

El saber de la niñez callejera del cine peronista de Toscanito y Adrianita a *Crónica de un niño solo* (Favio 1965)

Erin K. Hogan

University of Maryland Baltimore County, EE.UU.

RESUMEN:

La evaluación negativa o positiva del saber de la niñez callejera marca un antes y un después en el cine argentino. Para poder apreciar la originalidad de la celebrada película de corte neorrealista, *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), ha sido necesario llevar a cabo una investigación de archivo para examinar los menos conocidos sainetes infantiles cinematográficos anteriores del primer peronismo. Las películas de pibes prodigio Toscanito (Andrés Poggio 1934-) y Adrianita (Adriana Bianco 1941-) se distinguen de *Crónica de un niño solo* en su estética, género y, nuestro enfoque, en su valoración del saber de la calle respecto al trabajo, la criminalidad y el lenguaje. Las moralejas de *El hijo de la calle* (Torres Ríos, 1948), *Pantalones cortos* (Torres Ríos, 1949) y *La niña del gato* (Viñoly Barreto, 1953) consisten en la redención religiosa de los delincuentes. Sus resoluciones retan el lema peronista, “los únicos privilegiados son los niños” al menospreciar en lugar de privilegiar la epistemología infantil. Desde un prisma teórico foucauldiano, argumentamos que el saber de la niñez callejera cinematográfica durante el peronismo es un “saber subyugado”. Los protagonistas infantiles se ven sujetos a una doble censura política y religiosa. Una década más tarde, llega Leonardo Favio, producto del Patronato de menores peronista a reivindicar el saber de la calle del protagonista en su ópera prima. Favio enseña que, en lugar de perjudicar a su protagonista, su astucia callejera lo salva.

PALABRAS CLAVE: niñez callejera, Toscanito, Adrianita, *Crónica de un niño solo*

ABSTRACT:

Negative or positive evaluations of the street smarts of children mark a before and after in Argentine cinema. In order to best appreciate the originality of Leonardo Favio's famous neorealist-style feature, Crónica de un niño solo (1965), archival research is necessary to examine its precursors, the lesser-known popular pictures from Juan Perón's first presidency. The films of child prodigies Toscanito (Andrés Poggio 1934-) and Adrianita (Adriana Bianco 1941-) distinguish themselves from Crónica de un niño solo in their aesthetic, genre, and, our focus, in their evaluation of street smarts regarding work, criminality, and language. The lessons of El hijo de la calle (Torres Ríos 1948), Pantalones cortos (Torres Ríos 1949), and La niña del gato (Viñoly Barreto 1953) consist of the religious redemption of delinquents. If according to the Peronist slogan “los únicos privilegiados son los niños,” the treatment of the knowledge of pibes prodigio exhibits the contrary: their know-how is not privileged but rather subjugated to the Peronist agenda. From a Foucauldian theoretical framework, I argue that street smarts in Peronist cinema are a “subjugated knowledge.” These child protagonists are subjected to a political and religious double censorship. A decade later, Leonardo Favio, product of the Peronist child welfare system, arrives to vindicate the street smarts of his debut film's protagonist. Favio teaches that, instead of harming the boy, his know-how saves him.

KEY WORDS: street children, Toscanito, Adrianita, *Crónica de un niño solo*

Introducción

Antes de los personajes infantiles más famosos de las películas argentinas con niños de los cincuenta y sesenta, *Tire dié* (Birri, 1958) y *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965), otros pibes poblaban la pantalla cinematográfica argentina. Las películas de pibes prodigio Toscanito (Andrés Poggio, 1934) y Adrianita (Adriana Bianco, 1941) se distinguen de *Crónica de un niño solo* en su estética, género y, nuestro enfoque, en su valoración del saber de la calle respecto al trabajo, a la criminalidad y al lenguaje. Clara Krieger señala del cine argentino de los años 1946-55 que: “Las calles [...] en la ficción fílmica siempre fueron lugares arrasados por el riesgo y el peligro” (2009, p. 165). La cuestión para estos protagonistas infantiles es entonces, saber manejarlas. Efectivamente, la evaluación negativa o positiva del saber de la niñez callejera marca un antes y un después en el cine argentino. Para poder apreciar la originalidad de la celebrada película de corte neorrealista, *Crónica de un niño solo*, ha sido necesario llevar a cabo una investigación de archivo para examinar los menos conocidos sainetes infantiles cinematográficos anteriores del primer peronismo.

El presente artículo reconsidera el origen del género del niño callejero, desempeñando una mirada retrospectiva a ciertas películas de Toscanito con Leopoldo Torres Ríos y Adrianita con Román Viñoly Barreto del cine argentino de finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta. Numerosos críticos marcan *Los olvidados* (Buñuel, 1950) y *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) como hitos si no filmes fundacionales del género en el cine latinoamericano (Del Pozo, 2003, p. 85; Rocha y Seminet, 2012, p. 6; Dufays, 2016, p. 87). Sophie Dufays analiza una película posterior de Leopoldo Torre Nilsson junto a *Crónica de un niño solo*, concluyendo acertadamente que:

La puesta en escena de la mirada infantil (en *Crónica...*) y la de su lenguaje (en *El secuestrador*) son dos maneras de interrogar el mito o estereotipo de su inocencia; Favio y Torre Nilsson muestran sin juzgarlos a unos

niños capaces de robar, de mentir (como Polín, que pretende no haber visto la violación) y de matar (2016, p. 92).

