realidad o mundo urbano* de tres niveles (Tillet, 2021). La ciudad alberga un Estado y Capital, el espacio urbano propiamente dicho y la vida cotidiana de los agentes que allí habitan. En la práctica social cotidiana, esta taxonomía sucede de forma integrada. A continuación, veremos cómo.

Análisis. “El secuestrador”: Dos retratos de Buenos Aires

El relato inicia de esta manera:

Los domingos jugaban a escondidas en el depósito de ataúdes. El sótano de la funeraria San Telmo abarcaba la dimensión de toda la casa, era un recinto silencioso cuyas banderolas abrían a la vereda sumergida de la calle Tacuarí. Allí también el vino, los frascos de dulce y las frutas secas.

Tal como pasa en otros cuentos de la misma autora¹, la narración comienza en la ciudad. La calle Tacuarí en el barrio porteño de San Telmo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, será centralmente el lugar donde transcurra la historia. El film, por su parte, escenificará una confrontación respecto a los espacios del cuento. Esto sucede cuando Berto (Leonardo Favio) lleva a Flavia (Maria Vaner) a Microcentro². La cita inicia con la espera del colectivo que los llevará a ambos al Obelisco. Se muestra una parte de este momento, otro instante del viaje y una caminata de ambos asombrados por este escenario. La capital se muestra lugar de negocios, en palabras de Saskia Sassen, una plataforma económica y regulatoria donde se manejan las operaciones globales de empresas y mercados.

¹ Ver ALMIRÓN RODRÍGUEZ, Nahuel. Volver a la ciudad. Retratos de Buenos Aires en ‘Paula cautiva’ y ‘La representación’ en *Constelaciones Críticas*. Mar del Plata: EUDEM. 2023.

² El fragmento citado puede verse en el minuto 00:38:10 de la película.

En la serie escrita en ningún momento se menciona la existencia de un lugar lejos de la ciudad. Sí se hacen explícitos detalles de un lugar que pareciera no tener dificultades económicas. En el fragmento citado esto puede notarse cuando Guido escribe “Allí también el vino, los frascos de dulce y las frutas secas”. El detalle se repite en el siguiente pasaje:

Diego solía esconderse en los ataúdes blancos, porque se ajustaban a su tamaño. Esa tarde los hermanos mayores, cansados de jugar a las escondidas, se dedicaron a vaciar los tarros de dulce y no se dieron cuenta de que Diego se había quedado dormido, quizá por los vahos de humedad del sótano y el fuerte olor a vino estacionado, dentro de un ataúd color marfil pálido. Ni tampoco escucharon que alguien entrara en el sótano y se llevara la pequeña caja con Diego adentro.

El accidente, Diego durmiéndose adentro del ataúd blanco, sucede cuando sus hermanos comen todos los tarros de dulces. Asimismo, el vino (estacionado, cualidad que en la cita anterior no figuraba) parece descripto como sinónimo de abundancia.

Diego es el hijo del dueño de la funeraria. Así lo describe Beatriz Guido:

Cuando Diego abrió los ojos se encontró con dos hombres que lo miraban sorprendidos.

: - Y vos... ¿qué hacés acá? ¿De dónde saliste?

: - Pero si es el hijo del patrón, el menor; estaría jugando a las escondidas –dijeron los hombres que lo habían traído.

Se incorporó en el cajón, y lo primero que vio fue un niño dormido en una cama y un hombre y una mujer arrodillados a su lado.

El personaje principal en el film es el protagonizado por Leonardo Favio. Éste subsiste económicamente el día a día con changas o trabajos que están al margen de la ley. En el inicio de la narración, Torre Nilsson muestra a Berto acompañado de un grupo de niños protagonizados por Carlos López Monet (Gustavo), Oscar Orlegui (Pelusa), A. López Méndez (Bolita) y Jorge Rudoy. Todos se dirigen al cementerio de la localidad donde viven³. Al llegar, Berto se entera que arribó tarde al lugar ya que la tumba que iba saquear le es dada como un trabajo al personaje encarnado por Lautaro Murúa (Patrick). Sobre el final de la película, Diego (interpretado por Luis Osvaldo Vicente) es asesinado por Gustavo y Pelusa⁴. Tal como se ha anticipado, la serie literaria es narrada en primera persona desde la perspectiva de Diego, mientras que el film (por su carácter sinestésico) involucra dos participaciones importantes: la de los niños que están jugando en la funeraria y la de Berto. Cabe destacar que en ningún momento se devela qué localidad del Gran Buenos Aires es. Se infiere que es un espacio perteneciente a esta división territorial por la distancia que los personajes recorren entre la ciudad y el barrio. Las características que la película muestra de este mundo urbano lo asemejan a un sitio muy humilde de condiciones precarias⁵.

