

# Cine y Novela:

## Imágenes argentinas del siglo XX

Abel Posadas, Marta Speroni y Mónica Landro

Volumen III



*Argus-a*

Artes & Humanidades

Buenos Aires - Argentina

Los Angeles - USA

Argus-*a*

Artes y Humanidades / Arts & Humanities  
Buenos Aires - Argentina / Los Angeles - USA

© Abel Posadas, Marta Speroni y Mónica Landro

*Cine y novela*

*Imágenes argentinas del siglo XX*

Volumen III

Ilustración de tapa: Federico Luppi, Ulises Dumont y Mónica Galán  
en Últimos días de la víctima

ISBN: 978-987-28621-8-3

Editorial Argus-*a*

ISSN: 1853-9904

Indizada: Modern Language Association (MLA) y Latindex

Buenos Aires – Argentina / Los Angeles- USA

1º edición on line Febrero 2015

publicada por Argus-*a* Artes y Humanidades

Diseño: Mabel Cepeda

Editorial Argus-*a*

Director: Gustavo Geirola

Web: [argus-a.com.ar](http://argus-a.com.ar)

E-mail: [argus.a.org@gmail.com](mailto:argus.a.org@gmail.com)

Saavedra 1976 , Dpto. "C" - (1630) San Martín - Buenos Aires -  
Argentina

Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida sin autorización escrita de la Editorial Argus-*a* Artes & Humanidades la reproducción y venta, ya sea total o parcial de *Cine y Novela: Imágenes argentinas del siglo XX* Vol. III por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la copia y distribución de ejemplares con fines comerciales.

## ***Propósito***

Argus-*a* Artes & Humanidades / Arts & Humanities es una publicación digital dirigida a investigadores, catedráticos, docentes, profesionales y estudiantes relacionados con las Artes y las Humanidades, que enfatiza cuestiones teóricas ligadas a la diversidad cultural y la marginalización socio-económica, con aproximaciones interdisciplinarias relacionadas con el feminismo, los estudios culturales y subalternos, la teoría queer, los estudios postcoloniales y la cultura popular y de masas. El objetivo de la Editorial Argus-*a* es difundir e-books académicos, en castellano, inglés y portugués, en forma gratuita a través de la red.

**Cine y Novela:  
Imágenes argentinas del siglo XX**

**Volumen III**

**Abel Posadas, Marta Speroni y Mónica Landro**

Febrero 2015



**argus-a.com.ar**  
Buenos Aires – Argentina  
Los Angeles – USA

## PALABRAS DEL EQUIPO

En junio de 1995 quienes firman este libro se encontraron por primera vez. La experiencia del trabajo en equipo no era desconocida para ellos. Había comenzado a fines de los años 60 y seguiría a través de las décadas siguientes. Hubo una pausa obligada entre 1976 y 1980, por razones que son de dominio público. Fruto de aquellas conversaciones de 1995, más bien balbuceos, son los dos tomos que publicó la editorial El Calafate y que se titulan *Cine Argentino 1933-1943*. En aquel entonces, hubo también otras personas que se acercaron a nosotros, pero no encontraron viable la propuesta.

Las instituciones universitarias o terciarias de Argentina no estimulan esta clase de tarea. En todo caso, cada integrante redacta un artículo que se coloca en el libro correspondiente. Esto ocurre, al menos, en el campo de las Ciencias Sociales. La experiencia nos indica que, cuando se trata de lapsos extensos —el estudio que aquí se presenta abarca todo el siglo XX— una sola persona no basta.

Más aún, en el terreno de las Ciencias Sociales, aquellas investigaciones escritas en colaboración y redactadas en equipo no se consideran antecedentes valiosos. Se apunta de ese modo al extremo individualismo que, para mal o para bien, distingue a Argentina como país en una crisis permanente. Pareciera que todo el mundo y en cualquier terreno quiere ser *primera figura*. Esto conduce, a veces, a callejones sin salida donde egos inflados se estrellan para deshacerse sin atenuantes. De vez en cuando, una dosis de humildad —haya o no motivos para tenerla— es absolutamente imprescindible.

Es verdad que discutimos, que en ocasiones no tenemos la paciencia suficiente, que no siempre las reuniones son todo lo fructíferas que quisiéramos. Del mismo modo, no hay institución que otorgue subsidio alguno, no al menos para esta clase de trabajos. De manera que el material hay que conseguirlo por cuenta

propia. En el caso de estos tres tomos hubo que buscar novelas que en un principio parecían inaccesibles, comprarlas en días y horas inimaginables, repartirlas, leerlas, analizarlas para saber luego qué traslación se había hecho en el terreno cinematográfico. Las películas se las debemos, en su mayoría, a Marcelo Oscar Blanco y a José Luis Visconti de la ciudad de La Plata. No hay palabras para mostrar nuestro agradecimiento para con estos dos cinéfilos.

Asimismo, cada integrante del equipo se vio obligado, necesariamente, a lidiar con los problemas de la vida cotidiana que no son pocos. Es sencillo: se es o no un profesional. En este sentido, los tres tenemos una claridad indispensable: no se aguarda recompensa alguna y ya no nos hace falta colocar el título para aumentar el curriculum que las instituciones requieren. Que ellas hagan lo suyo y lo demuestren. Nosotros seguiremos haciendo lo que nos corresponde y nos interesa.

Quizás el problema que merece mayor relevancia es el de la redacción en conjunto. Cada uno de nosotros tiene su estilo. ¿Cómo lograr que se aúnen criterios con respecto a determinado párrafo? El objetivo es que la idea quede expresada de manera suficientemente clara. Por eso se procede a correcciones a veces fatigosas y enervantes. Lo que nos exigimos es una considerable dosis de paciencia: se trata de evitar los choques, al menos en el terreno de la escritura. Esperamos sinceramente que al lector le llegue como redactado con la suficiente coherencia.

Por lo demás, existe una amplia libertad en el sorteo de novelas y películas. Es inútil —los tres lo sabemos— obligarnos a leer o a ver un texto literario o cinematográfico que no nos atrae. Sin embargo, es preciso hacerlo aún contra nosotros mismos. Quien se quedaba con el tema lo desarrollaba, apuntalado por la lectura y visión de los otros. Asimismo, la selección de la bibliografía puede conducir a callejones sin salida. En este sentido, los juicios de valor con respecto a determinado artículo o libro ayudan a aunar criterios y despejar el panorama.

Luego de poco más de tres años en el caso de la presente investigación, ya no fuimos los mismos. Esto quiere decir que el material trabajado ayudó a que se produjeran cambios en las relaciones. Cada uno de nosotros goza de la suficiente independencia como para realizar trabajos por su cuenta, siempre y cuando no descuide lo que se realiza en el grupo. Lo hemos hecho aunque hemos dado prioridad a este libro porque, sencillamente, hacía falta, era necesario en el panorama de los estudios culturales. Cuando termina una tarea semejante, luego de incontables correcciones, se produce un vacío. La experiencia nos dice que no se puede comenzar otra de inmediato y que hay que tomarse un tiempo de descanso. Por ahora es lo que estamos haciendo, aunque ya tenemos otro proyecto en vista.

Por fin, la tecnología permite que el e-book sea disfrutado o al menos leído en países diversos. Uno de nosotros comprobó a través de *Damas para la hoguera, estudio sobre actrices argentinas*, que en poco tiempo se alcanzaban los mil lectores, tal como se comprueba en [www.slideshare.com](http://www.slideshare.com) o en [www.scribd.com](http://www.scribd.com). Este hecho fue definitivo al tomar nuestra decisión de recurrir a la editorial Argus-a.

Abel Posadas – Mónica Landro –Marta Speroni

Febrero 2015

**Cine y Novela**  
**Imágenes argentinas del siglo XX**

**Abel Posadas, Marta Speroni y Mónica Landro**

**VOLUMEN I**

PREFACIO..... I a IV

AGRADECIMIENTOS..... V

INTRODUCCIÓN..... 1

**CAPÍTULO I: EL FOLLETÍN**

- a) *Los folletines llevados al cine..... 13*
- b) *El folletín y los modales de la aristocracia..... 14*
- c) *Catolicismo y folletín: Hugo Wast y Manuel Gálvez..... 20*
- d) *Catolicismo en crisis: Teología de la Liberación..... 28*
- e) *El sexo invade el folletín..... 29*
- f) *Un caso inusual: Los pulpos.... 35.*
- g) *Folletines Latinoamericanos en el cine argentino..... 40*
- h) *Otras variables del folletín..... 43*



## VOLUMEN II

### CAPÍTULO II: EL MELODRAMA

#### 1) PASIONAL

*(a) Los guiones..... 2*

*(b) El melodrama pasional a partir de las novelas..... 4*

#### 2) DE LA FAMILIA

*(a) Un paseo por las películas basadas en guiones..... 12*

*(b) Entrada en la novela en el melodrama de la familia..... 17*

#### 3) DE LOS JÓVENES

*(a) Guiones para esa edad fugaz..... 31*

*(b) El cine y la novela se ocupan de los jóvenes..... 36*

#### 4) DE LOS MARGINADOS

*(a) Los guiones ofrecen excluidos..... 54*

*(b) Mapa de novelas y películas sobre la exclusión..... 57*

#### 5) RURAL

*(a) Los guionistas dan su visión del campo..... 80*

*(b) Los novelistas y el campo. Los problemas sociales..... 83*

# VOLUMEN III

## **CAPÍTULO III: ENTRE LA COMEDIA Y EL GROTESCO**

- a) *Breve panorama..... 2*
- b) *Los guionistas intentan divertir..... 3*
- c) *Una novela deja de lado la solemnidad..... 10*
- d) *Actores dedicados al género..... 12*
- e) *Otros nombres de los años 50..... 15*
- f) *El éxito de una novela tienta a Borrás y a Tinayre..... 16*
- g) *La década del 70..... 19*
- h) *Más guiones y más figuras..... 21*
- i) *La picardía del novelista Roberto J. Payró..... 22*
- j) *Una metáfora y la vuelta a la democracia..... 24*
- k) *El final de guiones y novelas que intentaron la comedia y el grotesco  
25*
- l) *Reírse a fines del siglo XX no resultó fácil..... 34*

## **CAPÍTULO IV: EL POLICIAL**

- a) *El policial en la literatura argentina..... 38*
- b) *Cine: El policial de pseudomisterio..... 42*
- c) *El policial negro en el cine argentino..... 49*
- d) *La paranoia..... 68*
- e) *Parodia del policial..... 72*
- f) *El policial aficcional..... 78*

## **CAPÍTULO V: LA ÉPICA**

- a) *La épica desde los guiones: La literatura popular y los héroes 86*
- b) *Hijo de Hombre: Una misión que cumplir..... 93*
- c) *Juan Moreira: Un héroe destinado al fracaso..... 106*
- d) *La elección de Favio – Jury..... 109*

<b>CONCLUSIÓN FINAL.....</b>	<b>120</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....</b>	<b>123</b>
<b>ARTÍCULOS.....</b>	<b>126</b>
<b>TEXTOS LITERARIOS.....</b>	<b>127</b>
<b>NOTAS.....</b>	<b>132</b>

**VOL. III ANEXO**

**CAPITULO TRES**  
**ENTRE LA COMEDIA Y EL GROTESCO**

**a) Breve panorama.**

El término *commoedia* tiene su definición en la Poética de Aristóteles. Era, para el codificador griego, “una imitación de hombres de calidad inferior”. Seguramente, Aristóteles tuvo en cuenta las fiestas dionisiacas y el famoso *komos* o pandilla que, durante las festividades dedicadas a Dionisios, se permitían ciertos excesos que incluían alusiones fálicas y escatológicas diversas. Desde el vamos, Talía fue considerada la más pobre de las musas y corrió con desventaja enfrentada a la prestigiosa tragedia. Si el más conocido entre los griegos ha sido Aristófanes, entre los romanos es Plauto, quien prosiguió esta línea, creando un tipo de personaje nuevo totalmente amoral: el gorgojo.

En la Edad Media, dos de los representantes que no temieron ser calificados por su procacidad fueron Giovanni Boccaccio con el *Decamerón* (1370-71) y Geoffrey Chaucer con *The Canterbury Tales* (1478-1483). En España, *La lozana andaluza* (1528) de Fray Francisco Delicado y *El Lazarillo de Tormes* (1554) son dos ejemplos de la picaresca, un género emparentado con la comedia corrosiva y de aguda crítica social. Sería necesario incluir, en una lista siempre incompleta, a la cocina multilingüe del lujoso colegio de cardenales de la *Tinellaria* (1517) de Bartolomé Torres Naharro. Mientras tanto, en Francia, lo escatológico tiene su máximo representante en François Rabelais y en su obra en cinco tomos *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564).

En Italia se encuentra la *Commedia del Arte*. Los textos literarios suponían una comunidad alfabeta. En realidad fue el teatro, representado a través de los pasos de viuda, los entremeses, la mojiganga, los juegos de escarnio, el que se encargaba de divertir a los sectores populares. Tropiezos, golpes, un vocabulario nada elevado, burlas a personajes famosos y el sexo sin ambages son los componentes del teatro popular. Luego, en la España del siglo XVIII florecen los sainetes de Juan Ramón de la Cruz. Se trata de obras breves que, junto al apogeo de la zarzuela en el siglo XIX, propondrán un tipo de comicidad distante de la cultura letrada.

También en el siglo XIX florece el vaudeville en Estados Unidos. Aparece luego de la Guerra de Secesión y se compone de números circenses, diálogos y música. En Inglaterra, el music hall es todavía más antiguo y, en Argentina, el circo de primera y segunda parte tiene su apogeo a partir de los años '60 del siglo XIX. A fines de este

siglo, los actores argentinos van desalojando paulatinamente a los hispanos. Comienza el teatro por secciones, compuesto por piezas breves.

### ***b) Los guionistas intentan divertir***

El cine argentino, en su nacimiento, intentó orientarse hacia la satisfacción de los *elegantes* de aquel entonces. Sin embargo, no tardó en transformarse en entretenimiento para los sectores que concurrían al teatro por secciones. Es decir, cualquiera fuera el género abordado y, en especial la comedia, se lo descalificaba sin previo aviso por *ausencia de sutileza*. Inclusive, dentro de los ambientes artísticos había una rígida categorización: se tildaba de *rascas* a quienes desempeñaban la difícil tarea de provocar la risa o la sonrisa, mediante ese necesario movimiento de empatía con el espectador.

El panorama del cine silente argentino, tal como lo demuestra Fernando Martín Peña, es sumamente complejo, aunque gran cantidad del material no ha sido recobrado. Otros investigadores se han especializado en este período que, hasta los años '90 del siglo XX, permanecía casi en el olvido. Surge, gracias a los estudios realizados, la figura señera de José Agustín Ferreyra. Este realizador, en dos películas del silente, UNA NOCHE DE GARUFA (1915) y LA VUELTA AL BULÍN (1926) da rienda suelta al humor de la época, como se lo entendía en aquellos años, parodiando a la mitología trazada por buena parte del teatro del género chico. La primera de las películas mencionadas recibió un título similar al tango que Eduardo Arolas había compuesto en 1909. La segunda, recuperada en 2008, se burla sin temor alguno de esos lugares frecuentados por el sainete de diversión y entretenimiento.

En LA VUELTA AL BULÍN, una pareja desavenida toma rumbos distintos: él se dedica a los amigos y al alcohol, y ella al cabaret. Ambos comprueban que todo lo hablado al respecto en el sainete, que figuraba en el imaginario de la época, es falso. A la dama nadie le lleva el apunte y al ridículo compadrito no le queda otra solución que volver a formar pareja con la aspirante a casquivana.

En 1916, codirigida, escrita y actuada por Florencio Parravicini, se estrena HASTA DESPUÉS DE MUERTA, un folletín al que también guiaron Ernesto Günche y Eduardo Martínez de la Pera. Esta curiosa película alterna momentos dramáticos en

competencia con la franca hilaridad, no sólo de Parravicini, sino también de Orfilia Rico. El gag del café en el que intervienen dos niños –uno de ellos es Pedro Quartucci– figura entre los mejores de la época.

Pero es sin duda NOBLEZA GAUCHA, estrenada en 1915 y el mayor éxito del cine de aquel entonces, la que brinda un panorama que merece contextualizarse. Aquí, Cocoliche –a cargo de Celestino Petray– y el gaucho, al que le han birlado la china, viajan a Buenos Aires para rescatar a la damisela en peligro. (cfr. Melodrama rural). Del mismo modo, Argentina es el país donde se estrena el primer largometraje de dibujos animados. Se trata de la sátira política EL APÓSTOL (1917), producida y orientada por Federico Valle con dibujos de Quirino Cristiani. El título es una clara alusión a las veleidades redentoristas de Yrigoyen. Sin embargo, no debe verse en esta película un ataque contra el gobierno radical, sino más bien una burla hacia los aspectos más pintorescos de la personalidad del entonces presidente. De hecho, no fue tenida en cuenta por los diarios de la oligarquía.

A su vez, actores como los citados, además del uruguayo Paquito Busto, estaban ya integrados a un sistema de producción que los sindicaba como entretenidos bufos. Por lo que se ha visto hasta el momento, hay un estrecho parentesco entre la pieza breve porteña, el teatro del género chico, y las imágenes en movimiento. El problema es que no había un sistema de distribución adecuado y los actores más importantes aún seguían prefiriendo el teatro como fuente de ingresos.

Si bien existían ya literatos y periodistas dedicados a la caricatura política y al humor –el caso más claro es el de Fray Mocho–, el cine pareció orientarse más hacia el teatro popular. Existiría una brecha difícil de zanjar: quienes se interesaban por la comicidad en cualquiera de sus variables y, dentro del área de la imagen en movimiento, no buscarían o no podrían encontrar en el código escrito autores que los satisficieran.

En el sonoro, a partir de TANGO (José Luis Moglia Barth-1933) y LOS TRES BERRETINES (Equipo Lumiton-1933) se fijan las reglas del juego: la columna vertebral de la comedia cinematográfica sería una figura de probado éxito en el teatro. Estos son los casos de Luis Sandrini y Pepe Arias que se agregarían a cómicos de la revista, en especial Florencio Parravicini.

El enorme éxito de RIACHUELO (José Luis Moglia Barth-1934) catapultó a Sandrini a una serie de producciones en las cuales reiteraba el personaje de Berretín, apelativo que recibe en TANGO. Se distingue por su orfandad, su analfabetismo, su tartamudeo y su candidez, al menos a partir de esta película consagratoria. Sería, además, un ser transparente, honrado y solidario. Su imagen, ubicada en los sectores de menor poder adquisitivo, es la del cómico itinerante: en cualquier ciudad del interior, en cualquier pueblo, podía encontrarse a un Berretín. Al llegar 1940, cuando protagoniza CHINGOLO (Lucas Demare), era capaz de exigir y le entregaban 40.000 pesos por película.

A su vez, Pepe Arias, contratado en exclusiva por ARGENTINA SONO FILM, sería destinado a funcionar como la contrafigura del galán de turno, por ejemplo Charlo en PUERTO NUEVO (Luis César Amadori-Mario Soffici-1936). Poseía el agobiado fatalismo de quien se sabe destinado a la soledad afectiva, a causa de un físico poco agraciado. Era dueño de una desesperanza nihilista que, hacia 1936, compartía con el narratario una época difícil. Se lo puede comprender mejor en NAPOLEÓN (Luis César Amadori-1941).

La primera mujer que logra imponerse como pieza clave desde una perspectiva industrial es Olinda Bozán. Comenzaría su periplo en el sonoro en IDOLOS DE LA RADIO (Eduardo Morera-1934), producida por Francisco Canaro para lucimiento de los cantantes Ada Falcón e Ignacio Corsini. Luego de varios éxitos en los años '30, entre ellos EL CABALLO DEL PUEBLO (Manuel Romero-1935), RADIO BAR (Manuel Romero-1936) y VILLA DISCORDIA (Arturo S. Mom-1938), Bozán pudo vender un producto dedicado a la comicidad. A posteriori, pasó por varios sellos y luego fue contratada en exclusiva por ESTABLECIMIENTOS FILMADORES ARGENTINOS –EFA-, para ser dirigida por Luis Bayón Herrera. La apoteosis de Bozán llegó en pareja con Luis Sandrini, también en EFA, con LA CASA DE LOS MILLONES (1942) y su secuela LA DANZA DE LA FORTUNA (1944). Los agregados espontáneos, el *morcilleo*, constituían una de las aristas del rasgo Bozán, quien iniciada en el circo como Sandrini, había continuado con dicha costumbre en el teatro hasta llevarla, por fin, al cine. Esto ocasionaba no pocos problemas a la hora del doblaje. Incursionó también en la parodia a través de LUCRECIA BORGIA (Luis Bayón Herrera-1947) y,



anteriormente, Carlos Schlieper la había utilizado en *EL SILLÓN Y LA GRAN DUQUESA* (1943), una versión de la muy frecuentada *Las doce sillas* de Illia Ilf y Eugeni Petrov.

Fueron Abel Posadas, Rodrigo Tarruella y Andrés Insaurralde quienes pusieron en primer plano al realizador Manuel Romero, un hombre que había recibido una andanada de críticas adversas durante varias décadas. Romero fue, desde siempre, amigo y socio de Luis Bayón Herrera en el teatro. La compañía de revistas que dirigían había obtenido grandes éxitos en el Sarmiento durante los años '20 y, al comenzar los '30, los socios se decidieron por una gira europea que no tuvo buen fin. Romero comenzó a filmar en los estudios Joinville, de la Paramount, en el sur de Francia. De regreso en Buenos Aires, fue contratado por LUMITON para que dirigiera *NOCHES DE BUENOS AIRES* (1935). A partir de ese año y hasta 1943 seguiría en el sello, demostrando que podía conseguir éxitos de boletería con muy pocos días de rodaje.

Este director llevó al estudio de Munro a varios de los integrantes de su compañía de revistas a los que ubicó en pasos de comedia, aún dentro de los folletines tangueros –Sofía Bozán, Pedro Quartucci son sólo dos ejemplos-, e incorporó a otros con fines distintos –la habitual vampiresa Alicia Barrié, el villano Enrique Roldán, la ingenua Sabina Olmos *et al.*-.

El ritmo impuesto en aquellos galpones de Munro no era distinto del que se utilizaría a posteriori en la televisión. Sin embargo, si su intención fue siempre la de entretener, no por eso perdió de vista el respeto que le debía al público: “No creo que el arte que no logre interesar a la gente pueda en realidad ser arte... Creo que es más fácil pensar, escribir y trabajar en complicado que en sencillo [...] Sencillo es lo que todos tienen delante de sus narices y nadie ve” (Insaurralde 40).

Romero supo dirigir a Luis Sandrini y Pepe Arias cuando eran estrellas consagradas. No siempre logró entenderse con ellos. Si el primero obtuvo éxitos fulminantes como *EL CAÑONERO DE GILES* (1937) o *LA MUCHACHADA DE A BORDO* (1936), el segundo llegó a LUMITON en 1943, luego de ser descartado por *ARGENTINA SONO FILM*. Otros bufos de la época, como Florencio Parravicini, no tuvieron problemas en adaptarse a la velocidad impuesta por el realizador. Romero incorporó una larga lista de actores a la pantalla: Tito Lusiardo, Severo Fernández o

Enrique Serrano, sin olvidar a dos muy importantes figuras femeninas: Paulina Singerman y Niní Marshall.

Singerman era una prestigiosa actriz de teatro, luego también directora, cuando LUMITON, a través de Romero, la contrató para *LA RUBIA DEL CAMINO* (1938), que no fue sólo una imitación de *LO QUE SUCEDIÓ AQUELLA NOCHE/IT HAPPENED ONE NIGHT* (Frank Capra-1934). Desde esa primera comedia, el director utilizó el personaje de Singerman para viviseccionar usos y costumbres de lo que él consideraba la oligarquía porteña. El timing de la actriz para dar vida a esas criaturas resultaba altamente eficaz. Si en las películas de Romero los actores disparan las líneas a una pasmosa velocidad, esto se hace más que evidente en los vehículos Singerman. Aún en otro estudio, la *SOCIEDAD IMPRESORA DE DISCOS ELECTROFONICOS -SIDE-* y con otro director, Enrique Santos Discépolo, la actriz no salió de ese mundo que Romero había creado para ella. Sólo en una ocasión, la única en sus cincuenta películas, el director recurrió a una obra de Darthés y Damel: *UN BEBÉ DE PARÍS* (1941), que hoy día no resulta precisamente su comedia más lograda. En el resto, Romero-Singerman intentaron conciliar sectores de la sociedad que parecían antagónicos, pero la burla hacia la oligarquía era un aguijón que molestaba a los lectores del diario de los Mitre. En la *SONO*, la actriz no tuvo mayor fortuna y desapareció del cine, aunque no del teatro, en 1944 y por razones políticas (106).

El caso de Niní Marshall es más complejo. Era una actriz de radio que escribía sus propios libretos. Sabedora de su valor monetario, exigió a LUMITON una suma considerable antes de aceptar la propuesta de Romero: intervenir, con su personaje de Catita, en *MUJERES QUE TRABAJAN* (1938). El realizador le permitió crear situaciones y diálogos. Nacieron, de este modo, una serie de películas que, luego de LUMITON, continuaría en *ARGENTINA SONO FILM*. Asimismo, la actriz fue contratada en 1940 por EFA para su personaje de Cándida y por el sello de los Mentasti para que Luis César Amadori la dirigiera como Niní Martínez o Niní Reboledo. Sin duda, y esto fue reconocido por la propia actriz, su criatura más relevante es Catita, la muchacha de la Boca que es “loca por los generitos del centro” (107). El culto que se le rinde hoy día a Marshall olvida con frecuencia que, sin Manuel Romero, la actriz se hubiera visto mucho más limitada. De hecho, y luego de rodar en la *SONO MUJERES*

QUE BAILAN (1949), fue incluida en la lista negra del peronismo y se marchó del país. Antes, en 1943, había decidido abandonar la radio, cansada de la persecución de que era objeto por el ala hispanófila de la Revolución que se llevó a cabo ese año. Regresó a Argentina en 1955 y ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS, entonces en poder de Eduardo Bedoya, la contrató para CATITA ES UNA DAMA (Julio Saraceni-1956). El guión de Abel Santa Cruz significó el canto del cisne para este personaje emblemático y la carrera posterior de Marshall en cine resulta francamente irrelevante.

Hay que poner de relieve que Luis César Amadori en la SONO logró que, a través de Niní Reborado o Niní Martínez, Marshall se adentrara en la comedia del pícaro, es decir, de aquel que elige la mentira como forma de vida para obtener dinero. Las aventuras de estos personajes de Marshall dirigida por Amadori –la plata en el caso de este realizador es el pilar fundamental de un guión- tuvieron una nutrida descendencia que llega hasta NUEVE REINAS (Fabián Bielinsky-2000). El mismo director utilizó a la actriz en la parodia, a través de CARMEN (1943) y MADAME SANS GENE (1945). Aunque los resultados no sean ya tan apreciados como lo fueron en su momento, no puede negarse que Amadori intentó revalorizar la comedia, otorgándole más tiempo al rodaje y mayor presupuesto a los códigos no cinematográficos.

Manuel Romero y Luis Bayón Herrera, quien dirigió a Marshall en EFA con su personaje de Cándida, eran considerados *saineteros de baja estofa*. No obstante, la comedia, un género hartamente difícil, encontró en ellos dos realizadores que, aunque no siempre acertados, gozaron del favor del público, pero jamás de la crítica. Cuando se le preguntó a Nérida Romero, viuda de Carlos Schlieper, cuál era el director favorito de quien fuera su marido, respondió sin vacilar: Manuel Romero. “Lo que le gustaba de Romero era el ritmo que imprimía a los actores y, por otra parte, el hecho de que siempre incluyera canciones. Además, consideraba que aún en sus yerros, era auténtico. Filmaba como sentía y eso, según Carlos, se notaba” (108).

Carlos Schlieper, nacido en una familia acomodada, era, por origen y formación, lo opuesto a Romero. Se había recibido de escribano, aunque nunca ejerció la profesión. Le interesaba más la fotografía y por ese camino entró al cine. Antes y con su propio dinero, filmó entre 1939 y 1940 cuatro cortometrajes. El aprendizaje incluyó un período

como ayudante de dirección en EFA hasta que, luego de conocer a Enrique Santos Discépolo, codirigieron CUATRO CORAZONES (1939) para la SIDE. En el estudio de la calle Lima le encargaron desentumecer a la cancionista Amanda Ledesma –PAPÁ TIENE NOVIA (1941), SI YO FUERA RICA (1941) y MAÑANA ME SUICIDO (1942)-. Para 1943, estaba dirigiendo a Olinda Bozán en la ya mencionada EL SILLÓN Y LA GRAN DUQUESA. Antes lo había hecho en BRUMA EN EL RIACHUELO (1942), basada en una obrita de Carlos Arniches, *Rositas de olor*. El problema es que Schlieper rara vez se encontraba con guionistas adecuados. Le gustaban Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh aunque no siempre estaban disponibles. A ellos les pertenece EL RETRATO (1947) y, entre otras, CITA EN LAS ESTRELLAS (1948).

Si la denominada *screwball comedy*, es decir, la de personajes alocados en ambientes suntuosos, tenía el antecedente Romero-Singerman, fue Schlieper quien le imprimió el sello definitivo en Argentina. Títulos como CUANDO BESA MI MARIDO y ARROZ CON LECHE, ambas de 1950, COSAS DE MUJER (1951) y LOS OJOS LLENOS DE AMOR (1954), entre otras, ponen al descubierto un universo elaboradamente complejo que, si bien guarda cierta similitud con el de Ernst Lubitsch y Howard Hawks, contiene un ritmo que no decae en ningún momento. Schlieper pone en pantalla, de este modo, en traslaciones que realizara habitualmente con Ariel Cortazzo, ciertas formas de vida propia de la burguesía que conformara la Confederación General Económica de aquellos años. Por origen y formación, este realizador estaba destinado a mostrar hombres y mujeres que, dentro o fuera del matrimonio, asumen el sexo como una fuente inagotable de vida. Naturalmente, tampoco él consiguió adentrarse por el terreno de la literatura argentina.

Si los guionistas dentro de aquel dispositivo genérico se mantenían ocupados, los que se cotizaban mejor eran Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. Son los mejores pagos en la historia del cine argentino. El realizador Francisco Mugica encontró en ellos a la dupla ideal para convertir a Enrique Serrano en primera figura a través de EL SOLTERÓN (1940). Podría decirse que esta película inicia la serie del costumbrismo urbano. En estos productos, los actores comienzan a desempeñar roles que se instalan por largo tiempo en la pantalla: la dama joven y romántica que espera el príncipe azul y que recita o toca el piano, el joven calavera, el viejo verde, la vampiresa, la suegra feroz

y un abanico de estereotipos instaurado ya desde antes, pero que reciben su codificación a través de Pondal Ríos y Olivari. A ellos les corresponde también el guión de LOS MARTES, ORQUÍDEAS (Francisco Mugica-1941) (109).

No sería aventurado afirmar que estas comedias costumbristas de Pondal Ríos y Olivari, autores que además tenían éxito en su periplo teatral, obedecen a la necesidad que experimenta de verse en pantalla *la burguesía del durazno en lata*. Se trata de un sector social aliado al agroganadero pero que, a diferencia de éste, carece de modales y de abolengo y por esto tiende a la imitación de lo que considera *culto* o *refinado*. Francisco Mugica cree de veras en esta forma de vida y es evidente que mantiene su postura hasta 1959, cuando estrena HE NACIDO EN BUENOS AIRES. Nada más alejado de las locuras propias de las criaturas de Carlos Schlieper.

### ***c) Una novela deja de lado la solemnidad***

*El capitán Pérez*, novela corta de Carlos Octavio Bunge, publicada póstumamente en 1927, formaba parte del libro *Tres narraciones vulgares*. Fue el primer texto literario utilizado por el cine argentino para organizar una comedia, estrenada en 1946. La traslación correspondió a Manuel Mujica Láinez, con un guión de Mauricio Rosenthal y diálogos de Pedro E. Pico. La dirigió un émulo de Carlos Schlieper, Enrique Cahen Salaberry, aunque, tal vez, los resultados la aproximen más a Francisco Mugica. Bunge narra la historia de los hermanos Itualde –Adolfo, Laura, Rosa, a quien llaman Coca, e Ignacio-. Nacidos en Buenos Aires se ven obligados, por razones económicas, a radicarse en Tandil. Ignacio queda en Buenos Aires porque es alférez y vive en el Colegio Militar.

La familia Itualde, al ser porteña, se mantiene cuidadosamente distanciada de los tandilenses. Tiene, sin embargo, muy en cuenta a la opinión pública, que en un pueblo chico es de considerable peso. Cuando aparece Mariano Vázquez, un estanciero solterón, se le plantea un dilema a las hermanas: una de las dos debe conquistarlo para el matrimonio. La invención de Coca de un novio hipotético, el capitán Pérez, compañero de su hermano militar, es el disparador para que el costumbrismo congenie con los equívocos. Éstos llegan a provocar un escándalo que incluye la intervención de los dos diarios rivales de Tandil: *El correo de las niñas* y *La mañana*. Todo esto sirve de excusa

para que Bunge ofrezca una postal afectuosa de la vida pueblerina en los primeros años del siglo XX.

El guión de Rosenthal adelanta la acción a los años '20. Para reforzar el segmento temporal, se incluye una película de Clara Bow, un noticioso con el presidente del país, Marcelo Torquato de Alvear junto al Príncipe de Saboya, además de las melodías propias de esa década –*Melenita de oro, Yes, We Have No Bananas, et al.*-. Se añaden la moda y los peinados de aquel entonces. En el guión se incluyen toques de comicidad a cargo de la pareja de boticarios y sus tres hijas, que no figuran en el texto literario. Asimismo, hay un matiz nostálgico a cargo del *reloj de los novios*, una pieza de porcelana, emblema del pasado esplendor de los Itualde, que funciona como objeto ritual del film: Adolfo logró hacerlo componer y, naturalmente, será el indicio de dos bodas: Coca y el verdadero capitán Pérez y Laura con Mariano Vázquez.



El capitán Pérez (Enrique Cahen Salaberry – 1946)

Existe cierto cuidado en la puesta en escena, comenzando por la dirección de actores sin perder de vista el puro entretenimiento. La división entre perecistas y antiperecistas –que oculte, acaso, cierta ironía con respecto a los hechos históricos de 1945- no alcanzó a establecer esa particular empatía que debe, necesariamente, tener la comedia en cualquiera de sus variables. Al coexistir el costumbrismo y el absurdo, sin lograr una síntesis, queda un sabor de hibridez no exento de algunas sonrisas a cargo, sobre todo, de Olinda Bozán y de Benita Puértolas, aunque a ninguna de las dos se les permite la exageración gestual. Hay cierto esmero en *travellings*, encuadres y montaje

que no basta, sin embargo, para el logro de un ritmo más vivaz, indispensable en toda comedia.

#### *d) Actores dedicados al género*

Entre las figuras que llegaron de la radio y que habían intentado suerte en el cine desde la década del 30, se encuentra Pepe Iglesias. El reconocimiento le llegó a partir de AVIVATO (Enrique Cahen Salaberry-1949). El título guarda relación con la por entonces famosa historieta de Lino Palacio. Sin embargo, se usó solamente el nombre y la caricatura para la secuencia cero, ya que el guión de Ariel Cortazzo y el realizador es una traslación de una farsa de origen francés: *Le roi des resquilleurs / El rey de los garroneros*. Había sido ya filmada en Francia en 1945 con dirección de Jean-Devaivre. El productor galo Raymund Horvilleur, residente en Argentina, adquirió los derechos de la obra de George Milton y, finalizado el rodaje, propuso a la SONO que la distribuyera. De acuerdo con las declaraciones de Juan Carlos Garate, los Mentasti no se dieron por aludidos y la distribución corrió por cuenta de INTERAMERICANA. Luego del éxito, advirtieron el error y contrataron a Pepe Iglesias (110).

También conocido como El Zorro, Iglesias era un hombre de garganta privilegiada. Por pedido de Arturo García Buhr llegó a doblar a dos actores –Pilar Gómez y Nelo Cosimi-, quienes ya habían muerto luego del interminable rodaje de LAURACHA (García Buhr, Ernesto Arancibia, Antonio Ber Ciani, Enrique Cahen Salaberry-1946). Sus dotes de comediante habían sido ya demostradas en MI NOVIA ES UN FANTASMA (Francisco Mugica-1944). La SONO lo envasó en manufacturas irrelevantes e Iglesias decidió marcharse a España. Se despidió del cine en 1955 con POBRE PERO HONRADO (Carlos Rinaldi).

A su vez, Fidel Pintos sólo protagonizó una parodia memorable: EL HERMOSO BRUMMEL (Julio Saraceni-1951). Podría afirmarse que este actor, proveniente del teatro de revistas, fue descubierto para el cine por Manuel Romero, quien llegó a transformarlo en pareja de Catita –Niní Marshall- en MUJERES QUE BAILAN (1949). No obstante, y a pesar de sus posibilidades, el cine lo utilizó para secundar a cantantes de moda o figuras televisivas. Llegó inclusive a imponerse sobre Pepe Iglesias cuando rodó junto a él EL ZORRO PIERDE EL PELO (Mario Lugones-1950). De nariz

prominente y con una afectación muy estudiada en sus modales pretendidamente elegantes, no consiguió imponerse como lo hizo en radio primero y luego en TV –*Polémica en el bar*–.

De parte de las productoras hubo errores considerables: Wimpi, seudónimo del uruguayo Arturo García Núñez, escribía exitosas audiciones para la radio. Se lo llamó solamente para colaborar en el guión de *EL CURANDERO* (Mario Soffici-1955). En cambio, Máximo Aguirre se ocupaba de los libros pensados para aquel fenómeno que se llamó Los Cinco Grandes del Buen Humor. El grupo, proveniente de la Cruzada del Buen Humor, estaba integrado por Jorge Luz, Zelmar Gueñol, Juan Carlos Cambón, Rafael Carret y Guillermo Rico. *ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS* los impuso con *CINCO GRANDES Y UNA CHICA* (Augusto César Vatteone-1950), en donde Nelly Láinez tuvo su primera oportunidad cómica. Como en el caso de Pepe Iglesias y de Fidel Pintos, Los Cinco Grandes no tienen términos medios: dentro de la comedia disparatada, de lo que se denominaría mojiganga: se los acepta o se los rechaza. Lo que no se puede es permanecer indiferente. Manufacturados como Los Hermanos Marx, fueron plenamente conscientes de esto y en *CINCO GRANDES Y UNA CHICA* realizan una imitación de los cómicos norteamericanos. No importa quién los dirigiera, el equipo se distribuía las tareas y cada uno se distinguía por mérito propio. Esto se vería confirmado cuando, luego de su final en el cine con *EL SATÉLITE CHIFLADO* (Julio Saraceni-1956) y de su paso por la TV, decidieron emprender caminos separados, demostrando que cada uno de ellos era capaz de labrarse una carrera.