Sin embargo, al tomar en cuenta filmes de la década anterior que Leopoldo Torre Nilsson escribió con su padre Leopoldo Torres Ríos, no se ve la misma apreciación del saber de la calle. Julia Tuñón Pablos y Tzvi Tal indagan más atrás en la historia cinematográfica, pero se enfocan en el cine de México. De la producción mexicana, estos autores observan:

Son melodramas en que los niños aparecen armados de inocencia, bondad, atrevimiento y omnipotencia, imprudencia e impertinencia y arreglan los asuntos de los padres: divorcios, crisis económicas, rechazos sociales, etcétera. Los padres parecen ser bastante infantiles para solucionar sus propios problemas (Tuñón y Tal, 2007, p. 654).

En los filmes de Toscanito y Adrianita que analizaremos, el padre se ausenta física o moralmente y los protagonistas infantiles aprenderán a duras penas a forjar el buen camino. El análisis del cine argentino a continuación, pretende abordar una laguna en el estudio de los protagonistas infantiles del cine latinoamericano, complementando la investigación del cine mexicano de Tuñón y Tal y ampliando hacia atrás la examinación del protagonista infantil en el cine argentino.

Las moralejas de *El hijo de la calle* (Torres Ríos, 1948), *Pantalones cortos* (Torres Ríos, 1949) y *La niña del gato* (Viñoly Barreto, 1953) consisten en la redención religiosa de los delincuentes. Estos personajes no corresponden al arquetipo de la infancia inocente y sus resoluciones retan el lema peronista, “los únicos privilegiados son los niños” al menospreciar en lugar de privilegiar la epistemología infantil. Desde un prisma teórico foucauldiano, argumentaremos que el saber de la niñez callejera durante el peronismo es un “saber subyugado”-*naif*, de baja calificación o inapropiado-que a la vez exhibe el sometimiento de los protagonistas infantiles a una doble censura política y religiosa. Una década más tarde, llega Leonardo Favio producto del

Patronato de menores peronista a reivindicar el saber de la calle de Polín (Diego Punte, 1953-) en su ópera prima. Favio enseña que, en lugar de perjudicar a su protagonista, su astucia callejera lo salva. Basándonos en las conferencias *Power/Knowledge* de Michel Foucault, examinaremos principalmente el prejuicio peronista en contra de las epistemologías de la niñez urbana seguido por su contraimagen de los años sesenta.

Los directores de *Toscanito* y *Adrianita* tuvieron carreras cinematográficas prolíficas. Ambos filmes de *Toscanito* estudiados en el presente artículo son productos de una colaboración paternofilial, los dos también se tratan de una relación padre-hijo ficticia, aunque nuestro enfoque en la niñez callejera se centrará en la vida del hijo fuera de la casa. Leopoldo Torre Ríos (1899-1960) dirigió películas que escribió con su hijo Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), quien se haría director y descubriría a Leonardo Favio como actor (Farina, 1993, p. 10). Torres Ríos era conocido como el “payador de nuestro séptimo arte” (Martínez, 2004, p. 203) por su cine popular. Según Adolfo Martínez, las películas de Torres Ríos “no enfilan hacia una concepción académica, no están viciadas de formalismo y las recorre un hábito tenue de poesía, de sentimiento comunicativo y de humanidad directa” (2004, p. 203). Este acercamiento plantea el contraste entre la teoría y la práctica, lo cual, está a la raíz de conflictos en las propias narrativas fílmicas.

Según el mismo estudioso, el cine de Román Viñoly Barreto merece atención: “Su carrera como director es una de las más singulares y disparejas del cine argentino, y su obra merecería una revisión cuidadosa y seria” (Martínez, 2004, p. 212). El cineasta Román Viñoly Barreto (1914-70) venía de una familia de pescadores uruguayos e inmigró a la Argentina donde hizo veintisiete películas, publicó un libro sobre San Francisco de Asís y fundó un grupo teatral (Martínez, 2004, p. 212). Su filme *La niña del gato* refleja sus creencias religiosas y anticipa la lucha entre el populismo peronista y la oposición católica al peronismo por llegar durante el bienio crítico del 1954-55 (Manzano, 2014, p. 26). El

año de *La niña del gato*, 1953, coincide con el programa peronista de la Unión de Estudiantes Secundarios que, según Valeria Manzano: “mobilized youth as both a cultural category and as political actors” (2014, p. 22) [movilizó a la juventud tanto como una categoría cultural como actores políticos].¹ La centralidad de los niños en estos filmes corresponde al protagonismo que le otorga el peronismo.

El bienestar infantil fue una preocupación de la primera presidencia de Juan Perón (1946-55). De hecho, éste enfatizó en su último discurso al congreso durante este periodo que los jóvenes eran: “the first product of the Revolution” [el primer producto de la Revolución] y, según Valeria Manzano, “they would carry the burden of perpetuating it on their shoulders” (Manzano, 2014, p. 23) [se encargarían de perpetuarla]. Donna Guy ha puesto en evidencia las estrategias por las cuales el peronismo se consolidó como poder. Ella argumenta que Perón se apoderó de las causas y el trabajo de otros por el sufragio universal, los derechos de los obreros y el bienestar social con tanto éxito que: “The rights and benefits of women and children, along with families, workers, students, and other members of the Argentine public, became subsumed within Peronism. The welfare state also became intimately identified with the Perón regime” (Guy, 2009, p. 152) [Los derechos y los beneficios de las mujeres y los niños, junto a familias, obreros, estudiantes y otros miembros del público argentino, fueron subsumidos por el peronismo. El Estado de bienestar llegó a identificarse con el régimen de Perón]. Estas medidas corresponden con la infancia y la adolescencia del director Leonardo Favio (1938-2012) que nació en una familia con pocos recursos y vivió en la Casa del niño del Patronato de Menores. No obstante, Favio experimentó una niñez callejera al fin y al cabo: “Pero en realidad vivía más en la calle que allí porque me escapaba todos los días” (Favio en Schettini, 1995, p. 35). En una entrevista acerca de *Crónica de un niño solo*, Favio comparte las memorias

1. Todas las traducciones al español son propias.

positivas de su infancia durante el peronismo en contraste con la experiencia posterior de su protagonista: “no sabíamos que estábamos viviendo en un paraíso. Éramos criaturas” (“Favio por Favio,” 2005, n. pág.). *Crónica de un niño solo* hace hincapié en el desamparo de la infancia después de Perón y los recuerdos de su director ponen en evidencia su aprecio por las medidas peronistas.