Otra referencia a Buenos Aires es dada por Beatriz Guido cuando Diego es llevado a su casa luego de haberse quedado dormido en el ataúd:

Entró un hombre de la empresa, tomó a Diego de la mano y se lo llevó con él.

³ El fragmento citado puede verse en el minuto 00:02:00 de la película.

⁴ El fragmento citado puede verse en el minuto 01:06:45 de la película.

⁵ El fragmento citado puede verse en el minuto 00:13:52 de la película.

Los niños explicaron a la joven que Diego había venido a llevarse al hermano a otra ciudad, mucho más hermosa que Buenos Aires. No comprendieron porqué lloraba tanto la mujer.

Diego llegó a su casa y los hermanos le dijeron:

: - Por tu culpa ha puesto llave papá al sótano; ya no jugaremos más a las escondidas...

Diego seguía absorto.

La autora no utiliza ninguna metáfora para referenciar el mundo urbano. Si bien la afirmación está acompañada de un juicio de valor, Beatriz Guido entiende que Buenos Aires es un lugar corrompido, ausente en su día a día de cuestiones consideradas hermosas. La operación se repite nuevamente cuando Diego es buscado por los hermanos del niño que deberían haber velado la tarde en la que él, por confusión, estuvo dormido en ese ataúd:

Una tarde, Diego regresa a su casa por la calle Balcarce, deslizándose por la pared para evitar la lluvia. De pronto sintió que lo tomaban de cada brazo.

: - No grités, o te torcemos el brazo.

Eran nuevamente ellos dos.

: - Vení, vamos al parque: que queremos hablar tranquilos, no tengas miedo.

Este pasaje perteneciente al desenlace de la historia es similar en el film. Allí, Gustavo y Pelusa persiguen a Diego hasta el Parque Lezama donde lo interrogan y, agotando el diálogo, lo golpean haciéndolo caer al piso. Torre Nilsson narra la escena optando por planos generales, a veces en contrapicado, donde los lugares mencionados parecieran tener casi igual preponderancia que las acciones de los personajes. El golpe mata a Diego, aunque los niños que integran la banda de Berto piensan que lo desmayaron. Ambos corren y emprenden el viaje de vuelta ⁶ que escenas anteriores vimos que realizaban los personajes encarnados por Favio y Vaner. La búsqueda de justicia propia es por la muerte de Bolita que, momentos antes en la película, es asesinado por un cerdo salvaje. En ningún momento los hermanos se enteran del hecho, ya que sus padres ocultan la verdad de lo sucedido. A través del montaje paralelo Nilsson muestra dos hechos más: la violación de Flavia después de que Berto es golpeado violentamente por Patrick ⁷. Cabe destacar que no es la primera vez que Flavia vivencia esta situación. Al inicio de la película el director insinúa este hecho siendo su padre el responsable de la agresión ⁸. El contexto mencionado en este último párrafo es útil, entonces, para entender el desenlace del film y el contexto social que motiva a los hermanos del recién nacido Bolita a actuar así.

Pero antes de analizar el final de la serie filmica, veamos cómo Guido narra el desenlace en su relato breve:

: - Mentira, mentira. Te lo llevaste vos, para eso viniste en el cajón; no te hagás el zonzo.

: - No, no, estaba muerto. Yo lo vi, después, estaba muerto.

Comenzaron a golpearlo contra el suelo. El Parque Lezama, a las cuatro de esa tarde de otoño, estaba en sombras, solitario y lluvioso.

⁶ El fragmento citado puede verse en el minuto 00:04:40 de la película.

⁷ El fragmento citado puede verse en el minuto 01:07:10 de la película.

⁸ El fragmento citado puede verse en el minuto 00:08:10 de la película.

: - Nos lo vas a decir ahora mismo...

Siguieron zamarreándolo hasta rodar los tres por el suelo. Los chicos, enardecidos, seguían golpeando la cabeza de Diego contra la baranda de lanzas de la pérgola.

