

Adopción y cine en la historia argentina. Un ejercicio metodológico

*Adoption and cinema in Argentine history.
A methodological exercise*

Agostina Gentili

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Facultad de Comunicación Social
Córdoba, Argentina
agosgentili@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9986-6098>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/z5eps95u>

Resumen

Hace años que estudio la adopción de niños y niñas en la historia argentina. Llegué al tema a través de expedientes judiciales y ahora quiero saber qué puede enseñarme el cine: ¿qué nos muestran/ develan las películas sobre la historia de la adopción en nuestro país? En este trabajo me propongo pensar cómo el cine y la historia social pueden nutrirse en un proyecto de investigación. Este ejercicio metodológico me lleva a la exploración de dos bibliotecas o áreas disciplinares: la historia social y cultural, y la historia del cine. Con los aportes de ambas analizo un puñado de películas de distintos autores del cine clásico argentino. A partir de esa doble exploración, bibliográfica y documental, ensayo una idea sobre cine y adopción en la historia argentina.

Palabras clave

Metodología, historia social, historia del cine, infancia, familia.

Abstract

I have been studying the adoption of children in Argentine history for years. I arrived to the subject through court records and now I want to know what the cinema can teach me about it: what do the films show us about the history of adoption in our country? In this work I intend to think about how cinema and social history can be nurtured in a research project. This methodological exercise leads me to the exploration of two sets of literature or disciplinary areas: social and cultural history and the history of cinema. With the contributions of both I analyze a handful of films by different authors of classic Argentine cinema. From this double exploration, bibliographical and documentary, I propose an idea about cinema and adoption in Argentine history.

Key words

Methodology, social history, film history, childhood, family.

*“se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles,
y tenemos que llegar a decir algo, de una manera especial”.*

Italo Calvino. Seis propuestas para el próximo milenio.

Punto de partida

Hace años que estudio la historia de la adopción de niñas y niños en nuestro país. Comencé a hacerlo a partir de expedientes judiciales de los años sesenta en Córdoba. Los sesenta como época, no como década, se recortan, aquí, entre 1957 y 1974, entre el declive de una dictadura (1955-1958) y el despegue de la última (1976-1983). En la historia de la adopción esos años son significativos porque se trata de un momento temprano de su legalización: la adopción fue reconocida en 1948, pero lleva años de existencia entre los repertorios familiares. Era común que niños y niñas que no eran propios formaran parte de la familia y en ocasiones lo hicieran en calidad de hijas e hijos sin que existiera ningún papel que así lo reconociera. Los asilos infantiles, los jueces de paz y los defensores de menores entregaban niños y niñas en adopción, e idearon sus propios procedimientos para hacerlo “con papeles” cuando comenzaron a ser necesarios, por ejemplo, para inscribirlos en la escuela (Villalta, 2012). Pero la mayoría de las veces se anotaba a los niños en el Registro Civil como si fueran propios, presentando dos testigos que así lo afirmaran; era un delito, pero gozaba de una amplia aceptación social; no era penalizado y seguiría siendo una forma habitual de incorporar niñas y niños a la familia (Villalta, 2012; Gesteira, 2013). En 1948 la primera ley de adopción estipuló que solo un juez podía crear ese vínculo de filiación que no devenía de la sangre; de “la naturaleza”, como se decía en la época. Existiendo otros caminos de adopción con mayor arraigo social y cultural, ¿qué papel tuvo el poder judicial en esa etapa temprana de legalización de la adopción?, ¿cómo logró que las familias optaran por la vía legal?

Para responder estas preguntas estudié la narrativa judicial de la adopción, esto es, el relato que produce y sostiene la toma de decisión judicial, las reglas que rigen su construcción, cómo el expediente esconde u omite datos, qué desenlaces producen esas omisiones y el peso de los dichos convertidos en declaraciones o peritajes (Vianna, 2010). Me encontré con procesos de adopción en los que convivían y se retroalimentaban prácticas formales e informales. La intervención judicial era el último eslabón de una serie de decisiones que ya habían tomado otras personas. La mayoría de esas entregas estaba en manos del mundo familiar, más de las madres que de los padres y parientes de los niños. Las maternidades públicas, el hospital de

niños, la casa cuna y los hogares de menores tenían sus propios listados de adoptantes y solo en su conjunto superaban el número de las entregas privadas. Al poder judicial nunca llegaba la circulación de bebés a través de clínicas y parteras particulares, comunes entre quienes fueron adoptados en esos años y hoy buscan sus orígenes familiares (Gesteira, 2013).