Las películas estudiadas en el presente artículo abogaron por la mejoría del bienestar infantil. Otra película precursora relevante es *Y mañana serán hombres* (1939) de Carlos Borcosque (1894-1965), la cual acredita su base en la historia verídica del Hogar Ricardo Gutiérrez y demuestra los esfuerzos dirigidos al bienestar de un conjunto de niños delincuentes por medio de su retrato de la reformación de un reformatorio. El personaje del delincuente se convirtió en una causa tanto persuasiva como cinematográfica para la reforma del sistema de bienestar. Las conexiones entre el cine y el peronismo eran fuertes, el “zar del cine argentino,” Raúl Alejandro Apoldo, según Tamara Falicov, “transformed the film industry into a bastion of government propaganda” (2007, p. 29) [transformó la industria cinematográfica en un baluarte de propaganda del estado]. Sin embargo, Clara Kriger señala que en el cine de los años 1946-55 no hay referencias políticas explícitas sino que los filmes “revelaban un estado que avanzaba sobre la sociedad, en lo cotidiano, e intervenía en todas las áreas que afectaban a la vida personal y familiar” (2009, págs. 139, 165). Los filmes de esta época fueron sujetos a una “doble censura,” tanto política como religiosa, en la que “[l]a familia, el estado, la iglesia, las verdades de la fe católica, el ejército, la autoridad y la ley no podían ser objeto de escarnio” (Kriger, 2009, págs. 102, 52). Si de acuerdo con las políticas apoderadas del peronismo o con las simpatías del mismo director Torres Ríos (Getino 2005: 40), los filmes de Toscanito demuestran las penurias y las alegrías de la vida cotidiana de los argentinos de clase obrera. Queda patente la intervención de la Iglesia por encima del Estado en estas películas de los pibes prodigio.

Sainetes infantiles y el saber de la niñez callejera

Las historias populares de Toscanito y Adrianita tienen una deuda con una tradición artística que antedata el cine: el sainete teatral (Falicov, 2007, p. 12). Octavio Getino ha mostrado que el cine argentino se desarrolló en dos corrientes: el melodrama burgués y la obra dramática de época por Francisco Mugica y Luis César Amadori, quien trabajaría en España después de la caída de Perón, y el cine popular del sainete que disfrutaría de un público por todo el mundo hispanohablante (Falicov, 2007, p. 12). Nosotros calificaríamos los filmes de Toscanito y Adrianita, en cambio, como sainetes infantiles. De hecho, es probable que *La niña del gato* de Adrianita sea una adaptación para una estrella infantil de una obra de teatro española. *La niña del gato* tiene mucho en común con *La chica del gato* del dramaturgo Carlos Arniches de 1921 que el cineasta español Ramón Quadreny adaptó a la pantalla en 1943, diez años antes de la película de Viñoly Barreto y Adrianita. En cambio, *Crónica de un niño solo*, por su cinematografía, iluminación y montaje, es una película mucho más cinematográfica que narrativa o teatral.

El público de los sainetes fílmicos reflejó sus personajes obreros. Según Falicov: “Shunned by elites, the working class were free to enjoy their *sainetes*, tangos and especially films without knowing of or heeding the criticism of the wealthy” (2007, p. 157, cursiva en original) [Menospreciados por la élite, la clase obrera tenía la libertad de disfrutar de sus sainetes, tangos y, sobre todo, películas sin saber de la crítica de estos géneros y sin hacerle caso]. Estos sainetes infantiles arrojan luz sobre el trabajo y la vida pública de niños: la venta ambulante de periódicos y fruta por parte de Toscanito o los robos y las estrategias manipuladoras de venta en el mercado de Adrianita. De esta forma, representan una sección infantil de la clase obrera argentina.

Sin embargo, como señala el prólogo de *Pantalones cortos*, esta exhibición del niño obrero no es particular a la sociedad argentina.

Pantalones cortos, como la película mexicana **Los olvidados** (Buñuel 1950), un año más tarde, anuncia su verosimilitud, localidad y universalidad: “Transcurre en una localidad cercana a la gran ciudad, pero podría transcurrir en cualquier parte, ya que todos los niños del mundo son maravillosamente iguales y distintos.” Como los personajes de los sainetes infantiles argentinos, Jaibo (Roberto Cobo), un personaje recién salido de la cárcel al inicio del filme mexicano, también prefiere callejear: “siempre es mejor la calle.” Según **Pantalones cortos**, el malestar de los niños desfavorecidos en Argentina es autóctono y universal a la vez. Es posible también que su prólogo sirviera para anticipar y contrarrestar alguna crítica de una representación poco favorecedora, como fue el caso de **Los olvidados** (Jones, 2005, p. 20).