Además de *AVIVATO*, se llevaron al cine otros personajes de historieta: *JUAN MONDIOLA* (Manuel Romero-1950), *PIANTADINO* (Francisco Mugica-1950) –aunque sólo se mantuviera el nombre del comic–, *DON FULGENCIO. EL HOMBRE QUE NO TUVO INFANCIA* (Enrique Cahen Salaberry-1950), según Lino Palacio y con una creación de Enrique Serrano, acompañado por el eterno mucamo de las comedias de Schlieper, Carlos Enríquez, otra figura a tener en cuenta a la hora de la comicidad.

Sería injusto no incluir en esta reseña a la famosa parodia del western protagonizada por Augusto Codecá, que Juan Sires dirigiera en Mendoza. Se llamó *EL ÚLTIMO COWBOY* y se estrenó en 1954. Codecá había sido pareja, en la ficción, de



Niní Marshall en la EFA cuando filmaban los productos Cándida. Tenía ya el valioso antecedente de EL SUSTO QUE PEREZ SE LLEVÓ (Richard Harlan-1940). De alguna manera, Codecá puede emparentarse con Fidel Pintos, al tener, por lo menos en cine, un solo título emblemático.

En cuanto a los actores de reparto, cuyos nombres aparecían siempre en la lista después del título y, en ocasiones, en lugar destacado, es imposible olvidar a Francisco Álvarez, Felisa Mary y la española de origen María Santos. Los tres, antes de incursionar en el cine se habían fogueado en el circo, el teatro y la revista como Luis Sandrini y Olinda Bozán que se convertirían en primeras figuras. En la comedia y en el grotesco, los actores soporte, en líneas generales, aportaban estereotipos que, a veces, se adueñaban de las escenas. Sin embargo, su larga experiencia indicaba que tenían un registro más amplio. Pero tanto las productoras como los realizadores los preferían dentro de un esquema en el que se movían cómodamente. Así, Felisa Mary era la eterna madre o suegra de carácter fuerte, María Santos respondía a lo que, en el universo simbólico de ese entonces, se adjudicaba a las solteras: una ridiculez que Santos soportaba con gran sentido del humor. El viejo verde, moralista hipócrita y cascarrabias era patrimonio de Francisco Álvarez, cuyo valor en boletería supieron apreciar tanto ARGENTINA SONO FILM como la EFA.

La ley 12.199 de 1947 y sus sucesivas modificaciones, referidas a la exhibición obligatoria del cine argentino, trajo como consecuencia una serie de comedias improvisadas y anodinas. Era natural que un producto de este cariz se rodara en unos pocos días. Es así como en 1951, el prolífico Enrique Carreras fundó con sus hermanos la productora GENERAL BELGRANO, logrando un fructífero negocio. Precisamente fue la comedia la que salió maltrecha, debido a las abundantes *quickies*, esas películas de bajo presupuesto y peor dirección que se beneficiaron con las nuevas medidas. La GENERAL BELGRANO utilizó a un elenco estable para la producción de manufacturas de calidad hartamente dudosa, al menos en materia de comicidad. Precisamente en esta productora comenzaron los éxitos de la actriz y cantante Lolita Torres, quien luego pasaría a la ARGENTINA SONO FILM.

Los años '50 conocieron la resurrección de la novela argentina en el cine. Los escritores comenzaron a ser tenidos en cuenta, pero realizadores y productores se

interesaron fundamentalmente por los dramas. Siempre fue y es muy difícil hallar en el terreno literario del país narradores en los que predomine el humor. Y es así como, luego del golpe de Estado de 1955, tampoco sería fácil encontrar comedias cinematográficas basadas en novelas o cuentos de autores nacionales.

### ***e) Otros nombres de los años 50.***

Una película que debe considerarse bisagra entre la comicidad del cine de los estudios y el de la llamada *generación del 60* es EL NEGOCIÓN (Simon Feldman-1959). Este film tiene una difícil concreción: es rodado inicialmente en 16 mm y, una vez obtenido el crédito que permitió al realizador su versión en 35 mm, la condición inexcusable era cambiar los actores; por esto, EL NEGOCIÓN tiene dos versiones. En el guión colaboró el dibujante y humorista gráfico Oski, seudónimo de Oscar Conti, junto a Juan José Barrenechea y a Feldman. Se trata de una sátira que pone al descubierto el desencanto experimentado por ciertos sectores de la izquierda, luego que Arturo Frondizi incumpliera las promesas hechas durante su campaña electoral.

Si bien podría decirse que los años 50 conocieron desde la screwball comedy de Carlos Schlieper hasta la parodia -ya frecuentada en los 40- y el disparate en base a gags visuales de Los Cinco Grandes, entre otros, también es necesario poner de relieve que este género se resintió por la extrema superficialidad de algunas muestras. Por otra parte, los nombres de directores -Julio Saraceni, Enrique Cahen Salaberry, Enrique Carreras- y de guionistas -Abel Santa Cruz, Máximo Aguirre- y las traslaciones de la literatura europea también jugaron en contra.

Ya en 1955 José Marrone había alcanzado el rango de primera figura en VIDA NOCTURNA (Leo Fleider-1955). Proveniente del teatro y la revista, la SONO lo contrató en exclusividad. De este momento vale la pena destacar ALIAS FLEQUILLO (Julio Saraceni 1963). En las antípodas de Fidel Pintos o Augusto Codecá, la figura de Marrone aparece hoy día cargada con un cierto atisbo de agresividad. Para su lucimiento se resucitó una vieja obra frecuentada por Florencio Parravini: *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina*. La versión cinematográfica sería dirigida por Julio Saraceni en 1962. Por esta misma época, Marrone rivalizaría en ARGENTINA SONO FILM con Carlos Balá de procedencia radial. Debutó en cine en CANUTO CAÑETE,

CONSCRIPTO DEL 7 (Leo Fleider-1963) y su, por aquella época, atolondrado personaje lograría la adhesión del público. Según la costumbre, para presentar una figura que moviera a risa, en esta primera muestra se recurrió a una obra francesa: *Tire au flanc*, una invencible comedia que el cine galo venía explotando desde 1912.

### ***f) El éxito de una novela tiente a Borrás-Tinayre***

En 1957, Dante Sierra, un fecundo escritor –novelas y ensayos- publicó *La cigarra no es un bicho* a través de la editorial La Rosa de los Vientos. Sierra había conocido ya la popularidad gracias a *Con el huso del mundo están hilando* (1954). El éxito de *La cigarra...* fue tal que Goyanarte Editor procedió a incluirla de inmediato en su catálogo. Los lectores se encontraron con un tema que, hasta el momento, no había sido frecuentado por la literatura argentina: el interior de los por entonces denominados *muebles, amoblados o mobladas* y, a posteriori, con las diferencias de rigor, *albergues transitorios*. El autor permitió que los lectores se convirtieran en voyeurs. Pudieron observar así el comportamiento de varias parejas heterosexuales, que concurrían a estos establecimientos, frecuentados, según la creencia popular, por gente que buscaba el placer sexual fuera de la legalidad convencional.

A esto, Sierra agregó como condimento anzuelo, el estallido de la peste bubónica traída por un marinero que, obviamente, acude al lugar con una prostituta. La obligatoria cuarentena logra que la novela se alargue en capítulos que intentan profundizar las relaciones de cada una de las parejas atrapadas en el local. La escritura resultaba ya, para 1957, muy poco rioplatense: se impone el *tú* en lugar del *vos* y, por otra parte, la sintaxis se complica innecesariamente para una anécdota tan simple y desvalorizada por el mismo autor, que califica a su texto de esta manera:

- ¿Quieres callarte? ¿No tenemos bastante sainete?
- Te voy a dar sainete
- Te dije que te calles.
- ¡Sainete!

La última, como siempre, la dijo ella. Luego se calló (Sierra 71).

Lo que se está narrando en la novela es un *sainete*. Cabe suponer que, como el tema es tan procaz, el autor consideraba al *sainete* un género inferior, que no llegaba ni a la comedia ni al *vaudeville*.



La cigarra no es un bicho (Daniel Tinayre – 1963)

Daniel Tinayre y Eduardo Borrás se interesaron por el texto de Dante Sierra, presintiendo, no sin razón, un seguro éxito de boletería. Era necesaria una traslación que superara la moralina de la novela y aceptara, con desparpajo y cinismo, los cambios en las costumbres que se produjeron desde comienzos de los años '60. En esa época, los *hoteles alojamiento* florecían por *los cien barrios porteños*. Perdieron, por eso mismo, el atractivo de lo prohibido. Pero, además, Tinayre estaba acostumbrado a trabajar con elencos multiestelares, que aseguraran que la inversión iba a ser redituable. Para LA CIGARRA NO ES UN BICHO (1963) el director convocó, a tal efecto, a figuras de larga trayectoria –Luis Sandrini, Enrique Serrano, Ángel Magaña, Mirtha Legrand, Amelia Bence- y nombres que estaban de moda en la época, en especial por sus incursiones televisivas –Narciso Ibáñez Menta, Teresa Blasco, entre otros-. Se adosaron más nombres, considerados complementarios: María Antinea, Diana Ingro, José Cibrián, Malvina Pastorino y una parejita de jóvenes a cargo de los también muy populares Elsa Daniel y Guillermo Brédeston.

A pesar de estas figuras de moda, la receta quedaba incompleta. Se añadieron desnudos, golpes, una buena dosis de groserías acordes a 1963, pero que anticipaban las

de los años '80. De esa manera, el narratorio de la época no se sentiría intranquilo, sino simplemente divertido. El interjuego se da en la película a través de legalidad/no legalidad. El taxista casado y su mujer más los jóvenes novios son tratados con el mayor de los respetos. En cambio, la prostituta, el viejo y su sirvienta, la pareja periodista-secretaria, la modelo y el industrial cargan con el peso de la frustración y del resentimiento. Lo propio ocurre con el ventrílocuo y la insaciable docente.

Si en la novela los jóvenes novios se separan, Tinayre-Borrás se burlan del matrimonio convencional haciendo que la parejita –ella vestida de novia- parta hacia el mundo de lo legal, con el beneplácito de la pareja casada, que ya ha cumplido con ese imperativo categórico. La técnica, como suele ocurrir con Tinayre, es impecable y llega incluso a colocar a la mayoría del reparto en torno a una mesa casi familiar en el patio del hotel. De esta manera, las estrellas comparten una comida nocturna. Para reforzar la comicidad se hace uso de intertítulos y de una voz over a cargo de Rafael Carret.

El millonario estruendo en la taquilla provocó una serie de películas similares que se prolongaron por largo tiempo. Inclusive, se volvió a filmar la novela de Sierra en 1977, bajo el título de LA NUEVA CIGARRA (Fernando Siro), con la participación de actores latinoamericanos. Es evidente que ciertos sectores de las capas medias, cuyos valores no lograron escapar al anquilosamiento, concurren a ver las secuelas de LA CIGARRA NO ES UN BICHO como si se tratara de espectáculos revisteriles. Esta modalidad pasaría, desde los '80 en adelante, a la TV. Es considerable la seguidilla de trenes, hoteles, autocines y otros lugares de esparcimiento sexual, que intentaron suerte en la boletería durante los años 60. Ninguno de estos productos tuvo problemas con la censura. Sin embargo, cuando Rodolfo Kuhn en ¡UFA CON EL SEXO! (1968) trató de explorar cuáles eran las frustraciones que se escondían entre las sábanas de los albergues transitorios, la sanción fue implacable: su película no pudo ser estrenada por *inmoralidad*. El guión del propio realizador, según idea y posterior obra de teatro de Dalmiro Sáenz, se ocupa de las andanzas de un joven adinerado y de sus relaciones con una prostituta. El negativo del film se perdió y recién fue hallado en 2003. Su restauración es obra de quienes integraban el proyecto Aprocinain. Los tres minutos finales, fotografiados en color, no pudieron recuperarse.

Con más suerte, este mismo director la emprendió contra los flamantes ídolos creados por las discográficas, a través de PAJARITO GÓMEZ, UNA VIDA FELIZ (1965), con guión de Francisco Urondo, Carlos del Peral y el propio Kuhn. Por fin, y ya en el grotesco absoluto, adaptó con Urondo y César Fernández Moreno el cuento *Noche terrible* de Roberto Arlt. Se trata de un medimetroaje que formó parte de una coproducción chilena-brasileña-argentina, titulada EL ABC DEL AMOR (1967). Estas películas de Kuhn utilizan el humor para desenmascarar la conducta de ciertos sectores de la sociedad argentina de los años 60.

También el grotesco campea en la adaptación que realizó Ricardo Alventosa del cuento de Guy de Maupassant *La herencia*. Esta sobresaliente y ácida observación del pequeño burgués oficinista y de una dislocada familia -en apariencia normal- llamó la atención de la crítica pero no del público. El paro cardíaco de la tía Carlota, cuando mira un policial por TV o la escena en la funeraria constituyen verdaderos hallazgos. No obstante, resulta indudable que el narratorio común, devorado ya por la TV, encontraba más divertidas las aventuras cinematográficas de los integrantes de *El club del clan* o la decadencia del personaje creado por Luis Sandrini, que aquellas películas que le causarían cierta intranquilidad.

Entre la comedia de humor negro y el grotesco, Alventosa y Kuhn son dos realizadores que, a diferencia de otros colegas de la época, eligieron este género para poner al descubierto las contradicciones de un país en donde la mayoría de la población vivía en una burbuja. A esos habitantes no sólo no les interesaba el hecho de que las elecciones estuvieran condicionadas, sino que tampoco les provocó insomnio el golpe de Estado de 1966.

### ***g) La década del 70.***

En los años 70, fue el grotesco el que se hizo presente con fuerza inusitada. No es extraño que este signo ambiguo -carcajada que oculta el llanto-, brillara en un país que atravesaba la década más violenta del siglo XX. Un excelente guión de Ricardo Talesnik para ARIES CINEMATOGRAFICA, LAS VENGANZAS DE BETO SÁNCHEZ (Héctor Olivera-1973) abre el juego con respecto al cuarentón que toma conciencia de su fracaso luego de la muerte del padre. Talesnik, fundamentalmente un

dramaturgo, ya había puesto en evidencia la rebelión contra una rutina agotadora en LA FIACA (Fernando Ayala-1969).

A su vez, la dupla Oscar Viale-Jorge Goldenberg comenzó a trabajar en LOS GAUCHOS JUDÍOS (Juan José Jusid-1974). Viale era un actor y dramaturgo cuya primera obra, *El grito pelado*, estrenada en 1967, había logrado la adhesión del público. Goldenberg, que había estudiado cine en la Escuela de Santa Fe, quiso, en un primer momento, convertirse en realizador y luego encontró altamente satisfactorio escribir guiones. Ambos resultan muy sinceros en sus declaraciones. Así, Goldenberg puede decir que nunca escribió un libro que no hubiera querido. Además, acepta los fracasos (Goldenberg 8). Tanto él como Viale admitían que los guiones no nacían para ser “respetados”, ya que no se filmaban guiones sino películas.

Si Viale llegaba desde la actuación y Goldenberg de una escuela de cine, ambos eran sólidos dramaturgos y, al parecer, los unía un sentido del humor siempre vigente. A sus aventuras en solitario –Oscar Viale había escrito MI NOVIA EL TRAVESTI (Enrique Cahen Salaberry-1975), uno de los mejores vehículos Olmedo-, la dupla dio frutos tales como NO TOQUEN A LA NENA (Juan José Jusid-1976), JUAN QUE REÍA (Carlos Galettini-1976) y PLATA DULCE (Fernando Ayala-1982). La vivisección de los sectores medios porteños, de sus prejuicios, sus aspiraciones y, por fin, su frustración, fue expuesta por estos dos guionistas de manera nada común en el cine argentino y sin apartarse del grotesco. Podría añadirse que, en ocasiones, existe un no oculto desprecio hacia ciertos personajes: el protagonista de JUAN QUE REÍA o el socio estafador de PLATA DULCE. Este desprecio, sin embargo, aparece disimulado bajo una capa de comprensión que justifica a estas criaturas, atrapadas en un medio asfixiante y corrupto.

Lamentablemente, las condiciones imperantes en el país impidieron que ambos siguieran trabajando, al menos en esta clase de guiones. Luego de PLATA DULCE y con el fin de la dictadura militar tomarían rumbos distintos. No obstante, aún hoy, Goldenberg recuerda a Oscar Viale como a un colaborador valioso a la hora de aportar tanto gags como ideas y situaciones. En cuanto al humor negro, vale la pena destacar el original guión de Augusto Giustozzi –Gius- y José Martínez Suárez para LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN ARSÉNICO (Martínez Suárez-1976), una

película de culto en la actualidad, poco vista en el momento de su estreno. La esquilhada diva Mara Ordás –un nombre que apenas oculta el de Mecha Ortiz- y su decadente vejez, es aprovechada por los guionistas para una historia en la que predominan los asesinatos. Se filmó en el verano 1975-1976. También podría considerarse a SOÑAR, SOÑAR (Leonardo Favio-1977) como una incursión en el grotesco que dio como resultado una película atípica, valorada desde comienzos del siglo XXI.

### ***h) Más guiones y más figuras***

Sin embargo, todavía en 1975 se estrenaban resabios de LA CIGARRA NO ES UN BICHO, como CRIMEN EN EL HOTEL ALOJAMIENTO (Leo Fleider-1974) y nacían los Superagentes con LA GRAN AVENTURA (Emilio Vieyra-1974), personajes que atravesarían el período 1976-1982 con beneplácito del público. Figuras populares –Carlos Balá, Carlos Monzón- eran aprovechadas por la flamante productora de Palito Ortega, CHANGO PRODUCCIONES, para comedias –service movies- en las que se rendía homenaje a las Fuerzas Armadas. Y la dupla Jorge Porcel-Alberto Olmedo proseguía imbatible luego de su comienzo en LOS CABALLEROS DE LA CAMA REDONDA y LOS DOCTORES LAS PREFIEREN DESNUDAS, ambas de 1973 y a las órdenes de los hermanos Gerardo y Hugo Sofovich.

Alberto Olmedo es uno de los actores de procedencia netamente televisiva. A pesar de haber intervenido en cine desde 1959 en GRINGALET (Rubén W. Cavalotti), recién en 1970 logra un estelar en EL HOMBRE DEL AÑO (Kurt Land), que resultó un fracaso. Luego, en 1973, los hermanos Sofovich lo unen a Jorge Porcel y ambos inician un recorrido que llegaría hasta 1988, cuando se estrena ATRACCIÓN PECULIAR (Enrique Carreras). Son en total veintiséis películas y, en el caso de Olmedo, el reconocimiento del público de todos los sectores sociales. El problema es que *lo olmédico*, al decir de Oscar Landi y Luis Alberto Quevedo, es puramente televisivo: la improvisación, la puesta al descubierto de la ficción, la apelación directa a la audiencia, no pueden asimilarse con facilidad al cine (111). Por lo tanto, el tándem Olmedo-Porcel se dedicaba –a veces por separado- a espectáculos cinematográficos que podrían denominarse *revisteriles*. En ocasiones, como en la ya mencionada MI NOVIA EL



TRAVESTI, el guión de Oscar Viale, permite al actor demostrar sus kilates: va desde el típico porteño guarango al pusilánime muchacho de barrio enjaulado en los prejuicios pequeño burgueses.

Las películas *tits and ass* pudieron rodarse sin que la censura, luego del golpe de Estado de 1976, molestara en exceso. Los investigadores Raul Manrupe y Alejandra Portela rescatan LAS MUJERES SON COSA DE GUAPOS (Hugo Sofovich-1981) y lo hacen acertadamente (Manrupe-Portela Tomo I 395). Esta película, que va directamente a los años 30 del siglo XX, ofrece una visión de los políticos muy del agrado de los militares. La parodia, se sabe, según la definición tradicional, es una forma de la comedia que tiene como objeto tomar hechos y figuras históricas serias, obras famosas de la literatura, letras de canciones, etc. para revertirlos y obtener así la carcajada. LAS MUJERES SON COSA DE GUAPOS recrea la época del fraude electoral y de la corrupción generalizada. Cuando la llegada del gobierno democrático de Alfonsín produce una avalancha de soft porno, el dúo se dedica a las Aptas para Todo Público, con la serie de LOS FIERECILLOS. Sigue teniendo éxito hasta la muerte de Olmedo en 1988, cuando este actor ya había sido canonizado en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

### ***i) La picardía del novelista Roberto J. Payró***

Roberto Jorge Payró publicó *Pago chico* (1908) y, luego de su muerte, se conocieron *Nuevos cuentos de Pago Chico* (1929). *El casamiento de Laucha*, una novela corta, había sido editada en 1906. En 1907 y como dramaturgo, el estreno de *Marco Severi*, una obra protagonizada por Enrique Muiño, que bregaba por la abolición de la Ley de Residencia, lo había convertido en un filósofo enemigo del régimen conservador. Payró fue, además, un periodista singular, al enviar incluso artículos desde el teatro de operaciones durante la Primera Guerra Mundial. Se ha dicho con frecuencia que el Pago Chico de Payró es la ciudad de Bahía Blanca, lugar donde residió entre 1887 y 1891. Allí fundó el diario *La Tribuna*. Posiblemente, en esta zona se desarrollen las aventuras de Laucha.

De prosa ágil y oraciones breves, *El casamiento de Laucha* entronca con lo mejor de la picaresca argentina. La ausencia de escrúpulos y la necesidad de sobrevivir

-aún a costa del perjuicio de los otros-, la miseria y el eterno deambular de alguien que muere a los treinta y seis años –según aclara el autor en el breve prólogo-, llamaron desde siempre la atención de quienes frecuentaban la literatura argentina. Esta novela corta, por la que desfilan desde el estafador cura Papagna, hasta la enamoradiza gringa Carolina, es un estudio cuidadoso sobre los habitantes de una muy pequeña localidad aislada a fines del siglo XIX. El boliche La Polvadera (sic), cuya dueña es Carolina, irá a la quiebra por la tendencia de Laucha al juego y al alcohol. La mujer terminará huyendo, espantada ante la estafa, y en cuanto al cura Papagna, según dice Laucha: “ayer supe que estaba perfectamente: de enfermera en el hospital del Pago” (Payró 78)

Si bien Payró jamás abre juicio sobre acciones o personajes, es evidente que su condición de socialista militante lo obliga a poner al descubierto lo que él consideraba males endémicos producidos por la injusticia. Nadie se atreve a emitir una opinión negativa sobre Laucha, que ha bajado desde el Norte para recalar en un perdido pueblo de la provincia de Buenos Aires. Su sueño había sido llegar hasta la capital de Argentina, porque las provincias que había recorrido “nunca son buenas para hombres así como yo, sin un peso, ni mucha letra menuda, ni mucha fuerza [...]” (Payró 1979 35). Sin embargo, la falta de dinero y también de la necesaria astucia, lo alejan cada vez más de su objetivo.



El casamiento de laucha (Enrique Dawi 1977)

Es curioso que la narrativa de Payró no hubiera llamado la atención del cine argentino hasta 1977, año en que Enrique Dawi estrena la traslación filmica de EL CASAMIENTO DE LAUCHA. El guión del propio Dawi y de Emilio Villalba Welsh decidió insertar, seguramente porque faltaban ideas para ofrecer la nouvelle en un largometraje, el cuento *El fantasma*, incluido en *Nuevos cuentos de Pago Chico*. La película está pensada como un vehículo de lucimiento para Luis Landriscina, por entonces muy popular en radio y TV. El problema es que la inserción de *El fantasma* no funciona o bien interrumpe las andanzas de Laucha.

El cartel extradiegético que aparece antes de la secuencia cero dice: “Al llevar a la pantalla por primera vez una obra clásica de Roberto J. Payró, producciones Enrique Dawi tributa un homenaje a esta gran figura de la literatura argentina”

Laucha, en la versión filmica, narra a un actor que personifica a Roberto J. Payró sus andanzas en Pago Chico. Lo hace en un lujoso hotel de Buenos Aires. El intento de comicidad disparatada fracasa por un montaje deficiente y un manejo de los actores a los que se deja en libertad de acción. Naturalmente, en 1977, plena dictadura militar, el cura Papagna no podía ser un auténtico sacerdote. Según el guión, se trata de un actor del teatro Marconi, que es descubierto por el comisario. Se le dedica un plano al nuevo párroco en cameo de Luis Sandrini, para esa época máxima encarnación de las virtudes. Ver esta producción, que se presenta como un *homenaje*, es asistir a un documento sociológico que marca una época: la pareja Laucha-gringa Carolina concluirá felizmente unida, al revés de lo que propone el texto literario y en consonancia con los tiempos de aquella censura. La taba, la riña de gallos, la carrera de caballos, los bailes, habían sido ya mejor filmados en décadas anteriores. Se pone en evidencia la necesidad de que el espectador recree una Arcadia de felicidad y paz en un producto de dudosos valores.

### ***j) Una metáfora y la vuelta a la democracia***

Al finalizar la década, en 1979, ARIES CINEMATOGRAFICA presenta LA NONA (Héctor Olivera) según la obra de Roberto Cossa, estrenada en teatro con éxito en 1975. El texto original es un grotesco y como tal, en una capa más profunda, muestra situaciones dramáticas que giran en torno a una anciana que se transforma en verdugo

de una forma de vida pequeño burguesa, marcada por la codicia y la inescrupulosidad. La abuela es un miembro de este estrato social que se fagocita a toda su familia. Es una metáfora, a escala más amplia, de una sociedad que se traga a sus componentes, es decir, a si misma.

En 1983, ya bajo el gobierno democrático de Raúl Alfonsín, Manuel Antín y Ricardo Wullicher asumen como director y vicedirector del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, INCAA. El 18 de enero de 1984, Jorge Miguel Couselo es nombrado interventor del Ente de Calificación: este honesto funcionario clausura el organismo en treinta días, cobra el sueldo de ese mes y renuncia. A partir de ahí, las películas sólo son calificadas según la edad de los espectadores, sin otras restricciones. Se genera entonces lo que se conoce como *destape*, es decir una avalancha de películas *tits and ass* que superan en atrevimiento el soft porno de Porcel-Olmedo.

### ***k) El final de guiones y novelas que intentaron la comedia y el grotesco***

Hubo otros dos cómicos destinados a productos ATP –Apto Todo Público-: Juan Carlos Altavista y Juan Carlos Calabro. Altavista se había iniciado en cine en su infancia en MELODÍAS DE AMÉRICA (Eduardo Morera-1942) y Calabro procedía de la radio y la TV. Sus incursiones en la pantalla grande habían comenzado en los años 60. Actuaron juntos por primera vez en MINGO Y ANÍBAL, DOS PELOTAZOS EN CONTRA (Enrique Cahen Salaberry-1984). El Instituto otorgaba subsidios en categoría especial o simple. Los de categoría especial conseguían mayor cantidad de dinero y se pensaba en los premios internacionales, más que en el mercado local. Así, MINGO Y ANÍBAL CONTRA LOS FANTASMAS (Enrique Carreras-1985) recibió subsidio simple; esto no le interesaba a CINEMATOGRAFICA VICTORIA S.R.L. –de los Carreras-, ya que el film fue visto por 855.598 espectadores, poco menos de los que obtuvo LA HISTORIA OFICIAL (Luis Puenzo-1985).

En esta década, el realizador Alberto Fischerman filma dos historietas de gran éxito en la revista *Humor*: LA CLINICA DEL DR. CURETA (1987) y LAS PUERTITAS DEL SR. LOPEZ (1988). La primera tenía dibujos de Ceo –Eduardo Omar Campilongo-, Rep –Miguel Repiso- y textos de Meiji –Jorge Hipólito Meijide-.

Saúl Cureta es un médico director de una clínica privada: corrupto y aprovechador de los bienes del Estado, un negociante inescrupuloso. Se trata de una sátira que refleja muchos de los conflictos del sistema de salud argentino de esa y de esta época. LA CLÍNICA... utiliza una técnica muy cercana a la televisiva y, además, el actor protagonista –Gianni Lunadei- repite un personaje que él mismo hiciera famoso en la telecomedia *Mesa de noticias*. Por su parte, el Sr. López –imaginado para *Humor* según los dibujos de Horacio Altuna y los textos de Carlos Trillo- es un empleado de vida gris que, cada vez que puede, recurre a un mecanismo de fuga: cruza una puerta imaginaria que le permite habitar un mundo perfecto, hasta que algo en él lo devuelve a la incómoda realidad. La tercera comedia de Fischerman, que pasa desapercibida para el público, pero llama la atención de la crítica es YA NO HAY HOMBRES (1991).

La manufactura que intenta elevar la puntería mediante la risa es ESPERANDO LA CARROZA (1985) de Alejandro Doria. Se basa en un guión de Jacobo Lagsner, dramaturgo de las letras uruguayas, a partir de su obra teatral llevada a escena con gran éxito por la Comedia Nacional de su país en 1962, y representada con igual suceso en Buenos Aires. En teatro, *Esperando la carroza* es un grotesco, una mueca ambigua que invita a la reflexión por medio de la carcajada amarga. El público le dio un apoyo mayúsculo, convirtiéndola en un éxito colosal.

Asimismo, se destaca la opera prima de Carlos Sorín LA PELÍCULA DEL REY (1986). Es una parodia del cine dentro del cine; más específicamente toma a risa los fracasos que deben sobrellevar directores y productores en el proceso de preproducir un film -en este caso, la historia del francés que se dice “rey de la Patagonia”. Cada personaje de esa oficina de preproducción muestra a la típica gente del cine. Incluso se escucha de uno de los postulantes al casting: “Yo me presento porque esto está encarado de manera muy seria...”. Se trata de una frase que pinta al cine de la época, en la que los proyectos, si se concretaban, no lo hacían de manera responsable.

El 11 de septiembre de 1986 se dan a conocer CHECHECHELA, UNA CHICA DE BARRIO (Bebe Kamin) y LOS AMORES DE LAURITA de Antonio Ottone. La primera está basada en la novela del santafesino Mirko Buchin *Chechechela*, publicada en 1971. Se trata de un extenso monólogo interior al que el autor dio el nombre de la protagonista. Buchin intentó indagar el funcionamiento de la mente de Celia, una joven

vendedora de tienda, cuya única aspiración es casarse con quien pueda mantenerla. La rosarina en cuestión hace gala de tres pretendientes: Julio, Walter o Titi y Alberto. Con usos y giros del momento y apelando a una semántica que relaciona el texto con la picaresca, a través de esa mente que se explora, se obtiene una radiografía de la gente de un barrio rosarino de aquel entonces.

La heroína pretende, además, un candidato con ventajas económicas porque, según admite “[...] dijo mi tía Josefa, que es hermana de mamita: antes puta que pobre, y no quiso seguir el curso de corte y confección y se fue de la casa a vivir la vida. Y parece que mal no le fue” (Buchin 69). Esta Catita-Chona aggiornada no tiene ningún problema con el sexo y goza tanto a Julio como a Alberto. El llamado Walter o Titi, policía de profesión, no se lo permite y ella muestra cierto desdén por tal motivo. Su razonamiento es sencillo: es necesaria “cierta práctica para llegar a buen fin y sacar un real provecho” (Buchin 81).

A Celia no se le escapa ninguno de los lugares comunes que se utilizan para no decir nada y quedar bien con los demás, aunque en su interior el vocabulario sea por completo diferente y más cruel. El lector tiene la oportunidad de internarse por la pequeño- burguesía rosarina, según la expone Buchin con desparpajo. Su sentido del humor intenta quitar la máscara de la hipocresía, aunque para ello sea necesario recurrir a la broma barata. Pareciera querer burlarse de la estética de los enanitos del jardín y, en ocasiones, Celia se transforma en uno de ellos. Es la representante de la estética de la fealdad.

Desde *El lazarillo de Tormes* hay una larga lista de pícaros que terminaron tomando el cuchillo por el filo. Esto es lo que le ocurre a Celia o Chechechela. En su afán por encontrar marido debe quedarse con el que menos le interesa: el policía Walter o Titi. Además, deberá seguir trabajando en la tienda. A Julio lo matan en un intento de robo en el que ella, en medio de su inconciencia, se ve involucrada. La salva Walter pero debe casarse con quien la rescata. Y, por fin, Alberto, con el que había logrado una experiencia sexual *inolvidable*, había sido rechazado porque vivía en el campo. Por último, el lector se entera de que hubiera preferido una granja a convertirse en mujer de un policía.

El guión de la novela de Buchin está firmado por el propio autor y el realizador Bebe Kamin. Se supone que la traslación al cine de un monólogo interior tiene problemas que no son fáciles de resolver. Así, la protagonista se mira al espejo y habla consigo misma sobre sus tres pretendientes. El recurso de la voz *over* se utiliza especialmente cuando Celia va camino al altar y crea el suspense necesario: ¿cuál de los tres candidatos será el novio? Si la novela sitúa la acción en Rosario, el espectador ve en pantalla a Buenos Aires o cualquier ciudad argentina del interior, ya que no se menciona a ninguna.

Siguiendo los pasos de *ESPERANDO LA CARROZA*, estrenada el año anterior, Kamin intenta una imitación de este grotesco particular que invadió al cine argentino en los años 80 del siglo pasado. A tal efecto, la música de José Luis Castiñeira de Dios ratifica con subrayados lo que se ve y se dice en el cuadro. El efecto es contraproducente. Fuera de la protagonista y sus pretendientes, se ha marcado a los actores secundarios con una vociferante exageración. Si Buchin insistía en la estética de la fealdad, la traslación la acentúa hasta límites que van más allá de lo soportable. El texto filmico descansa, en especial, en la actriz Ana María Picchio como la heroína del título. Se eligió a Víctor Laplace para que diera vida a los tres hombres en la vida de la joven.



Chechela una chica de barrio (Bebe Kamin – 1996)

Respetar el texto literario implicaba no caer en una zona híbrida: no es posible que quien narra la historia, Celia, salga de cuadro y el espectador escuche informaciones

que ella no puede transmitir. Se manifiesta un profundo desconocimiento del punto de vista. En este aspecto, hay motivos para creer que los editores Norberto Rapado y Alejandro Alem siguieron directivas del realizador, ya que debieran haber dejado en sala de montaje varios planos y hasta escenas enteras. La novela de Buchin había sido codiciada por distintos productores y la traslación se concretó, como se dijo, en 1986. La libertad sexual de Celia así lo requería, como también se hacía necesario ese momento para ofrecer una figura como la del policía. El grotesco mal entendido sólo provoca la carcajada superficial, pero no conduce a la reflexión. Para cuando se estrenó la película, aquella Celia rosarina de 1971 había pasado a mejor vida.



Los amores de Laurita (Antonio Ottone – 1986)

En cuanto a LOS AMORES DE LAURITA, se inicia con la protagonista embarazada. Su marido la acompaña al obstetra. Los epígrafes con los que Ana María Shuá, la novelista y coautora del guión, abre los capítulos, pretenden la gracia posmoderna recurriendo a los viejos folletines. Comienza diciendo “En que Laurita...” y se detalla el tema del capítulo. Quienes hayan visto la película habrán encontrado la imagen de una mulata desnuda a la que se le añaden compases brasileños que recargan el supuesto erotismo del film. En la novela, publicada en 1984, Shuá inserta en el capítulo I la leyenda de Frangipani, una bella mujer isleña que no es otra que el ensueño de Laurita quien aparece desdoblada. Tanto Shuá como Ottone presentan lo onírico como exclusivamente genital. Es así como por la pantalla desfilan los diversos desnudos



de los novios de Laurita que, en ocasiones, resultan de tal gratuidad que resienten la comedia y conspiran contra el ritmo y el humor. Se reitera que la década del 80 se distinguió por el así llamado *destape*.

Las graves fallas del relato se presentan en el segmento *La barra de Devoto*: se reúnen los jóvenes con el objeto de recaudar fondos para emprender un viaje al Machu Pichu. Sin necesidad alguna se alarga esta secuencia con la función que ofrecen en la terraza. De manera inexorable, sobreviene el bostezo del narratorio. A pesar de que se quiere mostrar una juventud pseudopolitizada –proyección de la película *Z* (Costa Gavras-1969)- los comentarios son de una superficialidad alarmante. Se cumple así con la gragea de lo político: se trata de la juventud setentista.

En el final del texto literario, luego de la masturbación de Laurita, el narrador omnisciente nos dice que la protagonista va a ser madre de una beba. “Laurita, está profundamente dormida. Pero en su vientre, enorme, dilatado, alguien ha vuelto a despertar. Es un feto de sexo femenino, bien formado, con un manojito de pelo oscuro en la cabeza, que pesa ya más de tres kilos y se chupa furiosamente su propio dedo pulgar, con ávido deleite” (Shuá 165). En la película se contempla a la protagonista hablándole a su hija recién nacida y diciéndole que va a tener una cantidad de hombres considerable. En conclusión, se pretende un feminismo ya bastante ajado, pero la mujer termina cumpliendo el rol tradicional de esposa y madre.

*Una noche con Sabrina Love* cuyo autor es Pedro Mairal, fue publicada en 1998. Los dieciocho breves capítulos del texto se ocupan de las andanzas de Daniel, un joven de dieciocho años, habitante de Curuguazú (Entre Ríos). A través de un 0600 ganará un concurso que le permitirá conocer a una famosa estrella porno televisiva y tener con ella relaciones sexuales. El protagonista comienza un viaje iniciático a Buenos Aires y deja atrás su pueblo y sus dos hermanos. Luego de una serie de pruebas, que se oponen a que logre su objetivo, llegará por fin a la Capital Federal.

Con un estilo que no desmiente su filiación con el realismo del siglo XIX, *Una noche con Sabrina Love* ofrece al lector la imagen de una megalópolis corrupta habitada por una serie de estereotipos, que no vacilan en autodefinirse de manera constante o en lanzar generalizaciones sobre los temas que preocupan a Daniel: las mujeres y el sexo. Con excesivo diálogo y escasa reflexión, el lector encuentra que el joven llega al

departamento en el que piensa albergarse, para sorprender una orgía en la que predomina el sadomasoquismo.

Los tres capítulos dedicados a la estrella porno y a su encuentro sexual con Daniel parecieran una excusa que Mairal ha utilizado para ensalzar las bondades de Curuguazú y ofrecer un cuadro entre grotesco y de bajo melodrama de la gran ciudad. En este aspecto, no se aparta jamás de lo que se ha venido predicando desde finales del siglo XIX. Es decir, que también aquí la novela es decimonónica. Para completar este medallón antiguo, el sexo en cualquiera de sus variables es vivido o con culpa o como moneda de cambio. Si hacia el final su entendimiento con una joven porteña pareciera indicar lo contrario, este hecho no contradice lo expuesto: es una idealización del muchacho que opta por volverse a su pueblo en medio de quiméricos planes.