Quienes acudían al juzgado a pedir una adopción provenían sobre todo de las clases trabajadoras de esa ciudad en pleno proceso de industrialización y crecimiento que era Córdoba en los años sesenta; solo algunos eran profesionales o patronos, pero nunca eran miembros de las clases altas. Si habían sido escogidos por los servicios sociales del sistema de salud o asistencial, presentaban las mejores credenciales en términos materiales y normativos: eran parejas casadas, sin hijos o hijas ni posibilidades de tenerlos, que recibían a un bebé o a un niño o a una niña pequeña, a quien darían un cuarto propio y con quien no tenían ningún vínculo de parentesco biológico ni lazos sociales previos. En tales condiciones, eran sometidos a un menor escrutinio por parte del juzgado, que dirigía sus energías hacia quienes no habían sido elegidos por los elencos estatales, sino por las propias madres, padres y familiares de los niños y las niñas. En estos casos solían ser familias ya constituidas, con hijas o hijos propios, en ocasiones ya grandes; familias que podían llegar a vivir en condiciones “muy humildes”, pero que estaban criando o habían criado a un/a bebé desde hacía tiempo y, entre ellos y ellas, habían nacido sentimientos o un lazo afectivo que ya había creado un vínculo informal de adopción que en los juzgados se aceptaba como razón de peso para justificar su legalización. La existencia de lazos afectivos sirvió, incluso, para justificar la legalización de una inscripción falsa en el registro civil (Gentili, 2021b).

La madre soltera era la figura emblemática de los orígenes de esas niñas y esos niños. Mujeres generalmente jóvenes cuando no adolescentes, que debían afrontar el cuidado de ese bebé en soledad, sin la presencia del padre ni de sus familias, a las que temían decirles que habían quedado embarazadas, incluso cuando las acompañaban al juzgado para la entrega en adopción. Revelando poco sobre ellas en los expedientes, y sólo haciéndolo de manera explícita cuando estaban involucradas mujeres de los sectores populares, los juzgados ofrecían discreción sobre el origen biológico cuando provenía de sectores mejor posicionados (Gentili, 2017 y 2021a).

En esa etapa temprana de la adopción legal en nuestro país, los procesos judiciales hacían convivir y retroalimentaban prácticas formales e informales de adopción existentes. Las decisiones judiciales se sustentaban en una ponderación maleable y negociada de los tres órdenes de la vida familiar en juego –el económico, el normativo y el afectivo–, de la que

resultaba una narrativa que exaltaba sus rasgos cuando se acercaban a los anhelos normativos, suavizaba los que los contradecían, y ocultaba los que develaban las ficciones de clase en las que se asentaban.

Ahora quiero avanzar sobre el universo de las relaciones entre cine y adopción: ¿qué tiene para enseñarnos/mostrarnos/develarnos el cine sobre la historia de la adopción en nuestro país? Esta pregunta me permite poner el foco en lo cultural y en este trabajo quiero pensar de qué modo el cine y la historia social de la familia pueden nutrirse en un proyecto de investigación. Para ello, hago conversar a dos bibliotecas: la historia social y cultural que indagó fuentes cinematográficas y la historia del cine. Con los aportes de ambas analizo un puñado de películas producidas por distintos autores del cine clásico argentino (1933-1955), período escogido para esta instancia de indagación exploratoria por concentrar, en esta primera búsqueda de fuentes, la mayor cantidad de films sobre adopción. Al final de esa doble exploración, bibliográfica y documental, ensayo una pregunta/una idea para abordar la relación entre cine y adopción en la historia argentina.

Dos bibliotecas

Dos bibliotecas o áreas disciplinares están en mi horizonte de exploración bibliográfica: la historia cultural y la historia del cine. En la primera encuentro un enfoque y en la segunda una serie de claves para entender la relación entre cine e historia, entre vida/mundo y representación.

Para la historia social el cine es un objeto cultural que expresa y a la vez moldea imaginarios, sentimientos e ideas socialmente extendidas a través de las cuales fue generada e interpretada la realidad histórica. Así lo sugirió Ferro (1980) cuando propuso pensar al cine como fuente y agente de la historia. En esta clave han sido abordados procesos nodales de la sociedad argentina, como la centralidad del orden familiar en la construcción del orden político durante el primer peronismo (Cosse, 2006), la conciencia de clase de los sectores populares y su filiación política peronista (Karush, 2013) o los anclajes eróticos y emotivos que fraguaron el sentimiento peronista (Acha, 2013), por citar tres trabajos que admiro por el modo en que superaron la mera consideración del cine como reservorio de representaciones sociales, para poner en juego esas representaciones en la explicación de fenómenos más amplios.