Un estudio reciente del cine y de la narrativa norteamericanos de Pamela Robertson Wojcik rastrea la representación del niño urbano en la narrativa decimonónica de Charles Dickens y, en particular, la “dreadful precocity” (Gubar en Wojcik, 2016, p.17) [precocidad espantosa] de sus “artful dodgers” (Wojcik, 2016, p. 15-17) [pillastres]. Toscanito y Adrianita personifican lo que Wojcik identifica como una “fantasy of neglect” [fantasía del abandono] en sus vertientes positiva y negativa. Para Wojcik, el niño urbano es una figura abandonada cuya condición le permite mayor independencia y movimiento por el espacio (2016, p. 12). La falta de supervisión adulta, en el caso de Toscanito, o instrucción errada, en el caso de Adrianita, impulsa el movimiento libre de estos delincuentes por la ciudad y sus entornos. El padre de Toscanito es encarcelado indebidamente en **El hijo de la calle** y el de Adrianita la obliga a robar.

Pillastres Toscanito y Adrianita se sirven de su saber de la calle. En términos foucauldianos, proponemos esta epistemología como un saber *naif*. Poseen un saber subyugado, que Foucault elabora como:

low-ranking knowledges (such as that of the psychiatric patient, of the ill person, of the nurse, of the doctor—parallel and marginal

as they are to the knowledge of medicine—that of the delinquent etc.), and which involve what I would call a popular knowledge (*le savoir des gens*) though it is far from being a general commonsense knowledge, but is on the contrary a particular, local, regional knowledge” (Foucault, 1980, p. 82, cursiva en original)

[saberes de baja calificación (tal como el del paciente psiquiátrico, del enfermo, de la enfermera, del doctor—marginalizados respecto a los conocimientos de la medicina—el del delincuente etc.), y que involucran lo que yo llamaría un saber popular aunque nada tiene que ver con un sentido común generalizado, sino que es un saber particular, local y regional]

El significado del prólogo de **Pantalones cortos** se profundiza en este contexto desde que enfatiza la localidad de sus personajes populares. Sus lecciones les entrenará, no obstante, en otro pensamiento. Aquí tenemos la gran diferencia entre la niñez callejera antes, durante y después de Perón. Según estas películas del peronismo, el saber de la niñez callejera les mete a los niños en apuros, pero en **Crónica de un niño solo**, este mismo saber de Polín le saca de apuros. Los filmes de Borcosque, Torres Ríos y Viñoly Barreto hacen hincapié en la reconstitución familiar mientras que el de Favio enfatiza la soledad de los niños.

Toscanito

Algunas fuentes datan el nacimiento del actor Andrés Poggio “Toscanito” en 1934, aunque los estudios cinematográficos solían ocultar las edades de sus estrellas infantiles, en el barrio bonaerense de Mataderos (Blanco Pazos y Clemente, 2004, p. 91). Poggio ganó los premios de la Academia de mejor Actor Infantil y Revelación infantil de los Cronistas por el taquillazo de ese año, **Pelota de trapo** (Torres Ríos 1949) (Blanco Pazos y Clemente, 1999, p. 352; Blanco Pazos y Clemente, 2004, p. 91). Poggio hizo siete películas entre 1948-1954 y no continuó actuando como adulto. Según algunas fuentes, Poggio se hizo “chef” en Nueva York a principios de los 90s (Blanco Pazos y Clemente, 1999, p. 352). Otras fuentes informan que emigró a Ecuador a mediados de los sesenta y regresó a Argentina en 2010 para recibir el car-

net de socio honorario de la Asociación Argentina de Actores (“Toscanito, biografía”).

Ciertos patrones surgen de las películas de Toscanito *El hijo de la calle* y *Pantalones cortos*; el protagonista infantil es un vendedor callejero bruto cuya interacción con una figura maternal, interpretada por María Concepción César, en ambas películas lo reforma y lo domestica. En *El hijo de la calle*, Toscanito interpreta el papel de un vendedor de periódicos de once años cuyo padre está en la cárcel. Su maestra se preocupa por Andresito cuando él se ausenta y regresa amoratado como consecuencia de riñas en la calle. La película plantea que la ausencia de la figura paternal desampara a Andresito quien se tendrá que defender solo por las calles y sacar adelante a sí mismo y a su madre. Este papel de Andresito corresponde a la observación de Julia Tuñón Pablos y Tzvi Tal que la “incursión en el mundo de las responsabilidades se muestra en el ejercicio debido de las funciones de género sexual: si es varoncito trabajará para ganar el sustento y si es niña mantendrá la casa limpia y en orden” (2007, p. 655). El niño es detenido por pelear con compañeros que se burlan de él debido a su vida familiar fragmentada. Poco a poco, Andresito se interesa más por sus estudios y su maestra. Su padre sale de la cárcel impune, pero surge otro obstáculo a la felicidad familiar cuando una pelea en un partido de fútbol le manda a Andresito al hospital. El padre se encarga de la familia de nuevo y Andresito concuerda enfocarse en sus estudios en lugar de ganarse la vida.

En *Pantalones cortos*, Toscanito interpreta a Eduardito, quien vive con su padre viudo (Guillermo Pedemonte) y abuela (Pierina Dealesi). Como sugiere el título, este filme se trata de la maduración y la masculinidad en mayor grado que *El hijo de la calle*. Eduardito es un frutero-verdadero ambulante que utiliza un cochecito de bebés como carrito de mercancía y que corteja a la niña Susanita.² El malestar en casa resul-

ta cuando su padre anuncia su deseo de casarse con una mujer más joven que él en contra de los deseos de Eduardito, quien lo ve como una falta de respeto a la memoria de su santa madre. En rebeldía, el niño se fuga a Buenos Aires donde trabaja de lustra. Allí, la benévola cantante de tango Carmen (María Concepción César) lo cuida. El diminuto Eduardito, a la vez se muestra sorprendentemente capaz de cuidar y defender a esta figura maternal cuando unos matones del bar de tango llegan a su casa. Después de ver la noticia de su fuga en el periódico, Eduardito decide regresar a casa y su padre se arrepiente bajo el consejo de un cura (Rodolfo Zenner). La armonía familiar se restaura, por medio del padre reformado, en ambas películas.