: - ¿Dónde lo llevaste? ¿Dónde está?

: - Sí, estaba muerto, muerto – gritaba Diego, y su mirada espantada se detuvo un instante en las cúpulas celestes y doradas de la iglesia ortodoxa de la calle Brasil.

La agresión a Diego inicia en el Parque Lezama y culmina con su asesinato en la vereda de enfrente, en la Iglesia Ortodoxa Rusa ubicada en la calle Brasil al 315. La autora, de manera escalofriante, narra un infanticidio cuya autoría es ignorada por sus autores, en frente de un templo. El final del relato, situación que le sigue a la recién citada, es este:

Oyeron acercarse unos pasos entre las hojas secas.

: - Viene alguien.

Entonces echaron a correr por el otro lado del parque.

: - ¿Y si buscamos mañana en la casa? A lo mejor lo tienen escondido ¿Por qué no empezamos por allí?

Al día siguiente, cuando merodeaban por la casa de Diego, vieron salir de la puerta principal un extraño cortejo: cureñas sin flores y una larga fila de vacíos coches fúnebres, ómnibus descubiertos sin pasajeros, seguían a un pequeño carruaje con una D dorada sobre el paño negro, conducidos por dos caballos blancos.

Instintivamente, se escondieron.

: - Ese sí está muerto, bien muerto – pensaron.

En cuanto a la película, después de asesinar a Diego, tanto Gustavo y Pelusa vuelven al barrio para resolver una de las preocupaciones develadas al inicio del film: obtener el carrito de algodón de azúcar de Doña Corvina que se va por tiempo indefinido a Misiones⁹. Hasta acá no se ha mencionado algo crucial en los fragmentos analizados que es fundamental en el desarrollo de personaje de Berto y su banda. Los niños comparten en todo momento escenarios de la adultez, inclusive el trabajo, una actividad que no deberían estar haciendo y mucho menos al margen de la ley. En este sentido, el carrito de Doña Corvina es un final victorioso para la economía diaria ya que demandará un ingreso fijo independientemente de otras changas que pudieran conseguir. La película, de igual manera que sucede en la serie literaria, interrumpe el festejo de Berto, Gustavo, Pelusa y Flavia para mostrar el cortejo fúnebre que pasa por los márgenes de la ciudad. Ambos niños, concluyen la escena diciendo “Ese sí está muerto, bien muerto”.

A modo de cierre

En el transcurso del presente trabajo nos hemos propuesto analizar los retratos de Buenos Aires en el cuento “El secuestrado” de Beatriz Guido y su transposición al cine de homónimo nombre dirigida por Leopoldo Torre Nilsson.

Primero, se realizó un breve recorrido histórico por las clasificaciones del género realista en clave literaria y cinematográfica. Más allá de las diferencias existentes en

⁹ El fragmento citado puede verse en el minuto 01:08:35 de la película.

cada disciplina se ha privilegiado, en la literatura, una postura analítica que entiende que el autor en sus obras crea una ficción que responde a las estructuras y vivencias sociales/humanas de su posición en el campo social. En el cine, por su parte, el film la transposición sucede como una relectura. El texto actúa como un banco de datos, repone espacios vacíos y selecciona hechos que son indispensables, para su director, en la construcción de una realidad filmica.

En segunda instancia, hemos recapitulado algunos aportes de Henri Lefevbre, Saskia Sassin y Pierre Bourdieu. En este sentido ha primado el entendimiento de la ciudad como un espacio urbano propicio para la existencia de relaciones sociales. Hemos repasado el surgimiento de las denominadas ciudades globales y la noción de *habitus* aplicada a las tradiciones, interacciones, comportamientos y acciones de los agentes en la conformación y mantenimiento de ese mundo urbano.

