

Mundiales

# POBRES HABRA SIEMPRE

PRODUCIDA Y DIRIGIDA POR  
**CARLOS BORCOSQUE**



REGIS. A. ROYER  
EDIS HORRIGAN LAZARUS

*15 nuevos nombres  
para el cine argentino!*

DOMINGO ALONSO RAY ISIDRO FERNAN VALDES  
NUGO LLANOS NEVES IBAR  
JORGE VILLALBA ERNESTO HOGUEL  
DAISA CESARI JORGE RIVERA LOPEZ  
ROBERTO ANGLI CARLO PERRELLI

HARRO CHAVES  
ALEJANDRO ZESTLIN  
JUAN MISTHOBY  
JOSE YALA  
GUILLERMO BRIDISTON



## **Autoridades Nacionales**

**PRESIDENTA**

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

**VICEPRESIDENTE**

Lic. Amado Boudou

**MINISTERIO DE CULTURA**

Sra. Teresa Parodi

## **Autoridades INCAA**

**PRESIDENTA**

Sra. María Lucrecia Cardoso

**VICEPRESIDENTE**

Sr. Juan Esteban Buono Repetto

**GERENCIA GENERAL**

Sr. Rómulo Pullo

**GERENCIA DE ACCIÓN FEDERAL**

Sr. Félix Fiore

**GERENCIA DE ADMINISTRACIÓN**

Dr. Raúl A. Seguí

**GERENCIA DE ASUNTOS INTERNACIONALES**

Sr. Bernardo Bergeret

**GERENCIA DE ASUNTOS JURÍDICOS**

Dr. Orlando Pulvirenti

**GERENCIA DE FISCALIZACIÓN**

Tec. Verónica Graciela Sanchez Gelós

**GERENCIA DE FOMENTO**

Lic. Alberto Urthiague

**GERENCIA DE FOMENTO A LA PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS PARA TELEVISIÓN, INTERNET Y VIDEOJUEGOS**

Ing. German Calvi

**COORDINACIÓN GENERAL DE LA UNIDAD DE DIGITALIZACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES**

Sr. Ariel Direse

**COORDINACIÓN DE PRENSA, COMUNICACIÓN, PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN**

Sra. Antonella Denegri

**AUDITOR INTERNO**

Dr. Rolando Oreiro

**DIRECTORA INCAA TV**

Sra. Vanessa Ragone

**RECTOR ENERC**

Sr. Pablo Rovito

## **Autoridades FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA**

**PRESIDENTE**

Sr. José Martínez Suárez

**DIRECTOR ARTÍSTICO**

Sr. Fernando Martín Peña

**PRODUCTOR GENERAL**

Sr. Ignacio Catoggio

## **Libros del Festival**

Edición: Luis Ormaechea

Corrección: Agustín Masaedo

Diseño y maquetación: Gastón Olmos

© 2015

Agradecemos a la Biblioteca del INCAA-ENERC, a Daniel López, a Horacio Campodónico y a Guillermo Álamo por su colaboración en la obtención de algunas de las fotografías e ilustraciones que acompañan este libro. Otras imágenes pertenecen a los fondos del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken. Todos los derechos reservados. Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el mes de octubre de 2015 en ADG.

Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún medio, sin expreso consentimiento de los autores.



# Don Carlos

por José Martínez Suárez

Cuando era joven—unos pocos años luego de Nabucodonosor—yo esperaba con impaciencia el día sábado.

El día sábado era el determinado por la DAC para efectuar las reuniones de Comisión Directiva con la presencia de socios. Y por más que fuera sábado a la mañana, tipo 10.30, siempre éramos entre quince y veinte.

Las reuniones eran amenas y divertidas, y las cuestiones se trataban en forma amigable. Creo que presidía Demare, don Mario Soffici era el vice, y allí estaban el inefable Antonito Ber Ciani, Fernando Ayala, Carlitos Rinaldi, Leopoldo Torre Nilsson, Enrique Dawi, Viñoly Barreto, Daniel Tinayre y, puntual, don Carlos Borcosque, quien había sido director de diálogos de la Metro en Hollywood para las películas en idioma castellano, y a quien me daba alegría ver entre nosotros.

¿Y a qué se debía mi alegría?

A que, como un ritual, al salir nos íbamos a tomar un café a la confitería del Rex; muy cerca, pues DAC tenía las oficinas facilitadas gratuitamente por la Sociedad de Empresarios Teatrales en Tucumán 829, primer piso, y la confitería estaba en Av. Corrientes al 800, verdadera impar.

Bueno: que terminaba la reunión, que nos saludábamos, que nos despedíamos, que nos juramentábamos para comer alguna noche de esas, y yo lo tomaba afectuosamente del brazo a don Carlos y bajábamos por el destartalado ascensor para dirigirnos a realizar nuestro semanal encuentro personal.

Llegábamos al bar, buscábamos una mesa con poca gente alrededor y allí comenzaba el deleite.

A mí me gustaba preguntar y a él responder.

Yo: —¿Y Greta Garbo?

Él: —¡Ah, la Garbo, Josecito! Creo que fue en el '29 y la película se llamaba *El beso* (*The Kiss*), la dirigía Jacques Feyder y el protagonista masculino era un actor muy buen mozo llamado Conrad Nagel. La escena los mostraba sentados en un vis-à-vis, flirteando.

En un momento ella se levanta caminando *garbosamente* y se sienta en un amplio sillón. Le hace una seña a su asistente personal, le susurra algo al oído, ella va a verlo a Feyder y él, megáfono en mano, dice en voz alta: “Señores, desalojemos el set por veinte minutos. Yo daré la orden de reingreso”.