El guión que el realizador Alejandro Agresti preparó para la película homónima sigue la primera parte del texto de Mairal, pero luego, con la entrada en pantalla de la estrella porno, amplía el ambiente que la rodea. El director tenía todo el derecho de modificar el texto literario a gusto y voluntad, desechando o inventando personajes o situaciones. Prefirió manipularlo teniendo en cuenta el *marketing*. Para comenzar, Daniel está solo en el mundo –sus padres han muerto en un accidente– y su espíritu poético lo lleva a escribir una carta conmovedora a la estrella porno. Es decir, no es un 0600 sino una misiva quasi literaria la que relaciona al adolescente con el objeto de su sueño erótico. Como si la carta no bastara, la voz *over* de Daniel subraya su historia y los avatares que lo conducirán a los brazos de Sabrina Love.



Una noche con Sabrina Love (Alejandro Agrest - 2000)

Además, el texto filmico bifurca su punto de vista y la cámara tiende a preocuparse en exceso por los vaivenes anímicos de la estrella porno, a la que se observa con un pietismo tolstoiano. Sin perder de vista el marketing, la música satisface diversos gustos for export: Charly García, Ráfaga y el añejo tango bailado por Sabrina y un arltiano poeta. En la construcción de este discurso, la gente que está delante de la cámara improvisa, se supone que con el visto bueno del realizador. Entre los personajes inventados por Agresti se halla la fotógrafa madura –Norma Aleandro- mientras que Cecilia Roth y el importado Giancarlo Giannini parecieran haber sido utilizados como imanes de boletería. Entre los golpes bajos se destaca el llanto de Daniel frente a una grabadora de TV, mientras explica a su hermano que sus padres han muerto en un accidente de tránsito.

Al concluir la película, el protagonista, que elige volver a su pueblo impoluto, observa un televisor apagado en donde se reflejan las cabezas de algunos pasajeros del ómnibus. Entre ellas cree descubrir la suya. “[...] se balanceó de un lado al otro hasta que vio su propia silueta grisácea, como una sombra, apenas, allá al fondo de la pantalla de video” (Mairal 216). Perdura el recuerdo de Sabrina Love, su iniciadora: de espectador el joven pasó a ser actor en la ficción. Esta mezcla desordenada de grotesco, folletín y comedia es una muestra de la crisis a la que había llegado el discurso tradicional encauzado a través del dispositivo genérico.

La novela de Jorge Asís *Flores robadas en los jardines de Quilmes* fue publicada por Planeta en 1980 y se transformó en un best seller frecuentado especialmente por la gente joven. El escritor había iniciado su carrera literaria con los cuentos de *La manifestación* (1971) y había participado como actor en *LA MUERTE DE SEBASTIÁN ARACHE Y SU TRISTE ENTIERRO* (Nicolás Sarquís-1977), en la que Haroldo Conti intervino como guionista. Bajo el seudónimo de Oberdán Rocamora escribió una columna para el diario *Clarín* durante varios años. El texto de Asís hace gala de la procacidad en el lenguaje, no muy usual en la literatura argentina de 1980, teniendo en cuenta la censura de la dictadura militar (Rogers 8). El protagonista, Rodolfo Zalim describe como testigo irónico lo que supuestamente ocurrió con los jóvenes de fines de los años '60 y comienzos de los '70. Al llegar a los '80 han sufrido un cambio considerable. Tal como ocurre con Carmen-Samantha, en una especie de sálvese-quien-pueda, deciden abandonar el país.

La comedia y el grotesco corren por cuenta del sector femenino en el que figuran, además de la mencionada Carmen, La Guerrico y Angélica. La primera es el mejor ejemplo de la juventud que, según el narrador, es ingenua o está desorientada. Pasa del Partido Comunista Revolucionario al peronismo e intenta canalizar su veta artística a través de un conjunto folklórico o de clases de teatro. La segunda, La Guerrico, es una depredadora sexual que se sirve del siempre bien dispuesto Zalim. La tercera, un típico ejemplo de *reventada*, acabará suicidándose. La ironía le permite a Rodolfo no definirse en ningún momento con respecto a lo que le ocurre a los demás. Tiene un alter ego, Marinelli, que lo menoscaba, intentando una radiografía desvalorizada de Rodolfo: “Sos el campeón de la sanata, el rey del verso, jugás maravillosamente para la tribuna, sos el Beto Alonso de la intelectualidad argentina, ya me conozco todas tus gambetas de memoria, pero te felicito igual” (Asís 33).



Flores robadas de los jardines de Quilmes (Antonio Ottone – 1985)

La traslación cinematográfica de 1985, dirigida por Antonio Ottone, respeta los juegos temporales del texto literario y también la procacidad del lenguaje. Tal como ocurre con *LOS AMORES DE LAURITA* hay un metraje considerable dedicado a mostrar cuerpos desnudos y proezas sexuales. Esto coloca a la película en el reino del tits and ass de la segunda mitad de los años 80. Ni siquiera puede rescatarse alguno de los rubros técnicos. Lo que podría haber sido un grotesco impiadoso, aunque discutible, se transforma en un disloque soft porno. El oportunismo del guión cinematográfico a cargo del propio Asís eligió comenzar la película con un primer plano de la revista *Cuestionario* en cuya tapa, debajo de la fotografía de Jorge Rafael Videla puede leerse *El retorno de los militares*. Esto coloca al reencuentro Rodolfo-Carmen en 1976 y no figura en el texto literario. La juventud que muestra tanto la película como la novela no aparece conflictuada por los acontecimientos que sucedieron en la década del 70. En la película, la grajea ideológica se brinda a través de un televisor en el que se ve la imagen de Perón en Vicente López.

### ***l) Reírse a fines del siglo XX no resulta fácil.***

En la década del 90, los espectadores se asocian a video clubes y miran películas por los canales de cable o la TV abierta. Ya no se va al cine masivamente y, en la práctica, se agota el hábito de ver películas en salas. Esto se suma a la desaparición, en los años 80, de la mayoría de los cines de barrio y de los antiguos palacios céntricos. “Durante el menemismo se registra un avance de capitales norteamericanos y

australianos, se crean los pop corn cinemas con multicines a la americana que, si bien en un primer momento resultan un negocio, poco a poco demuestran a los inversores que son poco redituables y sólo se mantienen porque sirven a los efectos de la distribución de las manufacturas de Hollywood, ya en plena decadencia y compitiendo con el cable a todo vapor”. (Goldstein 30-33) Sigue dominando el cine de cantante y el de vacaciones de invierno.

La década comienza con el estreno de CIEN VECES NO DEBO (Alejandro Doria-1990), basada en la obra teatral homónima de Ricardo Talesnik. La historia cuenta qué sucede con la familia Siri cuando su hija, Lydia Beatriz –alrededor de la cual han armado su vida y sus proyectos- les confiesa que espera un hijo de un vecino bastante mayor que ella, que nada quiere saber con el matrimonio. Este grotesco posmoderno logró la absoluta indiferencia del público.

También hubo incursiones costumbristas – ¿DÓNDE ESTÁS AMOR DE MI VIDA, QUE NO TE PUEDO ENCONTRAR? (Juan José Jusid-1992) y EL VERSO (Santiago Carlos Oves-1995)-. En 1993, basada en una obra de teatro (112) de Dalmiro Sáenz se estrena LAS BOLUDAS (Víctor Dinenson). Algunos rubros técnicos, como la fotografía de Hugo Colacece o la música de Lito Nebbia, no colmaron las expectativas de un narratorio ya muy habituado al soft-porno.

A fines de la década aparece una muestra destacable: NUEVE REINAS (Fabián Bielinsky-2000). Resulta un éxito emblemático que da cuenta de un fracaso político, también emblemático. Por ella desfila una serie de estafadores, ladrones, rateros. En cuanto al relato, se destaca el montaje vertiginoso, como espejo de los cambios sociales que conducen a la descomposición de la Argentina de entonces. Aquellas historias del pícaro, entre ellas las protagonizadas en la SONO por Niní Marshall y dirigidas por Luis César Amadori, continúan a lo largo de todo el cine argentino hasta llegar a NUEVE REINAS, la comedia de la corrupción generalizada.

Para el 2000, tanto la comedia como el grotesco seguían demostrando que era preferible escribir un guión que adaptar un texto literario. Por otra parte, se hace necesario poner de relieve que la mayoría de los novelistas argentinos no son proclives a utilizar el humor como tema central de sus escritos. Se pierde, de este modo, la

posibilidad de estudiar la realidad de una época en clave cómica o grotesca si se parte de una novela. Esta tendencia se agudizaría en el siglo XXI.

Durante el siglo XX la literatura argentina produjo una serie de texto en esta materia que bien pudieron haber sido llevados al cine. Sin embargo, es necesario aclarar que el humor en sus diversas tonalidades no es abundante entre quienes escribían novelas. Tal vez resulte algo más frecuente en los cuentistas. Por esta razón los productores se inclinaron por quienes podían elaborar un guión para determinadas figuras, ancladas en el público como reyes sin corona tanto de la comedia como del grotesco. Nunca existió en el país un departamento de guiones, ni en la época de los estudios ni cuando éstos desaparecieron. Por lo tanto, quienes escribían para los capocómicos lo hacían en serie y terminaban por agotarse. De todas maneras, los guiones especialmente preparados llevan una amplia ventaja a las novelas elegidas para la traslación cinematográfica. Tampoco son muchas. Hubo desde siempre un menoscabo del género y cuando se elegía un texto literario no merecía el respeto de obras consideradas de enjundia. Los actores relacionados tanto con la comedia como con el grotesco sufrían también el paso de los años y eran renovados por otros que, hacia fines del siglo pasado, llegaban desde la televisión. Se sabe y queda ratificado en este trabajo que no es fácil provocar la risa. Y se ha dicho, con toda justicia, que la comedia es un género inasible, en ocasiones, porque debe ser ubicado por regiones. Cada país y cada generación tienen sus propias pautas y si de universalismo se habla, hay que llegarse hasta el cine silente de Hollywood y aquellas figuras que fueron señeras.

**CAPÍTULO CUATRO**  
**EL POLICIAL**



### ***a) El policial en la literatura argentina***

Las novelas policiales argentinas llevadas al cine resultan, por lo menos, desconcertantes. Es sabido que existen folletines, melodramas, comedias y hasta musicales en donde se encuentran elementos del género. Esto ocurre en el caso de los guiones. La literatura, en cambio, decide ponerse solemne con la excepción de *El asalto* de Enrique Silberstein. El humor paródico de Osvaldo Soriano resulta una mueca reflexiva no sólo sobre el género sino también acerca de la situación del país. Tal vez se trate de autores que no se especializan en el policial y que abordan la temática esporádicamente. No es éste el caso de Abel Mateo y Roger Plá, quienes de manera rigurosa se ganaba la vida utilizando seudónimos para esta clase de literatura a la que se consideraba *menor*. A pesar del visto bueno otorgado por el canónico grupo de la revista *Sur*, los novelistas llevados al cine no pueden ser acusados de reincidentes.

Algunos de estos textos literarios fueron calificados de *policiales* cuando aparecieron. Sin adentrarse en la escuela a la que pertenecen, resulta indudable que *Reportaje en el infierno*, *Paño verde*, *Últimos días de la víctima*, *Plata quemada* o, entre otras, *Noches sin lunas ni soles*, no arrojan duda sobre su pretensión de ser leídas como herederas de un género que comenzó en Argentina a fines del siglo XIX. Algunas, en cambio, no caben estrictamente en el canon de las convenciones que se requieren para atrapar al lector con persecuciones, luchas, muertes, asesinos confesos. *El perjurio de la nieve*, *Rosaura a las diez*, el *Informe sobre ciegos*, tercera parte de *Sobre héroes y tumbas*, *Los tallos amargos*, para dar algunos ejemplos, no fueron escritas para entretener a un lector amante de la cultura masiva. Sin embargo, existe en este segundo grupo un enigma a develar que, habitualmente, se resuelve con asesinatos directos o indirectos.

Con la excepción de Abel Mateo y, hasta cierto punto, Roger Plá y Rubén Tizziani, estos escritores incursionaron en la novela policial esporádicamente para dedicarse luego a otros temas. Podría afirmarse, incluso, que recién a fines del siglo XX y, con el auge de la cultura masiva, este género –en cualquiera de sus variables– comenzó no sólo a ser reivindicado sino que, como la historieta y la televisión, se transformó en objeto de estudio en las universidades. Nadie se atrevería hoy a

considerarlo *inferior* y países tan distintos como Suecia y Japón tienen sus propios autores con ventas que, en ocasiones, implican fuertes sumas en la industria editorial. Lejos quedaba el tiempo en el que se utilizaban seudónimos para internarse por el camino del *pulp fiction*.

Tal como ocurre en otros países de América Latina, no es habitual que en estos textos haya un detective a cargo de la investigación correspondiente. Al parecer, la corrupción generalizada impide confiar en una justicia que trabaja en contra del ciudadano común y a favor de los delincuentes y asesinos. Por lo tanto, no es extraño, que la figura del detective sea ignorada en la mayoría de las novelas argentinas que fueron llevadas al cine. Puede haber, en todo caso, algún personaje que cumpla esta función. Desde hace ya varias décadas, al menos en Argentina, los medios masivos son los encargados de brindar la supuesta ayuda de un detective mediático que se autotitula *periodista*. En este sentido, en *Los desangelados*, Geno Díaz pone en evidencia la tarea investigadora del protagonista, trabajador de un medio gráfico.

Para aquellos autores que intentan seguir las leyes del *thriller* norteamericano, el curioso problema que encuentra el lector, es el siguiente: por diversos motivos el dinero, que fuera como corresponde el móvil que dio origen a la acción, pasa a segundo plano. Se priorizan amistades, amores, un psicologismo de orden existencial. Estos factores, entre otros, logran que ese punto de partida absolutamente necesario en el *thriller*, aquello por lo que se mata y se muere, quede atrapado en la regla común del ocultamiento, tan caro a la literatura considerada *importante*. Vale decir que lo que interesa no es tanto el dinero sino el mundo afectivo, complejizado por motivos que le son informados al lector de manera puntillosa.

Quienes se apartan del *thriller* no pueden tampoco despegarse de una sociedad a la que intentan ignorar. *El perjurio de la nieve*, publicada en 1945, habla sobre la posibilidad de detener el tiempo en un momento en el que su autor, Adolfo Bioy Casares, y el grupo al que él pertenecía, necesitaban de manera urgente la permanencia en la Arcadia. Esto, hablando del texto literario. Por su parte, ya no es posible desprender *Rosaura a las diez* de las migraciones internas en el país y de la necesidad de expulsarlas, incluyendo el asesinato, hacia 1955. También ese mismo año aparece *Paño verde* de Roger Plá, en la que su autor se sirve de temas caros a Jorge Luis Borges

–malevos, el arrabal, el cuchillo y la derrota frente al progreso-. Para hacerlo, Plá debe trasladar su acción a 1940, final de la época favorita del sector social que regresó luego del golpe de Estado que derrocó a Hipólito Yrigoyen. Inclusive es posible encontrar en el *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato, una zona que señala la otra cara de la ingenua linealidad racional que caracterizó a los años 60 del siglo XX.

Si en la época de los estudios, las service-movies ofrecían a una muy correcta policía que actuaba en beneficio de la legalidad, luego de 1983 y con el regreso a la democracia, la conexión de este cuerpo colegiado con las Fuerzas Armadas lo demonizó. Se puso de este modo sobre el tapete un estado de paranoia infrecuente en la literatura. La metáfora más curiosa y picante es la de Mempo Giardinelli con *Luna caliente*, aparecida no casualmente en 1983. De modo que de aquellos guiones de los estudios en los que un policía era un probo padre de familia –SI MUERO ANTES DE DESPERTAR- se pasó a una figura convertida en un verdadero criminal, cómplice de la represión generalizada. Una novela de anticipación con respecto a la tragedia de los años de plomo, *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli, excede la medianía habitual de estos escritos.

Si un texto literario como el de *A sangre fría*, de Luis Saslavsky, puede aparecer con no pocos antecedentes en el thriller norteamericano, *No habrá más penas ni olvido*, de Osvaldo Soriano, se compromete, enfrenta y toma partido, aunque no lo pretenda, con la época más sangrienta del siglo XX en Argentina. Es una mueca anempática, al igual que *Siempre es difícil volver a casa*, de Antonio Dal Masetto, con su crítica a la hipocresía de un pueblo bonaerense alterado por la presencia de ladrones. Por fin, en este corpus debe distinguirse la novela aficcional, aquella que bajo el disfraz de la crónica periodística se ocupa de desentrañar los fusilamientos ocurridos en el basural de José León Suárez en 1956. Su propio autor, Rodolfo Walsh, admitía que el texto podía leerse como una novela policial si así lo quería el lector. Lo curioso es que tanto en la parodia como en la no ficción se relacionen de manera directa los nexos con el contexto sociopolítico. Son totalmente explícitos y queda muy atrás la metáfora de, por ejemplo, *Últimos días de la víctima*, de José Pablo Feinmann.

Resulta difícil encontrar una adhesión de los textos mencionados al folletín, un género del que proviene buena parte de la literatura policial en el mundo entero. Más

bien existe en ellos una oscilación que los hace aparecer con una necesidad imperiosa de aproximarse a la denominada literatura *culta*, aunque se trate de estilos que semánticamente incluyen vocablos no del todo admitidos por ella. Tal es el caso de Osvaldo Soriano, cuya filiación con la vertiente popular es innegable. En el otro extremo el enigma a develar en *El perjurio de la nieve*, sincera los elegantes manierismos del grupo *Sur*, a tal punto que la exclusión de lo superfluo en la traslación cinematográfica, debe adjudicarse a un guionista de primer agua como Arturo Cerretani. Un sector intermedio podría estar ocupado por *Rosaura a las diez*, en la que su autor, Marco Denevi, se burla del folletín a través de la *triste historia de amor*, es decir, las cartas que Camilo Canegato se envía a si mismo con la firma de Rosaura. Igualmente, desde la represión más absoluta, rastreable tanto en *El impostor*, de Silvina Ocampo, como en *Los tallos amargos*, de Adolfo Jasca, hasta la franqueza sexual que esconde la paranoia en *Luna caliente*, sería posible afirmar que, con el correr del tiempo y en las últimas décadas del siglo XX, se produjo un sinceramiento en este terreno. Este hecho lleva a pensar que la novela policial tardó mucho tiempo en aproximarse, por ejemplo, al desafortado folletinista Marcelo Peyret.

El estilo de algunos periodistas dados a escribir un policial –Adolfo Jasca, Geno Díaz, Rubén Tizziani, Osvaldo Soriano- podría estar más cercano al *pulp fiction* que el de otros profesionales que encaran la tarea no sin cierta afectación. Roger Plá, Marco Denevi, Luis Saslavsky, por ejemplo, intentan alcanzar el andarivel por el que corre la literatura *importante*, es decir, la canónica. A su vez, los juegos estilísticos de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo son aceptados sin discriminación. Al grupo *Sur* no se lo discute y un autor contemporáneo como Ricardo Piglia recoge el guante y se lo entroniza como *vanguardista*. José Pablo Feinmann, al menos en su primera novela, consigue mantenerse aislado y, si bien no disimula su admiración por el *thriller*, se inscribe dentro de un existencialismo tardío en pareja con el juego borgeano del doble, del otro, del espejo. Al propio tiempo, ya es mucho lo que se ha escrito acerca de Rodolfo Walsh, un autor modélico que anticipa en Occidente el policial aficcional. Y en cuando a Abel Mateo, resulta hoy una rareza para eruditos debido a su curiosa manera de adherir a los chestertonianos. En cuanto al prolífico Antonio Dal Masetto, no parece

interesarle el policial en si, sino más bien utilizarlo para una pálida denuncia que, como en el caso de Mempo Giardinelli, resulta obvia.

### ***b) Cine: el policial de pseudomisterio***

Una variable del policial se consolida en Europa entre los años 1890 y 1920. Por supuesto, en Argentina no es posible separarla de la literatura de folletín. Luego de 1915, es común encontrarla en colecciones populares como *La Novela Semanal* y, entre otras, *El Cuento Ilustrado*. Esto quiere decir que antecede al género negro. Los modelos son habitualmente ingleses –aun cuando el francés Gastón Leroux tiene su importancia: nombres tales como Ágata Christie, Edgar Wallace, SS Van Dyne, Arthur Conan Doyle, si bien no se consideraban tan prestigiosos como Chesterton, eran muy leídos. Por otra parte, como se sabe, el iniciador es el norteamericano Edgar Allan Poe con sus *Crímenes de la calle Morgue*, entre otros relatos y su prolífico compatriota Ellery Queen.

Según Edgardo H. Berg (113) se pueden destacar, aún dentro de una producción parcial hacia 1930, unos pocos títulos significativos: “Las maravillosas deducciones del detective Gamboa” de Enrique Anderson Imbert, algunos cuentos de Leonardo Castellani y la novela “El enigma de la calle Arcos” de alguien que firma con el seudónimo Saúl Lostal. El rol fundamental dentro de esta variable lo cumpliría el triángulo Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo hacia las décadas del 40 y del 50. Los chestertonianos (114) reivindican también a otros escritores como Abel Mateo, quien firmara *Reportaje en el infierno*. Al propio tiempo, Mateo escribía esta clase de relatos con diversos seudónimos, para revistas populares.

Los textos de los escritores argentinos dedicados a esta variable, están contruidos en base a un modelo en el que predomina el racionalismo del siglo XIX. Se sigue una ley causa-efecto de manera inexorable. A mayor motivación, menor misterio y quien en apariencia es el mayor sospechoso resulta, al final, inocente. En este policial denominado *clásico*, se busca la complicidad del lector para que desentrañe ese misterio que, a la postre, se diluye.

Ya en el período silente, Ricardo Villarán había rodado *MARIA POEY DE CANELO* (1927) basada en un caso real (115). A partir de los 40, el sonoro argentino

presenta varias muestras policiales. Los guiones de *EL MUERTO FALTA A LA CITA* (Pierre Chenal-1944) y *LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA* (Carlos Hugo Christensen-1949) demuestran que el humor es compatible con el pseudomisterio. Algunos ejemplos posteriores parten de relatos primordialmente góticos. Tal el caso de *EL MISTERIOSO TÍO SILAS* (Carlos Schlieper-1947) y *SIETE PARA UN SECRETO* (Carlos Borcosque-1947). La variable alcanza la madurez, cuando Arturo Cerretani traslada al cine la novela corta de Adolfo Bioy Casares *El perjurio de la nieve*, que cambia su título por el de *EL CRIMEN DE ORIBE* (Leopoldo Torres Ríos-Leopoldo Torre Nilsson-1950) (116). Aquí es necesario destacar el talento del adaptador Cerretani (117), quien logra sintetizar los elementos fundamentales del texto literario. Al hacerlo, pone de relieve el enigma y despoja a la novela corta de Bioy Casares de un marco que podría considerarse superfluo: así, se omite el juego entre un supuesto narrador llamado Alfonso Berger Cárdenas, cuyas iniciales son las mismas del autor, ABC. No hay un diario que encierra el misterio del tiempo detenido, sino que se adopta el punto de vista del periodista Juan Luis Villafañe. El objetivo reside en que los hechos lleguen al espectador con toda claridad, sin que por esto se pierda interés.



El crimen de Oribe (Leopoldo Torre Ríos y Leopoldo Torre Nilsson – 1950)

Así, no sabemos según la película, si hubo algo más que una mirada entre la joven que navega entre la vida y la muerte, Lucía Vermehren, y el intruso que penetra en la casa, atraído por lo que se califica un misterio. El velo se descorre apenas cuando el

poeta Carlos Oribe, el impostor, entra al cuarto de una Lucía ya muerta, para buscar una fotografía. Esto decreta su propio fin a manos del patriarca danés, Luis Vermehren, creador de lo inexplicable. La concepción que tiene Oribe de un poeta es la de un ente vacío que espera ser habitado. Le roba a Villafañe su aventura en la estancia La Adela, y ocupa su lugar. La cinefilia de Torre Nilsson, en especial del cine escandinavo, se rastrea en los primeros planos dedicados a Lucía y sus hermanas, y en el clima fantasmagórico con que se recrea la eterna noche de Navidad (118). El texto filmico es un rompecabezas que todavía ofrece múltiples lecturas al espectador atento. Las imágenes creadas por el realizador con la ayuda de la fotografía de Hugo Chiesa, refuerzan la presencia de un racionalismo que ya estaba presente en el texto de Bioy Casares. El danés se transforma en un dios, cruza el límite de lo sobrenatural. Esta actitud lo conduce al crimen y a la locura. O bien, como en el caso de Eugenia, el ama de llaves, a la evasión mediante la droga.

En 1951 se rodó en LUMITON, antes de que se desmembrara el directorio original, REPORTAJE EN EL INFIERNO (Román Viñoly Barreto). La película está basada en la novela homónima de Abel Mateo. Este autor se dedicaba a textos a los que llamaba *policielas*, un neologismo que une policial con novela. En la actualidad, la Sociedad Chestertorniana Argentina ha reivindicado a Mateo y Fernández, tal su apellido completo. A su vez, el estudioso norteamericano Donald Yates lo reconoce como el primer creador de relatos policiales latinoamericanos por su libro de cuentos *Con la guadaña al hombro*, publicado en 1940 con el seudónimo de Diego Keltyber (119). Lo cierto es que la *policuela* filmada por Viñoly Barreto se divide en Planteamiento, Nudo y Desenlace, además de contar con un prólogo escrito por el propio autor con el seudónimo de Walter Ego, donde hace gala de sus conocimientos mitológicos, para terminar aclarando qué es el Séptimo Círculo del Infierno, donde están los violentos de La Divina Comedia.



Reportaje en el infierno (Román Viñoly Barreto – 1951)

Mateo coloca a los treinta y dos personajes al comienzo del texto, como si se tratara de una obra de teatro y los caracteriza por parentesco o profesión. Los adaptadores fueron el director del film -Viñoly Barreto-, Raúl Valverde, S. Román y el propio autor. Hubo que cambiar para la película los nombres de algunos personajes. Así, el protagonista pasa de llamarse Candide Bolthère a Arturo Long. Por otra parte, el diario *Now News*, donde el protagonista trabaja en policiales, es simplemente *La Tarde*. El enigma que se plantea es el siguiente: descubrir al “cerebro incógnito” de una estafa cometida en el Trust inmobiliario. No falta el detective Bernard Chestre –homenaje a Chesterton- frecuente en varias obras de Mateo. El texto literario se convierte en un difícil acertijo, en donde el culpable acaba siendo quien pretende encabezar la investigación.

Que LUMITON tenía poco interés en la película lo demuestra el hecho de que el decorado del supuesto manicomio donde transcurre la mayor parte de la acción, es el de la pensión Babel de *LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA*. Lo propio ocurre con la música de George Andreani. Debido a la crisis del estudio, se estrenó con ocho años de retraso, es decir en 1959. El montaje, adjudicado a Antonio Rampoldi, es tan confuso que aparecen y desaparecen sin la menor lógica varios personajes. Por lo tanto, es muy difícil saber qué se rodó, ya que el autor de la novela envió una carta a LUMITON protestando por la mutilación del material filmado. Si se incluye este producto entre las películas de pseudomisterio es porque la obsesión compulsiva es el denominador común de esta variable, que conduce indefectiblemente a la locura.



En el caso de *REPORTAJE EN EL INFIERNO* el código es tan autoconsciente que los asesinatos ocurren en un manicomio y el supuesto investigador se convierte en culpable.

El cine argentino frecuenta autores locales como Joaquín Gómez Bas, Ernesto L. Castro, Alfredo Varela y, entre otros, Marco Denevi, cuya novela *Rosaura a las diez* había recibido en 1955 el premio Kraft. No es difícil entender por qué Mario Soffici, en calidad de productor y realizador, la eligió para su traslación filmica, asociado a *ARGENTINA SONO FILM* (120). Este director había comenzado a sentirse atraído por el problema de la identidad ya en *TRES HOMBRES DEL RÍO* (1943), a través del personaje de Naimbí. Ciertas muestras de su filmografía -*EL EXTRAÑO CASO DEL HOMBRE Y LA BESTIA* (1951) y, en especial, *BARRIO GRIS* (1954)- evidencian su preocupación por este tema, convirtiéndolo en una constante. Por ejemplo, en *BARRIO GRIS*, Federico debe asesinar a su antagonista Claudio, para consolidar su endeble yo. En este policial, el guión del propio Soffici y Marco Denevi, destaca el trinomio Rosaura/María Correa/Marta Córrega enmarcado por el binomio Camilo Canegato/integrantes de pensión La Madrileña.



Rosaura a las diez (Mario Soffici – 1958)

La película respeta la polifonía del texto literario, aunque se decidió sintetizar al máximo el punto de vista de David Réguel y se suprimió el de Eufrosia Morales. Si la pensión otorga a Camilo Canegato su identidad, se convertirá en cómplice. Si Rosaura atenta contra esa identidad, deberá ser eliminada. Asimismo, la carta final de María

Correa, que intenta develar el pseudomisterio, fue reescrita para la película. Lo que podríamos denominar irónicamente *la triste historia de amor* que Camilo narra a la pensión, fue rodada por Soffici a la manera de los antiguos folletines de los estudios. La fotografía de Aníbal González Paz se preocupa por lograr que la inventada Rosaura se asemeje a las viejas estrellas glamorosas, rubias, con sus elegantes vestidos y sus flores. La escenografía de la casa de Belgrano creada por Gori Muñoz sirve de marco adecuado al ensueño del protagonista.

La polifonía que se menciona sirve para demostrar que María Correa carece de voz, mientras que el yo de Rosaura es una proyección de la mente de Camilo. Estos disímiles puntos de vista se transforman en un caleidoscopio de la intrusa. Si para Camilo será siempre una *mujerzuela* –Eufrosia Morales dixit-, para doña Milagros es una víctima a la que debe rescatar, mientras para David Reguel es un objeto erótico corrompido por Camilo. Es curioso cómo Soffici se las ingenia para otorgar, mediante las imágenes, significados ausentes en el texto de Denevi. Así, los habitantes de la pensión se convierten para la intrusa en seres que ocultan, bajo la mansedumbre cotidiana, una agresividad devoradora. Esto es lo que demuestran tanto los encuadres como la iluminación elegidos por Soffici. A todo esto, Camilo ve a esta lumpen provinciana como alguien que viene a destruir una identidad que le costó labrarse gracias a la pensión.

El expresionismo, del que Soffici era cultor, estalla cuando Camilo narra a la policía la intrusión, la trampa de la boda, el viaje en taxi y la patética escena del hotel, previa al asesinato, cuando su propia creación pasa a ser un monstruo. Por consiguiente, hay que destrozarse el retrato de la hermosa Rosaura y matar a la provinciana lumpen. De esto último no se encargará Camilo. Como ocurre en la variable del pseudomisterio o policial *clásico* el culpable aparente es, en verdad, inocente. En la macroestructura, esta antiheroína es el ejemplo más acabado del rechazo de la pequeña burguesía porteña con respecto a los migrantes que llegaban del interior del país para usurpar espacios. Al final de la película se restablece el orden y los integrantes de la pensión podrán retomar una forma de vida que, a causa de un peligroso ensueño se viera alterada. Es posible que el espectador olvide a los pensionistas, pero no podrá olvidar a los monstruos que los acechan. Curiosamente, las imágenes con la voz over de la verdadera Rosaura,

establecen con el espectador una inesperada empatía, ausente en el texto de Marco Denevi (121). Se verifica entonces la presencia de un elemento que parece necesario en la película policial de pseudomisterio basada en novelas argentinas, el tiempo detenido: la sobrevida de Lucia en *EL CRIMEN DE ORIBE*, la acción en el manicomio de *REPORTAJE EN EL INFIERNO* y los doce años inertes de Camilo como habitante de la pensión en *ROSAURA A LAS DIEZ*.



El impostor (Alejandro Maci – 1977)

Las décadas del 60 y del 70 asistieron a la preferencia de los narradores argentinos por la novela negra norteamericana, aunque los lectores siguieran consumiendo la variable del pseudomisterio. El cine argentino, en cambio, optó por relegarla como si hubiera pertenecido al cine de los viejos estudios. Sin embargo, María Luisa Bemberg, encaró como un proyecto que su muerte le impediría concretar, la adaptación de la novela corta de Silvina Ocampo, *El impostor*, publicada en 1948. En la secuencia cero, Bemberg aparece como adaptadora del libro, juntamente con Jorge Goldenberg y el director de la película, Alejandro Maci. Su estreno se produjo en 1977. Si bien el film reúne los elementos antes mencionados de esta variable del policial, el texto de Ocampo resultó para los guionistas, a juzgar por el resultado, demasiado hermético. La propia escritora desorienta al lector y al espectador atento –que colabora en la resolución del caso- con una explicación racional que destruye el misterio. Fue precisamente la racionalidad la que predominó en el texto fílmico. Hay que señalar que en 1984 Arturo Ripstein filmó en México *EL OTRO*, con guión de Manuel Puig, otra

versión del texto de Silvina Ocampo, que sumió a los espectadores en una confusión mayúscula.

### *c) El policial negro en el cine argentino*

Es posible detectar muestras del policial negro argentino desde los comienzos del sonoro nacional. Así, 1935 es un año clave puesto que Luis Saslavsky –CRIMEN A LAS TRES-, Arturo S. Mom –MONTE CRIOLLO- o Mario Soffici –LA BARRA MENDOCINA- son películas que aparecen asociadas a este género. Podría decirse que el thriller es un desprendimiento del folletín (Mandel 37), frecuentado por los lectores desde que comenzara su auge en Estados Unidos en los años 30. Es curioso, sin embargo, que se diera prioridad tanto en el silente como en los años 30 del sonoro, a folletinistas especializados en temas históricos y/o románticos –José Mármol, Hugo Wast *et al.*-. Tal vez las casas productoras consideraran no redituable lo genéricamente policial. Por su parte, los directores mencionados, debían de considerar, quizás, que esta variable del folletín, carecía de méritos. Se elegían guionistas que supuestamente jerarquizarían el producto o bien los mismos realizadores se encargaban del libro cinematográfico.

Uno de los primeros grandes éxitos de taquilla del género lo constituye LA FUGA (Luis Saslavsky-1937). Su guionista, Alfredo G. Volpe, alcanzó tal cotización que se dio el lujo de rechazar la posibilidad de adaptar los cuentos de Quiroga que se transformarían en PRISIONEROS DE LA TIERRA (Mario Soffici-1938). Al propio tiempo, en LUMITON, Manuel Romero logra exaltar a la policía en FUERA DE LA LEY (1938). Por otra parte, si el mundo de la droga había hecho su aparición en LA BARRA MENDOCINA, sería el tema central de TURBIÓN (Antonio Momplet-1938). A pesar de estos títulos, la producción dedicada al policial negro es ínfima, si se la compara con melodramas, comedias y folletines.

Llama la atención que los años 30 se hayan destacado por un contexto social violento en cuanto a delincuencia (122). Sin embargo, el cine no se hizo eco de esta problemática, acaso por la censura ejercida desde el Instituto Nacional de Cinematografía. Integrantes de la élite, como Saslavsky y Mom, preferían los policiales estereotipados y evasivos a los que podían reflejar una realidad candente. Quien no lo

hizo fue Manuel Romero, sobre el que cayeron las críticas más acerbadas (123). Una productora como la WARNER BROS. se las ingenió, en la misma época, para eludir los mecanismos represores, a costa de los finales previsibles y convencionales, si bien hubo algunas excepciones (124). Se sobreentiende que los policiales argentinos de la época se resolverían siempre de la misma manera, con el castigo o muerte de los delincuentes.

El cambio de contexto en los años 40 obliga a un replanteo de parte de las productoras y los realizadores. Se adaptan obras extranjeras y se las transforma en superproducciones. Quizás el ejemplo más acabado sea CAMINO DEL INFIERNO (Luis Saslavsky-Daniel Tinayre-1946), basada en una novela de Gina Kaus (125). La hibridez de este producto entre melodrama y policial no resultó en boletería. Es posible que el guión más importante de la década sea el de Chas de Cruz y Hugo Fregonese, con diálogos de Calki y José Ramón Luna para APENAS UN DELINCUENTE (Hugo Fregonese-1949). La radiografía de José Morán, el protagonista, es la del pequeño burgués porteño bajo el peronismo.



A sangre fría (Daniel Tinayre – 1947)

El primero en llevar al cine una novela policial argentina fue Daniel Tinayre con A SANGRE FRÍA (1947). El pie de imprenta del libro de Luis Saslavsky coincide con el año de estreno de la película. El guión, confeccionado por el propio Saslavsky con diálogos de Salvador Rufino -se supone que éste es un seudónimo-, suprimió el pasado menos conveniente de la protagonista, ya que no se explica, como lo hace la novela, por qué ha cumplido una condena. Además de cambiarle el nombre de Elisa a Elena, su

apellido alemán pasa a ser italiano. Se suprime la conflictuada adolescencia de la joven. Hay otros cambios menores con respecto al protagonista masculino. Es indudable que el asesinato cometido por dinero guarda relación con cierto cine norteamericano de la época (126). Sin embargo, el estilo utilizado por Tinayre en esta película la convierte en uno de los principales exponentes del thriller en Argentina. De los códigos no cinematográficos, se destaca la fotografía de Alberto Etchebehere, quien obtiene un claroscuro propio del género que hasta el momento no había sido tan evidente, si se descuenta la tarea del alemán Gerardo Huttula en FUERA DE LA LEY. A su vez, la escenografía de Raúl Soldi otorga a los encuadres una sensación de asfixia que corresponde al plan urdido por la pareja de asesinos. Además, Cecilio Madanes confiere a los personajes de la mansión una fealdad acorde con su proceder: la víctima merece ser asesinada. De los códigos cinematográficos se destaca el montaje de Jorge Garate, en especial en la escena del tren en la que los asesinos se autodestruyen. El relato se vuelve convencional en el tratamiento del inspector de policía y del hijo del médico ultimado por Fernando Román. Con esta película, Tinayre inaugura una serie de valiosas policiales que culminarían en LA BESTIA HUMANA (1954 pero estrenada en 1957).