Las películas sobre madres solteras de los años treinta a cincuenta, por ejemplo, le permiten a Cosse (2006) comprender qué significaba esa condición para las mujeres, las niñas, los niños y sus padres, y qué trajo de nuevo el peronismo y su proceso de dignificación de los sectores populares. *La ley que olvidaron* (Ferrerya, 1938), *De padre desconocido* (de Zavalía, 1949), *Deshonra* (Tinayre, 1952) y *Guacho* (Demare, 1954) son algunos de los títulos que en esos años denunciaron la injusticia de las discriminaciones sufridas por no haber nacido o traído al mundo a un niño o una niña en el marco de un hogar conyugal, junto con la hipocresía de que el estigma recayera solo sobre los humildes y no sobre los ricos. Ahora bien, esas críticas se dirigían a las exclusiones sociales que producía un orden normativo homogéneo en una sociedad con realidades familiares muy diversas, sin discutir su piedra de toque: la unión conyugal servía para reparar aquello que había generado esa discriminación injusta. Así, el ideal de la familia basada en la unión legal e indisoluble, quedaba en pie en los relatos cinematográfico y en los propios horizontes culturales que ofrecía el peronismo, cuya novedad no fue un cambio en aquel modelo de familia “sino en una mirada que observa a los sujetos ‘desviados’ desde su propia óptica, en un intento por comprenderlos y, al mismo tiempo, corregirlos” (Cosse, 2006, p. 101).

Con un enfoque de historia social y cultural Cosse (2006), Karush (2013) y Acha (2013) abordan un período amplio: 1930-1955. Es el objeto de estudio el que delimita la extensión temporal del análisis y su problematización. Sabemos que la historia supone cambios y continuidades a lo largo de un proceso dinámico, contingente, complejo y no lineal, en el que están involucradas distintas temporalidades, distintos ritmos. Los cambios sociales son más lentos, por ejemplo, que los cambios económicos, y estos que los políticos, aunque no están exentos de momentos de precipitación/aceleración, como ocurrió con la sociedad argentina al arribo del peronismo en 1945, en el marco de una crisis del orden liberal que había precipitado el *crack* de 1929. Es en esos años cuando se alcanzan los consensos necesarios para hacer de la adopción una figura legal y, como veremos más adelante, es ese el período que arroja mayores resultados en mi búsqueda de películas.

La historia del cine, mi segunda biblioteca en el horizonte, reconoce a este momento como el período clásico e industrial, que abre el cine sonoro en 1933 y declina con la crisis de su modo de producción hacia 1955 (España, 2000; Lusnich, 2009; Peña, 2012). En esos años las películas argentinas se exportaban y producían en cantidad, eran una fuente importante de trabajo para elencos artísticos y técnicos, y muchas conseguían ser un éxito de público y ganancias. Esas apuestas económicas, profesionales y artísticas se retroalimentaban con la radio y el teatro, y

se volvieron una práctica sostenida en el tiempo que permitió a sus hacedoras y hacedores dominar el arte de contar historias con imágenes, tiempo y sonidos en movimiento y, al público, emocionarse con ese nuevo lenguaje.

En los temas, las tramas y las clausuras narrativas de las películas de esta época es posible advertir una serie de recursos estéticos y expresivos compartidos, y lo suficientemente estables como para forjar un canon, un modelo. Para Berardi (2021a) se trata del modelo del sentimiento, entendido como un modelo de representación, que tiene en su centro al género melodramático, con su tradicional composición narrativa montada en la oposición entre las fuerzas del bien y del mal, y su apelación a la sensibilidad del espectador y la espectadora a partir de personajes y situaciones en las que puede, de algún modo, verse reconocido/a (Cosse, 2006; Peña, 2012). Un género que no fue excluyente, sino permeable a un cine social y político (Lusnich, 2009), que se expresó con una impronta realista y clasista, que ubicó a los sectores populares del lado bueno, honrado y solidario de la historia en oposición a las clases altas, egoístas, hipócritas e inmorales (Cosse, 2006; Karush, 2013).