Borcosque, Irving Thalberg, un periodista de *Sintonía* y Bob Vogel

Todo el mundo hizo la evacuación excepto la pareja de actores en el amplio sillón. Cuando el equipo volvió a los veinte minutos, la filmación continuó... luego de que la peinadora le retocara el cabello a Greta Garbo.

Don Carlos no sabía que nos habíamos conocido veinte años antes.

Fue durante el rodaje de una película que él dirigió para Sono: *La casa de los cuervos* (1941). La película era histórica, basada en un libro de Hugo Wast, y en el reparto figuraba en un papel de cierta importancia una de mis hermanas.

En un momento ella fue citada para un

rodaje nocturno y yo la acompañé.

La secuencia a filmar trataba de grupos de paisanos que se enfrentaban en una batalla a cuchillo, garrote, lazo y otras armas primitivas.

La noche era muy fresca y el escenario estaba en los patios traseros del estudio, con ochenta personajes vestidos a la usanza de la época.

Poco antes de comenzar el rodaje me crucé en un pasillo con Orlando Zumpano, calificado asistente de dirección, quien imprevistamente —pues casi no nos conocíamos— me dice:

—¿Qué andás haciendo, pibe?

—Nada, acompañando a mi hermana.

—Mirá, me faltaron algunos extras. ¿Te querés ganar cinco pesos?

—¡Claro! ¿Qué tengo que hacer?

—Bueno, andá a aquella puerta y pedí que te den una boina, una camisa y una bombacha bataraza.

¡No podía creerlo! ¡Iba a actuar en una película!

A los pocos minutos nos llevaron a todos al exterior.

Don Carlos, desde una tarima con sus asistentes, y Merayo, director de fotografía, tenían ya la cámara preparada.

—Señores, gracias por haber venido. Vamos a simular una batalla de las tantas que sucedían en la Argentina hace casi un siglo. Los que están de este lado —y señaló hacia el medio del grupo— córranse a la derecha. Los de la izquierda, más a la izquierda. No vamos a hacer ensayo para evitar cualquier lastimadura o accidente. Nadie debe golpear a nadie pero sí simularlo. Esto no es un match de box. Es cine.

Se encendieron las luces correspondientes, don Carlos levantó su megáfono y ordenó:

—¡Acción!

Así que me lancé contra mis “enemigos”

y simulamos pelea. La toma era larga y en algún momento me fui acercando para estar próximo a la cámara. Me interrumpió una orden perentoria:

—Corten, corten... Ese chico, el de boina y camisa a cuadros.

Yo me toqué el pecho individualizándome.

—Sí, vos... Ya van tres veces que pasás frente a la cámara y abris los brazos haciendo como que te morís. ¿No te parece que es demasiado?

Me mandaron al fondo y la toma se hizo correctamente.

Esa fue la noche en que morí tres veces y no me dejaron llegar a la cuarta.

En la confitería se lo conté a don Carlos una mañana y no podía dejar de reírse.

—¡Eras vos! Sabés cómo nos divertimos en el montaje pasando los tres momentos en que te morís. Y me puso la mano sobre el brazo. Yo, avergonzado otra vez, le dije:

—¿Se enojó mucho, don Carlos? Porque pasé una vergüenza bárbara. Me escondí en el camarín de mi hermana hasta que ella llegó.

—¿Y los cinco pesos?

—No los cobré nunca.

—Bueno, hoy pago yo. ¡Mozo!



# Pobres habrá siempre

por Fernando Martín Peña

*POBRES HABRÁ SIEMPRE* es una rareza del cine argentino por varias razones. Su tema es la rebelión de un grupo de trabajadores de un frigorífico, hacia 1935, y los múltiples motivos que la justifican, pero se filmó en un momento en que las luchas obreras y sindicales eran cuestiones muy ajenas a la producción local. Se basó en una novela de Luis Horacio Velázquez (1912-2004), un escritor comprometido con el primer peronismo, pero aun así la adaptación fue cuidadosamente revisada para que no se filtrara ninguna forma de marxismo<sup>1</sup>. Luego de esa depuración, podría haber sido el gran film épico que el peronismo nunca tuvo, pero el secretario de Informaciones Raúl Alejandro Apold demoró su estreno hasta que el golpe militar de 1955 lo suspendió indefinidamente. Después, *Pobres habrá*

*siempre* podría haber sido considerado uno de los exponentes pioneros del cine social argentino, pero las autoridades culturales de la autodenominada Revolución Libertadora lo prohibieron por peronista y luego lo autorizaron pero excluyéndolo de los subsidios y beneficios industriales<sup>2</sup>. Cuando finalmente se estrenó, al comienzo del gobierno de Arturo Frondizi, una mayor parte de la crítica lo desestimó considerándolo elemental e ingenuo en la representación de su conflicto central.

Su condición de film maldito se acrecentó con los años. El negativo se perdió y las únicas copias conocidas<sup>3</sup> están visiblemente deterioradas. No aparece destacado en la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila, cuya primera edición es apenas posterior al estreno

<sup>1</sup> El historiador Horacio Campodónico ha hecho una detallada revisión de los distintos borradores del guion del film, conservados en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Ver *Pobres habrá siempre - Un modelo para armar*, publicado en *La mirada cautiva*, n° 5, Buenos Aires, octubre de 2001.

<sup>2</sup> Según Carlos Borcosque (h), los directores Fernando Ayala, Leopoldo Torre Nilsson y Carlos Hugo Christensen fueron quienes recomendaron la prohibición del film.

<sup>3</sup> Hasta donde se sabe, hay una copia preservada en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y otra en la Filmoteca Buenos Aires.