Los investigadores están de acuerdo en que el reinado del policial negro argentino, en el cine, se verifica en las décadas del 40 y del 50. Este género exige una mayor flexibilidad de parte de la censura. Naturalmente, va a exaltarse a la policía, pero los delincuentes, al transformarse en personajes esféricos, resultan sumamente atractivos (127). Es evidente que el público generó cierta empatía con quienes vivían al margen de la ley. Los productos de muy bajo presupuesto de Don Napy (128) no hubiesen conseguido de otro modo ganancias tan suculentas. Al propio tiempo, surge una actriz destinada a pasearse por varios policiales, Olga Zubarry, que llegaría a ser convocada por Hugo Santiago para INVASIÓN (1969).

Habría que añadir que en las décadas mencionadas proliferaron las adaptaciones de novelas y cuentos extranjeros. Por esta razón, algunos directores optaron por elegir autores foráneos. Por ejemplo, Carlos Hugo Christensen y su adhesión a William Irish/Cornell Woolrich en NO ABRAS NUNCA ESA PUERTA y SI MUERO ANTES DE DESPERTAR, ambas de 1952. Anteriormente, en 1949, había recurrido a Anthony Gilbert para LA TRAMPA. También León Klimovsky había rodado un guión de Ulyses

Petit de Murat y Samuel Eichelbaum, quienes trasladaron un cuento de Irish para EL PENDIENTE (1951). Por su parte, Román Viñoly Barreto escribió con Narciso Ibáñez Menta el libro de LA BESTIA DEBE MORIR, según novela homónima de Nicholas Blake. Es evidente que existía una predilección por la literatura que había comenzado a publicarse en la colección *El séptimo círculo*, dirigida en un primer momento por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Se editaban autores que gozaban de un cierto prestigio. No obstante, estos dos escritores favorecían la variable europea contra el materialismo del thriller norteamericano.

En 1954, la editorial Emecé, en su concurso anual, recomendó la publicación de la novela de Adolfo Jasca *Los tallos amargos* (129), que se convirtió en un best-seller. El productor Eduardo Bedoya, de ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS, encargó un guión a Sergio Leonardo. El protagonista sería Carlos Cores, antes de exiliarse en México. El actor había firmado ya el contrato con Bedoya, antes de los acontecimientos de septiembre de 1955. Como Fernando Ayala había obtenido un éxito considerable con AYER FUE PRIMAVERA (1955), Bedoya le encargó la dirección de la traslación cinematográfica del libro de Jasca (130).



Los tallos amargos (Fernando Ayala – 1956)

El guionista Sergio Leonardo se fue a la página 94 de la edición leída (131) y comenzó allí el guión de la película: cuando Gasper y Liudas llegan a Once a tomar el tren a Ituzaingó. Hay detalles que difieren pero no se desvían del tema central: en el libro son las 07.30 pm y no la medianoche; no es Esther sino Gasper quien invita a Jarvis, el hijo de Liudas, a su casa. Jarvis, a su vez, no habla español y debe entenderse

con Gasper en francés. Leonardo agregó dos personajes femeninos –Susana, una modelo, pareja de Gasper, y Elena, una copera que íntima con Liudas-. En la novela las dos mujeres son intrascendentes (132). Para dar mayor metraje a Elena se añade un flashback que bordea el folletín. Se obtienen así, dos visiones de un mismo hecho, tal como ocurría en AYER FUE PRIMAVERA.

El guión utiliza el viaje en tren para que el rostro amargado y casi siniestro de Gasper vaya hacia la oscuridad y recuerde. Antes de conocer al lituano Liudas, Gasper era un frustrado periodista, ocasional traductor, con una hermana y una madre que mantener. El encuentro casual en el bar, enciende la chispa del plan de Liudas: instalar una academia de periodismo por correspondencia para estafar ingenuos del interior del país. El dinero servirá para traer a su familia de Europa. Gasper se entrega en cuerpo y alma a Liudas y a la causa que éste representa. Se trata del Hombre, del Jefe que ha estado esperando durante sus treinta y dos años –en la novela veintiocho- de vida. Al creerse traicionado, no le queda otro camino que asesinarlo, aunque este acto provoque al mismo tiempo su autodestrucción. Al matar al hombre que había comenzado a amar, le correspondía morir también a él.

La iluminación de Ricardo Younis, y el claroscuro que logra, pertenecen al thriller y alcanzan el clima adecuado en el momento en el que Gasper asesina a Liudas. La fotografía elige la claridad para Jarvis, el hijo del lituano, con quien Gasper pasea por Buenos Aires. La zona oscura les corresponde a los dueños de la falsa academia, mientras que la claridad está destinada a la pareja joven. La música de Astor Piazzolla es uno de los puntales del texto filmico. A su vez, el montaje de Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll alcanza su apogeo en la boîte, cuando Gasper cree escuchar las voces de Elena y de Liudas que, supuestamente, se están burlando de él. Habría que objetar los sueños que corresponden a la infancia del protagonista, por estar resueltos de manera primitiva. En cambio, el dedicado a Liudas, transforma al personaje en Mefistófeles. La intensidad de las imágenes masculinas en los encuadres es un hallazgo del realizador y de la cámara de Pedro Marzioletti.

Una lectura que conecte el texto con el contexto permitiría inferir la posición del intelectual pequeño burgués de la época, frente a la necesidad de la figura de un jefe. Lo que importa, tanto en el texto literario como en el filmico, es la ansiedad de Gasper por



concluir con su vida monótona y entregarse a esa figura. Ocurre que para David Viñas, por ejemplo, ese jefe siempre traiciona (133).

En los años 60, el policial negro no dejó de tener sus exponentes. Por ejemplo, la única novela del economista Enrique Silberstein, *El asalto*, tuvo una equivocada versión filmica en 1960 a cargo de Kurt Land. Si el texto literario aún hoy día es poco conocido, la película no corrió mejor suerte, a pesar de nombres por entonces prestigiosos en el reparto. Acaso, la adaptación más lograda, sea la de Augusto Roa Bastos y Solly para ALIAS GARDELITO (Lautaro Murúa-1961), basada en el cuento de Bernardo Kordón *Toribio Torres, alias Gardelito*. Daniel Tinayre insistió con varios policiales efectistas y Enrique Carreras continuó el periplo iniciado con PECADORA en 1956. Hubo una puesta al día en cuanto a temas tales como trata de blancas y consumo de drogas. Se impuso, además, un símbolo sexy que trabajó en algunos de estos productos: Libertad Leblanc. Cuando los productores carecían de guiones, se filmaban remakes de añejos éxitos, esperando que resultaran en boletería. Tal el caso de HUMO DE MARIHUANA (Lucas Demare-1968), nueva versión de MARIHUANA (León Klimovsky-1950). Una figura masculina de importancia en esta clase de vehículos fue la del actor Jorge Salcedo.

Al comenzar los años 70, David José Kohon consiguió el mayor éxito de su carrera: CON ALMA Y VIDA, basada en un guión propio y de Norberto Aroldi, según argumento de Carlos Malatesta. Pero la primera novela que pasa al cine por ese tiempo es PAÑO VERDE (Mario David-1973), según la obra homónima de Roger Plá (134). Este autor había tenido un gran éxito con *Los Robinsones* en 1946, muy leído por los adolescentes de ese momento. David había debutado auspiciosamente en 1970 con EL AYUDANTE, según un cuento de Bernardo Kordon. Cuando se estrena PAÑO VERDE, la película EL PADRINO (Francis Ford Coppola-1972) se encuentra en pleno auge y también se destacan las incursiones policiales sobre la mafia de Torre Nilsson.

El problema de PAÑO VERDE residía no sólo en trasladar la acción al Buenos Aires de 1940, lo que implicaba presupuesto, sino también en entender las motivaciones del protagonista. Miguel Acuña, alias El Púa, es un malevo cuyo abuelo murió en el Puente Alsina luego de luchar con las tropas del Chacho Peñaloza. Es decir, es un descendiente de las montoneras gauchas. Al cambiar el facón por el revólver se

condena. Hay que suponer que el descampado que se abre en panorámica frente al espectador al iniciarse la película, es parte de Villa Lugano hacia 1940. Como el mismo Acuña le explicará a su compinche Américo:

-Antes todo era así, desde Lugano a Barracas, casi campo (Plá 49).



La relación afectiva con el pasado lo mostrará tratando de vengar la muerte de su padre en el corralón, donde ahora han construido un cine. Este detalle no aparece en la película. Además, cuando muere acribillado luego de la caída sobre la mesa de billar, vienen dos rápidos flashbacks donde se ve a sí mismo cuando pibe, saltando por los techos que eran muy diferentes de los actuales. Existen puntos de contacto con lo que sucederá en *NOCHES SIN LUNAS NI SOLES* (José Antonio Martínez Suárez-1984), en la agonía de Cairo, el protagonista.

David usa la cámara de mano en dos ocasiones: la primera, cuando mediante un travelling circular presenta a Acuña y Américo en un momento de confidencias, en un exterior nocturno y a través de la mesa de un café. La segunda, la mejor, se logra cuando Acuña entra a la casa miserable donde vive el italiano Folco y lo asesina. No falta el triángulo amoroso y para ello es necesaria la presencia de Alma, la mujer de Américo, que llega desde La Pampa con el deseo de radicarse en Buenos Aires. La fotografía se esmera por destacar la belleza de Alma, vestida como una actriz de la época pero con gusto impostado. Lo mismo ocurre con el triángulo amoroso. Podría haberse explotado de otra manera, pero el guión de Mario David elige lo más convencional. Frases tales como la dirigida por Alma a Acuña, refuerzan la superficialidad:

-Vos y yo estamos hechos de la misma pasta.

Es algo que se viene escuchando en el cine desde los viejos tiempos de la WARNER BROS. y que Bette Davis le había dicho a Paul Muni en *BORDERTOWN* (Archie Mayo-1935).

Los atracos, incluyendo el final en el Claridge Hotel, están resueltos de manera primitiva. Es imposible tomar en serio la supuesta violencia desplegada. Resulta más creíble el seguimiento que la cámara hace de Acuña en el café de Ambrosio, mientras lo estudia cuidadosamente. En este aspecto, David se toma su tiempo. No se sabe a qué vienen los breves segundos de metraje dedicados a dos mujeres, que no vacilan en arrojar a los brazos de Acuña, una de ellas en un innecesario desnudo. Es decir, no debe quedar duda alguna con respecto a la virilidad del protagonista. No obstante, como ocurre en la novela negra, éste es un universo masculino donde lo que interesa es la relación entre hombres. Otra constante es la de la mujer traidora: será Alma quien los denuncie a la policía.

Hay una diferencia fundamental con el texto literario: en el filmico, la policía mata a Américo; en el literario, se asiste a la muerte de Acuña –narrada también en la película-, pero nada se sabe sobre lo ocurrido con Américo y Alma. Si exceptuamos a la pareja protagónica de *A SANGRE FRÍA*, a Acuña, como a la mayoría de los antihéroes del cine negro argentino, pareciera no interesarle el dinero. Quiere destruir la ciudad para vengar la muerte de su padre.

David acierta en los primeros planos dedicados a Américo, que intentan poner de relieve la italianidad del personaje, su bonhomía y su falta de pretensiones. En una palabra, su simpleza. Cuando se establece el contrapunto a PP de Acuña y PP de Américo, el espectador siente que la película podría haber ido más lejos. Lo mismo ocurre con esa víbora lumpen que es Galíndez. Sin embargo, el montaje de Oscar Pariso, al ser convencional en extremo, no arroja nuevos significados, como el uso de la cámara promete. Que David se ha tomado muy en serio la prosa de Plá es evidente para la larga escena en la que Chola, la joven del conventillo descubre la carta que Acuña le ha dirigido a Ambrosio. Se supone que en un thriller el asunto debe ir más rápido. Aquí la muchacha acaricia todo objeto que encuentra a su paso. Luego lee a dúo con Acuña –ambas voces en off- la carta en cuestión. La voz del hombre es neutra y la de ella, alarmada. Tampoco se sabe el por qué de la lectura a dos voces. En el libro, la prosa que

usa Plá para ese momento es realmente muy barroca y está fuera de lugar. Lo propio ocurre con David y las tomas de Chola en el patio del conventillo, en la escalera y luego en el interior del cuarto. En este aspecto, no sirve ser fiel a la prosa del novelista.

Como PAÑO VERDE, algunos policiales negros de los años setenta, sitúan la acción en el pasado. Tal el caso de LA MALAVIDA (Hugo Fregonese-1973), la filmografía de Torre Nilsson referida a la mafia y, entre otras, PROCESO A LA INFAMIA (Alejandro Doria-rodada en 1974 pero estrenada en 1978 por problemas con la censura). Marco Denevi y María Angélica Bosco, incursionaron como guionistas en otra película de Alejandro Doria: CONTRAGOLPE (1979). Estos autores contribuían a lo que ocurrió luego del golpe de 1976: intentar que el cine reflejara las contradicciones de un universo simbólico creado desde los organismos oficiales. Se soslayaba así, la violencia de la década del 70. Adolfo Aristarain inicia su tríptico policial con LA PARTE DEL LEÓN (1978) que tuvo escasa fortuna en la boletería. Al contrario del cine producido en la época, a este realizador le interesó el presente y ese presente, como se dijo, era violento.

Por su parte, Sergio Renán, luego del éxito de LA TREGUA y de la calidad de CRECER DE GOLPE, eligió la novela *Los desangelados* de Geno Díaz (1977) para concretar SENTIMENTAL (RÉQUIEM PARA UN AMIGO) (1981) (135). Según sus declaraciones: “El título lo elegí porque tiene una fuerte dosis de sentimientos expresados en el tratamiento de la historia. En este caso, básicamente policial, en una Buenos Aires nocturna. [...] Es una película porteña, como lo soy yo. Y eso trato de mostrarlo desde el título. Con esa visión de la amistad masculina, que es, de alguna manera, parte de nuestra idiosincrasia” (Landini 25). El guión escrito por Jorge Goldenberg, Mario Sábato y el propio Renán propone un curioso cambio de nombres. El amigo asesinado en la novela de Díaz se llama Daniel Solari y el protagonista, José Goldberg. En el texto filmico, Goldberg pasó a ser Solari y viceversa. Se pueden extraer varias conclusiones sobre esta elección, pero ninguna sería confirmable. Una hipótesis es, teniendo en cuenta la época, que la primera víctima es un judío practicante. Solari, a su vez, en lunfardo, remite a *solo*. En la película existe un prólogo en el que se narra el deambular nocturno de los dos amigos. Entonan el tango *Nostalgias* de Juan Carlos

Cobián y Enrique Cadícamo y se detienen en versos difíciles de cantar y, a la vez, prospectivos:

“Que no puedo más vivir”.



Sentimental (Sergio Renán – 1981)

Resulta un verdadero indicio de la muerte de Daniel Goldberg. Esa misma noche, José recibe una llamada: Daniel ha sido atropellado por un auto y ha muerto. Rodeando el cadáver, antes de que la ambulancia se lo lleve, aparecen ya el Tano Piatti y el comisario Miñán. La cámara utiliza dos planos detalle: los anteojos rotos del muerto y un zapato disparado hacia adelante. Nada de esto figura en la novela de Díaz. El prólogo filmico sirve para que el espectador visualice a los tres personajes centrales, en especial al tano Piatti, que en la novela aparece recién en la segunda parte.

Como en el texto de Geno Díaz, se respeta el punto de vista de José. El estilo de Renán es televisivo, con abundancia de primeros planos de los personajes, sin permitirle ver al espectador la totalidad de los ambientes. Esto genera una sensación de asfixia, buscada o no por el realizador. Hay una panorámica del Canal 7 Televisora Color pero el Buenos Aires diurno, que se observaba en LA TREGUA, desaparece aquí por completo. La acción transcurre en ambientes cerrados o en calles oscuras. De todos modos, es probable que el director haya seguido las reglas del policial negro. En donde el discurso presenta fisuras es en el montaje de la escena final, la del tiroteo, que resulta confusa. La fotografía estereotipada de Alberto Basail no aporta significados.

En esta película, que se ocupa del lumpenaje del mundo del espectáculo y su relación con la droga, las únicas mujeres respetadas son China y Esther, ambas madres, pareja y viuda respectivamente de José y Daniel. La opinión que el texto filmico tiene sobre el resto del elenco femenino es sumamente despectiva. Lo mismo ocurre con el homosexual, que está presentado con rasgos siniestros. Tal vez por ubicarse en 1981, el comisario Miñán es el único que se mantiene en una línea de sabia sobriedad. Es, en última instancia, quien está al tanto de todo. Tampoco se salva de los dardos del periodismo de ciertas revistas de actualidad. En síntesis, podría decirse que SENTIMENTAL (RÉQUIEM PARA UN AMIGO) intenta poner al descubierto, sin comprometerse, la ética que José define cuando le miente y traiciona al tano Piatti:

-Me cansé de esta moral de mierda. Ni demasiado bueno, ni demasiado malo.

El otro director, que por esta misma época, se destacó como especialista en el género fue Adolfo Aristarain. Se había iniciado como realizador con LA PARTE DEL LEÓN (1978). En esa película mostraba su deuda con la WARNER BROS. (1930-1950), Michael Curtiz, Henry Hathaway, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Melvin LeRoy y, entre otros, John Ford. De esta manera, quedaba clara su filiación al cine clásico de acción de Hollywood. Su actitud era despectiva para con el viejo cine argentino y adhería a los directores de la así llamada *generación del 60*. LA PARTE DEL LEÓN le permitió ser contratado por ARIES CINEMATOGRAFICA y, luego de varias comedias de entretenimiento con cantantes de moda, pudo dirigir TIEMPO DE REVANCHA (1981), con libro propio y, a continuación, guionó con José Pablo Feinmann, autor de la novela, ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA (1982). Se terminaba con esta última, la asociación de Aristarain con ARIES. Y concluía también su incursión por el género policial.

La novela de Feinmann se había publicado en 1978 y figuraba en los planes de José Antonio Martínez Suárez, aunque no se pudo reunir el capital necesario. Fue Aristarain el que, gracias a su conexión con ARIES, logró la traslación filmica de ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA. El texto literario se preocupa más por el problema existencial del protagonista y retoma el tema borgiano del doble. Aristarain lo convierte en un thriller relacionado con los estertores del golpe de Estado de 1976. El prólogo del film, dedicado al asesinato del estafador Ravenna, no existe en la novela. El estilo del

director se rastrea a partir de la toma en que presenta a Mendizábal desde el exterior, encerrado en el departamento de su futura víctima. El protagonista ya se encuentra en su propia trampa. Anteriormente, el espectador había asistido a la presencia de una rubia histérica que le grita a dos criaturas, mientras las introduce en un auto. En apariencia, es una escena descolgada. A posteriori se descubrirá que se trata de Cecilia, la mujer de Ravenna y los hijos de ambos. Este prólogo sirve para mostrar el modus operandi de un asesino a sueldo.

Una vez que mata a Ravenna, Mendizábal recibe un nuevo encargo: asesinar a un tal Kulpe. Debe morir porque “sabe cosas que pueden ser peligrosas”. Si en la novela, el hombre importante, jefe de la organización que contrata al protagonista, carece de nombre, en la película se llama Dominici. Este *empresario*, en su primera aparición, está reunido con gente que habla inglés. Cabe suponer cuáles son sus vinculaciones. Tal como había ocurrido con Ravenna, el método de Mendizábal para conocer a sus víctimas no cambia: se convierte en un voyeur a la Hitchcock y, desde la ventana del departamento que alquila frente al de Kulpe, sigue las andanzas de éste. Las fotografías son una forma de capturar a su víctima. Exteriores e interiores resultan impersonales y podrían pertenecer a cualquier megalópolis. Jamás se menciona a Buenos Aires, pero la ciudad es fácilmente reconocible.

Entre las mujeres de Kulpe, aparece Cecilia Ravenna. Este personaje es inexistente en la novela de Feinmann y constituye una casualidad que escapa no sólo a la comprensión de Mendizábal, sino también a la del espectador (136). La precisión buscada por el asesino lo lleva a descubrir a la ex esposa de Kulpe, madre de su hijo Bruno. En la novela, Amanda, en la película Laura. Si Cecilia sirve para mostrar las orgías de sexo y droga en el departamento de Kulpe, Laura es la tradicional mujer del *noir* encubierta. Terminará por entregarlo.

En la novela, el Gato Funes es el único amigo que tiene Mendizábal. Se trata de un marginal a quien el mercenario instala en la casa que fuera de sus padres. Se menciona incluso el lugar: Florencio Varela. Es alguien completamente inocente. En la película se transforma en un cómplice de Mendizábal, ya que le brinda información sobre sus víctimas. De ahí que su final en los dos textos sea diferente: en el literario muere de un infarto, mientras que, en el filmico, es asesinado por Ferrari, a quien

Mendizábal abatirá a balazos en el local de strip tease. Al Gato Funes, en el film, se lo hace convivir con una prostituta, Vienna, que tiene a su cargo una línea que debió haber llamado la atención de los espectadores:

-Son raros Uds. No parecen de la pesada.

Es que Aristarain, en complicidad con Feinmann, se ocupa de proyectar el guión hacia lo que era el final del Proceso, a través de la mano de obra asesina, las organizaciones misteriosas, las jerarquías dentro de ellas, la paranoia, la delación y la posibilidad de un constante peligro de muerte.

Ayudado por el montaje vertiginoso de Eduardo López, el diálogo breve y lleno de ironía, la fotografía de Horacio Maira y la música de Emilio Kauderer, *ULTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA* se emparenta con los mejores policiales negros del cine argentino. Lo que tiene en común con las películas aquí analizadas, es el hecho de que la plata pase a segundo término, luego del asesinato del Gato Funes. Es entonces cuando Mendizábal inicia un raid emocional de venganza y comienza por matar a Ferrari y luego a Cecilia Ravenna. Peña, lugarteniente de Dominici, le ofrece la oportunidad de escapar con todo el dinero sin matar a Kulpe, porque la organización debe desaparecer por el momento. No obstante, Mendizábal decide cumplir lo pactado: si logra terminar con Kulpe, ocupará la identidad del muerto. Es su secreta ambición. En el departamento de su último trabajo descubre que él ha sido atrapado: las fotografías de Laura, Bruno y él mismo, demuestran que la víctima es él. Kulpe lo mata. Lo que eleva a esta película por sobre otras muestras del thriller, no es simplemente la complejidad de su trama, sino también una puesta en escena capaz de arrojar nuevos significados en cada visión de un espectador atento. El interés se agudiza en toda nueva revisión a través del tiempo.





Últimos días de la Víctima (Adolfo Aristarain – 1982)

Con las elecciones democráticas que dieron el triunfo a Raúl Alfonsín en 1983, se produce la disolución del Ente de Calificación, que actuaba como un verdadero comité de censura. La tarea estuvo a cargo de Jorge Miguel Couselo en 1984. Todo aquello a lo que Aristarain y ARIES habían aludido tímidamente, explotó en las pantallas argentinas. La violencia del régimen militar, los desaparecidos, la represión generalizada, el terrorismo de Estado, el exilio, más la correspondiente cuota de sexo y droga. Temas que habían estado prohibidos durante muchos años conformaron no pocos de los guiones filmados. Tampoco faltaron muestras dedicadas a la guerra de Malvinas.

Desdichadamente, una novela importante como *Los tigres de la memoria* (1973) de Juan Carlos Martelli se transformó en un galimatías indescifrable, codirigido por Carlos Galettini y Carlos A. Martín, quien se encargó de la compaginación y del doblaje. En cambio, ciertos episodios policiales mediáticos y confusos aún hoy, como el caso Schoklender, transformado en PASAJEROS DE UNA PESADILLA (Fernando Ayala-1984) consiguieron la adhesión del público, debido a un escandaloso suceso de aquel momento. Hacia 1985-86, el narratario se había cansado de esta tendencia que intentaba abordar temas trascendentes con excesiva superficialidad, al menos en este género.

La trayectoria de otro realizador de esta época, José Antonio Martínez Suárez, es muy extensa. Había comenzado junto a Fernando Ayala a comienzos de los años 40,

desempeñando diversos oficios en LUMITON. Su tarea como director comienza con *EL CRACK* (1960). Surgido de los antiguos estudios, integró la así llamada *generación del 60*, sin desechar lo aprendido en las fábricas. Empedernido cinéfilo, fue capaz de rendir un oblicuo homenaje a varios íconos de la vieja guardia en *LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN ARSÉNICO*. Durante el período 1976-1983 se mantuvo inactivo y regresó para filmar *NOCHES SIN LUNAS NI SOLES* (1984), según la novela homónima de Rubén Tizziani (137).

El texto literario había aparecido en 1975 y el productor Horacio Casares decidió llevarlo al cine luego de la apertura democrática. Se le encargó la dirección a Martínez Suárez. El guión del propio realizador y de Tizziani respeta básicamente la novela. La película está dedicada a Manuel Romero, tal vez porque el director considerara que Romero era un hombre íntegro como el protagonista del texto literario. En el filmico, a medida que pasan los créditos, con la excepción de Ana, aparecen todos los personajes que van a configurar la trama. Del mismo modo, el gesto de Cairo en el juzgado, dándole cigarrillos a otro maleante, lo define solidario desde el vamos. Añade a los cigarrillos algo de dinero. A diferencia de *SENTIMENTAL*, *NOCHES SIN LUNAS NI SOLES* opta por varios puntos de vista: el de Cairo, el comisario Maidana, Páez y Ana. El objetivo reside tal vez en agilizar el relato. Al realizador no le interesan tanto los climas como la acción. De ahí que estas escenas, como la huida de Cairo en el automóvil, su avance final por el pasillo donde viven los padres de su amigo Natale, o en subjetiva del protagonista, la escalera que lo conducirá a la muerte, resulten singulares dentro del panorama de la época.



Noches sin lunas ni soles (José Martínez Suárez – 1984)

Dentro de los lugares comunes del policial negro argentino, aparecen la amistad de Cairo con el invisible Natale, su romance fulminante con la prostituta de buen corazón, la importancia que adquieren los lazos afectivos de la infancia y, por supuesto, los maleantes que intentan la mejicaneada. Lo novedoso se advierte en la crudeza que dispensa la policía a los malvivientes a quienes golpea. Esto se suaviza recurriendo a cierta comicidad, que el relato aporta para distender la tensión. La verdadera tortura que sufre Páez se lleva a cabo fuera de campo. Un logro del relato es la información que se brinda hacia el final, desde el móvil de la policía, sobre la muerte en Paraguay del delincuente Natale. Esto ocurre justo antes de la persecución y muerte de Cairo. La voz del locutor conlleva una suerte de nihilismo, ya que los esfuerzos de Cairo para cumplir la palabra empeñada a su amigo, resultan inútiles. Como en *SENTIMENTAL* y en *PAÑO VERDE*, el delincuente, en su agonía, recordará en breves flashbacks la infancia perdida: dos pibes corriendo a la par de una vieja locomotora. La diferencia estriba en que, además, aparece Ana, un futuro también frustrado.

La historia de *NOCHES SIN LUNAS NI SOLES* ratifica lo dicho por varios teóricos acerca de que el género policial deriva del folletín. La música de Roberto Lar no ayuda a lo que pretende la imagen: el *leit motiv* dedicado a la relación Cairo-Ana cae en una banalidad que contradice al discurso. La cámara de Aldo Lobótrico demuestra su

eficiencia a la hora de determinados encuadres: Cairo y Ana viajando en colectivo, la subjetiva de Cairo en la escalera del puente hacia el final, la manera en que toma a los padres de Natale, también figuras parentales para Cairo. El montaje de Jorge Papalardo contribuye a otorgar brillo a las escenas de acción.

Las décadas del 80 y del 90 son pródigas en películas policiales, basadas en guiones que intentan captar público con temas escabrosos vedados durante la dictadura, o bien que resultaban excesivamente audaces para el cine que se hacía en Argentina hasta 1976. Para los años 90 la violencia, el sexo y la droga pasarían a los otros medios masivos y el cine quedaría en segundo plano. Inclusive, se intentaron coproducciones con Estados Unidos –LA MUERTE BLANCA/COCAINE WARS (Héctor Olivera-1985)-, con Francia, EXPRESO A LA EMBOSCADA/LES LONG MANTEAUX (Gilles Béhat-1986) hasta llegar a NI EL TIRO DEL FINAL/LOVE WALKED IN, coproducción con Estados Unidos dirigida por Juan José Campanella en 1995, pero estrenada en Argentina en 1999. Hubo, sin embargo, algunos productos de este género que intentaron el mero entretenimiento, mediante guiones que superaban la realización. Por ejemplo PERDIDO POR PERDIDO (Alberto Lecchi-1993) y del mismo director SECRETOS COMPARTIDOS (1998), basada en la novela *Pescador y payaso* de Leandro Siciliano. Diversos factores contribuyeron a que el público fuera raleando en lo atinente al cine nacional. A su vez, el desembarco de capitales australianos y norteamericanos para la construcción de los multicines cambió el panorama con respecto a las salas tradicionales que fueron desapareciendo. La llegada del video primero, del cable después y por fin de otros formatos, permitió el acceso al cine en los hogares. Además, el costo de la entrada se volvió menos accesible que el alquiler de un video. Asomaba también el dvd. Del mismo modo, la cuota de pantalla nunca fue lo suficientemente regulada por el Instituto Nacional de Cinematografía. No es solamente la baja calidad de la serie negra nacional, sino principalmente los factores enumerados, que contribuyeron a una nueva crisis.

En 1990 la editorial Sudamericana publicó “El lado oscuro del río” del psicoanalista Luis Gusmán. Incluida en ese libro, la novela corta *Tennessee* les sirvió a Mario Levin y a Roberto Scheuer para escribir el guión de SOTTO VOCE, estrenada en 1996. Hacia fines del siglo XX y con el relato tradicional en agonía, la película

intenta presentarse como un policial o, más bien, la versión posmodernas de una de las añejas muestras. Contiene elementos de folletín –la historia de Carmen en Pehuajó- de grotesco –la marcación de Deganis y Smith- una heroína de videojuegos –la joven Telma-. De paso y para comenzar el film, Levin, en su opera prima, decidió rendir un homenaje al expresionismo, aunque con fotografía en sepia. En la breve escena que contempla Ordóñez como espectador de cine, antes de morir, ya está contenidaza historia. El relato se pretende novedoso, aunque el registro déjà vu que lo atraviesa deja al narratario en la más completa indiferencia.



Soto voce (Mario Levin -1996)

Se eligió a Wilenski en voz over para que guiara al espectador –el texto de Guzmán utiliza la técnica del autor omnisciente- y se escamotearon ciertos secretos en la carta que Carmen escribe a Smith. SOTTO VOCE está fuera del dispositivo genérico sin que esto aporte nada a un relato que se intenta innovador. En cuanto a la historia, hay una dosis de incesto que nos recuerda que tanto Levin como Guzmán son o eran lacanianos. La editorial Alfaguara extrajo la novela corta Tennessee y la publicó en 1997, es decir, luego del estreno del film.

En el 2000, la novela de Ricardo Piglia, *Plata quemada*, es llevada al cine por Marcelo Piñeyro, quien había accedido a la fama, desde aquel éxito que se llamó TANGO FERROZ, LA LEYENDA DE TANGUITO (1993). El guión correspondió al realizador y a Marcelo Figueras y se rodó como coproducción con España, Francia y

Uruguay. El ambicioso producto intentaba captar la mayor cantidad de público posible, aunque fue superado por NUEVE REINAS (Fabián Bielinsky-2000).



Plata quemada (Marcelo Piñeyro - 2000)

Piglia había basado su novela en un hecho real ocurrido en 1965: el asalto a un camión blindado en San Fernando, provincia de Buenos Aires, que llevaba el dinero para pagar los sueldos de los empleados de la municipalidad local. El autor recrea ciertas facetas de los delincuentes –la relación homosexual– mientras que el texto literario es parco y sobrio. El guión de Piñeyro y Figueras, aunque no se apartó de 1965, optó por aggiornar los temas de la sexualidad y la droga a los paladares del año 2000. Lo que para Piglia es el relato duro de un asalto y el trágico final de los delincuentes que huyen a Uruguay, se transforma en el film en diversos vaivenes amorosos tanto hétero como homosexuales.

No hay en el discurso de este texto filmico nada innovador, ni en los códigos cinematográficos ni en los no cinematográficos. Además, una voz over aparece al comienzo del film y enmudece luego sin justificación alguna. La división de la película es la siguiente: *El hecho*, *Las voces* y *Plata quemada*. La primera, la que es directamente de acción, es la mejor rodada. Luego se cae en una monotonía repetitiva. Al final, cuando se produce el ataque de la policía uruguaya, los planos y el montaje remiten a otras películas del mismo tenor. Lo que tiene en común PLATA QUEMADA con el thriller argentino, es que el dinero pasa a segundo plano y, a tal punto, que el botín se transforma en una orgía de fuego, correlato de la conducta nihilista de los

personajes. La tradicional amistad masculina, denominador común del género, se transforma aquí en un torturado encuentro gay.

#### ***d) La paranoia***

Si bien el cine argentino trató desde siempre diversas patologías, tales como obsesiones compulsivas –LA GATA (Mario Soffici-1948), EL ANGEL DESNUDO (Carlos Hugo Christensen-1946), LOS PULPOS (Carlos Hugo Christensen-1948)-, incesto (episodio ALGUIEN AL TELÉFONO de NO ABRAS NUNCA ESA PUERTA (Carlos Hugo Christensen-1952)-, pánico –FASCINACIÓN (Carlos Schlieper-1949), EL PENDIENTE (León Klimovsky-1951)-, la paranoia, dentro del dispositivo genérico, se dejó para los personajes secundarios de manicomios, generalmente en clave de comedia.

El período histórico que va desde 1975 a 1983 encontró en el cine una manera oblicua de trasladar a la imagen en movimiento el tánatos de la época. Desde las cruentas NAZARENO CRUZ Y EL LOBO (Leonardo Favio-1975) o YO MATÉ A FACUNDO (Hugo del Carril-1975), hasta el humor negro de LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN ARSÉNICO (José Antonio Martínez Suárez-1976), se desarrollan temas que intentan escamotear la censura imperante, recurriendo a metáforas donde la locura está omnipresente: LA ISLA (1979) y LOS MIEDOS (1980), ambas de Alejandro Doria, EL INFIERNO TAN TEMIDO (Raúl de la Torre-1980) y, entre otras, EL HOMBRE DEL SUBSUELO (Nicolás Sarquís-1981), hasta llegar a CAMILA, que María Luisa Bemberg comenzó a rodar en 1983.

En 1979, Mario Sábato produce y dirige una versión libre de la tercera parte de la novela de Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, titulada *Informe sobre ciegos*, que en cine se llamó EL PODER DE LAS TINIEBLAS. La novela se había publicado en 1962 (138) y el *Informe sobre ciegos* fue reeditado en 1978 por el Centro Editor de América Latina. El texto literario gira en torno a la obsesión de Alejandro Vidal Olmos, centrada en una secta formada por ciegos. La traslación del director consideró prudente conservar algunos personajes como el de Lucía, la ciega corrupta que tortura al marido paralítico; Norma Pugliese, que cumple en la película una función diametralmente opuesta a la de la novela; la dueña de la pensión y los miembros de la sociedad de

beneficencia. Juan, la supuesta primera víctima desesperado por la acechanza de la secta, es una de las invenciones de esta versión libre. A su vez, el artista Dimitri, el griego, que vive su borrachera en las escaleras de la pensión, fue concebido también para el texto filmico. Por otra parte, Héctor, el compañero de pensión de Alejandro, no es un viejo tipógrafo que quedó ciego en la guerra civil española. Es un joven, en apariencia inocente, que pierde la vista luego de realizar un experimento con ácido. Asimismo, el protagonista tiene una hija preadolescente, Ana, y una ex mujer, Georgina. El leiv-motiv visual del film es el de Alejandro niño y los pájaros a quien él va arrancando los ojos.



Informe sobre ciegos (Mario Sábato – 1979)

Hacia 1979, el contexto en el que se rodó la película era tan angustiante que la figura de un investigador, que quiere llegar a descubrir los orígenes del mal, resulta plausible. Quienes se oponen a sus intenciones son, precisamente, los aparentes ciegos que acabarán exterminándolo. Así como el marido de la ciega Lucía es un falso paralítico, Juan, su amigo de la infancia, resultará su principal verdugo. Y el inocente Héctor se convertirá en un perverso entregador, que lo conducirá a la trampa final. Esto quiere decir que la película, al revés de lo que ocurre en el texto literario, no es una pesadilla atroz, sino una realidad ambigua y asfixiante, cuyo enigma se develará al final. Alejandro Olmos –no Vidal Olmos como en la novela- se mueve en dos espacios: el de la pensión, que él cree le servirá como refugio, y la mansión decadente de su familia. En este segundo lugar es donde grabará el informe que será borrado por una criatura. Esto



impedirá que se cumpla el deseo del protagonista: que alguien continúe con la investigación y esté atento a la falsa identidad de la secta. Las palabras de Alejandro son:

-Esto es una guerra. Y en la guerra el que tiene piedad, pierde.

La ciudad, salvo cuando se la observa en subjetiva de Juan y Alejandro desde la terraza de la pensión, está en ruinas como si hubiera sufrido un bombardeo. Si bien el protagonista está atento a la no mirada de los ciegos, en su constante huida, también los ciegos lo persiguen sin tregua –Galerías Pacífico, subte línea E- y hacen gala de una insospechada perversidad, tal como lo demuestran las sonrisas que esgrimen ante el espanto de Alejandro. Se fingen inofensivos y atacados, mientras que son ellos los agresores y atacantes. La gente desaparece misteriosamente, tal como ocurre con Dimitri, el griego, y nadie se preocupa por localizarla. En la catábasis –descenso al infierno- luego de bajar hacia las cloacas de la ciudad, Alejandro se encontrará con la ciega corrupta que es vidente, como lo es también su ex amigo Héctor y, además, con la reaparición de Dimitri. Al propio tiempo, su hija Ana ha sido objeto de la venganza: aparece con los párpados cosidos. El indicio de su ceguera ya estaba dado por la muñeca sin ojos en la casa de la preadolescente. Como en otras películas del período, el encierro y la impotencia, se ilustran con un paseo al zoológico. Dentro de la apariencia, se trata de un momento feliz entre padre e hija.

Cuando Alejandro intenta escapar del grupo de ciegos que lo rodean para exterminarlo, asciende hasta llegar al andén del subterráneo, donde se detiene un tren. Las puertas se abren, la gente sale. Al entrar, se transforma en el único pasajero, hasta que descubre que hay dos ciegos en el vagón, dos falsos no videntes, ya que lo ven y lo persiguen. Cuando huye e intenta alcanzar al conductor, choca con la mueca perversa de su amigo Juan (139), a quien había creído hasta el momento abducido por la secta: el subte se pierde en un túnel sin fin hasta que la última luz se apaga.