Para comprender la construcción de sentidos en lenguaje cinematográfico, la historia del cine analiza temas y tramas narrativas, pero también puntos de giro y desenlaces, géneros, puesta en escena, iluminación y encuadre, escenarios y sistemas de personajes. Esto terminé de entenderlo cuando leí teoría del cine: “¿Qué es el acto de creación?” de Deleuze (2003) y *El cine según Hitchcock* de Truffaut (2020 [1966]). Deleuze conceptualiza algo que Hitchcock y Truffaut expresan a través de experiencias, análisis y anécdotas. El cine es un dominio de creación que se distingue de otros –como la literatura, la historia o la filosofía– por su modo de expresión: el cine expresa ideas en lenguaje cinematográfico, estas ideas pueden provenir de otros dominios, pero hay ideas que solo pueden expresarse en ese lenguaje, que nacen cinematográficas porque se dicen con imágenes, sonidos y tiempo en movimiento.

En la teoría del cine encuentro también un concepto para pensar la relación entre ficción y realidad, el concepto de verosimilitud que propone Aumont (Berardi, 2021b). Aumont aplica al relato cinematográfico lo que Aristóteles pensó para las artes (la poética de su tiempo): lo que está en juego no es lo verdadero ni lo falso, sino lo verosímil, aquello que podría haber sucedido, lo creíble. Lo verosímil en el cine se define en relación a tres dimensiones: la concordancia lógica entre situaciones y desarrollo de personajes, la expresión de ideas y creencias que circulan socialmente, las reglas del género en que se organiza el relato.

Estas lecturas no agotan el horizonte de exploración bibliográfica, pero alcanzan ahora para definir un enfoque y una delimitación temporal, conocer coordenadas de producción y circulación cinematográfica del período, dimensiones en juego en el análisis fílmico y una herramienta conceptual para abordar la relación entre ficción y realidad.

Cinco películas

Mientras leo también busco y miro películas. Comencé armando una lista con las que conocía y preguntándole a dos especialistas que comparten apellido, pero cuyo único parentesco es el mismo amor por el cine: Mario Berardi, con quien tomaba clases de historia del cine; y Pedro Berardi, amigo y colega historiador, la persona que conozco que más sabe de cine argentino: recuerda títulos, personajes, temas y tramas, conoce trayectorias de directores y elencos artísticos, ha leído historia, teoría y crítica de cine. Así armé una lista provisoria de 33 películas de ficción estrenadas entre 1933 y 1985 (cuadro 1). El período que aquí me interesa, 1933-1955, sobresale con 23 títulos.

De ese período elijo un puñado, un poco al azar, un poco al azar y un poco albergando la totalidad del recorte y considerando la diversidad autoral, porque necesito entrar en un contacto más cercano, menos abstracto e imaginado con mi tema de indagación: *El linyera* (Larreta, 1933), *La ley que olvidaron* (Ferreyra, 1938), *Bartolo tenía una flauta* (Botta, 1939), *Un bebé de París* (Romero, 1941), *Sala de guardia* (Demicheli, 1952) y *Mercado de abasto* (Demare, 1955).

Si me concentro en las tramas narrativas, advierto que la adopción puede potenciar la tensión dramática de una historia (*El linyera*) o pasar desapercibida, ser simplemente la encarnación de un personaje y un acontecimiento secundarios que no merecen mayor explicación (*Bartolo tenía una flauta*). Ser una farsa para contentar a un marido con un ferviente deseo de tener un hijo y, a la vez, aquello que ha dado tiempo a que el hijo propio finalmente llegue, algo que solo la comedia torna verosímil (*Un bebé de París*). El consuelo de un padre que ha perdido un hijo, pero solo al precio de una mentira que sostendrá ante su propia familia (*Sala de guardia*). La posibilidad de dar un nombre y un futuro a un hijo ilegítimo, pero también de hacer suya a una mujer que de otro modo nunca lo sería (*Mercado de abasto*).

Cuadro 1: *Listado provisorio de películas de ficción sobre adopción, Argentina 1933-1985.*

	Título	Dirección	Año de estreno
1	El linyera	Enrique Larreta	1933
2	Fuera de la ley	Manuel Romero	1937
3	Sol de primavera	José Agustín Ferreyra	1937
4	La ley que olvidaron	José Agustín Ferreyra	1938
5	Mujeres que trabajan	Manuel Romero	1938
6	Puerta cerrada	John Alton y Luis Saslavsky	1938
7	Bartolo tenía un flauta	Antonio Botta	1939
8	Gente bien	Manuel Romero	1939
9	Y mañana serán hombres	Carlos Borcosque	1939
10	Un bebé de contrabando	Eduardo Morera	1940
11	Un bebé en París	Manuel Romero	1941
12	Bajó un ángel del cielo	Luis César Amadori	1942
13	Los chicos crecen	Carlos Hugo Christensen	1942
14	Su mejor alumno	Lucas Demare	1944
15	Navidad de los pobres	Manuel Romero	1947
16	Arrabalera	Tulio Demicheli	1950

Fuente: elaboración propia en base a Cosse (2006), Guevara (2021) y consultas a los especialistas Mario Berardi y Pedro Berardi.