Andresito (Andrés Poggio “Toscanito”) en una clase particular con su maestra (María Concepción César).

“Toscanito” y sus personajes se pueden describir en los términos de su apodo; el actor infantil es bajo, como los puros cortos del mismo nombre, es de origen italo-argentino y sus personajes son toscos. Andresito es un “hijo de la calle” como bien dice el título de su segunda película. El filme enseña que el amor paternal, el estudio y los valores cristianos son el antídoto del mal de la calle. Las interacciones de Andresito con su maestra inician su reformatión (Foto 1). Ella, de hecho, identifica la calle como la raíz de sus problemas: “el excesivo contacto con la calle es lo que te perjudica,” A la maestra le cuesta entender sus frases en lunfardo, le ruega que hable “castellano,” y corrige su ortografía. A pesar de su dificultad al comprenderle a Andresito, ella

2. La película no identifica a la actriz que interpreta el personaje de Susanita, pero es posible que sea una de las primeras apariciones de Diana Myriam Jones, conocida por películas de los cincuenta.

percibe que está en peligro y no cree en las excusas que él da por sus cardenales. Orgulloso, Andresito declara que no es un “manyaoreja,” o soplón, de modo que no va a indicar a los culpables de sus heridas (Conde, 1998, p. 245). Lunfardo representa un saber lingüístico subyugado en *El hijo de la calle*; es una lengua popular asociada con los estratos sociales bajos, que incluyen a los niños callejeros, y tiene presencia en los tangos y sainetes (Conde, 2011, págs. 466, 469-73, 378-96). La maestra le inspira a Andresito a estudiar.



Andresito se pone a estudiar.

Andresito empieza a mostrarse como un estudiante aplicado. Sus metodologías son la aplicación y el aprendizaje táctil y cinestésico. Para estudiar las matemáticas, cuenta y manipula la música no diegética de una canción tradicional del aula de matemáticas (Foto 2). El niño aprende por la experiencia y combina el pensamiento con la acción, la teoría con la práctica. *Pantalones cortos* hace evidente esta interpretación cuando un cura le pregunta a Eduardito por sus estudios religiosos y responde: “pero eso es teoría, ¿qué sucede en la práctica?” Mientras Andresito preferiría aprender en la calle, su padre le convence de estudiar primero, para trabajar luego. De esta forma, la película de 1948 exhibe la base argumentativa de la promoción peronista a inicios de los cincuenta de la matrícula secundaria (Manzano, 2014, p. 22).

El hijo de la calle mantiene el binario de la reflexión contra la fuerza corporal. El primero gana; Toscanito se vuelve menos tosco a lo largo del filme y más pensativo. Su apodo “polvorita”

alude a su mal genio inicial. En la comisaría, Andresito se jacta: “Sí, señor oficial, lo reconozco. Cuando me encrespo soy peligroso.” La presencia de su padre liberado le permite a Andresito cambiar su forma de ser, de hecho, se vuelve más comprensivo en lugar de agresivo hacia el compañero quien lo lastima en el campo de fútbol. Desde su cama en el hospital, Andresito se ve curado y con mejor carácter. Flanqueado por sus padres de un lado y su maestra del otro, Andresito perdona a su contrincante con la banda sonora no diegética de “Ave María.” El comportamiento de Andresito en instituciones públicas contrasta marcadamente entre la comisaría y el hospital. Kriger nos indica que en el cine de estos años “el hospital público es una metonimia del estado, la institución que demuestra su existencia y su política pública. En ese espacio no se dirimen ni se presentan problemas sociales” (2009, p. 159). El perdón cristiano de un Andresito mejorado combina un veredicto informal desde un espacio público con un proceder señalado por música religiosa. *El hijo de la calle* retrata los efectos perjudiciales de la calle en la salud física y emocional de su protagonista infantil, rechazando la calle por una casa unida y la fuerza por la reflexión.

Adrianita

Adriana Bianco, “Adrianita,” nació en 1941 y actuó por primera vez en la producción teatral de *Un angelito diabólico* en 1950 (Blanco Pazos and Clemente, 1997, p. 19).³ Como Andrés Poggio, Adrianita Bianco fue premiada por su primera actuación fílmica, en *La melodía perdida* (Demicheli, 1952) (Blanco Pazos y Clemente, 1997, p. 19). Apareció en seis filmes entre 1952-1958; *La niña del gato* fue su segunda película. La popularidad de Adrianita para el peronismo se ve

3. Se cita la prensa, archivada en la biblioteca del Museo del cine Pablo Ducrós de Buenos Aires a la que se accedió con la ayuda de Celeste Castillo, con el mayor detalle posible. En algunos casos, faltan datos de los recortes. Por ejemplo, se ha sacado la fecha de nacimiento de Adrianita de una biografía encontrada, con su foto tomando un refresco, en el archivo. Los documentos relacionados con Adrianita no están ingresados aún en el catálogo del Museo del cine, por eso es imposible proporcionar su signatura.