A su vez, *Luna caliente*, la novela de Mempo Giardinelli, ha tenido una amplia difusión en el espectro audiovisual, ya que existe una traslación televisiva brasileña de 1999 y el español Vicente Aranda rodó en su país un film en 2010. Sin embargo, le corresponde al cine argentino el haber sido el primero en guionar el texto de Giardinelli,

ya que Roberto Denis la filmó en 1985, con libro de José Pablo Feinmann. La novela había sido publicada en 1983 y se consideró buen material para organizar un producto policial, acorde con los vientos de la flamante democracia argentina. El guión de Feinmann difiere fundamentalmente del texto literario, ya que no podía presentarse a una menor de trece años como el fantasma ultrasexuado (140) que persigue al abogado Ramiro Bernárdez, recién llegado de Francia. La acción se desarrolla en diciembre de 1977 en el Noreste argentino y Ramiro piensa hacer carrera no sólo en la universidad, sino también en la política, integrado a la dictadura. La película incorpora lugares comunes con intenciones marketineras: así, el matrimonio Tennembaum -Braulio y Carmen-, son según Giardinelli, dos decadentes dipsómanos. Para Feinmann, este matrimonio tiene un hijo desaparecido y, además, el médico Braulio Tennembaum ha sido exonerado de la Facultad por sus ideas políticas. Esto lo ha llevado al alcoholismo. Asimismo, Ramiro no vacila en menospreciar a su hermana y ésta, en el film, siente por él un impulso que bordea el incesto. Planeada como una superproducción con México, con dos actores provenientes de ese país, LUNA CALIENTE no alcanzó el éxito esperado.



Luna caliente (Roberto Denis – 1985)

La paranoia es el eje central del texto literario aunque, tanto en el film como en la novela, se han transcritos textualmente los diálogos del Inspector Almirón y del Teniente Coronel Alcides Carlos Gamboa Boscheti con Ramiro. Este enfoque realista se contrapone a la obsesión compulsiva de Ramiro con respecto a Araceli Tennembaum. El

ambicioso abogado comete su primer desliz: viola y asesina a la hija de los Tennembaum. Cuando comprueba que Braulio lo intuye, aprovecha la borrachera del viejo y lo mata. Estos dos asesinatos generan su culpa y su absoluta inseguridad, dando origen a la obsesión compulsiva. Araceli lo persigue sin tregua para que la satisfaga sexualmente y él vuelve a matarla una y otra vez. El hecho de haber logrado una carrera en Francia entre 1970 y 1977, ajeno a todo lo que ocurría en su país, el tomar conciencia de que ha violado y asesinado a una menor y que ha matado al padre de la misma, acaba con sus sueños de integrarse ventajosamente en el ámbito de la dictadura. En primer término, el protagonista se niega a admitir que asesinó a Braulio Tennembaum, aun cuando lo hiciera accidentalmente. En segundo lugar, las sucesivas apariciones fantasmáticas de Araceli, que ratifican su culpa y lo obligan a huir a Paraguay, no fueron manejadas con pericia por el realizador Denis. Por el contrario, lo que se le ofreció al espectador, en pleno destape democrático, fueron abundantes escenas de soft porno. El tema central, el de la paranoia, permaneció irresuelto, lo que provocó y provoca la desorientación del narratario. En el texto literario, las palabras del conserje del hotel Guaraní de Asunción son las siguientes:

-Que lo busca una señorita, señor, casi una niña.

En el texto fílmico, esta niña se corporiza por última vez, enfrentando a Ramiro en el lobby, mientras pasan los créditos finales.

Como en *EL IMPOSTOR* (Alejandro Maci-1991), se comprueba una vez más que lo que en el código literario llega a ser un verosímil que pone sobre el tapete la destreza del narrador, en el mundo de la imagen puede conducir a un hiperrealismo que tergiversa y confunde. Tergiversa desde el guión y confunde porque Araceli está omnipresente como un ser de carne y hueso, no como una obsesión provocada por la paranoia.

### ***e) Parodia del policial***

El término *parodia*, en el caso del cine argentino, se utilizaba en su sentido etimológico, es decir, se organizaba un texto fílmico donde se hacía burla de determinado acontecimiento, género o personaje histórico con la finalidad de provocar la risa. En el caso del cine policial, esta clase de productos eran considerados muestras

de bajo presupuesto, pero efectivos en la boletería. Así, populares cómicos como Luis Sandrini y Olinda Bozán se veían envueltos en riesgosas aventuras allá por 1944 en LA DANZA DE LA FORTUNA (Luis Bayón Herrera). Desde los Cinco Grandes del Buen Humor –LOCURAS, TIROS Y MAMBO (Leo Fleider-1951)-, hasta varios productos de la GENERAL BELGRANO de los hermanos Carreras, estas parodias del género policial eran bien conocidas por el público. Por otra parte, es difícil no ir desde la parodia a la sátira en una singular película de Ricardo Alventosa como LA HERENCIA (1964).

Basada en un texto de Guy de Maupassant, LA HERENCIA es un filoso precedente que no vacila en arrojar dardos no sólo sobre la situación del país en la primera mitad de la década del 60, sino muy especialmente sobre la hipócrita forma de vida de la pequeño burguesía. Incomprendida en su momento por un público acostumbrado a los trazos gruesos, este antecesor de la parodia posmoderna fue revalorizado a posteriori. Se habla de este film aquí aunque no pertenezca al género policial porque, en cuanto a ocuparse de la realidad del país, muestra puntos de contacto con NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDO (Héctor Olivera-1983). Más sutil, con una ironía metafórica que falta en Olivera, LA HERENCIA ha recibido en los últimos tiempos el sitio de preferencia que merece.

Osvaldo Soriano, autor de la novela en que se basaron Olivera y Roberto Cossa para guionar el film, ha confesado que escribió un primer borrador en 1974 y es posible que, en ese año, haya tenido en cuenta a la denominada Masacre de Ezeiza para la escritura definitiva de un texto publicado en Argentina recién en 1982. Tuvo una inmediata repercusión de público, algo que disgustó a algunos de sus pares. El estilo de Soriano es periodístico y *No habrá más penas ni olvido* es una novela en la que prima el diálogo. Cualquier lector sabe que éste es uno de los problemas mayores en la narrativa local. Pues bien: Soriano no lo tiene. Por el contrario, lo maneja con asombrosa fluidez.

El problema sobreviene a la hora de considerar este texto como una parodia del policial negro argentino. Los seguidores de Fredric Jameson insistirán en que esta novela, más que a la sonrisa, induce a la mueca vacía. Quienes se oponen a este teórico, Linda Hutcheon por ejemplo, encontrarán en Soriano una manera de revisar la historia, ya que “la parodia posmoderna es una especie de revisión impugnadora o de relectura

del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia” (Hutcheon 188). Lo que está en juego es la visión que ofrece del peronismo en el otoño de 1974.

Si se comienza por el final de la novela, los sobrevivientes Juan y García, poco menos que dos débiles mentales, son quienes tienen la palabra final. “Antes de subir, Juan miró al sol y tuvo que cerrar los ojos”.

-García (...) tenía el rostro fatigado, pero la voz le salió alegre, limpia.

-Un día peronista – dijo (Soriano 150).

Esta fe ciega del par de descerebrados que no han perecido en la masacre, debe haber sido del agrado de Héctor Olivera quien, desde la producción de *EL JEFE* (Fernando Ayala-1958) y hasta *AY, JUANCITO* (Héctor Olivera-2004), no se cansaría de lanzar brulotes contra el peronismo de cualquier época. La versión cinematográfica de *No habrá más penas ni olvido* fue estrenada poco antes de las elecciones que dieron el triunfo a Raúl Alfonsín en 1983. Tal vez, siguiendo la corriente que une la estética del posmodernismo al fin de la historia moderna, creyeron de veras que había llegado la hora de descartar al movimiento peronista.



No habrá más penas y olvido (Héctor Olivera)

Existen algunas diferencias entre Soriano y el guión de Olivera y Cossa: para comenzar, se creyó conveniente no mencionar a Tandil. El pueblo de Colonia Vela pertenece al Municipio de San José. Los guionistas se apresuran a aclarar al comienzo

que *La acción transcurre en una indeterminada provincia argentina durante el otoño de 1974*. Por lo tanto, si es que hay que mancillar al delegado Ignacio, se pasa por alto lo de las “*orgías en Tandil*” (Soriano 52). Del mismo modo, hubiera resultado incoherente transcribir en el film lo que dice el texto literario: “*No te van a creer lo de los comunistas*” (Soriano 143). Hay, además, diferencias más sutiles pero contundentes: cuando Soriano utiliza el epíteto *milicos*, en la película se habla de *gorilas*. A su vez, así como se consideró necesario un prólogo para no comenzar de manera abrupta como lo hace Soriano, también al final Supremo no mata a Guglielmini a balazos, sino que lo atropella con el auto.

No hay matices en este enfrentamiento y, si de un lado tenemos a Ignacio, Mateo, Juan Ugarte, el placero Moyano, el cabo García –luego sargento-, Cerviño –el del avioncito-, el loco Peláez y otros, enfrentándolos se encuentran Supremo, el comisario Llanos, Reinaldo, el oficial Rossi, el martillero Guzmán y el intendente de San José, Guglielmini. Demás está decir que Soriano toma partido por los primeros, mientras que los segundos aparecen como quienes están aprovechando la situación para ganar méritos. La película de Olivera logra hacer tabla rasa con todos y utiliza los despliegues de humor que se encuentran en la novela. Al parecer, junto a un hato de imbéciles que se creen auténticamente peronistas, existen los villanos y trepadores que aprovechan el momento fugaz antes de que llegue el ejército. Unos y otros aguardan noticias de Perón, al que se menciona de manera constante. Inclusive los jóvenes de la Tendencia pintan las tradicionales leyendas aunque su accionar, fuera del rapto del comisario Llanos, es completamente superficial, ya que se encuentran siempre *deliberando*.

El lenguaje cinematográfico utilizado por Olivera para narrar esta parodia, que alcanzó éxito en su momento, es por completo convencional y, en ocasiones, televisivo. Inserta unos planos de mujeres aterrorizadas como *leit motiv*, con el objeto de provocar la carcajada pero lo que consigue es, como dice Jameson, *una mueca vacía*. Con el correr de los años, la traslación filmica de NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDO carece ya de la eficacia preelectoral de 1983. Quien decida optar por la polémica debe irse hasta la novela de Soriano, donde existe abundante material para no caer en la indiferencia. En cambio, la versión de Olivera es hoy día un cine que ha quedado fijo a

un momento de la historia argentina: ni la película ni la novela logran dar cuenta de lo ocurrido luego del gobierno de Alfonsín. A veces, la parodia posmoderna puede intentar la revisión de la historia. Lo que le resulta altamente improbable es trazar líneas que excedan, siquiera someramente, el consumo inmediato.

No se trata de un *reino ahistórico y vacío*. Pero no alcanzan a dar cuenta de manera revisionista de un momento crucial del país. Si Soriano era por completo consciente de lo que estaba escribiendo, Olivera hizo uso del texto con una finalidad que nada tiene que ver con una revisión crítica y sí con un panfleto antiperonista. Como se dijo, ésta es ya una constante en la carrera de este realizador, cuando intenta abordar alguna faceta del peronismo. Frente al horror —que ya en el otoño de 1974 era palpable—, la parodia posmoderna de Olivera intenta la burla. Y con Fredric Jameson es posible decir que sólo permanece *la mueca*. Por otra parte, las antiguas certezas del modernismo parecieran haber desaparecido. De tal modo que lo que se diga sobre NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDO, al menos en su versión filmica, seguirá siendo objeto de múltiples interpretaciones. Tantas como tienen los hechos que la novela de Soriano describe.

Realizadores como Marcelo Piñeyro y Juan José Campanella, con el apoyo de poderosos multimedios, comenzaron a entregar muestras de un posmodernismo periférico, en el que todo vale dentro de un discurso fragmentario que tranquiliza a los espectadores, sin plantearles demasiadas dudas. TANGO FERROZ, LA LEYENDA DE TANGUITO (Marcelo Piñeyro-1993) es un buen ejemplo de la superficialidad de la moda retro en este posmodernismo de cabotaje. Y otro tanto ocurre con el costumbrismo ramplón de EL HIJO DE LA NOVIA (Juan José Campanella-2001). La adhesión del público, en el caso de estos dos productos, hace pensar que el viejo discurso de las fábricas se deshace ahora apelando a figuras de innegable popularidad y que el público, ya completamente devorado por el cable e internet, no sólo los admite sino que les presta su adhesión. No es éste el caso del policial posmoderno argentino, del cual no abundan, al menos hacia el final del el siglo XX, ejemplos dignos de ser mencionados.

Le tocaría a Jorge Polaco hacerse cargo de un producto que oscila entre la parodia y el pastiche, para optar definitivamente por el segundo. Polaco se había iniciado en el largometraje con DIAPASÓN (1986) y, con SIEMPRE ES DIFÍCIL

VOLVER A CASA (1992) entró por vez primera en el mundo industrial bajo los auspicios del productor Víctor Bó. Para ello utilizó la novela homónima del ítalo-argentino Antonio Dal Masetto, también a la venta en 1992. El realizador confeccionó una versión libre con Graciela Speranza. La teoría de Dal Masetto -el desnudar a una localidad de su cotidiana hipocresía, con la excusa de cuatro maleantes improvisados que intentan robar el banco-, se transformó en pantalla en una serie de sketches televisivos con un débil hilo conductor. Los temas musicales *Desde el alma* y *Una mujer*, pertenecientes al repertorio de la cursilería, le vienen bien al director. Por ejemplo, uno de los ladrones, *Cucurucho*, escandaliza a un grupo de monjas mientras les canta aquello de “porque una mujer / que no sabe querer /no merece llamarse mujer”. Tampoco falta quien asesina a su esposa, aprovechando la intrusión en el pueblo de estos cuatro insólitos ladrones.



Siempre es difícil volver a casa (Jorge Polaco – 1992)

El pastiche, que resulta evidente en el plano actoral cuando se recurre a figuras del pasado (141) para que bordeen el ridículo en escenas anodinas, se ve coronado por la muy buena fotografía de Esteban Courtalón, que logra extraer algunas imágenes -el criadero de pollos-, aunque esto no otorgue una mayor coherencia al discurso. Cuando se menciona la palabra *pastiche* en el caso del cine, se piensa en la intertextualidad que el hispano Pedro Almodóvar emplea en no pocas de sus obras. Aunque esa intertextualidad, que también utiliza la parodia posmoderna, le sirve a Almodóvar para



que el espectador cale a fondo a los personajes y se comprometa con ellos. Logra que no se distancie de lo que está ocurriendo. Polaco opta por el camino contrario: interesan muy poco este pueblo y sus prejuicios, desde el momento en que el *pastiche* se vuelve no sólo reiterativo, sino que se regodea en si mismo, dejando afuera al espectador, que no es lo mejor que puede ocurrirle a un film. De todos modos, el intento de Polaco resulta aislado dentro del panorama de fines del siglo XX. Es que estas cuestiones de *parodia* y *pastiche* requieren un amplio manejo de códigos, en el que la cultura popular debe saber cómo utilizarlos. Si parcialmente Héctor Olivera lo consigue con NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDO, permitiendo que la discusión quede abierta, esto no ocurre con Polaco y SIEMPRE ES DIFÍCIL VOLVER A CASA.

### ***f) El policial aficcional***

Dentro del policial latinoamericano puede hablarse del pseudomisterio, del thriller, de la paranoia y también de la parodia. Pero a estas categorías se hace necesario agregar otra: el policial aficcional o de no ficción: OPERACIÓN MASACRE (Jorge Cedrón-1975). El film está basado en la investigación que Rodolfo Walsh publicara en 1957, referida a los fusilamientos en el basural de José León Suárez en la madrugada del domingo 10 de junio de 1956 (142). Puede discreparse con respecto a considerar el texto de Walsh como un policial, tal como hace Aníbal Ford, o bien coincidir con Ana María Amar Sánchez y reconocer que el autor utilizó la destreza desplegada a partir de mediados de los años 40, para erigirse en uno de los pilares del género policial. Lo que resulta improbable es aceptar la opinión de Ángel Rama con respecto a que las investigaciones de Walsh son *novelas policiales para pobres* (143). Lo cierto es que *Operación Masacre* no carece de enigma y el investigador arriesga su cuerpo –lo hizo hasta el final-. Y los sobrevivientes de aquel crimen sufrieron también, justificadamente, de paranoia. Sin duda, este cuentista, novelista, dramaturgo, investigador y traductor es uno de los hombres que ha merecido una gran cantidad de trabajos sobre su obra y, seguramente, seguirá siendo objeto de revisiones constantes. En este caso, hay que ocuparse específicamente de *Operación Masacre*, ya que se la trasladó al cine y él colaboró en el guión. La primera edición de esta obra es de la editorial Sigla y está fechada en noviembre de 1957. Antes había aparecido de manera fragmentaria, de mayo

a junio de ese año, en el periódico *Mayoría* del nacionalista Tulio Jacovella. Los vaivenes políticos de Walsh no dejan de llamar la atención: estuvo muy cerca de la Alianza Nacionalista entre 1944-45 y, en la primera edición de la obra, habla como uno de los tantos intelectuales de su generación con respecto a la ausencia de libertad de prensa, durante los diez años del primer gobierno peronista. Esto quiere decir que en *Operación Masacre* no lo mueve una militancia determinada, sino aclarar la verdad sobre los fusilamientos. Más simplemente, el deseo de que se conozcan los hechos con exactitud y exigir justicia dentro del sistema.

Comprobará luego que los medios de difusión no están interesados en develar el enigma y mucho menos en que se sepa la verdad aún con pruebas evidentes. “Uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o escrito y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones” (Walsh 20). Tomaría conciencia, sin embargo, de que *Operación Masacre* debía ser silenciada porque, como ocurre, casi siempre, en América Latina, a los verdugos se los premia, se los asciende, pero no se los castiga. El *nuevo periodismo*, tal como se lo llama (Amar Sánchez 11), que se anticipa en mucho al practicado luego en otros países, provocaría en este hombre cambios fundamentales. Para 1969, en el fin del epílogo de la tercera edición, escribía: “Era inútil en 1957 pedir justicia para las víctimas de la “Operación Masacre”, como resultó inútil en 1958 pedir que se castigara al general Cuarenta por el asesinato de Satanowsky, como es inútil en 1968 reclamar que se sancione a los asesinos de Blajaquis y Salazar, amparados por el gobierno. Dentro del sistema no hay justicia” (Walsh 223) (144). Ya bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía, que comenzara en 1966, Walsh había decidido exigir justicia fuera del sistema. Esto implicaba, en aquel momento, la militancia en los grupos guerrilleros.

La película se rodó entre noviembre de 1971 y agosto de 1972, según se aclara al final de la copia utilizada. Se estrenaría en 1973. Su director, Jorge Cedrón, se había iniciado en el largometraje con *EL HABILITADO* (1971). No obstante, su trayectoria había comenzado en los años 60, y figura ya en *ARGENTINA, MAYO DE 1969: LOS CAMINOS DE LA LIBERACIÓN*, un documental que no se exhibió en salas en aquel momento. En esa película existe un grupo heterogéneo de cineastas, tales como Nemesio Juárez, Fernando *Pino* Solanas, Octavio Getino, Eliseo Subiela, Jorge Martín,

Rodolfo Khun, Humberto Ríos y Pablo Szir. Según este último (145), se veía mucho cine cubano del momento y se estudiaban artículos y libros que intentaban poner de relieve una estética marxista para la imagen en movimiento en América Latina. Algunos de ellos, no todos, creían firmemente en las palabras de Julio García Espinosa en su artículo Por un cine imperfecto: “Hoy día un cine perfecto –técnica y artísticamente- es casi siempre un cine reaccionario” (García Espinosa 1). Lo que se denominó Tercer Cine o Cine Liberación disentía profundamente tanto con el cine de los estudios como con la así llamada *generación del 60* en Argentina.

Por supuesto que la obra más conocida es LA HORA DE LOS HORNOS (Solanas-Getino), prohibida en 1969 y estrenada, no sin convenientes alteraciones, en 1973, ya que había obtenido reconocimiento internacional. No es posible enumerar aquí la cantidad de títulos que, aunque diferían políticamente, se ubicaban dentro de este Tercer Cine. Como ejemplos extremos convendría decir que LOS TRAIADORES (Raymundo Gleyzer-1971,1973) se diferencia notablemente de OPERACIÓN MASACRE. Es que Gleyzer respondía a las consignas del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Cedrón se alineaba dentro de Montoneros. Estos, de algún modo, reivindicaban el peronismo mientras que los primeros no creían en él. El propio Walsh militó en Montoneros y recibió el alias de Esteban. Hasta el momento en que esto se escribe permanece desaparecida LOS VELÁZQUEZ (Pablo Szir-1970,1972) (146).

¿Cómo llevar al cine la investigación de Walsh? A juzgar por el resultado, a través de la resignificación, teniendo en cuenta que el texto literario correspondía a 1957, con los sucesivos cambios en los prólogos, y el film a 1971-1972. Es entonces cuando la producción de sentido cambia por completo. Cedrón –y seguramente Walsh- confeccionaron un guión en el que Julio Troxler (147), uno de los sobrevivientes de la masacre, iba a ser el relator-guía de los acontecimientos de la noche del 9 al 10 de junio de 1956. Si la investigación de 1957 había sido fruto de un intento vano por obtener justicia para las víctimas del terrorismo de Estado, la película de Cedrón se convierte en un documento que intenta inducirnos hacia la lucha por un *peronismo socialista*. En aquella primera investigación, Walsh se despojaba conscientemente de cualquier investidura política y exigía justicia. Presentaba con minuciosidad a las víctimas y era puntual a la hora de hablar de los verdugos.

No ocurre lo mismo en el film. A la interpelación con el insulto de Livraga con que se inicia la película, sigue en blanco y negro una suerte de historia del peronismo, de la clase obrera a partir del 17 de octubre de 1945 y del golpe de Estado del 16 de septiembre de 1955. Luego, ya otra vez en color, aparece Nicolás Carranza, encarnado por Carlos Carella. Cuando va a encontrarse con su mujer, se la ve escuchando el radioteatro Palmolive del Aire. Se trata de un error, ya que por ser sábado, lo que correspondía en aquel 9 de junio era el Radio Cine Lux. Por otra parte, es de suponer que el joven Carlos Lizaso ha intervenido en una breve escena con su novia que quedó en sala de montaje. Según Walsh en su texto, ha dejado en casa de ella un papel escrito que comienza diciendo “Si todo sale bien esta noche...” (Walsh 43)

La *patria socialista* de la que habla Troxler se infiere como una suerte de revancha contra las multinacionales, la Iglesia, los intelectuales burgueses y todos aquellos que permanecieron indiferentes, incluso, ante el golpe que entronizó a Juan Carlos Onganía en 1966. El film resulta altamente manipulador, aunque se hace necesario aclarar que la imagen en movimiento siempre lo ha sido. No hay nada de ingenuo ni en el cine ni en la TV y, menos aún, en Internet, donde en apariencia, existe un mayor espacio de expresión que resulta, en la práctica, vacía. En otras palabras, el Tercer Cine o Cine del Tercer Mundo exigía y exige un narratorio altamente politizado o, al menos, con clara conciencia de la trayectoria histórica del país.

Nada de esto le quita valor a la secuencia del fusilamiento, es decir, desde que los prisioneros salen de la Unidad Regional San Martín, cuyo jefe es Rodríguez Moreno, hasta que se dispara el último tiro en los basurales. Más aún: el destino ulterior de los sobrevivientes es una verdadera pesadilla y el espectador observa que Livraga ha quedado reducido poco menos que a un estado animal, mientras su padre lo reclama. A continuación, Troxler vuelve a intentar una respuesta para la pregunta que funciona como *leit-motiv*: “¿Qué es ser peronista?” Y entonces el texto filmico opta por imágenes de lo ocurrido en el país hacia fines de la dictadura que, comenzada con Onganía, tocaba fondo, por brevísimo lapso, con Alejandro Lanusse. Del mismo modo, estas imágenes también en blanco y negro, se ocupan del fusilamiento de Aramburu y lo justifican plenamente porque los verdugos merecen ser ajusticiados.

Los integrantes del Cine Liberación, adherentes al ERP o a Montoneros, no tenían excesivo interés en que sus películas se proyectaran en salas comunes. Iban más bien dirigidas a sindicatos, grupos de estudio y militantes. El destino ulterior de OPERACIÓN MASACRE, luego del golpe de Estado de 1976, no difiere de productos similares. Desaparecieron de circulación y pasaron años antes de que pudieran volver a verse las copias originales. En algunos casos, ya se dijo, se han perdido hasta el momento. Y en una reflexión que no puede obviarse podría decirse que el film de Jorge Cedrón no hubiera sido posible sin el profundo cambio ideológico de Rodolfo Walsh.



Operación masacre (Jorge Cedrón – 1975)

Tal como se puede ver hoy día, este policial de no ficción (148) ofrece aún elementos para una discusión ríspida, tanto si se parte del peronismo histórico como de las organizaciones guerrilleras o de los siempre vigentes grupos reaccionarios. Ana María Amar Sánchez insiste en lo siguiente: cuando Juan Sasturain vuelve en *Manual de perdedores II*, 1986, a los basurales de José León Suárez, está cerrando el ciclo de la novela policial argentina. Y es que, hasta cierto punto, como el propio Walsh sostuviera, sus investigaciones pueden leerse como si fueran novelas policiales. El destino ulterior de quienes intervinieron en OPERACIÓN MASACRE, demuestra que no se trataba de un cine inofensivo: Cedrón fue apuñalado en París en 1980, Walsh fue asesinado el 25 de marzo de 1977, a Julio Tróxler lo mató la triple A, el 20 de septiembre de 1974. En cuanto a los actores, algunos de ellos se exiliaron y otros conocieron el exilio interno.

Ubicar este film dentro del género policial supone un riesgo. Es necesario hacerlo porque se anticipa, como la investigación de Walsh, a mucho docudrama y

también documental (149) inofensivos que intentaban una inútil pacificación. Aunque esos docudramas se deslizaban astutamente hacia el pasado remoto del siglo XX y no guardaban ninguna conexión con el gatillo de la habitual justicia argentina. A partir de 1983 ya resultó fácil organizar un negocio y, como se trataba simplemente de la boletería, a pocos se le ocurrió volcar en el cine, al menos hasta el presente, los escritos de ficción o las investigaciones de Rodolfo Walsh (150).

El policial asoma ya en el período silente, para afianzarse con algunas muestras en los años 30 y transformarse luego en uno de los entretenimientos favoritos del público durante las décadas del 40 y del 50. La mayoría de las películas roadas durante esos años ignoraban a la novela argentina y preferían autores extranjeros o guiones. De estos últimos hubo una profusa cantidad entre 1947 y 1952. Por su parte, la literatura policial, que habitualmente está relacionada con el folletín en tanto *pulp fiction*, no sera del agrado de quienes dirigían las colecciones relevantes. Éstos se inclinaban por la escuela inglesa y el ingreso del *noir* norteamericano se produce recién en los años 50. Una investigación minuciosa sobre el policial permite deducir que, desde siempre, en el caso del cine, se prepararon *quickies* de consumo rápido en las que los delincuentes eran presentados con trazo grueso. Lo que es más, carecían de voz porque la denominada *justicia* los acallaba. A pesar de todo hubo, en el lapso citado, varios textos cinematográficos que denotaban madurez.

La figura del *fuera-de-la-ley* sin matiz alguno, del ladrón o el criminal que debe ser castigado, permitió al cine una producción abundante, con el restablecimiento del *statu quo* en el último rollo, con las persecuciones y tiroteos de rigor. Sin embargo, sería ingenuo no distinguir algo más que matices en la serie de películas que integran este *corpus*. Una mirada superficial impediría, por ejemplo, contextualizar determinada película en el momento en que fue estrenada y consumida. Es por eso que se hace necesario subdividir al género en variables, aunque ninguna de ellas escape a la macroestructura sociopolítica en la que se halla inevitablemente enquistada. Para cuando se llega a la parodia del género ya se ha recorrido un largo camino que ocupa buena parte del siglo XX.

A su vez, el policial aficcional se encuentra altamente politizado y no tiene necesidad de recurrir a metáfora alguna. Naturalmente, esto tendría sus consecuencias,

ya que la censura imperante actuó de la manera que creía conveniente. Las novelas argentinas trasladadas al cine son, asimismo, de calidad dispar. Esto puede obedecer al hecho de que los escritores profesionales frecuentaron este género ocasionalmente. Y, podría decirse, los guionistas y realizadores del policial tampoco se especializaron en la materia. Al propio tiempo, llama la atención que el móvil por excelencia del *noir*, el dinero, sufra en los textos literarios y cinematográficos un proceso de ocultamiento, algo que no ocurría en los guiones de los antiguos estudios.

¿Qué se entiende por ocultamiento? Que pasen a primer plano relaciones de pareja hétero u homosexual, que los protagonistas padezcan problemas existenciales que nada tienen que ver con la codicia, que, en fin, una serie de factores lleguen como primordiales y despojen al dinero, origen de la trama, del interés que debería tener. En este aspecto hay, tal vez, una actitud vergonzante debido a la cual se pierde el verdadero centro de la intriga. Esto origina un relato fílmico que puede llegar a ser interesante, aunque se mezcle con el folletín y el melodrama.

Del mismo modo, dentro de las variables de este género, pueden encontrarse metáforas a través de las que se juzga y condena a la dictadura 1976-1982 o bien a otros golpes de Estado que sufriera el país. Al concluir el siglo, y a pesar de ciertos intentos, el policial pasaría con relativo éxito a la televisión, ya que antes había conocido fortuna en la radio y también en la historieta. Si en otros países la especie sigue gozando de inagotable explotación, en Argentina tanto los guiones como las novelas trasladadas al cine continúan adheridos explícita o implícitamente a la realidad política y social.

Con lo que se quiere decir que, aún cuando la figura del delincuente se haya problematizado y no resulte esquemática, la traslación demuestra que es un imperativo categórico la relación con el contexto y los juicios de valor con respecto a la sociedad en que vive.

## **CAPÍTULO CINCO**

### **ÉPICA**



### ***a) La épica desde los guiones: la literatura popular y los héroes***

Desde el cine silente y hasta el sonoro de los años 40, hubo muestras que, aunque no fueran abundantes, se preocupaban por las figuras habitualmente superficiales del gaucho y de su entorno. Inclusive el directorio de la productora ESTABLECIMIENTOS FILMADORES ARGENTINOS –EFA- se encargó de realizar manufacturas con este tema. Destinadas al interior del país, varias de ellas fueron dirigidas por Leopoldo Torres Ríos. De escaso presupuesto y relato primitivo, es de suponer que satisfacían las expectativas de un público poco exigente. Desfilaban así ritmos y canciones camperas, yerras, domas, juegos propios de la campaña bonaerense y los actores defendían con vestuario ad hoc los guiones que incluían, generalmente, la parejita de turno. José Luis Moglia Barth y Belisario García Villar también supieron dirigir esta clase de productos.

El proceso de urbanización que se lleva a cabo durante los años 50, acorde con el desarrollo de la industria liviana, posterga al gaucho que, sin embargo, no desaparece de las historietas ni de la radio –compañías de Juan Carlos Chiappe, Audón López, Héctor Bates-. Las giras de radioteatro se realizan por zonas de influencia de las grandes ciudades –Mendoza, Rosario, Córdoba, Bahía Blanca y otras del interior-. Estos grupos siempre tienen a mano un radioteatro con tema gauchesco. Como había ocurrido en el teatro del género chico de 1890-1930, la oposición campo-ciudad seguía brillando, con la segunda como proveedora de *puebleros* calificados negativamente. Inclusive, un director como Manuel Romero –el hombre urbano y nocturno por excelencia- logra en LOS MUCHACHOS SE DIVIERTEN (1940) que la maestra de un pueblito –Chascomús- se encargue de dar una lección de ética a algunos porteños resabiados.

Si en la agonía del primer peronismo se intenta un regreso a estas fuentes, se elige un material ya visto: Leopoldo Torres Ríos dirige en colores LO QUE LE PASÓ A REYNOSO (1955), remake del clásico teatral de Alberto Vacarezza que ya había conocido su primera versión en 1937, a cargo del mismo realizador. Es un producto que habla a las claras de la necesidad de aferrarse a un tiempo ya perimido. Lo que se denomina *gauchesca* en el cine argentino, volvería a presentarse con fuerza inusitada luego del golpe de Estado de 1966. No fue sólo el MARTÍN FIERRO (1968) de

Leopoldo Torre Nilsson, sino toda la serie dedicada a los prohombres de la Patria, más intentos diversos y pintorescos, algunos de ellos con cantantes de moda para las pausas correspondientes. Era el regreso a una Arcadia que las autoridades pretendían imponer, ajenas a lo que, de manera subterránea –y no tanto-, se estaba gestando en el país y en el mundo hacia fines de los años 60 del siglo XX. La caída en el *criollismo* implicaba una colorida venda para no ver la realidad.

Sin embargo, habría que comenzar por el principio. El cine no podía ignorar el éxito teatral del *Juan Moreira* ofrecido por la compañía de los Podestá, primero como pantomima en el circo de primera y segunda parte, y luego en el teatro. Por lo tanto, y para seguir con el folletín que Eduardo Gutiérrez publicara entre 1879 y 1880 en *La Patria Argentina*, Mario Gallo ofrece su versión del Moreira en 1913. El texto de Gutiérrez había sido piedra fundacional del teatro argentino –coincidencia de actores, autor y espectadores-. En 1923 y en la provincia de Santa Fe se filma *EL ÚLTIMO CENTAURO: LA LEYENDA DEL GAUCHO JUAN MOREIRA*, dirigida por Enrique Queirolo. Esta película, recuperada en 2003, cuenta en su elenco con Milagros de la Vega y Carlos Perelli, además de los hermanos Anchart. Cabe suponer que aprovecharon una gira teatral e intervinieron en el rodaje.

Otro folletín de Gutiérrez tentó al dramaturgo Carlos de Paoli para probar fortuna en el cine. Fue así como rodó y estrenó *SANTOS VEGA* en 1913. Los intentos del silente con respecto a la presentación del gaucho en pantalla deben, por fuerza, estar asociados al teatro de la época, en especial al género chico. Cabe recordar que el primer gran éxito del cine argentino fue *NOBLEZA GAUCHA* (1915) cuyos directores, Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera utilizaron el guión de otro hombre de teatro: José González Castillo. Este último recurrió al cocoliche y al gaucho, dos estereotipos del género chico teatral, para que formaran una alianza que alcanzó gran éxito entre el público. También el poema de José Hernández, *Martín Fierro*, resultó ideal para que en 1923 los hermanos Ernesto y Josué Quesada Cáceres lo llevaran al cine. Sin duda, en un país agroexportador como Argentina, el campo y sus habitantes resultaban atractivos para quienes intentaban este camino. Sin embargo, no podían competir con el teatro ni tampoco con aquel cineasta esencialmente urbano que fue José Agustín Ferreyra.



Juan Moreira (Nelo Cosimi – 1936)

El inicio del sonoro en 1933 implicó un cambio considerable, ya que el tango y otros ritmos ciudadanos se transformaron en los predilectos del público. Recién en 1936, el actor del silente Nelo Cosimi dirige una nueva versión de JUAN MOREIRA, siempre según el folletín de Gutiérrez, con Domingo Sapelli en el protagónico. No obstante, la pujanza de Buenos Aires como ciudad faro de América Latina obligaba a las productoras a ofrecer un cine con tipos y, en especial, música urbanas. En las emisoras de radio se privilegiaba a los cantantes y las orquestas de tango en detrimento de los conjuntos folklóricos, y lo propio ocurría con la industria del disco. Esto no significa, por ejemplo, que Carlos Gardel vistiera chiripá en algunos de sus números, tal como puede comprobarse en lo que filmara tanto en Francia como en Estados Unidos. Pero él y los guiones se engarzaban en un porteñismo muy propio del limbo cinematográfico de aquellos años. Para decirlo de otro modo: tal vez alguien recuerde a Patrocinio Díaz, pero mucha más gente sabe quién fue Libertad Lamarque.

Si los ejecutivos de la EFA, según se dijo, encargaban a Leopoldo Torres Ríos productos de explotación en zonas del interior del país, éstos no podían competir con el resto de la producción en las ciudades. Títulos tales como LO QUE LE PASÓ A REYNOSO (1936), LA ESTANCIA DEL GAUCHO CRUZ (1938), ¡GAUCHO! (1942) et al, integran una galería que bien puede adherir a lo que podría denominarse *vertiente criollista*, bajo cuya aparente inocencia, se esconde una rigidez estructural que

carece de matices. Se trata de la versión pobre de las tendencias nacionalistas aristocráticas, que signaron los años 30 y se extendieron hasta comienzos de los años 40 del siglo XX. Este material, en el que figuran también colaboradores como el escritor Claudio Martínez Payva –CRUZA (José Luis Moglia Barth-1942)- merece una exhumación sociológica pero, en cuanto a cine, los relatos se construían de manera irregular y tendían al sopor. Esto no significa que los de la EFA tuvieran vocación de perdedores. Por el contrario, sacaban su tajada de las zonas a las que las manufacturas estaban destinadas. Bajo costo y rápida explotación eran las dos columnas sobre las que se asentaba este negocio de la *vertiente criollista* en el cine.

Al llegar 1940, un artesano como José Luis Moglia Barth, empleado de la ARGENTINA SONO FILM, rueda HUELLA, con guión de Homero Manzi y Hugo Mac Dougall, y en 1941 Lucas Demare dirige EL CURA GAUCHO sobre libro de Hugo Mac Dougall y Miguel Mileo. Es entonces cuando comienzan a notarse ciertas diferencias con respecto a la tradicional *vertiente criollista*. El inicio de la nueva década permite avizorar cambios en el panorama político. Parecería existir en el narratorio un interés por incursiones no comunes en el siglo XIX, habitualmente conflictivo y sangriento. La importancia de esta necesidad habría que buscarla en la creación de un nuevo tipo de relato, que se aparta de la citada *vertiente* y se esmera por consolidar una perspectiva hasta entonces no vista en el cine nacional, no al menos en este tema. Se hace necesario recordar que para 1939 Mario Soffici había probado, con PRISIONEROS DE LA TIERRA, que era posible encarar empresas de envergadura.

HUELLA no se destaca por su espectacularidad. Permite al espectador adentrarse en lo que piensan y sienten federales y unitarios, aunque es preciso señalar que, si bien los guionistas no quieren tomar partido, el relato sí lo hace. El federal Goyo aparece destacado por la cámara con una debilidad que se desconoce en el caso tanto de Merceditas Ruiz como del capataz de carretas, Funes. A la ausencia de las convenciones en la diégesis, se añade la seguridad de un relato que plasma, de manera sugerente, las contradicciones del período rosista y un contrabando de armas que debe llegar a destino.