17	Filomena Marturano	Luis Mottura	1950
18	La niña del gato	Román Viñoly Barreto	1950
19	Con la música en el alma	Luis Bayón Herrera	1951
20	Los sobrinos del zorro	Leo Fleider	1952
21	Sala de guardia	Tulio Demicheli	1952
22	El cura Lorenzo	Augusto César Vatteone	1954
23	Mercado de abasto	Lucas Demare	1955
24	La madrastra	Rodolfo Blasco	1960
25	Alias Gardelito	Lautaro Murúa	1961
26	Los inconstantes	Rodolfo Kuhn	1963
27	Crónica de un niño solo	Leonardo Favio	1965
28	Al diablo con este cura	Carlos Rinaldi	1967
29	Maternidad sin hombres	Carlos Rinaldi	1968
30	El dependiente	Leonardo Favio	1969
31	Minguito Tinguítela, papá	Enrique Dawi	1974
32	Qué linda es mi familia	Palito Ortega	1980
33	La historia oficial	Luis Puenzo	1985

En ese universo simbólico múltiple la adopción es un asunto que las personas resuelven a su arbitrio, incluso cuando la trama involucra al personal de una institución pública, como en *Sala de guardia* y *Un bebé de París*, donde una médica y un médico entregan a los recién nacidos. Para que esas entregas sean verosímiles, no requieren de formalidades ni papeles. La única película donde esa formalidad se vislumbra es *Mercado de abasto* y se trata de una

formalidad ambigua: el casamiento con la madre hace automáticamente al personaje, padre del niño: "¿Hace falta algo más? –le pregunta Lorenzo al hombre que sostiene un libro de actas. No señor. ¿Ya estoy casado con ella y el chico heredará todo? Sí señor. Entonces puedo morir en paz (Demare, 1955, 51' 11").

Entre esas películas se destaca *La ley que olvidaron* (1938). Junto a *Ayúdame a vivir* (1936) y *Besos brujos* (1937) conforma la trilogía de José Agustín Ferreyra para Libertad Lamarque con la que el cine argentino conquistó el mercado hispanoparlante (Peña, 2012). La película comienza como una comedia, con una velocidad notable de situaciones en las que el humor se mezcla con detalles sórdidos, y se vuelve un melodrama con final feliz. La historia se cuenta a través de tres formas de crianza. La de María, la protagonista: una huérfana que desde "muy chiquita" queda a cargo de Doña Petronila –viuda dueña de una casa de pensión– y ahora es la "mucama"/"recogida" de la familia; una joven tierna, buena, inocente y valiente. La de Belena, una joven que asiste a conferencias y está de novia con Carlos, un estudiante universitario, hermana de Hermelinda e hija de Doña Petronila, viuda dueña de una casa de pensión. Y la de Pochita, hija de Belena y su novio, nacida en una clínica de Córdoba "donde guardan total reserva", que la familia entrega a María para que la cuide "como si fuera suya" y quede oculto, así, el "desliz" de Benela (Ferreyra, 1938, 19' 06"). "Así que ya sabés, mañana tendrás una nena a cuidar como si fueras la madre" –le dice Doña Petronila. "¿Una nena? ¿Es para mí?" –pregunta María con ilusión y asombro. "Claro, tontita, para vos" – le responde Hermelinda. "Como si fuera tuya. Y cuidadito con decirle una palabra a nadie" – concluye Doña Petronila (20' 50"). María se queda sola en el cuarto, saca una muñeca debajo de su cama, le canta una canción de cuna y un recién nacido aparece en sus brazos.