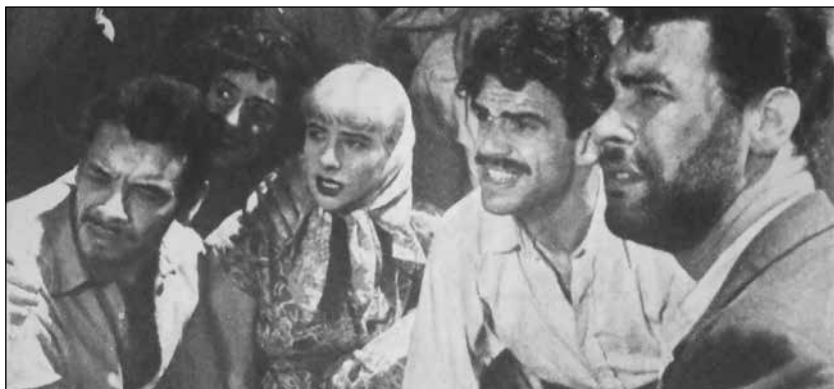
de *Pobres habrá siempre*, y tampoco en libros contemporáneos de temática muy específica, como *Una historia del cine político y social en Argentina*, de Lushich y Piedras, publicado en 2009. Los pocos ensayos que lo analizan tienden a desestimarlos como lo hizo la crítica de 1958 y alguno hasta lo supone producido en ese mismo año. La exclusión de todo apoyo estatal arruinó a su director y productor Carlos F. Borcosque, que antes de *Pobres habrá siempre* había sido uno de los grandes prolíficos del cine argentino y después sólo pudo terminar dos largometrajes, uno de los cuales se estrenó luego de su muerte en 1965.

Borcosque había nacido en Valparaíso en 1894, en su juventud fue aviador y periodista, y es considerado uno de los pocos pioneros importantes del cine chileno mudo. Al parecer destinó una herencia familiar a la instalación de una productora propia con la que durante la década de 1920 hizo un puñado de films, largos y cortos, alguno con éxito. Viajó a Hollywood y allí consiguió abundante trabajo como supervisor de diálogos y realizador, sobre todo en las producciones de habla castellana que se hacían específicamente para el mercado hispano y latino. Llegó a la Argentina contratado por Argentina Sono Film para hacer *Alas de mi patria* (1939), donde evidenció una técnica sólida y un gusto por las imágenes fuertes, que serían los rasgos principales de su estilo formal. Como autor o coautor de una mayoría de los films que dirigió, Borcosque parece haberse sentido atraído por

las historias de jóvenes, más o menos desamparados, que se enfrentan por primera vez a un mundo hostil. Sin embargo, nadie podría confundirlo con un cineasta políticamente revoltoso porque su perspectiva, aunque sentimental y humanista, fue siempre institucional: escuelas, colegios, reformatorios y toda fuerza pública armada, ya sea nacional, provincial o municipal, tuvieron siempre asegurada su más feliz representación en los films de Borcosque.

En todos estos sentidos, *Pobres habrá siempre* es coherente con el resto de su obra porque la protagoniza un grupo de jóvenes obreros que efectivamente enfrentan a un mundo hostil y porque las instituciones quedaban a salvo de casi toda queja gracias a la ambientación de época. Además, cuando concibió su film en 1953 y decidió producirlo con su propio dinero, Borcosque podía suponer, con bastante fundamento, que no había nada más oficialista que esa historia de reivindicaciones obreras y nada más peronista que los sindicatos. Se le escaparon los matices políticos, como ya le había sucedido a Hugo del Carril con *Las aguas bajan turbias* (1952), que molestó a Apold porque el autor del libro, Alfredo Varela, era comunista. Borcosque descubrió en la práctica (es decir, de la peor manera) que su film quedaría atrapado en una paradoja histórica nunca resuelta: el origen no peronista de las reivindicaciones obreras y las organizaciones sindicales era (es) un tema sensible para la ortodoxia justicialista, pero al mismo tiempo las reivindicaciones obreras y





las organizaciones sindicales efectivamente consolidadas por el peronismo eran (son) un tema sensible para la ortodoxia progresista.

Dado que la historia se ha ensañado ya tanto con el film por lo que no es, corresponde ahora valorarlo por lo que efectivamente es. Muy pocos films realizados durante el peronismo se atrevieron a cualquier forma de temática social y casi todos ellos lo hicieron desde el más recargado melodrama, como *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). En cambio, *Pobres habrá siempre* se inclina por una representación realista que dentro del período tiene sólo los antecedentes de *Las aguas bajan turbias* y *Barrio gris* (Mario Soffici, 1954). Se ha hablado de un “neorrealismo tardío” para subestimar al film, pero aunque es evidente la influencia del movimiento italiano, Borcosque tomó varias decisiones de puesta en escena que trascienden esa etiqueta. Sus gestos neorrealistas más obvios consistieron en no utilizar actores conocidos —e incluso utilizar no

actores—, filmar en locaciones reales y sostener un obsesivo, casi antropológico respeto por el habla coloquial de los personajes protagonistas, respeto que lo llevó incluso a rodar un par de escenas en inglés (y subtitarlas) porque ese era el idioma de los patrones.