Si HUELLA se muestra alejada del western, EL CURA GAUCHO toma las premisas generales de ese género típicamente norteamericano: velocidad en cuanto a planos cortos, el sentido de lo espectacular, los planos de situación para ubicar al

espectador, el uso de la focalización cero (151). Sin embargo, el relato se preocupa por poner de relieve el salvajismo y la poca importancia de la vida humana en la provincia de Córdoba, luego de la guerra de la Triple Alianza y hasta 1877. Si la figura central es el cura Brochero, esto no significa que se descuiden los enfrentamientos entre Santos Guayama y el Dr. Vallejo en esa zona. El montaje de Carlos Rinaldi contribuye a la agilización de las persecuciones, mientras que Lucas Demare privilegia la focalización cero para distanciar al espectador y lograr una intencionada objetividad. Si en HUELLA no hay identificación posible con ninguno de los personajes, en EL CURA GAUCHO esa identificación se consigue gracias a la existencia de un héroe popular. También en este aspecto, Demare merece ser considerado el introductor del western en el cine local.

En 1940 un grupo de actores y escritores crea la productora ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS. Disconformes con el rumbo que habían tomado los sellos argentinos, muy preocupados por el sistema de estrellas envasadas en temas que consideraban superficiales, concibieron elevar la puntería recurriendo a obras de mayor envergadura. La más importante, en los comienzos de este grupo, fue el guión que Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat escribieron, basándose en cuentos incluidos en *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones. Este guión lograría, a posteriori, críticas adversas por razones políticas. No se tuvo en cuenta que se había utilizado al contradictorio Lugones no sólo por su fama como escritor, sino porque sinterizaba las diversas corrientes del nacionalismo propio de los años 30, opuesto al statu quo del fraude patriótico, alentado por este escritor. Este hecho trajo como consecuencia en los años 60 del siglo XX un menoscabo de la película. El tiempo, sin embargo, se encargó de restituir el valor del relato confeccionado por Lucas Demare.

LA GUERRA GAUCHA (1942) puede relacionarse con la primera secuencia de EL CURA GAUCHO, porque la historia gira en torno a las luchas de los nativos contra el poder dominante -ya sea los terratenientes cordobeses o las tropas realistas en la Salta de 1817-. Lo que interesa es que tanto una como otra poseen la misma retórica en lo que a lenguaje cinematográfico se refiere. Se trata de aquellas normas que condicionaban el relato épico, en especial el western norteamericano. La abundancia de exteriores, ricos en accidentes geográficos –montañas, arroyos, vegetación, senderos escarpados-,

permite en LA GUERRA GAUCHA el uso reiterado de la cámara objetiva y subjetiva irreal (152), las panorámicas y un manejo del espacio atípico en el período. En estos exteriores se presentan acciones colectivas: se lucha, se brinda información coral o se le encarga a un solo personaje que sea mensajero del grupo. Al la vez, el narratorio observa la vida cotidiana de una comunidad en pie de guerra, que también se toma momentos para cantar, divertirse, charlar, beber. Los héroes anónimos se interrelacionan con la oligarquía de la época en el caso de la estancia de Asunción Colombres. Este lugar se aprovecha como un limbo ideológico, en el que se utiliza el romance para brindar información sobre el pasado histórico: es así como se menciona a San Martín y se leen cartas de Manuel Belgrano. En el núcleo del relato, se exalta la lucha contra los realistas y se proclama la necesidad de una batalla constante contra la dominación y a favor de la independencia.

En 1945, Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat proponen el guión de PAMPA BÁRBARA, codirigida por Lucas Demare y Hugo Fregonese (153). Una remake de esta película fue rodada en España por Fregonese en 1966, con el título de PAMPA SALVAJE/SAVAGE PAMPAS. Se pensó el guión en base a una disposición de Juan Manuel de Rosas de febrero de 1830, que ordenaba llevar cincuenta mujeres a una posta para solaz de las tropas. El relato reduce lo épico, luego de una primera parte morosa, al traslado en diligencia de las elegidas, varias de ellas contra su voluntad. La carga épica recae en el protagonista, el comandante Hilario Castro, que debe vengar la muerte de su madre, asesinando a Huincul, el indio que la mató. Los espacios, en la segunda parte del relato, adquieren un dinamismo que la emparenta con LA GUERRA GAUCHA. Posteriormente, el grupo de ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS se dedicaría a otro tipo de cine, aún con los mismos guionistas, hasta que Petit de Murat abandonó la compañía. De todos modos, la semilla de la épica estaba ya plantada en el cine argentino. Y, al propio tiempo, PAMPA BÁRBARA ofrecía la posibilidad de seguir explotando la veta del western, un western cuyo guión requería de una complejidad distante del habitual producto de Hollywood hacia 1945.

La *vertiente criollista* reaparece en SANTOS VEGA VUELVE (Leopoldo Torres Ríos-1947) y JUAN MOREIRA (Luis José Moglia Barth-1948) (154). En la primera, el guión de Leopoldo Torre Nilsson, con asesoría de León Klimovsky, toma

como base el poema de Rafael Obligado. Se informa al narratario sobre la leyenda debido a que el protagonista es descendiente de *aquel* Santos Vega. Para cambiar el final del texto de Obligado, en donde Santos Vega muere al perder la payada con Juan Sin Sombra, que es el diablo, este Vega contemporáneo debe buscar la guitarra y recrear la situación. De ese modo, al ganar la payada, reivindicará a su antepasado. El relato se ciñe a lo estrictamente rutinario y elige no alterar a Rafael Obligado, a tal punto que la protagonista recita un fragmento del poema. No obstante, son destacables los siete minutos y segundos en los que Luis Vega dialoga por primera vez con su antepasado (155). En cuanto al JUAN MOREIRA de Moglia Barth, no se advierte inquietud alguna ni en el guión de Hugo Mc Dougall ni en la estructura elegida por el realizador. Se inventan personajes –la Pajarito- y situaciones –la película comienza con un protagonista ya delincuente-. Se genera en el narratario una confusión, porque no se sabe cuáles son los bandos en pugna. Ambas películas se exceden en ambición y no logran su objetivo. Se trata de dos ejemplos tardíos de la *vertiente criollista* que, evidentemente, había ido perdiendo interés para el público. Al proceso de crecimiento de la industria liviana se suma la urbanización paulatina de un país que aspiraba a dejar de ser únicamente agroexportador. El intento de resucitar a JUAN MOREIRA de parte de Moglia Barth resulta elocuente: se plasma un relato que corresponde a una década anterior, lo que implica una regresión. En cuanto al pretendido cultismo de SANTOS VEGA VUELVE, culminaría de manera coherente en EL FAUSTO CRIOLLO (Luis Saslvasky-1979).



Juan Moreira (Luis José Mogia Barth 1948)

Las incursiones hacia el pasado argentino fueron escasas a fines de la década del 40 y en los años 50. La creciente politización del país, un viraje de la economía hacia la industria liviana y las migraciones internas son variables que no pueden ignorarse en este proceso de urbanización que invadió la pantalla. Otro de los factores que caracterizan a la escasa producción dedicada al interior del país es el del vacilante relato imaginado por Julio Saraceni para *NACE LA LIBERTAD* (1949), o el insistente Belisario García Villar con *REBELIÓN EN LOS LLANOS* (1953). Estas y otras películas, aunque se estrenaran, no gozaban del favor de la audiencia histórica. Por otra parte y al llegar 1960, un guión de Sixto Pondal Ríos y Lucas Demare, titulado *PLAZA HUINCUL (POZO UNO)*, resultó un folletín que atentó contra su epicidad.

Recién en 1963 y de Catrano Catrani se conoció *EL ÚLTIMO MONTONERO* o *LA FUSILACIÓN*, un libro del propio realizador según cuento de Félix Luna. Se ocupaba del destino trágico del caudillo riojano Chacho Peñaloza y se emparentaba así con aquel intento de Miguel Paulino Tato que se llamara *FACUNDO, EL TIGRE DE LOS LLANOS* (1952). Curiosamente, estas dos biografías se vieron sacudidas por un cierto escándalo (156).

### ***b) Hijo de hombre: una misión que cumplir***

En cuanto a Lucas Demare y con guión de Augusto Roa Bastos, centrado en un capítulo de su propia novela, pudo lograr con *HIJO DE HOMBRE/CHÓFERES DEL CHACO/LA SED*, un relato que ha perdurado por su originalidad. El éxito del texto de



Roa Bastos hizo pensar a ARGENTINA SONO FILM en la conveniencia de llevarlo al cine. Desde los años 50, la literatura argentina y también latinoamericana, habían comenzado a interesar a las productoras. El aristócrata Carlos Saavedra Lamas había obtenido el Premio Nobel de la Paz 1936, por su intervención controvertida en la contienda entre Bolivia y Paraguay –1932-1935-. De algún modo, la denominada Guerra del Chaco afectaba muy de cerca también a los argentinos.

Ya que el presupuesto resultaba elevado, se realizó en coproducción. La firma había entrado por esta variable desde fines de la década del 50, aunque en productos menores. Por otra parte, Roa Bastos había sido el coautor de un éxito sin precedentes como EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS (Armando Bó-1958), un guión que le pertenece, basado en uno de sus cuentos. En un comienzo, la maquinaria de la publicidad lanzó nombres de moda en el cine internacional. Por ejemplo el actor polaco Zbigniew Cybulski, favorito del realizador Andrzej Wajda. El único director que podía hacerse cargo de la empresa, habida cuenta de sus lejanos antecedentes de los años 40 en ASOCIADOS, era Lucas Demare. Éste, a su vez, rechazaba de plano a Olga Zubarry (157) y sólo la intervención de la mujer del realizador, Norma Castillo, logró convencerlo. Carlos Estrada era otro nombre muy buscado en su momento de mayor apogeo, y el resto del elenco, encabezado por el paraguayo Jacinto Herrera, contó con el beneplácito tanto de la empresa como del director. Cuando se intentó luego probar fortuna con diversos países para el sistema de distribución, se cayó en la cuenta de que el más conveniente era España –a través de Cesáreo González- y la figura importada fue Francisco Rabal. Si en un principio se pensó en rodar la película en Paraguay, Demare y Roa Bastos se opusieron debido a las severas restricciones de la censura del gobierno de Alfredo Stroessner. Por consiguiente, se eligió la provincia argentina de Santiago del Estero.

La SUEVIA FILMS de Cesáreo González optó por colocar el título LA SED a la película para su distribución en España. A su vez, el logo habitual de la SONO no figura en esa copia. El nombre del fotógrafo Alberto Etchebehere ha desaparecido y se lo reemplazó por el de Manuel Merino. Además del compositor Lucio Demare interviene, según la SUEVIA FILMS, Manuel Parada. Por fin, se le concede a Augusto Roa Bastos el haber preparado el guión en base a su novela. No obstante, y en letra minúscula,

aparecen dos colaboradores llamados Emilio Canda y Antonio Cuevas. También existe un Director General de la Producción, Camilo Alcalá. Estos nombres hispanos no condicen con el prestigio de sus pares argentinos y, finalmente, en el Festival de San Sebastián, edición 1961, se exhibió la copia conocida luego en Argentina. Por fin, el afiche hispano sólo conserva el nombre de Rabal y el título LA SED. Y los actores argentinos y paraguayos han sido doblados al español madrileño.

La novela había recibido el premio Losada en 1960 y la SONO, luego del éxito de ROSAURA A LAS DIEZ (Mario Soffici-1958), se mostró dispuesta a arriesgarse. El problema central residía en el guión. Ésta sería, de alguna manera, la primera incursión crítica que recibiría el texto de Roa Bastos. Por diversos factores, entre los que figura la elección del autor, se eligió lo que Hernán Maximiliano Huguet denomina *tercer nódulo* de la novela, es decir, el correspondiente al desierto y a la batalla de Boquerón (Huguet 161-170). Forzosamente, era necesario elegir entre el cerro, la llanura y el desierto, entre la dualidad que Seymour Menton pondría de relieve en 1967 (Menton 55-70) y de la que a posteriori hablarían críticos y teóricos de la literatura. El sistema de oposiciones presenta a un Cristóbal Jara en plena actividad y a un Miguel Vera en esa larga frustración pasiva que, en la novela de Roa Bastos, fue su vida. En el guión no figuran los elementos religiosos, puestos al descubierto a posteriori por Rosa Audibert (158). La única posible alusión al Nuevo Testamento que se permite el film es el cambio de nombre de Salu'í. Dice llamarse Magdalena Riquelme, cuando el código escrito aclara que es María Encarnación.

Además, si en el texto literario un enloquecido Vera acaba ametrallando el camión aguatero de Jara, esto no ocurre en las imágenes. El camión se estrella contra un árbol, pero Miguel Vera no alcanza a dispararle. Por el contrario, se contiene y acaba enterrando el cuerpo sin vida de Jara. Del mismo modo, el viaje de los camioneros está pautado como las estaciones de un Vía Crucis. En esto, Audibert da en la tecla cuando señala la presencia del Nuevo Testamento. Sin embargo, no existen ni Itapé ni Sapukai, los dos pueblos míticos de la novela. Tampoco se sabe que el que aguarda al camión es Miguel Vera, ya que nunca se menciona el nombre de este personaje. Puesto a elegir, Roa Bastos se decidió por ese Vía Crucis de Cristóbal Jara y de sus compañeros, que

incluye también la redención de Salu'í, la prostituta que decide cambiar de vida al conocer a Jara, el hombre parco de palabras y amante de la acción.

Por primera vez llegaba al cine argentino, fuera de aquel documental que se llamó EN EL INFIERNO DEL CHACO (Roque Funes-1932), la olvidada y más sangrienta de las luchas que se llevaron a cabo en el siglo XX en América Latina. Poco antes del estreno de esta película, en 1959, el presidente argentino Arturo Frondizi firmaba con Estados Unidos los contratos petroleros. Se contradecía, de esta manera, con lo escrito en 1954, en su libro *Petróleo y Política*, Raigal, Buenos Aires: “En primera línea aparecen las repúblicas de Bolivia y Paraguay, pero detrás de la primera, está la Standard Oil of New Jersey; detrás de la segunda, los intereses económicos generales del capital anglo-argentino invertido en el Chaco y los intereses especiales de la Royal Dutch Shell”. (Frondizi 289). El hallazgo de petróleo por la compañía norteamericana Standard Oil of New Jersey en la zona occidental del Chaco, hizo pensar en ricos yacimientos que, a la postre, resultaron inexistentes. A esto habría que añadir la necesidad de una salida al mar de parte de Bolivia. De modo que el contexto en el que se rodó y en el que se estrenaría la película, se hallaba fuertemente connotado por las contradicciones que atravesaba la realidad macrosocial del país. Cabe agregar aquí que la perspectiva boliviana sobre el conflicto se narra en una novela de Adolfo Costa du Rels, titulada *La Laguna H. 3*. Hasta el momento y, al menos en Argentina, no ha alcanzado la difusión necesaria. Es de hacer notar que el texto de du Rels fue publicado por primera vez en francés en 1936.

“Y la historia que debe contarse es la de los hombres ejemplares que se han olvidado de si mismos y han abrazado su destino, junto a un ideal que no cesa de reencarnarse, haciéndose pueblo, identidad, memoria”.

Hernán Maximiliano Huguet, 2010.

El comienzo del texto filmico ubica al espectador, mediante un cartel extradiegético, en el espacio y en el tiempo: la Guerra del Chaco, en la que se enfrentaron Bolivia y Paraguay a causa de supuestos yacimientos petrolíferos. Detrás de estos países existían los intereses de compañías internacionales. A diferencia de lo que ocurre en la novela, no se identifica la nacionalidad del enemigo, ya que en ningún momento se menciona a Bolivia (159). Como el oponente carece de identificación, el

conflicto puede llevarse a cabo en cualquier región latinoamericana. Tampoco se utiliza el guaraní como coexistiendo con el español –hay algunas palabras sueltas-, aunque la entonación en algunos actores delata el sustrato lingüístico.

La cámara trabaja por sinécdoque y elige las botas del teniente, las alpargatas de los soldados, los pies descalzos, las muletas. La que guía al narratario es la voz over de quien es, en el texto literario, Miguel Vera. Durante todo el relato prima la focalización cero, salvo en el recuerdo de Salu´í sobre su pasado. Se elige este procedimiento porque es propio de todo relato bélico y se convierte al narratario en testigo. Al propio tiempo, se establece una distancia que impide al espectador cualquier tipo de identificación con quienes desfilan por la pantalla.

La película comienza con un cartel extradiegético. Se ven los camiones que avanzan hacia el costado izquierdo del cuadro y se escucha el sonido de los motores.

“Cuando en 1932 la guerra entre Paraguay y Bolivia derramó sobre los calcinados desiertos del Chaco Boreal la sangre de dos pueblos hermanos, hubo en ambos ejércitos una legión de hombres que libraron su humanitaria batalla por la vida. Fueron los...TRANSPORTADORES DE AGUA.Por encima de los bandos, en medio de la violencia y de la muerte, encarnaron la idea misma de la lealtad y la fraternidad por la que luchan y vencen voluntades humanas...”

A continuación va el logo de la SONO y la secuencia cero o de créditos. Durante la misma, los camiones seguirán andando, ahora con música extradiegética.

En ese cartel se trata a Paraguay y a Bolivia de *pueblos hermanos*, de manera que en ningún momento el término *boliviano* aparecerá connotando al enemigo, algo que sí ocurre en el texto literario. La película sitúa la acción en septiembre de 1932, durante el cerco al fortín Boquerón que concluyó con la victoria de Paraguay. En esos camiones rudimentarios existen leyendas tales como *Me gustan todas*, *Soy lento pero seguro*. Además, en señal de que han sido confiscados, en uno de ellos la puerta reza *Reparto de vinos – Asunción* y en otro *Ladrillería La Esperanza*.

Luego del fundido en negro hay una panorámica que muestra viento y tierra en el caluroso Chaco Boreal. Aridez y plantas achaparradas, además de cactus. La voz over del teniente dice que

-Boquerón parece que no caerá nunca [...] No sabemos ni hacia dónde efectuar el repliegue.

Si bien en la película el teniente es Miguel Vera, aunque no se lo mencione, sus actitudes de derrotismo y pasividad conciben con las del texto literario. A través de diversos planos se muestra la situación calamitosa de esos hombres condenados a morir de sed. El teniente envía a tres soldados al Comando Divisional en busca de agua. Esta primera misión pone de relieve el fracaso a que están condenados quienes intervienen en la contienda. Uno de ellos, Lagarto, cae de bruces y pide al compañero que lo mate. Tras acceder al pedido, éste se suicida. La cámara evita enfocar los rostros en el momento de la muerte. Prefiere los PLANOS DETALLE de la mano ejecutora y el arma. En todo el texto filmico, los planos serán siempre breves tratando de agilizar la acción. Cuando se trabaja por sinécdoque, la cámara intenta no personalizar, sino obtener el anonimato de estos seres envueltos en la tragedia.

Tras una puntuación fuerte, FUNDIDO EN NEGRO, se pasa a otra secuencia. En medio de la luz potente del día aparece el pueblo, un lugar que no se menciona y que bien podría ser Itapé, como figura en el código escrito. Luego de PLANOS DE SITUACIÓN –es una localidad en pie de guerra- se presenta al sargento Aquino. Es él quien conducirá al narratorio hacia Cristóbal y Salu'í. Por BARRIDO, Salu'í hace su aparición cuando abre la puerta de una de las salas del hospital. Viste uniforme de enfermera. En breve diálogo con Aquino se entera de que Jara irá en la misión con los camiones. La cámara le dedica un muy fugaz PRIMER PLANO, donde muestra su atracción por el cabo Jara. Los BARRIDOS son otro procedimiento utilizado para agilizar la acción. Es un elemento de la retórica filmica adoptado por Jorge Garate y Demare, que ya no era común en la década del 60.

La secuencia del primer bombardeo tiene treinta y cuatro planos –en la copia utilizada-. Lo curioso es que esta acción bélica no figura en el texto de Roa Bastos. Por primera vez en el cine argentino de ficción se crea, gracias al montaje, una sinfonía del horror, ya que se muestra en imágenes y sonidos la magnitud del ataque. No volvería a encontrarse nada semejante hasta ILUMINADOS POR EL FUEGO (Tristan Bauer-2005) (160).

Luego del bombardeo, en el interior del hospital, un hombre agoniza. Salu'í en PLANO MEDIO escucha que el moribundo dice:

-Mamaíta.

Ella le sujeta la mano, lo ayuda a morir. En ese momento y, mediante acercamiento de cámara, el espectador sabe que ella ha tomado una decisión. Por CORTE A en exterior, escena nocturna. Camiones que avanzan. Se atasca el camión de Jara. En subjetiva de Jara y de su acompañante, aparece la lechuza como mal presagio.

-¡Bicho del diablo!

Luego de varios CORTES A en los que se muestra al sargento Aquino y a los camiones, en la tercera superficie del cuadro aparece una figura en la noche. Aquino grita:

-¡Alto! ¿Amigo o enemigo?

-La figura –Salu'í vestida con la ropa del soldado muerto- corre hacia el camión pero cae antes de llegar. Aquino la ayuda a subir. Será aceptada por Jara, ya que va a un bautismo de sangre.

Acercamiento de cámara a Salu'í. Flashback en flou con una brillante fotografía de Etchebehere. Se escuchan los acordes de una marcha militar. Magdalena Riquelme, apodada Salu'í –Pequeña Salud-, es una prostituta despreciada por la comunidad. Luego de los PLANOS GENERALES donde el espectador asiste a la exhibición física de *la mujer del bajo*, una descarada Salu'í sólo cambia de actitud cuando ve a Cristóbal Jara. Es evidente que el hombre la atrae como ningún otro, aunque la rechace. En escena nocturna, la guaraña, pausa obligada para quienes aguardan los favores de la mujer, es útil para mostrar al taciturno Jara. La crisis de Salu'í, su estallido, sobreviene porque está habitada por un sentimiento que hasta entonces le era ajeno. Su toma de conciencia culmina cuando el espectador observa a ella y a Jara en sendos PLANOS MEDIOS sucesivos.

La conversión se efectúa luego de un CORTE A. Magdalena Riquelme se presenta ante el director del hospital porque quiere cambiar de vida. Se anuncia que la guerra está próxima. Van a evacuar a la población civil. El flashback en flou termina con un PRIMER PLANO de Salu'í. Se regresa al presente. Ella va adormecida en el camión. Se escuchan los estallidos de las primeras líneas, según informa Aquino.

La secuencia, a la que podría denominarse AQUINO, comienza con una panorámica de los camiones. En PLANO MEDIO, Aquino grita:

-¡Avión enemigo! ¡A desviar! ¡A desviar!

En PANORÁMICA, los camiones enfilan hacia el monte. Plano de aviadores. La reiteración de estos PRIMEROS PLANOS de los aviadores enemigos subraya el estado de indefensión de quienes se encuentran a cargo de los camiones aguateros. Es una estación más del calvario al que apunta Roa Bastos y al que adhiere Demare. Hay veinticinco planos de bombardeo y metralla. Panorámica de la cámara que retrocede mientras la metralla agujerea los tanques de agua. Los hombres abandonan los camiones para internarse más en el monte. Prosigue el tableteo de metralla y las bombas. Plano desde avión y, en subjetiva del aviador, se ve el estallido de una bomba. PRIMER PLANO del aviador en gesto de triunfo. Por CORTE A se pasa a Aquino que dice:

-Miren esa bomba.

CORTE A y PLANO DETALLE de la bomba debajo de un camión. Los aviones insisten. A continuación el espectador comprueba la valentía de Salu'í. PANORAMICA de la mujer seguida por Aquino. Detrás de ella explota una bomba. Se llega hasta un camión y abre las puertas traseras. Cámara dentro del camión. Pone en una bolsa medicamentos y comida. PRIMER PLANO aviador que parece verla. PANORÁMICA de ella que corre con bolso y caja. Enfrentamiento con un vociferante Aquino. A continuación, y por la cobardía de un soldado, se demuestra que ella es más fuerte. Nueva subjetiva desde avión enemigo.

Aquino dice la frase clave con respecto a la muchacha:

-Estás naciendo de nuevo, Magdalena.

PANEO cámara termina en Aquino. Llega camión de Jara. Aquino afirma:

-No puedo perder otro camión. Voy a sacarle la muela.

PLANOS MEDIOS de Jara y Salu'í. PANORAMICA de Aquino y los demás que observan. PRIMER PLANO de Aquino junto a la bomba, debajo del camión. Hay breves PRIMEROS PLANOS de quienes siguen la acción del sargento. En PANORÁMICA estalla el camión. PLANO MEDIO Salu'í que baja la cabeza. PLANO

MEDIO Salu'í y Jara. PANORÁMICA muestra incendio del camión y hombres que echan tierra para apagar el fuego. En escena nocturna, Salu'í mira la cruz de la tumba de Aquino. A su lado está Jara. En PANORAMICA, Jara da la orden de partida y, en PLANO DETALLE, gorro de Aquino en las manos de Jara. PLANO MEDIO de Jara y Salu'í frente a las cruces, que son tres. En PANORÁMICA: Jara acepta a la mujer y la incluye.

-Subí al camión.

Estos dos bombardeos que figuran en el texto literario están respetados en el filmico. En la novela se aclara que los aviones son *Junkers* y, además, que están manejados por bolivianos. Un análisis superficial podría afirmar que se trata de las convenciones típicas del cine bélico. Sin embargo, se sigue también aquí lo escrito por Roa Bastos.

De la secuencia nocturna LA DESERCIÓN, vale la pena destacar el hecho de que los dos hombres que vacían el camión de agua y deciden irse están presentados de manera negativa. Con respecto a Salu'í, uno de ellos dice:

-Hasta yo me la trinché y ahora se hace la Santulalia –Santa Eulalia-. (Roa Bastos 182-183)

Luego de que este camión abandona la caravana, hay una puntuación fuerte o FUNDIDO EN NEGRO y se pasa a EXTERIOR DIURNO. Llegada de los camiones a la Intendencia. Desesperación de los soldados por el agua. PANEEO de la cámara por los rostros connotados por una resignada desesperanza. El que se rebela –hay uno que se pega un tiro en la mano- no recibirá agua tampoco. Jara no le dice la verdad al Intendente. No habla de una acompañante mujer sino de un camillero (161).

FUNDIDO EN NEGRO. Día. Música anempática que resulta innecesaria. El teniente camina, en PLANO GENERAL, sorteando cuerpos moribundos. Al fondo del cuadro superior izquierdo, un soldado trata de hacer un hoyo con su escopeta. En voz over, reflexiona:

-El mundo se va borrando a nuestro alrededor. Mis hombres agonizan bestializados por el sufrimiento. Duros y quietos se hinchan al sol, sin que nadie se tome el trabajo de arrojarlos al pozo y cubrirlos con una capa de tierra.



Mientras va caminando, se detiene frente a un hombre que yace boca arriba y con sus dedos le roza la frente y los ojos. Continúa diciendo:

-Ya no hay diferencia entre vivos y muertos.

CORTE A. Soldados paraguayos atacan al camión. La cámara toma a los sedientos como aves que surgen desde los pajonales y enfilan hacia el camión aguatero. Uno de ellos hiere a Jara en la mano con la bayoneta. En un ataque de indignación, éste les dice:

-¡Cobardes! No parecen paraguayos.

Los agresores toman el agua que desean y se marchan. Anochece. Vemos a través del *raccord* de miradas, el entendimiento entre Jara y Salu'í que lo protege.

Cuando se detienen a *ranchear* hay un diálogo entre los dos soldados rasos que viajan también en el camión. Se trata de dos hombres que sintetizan la opinión de Roa Bastos con respecto a la contienda. El cuadro encierra los rostros para enfatizar la teoría.

-Parece que va a ser larga esta guerra. Lejos hemos venido a nuestro velorio. Yo no sé leer ni escribir, pero malicio que algo anda mal. ¿Por qué esta matanza?

-Hemos venido a morir por la patria.

-¿Y el enemigo?

-También.

-Y entonces, este gran vientre reventando petróleo que llaman Chaco, ¿de quién es?

-Vaya uno a saber... Para mí, que es de los que arman la guerra.

-Yo los pondría a ellos a pelear.

-Dormí Lombriz y soñé con eso. (Roa Bastos 190-191)

En esta misma secuencia nocturna se produce el primer y único acercamiento afectivo entre Jara y Salu'í. No está rodado de manera convencional. Jara aparece en la parte izquierda del cuadro, al volante, y Salu'í, en la derecha, tendrá fugaces primeros planos. La cámara privilegia al hombre.



Hijo de Hombre (Lucas Demare 1961)

-Seguiremos al alba. Nos espera lo más duro.

-Tal vez la muerte.

-Tal vez.

-Dormiré entonces, será un sueño largo.

-En subjetiva de Salu'í, las nubes descubren la luna.

-¿Creés en el milagro?

-¿Milagro?

-Que ocurra algo imposible. Eso que sólo Dios puede hacer.

-Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacerlo.

-Tal vez ésa es la fuerza que hace los milagros.

-No entiendo lo que se dice con palabras. Sé lo que soy capaz de hacer. Tengo una misión. Voy a cumplirla. Eso es todo lo que sé.

Luego de este diálogo, tomado casi textualmente de la novela, Jara atrae a Salu'í hasta que la cabeza de ella se apoya en su hombro. Es el momento de mayor intimidad que se permiten. Y es el comienzo de su cercana unión en la muerte.

FUNDIDO EN NEGRO

PANORAMICA de camión que avanza con sus cuatro ocupantes. El paraje es desolado y seco. El vehículo se atasca a cada momento y deben utilizar el espartillo para que avance.

Por abrupto CORTE A, se descubre a un grupo de soldados bolivianos que escuchan el sonido del motor. En la banda sonora este sonido se mezcla con el tableteo de las armas en Boquerón. Descubren que se trata de un camión aguatero paraguayo. Quien dirige el pelotón dice:

-Vamos a trincarlo.

En subjetiva del soldado boliviano, en la tercera superficie del cuadro, el camión avanza.

Se suceden cuarenta y tres planos para el ataque del pelotón enemigo, que se apodera del vehículo. En el plano seis hay un GPP de Salu'í, que es abrazada por Jara y atraída hacia él. Durante el asalto, caen muertos los dos soldados paraguayos y Salu'í es también herida. GPP de Jara que observa cómo el enemigo hace suya la carga. Cuando se anuncia que van a quemar el camión y comienzan a rociar el perímetro en el plano cuarenta y cuatro, llegan las granadas de Salu'í. GPP Jara que, en un principio, no comprende qué pasa. No entiende de dónde procede el ataque, hasta que descubre a la mujer, agazapada.

Cuando el enemigo huye, hay una PANORÁMICA del camión: se pierde el agua. Jara se arrastra y llega Salu'í que, como puede, va taponando los agujeros del tanque. El hombre se incorpora –el héroe épico tiene una fuerza sobrehumana-. GPP Jara: se mira las manos inutilizadas por las heridas. Sube como puede a la cabina y se sienta frente al volante. Le pide a la mujer que le ate una mano al cambio y la otra al volante. Ella lo hace utilizando alambre. Luego da contacto y cae vencida junto al camión. GPP Jara que la llama.

-¡Magdalena!. ¡Salu'í!

-En un esfuerzo final, ella responde en GPP

-Andate Cristóbal. El agua tiene que llegar.

GPP Jara que, desesperado, se da cuenta de que no puede hacer nada por la mujer. Está prisionero del camión: conforma con él una unidad. GPP Salu'í, que mira hacia arriba.

PLANO MEDIO Jara que reacciona y retoma la misión. PP Salu'í que mira partir el camión y muere. En PLANO GENERAL, el vehículo se aleja.

Por un CORTE A, casi imperceptible, PLANO GENERAL del teniente que, en el límite de sus fuerzas, está recostado en un árbol. A la izquierda, la metralla. Escena de total silencio; comienza la música y la cámara se va acercando para mostrar en detalle lo que va a hacer el teniente. Con su mano derecha tantea y extrae su revólver de la cartuchera. Su intención es suicidarse. Sin embargo, desiste al escuchar voces quejasas y alejadas. Gritan:

-¡Teniente! ¡Mi teniente!

Cabe la hipótesis de que el hombre esté ya delirando. Por CORTE A, el teniente en PLANO MEDIO se incorpora, toma la metralla y le quita el seguro. Comienza a disparar. Cuando concluye, se deja caer sobre el arma en PLANO MEDIO. Se arranca la cadena con la cruz y le da un par de vueltas en el caño del revólver. Lo besa. Nuevo intento de suicidio en el momento en que se escucha el motor del camión aguatero.

CORTE A

En subjetiva del teniente, PANORÁMICA en flou del camión. En este momento, el texto fílmico se separa del literario. En el segundo, el así llamado Vera termina ametrallando al camión de Jara. En el primero, no lo hace porque se le traba la metralla. Es evidente que en el guión, Roa Bastos evitó el nihilismo extremo. En PLANO MEDIO reaparece Jara. En PANORÁMICA, el camión avanza en medio del desierto con las ruedas en llamas. CORTE A. Camión que se estrella contra el tronco de un árbol. CORTE A en PRIMER PLANO Jara muerto. La cabeza cae sobre la bocina y el sonido aturde. El teniente grita:

-¡El agua!

PLANO GENERAL del camión que se incendia. El teniente se acerca y bebe agua. Se incorpora en PLANO MEDIO. La bocina no cesa. Grita:

-¿Qué esperan?

PLANO GENERAL de todos los soldados diseminados y muertos. En PLANO MEDIO el teniente se cubre los ojos. Gira y en PLANO MEDIO da la espalda a cámara. CORTE A

Junto al camión, el teniente retira la cabeza de Jara y cesa el sonido de la bocina. Le desata las manos y le cierra los ojos. ELIPSIS. En PLANO GENERAL se muestra una cruz –la tumba de Jara- y por detrás, más lejos, el teniente arroja arena. Se da media vuelta y comienza a caminar hacia el fondo del cuadro, muy lentamente. La música es redundante. El teniente marcha hacia la nada, aunque la misión se haya llevado a cabo.

Volviendo al texto literario, el drama de la sed puntea el mes de septiembre en el diario de Vera. De éste se ha tomado la desesperación que se ve en pantalla. Sin embargo, lo que más importa no es el capítulo “Destinados”, sino “La misión” que tiene por protagonista a Cristóbal Jara. Si bien, según se ha visto, se mantiene el título de la novela cuando se la lleva al cine, el caso de HIJO DE HOMBRE merece una consideración particular. Si por una parte esto podría conducir a connotaciones relacionadas con el Nuevo Testamento, por la otra los *hijos de hombre* serían aquellos seres anónimos que murieron y mueren en contiendas que, para el texto literario y el filmico, son absurdas. Sin embargo, el héroe épico otorga sentido a la misión que se le encarga. Está *destinado* a llevarla a cabo, aún a costa de su propia vida. En el caso de América Latina, esta actitud conlleva la tragedia.

### ***c) Juan Moreira: un héroe destinado al fracaso***

Eduardo Gutiérrez publica el folletín *Juan Moreira* en el diario *La Patria Argentina*, entre noviembre de 1879 y enero de 1880. Su éxito no fue previsto ni siquiera por el propio autor. Iba dirigido a un nuevo público urbano, que no consumía la literatura de la élite. Esto no descarta la posibilidad de que, a través de la oralidad, la fama del Juan Moreira histórico, hubiese calado hondo en la campaña bonaerense. Juan Gregorio Blanco, según algunas fuentes, era el verdadero nombre de Moreira y había nacido en 1819. Al publicar el folletín en la sección *Dramas policiales*, el diario connotaba lo escrito por Gutiérrez como la crónica de un bandido en lucha contra la violencia generada por los poderosos: aquellos que habían logrado la capitalización de Buenos Aires y habían integrado el país al concierto del mercado internacional. El viraje político de José Hernández (Romano) había logrado la pintura de un gaucho *domado* en *La vuelta del Martín Fierro* (1879). El texto de Gutiérrez se presenta como contrafigura no exportable. De algún modo, este folletín épico demuestra que la violencia del Estado

continuaba vigente, aunque ahora tuviera como objetivo a las oleadas inmigratorias. El gaucho había dejado de ser una amenaza y se lo había relegado a las fronteras o a las estancias. El Moreira histórico, sin embargo, asesinado el 30 de abril de 1874, era un heredero de la reacción contra los usos y abusos de los políticos que, en la provincia de Buenos Aires, representaban los proyectos opuestos de la clase hegemónica. Esta actitud frente a la injusticia concluyó por transformarlo en un ídolo popular y en un símbolo que representaba a los postergados, aquellos para quienes la ley no existía.

El éxito del folletín épico de Gutiérrez no pasó desapercibido para los empresarios circenses. Uno de ellos, Alfredo Cattáneo, del Politeama Argentino, propuso a los hermanos Carlo la representación en pantomima del texto. Había llegado el momento de elegir personajes autóctonos, de perfil definido, que suplantarán los enredos de los bandidos foráneos. La pantomima se estrenó el 4 de abril de 1884 en el Politeama, ubicado en la calle Virrey Cevallos, entre Moreno y Belgrano. El negocio prometía ser óptimo; faltaba el actor que encarnara el papel protagónico: se pensó en José Podestá, buen mimo que reunía todas las condiciones exigidas por el autor. Era un eximio jinete, buen cantor y guitarrista, a lo que se sumaba su estampa criolla y su arrastre popular. La representación del *Juan Moreira* alcanzó y superó el éxito previsto por el empresario Cattáneo y consolidó la fama de los Podestá, quienes comenzaron una etapa diferente en su carrera artística: la actuación teatral. El *Juan Moreira* es el punto más alto del mimodrama circense porque, al haber nacido por mandato popular, presenta una elaboración más pensada de personajes y situaciones. A partir de su estreno, sufrió numerosos cambios, lo que permite deducir la profunda interrelación entre público y obra que se modificaban mutuamente. De mimodrama pasa a ser drama: el circo Podestá-Scotti lo estrena en Chivilcoy el 10 de abril de 1886. Quizás el auditorio, con sus intervenciones espontáneas, en alta voz y reaccionando contra las injusticias soportadas por Juan Moreira, convenciera a los Podestá sobre la ventaja de incorporar parlamentos al mimodrama, metamorfoseándolo en una pieza teatral. A partir de este momento y a lo largo del siglo XX, como especifica la investigadora Beatriz Seibel, este personaje no desaparece del teatro argentino. Además de una ópera, existen dos reescrituras para mujeres: una paródica, de Alberto Novión, estrenada por Olinda Bozán en 1934, *Doña Juana Moreira* y otra dramática, *La Moreira*, de Juan Carlos Ghiano,

que Tita Merello encarnara en 1962. El inagotable Moreira, pasó por el radioteatro de, entre otros, Héctor Bates y llegó incluso a interesar a escritores tales como César Aira, Néstor Perlongher y Juan José Saer (162). El mero entretenimiento o la sofisticación tienden a vaciar de contenido el símbolo. Por fin, fue retomado por la historieta. En 1983/84, José Massaroli la dibujó para el diario *La Voz*. En 2010, la creación de Massaroli fue impresa por el grupo La Duendes, una editorial patagónica. Lo que Josefina Ludmer llama “melodrama populista” (163) al hablar del *Juan Moreira* de Leonardo Favio, es una resignificación del símbolo que se da en el momento justo de la historia argentina.