Ferreyra no solo interpela al espectador y a la espectadora a través de diálogos y personajes. También recurre a ambientes y objetos claramente reconocibles, y a ciertos códigos convencionales, de comprensión simple, no intelectualizada, que transmiten sentidos sobre los personajes y sus circunstancias: la niña ocupa el lugar de la muñeca y la maternidad es una extensión de los juegos de infancia. Como el cielo y el infierno en la imagería católica, la escalera de la casa de pensión conecta lo que está arriba, los sentimientos genuinos e inocentes de la protagonista, con lo que está abajo, la hipocresía de la sala, escenario del cotilleo y la farsa familiar. Con sus pensionistas como audiencia, Doña Petronila venera el retrato de su difunto marido que preside la sala en traje militar. En boca de la viuda, una vez es capitán, otra general, coronel o comandante. Lo cierto es que no ha dejado herencia por jugarse todo a la quiniela y mientras Doña Petronila inventa su prosapia familiar, Belindo, un pensionista, espía el cotilleo

de la sala por dos agujeros en los ojos del retrato; Belindo es el personaje cómico, que baja de culo por la baranda de la escalera, estalla contra el piso la maceta que corona el tramo final y nos hace reír de la comedia familiar.

Objetos y ambientes también anticipan lo que está por pasar en la historia. Es de noche. María ve a Belena subir al auto de su novio Carlos desde la ventana de su cuarto, cierra los postigos y se desviste. La cámara la toma desde los pies, en planos cortos y fragmentados. Vemos que se quita las medias y se acuesta. La cámara sube y María besa con el dedo la foto de Alberto, el pensionista que ama. Apaga la luz y se duerme. Un acto de intimidad cotidiana en una escena de sensualidad inocente anticipa la madre virgen de la historia. La secuencia sigue hacia las otras habitaciones donde los pensionistas descansan y llega a la habitación vacía de Belena. La luz de la calle entra por la ventana, refleja sombras sobre la cama y la banda sonora se llena de instrumentos de viento en tonos graves y acentuados. La cámara se detiene en un jarrón de flores que se convierte en la frapera con champán sobre la mesa de la boîte donde están Belena y su novio. La misma frapera que en otro fundido encadenado será el balde con el que María limpie los pisos la mañana siguiente, cuando la madre reproche a Belena sus salidas nocturnas y la hija le anuncie que ya es tarde: el rostro grave de una y abatido de la otra nos revelan que Belena está embarazada.

Esa secuencia anticipa el giro dramático de la historia. La familia ha podido ocultar el desliz de Belena, pero María está en boca del vecindario: “esa mosquita muerta” (24' 59"). La noche del compromiso de Belena y Carlos, María se entera que una vez casados se quedarán con la niña: no lo duda un segundo y se va con la beba, por lo que será detenida y juzgada por “secuestro”. En esos nuevos escenarios, la cárcel y el tribunal, la película plantea la pregunta que está en el nudo de la historia: ¿quién es la verdadera madre de Pochita? En su defensa, María explica que “cualquier madre a quien pretendieran robar su hijo haría lo mismo. Porque es mi hija, yo la he criado” (56' 30"). Pero a María también la defiende Alberto, que ha terminado convenientemente su carrera de abogacía:

la actitud de mi defendida, lejos de constituir delito, denuncia en ella una elevación de sentimientos que no ha demostrado tener quien dio a luz a la menor puesto que la alejó del calor de su ternura y de la caridad de su espíritu. Por egoístas, o por equivocadas razones sociales. Excelentísima cámara: la verdadera madre es quien le dio su amor, su protección moral, su vida (57' 37").

El fiscal replica que la ley no hace distinciones morales ni filosóficas y Alberto le retruca: “la ley que rige la vida de las almas no está escrita excelentísima cámara. La ley del corazón, esa es la ley que olvidaron y que solo Dios dicta en cada caso” (58' 07”).

El veredicto es absolutorio: María saldrá en libertad, pero no volverá con la niña, porque “la tenencia no es competencia del tribunal”. La secuencia termina con una sala de audiencias vacía en la que entra Pochita buscando a María y Belena buscando a la niña: “quiero ir con mamá”, le dice Pochita. Será justamente ella, la niña y no la justicia, quien finalmente resuelva el conflicto medular de la trama. Pochita está enferma, hace cinco días que no duerme y el médico explica que para salvarla es necesario “un remedio que no hay en la farmacia y que tampoco existe en los libros: necesitamos a esa madre que pide” (62' 56”). María vuelve y la niña se cura. Al final las vemos aprendiendo a escribir, mientras la familia sonriente las mira del otro lado de la puerta.



Imágenes 1 y 2: Ferreyra, A. (Dir.) (1938). *La ley que olvidaron* [largometraje de ficción]. Argentina: Side.

Belena en primer plano y Carlos detrás, Hermelinda y Doña Petronila con la mano en el rostro.
La familia feliz viendo a Pochita y María aprendiendo a escribir.