En otras decisiones expresivas, en cambio, no se advierte otra influencia que no sea la del compromiso de Borcosque con su material. El sonido ambiente, por ejemplo, reemplaza el acompañamiento musical que era casi imprescindible en el cine de esos años, incluso en la experiencia neorrealista. Pero lo notable no es simplemente que Borcosque prescindiera de toda música en su film sino que utilice, desde los títulos, los sonidos cotidianos de las locaciones para construir efectos dramáticos equivalentes a los que solían lograrse con el uso de la música. En otros pasajes su abordaje se corresponde con el intento por trasponer recursos narrativos literarios que están presentes en la novela. Eso sucede obviamente cuando un simple flashback

describe una situación relevante del pasado del protagonista, pero también cuando, de manera más audaz, se oye en off el monólogo interior de los personajes, mientras se los ve realizando esforzadamente sus tareas. Esos monólogos no sólo aportan información sobre los protagonistas sino que también funcionan como válvula de escape a la enajenación impuesta por el cumplimiento del "standard" laboral y la rigurosa vigilancia de los capataces. En un caso, además, esa enajenación deviene tragedia: perdido en sus elucubraciones personales, un obrero no advierte que ha quedado encerrado en una cámara frigorífica. Ese personaje motiva otra idea narrativa inusual que, por una vez, pone al humanismo de Borcosque muy por encima de las certezas ideológicas de sus detractores: sobre la imagen del obrero que se está congelando, se oye en off un diálogo telefónico en que un gerente niega a su capataz el permiso para abrir la cámara.

En toda su obra Borcosque no le escapó a la sordidez cuando el relato la necesi-

tó, y en este caso era imprescindible argumentar de manera contundente que la precariedad laboral, el servilismo, la humillación verbal o física, el riesgo permanente de sufrir accidentes y hasta el acoso sexual son parte diaria de la vida de los protagonistas, algo concreto contra lo cual rebelarse. Salvo la escena del acoso, filmada a una pudorosa distancia y con el diálogo del hombre oculto por el ruido de las maquinarias, Borcosque es muy explícito en la representación de todas esas violencias, con dos extremos elocuentes en un primer plano de una mano mutilada por una sierra y en una tremenda pelea entre un obrero y un supervisor, que se despliega sobre los charcos de sangre de las reses faenadas. Hubo que esperar varios años, hasta las películas clandestinas del período 1968-1973, para volver a encontrar algo parecido en el cine argentino, y es particularmente curioso comprobar cómo este film tan peronista anticipa varias escenas emblemáticas de *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), seguramente más por afinidad temática que por influencia directa.





“Me opongo a todos los  
convencionalismos del cine”,  
nos dice Carlos Borcosque

por Julio C. Manrique

Una muy ligera cortina de humo, no muy espesa pero lo suficiente como para vedar el acceso a los múltiples y variados corrillos cinematográficos, fue tendida sobre todos los escenarios y todos los hombres que de una manera u otra tomaban parte en la gestación de *Pobres habrá siempre*, el último y aún no estrenado film de Carlos Borcosque. Se trabajó un poco en sordina, no tanto – suponemos – por el temor de que se profanara algo sagrado, sino, al parecer, por considerar que la intimidad y el anonimato eran los climas más propicios para lograr los propósitos buscados.

Y, como es natural en estos casos, la curiosidad, lejos de disminuir, se avivó; la cortina, en lugar de una barrera, resultó un estímulo. Los rumores tomaron cuerpo, se agigantaron, fueron adquiriendo dimensiones insospechadas y, día a día, como también suele ocurrir, se alejaron más y más de la realidad. Se habló de una experiencia única; se dijo que su director, liberado al fin de las

imposiciones de terceros, lograba hacer lo que realmente quería; se hizo particular hincapié en ciertas riesgosisimas audacias de realizador, tales como la de incluir actores totalmente noveles y la de prescindir de toda música; se dijo que con este film se hacía una tardía incursión en el neorealismo italiano; que se abría un camino aún virgen para nuestro cine; que nuestros actores aficionados no responderían a la confianza del director y que por lo tanto el film no sería lo que se esperaba... En fin, una maraña de contradicciones se tejió en torno de *Pobres habrá siempre*, y con la misma, impensada y anticipadamente, se fue dando la pauta de algo importante para nuestro medio.

Por nuestra parte creíamos que ya había llegado el momento de clarificar tan confuso panorama, para lo cual el mejor medio era llegar hasta las principales fuentes de información. Y en este caso la fuente principal se llamaba Carlos Borcosque.

---



---

"POBRES HABRA SIEMPRE"

Novela original y  
diálogos de  
LUIS HORACIO VELAZQUEZ

Adaptación  
y encuadre de  
CARLOS BORCOSQUE  
1954

---



---

EPISODIO "A": LA FABRICA

SE ACLARA LA ESCENA:

## **El punto de partida:**

### **Luis Horacio Velázquez**

En el comienzo de nuestra entrevista la conversación giró en torno de la novela homónima de Velázquez, punto de partida, por así decirlo, de la última empresa de Borcosque. Coma más, punto menos, llegamos a un pleno acuerdo sobre todas estas consideraciones: que se trataba, evidentemente, de una novela de tesis, en la cual todos los obreros eran buenos, simpáticos y nobles y todos los capitalistas unos crápulas y desalmados; que abundaban en ella los clásicos latigazos de las tesis pero que los mismos estaban magníficamente dados como lógicas derivaciones o como justos corolarios de hechos que los reclamaban; que detrás de esa tesis había un gran estilo literario, una penetrante y aguda intuición social, una anécdota manejada con sentido del ritmo y del equilibrio; que los personajes eran auténticos y que el ambiente estaba definido y trazado con rigor y justeza, asemejándose a un gran fresco tendido detrás de la diáfana trama del libro; y, finalmente, que contaba con elementos nuestros, que el hombre y el paisaje eran de clarísima y límpida estructura argentina.

### **Urge estimular a nuestros autores**

—... En fin, creemos que en este libro hay un excelente material para realizar un excelente film, y acudir a él, como lo ha hecho usted, es ya demostrar una plausible inquietud artística.

—Me han interesado siempre los libros y

los temas nacionales, y ya es un hábito en mí rastrear en toda producción nuestra adaptable al cine.