En el texto de Gutiérrez, Moreira se presenta como un honrado trabajador, casado y con un hijo. Ha prestado dinero -diez mil pesos- al pulpero Sardetti, quien no reconoce la deuda. Amparándose en la ley –no hay comprobante escrito-, Sardetti recurre el Teniente Alcalde quien envía a Moreira al cepo. Frente a este no merecido castigo, el protagonista se enardece y, en duelo, mata al acreedor. Este es el disparador que generará la desdichada trayectoria de Moreira. Si bien Gutiérrez toma como base a la figura histórica, el folletín épico le permite la recreación de un feroz ladero político que oscila entre mitristas y alsinistas, para convertirlo en un héroe que es, a la vez, victimario y víctima. Emergente de un grupo social al que se intentaría borrar con la capitalización de Buenos Aires en 1880, su ferocidad corre paralela a la de quienes lo persiguen, basándose en difusas leyes dictadas para beneficio propio. Concluido el ciclo del indio, el otro elemento indeseable, el gaucho, debía de ser exterminado. Si Martín Fierro concluye su ciclo en la resignación, la rebeldía de Juan Moreira lo transforma de ser humano en símbolo y en héroe épico no fácilmente exportable.

Este folletín de Gutiérrez, el primero de gran éxito en Argentina, cumple con las leyes del género -cfr. el capítulo dedicado al folletín-. La vulnerabilidad de Moreira puede rastrearse. Así, le dice a Córdoba: “Si yo no me he quitado la vida, muchas veces no ha sido de asco a la muerte, sino porque me necesitan mi mujer y mi hijo, que no sé la suerte que han corrido y lo que les espera” (Gutiérrez 137 Tomo I); o bien: “El pequeño Juancito había reconocido a su padre, le había tomado las manos con las suyas y devolvía una por una cada caricia, cada beso (Gutiérrez 193 Tomo II). El valor que le da a la amistad, se encarna en la fraternal relación que tiene con Julián Andrade. El

viraje hacia el romanticismo, que caracteriza al texto, se da a través del sino trágico que impregna la trayectoria del protagonista: es un hombre que quiere morir para acabar con el sufrimiento. “El hombre que me matara me haría un verdadero servicio porque yo no vivo sino sufriendo. Por ahora tengo que vivir, después veremos” (Gutiérrez 129 Tomo I). Por otra parte, la exaltación sentimental propia del folletín se acentúa hacia el final, cuando Julián Andrade se despide de su amigo muerto: “¡Adiós, hermano Moreira! ¡Daría toda mi vida por poder montarte en ancas de mi caballo y llevarte al rancho de la amistad! [...]. Su voz expiró en un doloroso gemido y salió del cementerio a la carrera, como si tuviera que hacer un violento esfuerzo para arrancarse a la fuerza desconocida que allí lo retenía” (Gutiérrez 281 Tomo II). Si bien hay paralelismos evidentes con el *Martín Fierro*, a diferencia de la obra de Hernández, el folletín de Gutiérrez es sumamente explícito con respecto a los problemas políticos en la provincia de Buenos Aires: las diferencias entre mitristas y alsinistas campean por gran parte del texto. Y como ocurre en la literatura de la época, culta o popular, la mujer está sujeta a los vaivenes del poder masculino. Sin embargo, es muy clara la actitud del protagonista con respecto a la época feliz, cuando para él aún existía la esperanza del trabajo y la familia: “Moreira amaba a Vicenta como ama el gaucho en su inocencia primitiva, sin hablarle una palabra, pero revelándole el amor de su alma virgen con la mirada de sus magníficos ojos” (Gutiérrez 41 Tomo I).

#### ***d) La elección de Favio-Jury***

“Hasta ahora mis manos sólo sirvieron pa’arriar ganado ajeno, pa’trabajar la tierra de otros y pa’no aguantar el manoseo de ningún hijo ‘e puta”.

Luego de *El dependiente* (1968), donde el señor Fernández terminaba por envenenar a su mujer y se suicidaba, la violencia pasiva se transformó en violencia activa. El contexto así lo exigía. En un comienzo, Favio y su hermano Zuhair Jury habían pensado en llevar al cine los años finales de Severino Di Giovanni, el anarquista fusilado luego del golpe de Estado de 1930, el 1 de febrero de 1931. Osvaldo Bayer había publicado en 1970, a través de la editorial Galerna, una biografía que alcanzó gran popularidad (164). Optaron, sin embargo, aunque no se lo menciona en la secuencia cero, por el folletín homónimo de Eduardo Gutiérrez. El título elegido en un comienzo



fue EL JUAN MOREIRA, EN COLORES, CON SONIDO Y TODO, A PEDIDO DEL CARIÑOSO PÚBLICO. Al menos, así se dio a conocer el proyecto desde comienzos de los años 70. Era una manera de rendir homenaje a los viejos radioteatros de las compañías de su provincia, Mendoza. Por fin, se estrenó como JUAN MOREIRA (1973). La violencia activa que se mencionó estaba siendo vivida por el país que, desde fines de la década del 60, con la irrupción de organizaciones clandestinas armadas, asistía a un desborde de asesinatos políticos. A su vez, esas organizaciones se verían enfrentadas con una entidad gubernamental que intentaba aplastarlas (165). El folletín de Gutiérrez y el Moreira histórico sirven a los hermanos Leonardo Favio y Zuhair Jury para hacer que la película se comporte como un espejo de la violencia que ha estallado en el país, tragedia que se había iniciado y que se extendería hasta 1982.

La película comienza con un cartel extradiagético:

A fines del siglo pasado la política argentina vivió una de sus etapas más violentas. Los políticos nacionalistas de Bartolomé Mitre disputaban el gobierno a los federales dirigidos por Adolfo Alsina. Mientras tanto el gaucho argentino era marginado cuando no perseguido y servía de peón o instrumento a los caudillos de turno. El protagonista de nuestra historia es la dolorosa síntesis de esa época.

Esta es la vida, pasión y muerte de

*JUAN MOREIRA*

Va la secuencia cero.

En PICADO DESDE ARRIBA tapan la fosa donde enterraron el cuerpo de Moreira. GPP perfil de Vicenta. PANEÓ. Las mujeres le acarician la cara. Vicenta tiene un rebozo negro que la asemeja a una campesina latinoamericana. VOZ EN OFF (José Moneta, un actor que había sido del elenco estable de Radio El Mundo).

“Y preguntada que fue si reconoce el cadáver exhumado y expuesto de quien en vida fuera su esposo Juan Moreira, muerto por la fuerza pública a tres días de la fecha en esta jurisdicción de Lobos, responde que sí. Por lo que queda certificado ante mí, Romualdo Arancibia y demás testigos presenciales que el cadáver pertenece al susodicho bandido Juan Moreira”.

En el segundo plano del sonido se escucha:

“¡Que viva Juan Moreira, mierda!”

El desorden que se ve en pantalla por la insubordinación de la gente contra la policía y el ejército, ha sido rodado con una cámara de mano (166). Luego de esta sucesión de planos, mientras en el sonido predominan los gritos, existe en la banda sonora un abrupto sumergirse del caos y por CORTE A se va a GPP de perfil Moreira. El film va a ser un flashback que terminará con la muerte del protagonista.

Ese flashback podría dividirse, tentativamente, en diez secuencias. La primera de ellas, LA DESGRACIA, se inicia con ese GPP de perfil Moreira ya mencionado. En subjetiva del protagonista, a través de los barrotes de una ventana, el exterior se vuelve bucólico con el paso de una joven, los patos, la vida cotidiana en el pueblo. La imagen demuestra la sensibilidad de Moreira para apreciar la belleza de un día luminoso. Es el paraíso antes del infierno. La aparición del Teniente Alcalde da fin a la paz que el héroe conoció hasta el momento y principia la violencia. La cámara se aleja y los dos hombres ocuparán un espacio mínimo en el cuadro: están encerrados. En este momento, la película no se aparta del folletín de Gutiérrez. Sí lo hace en el caso del pulpero Sardetti, a quien se concede un lapso brevísimo que dará paso al estallido encarnado de su sangre, al recibir la puñalada de Moreira. Frente a la injusticia –el pulpero lo ha estafado- el héroe aplica la ley por su cuenta.



Juan Moreira (Leonardo Favio – 1973)

Por CORTE A, el fotógrafo Juan Carlos Desanzo consigue plasmar, gracias al uso no común del color, el primer cielo de los varios que convierten el paisaje bonaerense en un goce pictórico (167). Ese cielo es un abanico que se abre para permitir la salida hacia un

horizonte quimérico. Por CORTE A, se pasa a la oscuridad del rancho. Moreira abraza a Vicenta, mientras justifica el haberle pedido perdón

-Por la tristeza. Por no haber sabido sujetar la furia y por esta soledad que ahora se viene.

Se acerca al hijo, le acaricia la cabeza y le dice:

-Dios te ampare hasta que yo pueda... hasta que yo pueda.

Por CORTE A, exterior, cielo del amanecer. CORTE A. Toldería. Se utiliza la voz over de Moreira y en verso octosílabo, como el utilizado en Martín Fierro, dice:

-Tanta pobreza no he visto/ y eso que soy rodador/ Nunca vi tanto dolor/ ni en derredor tantos males/ Jué, puta. ¿No son mortales/ los indios pregunto yo?

Es evidente el paralelismo que establecen tanto Hernández, Gutiérrez y Zuhair Jury. Es un pantallazo que funciona dramáticamente para mostrar la situación de los indios. No obstante, Hernández tiene una actitud mucho más crítica hacia el indio.

Por CORTE A, Moreira regresa al rancho. No encuentra a nadie. Sólo a su perro, Cacique. El silencio es absoluto. Se respeta el tiempo interno del personaje, algo que ya venía del tríptico en blanco y negro de Favio. La composición pictórica del cuerpo del héroe descansando no se da por la intervención del montaje, ni del encuadre: la cámara está fija. Lo que cambia es la fotografía. La aparición del suegro es necesaria para informarle que la Vicenta se ha ido con el crío a lo de la comadre, porque los tiempos han sido muy difíciles también para ellos.

En el nuevo encuentro con Vicenta, donde aparecen las velas y el fuego, demuestra el amor hacia el hijo con besos y llanto. En esta segunda secuencia, LA DESPEDIDA, se pone en evidencia la desprotección del gaucho analfabeto frente a las autoridades y la existencia de un código civil que sólo sirve para los privilegiados. Al propio tiempo, se insiste en la relación del héroe con su mujer y con su hijo, demostrando su sensibilidad.

En la secuencia séptima, LA MUERTE DEL INOCENTE, es evidente que Zuhair Jury comprendió, al leer el texto de Gutiérrez, el hecho de que el protagonista sea un enamorado de la muerte. Es verdad que esto podría constatarse en la sonrisa final de

Moreira, consciente de su sino trágico y antes de llegar a la pared que marcaría su límite definitivo. Sin embargo, tanto Jury como Favio optaron por corporizar la figura de la Muerte, convirtiéndola en epicentro del territorio por el que deambularon y deambulan los personajes de la épica latinoamericana. Sabedores o no de su final, tal como ocurre en la misión suicida de HIJO DE HOMBRE, quienes han quedado en la memoria popular lo han hecho porque no han dejado de luchar hasta el último instante de sus vidas.

El problema en el caso del JUAN MOREIRA no era fácil: la Muerte había jugado una partida de ajedrez con el protagonista de EL SÉPTIMO SELLO (Ingmar Bergman-1957) y se hacía necesario acriollrar la figura. No bastaba con el juego del truco, sino que parecía imprescindible la creación de un ámbito atemporal y no ubicable geográficamente. Un plano muy breve muestra el interior del rancho, las velas y el omnipresente fuego. La imagen del Moreira herido quedará empequeñecida en el centro de la figura vestida de oscuro. Él la verá como un hombre, aunque la elegida para corporizarla sea una mujer (Alba Mujica). La voz grave advierte:

-Todo es tan sólo una noche inmensa, infinita [...] Ni sol, ni luz. Tan sólo una ilusión.

Bien podría emparentarse la intención de Zuhair Jury de inspirarse en la Edad Media y el Barroco propio de Calderón de la Barca. La concepción es la misma. El héroe épico se lamenta y utiliza por vez primera el leiv motiv:

-Con este sol. Cómo morir con sol.

Obedece, sin embargo, y marcha junto a la figura que tiene un clavel en la mano y que desgrana esta copla:

-Debajo de un pino verde/ junto al cristalino arroyo/ dormía una hermosa niña/  
que entre sus labios tenía/ una flor como no hay dos. / Sigilosa me acerqué/ como me  
suelo acercar/ y no alcanzó a despertar / cuando la flor le robé.

Hay un cielo tachonado de velas en la primera superficie del cuadro, cuando llegan a ese lugar secreto donde se juega la partida. Se ha pasado del día neblinoso a la

noche. Gana Moreira. La muerte ha mencionado a la viruela y no se da por vencida.

Sencillamente, aclara:

-No sé perder.

Ante los gritos desesperados del héroe, que se da cuenta de que “él”, la figura final, ha elegido una vida por otra. Se lleva a su hijo Juancito, enfermo de viruela. Es una burla feroz de una Muerte cansada, aburrida.

Dentro de la imaginaria que se solicitara al escenógrafo Miguel Ángel Lumaldo, el fuego equivale al infierno en la tierra, a las luchas sangrientas. Es sencillo: en aquellas escenas donde los políticos hacen gala de sus miserias, no hay fuego alguno. Son los de la vida fácil, los acomodados. Favio no se conforma con el grito de Moreira a la Muerte:

-¡Qué decís!

Por CORTE A, regresa al rancho donde entre los rezos y las velas, el Cuerdo intenta comunicarse con Vicenta. Hay una panorámica en la que predominan las sombras diluidas apenas por varias cruces de fuego. Y llega luego el dolor del héroe en un GPP. Su voz está en *off*:

-Cómo quisiera darle un beso al angelito mío, al angelito nuestro.

Se le añade la música y la voz de Vicenta en *off*:

-Juan, ya no discuro con Dios. Ya no le hablo seguido como antes.

El diálogo, que para algunos intelectuales puede parecer cursi tiene, por el contrario, un lirismo parco infrecuente en el cine argentino.

Del GPP de Moreira se pasa a GPP de Vicenta. Está vestida exactamente igual que al comienzo del film y soportando esa primera muerte, la del hijo. De una potencia visual pocas veces igualada, la fotografía de Juan Carlos Desanzo y el montaje de Antonio Ripoll, unidos a la escenografía de Miguel Ángel Lumaldo, guiados por el director, ofrecen una secuencia con extrema carga de angustia. Bergman había alejado al narratorio en aquella partida de ajedrez. Favio, por el contrario, logra sumergirlo en la raíz tanática de la épica latinoamericana. Se encuentra, por este motivo, más cerca de lo

que el mexicano Juan Ibáñez había intentado, aunque no siempre conseguido, en LA GENERALA (1970).

La secuencia final, la décima, LA ULTIMA FIESTA, pone sobre el tapete de manera muy clara, el enfrentamiento entre mitristas y alsinistas (168). El triunfo de Avellaneda en Buenos Aires, provoca la caída en desgracia del Dr. Manuel Marañón, Juez de Paz en Navarro. Moreira se encuentra a su servicio. La primera parte de esta secuencia es nocturna. Se abre con una fiesta típica de la politiquería del momento, con abundante alcohol y mujeres. La cámara pasa del interior de la residencia de Marañón al exterior, donde el gauchaje se divierte. El marco se engalana con fuegos artificiales. Se le concede al Cuerdo, el Judas del caso, un metraje tal vez excesivo, con sus devaneos sexuales y étlicos. Es él quien advierte que los monicacos –los muñecos colgados- parecen muertos, concediendo un indicio del final. En esta ocasión, tanto Moreira como Julián Andrade están relegados a un segundo plano. Es Andrade quien invita a Moreira a irse a Lobos, a La Estrella.

- ¿Rumbiamo'pa'La Estrella?

- ¿Con aguacero?

- ¿Y de ahí?

La música suena delicadamente, como envolviendo a los dos hombres en la relación de amistad que han tenido durante largo tiempo. A la vez, adquiere un tono elegíaco. Se informa en esta breve escena que Avellaneda ha ganado las elecciones.

Luego de CORTE A, la Guardia Provincial allana la residencia del Dr. Marañón (169). Éste niega la presencia de Moreira en su casa: quiere permanecer ajeno al baño de sangre que él mismo ha organizado. Su ira se delata por la insolencia que despliega frente a un soldado:

-¡Quítese el sombrero, rotoso!

-Disculpe, señor.

Se sigue luego con GPPs tanto de Marañón como de sus oponentes alsinistas. La discusión gira en torno a la entrega de Moreira. El Juez niega que el susodicho se

encuentre en su casa. La escena es interrumpida por cristales rotos de una ventana. Hay lucha.

Por CORTE A, se utiliza otra vez la cámara de mano. Prenden al Cuerdo –recién aquí se sabe que se llama Segundo Irazábal-, quien acaba por delatar a Moreira: se ha ido a La Estrella, en Lobos, en compañía de Julián Andrade. A través del interrogatorio al que es sometido el Cuerdo, es posible saber que tanto para Jury como para Favio no hay diferencia alguna entre las dos ramas de los unitarios: nacionalistas y autonomistas son melifluos exponentes de un grupo que utiliza a laderos políticos, según su propia conveniencia, para luego arrojarlos a la basura. Resulta oportuno el GPP del viejo desdentado al costado izquierdo del cuadro que afirma, debido a la lluvia:

- Se vino el agüita.

Por CORTE A y sin advertencia alguna, cambia el espacio geográfico: Lobos, La Estrella. Es de día. En picado desde arriba vemos cómo integrantes de la Guardia Provincial matan a Andrade a culatazos. Luego intiman a Moreira para que se entregue. Éste responde:

-¡Acá no hay más policía que yo, carajo!

Laura, la mujer ya elegida por el héroe, es casi una sombra que musita una letanía:

-No quiero morir... No quiero morir.

El silencio es absoluto, sólo interrumpido por esta letanía:

-No quiero morirme.

En PICADO DESDE ARRIBA habitación del kilombo, donde están Moreira y Laura. Él toma ginebra y dice:

-¡No tiren que voy a sacar a la mujer!

Luego de varios intentos, sale Laura. Corredor. Oscuridad. En la tercera superficie del cuadro se ven figuras en movimiento. Son los soldados. Moreira abre la puerta y dispara dos veces. Vuelve a encerrarse. Comienza aquí el leiv motiv musical de

Pocho Leyes y Luis María Serra, aunque en un tercer plano, apenas audible. Por CORTE A, la ventanita. Moreira se aferra a los barrotes, buscando la libertad tantas veces negada. Reitera como en la secuencia séptima:

-Con este sol. Con este sol.

Cuando sale al corredor, vuelve a utilizarse la cámara de mano que pareciera tomar partido por Moreira, ayudarlo a salir al exterior. Hay abundantes disparos. Ya está acribillado.

Por CORTE A, sale al patio y dice:

-¡Acá está Juan Moreira, mierda!

La música invade la banda sonora. Uso de cámara de mano en el patio de la pulpería. PICADO DESDE ABAJO: cabeza de Moreira. Son tres planos. Se supone que está corriendo. En el segundo de estos planos aparece una amplia sonrisa en su cara. CORTE A: la pared. Grito de Chirino. Cambia el color. El sol. Moreira sonríe ante la muerte: va a encontrar la paz que añoraba. Intenta escalar la pared-límite, pero la lanza de Chirino se clava en su costado. Cae no sin antes dispararle al soldado. Éste grita y sale de cuadro, reptando. Moreira se da vuelta y cae. En PANORÁMICA, Moreira se levanta y revolea el poncho. La imagen se agranda en costado izquierdo del cuadro y se congela. Continúa la música.

Tanto el Moreira histórico como el de Gutiérrez habían muerto de igual forma y lo mismo había ocurrido con el protagonista del JUAN MOREIRA de Moglia Barth. Entonces, ¿cuál es la diferencia con el de Favio y Zuhair Jury? Que hacia 1973, cuando el estreno del film, ya se tenía plena conciencia de que, en varios países latinoamericanos, se había intentado saltar esa pared-límite. La tragedia individual del protagonista de EL ROMANCE DEL ANICETO Y LA FRANCISCA, DE CÓMO QUEDÓ TRUNCO, COMENZÓ LA TRISTEZA Y UNAS POCAS COSAS MÁS... (1967) se transforma en un drama colectivo. El Aniceto, luego del salto, podría recuperar una forma de vida que añoraba. Moreira, en cambio, en ese salto encontraría una libertad que nunca tuvo desde su crimen inicial. La primera y la última secuencia se enlazan con la séptima, la de la muerte corporizada. La situación en Chile, Uruguay y Brasil, más los acontecimientos que ya habían tenido lugar en Argentina, antes de



comenzar el rodaje del film, colocan a este protagonista de la épica latinoamericana en un lugar incómodo: es el héroe del fracaso. Si Cristóbal Jara en HIJO DE HOMBRE había completado su misión, Moreira no consigue en ningún momento recuperar el anhelado indulto. Su figura es esgrimida como arma por las facciones del unitarismo dividido y luego descartada como la de un perro sanguinario. Ni Cristóbal Jara ni Moreira son héroes exportables, sencillamente porque la derrota no se cotiza en el mercado.

Sería un error pensar que el dispositivo genérico puede analizarse con una metodología uniforme. En el caso de la épica, se impone, en el caso de las dos películas tratadas en profundidad, la confección de un texto semejante a un guión cinematográfico. No se trata de copiar lo ya confeccionado para HIJO DE HOMBRE y para JUAN MOREIRA sino de recrearlo a través de las imágenes. Este enfoque permitirá al lector tener una idea cabal de la complejidad que alcanzaron los textos filmicos no siempre bien estudiados –JUAN MOREIRA- o relegados al olvido por razones de conveniencia política o de comodidad –HIJO DE HOMBRE.

Durante el siglo XIX los textos literarios, tanto en su variable culta como popular, se ocuparon del gaucho y lo transformaron, a veces, en héroe mítico. Las injusticias contra este ser humano a quien se veía como un enemigo del *progreso* desde Buenos Aires, han quedado así bien documentadas. Hay, sin embargo, una diferencia notable: la variable culta optó por el pintoresquismo, despreocupándose de la crueldad y el baño de sangre. Naturalmente, el cine silente no escapó a la tentación de llegarse hasta textos ya famosos y, a tal efecto, se llevaron a cabo traslaciones al cine con suerte diversa.

El sonoro continuó haciéndolo, al menos durante los años 30 y, en especial, en los años 40. Las incursiones al pasado argentino tuvieron como protagonista al gaucho y hubo guionistas de valía que dieron al cine trabajos que hoy se consideran *clásicos*. Sin embargo, la industrialización del país, iniciada en los años 50, exigió otros temas más cercanos a la urbanización y a partir de ese momento, el denominado *cine épico*, en ocasiones semejante al *western* norteamericano, cayó en el olvido. No puede afirmarse que desapareció por completo, ya que siempre hubo alguna muestra, aunque no fuera de primera línea.

Los textos literarios argentinos no brindaron aportes significativos a partir de los años 60, aunque la historieta y la radio se preocuparon desde siempre por integrar al gaucho a la memoria colectiva. En cambio, no puede decirse lo mismo de la televisión. Durante las dictaduras de 1966-1972 y 1976-1982 el cine intentó resucitar a este sector postergado y lo usó para una peligrosa y frustrada incursión hacia una quimérica Arcadia existente sólo en la mente de quienes obedecían al poder de turno. Lo que obtuvieron fue un resultado totalmente negativo: las traslaciones cinematográficas, tanto basadas en guiones como en textos literarios, provocaron el hundimiento de no pocos realizadores. No obstante, hay sí muestras que perduran y son aquellas que plantean conflictos a los que se intentó ignorar durante décadas de ostracismo.

Este género denominado *épico* en sus traslaciones cinematográficas ha despertado polémicas que no se han agotado todavía. Naturalmente, la entrada en el siglo XXI, el posmodernismo, la globalización, el conocimiento fragmentario o la ignorancia con respecto al pasado, una ignorancia en la que la educación escolar tiene mucho de cómplice, ha logrado un cometido singular: aquella figura central de la épica tiende a situarse en un lejano horizonte de adonde llega, de vez en cuando, para ser nuevamente vilipendiada.

## CONCLUSIÓN FINAL

El objetivo de este trabajo ha sido una selección de novelas argentinas, sin olvidar las latinoamericanas filmadas en el país.

Uno de los primeros obstáculos fue desplazar la palabra *adaptación* por *traslación* y fundamentar por qué se prefería una a la otra, ya que no son sinónimas a pesar de que, a veces, la crítica de cine las considera semejantes.

La insistencia en el uso del término *traslación* es conveniente cuando se pretende estudiar de forma mancomunada tanto el texto literario –en este caso la novela– como la película correspondiente, cuyo dominio son las imágenes. Se trata de dos sistemas diferentes.

Ambos –novela y película– poseen múltiples formas para expresarse, aunque mutuamente se necesiten y se reinterpreten, pero ninguna de ellas es superior a la otra.

Siempre se consideró al texto literario como el más prestigioso y, en especial, cuando el cine abreva de su fuente. Además, por ser parte del origen de los géneros artísticos provoca, por tradición, el respeto de la supremacía.

Cuando se clasifican los textos filmicos, también se recurre a los géneros literarios, puesto que se los define con las mismas categorías, por ejemplo, folletín, melodrama, policial, comedia, grotesco y épica.

Los géneros tienen características específicas que se complejizan, sobre todo, cuando se los analizan desde la literatura o desde el cine. Por lo tanto, no es aconsejable aplicar una misma técnica para ambos textos.

En algunos casos, un texto literario no necesariamente va a cumplir las mismas reglas en el texto filmico, por consiguiente, el relato lo convierte en otra manifestación diferente, en otro tipo de género.

La obra literaria no pierde ni gana con la traslación cinematográfica. La imprudencia que se generó desde el comienzo del cine fue dar jerarquía a una, en desmedro de la otra.

Un productor y/o director de cine deciden la traslación de una novela en un momento determinado donde se conjugan una serie de intereses, no siempre fáciles de

discernir. Tal vez la obra literaria tenga ya un ganado prestigio, a lo mejor se piensa en un negocio, quizás haya una figura vendedora dispuesta a encarnar el rol protagónico.

La traslación deja entrever de manera explícita o no, el contexto político, social y cultural pero no siempre responde al marco temporal en que fue concebida la novela sino que es el medio perfecto para mostrar el período histórico en que se lleva a cabo el rodaje, aunque se recree en otra época y sociedad.

Por último, la traslación busca la fuente en otro texto para convertirlo en guión cinematográfico y la vigencia de ese film dependerá del talento del director y su equipo, ya que narra una historia por medio de un relato cuya unidad es la imagen.

© Abel Posadas – Marta Speroni – Mónica Landro

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Aguilar, Gonzalo Moisés. *Lautaro Murúa. Los directores del cine argentino*, Buenos Aires: CEDAL, 1994.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.
- Baldelli, Pio. *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- Barea, Fernando: *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1982. Ediciones de la Municipalidad de Rosario*, 2009.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Yale University Press, New Haven and London, 1995.
- Bruner, Jerome. *La fábrica de historias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Calistro, Mariano y otros. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Anesa/Crea, 1978.
- Campodonico, Raúl Horacio. *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*. España: Universidad de Alcalá, 2005.
- Carrière, Jean-Claude. *La película que no se ve*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Casetti, F. y Chio, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Cattrysse, Patrick. *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Les films noirs américaines*. Berna: Peter Lang, 1992.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Patriche P Editrice, 1981.
- Coli, Yossouph. *Haroldo Conti: narrativa de un cazador*. Tesis doctoral. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Eco, Humberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1996.

- España, Claudio (director general). *Cine argentino, modernidad y vanguardia 1975-1983*, Tomo I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. *Cine argentino, industria y clasicismo 1933- 1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Ford, Aníbal y otros. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1983.
- Ford, Aníbal. *Homero Manzi*. Buenos Aires: CEDAL, 1971.
- Forster, Edward A: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate Editorial, 2003.
- Fronidzi, Arturo. *Política y Petróleo*. Buenos Aires: Raigal, 1954.
- Gimferrere, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1999.
- Goldstein, Miriam. *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*. Buenos Aires: Grupo Editor Tercer Milenio. Col. Papeles de Cine, 2008.
- Gramsci, Antonio. *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Insaurralde, Andrés. *Manuel Romero. Los directores del cine argentino*. Buenos Aires: CEDAL, 1993.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Landi, Oscar y Quevedo, Luis Alberto. *Para ver a Olmedo*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad, 1988.
- Landini, Carlos. *Sergio Renán. Los directores del cine argentino*. Buenos Aires: CEDA, 1994.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Mandel, Ernst. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. Buenos Aires: Ediciones RyR, 2011.
- Manrupe, Raúl y Portela, Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1999-2002)*. Tomo II. Buenos Aires: Corregidor, 2003. *Un diccionario de films argentinos*. Tomo I. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

- Maranghello, César. *Artistas Argentinos Asociados, la epopeya trunca*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2002. *Hugo del Carril. Los directores del cine argentino*, Buenos Aires CEDAL, 1993.
- Marco, Susana y otros. *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- Mcdougall, Stuart Y. *Made into Movies: From Literature to Film*. Orlando: Harcourt Brace, Jovanovich, 1985.
- Orgambide, Pedro y Yahni, Roberto (directores). *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Parent-Altier, Dominique. *Sobre el guión*. Buenos Aires: Editorial La Marca, Biblioteca de La Mirada, 2005.
- Peña, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Pierini, Margarita. *La novela semanal (Buenos Aires 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Literatura Breve, 2004.
- Posadas, Abel –Landro, M.y Speroni, M. *Cine sonoro argentino. 1933-1943*. Tomo II. Buenos Aires: El Calafate, Buenos Aires, 2006. *Cine sonoro argentino. 1933-1943*. Tomo I. Buenos Aires: El Calafate, Buenos Aires, 2005.
- *Nini Marshall, desde un ayer lejano*. Buenos Aires: Colihue, 1993.
- Rivera, Jorge. *El relato policial en Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1986.
- Schettini, Adriana. *Pasen y vean – Vida de Favio*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Seibel, Beatriz. *Historia del circo criollo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
- Serceau, Michel. *L'adaption cinematographique du textes literaires. Théorie et lectures*. Liège: Editions du Cefal, 1999.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política (vols. I y II)*. Buenos Aires: CEDAL, 1994.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- Wolf, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.  
(comp). *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.



## ARTÍCULOS

- Barros Grela, Eduardo. “A la sombra de la estrella de Hollywood: implicación social e identificación semiótica de los personajes *secundarios*”. *Revista de Estudios Literarios Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid. 2004.
- Benjamin, Walter. “El narrador”. En *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.
- Berg, Edgardo. (Universidad de Mar del Plata) “La escuela del crimen. Apuntes sobre el género policial en Argentina”. *Revista de Estudios Literarios Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Bernini, Emilio. *Viñas y el cine*. <[http:// www.no-retornable.com.ar](http://www.no-retornable.com.ar)>
- Candiano, Leonardo. “David Viñas y la traición Frondizi. De Contorno a Dar la Cara”. *Actas del Segundo Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario, 2000.
- Galano, Pablo. “La historia que recién comienza: elementos para la adaptación o trasposición. De la perspectiva al círculo”. *Revista La mirada cautiva. Cine y Literatura*. Año III. Nº 7. Museo del Cine Pablo Dukrós Hicken. Buenos Aires. Octubre 2003.
- Goldenberg, Jorge. “Guionistas por guionistas”. *Grupo Palabra-Acción*. Editorial Bafici. Buenos Aires. 2006.
- Huguet, Hernán Maximiliano (Universidad Nacional de Lomas de Zamora). “En torno a Hijo de hombre”. *Revista Cartaphilus*. Universidad de Murcia. España. 2010.
- Hutcheon, Linda. “La política de la parodia posmoderna”. *Revista Criterios*. La Habana. Edición Especial de Homenaje a Bajtin, julio 1993. Traducción del inglés a cargo de Desiderio Navarro.
- Lafforgue, Jorge. “Walsh en y desde el género policial “. *Revista El gato negro*. Nº 5. Buenos Aires. Diciembre 1994.
- Menton, Seymour. “Realismo mágico y dualidad en Hijo de hombre”. *Revista Iberoamericana* 33. Instituto Internacional de Literatura. Universidad de Pittsburg. 1967.
- Pierini, Margarita. “Una narrativa para el gusto plebeyo. Los autores de la La Novela Semanal le contestan a La Razón”. *V Congreso Internacional*

*Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Buenos Aires. 13 al 16 de agosto de 2003.

Posadas, Abel. "Manuel Romero: cine popular o populismo". *Revista Crear en la cultura nacional*. Nº 9. Julio-agosto. Buenos Aires. 1982.

Rogers, Mara. "La ironía como forma de evasión y compromiso político: Flores robadas en los jardines de Quilmes, de Jorge Asís". *Revista Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2008.

Romano, Eduardo. "Dos versiones cinematográficas de un clásico argentino en Literatura/Cine Argentino sobre la (s) frontera(s)". Catálogos Editora. Buenos Aires. 1991.

Sosa, Carlos Hernán. "Las bondades de un juez justo": el enmascaramiento oportuno del folletín. Sobre procesos judiciales y facciones populares en la Argentina de fines del siglo XIX". *Revista Anclajes*. Universidad Nacional de La Pampa. Diciembre 2005.

Todorov, Tzvetan. "Introducción y Lo verosímil que no se podría evitar". AAVV *Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1973.

Velasco Suárez, Horacio. "Chesterton y la cultura argentina" Buenos Aires. 2005  
<[http:// www.sociedadchestertonianaargentina.org](http://www.sociedadchestertonianaargentina.org).>

## TEXTOS LITERARIOS

Ábalos, Jorge Washington. *Shunko*. Buenos Aires: Losada, 1984.

Aguinis, Marco. *La cruz invertida*. Buenos Aires: Planeta, 1971.

Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Novelas y cuentos. Tomo I. Buenos Aires: Fabril Editora, 1963.

---*Los lanzallamas*. Novelas y cuentos. Tomo II. Buenos Aires: Fabril Editora, 1963.

---*Los siete locos*. Novelas y cuentos. Tomo I. Buenos Aires: Fabril Editora, 1963.

Asís, Jorge. *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Buenos Aires: Losada, 1980.

Benedetti, Mario. *Gracias por el fuego*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

---*La tregua*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.

Bernárdez Jacques, Elbio. *Donde comienzan los pantanos*. Buenos Aires:  
Edición del autor, 1949.

Bianco, José. *Las ratas*. Buenos Aires: CEDAL, 1987.

Bioy Casares, Adolfo. *Diario de la guerra del cerdo*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1987.

---*El perjurio de la nieve*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

---*El sueño de los héroes*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

Buchin, Mirko. *Chechela, una chica de barrio*. Barcelona: Barral Editores  
S.A., 1971.

Bullrich, Silvina. *Los pasajeros del jardín*. Buenos Aires: Emecé, 1971.

---*Tres novelas – Bodas de cristal, Mientras los demás viven, Un momento muy largo-*.  
Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Bunge, Carlos Octavio. *El capitán Pérez*. Volumen I. Buenos Aires: Ediciones  
Suma, 1946.

Castro, Ernesto Luis. *Los isleros*. Buenos Aires: CEDAL, 1967.

Cerretani, Arturo. *El bruto*. Buenos Aires: Los Libros del Mirasol, 1963.

Conti, Haroldo. *Alrededor de la jaula*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1995.

Cortázar, Julio. *El perseguidor y otros cuentos*. Buenos Aires: CEDAL, 1967.

Dal Masetto, Antonio. *Siempre es difícil volver a casa*. Buenos Aires: Planeta,  
1992.

Denevi, Marco. *Rosaura a las diez*. Buenos Aires: CEDAL, 1978.

Díaz, Eugenio Geno. *Los desangelados*. Buenos Aires: Galerna, 1977.

Droguett, Carlos. *Eloy*. *Santiago de Chile: Editorial Universitaria S.A., 1967.*

Duayén, César. *Stella*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.

Dupré, María José. *Éramos seis*. Buenos Aires: Américalee, 1944.

Feinmann, José Pablo. *Últimos días de la víctima*. Buenos Aires: Legasa, 1983.

Gálvez, Manuel. *La maestra normal*. Buenos Aires: Agencia de Librería y Publicaciones, 1925.

---*La muerte en las calles (novela de las invasiones inglesas 1806-1807)*. Buenos Aires: Librería y Editorial "El Ateneo", 1949.

---*Miércoles santo*. Buenos Aires: Librería y Editorial "La Facultad", 1930.

---*Nacha Regules*. Buenos Aires: CEDAL, 1968.

Giardinelli, Mempo. *Luna caliente*. Buenos Aires: Biblos Argentina S.A., 2005.

Gómez Bas, Joaquín. *Barrio gris*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.

*Oro bajo*. Buenos Aires: Goyanarte, 1957.

Granata, María. *Los viernes de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1971.

Guido, Beatriz. *Fin de fiesta*. Barcelona: Losada, 2000.

--- *La caída*. Buenos Aires: Losada, 1965.

--- *La casa del ángel*. Buenos Aires: Emecé, 1983.

--- *La invitación*. Buenos Aires: Losada, 1979.

Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Losada, 1961.

*Rosaura*. Biblioteca virtual universal.

< <https://www.biblioteca.org.ar/libros/70089>.

Gusmán, Luis. *Tennessee*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.

Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Tomo I y II. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo S.A., 1997

Jasca, Adolfo. *Los tallos amargos*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1965.