Una no sabe si ese final no es un final de fantasía, de cuento de hadas, que solo una niña podría imaginar. Pero esas tres formas de crianza que la película escenifica tocan puntos sensibles de la irrupción de la adopción como figura legal. A diez años de su estreno, en los debates legislativos de 1948 se presentó a la adopción como un antídoto contra formas de crianza como las de María, la sirvienta/la criada, que colocaban a niños y niñas en posiciones desventajosas dentro de la familia. El hijo adoptivo, la hija adoptiva debían ser tratados como si fueran propios; era el amor y el afecto los que hacían de ése un verdadero vínculo de familia. Ese vínculo solo podía existir legalmente entre quienes no tuvieran hijos o hijas y solo unía a quien era adoptado o adoptada con sus adoptantes (no con colaterales ni ascendentes) y que no cortaría la relación con la familia de origen, por considerarse que el hombre no podía desarmar algo que la naturaleza había creado. En otras palabras, en la definición de la adopción como figura legal, ese lazo que según la película era creado por la ley del corazón, injustamente olvidada, solo sería admisible cuando no pusiera en juego a la familia legítima. En esa clave, aunque un tanto especulativa, el final de la película parece menos fantasioso.

Cada una de estas películas nos dice algo sobre la adopción, pero solo en una, *Sala de guardia*, y en boca de una médica, la adopción es nombrada de esa manera: “adopción”. Quizás sea una mera casualidad, pero ¿si no lo fuera?

Una pregunta

¿Será acaso la adopción una invención del Estado? No una invención en el sentido proyectivo, iluminado y regulatorio. Invención en el sentido de emergente/cristalización que produce el encuentro del Estado con las realidades familiares. Cuando digo “el Estado” pienso en sus agentes concretos, de carne y hueso, como la médica protagonista de la película y de la entrega de un recién nacido en *Sala de guardia*. Aquello que en el universo de las prácticas familiares no merece distinciones ni adjetivos –“es mi hija, yo la crié”, dirá María en su defensa ante la acusación del fiscal– adquiere distinciones y adjetivos por efecto de la intervención del Estado. ¿Cómo y con qué sentidos viejas prácticas que no siempre se asociaban/comprendían en términos de adopción dieron paso a cierta cristalización/emergencia de la adopción en sentido más preciso?

El ejercicio metodológico al que dediqué este artículo me revela que el cine es una fuente imprescindible para resolver la dualidad característica de la adopción que, en tanto término y

noción, es ambigua, ha sido desplazada durante muchos años del ordenamiento jurídico y tiene expresión en prácticas familiares/sociales en las que significa muchas cosas.

Este ejercicio partió de una inquietud por conocer qué puede enseñarnos el cine sobre la historia de la adopción en nuestro país. Con esa curiosidad entre manos emprendí dos recorridos de exploración: el bibliográfico y el documental. Del primero resultó el cruce entre dos acercamientos disciplinares al fenómeno cinematográfico. La historia social y cultural me ofreció un enfoque: el de pensar al cine no como un mero reservorio de representaciones, sino como un objeto de la cultura capaz de expresar y a la vez moldear imaginarios y repertorios culturales en la mediana y en la larga duración, esto es, a través de dinámicas que podemos advertir en fragmentos temporales de varias décadas. La historia y la teoría del cine me mostraron coordenadas claves para ensayar un análisis situado y contextual de la producción cinematográfica, para advertir que si deseo entender la producción de sentidos en lenguaje audiovisual, necesito conocer modos de producción y circulación de las películas, pero también, y especialmente, la diversidad de elementos/dimensiones con que se expresan ideas en dicho lenguaje.

La exploración documental, por su parte, me reveló que el análisis de las ideas que se expresan en lenguaje cinematográfico es tan desafiante como estimulante. No solo porque he encontrado un corpus extenso de películas sobre la adopción que recorre por completo la historia del cine sonoro del siglo XX, y mi búsqueda aún no está agotada; también porque un análisis exploratorio de algunas películas resulta particularmente prometedor: en ese fragmento temporal en que el cine se volvía una pasión de multitudes y la adopción ganaba los consensos necesarios para ser legalmente reconocida, las películas muestran la diversidad social y simbólica de esta práctica. Creo que hay mucho del término en su categoría nativa que es clave para entender su historia y que el cine es una fuente ineludible para ello porque me permite explorar al mismo tiempo los repertorios culturales y la verosimilitud de ciertas prácticas y situaciones, para entender, de ese modo, tanto lo simbólico como las prácticas de la adopción.