simbolizada en su proximidad al presidente argentino (junto al poeta español exiliado y al conductor argentino premiado de la Fórmula Uno); la actriz declara que: “Perón, Alberti o Fangio eran como tíos para mí” (“Perón,” 2005, n. pág.). Perón le regaló una moto (Penno, p. 38), lo cual representa un vehículo para la estrella infantil y la misma disponible como vehículo del peronismo. Resulta que este tipo de regalo también aparenta en otros escritos sobre el peronismo, pero en forma crítica de parte de la Acción Católica Argentina; reprochó a la juventud que “sold their consciousness for a motor scooter” (Manzano, 2014, p. 26) [vendió su conciencia por una moto]. En los sesenta una Adriana Bianco adolescente actuó en el teatro y en la televisión antes de estudiar literatura en la universidad (Blanco Pazos y Clemente, 1997, p. 20). Bianco vivió, según consta, como madre y ama de casa en el barrio porteño de Belgrano y deseó regresar al escenario (“Adrianita quiere regresar,” 1982, p. 2). Sin embargo, su vida le llevó a la docencia en los Estados Unidos. En 1990 publicó un libro sobre el escritor Jorge Luis Borges con Néstor J. Montenegro. En 1997 vivió en Nueva York (Blanco Pazos y Clemente, 1997, p. 20) y trabajó como profesora de español. Ganó el premio argentino del Cóndor por su carrera cinematográfica en 2004.

En *La niña del gato*, Adrianita interpreta un personaje que representa la Eva bíblica de niña. Su padre alcohólico (Enrique Chaico) la obliga a robar a menudo en los mercados para sacarles adelante. El vendedor adulto del mercado, Samuel Gorenstein (Adolfo Stray), cuida de Adrianita en la ausencia de un padre modélico y ella le ayuda a vender, pero Adrianita comete un error al robarle a una ladrona adulta (Beba Biddart). A renglón seguido, ella aparece en su casa para obligar al padre de Adrianita que le entregue la ladrona infantil como ayudante criminal, mientras tanto, Adrianita se hace amiga de un niño rico desatendido, Daniel (Hugo Lanzillotta), a quien ella saca a pasear. El padre de Adrianita es asesinado por haberle robado a Adrianita las joyas que ella había hurtado por encargo de su nueva jefa criminal. Frente a este dilema y a

la desesperación de Adrianita, Samuel le aconseja que ella vaya a la iglesia para rezar por su socorro. Los niños, Adrianita y Daniel, se fugan. Adrianita regresa para pedir perdón en la misa, prometiéndole a Dios que nunca volverá a robar. Mientras que Andresito perdona generosamente en *El hijo de la calle*, Adrianita es perdonada en *La niña del gato*. Adrianita interpreta a Eva y Adán es interpretado por Daniel. Daniel vive con su padre, un juez que le presta poca atención y menos cariño. Su tutora, la bondadosa María Elena (Susana Campos), parecida a la maestra de Toscanito, cuida de él hasta que su padre la despida. Mientras las figuras adoptivas Samuel y María Elena se coquetean en un banco del parque, la película pone de manifiesto el intertexto bíblico del jardín de Edén (Foto 3).



La niña del gato (Adriana Bianco “Adrianita”) le ofrece la fruta prohibida a Daniel (Hugo Lanzillotta).

Los niños compran manzanas, observan una serpiente en el zoológico y experimentan con los conocimientos prohibidos que podrán adquirir del consumo de sus manzanas. Daniel, quien asiste a una escuela católica, le enseña a Adrianita la parábola relevante. El filme incluye cada vez más catecismo desde esta secuencia en adelante y ambos niños se entienden como pecadores de maneras distintas. La raíz de su mal se encuentra en sus padres negligentes, pero es cierto que el intertexto bíblico también apunta a la falta de inocencia infantil representada en el pecado original.

La película hace un breve repaso de los diez mandamientos durante una lección en la escuela de Daniel: el de honrar a los padres, don-

de Daniel transgrede, y el de no robar, donde Adrianita yerra. El padre pecador de Adrianita es asesinado, un destino que el filme sugiere que se ha buscado por su avaricia. La fantasía negativa del abandono en *La niña del gato* enfatiza el peligro de la calle cuando Adrianita, quien intenta escaparse de las autoridades, y Daniel, quien se escapa en rebeldía en contra de su padre y en protección hacia Adrianita, se fugan de casa. La iluminación nocturna del tren y sus alrededores parece acosar a las caras de los niños fugitivos subidos a un vagón y abrazados por miedo. Samuel Gorenstein le aconseja a Adrianita que se confiese y se encomiende a Dios. Adrianita deja su vida de pillastre, se arrepiente y pide perdón en la iglesia (Foto 4). De esta manera, *La niña del gato* exhibe una estrella querida por el peronismo cooptada por una moraleja cristiana que mejor corresponde a las fuerzas católicas antiperonistas. Como niños callejeros, ni la niña del gato, ni Andresito, ni Eduardito, ni Polín a continuación ocupan lugares privilegiados en la sociedad retratada en sus películas.