Finalmente, se ha conjugado el trabajo teórico en el campo estético y sociológico de la ciudad, para analizar las representaciones de Buenos Aires existentes en el texto de Guido y el film de Torre Nilsson, respectivamente. En primer lugar, el texto de partida (cuento) está narrado desde la perspectiva de Diego, mientras que el texto de llegada (película) posee múltiples puntos de vista. Esto, como ya se ha explicado, es una propiedad distintiva de las artes audiovisuales y, tal como enuncia Stam (2005), de las obras literarias transpuestas al cine. En segundo lugar, la serie literaria transcurre en Buenos Aires. Esto es, para la escritora, el barrio de San Telmo. Asimismo, los hechos que se narran en la historia suceden en el mundo del trabajo, puntualmente en una funeraria de la calle Tacuarí. El desenlace del texto, tal como ya se describió, sucede en la Iglesia Ortodoxa Rusa, al frente del Parque Lezama. En lo que respecta al film, Torre Nilsson expone una dualidad entre lo citadino/rural, concentrando su relato en los márgenes. Esto es, en el mundo urbano que habitan Berto, Gustavo, Pelusa, Flavia y el recién nacido Bolita. Se puede inferir el *habitus* de estos personajes en algunas de estas situaciones: todos viven en un barrio humilde lindero a las vías del tren, Microcentro es un lugar que está lejos y puede ser opción para alguna salida importante, Berto hace partícipes a Gustavo y Pelusa de su vida laboral activa siendo ellos dos menores de edad, la ilusión de cancelar las necesidades económicas obteniendo el carro de algodón de azúcar de Doña Corvina y la pertenencia familiar de Flavia a un clan signado por comportamientos como el alcoholismo y las agresiones sexuales. Lo mencionado nos lleva al tercer punto que es la construcción de Buenos Aires realizada en las dos series. En este sentido es menester indagar en el género realista tanto en su vertiente literaria

como filmica. Lo que leemos en la obra de Guido y lo que vemos en la película de Torre Nilsson no es el retrato fiel de un mundo existente, sino su precedente. Para explicarlo mejor puede ser útil citar una frase de Rosellini recuperada en el análisis de Bonitzer (2007): “Las cosas están ahí, ¿para qué manipularlas?” Las cosas están, sí. Pero hay que buscarlas. Y esa acción, indefectiblemente, conlleva seleccionarlas para producirlas en un guion y, consecuentemente, filmarlas. Tal como se dijo, hay definiciones que son propias de cada campo artístico y otras, tentativamente, pueden trascender el papel para usarse en la pantalla (y viceversa). La creación de tipos o situaciones típicas es uno de estos elementos. La selección de situaciones, otra.

Por todo lo mencionado hasta aquí podemos concluir que ambas obras no están en su propósito lejanas entre sí. Si bien son dos productos artísticos independientes, tanto Guido como Torre Nilsson retratan a Buenos Aires desde una perspectiva específica. Hacemos referencia a la Buenos Aires de los sesenta. El cambio de modelo económico, la inestabilidad política signada por gobiernos de facto, las decisiones políticas cuya consecuencia fue la existencia de marginalidades en el campo social y la poca buena suerte de los que quedaron excluidos son los retratos que, a través de Buenos Aires, podemos ver en “El secuestrador”. En suma, cada obra proporciona una profunda reflexión del contexto mencionado y proponen un diálogo que, sin las artes, sería imposible de entablar.

Bibliografía

Pierre Bourdieu, "Estructuras, habitus y prácticas" en *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 91-111.

Bonitzer, Pascal (2007). "Los fragmentos de la realidad". En *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. 81–93.

Brutto, Natalia (2021). "La ciudad global de Saskia Sassen". En *Sociología y vida urbana: de los clásicos a los problemas actuales* (compilación de Verónica Paiva). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress Design. 131–147.

Guido, Beatriz (1973). "El secuestrador". En *Todos los cuentos el cuento*. Buenos Aires: Galerna.

Kohan, Martín (2005). "Significación actual del realismo crítico". Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, número 12. 24-35.

Stam, Robert (2014). "La especificidad y la multiplicidad de los registros". En *Teoría y práctica de la adaptación*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 43-55.

Torre Nilsson, Leopoldo (1958). *El secuestrador*. Buenos Aires: Argentina Sono Film.

Tillet, Agustín (2021). "Pensar la ciudad desde el marxismo: una aproximación sociológica al pensamiento de Henri Lefebvre y David Harvey". En *Sociología y vida urbana: de los clásicos a los problemas actuales* (compilación de Verónica Paiva). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress Design. 99-130.

Villanueva, Dario (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España Espasa Calpe.

Xavier, Ismail (2008). "Del naturalismo al realismo crítico". En *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. 55-88.

Xavier, Ismail (2008). “El realismo revelador y la crítica al montaje”. En *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. 89-129.