—En ese caso podrá usted muy bien contestarnos a esta pregunta: ¿contamos con un plantel de escritores que puedan satisfacer una producción cinematográfica de cierta envergadura artística?

Breve pausa. Medita antes de hablar. Pareciera que el tema se presta a muchas confusiones. Nos dice al cabo:

—Si juzgáramos por lo que se edita, llegaríamos a la fácil conclusión de que el plantel es magro. Pero me consta que aquí se escribe mucho y bien. Las plumas capaces abundan en nuestro país.

—Entonces algo debe fallar...

—Efectivamente *algo falla*. El fomento a la edición del libro argentino es insuficiente.

—¿Cómo se subsanaría eso, según usted?

—Mediante concursos, subvenciones, adecuada publicidad y otros medios apropiados. En segundo lugar, y en lo que afecta más directamente al cine, creo que ha llegado la hora de que directores y productores intensifiquen la “caza” del buen libro. Justamente acabo de adquirir los derechos de *La puerta del infierno*, novela del joven y ya laureado autor Rodolfo Falcioni, en la



cual la técnica narrativa —digamos el suspenso, para utilizar un término más cinematográfico— y el contenido humano se amalgaman magníficamente. Y bien, no creo que sea difícil “descubrir” valores similares. El buen libro, repito, existe. Sólo que, como no se edita, o no tenemos conocimiento de su edición (porque también falla el aspecto publicitario y divulgativo), lo ignoramos.

### **El cine necesita renovarse continuamente**

—Se dice que en *Pobres habrá siempre* ha utilizado usted actores totalmente nuevos...

—Nuevos para el cine, aclaremos. Son todos muchachos provenientes de nuestro mejor teatro independiente y ya tienen una considerable experiencia interpretativa.

—¿Obedece este hecho de elegir gente sin experiencia cinematográfica a un principio general, o se trata de una experiencia aislada?

—De una experiencia aislada si tenemos en cuenta el plantel general, ya que en mis películas anteriores los valores nuevos habían alternado con actores ya fogueados. De todos modos creo que el cine necesita renovarse constantemente. No sólo en sus aspectos técnicos, narrativos y temáticos, sino incluso en su parte humana, física. Un rostro nuevo es siempre un atractivo más.

—Sobre todo cuando ese rostro pertenece a un intérprete de jerarquía.

—Desde luego. El rostro por el rostro mismo no significa nada. El cine no es una galería de cuadros o de fotografías hermosas.

—¿Cree usted que *Pobres habrá siempre* habría salido ganando con la participación de gente experimentada?

—Mire, creo sencillamente que hay películas que requieren actores avezados y otras que no. Mi película es de las últimas.

## **La influencia del mal teatro español**

—¿Qué opinión le merecen nuestros actores “fogueados”, como usted los llama?

—Aquí, como en todas partes, hay buenos, malos y mediocres actores.

—¿Y si ensayara usted una definición general sobre ellos?

—Nuestra escena, hablando en términos muy generales, padece de viejos vicios heredados del más vulgar teatro español, que tanta influencia perniciosa ha tenido en nuestro país. Tenemos el prurito de “decir bien” y llevamos arraigada una permanente artificiosidad. Salvando las excepciones de la regla —que felizmente son muchas— todos tratan de hablar bien, de pronunciar con cuidado, de poner “entonación” (hasta para decir el más cotidiano y vulgar “Buenos días”; o “Tome asiento”, “Hace calor”, “Dame un vaso de agua”, etc.), de no cometer furcios, de no equivocarse, de no parpadear, de no parecer “vulgares”. ¡Y la vida, en cambio, es tan distinta, está tan llena de parpadeos, de equivocaciones!...

—¿No cree usted que es necesario diferenciar el habla cotidiana con el decir cinematográfico?

—Desde luego que sí. Pero yo me refiero a otro tipo de naturalidad. Si ese error, ese tartamudeo, ese furcio a los que me refiero, vienen del alma misma del personaje (hablo del personaje, no del actor), o desde la raíz dramática del mo-

mento que vive, bienvenida sea. No hay que temerle. Da la dimensión exacta, veraz, auténtica, del carácter que encarna. No me refiero a una imitación, sino a una recreación artística de la vida, para la cual, si las circunstancias lo exigen, debemos tartamudear y cometer errores. Pero el actor nuestro se aferra a su engolamiento, a su soltura adocenada, a su naturalidad artificiosa.

—En *Pobres habrá siempre*, ¿ha puesto usted en práctica su sistema?

—Trato de hacerlo en cuanta oportunidad se me presenta. Quiero que mis películas transmitan sinceridad, calor, humanidad...

## **El mal cine argentino**

Otra pausa breve, ahora para tomar sendos refrigerios. Dejamos el tema de los actores para hablar de los países de gran cine: de la madurez del cine inglés, del lirismo y de la poesía del francés, del realismo directo del italiano, en fin, del gran cine europeo y de su fuerte tendencia al alegato social que tiene en [André] Cayatte su primer corifeo. Terminado ese breve viaje alrededor del mundo cinematográfico, arribamos nuevamente a nuestro país y advertimos de pronto, en el rostro de Borcosque, algo así como un dejo de lamentación; como si luego de viajar por tierras maravillosas tuviera que hacer una escala obligatoria en un puerto árido e inhóspito. Le cedemos la palabra.

—Estamos muy lejos de hacer el cine que



nuestro país, por su importancia social y artística, necesita. Seguimos haciendo temas de encargo, seguimos reuniendo “situaciones infalibles”, seguimos fabricando diálogos que den pie para la elaboración de chistes ajenos a la naturaleza del tema, de los personajes o de las situaciones. La gente ríe; hasta son películas de éxito.