La niña del gato se arrepiente

La crónica de Polín

Crónica de un niño solo abre y cierra con su protagonista pillastre internado, tomando por dada la imposibilidad de redención en su contexto. Este primer largometraje del director veinteañero lo ganó a Leonardo Favio el premio del Jurado de la Crítica en el Festival de Mar de la Plata y el Cóndor de Plata por mejor película de la Asociación de cronistas cinematográficos de la Argen-

tina (“Vida cinematográfica,” 1965, n. pág.; “Leonardo Favio awards”).⁴ Favio le dedicó su ópera prima a Leopoldo Torres Ríos, el hijo cineasta del director de las películas de Toscanito y quien le descubrió y le dirigió como intérprete infantil. Favio actuó en *El secuestrador* (1958), *Fin de fiesta* (1960), *La mano en la trampa* (1961), *La terraza* (1963), *El ojo de la cerradura* (1966) y *Martín Fierro* (1968) de Torre Nilsson, en *Todo el año es Navidad* (1960) de Viñoly Barreto, en *Crónica de un niño solo* como Fabián y en otros filmes y en televisión. Favio y su protagonista infantil tienen algunas experiencias del internado en común. Como Polín, por ejemplo, Favio se fugó del Hogar del Alba a los 10 años y le raparon la cabeza (Schettini, 1995, pág.s 28, 40).

Crónica de un niño solo tiene lugar en 1963 y se trata del saber de la calle de Polín: el saber fugarse. Polín se define como delincuente conocedor según su director: “el delincuente común vive orgulloso de su delincuencia. Si le preguntás a un delincuente reincidente si está arrepentido, te va a contestar lo mismo que Polín. Ser chorro es su orgullo” (Favio en Schettini, 1995, p. 92). En la película, Polín se ve castigado por haberse fugado antes de la acción del filme. Su castigo consiste en llevar pizarras con “cuidado piantadino,” o “cuidado fugitivo,” y correr en círculos con los brazos en alto (Foto 5). “Piantadino” viene del lunfardo, lo cual remite al estrato social bajo del internado, y de tiras cómicas, tratando de un fugitivo empedernido de ese nombre, y su adaptación cinematográfica en 1950 por Francisco Mugica (Mullaly, 2008, p. 57). En un homenaje a *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s’est échappé ou Le vent souffle où il veut*, Robert Bresson, 1956) (Mullaly, 2008, p. 57), los espectadores presenciaban un esfuerzo laborioso y exitoso de escape de Polín de la cárcel, adonde llega por haberle dado un bofetón al director del internado.

Polín tiene que poner en práctica su saber también al exterior, por la calle y por el río. Deambula por la ciudad y el campo. Roba como

4. El artículo se encuentra catalogado en el Museo del cine Pablo Ducrós como 39790.



Polín (Diego Puentes) está castigado.

carterista en el colectivo antes de encontrarse con un amigo que no tiene nombre pero sí tiene cara de buen chico. Este amigo idolatra a Polín precisamente por su saber: “¡Te las sabes todas!” Este comentario al momento de presentar al personaje del amigo es quizá el primer indicio de la tragedia por venir. Subraya lo que no sabe el amigo, quien será víctima de una violación a la orilla del río por jóvenes mayores. Solo podemos conjeturar el origen del saber de Polín; si es por intuición o un pasado negativo con los mismos chicos agresivos dentro del internado. La filmación de estos jóvenes agresivos hace eco del paso de cigarrillos entre los delincuentes dentro de la institución al inicio de la película. El protagonista pillastre sabe bien alejarse cuando ellos se acercan y se burlan de él. No es el caso del amigo que les teme y se demuestra incómodo pero cortés cuando conversan con él. El hecho de que el compañero rechaza las invitaciones de Polín a bañarse en el río, sugiere que él no sabe nadar. Es decir, no anticipa el peligro ni dispone de esta vía de escape.

Argumentamos que el saber de fugarse de Polín es subyugado por las autoridades, quienes se empeñan una y otra vez a encerrarlo, pero no por la película de Favio. El mismo director afirma que Polín “está habituado a evadir peligros que en su vida son una constante” (Favio en Schettini, 1995, p. 92). Favio pone en evidencia que el saber de la calle de Polín lo salva de la agresión de los chicos mayores. Dada la poca diferencia entre los espacios (el encierro del inter-

nado, la calle, el río), el saber de la calle de Polín también es el del internado. La película conjuga las fantasías del abandono positiva—Polín se mueve con una libertad sorprendente y hasta fuma cigarrillos como persona mayor—y negativa—la violencia y el desamparo—de la niñez callejera.

Una conclusión con invitación

Las películas de pibes prodigio Toscanito y Adriánita escenifican el saber subyugado de la niñez callejera a la moralidad judía-cristiana. En este conflicto, la reflexión le gana a la flexión. El arrepentimiento y el perdón triunfan. Los sainetes infantiles de Torres Ríos y Viñoly Barreto adoptan una postura paternalista hacia sus personajes y público: rechazan el saber de la calle para poder redimir a los protagonistas infantiles. Los filmes del peronismo aquí estudiados se ubican en un sitio de brecha entre las políticas del Estado y su oposición católica, pero coinciden al no privilegiar el saber de los niños. Estas películas descartan el saber de la niñez que callejea como una epistemología itinerante y reorientan a los niños al buen camino del cristianismo. A diferencia de producciones anteriores, *Crónica de un niño solo* re-evalúa el saber de la niñez callejera. Reconoce la utilidad del saber del delincuente, un producto de su experiencia, en su vida cotidiana. *Crónica* niega las posibilidades de la reforma y de la re-constitución de las familias y organizaciones de apoyo en la Argentina de los sesenta. Los pibes como Polín “se las tienen que saber todas” para sobrevivir.

Finalmente, ofrecemos una invitación a modo de conclusión. Planteamos esta incursión en el cine de los pibes prodigio como una llamada a mayor atención académica a los sainetes infantiles. Invitamos a estudiosas y estudiosos a profundizar en la investigación de estas estrellas infantiles y del cine popular de sus directores. Es decir que este no es un terminar sino un comenzar. Se convoca una continuación en la indagación y contribución de conocimientos respecto a los niños callejeros del cine, los protagonistas infantiles, y sus saberes.