Y así, partiendo de una inquietud, buscando lecturas y fuentes, haciendo algunos ejercicios de análisis y divirtiéndome mucho mientras tanto, me voy de este artículo con un problema de investigación pensado en el cruce entre historia y cine, con el que intentaré conocer cosas nuevas sobre ese fragmento del mundo tan apasionante y enigmático que es la historia de la adopción.

Bibliografía

- Acha, O. (2013). *Crónica sentimental de la Argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Prometeo.
- Berardi, M. (2021a). El cine del sentimiento (años 40 y 50) [clase]. *Capacitación Universitaria Extracurricular Cine Argentino: ficción y realidad*. Facultad de Filosofía y Letras UBA y Sholem.
- Berardi, M. (2021b). El 'nuevo cine' (los años 60) [clase]. *Capacitación Universitaria Extracurricular Cine Argentino: ficción y realidad*. Facultad de Filosofía y Letras UBA y Sholem.
- Cosse, I. (2006). *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar, 1946-1955*. Fondo de Cultura Económica y Universidad de San Andrés.
- Deleuze, G. (2003). ¿Qué es el acto de creación? [conferencia Fundación FEMIS (1987)] (B. Prezioso, trad.). *Tramas. Programa de cooperación y confrontación de artistas*.
- España, C. (2000). El modelo institucional. En C. España (Dir.), *Cine argentino: industria y clasicismo, 1933-1956*, Vol. I. Fondo Nacional de las Artes.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Gustavo Gili.
- Gentili, A. (2017). Relatos judiciales, Estado y sociedad: orígenes familiares de niños adoptados en Córdoba en los sesenta. *Población y Sociedad. Revista de Estudios Sociales*, 24(2), pp. 95-127. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/pys/issue/view/267>.
- Gentili, A. (2021a). Adoption and Family Origins in Argentina in the Sixties. *Histoire de l'adoption. I. Formes adoptives (xvi-xx siècles)it. Annales de Démographie Historique*, 1(141), pp. 161-180. <https://www.cairn.info/revue-Annales-de-demographie-historique-2021-1.htm>.
- Gentili, A. (2021b). ¿Quiénes pueden adoptar? Jerarquías sociales en las valoraciones judiciales de Córdoba en los años sesenta. En I. Cosse (Comp.), *Familias e infancias en la historia contemporánea. Jerarquías de clase, género y edad en Argentina* (pp. 229-274). Eduvim.

- Gesteira, S. (2013). *Buscando el origen. Sentidos sobre la filiación y el parentesco en la organización Raíz Natal "Por el Derecho a la Identidad Biológica"* [tesis de maestría en Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. Argentina.
- Guevara, M. E. (2021). Imágenes de infancia en el cine clásico argentino (1933-1956) [ponencia]. LASA 2021/ Crisis global, desigualdades y centralidad de la vida. Congreso Virtual de la Asociación de Estudios Latinoamericanos.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel.
- Lusnich, A. L. (2009). Introducción. Orígenes y desarrollo histórico del cine político y social en Argentina. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 25-41). Nueva Librería.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Biblos y Fundación Osde.
- Truffaut, F. (2020 [1966]). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Vianna, A. (2010). Derechos, moralidades y desigualdades. Consideraciones acerca de procesos de guarda de niños. En C. Villalta (Comp.), *Infancia, justicia y derechos humanos* (pp. 21-72). Universidad Nacional de Quilmes.
- Villalta, C. (2012). *Entregas y secuestros. El rol del Estado en la apropiación de niños*. Editores del Puerto y CELS.

Filmografía

- Larreta, E. (Dir.) (1933). *El linyera* [largometraje de ficción]. Argentina.
- Ferreira, J. A. (Dir.) (1938). *La ley que olvidaron* [largometraje de ficción]. Argentina: Side.

Botta, A. (Dir.) (1939). *Bartolo tenía una flauta* [largometraje de ficción]. Argentina: Corporación Cinematográfica Argentina.

Romero, M. (Dir.) (1941). *Un bebé de París* [largometraje de ficción]. Argentina: Lumiton.

Demicheli, T. (Dir.) (1952). *Sala de guardia* [largometraje de ficción]. Argentina: Horizonte.

Demare, L. (Dir.) (1955). *Mercado de abasto* [largometraje de ficción]. Argentina: Artistas Argentinos Asociado

Cómo citar este artículo:

Gentili, A. (2023). Adopción y cine en la historia argentina. Un ejercicio metodológico. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41461>.