### —Algunas, no todas...

—Es cierto, el público demuestra estar un poco saturado de tanto mal teatro injertado en el cine. Nos empieza a dar la espalda y, en nuestro propio país, prefiere ver películas de procedencia extranjera. Pero lo cierto es que seguimos insistiendo torpemente por esa senda.

### —¿Nos representa en algún sentido nuestro cine?

—En ninguno que sea importante y digno de señalarse. (Aquí también, por favor, no se olvide de señalar las excepciones de la regla.) Damos gran importancia al decorado, a la ropa, a la gominata del galán, al maquillaje y a los rulos de la dama. Y nuestro espíritu, en tanto, se esfuma irremediabilmente dentro de tan buena presentación. Todavía no reparamos en que, salvo en ciertas mujeres, la falta de maquillaje es una necesidad imperiosa y que el hombre puede verse bien pero jamás verse retocado.

### —¿Puede achacarse este estado de cosas a personas en particular o a grupos

### determinados?

—Mire, todos tenemos un poco de culpa. Prefiero utilizar una frase que bien podría haberla dicho el apocalíptico Cayatte: “Todos somos culpables”.

Sabíamos que con respecto a *Pobres habrá siempre*, ya sea para hablar bien o mal de ella, todos coincidían en que se trataba de algo totalmente distinto para nuestro medio. Preguntamos sí, en efecto, eran fundados esos rumores.

—Es verdad: hay varias innovaciones en mi película. Un elenco totalmente novicio; una filmación realizada casi totalmente en exteriores; carencia de maquillaje, de decorados, de música; diálogos grabados en el lugar mismo de la acción, con el ambiente de fábricas y calles como telón de fondo.

### —Bueno, no es poco decir en cuanto a novedades se refiere...

Nos interrumpe bruscamente, como si se hubiera acordado de algo muy importante, cuya omisión podría significarle algún dolor de cabeza.

—Quiero dejar bien aclarado que ninguna de estas cosas las hago por el mero hecho de ser distinto a los demás, ni me mueve el afán de querer demostrar con esta película que todos los caminos anteriores han sido equivocados. Muy lejos de mí esos propósitos. Obro por convicción, por una necesidad de ser sincero conmigo mismo.

**—Nada más legítimo...**

—Por convicción he descubierto a muchos valores en los últimos quince años. Y porque tengo la convicción de que valen, de que tienen aptitudes, de que no hago sino un acto de justicia para con ellos, he utilizado a estos noveles que forman el copioso reparto de *Pobres habrá siempre*. Los anteriores surgieron de las calles, de la radio, del barrio; estos surgen de los más honestos y avanzados grupos independientes.

**—¿Considera que esta película es para usted un punto de partida para una nueva orientación? En otros términos, ¿piensa utilizar en lo sucesivo los mismos medios para sus propósitos?**

—En parte sí, en parte no. Mi único propósito es hacer buen cine. Si trabajo con actores nuevos o experimentados, ello dependerá del carácter de las películas que realice. No tengo prejuicios contra los actores profesionales. Me interesan los intérpretes que puedan darme los tipos que necesito y el hecho de que estos

sean profesionales o no es completamente accesorio.

**—¿Por qué prescindió usted de toda música en *Pobres habrá siempre*?**

—Sencillamente, porque mi película no la requería. Así como habría sido falso el uso de maquillaje y retoques, habría sido falsa la música que se utilizara. La melodía convencional la elimino para dar lugar a una “melodía” de otro carácter, más funcional, más en consonancia con las exigencias del espíritu del texto: los ruidos del puerto, de las fábricas, de los frigoríficos, de las calles, las voces humanas.... Hay películas que requieren música. La mía no la necesitaba.

Luego de esta larga entrevista —que por razones de espacio lamentamos haber transcrito muy parcialmente— comprendimos el por qué de ese mundillo de rumores que giraba alrededor de *Pobres habrá siempre*. Esperamos ahora que el público y la crítica den su fallo definitivo.





### **POBRES HABRÁ SIEMPRE (Argentina, 1955/58)**

**Dirección:** CARLOS BORCOSQUE.

**Argumento:** novela de Luis Horacio Velázquez. **Guion:** Carlos Borcosque y Luis Horacio Velázquez (sin figurar en créditos). **Fotografía:** Andrés Martorell. **Cámara:** Roberto Mataresse. **Ayudante de cámara:** Francisco Mirada. **Jefe de electricistas:** José Fernández. **Asistente de dirección:** Luis Weintraub. **Ayudantes de dirección:** Alfredo Barrajón, Adolfo Sánchez. **Montaje:** Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. **Sonido:** Mario Cuneo. **Ayudante de sonido:** Nicolás Pessio. **Laboratorios Alex. Equipo técnico de estudios** Porteña Film.

**Elenco:** Domingo Alzugaray, Hugo Llanos, Jorge Villalba, Daira Ceriani, Norberto Aroldi, Isidro Fernán Valdés, Nieves Ibar, Ernesto Nogués, Jorge Rivera López, Darío Perkins, Mario Chaves, Alejandro Zeitlin, Juan Mizhoray, José Yala, Guillermo Bredston, Sebah Mouretian, María Luisa Goldoni, Armando Lopardo, Roberto Bordoni, Martín Resta, Víctor Catalano, Noemí Schiavonne, Jorge Brain, Elisa Ladow, Francisco Mendolia, Carmen Quinteros, Ricardo Paz, Francisco Lizzio, Hugo Mancini, Jorge Pírrillo, Andrés Balmelli, E. García del Río, José Betanin, Guillermo Witte, Richard Duggan, José Rivas, Betty Money, Saint Yago Denker, Hugo Loyacono, Daniel Roca, Carlos Abel Caso.