La autora agradece a Celeste Castillo del Museo del cine Pablo Ducrós y a Julia Choclin de Arte-Video por su asesoría y ayuda en acceder a la prensa y a las películas de Toscanito y Adrianita. También quiere agradecer a la Profesora Nancy Membrez por sus consejos y datos sobre la investigación de archivo en Buenos Aires y a los dictaminadores de *El ojo que piensa por sus sugerencias*.

Bibliografía

- “Adrianita quiere regresar a la escena.” (1982). Crónica (matutina). Buenos Aires, 23 mayo: 2-3.
- Blanco Pazos, R. y R. Clemente. (2004). *De la fuga a la fuga: diccionario de films policiales*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____. *Diccionario de actores del cine argentino 1933-1999*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- _____. *Diccionario de actrices del cine argentino 1993-1997*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- Conde, Ó. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1998.
- _____. *Lunfardo: un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus, 2011.
- Del Pozo, D. (2003). “Olvidados y re-Creados: la invariable y paradójica presencia del niño de la calle en el cine latinoamericano.” *Chasqui* (32:1), 85-97.
- Dufays, S. (2016). “Algunos niños callejeros y monstruosos del cine argentino: *El secuestrador* y *Crónica de un niño solo*.” *Infancia y melancolía en el cine argentino: de La Ciénaga a La Rabia* (pág.s 87-92). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Falicov, T.L. (2007). *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*, Wallflower Press.
- Farina, A. (1993). *Leonardo Favio*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- “Favio por Favio.” <https://www.youtube.com/watch?v=7fYYSGv9dFc> [Accedido el 22 de mayo 2017].
- Foucault, M. (1980). “Two Lectures.” *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Traducido por Gordon, Colin, Leo Marshall, John Mepham y Kate Soper, editado por Gordon, Colin (pág.s 78-108). New York: Pantheon Books.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Fundación CICCUS: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Jones, J. (2005). “Interpreting Reality: ‘Los olvidados’ and the Documentary Mode.” *Journal of Film and Video* (57:4), 18-31.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- “Leonardo Favio awards.” http://www.imdb.com/name/nm0269420/awards?ref_=nm_awd [Accedido 23 mayo 2017].
- Manzano, V. (2014). *The Age of Youth in Argentina: Culture, Politics, and Sexuality from Perón to Videla*. Chapel Hill: University of North Carolina Press Books.
- Martínez, A.C. (2004). *Diccionario de directores del cine argentino (del comienzo del sonoro a nuestros días)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mullaly, L. (2008). “*Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio: L’enfance hors jeu.” *L’enfant au cinéma* (pág.s 53-61). Editores. Julie Barillet, et al. Arras Cedex: Artois Presses Université.
- Penno, F. “Quiero volver a trabajar en mi país.” *Impacto* (pág.s 38-39).
- “Perón, Alberti o Fangio eran como tíos para mí.” (2005). *Arte-Ocio Espectáculos*. 3 febrero.
- Rocha, C. y G. Seminet. (2012). “Introduction.” *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*, editado por Rocha, Carolina y Georgia Seminet (pág.s 1-29). New York: Palgrave MacMillan.
- Schettini, A.A. (1995). *Pasen y vean: La vida de Favio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- “Toscanito, biografía.” *Fandango*. <https://www.fandango.lat/ar/biografias/toscanito-17619> [Accedido el 22 mayo 2017].
- Tuñón Pablos, J. y T. Tal. (2007). “La infancia

en las pantallas fílmicas latinoamericanas: entre la idealización y el desencanto.” *Historia de la infancia en América Latina. Editado por Rodríguez Jiménez, Pablo y María Emma Manarelli* (pág.s 651-667). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

“Vida cinematográfica. Muestra de Pesaro. Crítica del film.” (1965). *El País (Montevideo) Espectáculos*. 6 julio.

Wojcik, P.R. (2016). *Fantasies of Neglect: Imagining the Urban Child in American Film and Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Filmografía

Crónica de un niño solo. Favio, Leonardo. Argentina: Luis de Stefano con el Instituto Nacional de Cinematografía. (1965).

El hijo de la calle. Torres Ríos, Leopoldo. Argentina: Establecimientos Filmadores Argentinos. (1949).

La niña del gato. Viñoly Barreto, Román. Argentina: Argentina Sono Film. (1953).

Los olvidados. Buñuel, Luis. Mexico: Ultramar Films. (1950).

Pantalones cortos. Torres Ríos, Leopoldo. Argentina: Establecimientos Filmadores Argentinos. (1949).

Y mañana serán hombres. Borcosque, Carlos F., Argentina: Argentina Sono Film. (1939).

Ficha de autor

Erin K. Hogan

Es profesora (Assistant Professor) de español en la Universidad de Maryland del Condado de Baltimore donde enseña cursos de la literatura y el cine peninsulares y el cine latinoamericano. Se doctoró en lenguas y literaturas hispánicas en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) donde se especializó en la literatura y el cine contemporáneos de España. La Dra. Hogan ha publicado en inglés y español sobre la construcción de la infancia en las artes literarias, visuales y cinematográficas españolas desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Los estudios de la Dra. Hogan han salido en *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, *Hispanic Research Journal*, *International Journal of Iberian Studies*, libros editados y en otras publicaciones. Su principal línea de investigación es en Modern Languages, Linguistics, and Intercultural Communication. Su institución de adscripción laboral es University of Maryland Baltimore County Su contacto es: ekhogan@umbc.edu y <https://umbc.academia.edu/ErinHogan>