- Lynch, Benito. *El inglés de los güesos*. Buenos Aires: Ediciones Troquel, 1975.  
---*El romance de un gaucho*. Buenos Aires: Editorial Kraft Limitada, 1961.  
---*Los caranchos de la Florida*. Buenos Aires: CEDAL, 1968.
- Mairal, Pedro. *Una noche con Sabrina love*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar U.T.E., 1998.
- Maluenda, Rafael. *Armiño negro*. Buenos Aires: Ediciones del Pórtico, 1953.
- Manauta, Juan José. *Las tierras blancas*. Buenos Aires: Ediciones doble p, 1956.
- Mármol, José. *Amalia*. Tomo I y II. Buenos Aires: CEDAL, 1967.
- Martelli, Juan Carlos. *Los tigres de la memoria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- Mateo, Abel. *Reportaje en el infierno (Policicla)*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohle, 1956.
- Medina, Enrique. *Las tumbas*. Buenos Aires: Ediciones Milton, 1987.  
---*Perros de la noche*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1984.
- Mulet, Sergio. *Tiro de gracia*. Buenos Aires: Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1969.
- Obligado, Rafael. *Santos Vega*. Buenos Aires: Kapelusz, 1957.
- Ocampo, Silvina. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Sur, 1948.
- Onetti, Juan Carlos. *El astillero*. Barcelona: Club Bruguera, 1980.
- Pareja Diez Canseco, Alfredo. *Las tres ratas*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- Pavlotzky, José. *¡Esta tierra es mía!, novela del Chaco argentino*. Buenos Aires: Editorial Cogtal, 1960.
- Payró, Roberto Jorge. *El casamiento de laucha*. Buenos Aires: Colihue/

- Hachette, 1979.
- Pago Chico y Nuevos cuentos de Pago Chico*. Buenos Aires: Losada, 1950.
- Perina, Emilio. *La Mary*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- Peyret, Marcelo. *Cartas de amor*. Buenos Aires: Tor, 1944.
- Los pulpos*. Buenos Aires: Tor, 1931.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Plá, Roger. *Paño verde*. Buenos Aires: Ámbar S.R.L., 1955.
- Poletti, Syria. *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- Pubis angelical*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- Los siete 7 pecados tropicales*: Buenos Aires. Ediciones El Cuenco de Plata, 2009.
- Roa Bastos, Augusto. *Hijo de hombre*. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1969.
- Rodrigué, Emilio. *Heroína*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- Sábato, Ernesto. *El túnel*. Buenos Aires: Los Libros del Mirasol, 1962.
- Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: CEDAL, 1968.
- Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- Saslavsky, Luis. *A sangre fría*. Buenos Aires: Schapire, 1947.
- Shuá, Ana María. *Los amores de Laurita*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2006.
- Sierra, Dante. *La cigarra no es un bicho*. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1963.
- Silberstein, Enrique. *El asalto*. Buenos Aires: Ediciones La Rreja, 1956.

Soriano, Osvaldo. *Cuarteles de invierno*. Buenos Aires: Bruguera, 1982.

*No habrá más penas ni olvido*. Barcelona: Ediciones B, 1987.

Tizziani, Rubén. *Noches sin lunas ni soles*. Buenos Aires: Ediciones Poniente Argentina, 1984.

Varela, Alfredo. *El río oscuro*. Buenos Aires: CEDAL, 1967.

Verbitsky, Bernardo. *Calles de tango*. Buenos Aires: CEDAL, 1968.

Verissimo, Erico. *Mirad los lirios del campo – Olhai os lirios do campo*. Buenos Aires: Editorial Tupa, 1947.

Viñas, David. *Dar la cara*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1975.

Walsh, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001.

Wast, Hugo. *La casa de los cuervos*. Buenos Aires: Editorial Ballardo, 1937.

*La que no perdonó*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.

Yupanqui, Atahualpa. *Cerro Bayo. Vida y costumbres montañosas*. Buenos Aires: Editorial Problemas, 1946.

## NOTAS

- 1) Patrick Cattrysse. *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américaine*. No sólo en este libro sino también en diversas ponencias, Cattrysse insiste en el concepto de polisistema. Es decir, una traslación de novela a cine se hace en un momento determinado de la historia, de manera que hay que relacionar esa adaptación con el contexto.
- 2) *Vanguardia* es un término que en Argentina supone la adhesión a ciertas corrientes estéticas europeas de los años 60.
- 3) Juan Carlos Garate, de la Argentina Sono Film, a Abel Posadas, junio de 1994.
- 4) Entre la cofradía de escritores oficiales, las dos primeras novelas de Manuel Puig, no fueron recibidas con halagos. Para ellos no se trataba de literatura *seria*.
- 5) Según Fernando Martín Peña, la secuencia cero o de créditos de la AMALIA de Enrique García Velloso es una de las más extensas en la historia del cine. Desfilan por allí los nombres y apellidos reales de los improvisados actores, más su caracterización de acuerdo con los personajes que representan.
- 6) Zully Moreno alcanzaría el estrellato con esta película, iniciando una carrera que daría por terminada en España en 1959.
- 7) Junto a Marta Lynch y Beatriz Guido, Silvina Bullrich era por esta época una de las novelistas más leídas. Así lo atestigua el tiraje de ejemplares de varias de sus obras.
- 8) Graciela Borges repite aquí el rol que le tocara en suerte en CRÓNICA DE UNA SEÑORA (Raúl de la Torre-1971).
- 9) Entre ellos, Jorge Miguel Couselo en *El Negro Ferreyra, un cine por instinto*.
- 10) Elena Lucena, pareja de Ferreyra por ese entonces, fue utilizada por el realizador en varias películas.
- 11) A diferencia de la CÁMARA OBJETIVA SIMPLE, la OBJETIVA IRREAL, tiende a enfatizar mediante sus movimientos –picado desde arriba, picado desde abajo, *travelling*- un momento específico del enunciado.
- 12) El espectador, admitido hipotéticamente por la película, penetra en un personaje, cambia su actividad perceptiva, sigue sus pasos, adopta sus comportamientos. De aquí a la identificación de espectador-personaje hay sólo un paso.
- 13) Según Fernando Martín Peña, sólo se conservan unos veinte minutos de esta película. A su vez, César Maranghello aporta estos datos: el rodaje se extendió entre el 18 de noviembre de 1954 y el 18 de enero de 1955. Las tribulaciones del sacerdote protagonista de *Miércoles santo*, fueron adaptadas por Roberto Gil y divididas en episodios. En un principio la película iba a llamarse MUNDO, DEMONIO Y CARNE.
- 14) Electra alquiló los Estudios San Miguel para el rodaje de LA MUERTE EN LAS CALLES en abril de 1952. Los dueños de esta empresa, según César Maranghello, figuran como “Ignacio Tankel y otros”.
- 15) SHUNKO (Lautaro Murúa-1960) había sido distinguida por la UNESCO.
- 16) La Ley de Residencia o Ley Cané es la 4.144, sancionada por el Congreso argentino en 1902. Mediante la misma, podía expulsarse a cualquier extranjero sin juicio previo. Fue presentada por el senador Miguel Cané y derogada recién en 1958 bajo el gobierno de Arturo Frondizi.



- 17) Al parecer, los guionistas cayeron en la cuenta de que Daniel Tinayre iba modificando el libro a medida que rodaba. Sergio Wolf a Abel Posadas en 1994 y ratificado por Olga Zubarry en 2008.
- 18) En el año 1922, este autor había publicado la novela *Alta Gracia*, Editorial Self. En la misma ponía al descubierto que los elegantes huéspedes de los hoteles de lujo de la zona, eran también tuberculosos. Por consiguiente, fue expulsado de la localidad cordobesa.
- 19) Olga Zubarry a Abel Posadas en 2008.
- 20) El mismo tango es silbado por Daniel, el ladrón abatido, en el segundo episodio de NO ABRAS NUNCA ESA PUERTA (Carlos Hugo Christensen-1952).
- 21) LOS PULPOS, junto a MÁS ALLÁ DEL OLVIDO (Hugo del Carril-1956), se exhibió en el Festival de Tres Continentes, Nantes, Francia, edición 1996, dedicada al melodrama argentino de las décadas del 40 y del 50. Ambos films fueron muy elogiados.
- 22) Los medios electrónicos, el teatro y el libro continúan ocupándose de acontecimientos y figuras del pasado y del presente argentinos. Esta producción se distingue, en su mayor parte, por poner al descubierto, antes que lo estudiado, la ideología de los autores.
- 23) Además, cabe citar LA CASA ESTÁ VACÍA, rodada en Chile por Schlieper en 1945.
- 24) Graciela Borges.
- 25) En LUMITON, gozó de amplia libertad y comenzó su carrera sin recorrer el escalafón habitual. Venía de trabajar en Radio Splendid.
- 26) El texto estrella no se agota en la película, sino que comprende el periodismo gráfico, radial y posteriormente televisivo e internético.
- 27) Las estrellas tenían modistos exclusivos. Por razones políticas, el coiffeur Juan Magarola se transformó en el elegido por varias de estas actrices.
- 28) René Mugica, en la última entrevista concedida a los autores de este trabajo en la primavera de 1997, sostuvo que “a estas mujeres de San Miguel llegó un momento en que habría que haberles dicho No.” Se refería a los años 40 y al estudio de los Machinandiarena.
- 29) El denominado *folletín pasional* pasaría de la radio a la televisión.
- 30) Al respecto, vale la pena analizar la burla de Niní Marshall en ORQUESTA DE SEÑORITAS (Luis César Amadori-1941) y LA MENTIROSA (Luis César Amadori-1942).
- 31) César Tiempo, cuyo verdadero nombre era Israel Zeitlin, había escandalizado a Buenos Aires en 1926 con la publicación de *Versos de una p...*, firmado por una supuesta prostituta ucraniana llamada Clara Beter.
- 32) Olga Zubarry, luego de un breve período de aprendizaje en LUMITON, saltó a la popularidad con EL ANGEL DESNUDO (Carlos Hugo Christensen-1946).
- 33) Cfr. el final del capítulo dedicado al folletín.
- 34) Psicoanálisis básico utilizado por la cinematografía mundial de la época.
- 35) Otros ejemplos en el cine argentino son LA HORA DE MARÍA Y EL PÁJARO DE ORO (Rodolfo Khun-1975) y EL FANTÁSTICO MUNDO DE LA MARÍA MONTIEL (Zuhair Jury-1977).
- 36) Una versión del guión ideado por el autor apareció en *Los 7 pecados tropicales de Manuel Puig*.

- 37) Eduardo Barros Grela. “A la sombra de la estrella de Hollywood: implicación social e identificación semiótica de los personajes secundarios”. Revista de Estudios Literarios Espéculo.
- 38) En el siglo XXI, Perla en MONOBLOC (Luis Ortega-2004), a cargo también de Graciela Borges, se convierte en un eco de la Ana de PUBIS ANGELICAL. Se trata de la estela de una estrella que el director ha utilizado como actriz.
- 39) Los teóricos intentan homologar el melodrama mexicano con el argentino. Algunos reconocen que la técnica de los productos argentinos es superior, como si ésa fuera la única diferencia. Es evidente que han tomado la etiqueta Lamarque para ambas cinematografías como si fuera la predominante. Esto no significa que no puedan realizarse ciertos paralelismos, aunque los aspectos disímiles son más que evidentes. La fundamental es la siguiente: el cine mexicano jamás cuajó en Argentina, si se exceptúan los melodramas interpretados por la media docena de estrellas aztecas que tuvieron aceptación en las salas de segunda y tercera línea, durante las décadas del 40 y del 50.
- 40) Este folletín iba a llamarse LA FAMILIA ESTÁ DE FIESTA, pero Sandrini murió en el *set*, al terminar el rodaje.
- 41) A partir de EL ÁNGEL DESNUDO (Carlos Hugo Christensen-1946), María Duval debió abandonar esta imagen para que Carlos Schlieper la convirtiera en la muy sexuada estudiante de LA SERPIENTE DE CASCABEL (1948). A su vez Mirtha Legrand, luego de varias comedias anodinas, se transformó en corista de un teatro de baja estofa –cfr. PASAPORTE A RÍO (Daniel Tinayre-1948). Christensen encontró en Olga Zubarry la imagen para plasmar una adolescencia neurótica, hasta el momento ausente en el cine argentino.
- 42) Esta película-castigo, como la denomina Andrés Insaurralde en su libro sobre *Manuel Romero*, tal vez no haya sido rodada por este director sino, a juzgar por las declaraciones de los técnicos de LUMITON, por el alemán Gerardo Huttula.
- 43) Los Pérez García fue una popular audición transmitida durante las décadas del 40 y del 50 por Radio El Mundo y luego, hasta promediar los 60, por Splendid.
- 44) La vuelta atrás luego del golpe implica, tal vez, un retorno a la década del 30.
- 45) El sello impuso al galán de moda Carlos Estrada.
- 46) El asesinato ocurrió el 23 de julio de 1935.
- 47) Citado en el prólogo de Jorge B. Rivera a *Las ratas*.
- 48) Oscar Barney Finn en *Luis Saslavsky*, piensa que éste es el mayor problema de la traslación.
- 49) Debe pensarse en los personajes de Pedro López Lagar en HISTORIA DE UNA NOCHE (1941) y LOS OJOS MÁS LINDOS DEL MUNDO (1943). También Libertad Lamarque en PUERTA CERRADA (1939) y Pepe Arias en EL LOCO SERENATA (1939).
- 50) Cfr. HISTORIA DE UNA NOCHE (Luis Saslavsky-1941) y el baile de la pareja central en el *picnic*.
- 51) A partir de BERKELEY SQUARE (Frank Lloyd-1933) tanto el cine como la TV han intentado trasladar en imágenes gran parte de la obra de Henry James. Salvo escasas excepciones, los resultados no han satisfactorios, a pesar de que los intentos –más de ciento veinte- persisten hasta la actualidad.

- 52) Renán había grabado con anterioridad, en el ciclo *Las grandes novelas*, este texto de Benedetti, también protagonizado por Ana María Picchio. La película obtuvo una nominación para el Oscar en 1974.
- 53) Este rasgo de estilo sería utilizado luego en CRECER DE GOLPE.
- 54) Con respecto a la metáfora de la jaula, consultar tesis doctoral de Yossouph Coly, *Haroldo Conti: narrativa de un cazador*.
- 55) En las comedias, hay ciertas conductas que los jóvenes asumen con mayor desenvoltura –cfr. a la alumna Olga Arévalo, que seduce al inspector de policía Robledo en LA SERPIENTE DE CASCABEL (Carlos Schlieper-1948)-.
- 56) Nada menos que Tita Merello aconseja, en clave tanguera, “No salgas de tu barrio/sé buena, muchachita/casate con un hombre/que sea como vos...”, según la composición de Enrique Delfino y Rodríguez Bustamante de 1927. La señora Merello la entona en TANGO (José Luis Moglia Barth-1933). La versión fue luego popularizada por Azucena Maizani.
- 57) Sergio Wolf en su artículo *El cine del proceso. Estética de la muerte*, incluido en *Cine Argentino, la otra historia*. También Fernando Varea y su libro *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1982*.
- 58) Según Peter Brooks, en su *The Melodramatic Imagination*, el alto melodrama -también el bajo pero de manera mucho más primitiva-, permite la contraposición de fuerzas antagónicas, al mismo tiempo que da la libertad a las fuerzas inconscientes.
- 59) La Cinematográfica V fue un intento de Mario Soffici, Hugo del Carril, Lucas Demare, Daniel Tinayre y Luis César Amadori, para filmar con cierta independencia. No existía entre ellos ninguna relación que no fuera de índole puramente comercial. Amadori rodó un viejo drama de Luis Rodríguez Acassuso llamado EL BARRO HUMANO (1955), Tinayre concretó LA BESTIA HUMANA (estrenada recién en 1957), Hugo del Carril llevó a cabo LA QUINTRALA (1955) y Mario Soffici BARRIO GRIS (1954) y EL CURANDERO (1955).
- 60) Según algunas fuentes, el subsecretario de Prensa y Difusión Raúl Alejandro Apold, habría impuesto un prólogo y un epílogo optimistas a la película.
- 61) Don Gervasio es un antecedente del Camilo Canegato de ROSAURA A LAS DIEZ (Mario Soffici-1958).
- 62) Se ha hablado de la similitud entre *Nada*, la novela de la hispana Carmen Laforet, y *La caída* de Beatriz Guido. Ésta jamás aceptó haber leído el texto de la española. La novela de Laforet se transformó en GRACIELA (Leopoldo Torre Nilsson-1956), en adaptación de Arturo Cerretani.
- 63) Elsa Daniel constituye el rostro emblemático de las cuatro obras de Torre Nilsson que lo lanzaron a la fama: GRACIELA, LA CASA DEL ÁNGEL, LA CAÍDA y LA MANO EN LA TRAMPA. Lautaro Murúa también hubiera figurado en las cuatro de no haberse encarado LA MANO... como una coproducción con España. Estos dos actores se reencontrarían años más tarde en LOS CHANTAS (José A. Martínez Suárez-1975), aunque como padre e hija. Cuando se le interroga al personaje de Elsa Daniel quién es el señor a quien saluda, ella responde: “Un viejo conocido”.
- 64) Este corredor fue ideado por Gori Muñoz para MÁS ALLÁ DEL OLVIDO (Hugo del Carril-1956), de manera que E. Rodríguez Mentasti no tuvo que hacer esfuerzos con la escenografía.
- 65) César Maranghello: *Hugo del Carril, Los directores del cine argentino*

- 66) El escritor hispano Eduardo Borrás se pondría luego a las órdenes de Daniel Tinayre para los vehículos que este realizador confeccionara en la década del 60.
- 67) Raúl Horacio Campodónico: *Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Política Económica del Cine Argentino*.
- 68) David Viñas fue también el guionista de EL JEFE (Fernando Ayala-19589 Y el candidato (Fernando Ayala-1959). Escribió el argumento para SÁBADO A LA NOCHE, CINE (Fernando Ayala-1960) y el de LA MUERTE BLANCA/COCAINE WARS (Héctor Olivera-1985). Si EL JEFE fue consumida, en su momento, como un alegato antiperonista, EL CANDIDATO y DAR LA CARA destilan la frustración de los intelectuales de izquierda con respecto al gobierno de Arturo Frondizi.
- 69) En el texto literario, Bernardo Carman es estudiante de abogacía.
- 70) Según grita el personaje encarnado por Héctor Pellegrini. El insulto figura también en el texto literario.
- 71) Leonardo Candiano: *David Viñas y la traición Frondizi. De Contorno a Dar la cara* en Actas del Segundo Congreso Internacional. También ocurre otro tanto con Emilio Bernini, *Viñas y el cine*, artículo publicado en [www.no-retornable.com.ar](http://www.no-retornable.com.ar).
- 72) Habría que agregar otros autores como Alberto Novión, Francisco Defilippis Novoa, Gerardo López *et al.*
- 73) Entre otros, Oscar Masotta en *Sexo y traición en Roberto Arlt*.
- 74) Armando Discépolo en varias de sus obras se ocupa también de esta aspiración de la pequeño - burguesía.
- 75) Existen oscilaciones de Arlt hacia el folletín, en especial cuando intenta trabajar el terreno afectivo.
- 76) Sergio Mulet murió asesinado a manos de su mujer en Ella, Rumania, en septiembre de 2007. Se habían casado en España. .
- 77) Hubo una diáspora desde comienzos de los años 70. Así, por ejemplo, Gregorio Kohon se radicó en Londres como psiquiatra y Reynaldo Mariani partió a Brasil para regresar años después y morir en Zapala, provincia de Neuquén.
- 78) Como por ejemplo THE PLAYERS VS. ÁNGELES CAÍDOS (Alberto Fisherman-1969)
- 79) Originariamente, Campoamor tituló a este tango *La concha de la lora*. Se les llamaba *loras* a las prostitutas europeas. A posteriori decidió cambiar el título por *La c... de la ...l*. Y luego adoptó *La cara de la luna*.
- 80) Desde que apareciera el fascista Indarregui en LA CAIDA (Leopoldo Torre Nilsson-1959), los ataques fueron comunes en el cine de aquellos años –cfr. entre otras, DAR LA CARA (José Antonio Martínez Suárez-1960) y CON GUSTO A RABIA (Fernando Ayala-1964). Se convirtió en un clisé para las películas políticamente correctas.
- 81) Para más información ver el documental *Richardo Becher: Recta Final* (Tomás Lipgot - 2010).
- 82) La iniciación de Cortázar en el cine es curiosa. En 1944, instalado en Chivilvoy, provincia de Buenos Aires, se une a Ignacio Tankel para rodar la inédita *LA SOMBRA DEL PASADO*. A propósito de esta aventura existe un documental titulado *Buscando la sombra del pasado* (Gerardo Panero-2010).

- 83) Charlie Parker (1920-1955), internacionalmente famoso saxofonista norteamericano. Clint Eastwood dirigió una biografía sobre el músico negro titulada *BIRD* (1986)
- 84) Debido al módico desnudo de Zulma Faiad, por entonces menor de edad, y a instancias del padre de la actriz y vedette, se promovió un juicio que retrasó el estreno de la película.
- 85) Gonzalo Moisés Aguilar. *Lautaro Murúa. Los directores del cine argentino.*
- 86) Adriana Schettini. *Pasen y vean – Vida de Favio.*
- 87) *Las tumbas* fue publicada en 1972 y cuando se agotó la edición vigésimo sexta en enero de 1977 se dejó de imprimir. Seis años después se reeditó.
- 88) Medina ha declarado en varios reportajes que su madre lo llevó al reformatorio debido a la extrema pobreza en que vivían. Él, por su parte, jamás le hizo saber lo que había sufrido en esas instituciones.
- 89) Reportaje a Humberto Ríos en el programa televisivo conducido por Fernando Martín Peña, *La joven guardia*, Canal 7, Buenos Aires, Argentina.
- 90) Declaraciones de Humberto Ríos al diario chileno *La tercera*, abril 9 de 2010, con motivo de haberse hallado una copia de esta película hasta ese momento extraviada. La coproducción argentino-chilena tuvo entre sus productores al realizador argentino José Antonio Martínez Suárez, en ese momento residente en Chile y trabajando en publicidad.
- 91) Salvador Allende (1908-1973) asumiría la presidencia de Chile por vía democrática en 1970 y sería derrocado por un sangriento golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, que también acabó con su vida. Fue el primer mandatario comunista que obtuviera el gobierno mediante el voto popular.
- 92) Louise Brooks (1906-1985), actriz norteamericana que alcanzó fama internacional a partir de *LA CAJA DE PANDORA* (G. W. Pabst-1929), rodada en Alemania al final del período silente.
- 93) Las tres A –Alianza Anticomunista Argentina- fue una organización de extrema derecha que asesinó a personalidades supuestamente de izquierda luego de la muerte de Perón, ocurrida el 1 de junio de 1974. La cabeza visible era la del Ministro de Bienestar Social del gobierno de Isabel Martínez de Perón, José López Rega.
- 94) Mecha Ortiz (1900-1987) es quien encarna a Mara Ordaz en este film. Lo que su personaje está viendo es una escena de *MADAME BOVARY* (Carlos Schlieper-1947).
- 95) Mate Cosido es el apodo de Manuel Bertolatti o Segundo David Peralta. Inició su carrera delictiva en 1918 y el 10 de mayo de 1938, luego del asalto a la compañía La Forestal, se fugó y no hubo más noticias sobre él.
- 96) Los diversos esbozos biográficos de Benito Lynch lo presentan como un misántropo recluido en su casona de La Plata, en especial luego de la muerte de su madre, en 1938. Zavalía y un gerente de Pampa Film fueron a la capital de la provincia. El escrito les pidió diez mil pesos por los derechos de *Los caranchos de la Florida*. Le fueron pagados en el acto.
- 97) Ulyses Petit de Murat le pidió a Alfredo G. Volpe que colaborara con él en la traslación de los cuatro cuentos de Horacio Quiroga, que darían origen a *PRISIONEROS DE LA TIERRA* (Mario Soffici-1939). Volpe se consideraba, debido al éxito de *LA FUGA*, demasiado importante frente a Petit de Murat y, por lo tanto, se negó.

- 98) Se incluyen en esta categoría a la madre de Cantalicio en *El último perro* de Guillermo House y a la Rosalía Gómez, la Carancha de *Los isleros* de Ernesto L. Castro.
- 99) Elbio Bernárdez Jacques fue un ensayista y novelista, que se especializó en temas relacionados con la zona del Tuyú, provincia de Buenos Aires.
- 100) La voz *over* pertenece al actor José María Gutiérrez.
- 101) Guillermo House es el seudónimo del Teniente Coronel (Retirado) Guillermo Agustín Casá (1884-1962).
- 102) Para el análisis de novela y película consultar Eduardo Romano, “El último perro en palabras y en imágenes”, uno de los capítulos del libro *Literatura/Cine Argentino sobre la(s) frontera(s)*.
- 103) Juan José Manauta en declaraciones al diario *Página 12*, Buenos Aires, diciembre 9 de 2008. Como dato curioso, este escritor interviene en el film desempeñando el rol del maestro.
- 104) Esta novela tiene una larga historia editorial que no ha terminado todavía. Se manejó la edición de Losada, Buenos Aires, 1984.
- 105) Gonzalo Moisés Aguilar en *Lautaro* Murúa, supone que esta frase corresponde al director. En realidad Roa Bastos la trasladó directamente del texto de Ábalos.
- 106) Luego del golpe de Estado de 1955, Singerman volvió a la radio pero no aceptó ninguna oferta de las propuestas que le llegaban del cine. Se supone que su *cachet* resultaba demasiado alto. Se integró a la TV en Canal 9.
- 107) LUNA DE MIEL EN RÍO (Manuel Romero-1940).
- 108) Nélide Romero a Abel Posadas, octubre de 1995.
- 109) Dos libros de estos guionistas fueron comprados por Hollywood: LOS MARTES ORQUÍDEAS y ROMANCE MUSICAL.
- 110) Juan Carlos Garate a Abel Posadas, junio de 1994.
- 111) Oscar Landi y Luis Alberto Quevedo: *Para ver a Olmedo*.
- 112) Algunos investigadores confundieron esta obra de teatro con una novela.
- 113) Edgardo H. Berg: *La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en Argentina*.
- 114) En [www.sociedadchestertonianaargentina.org](http://www.sociedadchestertonianaargentina.org).
- 115) El caso del concejal de Vicente López Carlos A. Ray y María Poety de Canelo, dos vértices de un triángulo pasional, tentó varias veces al cine. Además de la versión silente, tanto EDICIÓN EXTRA (J.L. Moglia Barth-1949) como LOS ACUSADOS (Antonio Cunill, hijo -1960) aluden de diversa manera a la infidelidad y al crimen.
- 116) En EL CRIMEN DE ORIBE Leopoldo Torres Ríos tuvo escasa participación y dejó en manos de su hijo Leopoldo Torre Nilsson el rodaje y la compaginación del film.
- 117) Arturo Cerretani fue adaptador también de la novela *Nada* de la hispana Carmen Laforet que se transformó aquí en GRACIELA (Leopoldo Torre Nilsson-1956) y del cuento *Cartas de mamá* de Julio Cortázar que se llamó LA CIFRA IMPAR (Manuel Antín-1962), entre otras.
- 118) Los actores Roberto Escalada y Carlos Thompson habían formado ya una pareja intelectual –autor y director de una obra de teatro- en LOS PULPOS (Carlos Hugo Christensen-1948). Es posible que Torre Nilsson los hubiera visualizado en la

- escena del camarín del teatro, como los intérpretes ideales para tejer el enigma de EL CRIMEN DE ORIBE.
- 119) Horacio Velasco Suárez, en su ponencia *Chesterton y la cultura argentina*, en [www.sociedadchestertonianaargentina.org](http://www.sociedadchestertonianaargentina.org).
- 120) Al parecer, los intérpretes preferidos por los Mentasti para ROSAURA A LAS DIEZ eran Mirtha Legrand y Narciso Ibáñez Menta para los protagónicos. Como coproductor, Soffici los rechazó. Hizo pruebas con Élidea Gay Palmer y Beatriz Taibo para un rol que, finalmente, sería desempeñado por Susana Campos. El papel de Camilo Canegato fue a Juan Verdaguer.
- 121) Cuando Alejandro Agresti a comienzos de los años 90 habló de una posible *remake* del film, Marco Denevi no vació en la revista *La Maga*, en mostrar su disconformidad con el guión de Mario Soffici. La *remake* no se hizo.
- 122) Existen numerosos sucesos relacionados con la mafia en los años 30, entre ellos los asesinatos de miembros de familias prominentes. Por ejemplo, Abel Ayerza y Martita Stutz.
- 123) En EL CAÑONERO DE GILES (Manuel Romero-1937) se ilustra el proceder de un sargento de la policía de la pcia. de Buenos Aires. A raíz de este hecho, Marcelo Sánchez Orondo, director del Instituto Nacional de Cinematografía, exigió a LUMITON una reparación. Manuel Romero tuvo que dirigir o, al menos firmar, FUERA DE LA LEY.
- 124) Entre otras THE PUBLIC ENEMY (William Wellman-1931), LITTLE CESAR (Howard Hawks-1932). Nombres tales como los de James Cagney, Humphrey Bogart, Edward G. Robinson y el primer Paul Muni quedarían asociados a estos productos.
- 125) La novela de Gina Kaus se volvió a filmar en 1955 en Alemania. Se llamó EL DIABLO ES MUJER y fue dirigida por Rolf Hamsem.
- 126) En especial DOUBLE INDEMNITY (Billy Wilder-1944).
- 127) El actor Ricardo Trigo se convirtió en el habitante infaltable del lumpenaje cinematográfico de la época.
- 128) CAPTURA RECOMENDADA (1950), CAMINO AL CRIMEN (1951) y MALA GENTE (1952), las tres dirigidas por Don Napy.
- 129) La ganadora del concurso fue Beatriz Guido con *La casa del ángel*.
- 130) “No es una película que me interese particularmente. No es mi tema”. Fernando Ayala a Abel Posadas en su domicilio de Avda. del Libertador, junio de 1993.
- 131) Adolfo Jasca: *Los tallos amargos*.
- 132) “En aquella época había que evitar que el público pensara que existía algún rasgo homosexual entre Gasper y Liudas” Ibid. 130.
- 133) Si se toman los guiones de EL JEFE (Fernando Ayala-1958) y EL CANDIDATO (Fernando Ayala-1959) se verá confirmada esta convicción.
- 134) Roger Plá era un asiduo escritor de novelas policiales bajo seudónimos varios, entre ellos el de Roger Ivness.
- 135) Previamente, en 1978, Renán había dirigido la discutida LA FIESTA DE TODOS, referida al mundial de fútbol de ese año.
- 136) La productora contrató a Soledad Silveyra, por entonces importante figura de la TV.

- 137) En un primer momento NOCHES SIN LUNAS NI SOLES iba a ser dirigida por David José Kohon. Según algunas fuentes, hubo desinteligencias con el productor Horacio Casares y el realizador fue despedido.
- 138) En ese año, Mario Sábato dirigió un corto en el que su padre explica cómo concibió el escenario para la decadente familia Vidal Olmos. Actúan Egle Martín y Ernesto Bianco. El autor era completamente ajeno a la reescritura visual que le daría su hijo al *Informe sobre ciegos*. Antes bien, el *Informe*, lo percibiera o no Sábato, puso el broche final a lo que se dio en llamar la novela existencialista argentina. En 2011, Colihue editó el *Informe* a manera de comic con dibujos de Alberto Breccia.
- 139) La muerte de Juan se presenta elidida en cuadro. El espectador debe esforzarse por descubrir cómo y dónde ha muerto este personaje. El cadáver aparece entre las ruinas y sólo escuchamos vagos comentarios sobre el misterio. Desde el móvil policial se escuchan varias direcciones y la más nítida es Paseo Colón 255, en ese entonces sede del Comando Central de las Fuerzas Armadas.
- 140) La actriz elegida no sólo es mucho mayor, inclusive es lo suficientemente carnal como para que la metáfora se vuelva inverosímil.
- 141) Sabina Olmos, Rafael Carret, Juan Manuel Tenuta e Ignacio Quirós.
- 142) El sábado 9 de junio de 1956 se produjo el primer intento cívico militar para derrocar al gobierno de Aramburu-Rojas, impuesto por el golpe de Estado del 16 de septiembre de 1955. Los militares implicados en el levantamiento fueron pasados por las armas. Esa misma noche, un grupo de civiles fue fusilado en los basurales de José León Suárez, aún cuando el Estado de Sitio fuera decretado luego de producirse la detención. La orden fue dada por el entonces presidente, general Pedro Eugenio Aramburu.
- 143) Ángel Rama: *Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas. Literatura y clase social*.
- 144) Rosendo García fue asesinado en 1966 en la confitería La Real de Avellaneda. Junto a él cayeron dos militantes peronistas combativos: Blajaquis y Salaraza.
- 145) Pablo Szir a Abel Posadas en su departamento de la calle Nazca, mayo de 1972.
- 146) Pablo Szir fue asesinado por la dictadura en 1977.
- 147) Jullio Troxler era militante de la agrupación Montoneros.
- 148) Esta variable fue en un comienzo típicamente latinoamericana.
- 149) Podrían mencionarse todas aquellas películas que intentan recorrer la trayectoria de Eva Perón, simplemente, como una muestra de la vulgaridad del lugar común.
- 150) El cuento *Asesinato a distancia* fue llevado al cine con el mismo título en 1998 y la película fue dirigida por Santiago Carlos Oves. Por otra parte, *Esa mujer* ha merecido diversas versiones televisivas.
- 151) Se trata de lo que en literatura se ha dominado narrador omnisciente. En apariencia, ningún personaje ve lo que ocurre en el cuadro, sólo los espectadores.
- 152) A diferencia de la CÁMARA OBJETIVA SIMPLE, la OBJETIVA IRREAL tiende a enfatizar mediante sus movimientos –picado desde arriba, picado desde abajo, *travellings*- un momento específico del enunciado. Según Francesco Casetti en *El film y su espectador*, “la espectacularidad nace de la valorización hacia la que se dirige la máquina cinematográfica”. Con este procedimiento el espectador,



- admitido hipotéticamente por la película, penetra en un personaje, cambia su actividad perceptiva, sigue sus pasos, adopta sus comportamientos. Aunque Casetti no lo diga, de aquí a la identificación de espectador-personaje hay un solo paso.
- 153) Sería el debut en la dirección de Hugo Fregonese.
- 154) Pueden existir otros ejemplos menores.
- 155) Sería válido preguntarse si esos siete minutos y segundos fueron rodados por Leopoldo Torre Nilsson o por su padre, Leopoldo Torres Ríos.
- 156) En el caso de EL ÚLTIMO MONTONERO o LA FUSILACIÓN estalló una bomba en el cine el día de su estreno. En cuanto a FACUNDO, EL TIGRE DE LOS LLANOS son bien conocidas las divergencias entre Miguel P. Tato y el entonces asesor filmico Leopoldo Torre Nilsson, reemplazado luego de la reyerta por Carlos Borcosque.
- 157) Según confesó María José Demare a Olga Zubarry en Pantalla Pinamar, edición 2010, la actriz preferida por el realizador era Nelly Meden.
- 158) Rosa Audibert: *El estigma de la cruz en Hijo de Hombre y Augusto Roa Bastos (I Parte)* en *Spéculo, Revista de estudios literarios*.
- 159) En la copia española aparece el cartel “Año 1932. Guerra entre Paraguay y Bolivia”. A diferencia de la copia argentina hay una voz over que señala: “Cuando estos pueblos enfrentaron sus armas, la lucha lugar en una región inhóspita y salvaje, en el desierto abrasador del Chaco Boreal, donde los soldados enloquecían frente a su principal enemigo, la seda. Esta película narra la historia de los transportadores de agua, héroes oscuros, algunos de los cuales perdieron la vida en el cumplimiento de su misión. El film ha sido rodado en los mismos escenarios de la Guerra del Chaco”. Esto último es un error mayúsculo. Los exteriores del film se rodaron en Santiago del Estero y en Chascomús, provincia de Buenos Aires.
- 160) La crueldad del bombardeo y su armado filmico aleja a HIJO DE HOMBRE tanto de EL SALARIO DEL MIEDO (Henri-Georges Clouzot-1953) como de CARGA MORTAL/SORCERER (William Friedkin-1977). En ambas las travesías no están incluidas en una guerra. En la segunda, actúa también Francisco Rabal.
- 161) El intendente está a cargo del propio realizador, quien aparece con muletas y rengueando. Lucas Demare se había pegado un balazo accidentalmente, en la pierna, durante el rodaje. Las versiones de este accidente son varias y contradictorias. La más firme, narrada por Olga Zubarry, hace saber que un actor “más que imprudente” apuró al realizador a comenzar el rodaje mientras amanecía. Demare, en un momento de gran tensión, apretó el gatillo.
- 162) César Aira: *Moreira*. Juan José Saer: *El arte de narrar* y Néstor Perlongher: *Alambre*.
- 163) Josefina Ludmer: *Héroes hispanoamericanos de la violencia popular*.
- 164) Según declaraciones del propio Bayer y cuando ya tanto el escritor como Favio se hallaban en el exilio, luego del golpe de Estado de 1976, el realizador insistía en llevar a cabo el proyecto. Por fin, el canal ENCUENTRO, en 2009, transmitió un documental sobre Di Giovanni.
- 165) Los dos grupos guerrilleros más importantes eran los Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo. Los opositores, organizados desde el gobierno, se autoproclamaron Alianza Anticomunista Argentina –Triple A-. En junio de 1969 es asesinado el sindicalista Augusto Timoteo Vandor. Le sigue el ex presidente de factor Pedro Eugenio Aramburu y la larga lista incluye nombres como los del

sindicalista José Alonso, el industrial Oberdan Sallustro y el mismo día –10 de abril de 1972- el Teniente General Juan Carlos Sánchez. Luego, el 22 de agosto de 1972 ocurre la masacre de Trelew. El 11 de marzo de 1973 triunfa la fórmula Cámpora-Solano Lima, la primera elección democrática sin partidos proscritos desde 1952. El 20 de junio de 1973, se produce la masacre de Ezeiza. El JUAN MOREIRA se había estrenado el 24 de mayo de ese año.

- 166) La cámara de mano va a ser utilizada por el realizador en varias ocasiones, inclusive, al final. Le sirve para rodar momentos de gran desorden y exacerbar la confusión.
- 167) Ninguna de las obras de ambiente rural ni previas ni posteriores alcanzarían esta belleza visual.
- 168) Carlos Hernán Sosa: *Las bondades de un juez “justo”: el enmascaramiento oportuno del folletín. Sobre procesos judiciales y facciones populares en la Argentina de fines del siglo XX*. Revista *Anclajes IX*. En este artículo Sosa, de la Universidad de Salta, aclara el rol del Juez de Paz Manuel Marañón en relación con Moreira y la lucha entre los nacionalista de Bartolomé Mitre y los autonomistas de Adolfo Alsina.
- 169) Mariano Acosta, gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1872 y 1874 había ordenado a Marañón que terminara con las andanzas de Moreira. Cuando el Juez le respondió que resultaba imposible prenderlo, fue sumariado.