**Producción y distribución:** Carlos Borcosque. **Productor ejecutivo:** Juan Sires. **Jefe de producción:** Juan Testa. **Ayudante de producción:** Enrique Duben.

Rodada entre el 25 de octubre de 1954 y el 7 de enero de 1955. Estrenada en Buenos Aires el 27 de noviembre de 1958. **Duración:** 85'.

# Filmografía de Carlos F. Borcosque

por FMP



## Como director

1923

*Hombres de esta tierra* (Chile). Con Luis Vicentini, Jorge Infante, Alfredo Rondanelli, Kety Zambelli. También productor, guionista y director de fotografía.

*Traición* (Chile). Con Luis Vicentini, Yvonne D'Albert, Jorge Infante, María Briebe. También productor, libretista y director de fotografía.

1924

*Vida y milagros de Don Fausto* (CB y Carlos Espejo, Chile). Cortometraje de animación. También productor, libretista y director de fotografía.

1925

*Martín Rivas* (Chile). Con Jorge Infante, Silvia Villalaz, Rafael Larson, Juan Cerecer. También productor, libretista y director de fotografía.

*Diablo fuerte* (Chile). Con Luis Vicentini, Silvia Villalaz, Evaristo Lillo, Juan Cerecer, Juan Stevenson. También productor, libretista y director de fotografía.

1926

*El huérfano* (Chile). Cortometraje. Con Luis Rojas Muller, María Borcosque. También productor, libretista y director de fotografía.

1931

*La mujer X* (EUA). Con María Ladrón de Guevara, Rafael Rivelles, José Crespo, Juan Martínez Plá, Carmen Rodríguez, Luis Llaneza. Remake en castellano de *Madame X* (Lionel Barrymore, 1929).



*Cheri-Bibi* (EUA). Con

Ernesto Vilches, María Ladrón de Guevara, María Tubau, Juan Martínez Plá, José Soriano Viosca. Versión en castellano de *The Phantom of Paris* (John Robertson, 1931).

1933

*Dos noches* (EUA). Con José Crespo, Conchita Montenegro, Romualdo Tirado, Antonio Cumellas, Carlos Villarías, Juan

Martínez, Paul Ellis. Versión en castellano de *Revenge at Monte Carlo* (Breezy Eason, 1933).

**1935**

*The Fighting Lady* (EUA). Con Peggy Shannon, Jack Mulhall, Marion Lessing, Edward Woods, Mary Carr, Edward Earle, Betty Blythe.

**1939**

*Alas de mi patria* (Argentina). Con Enrique Muíño, Malisa Zini, Delia Garcés, Alberto Adhemar, Oscar Valicelli, Pablo Palitos. También libretista.



*...Y mañana serán hombres* (Argentina). Con Sebastián Chiola, Malisa Zini, Daniel Belluscio, Pablo Palitos, Oscar Valicelli, Salvador Lotito, Carlos Cores. También coguionista.

**1940**

*Fragata Sarmiento* (Argentina). Con Ángel Magaña, Alita Román, Oscar Valicelli, Alfredo Jordán, Adrián Cúneo, Mecha López. También libretista.

*Flecha de oro* (Argentina). Con Pepe Arias, Gloria Grey, Juana Sujo, Pablo Palitos, Ricardo Grau, Felisa Mary, Tito Gómez. También co-libretista.

*Nosotros... los muchachos* (Argentina). Con Sebastián Chiola, Daniel Belluscio, Oscar Valicelli, Gloria Grey, Tito Gómez, Mario Medrano. También co-libretista.

**1941**

*La casa de los cuervos* (Argentina). Con Luis Aldás, Amelia Bence, Miguel Gómez Bao, Darío Cossier, Elisardo Santalla, Froilán Varela, Emilio Gola.

*Una vez en la vida* (Argentina). Con Libertad Lamarque, Luis Aldás, Rachel Berendt, Orestes Caviglia, Raimundo Pastore, Ana Arneodo, Rosa Rosen. También coguionista.

**1942**

*Yo conocí a esa mujer* (Argentina). Con Libertad Lamarque, Agustín Irusta, Elsa O'Connor, Elvira Quiroga, Enrique Chaico, Nélida Bilbao.

*Cada hogar, un mundo* (Argentina). Con María Duval, Oscar Valicelli, Carlos Cores, Rufino Córdoba, Felisa Mary, Silvana Roth, Tito Gómez, María Santos.

*Incertidumbre* (Argentina). Con Pedro López Lagar, María Duval, Carlos Cores, Nélida Bilbao, César Fiaschi, Berta Moss, Elvira Quiroga. También coguionista.

*Un nuevo amanecer* (Argentina). Con Silvia Legrand, Carlos Cores, Semillita, Elena Lucena, Froilán Varela, Enrique Chaico, Eduardo Cuitiño. También coguionista.



1943

*La juventud manda* (Argentina). Con Carlos Cores, Silvana Roth, Nélide Bilbao, Semillita, Rafael Frontaura, Hilda Sour, Enrique García Satur. También coguionista.

*Valle negro* (Argentina). Con María Duval, Carlos Cores, Nélide Bilbao, Elisardo Santalla, Leticia Scury, Enrique García Satur, Juan Sarcione. También coguionista.

1944

*La verdadera victoria* (Argentina). Con Pedro López Lagar, Roberto Airaldi, Nélide Bilbao, Ricardo Castro Ríos, Enrique Chaico.

*Veinticuatro horas en la vida de una mujer* (Argentina). Con Amelia Bence, Roberto Escalada, Olga Casares Pearson, Bernardo Perrone, Federico Mansilla.

1945

*Amarga verdad* (Chile). Con Carlos Cores, María Teresa Squella, Elvira Quiroga, Hernán Castro Oliveira, Mafalda Tinelli, Rodolfo Onetto, Chela Bon, Horacio Peterson. También coguionista.

*Cuando en el cielo pasan lista* (Argentina).

Con Narciso Ibáñez Menta, Ilde Pirovano, Aída Alberti, Luis Zaballa, Juan Carlos Barbieri, Ricardo Passano (h), José Olarra.



*Éramos seis* (Argentina). Con Sabina Olmos, Roberto Airaldi, Carlos Cores, Oscar Valicelli, María Rosa Gallo, Tito Alonso, Amalia Sánchez Ariño. También guionista.

1947

*Corazón* (Argentina). Con Narciso Ibáñez Menta, Juan Carlos Barbieri, Salvador Lottito, Marcos Zucker, Luis Zaballa, Félix Gil. También guionista.

*Siete para un secreto* (Argentina). Con Silvana Roth, Carlos Cores, Juan José Míguez, Bernardo Perrone, Eloy Álvarez, Lydia Quintana, José Olarra.

1948

*El tambor de Tacuarí* (Argentina). Con Juan Carlos Barbieri, Francisco Martínez Allende, Ricardo Canales, Norma Giménez, Leticia Scury.

1949

*Las aventuras de Jack* (Argentina). Con Juan Carlos Barbieri, Nedda Francy, Guillermo Battaglia, Alberto Bello, Homero Cárpena, Antonia Herrero. También guionista.

1950

*La muerte está mintiendo* (Argentina). Con Narciso Ibáñez Menta, María Rosa Gallo, Alita Román, Perla Mux, Juan Serrador, Francisco Martínez Allende.

1951

*Volver a la vida* (Argentina). Con Amedeo Nazzari, Malisa Zini, Juan Carlos Barbieri, Golde Flami, Felisa Mary, María Esther Buschiazzo, Lalo Maura.

*El alma de los niños* (Argentina). Con Julio Esbrez, Carlos Perelli, Maruja Roig, Jorge Ragel, Nora Gálvez, Hugo Lancillotta, Paola Loew. También guionista.

1954

*El calavera* (Argentina). Con Enrique Serrano, Elena Lucena, Jorge Rivier, Norma Giménez, Raimundo Pastore, Julián Bourges.



1956

*Grumete* (Argentina). Cortometraje. Con Carlos Borsani, Víctor Catalano, José Luis Selva.

1958

*Mientras haya un circo* (Argentina). Con Adrianita, Carlos Borsani, Guillermo Longoni, Mercedes Carreras, Eber Lobato, Nélica Lobato. También libretista.

*Pobres habrá siempre* (Argentina). Con Jorge Rivera López, Guillermo Bredston, Daira Ceriani, Domingo Alzugaray, Nieves Ibar, Norberto Aroldi. También productor y guionista. Producción 1955.

1966

*Voy a hablar de la esperanza* (Argentina). Con Inda Ledesma, Alfredo Alcón, Raúl Rossi, Carlos Borsani, Lydia Lamaison, Virginia Lago, Horacio Casals. También co-libretista. Producción 1964.

## Otros trabajos

1930

*Olimpia* (Chester Franklin y Juan de Homs, EUA). Con José Crespo, María Alba, Elvira Morla, Carmen Rodríguez. Versión en castellano de *His Glorious Night* (Lionel Barrymore, 1929). Asistente de dirección.

*Wu Li Chang* (Nick Grindé, EUA). Con Ernesto Vilches, José Crespo, Angelita Benítez, Marcela Nivón, José Soriano Viosca.

Versión en castellano de *Mr. Wu* (William Nigh, 1927). Director de diálogos.

1931

*En cada puerto un amor* (Marcel Silver, EUA). Con José Crespo, Conchita Montenegro, Juan de Landa, Romualdo Tirado. Versión en castellano de *Way for a Sailor* (Sam Wood, 1930). Director de diálogos.

*Su última noche* (Chester Franklin, EUA). Con Ernesto Vilches, Conchita Montenegro, María Alba, Juan de Landa. Remake en castellano del film mudo *The Gay Deceiver* (John M. Stahl, 1926). Director de diálogos.

1932

*Trapped in Tia Juana* (Wallace W. Fox, EUA). Con Edwina Booth, Duncan Renaldo, Dot Farley, Joseph Girard. Director asociado y coguionista.

1935

*Alas sobre el Chaco* (Christy Cabanne, EUA). Con José Crespo, Lupita Tovar, Antonio Moreno, Romualdo Tirado, Julio Peña. Versión en castellano de *Storm over the Andes* (Christy Cabanne, 1935). Asistente de dirección.

1937

*El carnaval del diablo* (Crane Wilbur, EUA). Con Fortunio Bonanova, Blanca de Castellón, Enrique de Rosas, Juan Torena. Versión en castellano de *The Devil on Horseback* (Crane Wilbur, 1937). Director de diálogos.

1952

*Facundo, el Tigre de los Llanos* (Miguel P. Tato, Argentina). Con Francisco Martínez Allende, Zoe Ducós, Félix Rivero, Miguel Bebán. Supervisión, coguionista y (sin figurar) codirección.

## De Florencio Parravicini a Carlos Borcosque:

Que la aviación encierra mucha gloria  
no hay duda que la encierra...  
mas creo que todo eso son historias.

Es mejor olvidar esas memorias  
y andarse por la tierra.

Tiene todo eso ¿no?, menos trabajo,  
conviene mucho más ir por abajo.



30° FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE CINE  
MAR DE PLATA

INCAA  
INSTITUTO NACIONAL DE CINE  
Y ARTES AUDIOVISUALES

