

José Gola, Pondal Ríos y Pedro Laxalt; Eduardo Bedoya, Alicia Barrié y Roberto Airaldi. George Andreani, Anita Jordán, Carlos Rinaldi, Tomás Simari y José María Beltrán. Son los nombres de personas que en el pasado le dieron un auténtico brillo, popularidad y prestigio internacional al cine argentino. Ellos fueron actrices, actores, montajistas, escenógrafos, músicos y varias otras profesiones más. Hoy están olvidados y es incierto que quien los escuche nombrar sepa a quiénes nos estamos refiriendo. Esa es la verdadera razón de este libro: recordar a los hoy olvidados para hacerlos renacer en cada lector.

JMS

Homenajes I



Homenajes I

Autoridades Nacionales

PRESIDENTE DE LA NACIÓN

Ing. Mauricio Macri

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN

Lic. Marta Gabriela Michetti

MINISTERIO DE CULTURA

Lic. Pablo Avelluto

Autoridades INCAA

PRESIDENTE

Dr. Alejandro Alberto Cacetta

VICEPRESIDENTE

Lic. Ralph Haiek

GERENTE GENERAL

Lic. Pablo G. Calli

JEFE DE GABINETE

Sr. Sergio Bartolucci

Autoridades FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

GERENTE DE RELACIONES INSTITUCIONALES

Sr. Rómulo Pullo

PRESIDENTE

Sr. José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO

Sr. Fernando Martín Peña

Libros del Festival

Edición: Luis Ormaechea

Corrección: Agustín Masaedo

Diseño y maquetación: Gastón Olmos

Agradecemos al Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, a la Biblioteca del INCAA-ENERC, a Daniel López y a Guillermo Álamo por su colaboración en la obtención de las fotografías e ilustraciones que acompañan este libro. 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 2016 en Moras Graphics (www.morasgraphics.com). Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún medio, sin expreso consentimiento de los autores.

© 2016

Homenajes I

Mario Callina
Daniel López
Raúl Manrupe
Fernando M. Peña
Luis Porter
Natalia Taccetta

Prólogo

por José A. Martínez Suárez

José Gola, Pondal Ríos y Pedro Laxalt; Eduardo Bedoya, Alicia Barrié y Roberto Airaldi. George Andreani, Anita Jordán, Carlos Rinaldi, Tomás Simari y José María Beltrán.

La mayoría de la gente que lea el conjunto y la disposición de nombres que encabezan este prólogo supondrá que estamos nombrando a un equipo de fútbol mixto de no se sabe qué país, qué continente o de qué época.

Sin embargo, sorpréndase: ninguno de ellos fue futbolista.

Son los nombres de personas que en el pasado le dieron un auténtico brillo, popularidad y prestigio internacional al cine argentino. Ellos fueron actrices, actores, montajistas, escenógrafos, músicos y varias otras profesiones más.

Hoy están olvidados y es incierto que quien los escuche nombrar sepa a quiénes nos estamos refiriendo.

Esa es la verdadera razón de este libro: recordar a los hoy olvidados para hacerlos renacer en cada lector.

En su cuento “¿Cuándo murió Janos Kovacs?”, el gran escritor húngaro Lajos Zilahy incluye una frase esencial: “Nadie está muerto mientras alguien lo recuerde”.

Eso es lo que con afecto, respeto y aplausos estamos haciendo.



Con gusto a rabia

Alfredo Alcón

Paradigma del actor argentino

por Mario Gallina

Nació en la madrugada del 3 de marzo de 1930 en Ciudadela, en el límite de la provincia de Buenos Aires con la Capital Federal. Tras una infancia no muy feliz (perdió a su padre a los cuatro años), uno de sus refugios fue la lectura “que iba desde la revista *Billiken* hasta *Así habló Zarathustra* de Nietzsche, aunque no la entendía... Y las obras completas de Shakespeare, que también se las leía a mis amiguitos; les gustaba sobre todo Ricardo III, por lo del jorobado malo y todo eso. Lo hacía con un énfasis y una convicción que, vistos hoy, me resultan graciosos. Ponía voz de maldito y todo”.

Una vivencia fuerte de aquella época era el seguimiento cotidiano de los episodios radiofónicos de la compañía de Carmen Valdés, popular actriz del momento. Alfredo, atento al hilo argumental de la historia, iba a la azotea, y frente a una escoba vieja que oficialaba de micrófono, imitaba personajes y ruidos. También le atraían las cortinas musicales de los radioteatros, que casi siempre eran de música clásica, “y un día, girando el dial, descubrí una radio en que ‘todas eran cortinas’. Así aprendí a escuchar”.

Otros grandes incentivos fueron los cines del barrio. Cierta tarde –Alfredo tendría alrededor de once años– “fui al cine y tuve una revelación: vi a Bette Davis en *La gran mentira*. En una escena aparecía resfriada, se sonaba la nariz y tenía los ojos vidriosos... Y ahí me di cuenta por primera vez de que los actores eran personas de carne y hueso. Me dije: ‘Si los actores son gente, yo también puedo entrar en ese mundo. No hace falta ser tan extraordinario y hasta es posible resfriarse’. Años después, tuve ocasión de ver a Bette Davis en Broadway en *La noche de la iguana* de Tennessee Williams. Podría haberme acercado pero pensé: ‘¿Qué voy a decirle? ¿Qué cuando era chico me deslumbró sonándose la nariz?’”.

Con la llegada de la adolescencia, Alfredo inició sus estudios secundarios. “Fui un alumno regular. Ya tenía en mi cabeza el sueño del teatro. Estaba terminando tercer año el día en que leí en una revista una respuesta al correo de lectores. Daba la dirección del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico Carlos López Buchardo. Al día siguiente, mi madre me dio la sorpresa de entregarme el número de inscripción. Ella sola hizo el trámite”.

Cuando Alfredo cursó sus estudios, Antonio Cunill Cabanellas era el vicedirector de la institución y, al mismo tiempo, profesor de Arte Dramático. Fue admitido antes de tener la edad requerida, porque Cunill “era arbitrario por naturaleza; le parecía lindo y eso fue una suerte para mí. ‘Éste va a entrar porque puede servir para el cine’. Pero no fui bueno. Ninguna de mis compañeras quería hacer escenas conmigo. Era

demasiado chico, tímido y me ponía tan nervioso que apenas subía al escenario me tentaba y me largaba a reír. Me faltaban experiencias vitales con que alimentar a los personajes. Seguía por una especie de obstinación ciega”.

Cunill Cabanellas quería foguear en la escena a quienes habían sido sus alumnos y fue el artífice que posibilitó el ingreso de Alcón y otros compañeros a *Las dos carátulas*, un programa de Radio del Estado —que aún permanece en el aire— creado en 1950 y destinado a difundir las grandes obras del teatro del mundo. Fue también de la mano de Cunill y en aquel mismo año que Alfredo hizo su debut en la escena profesional, en el Teatro Odeón, cubriendo un breve personaje de *La isla de gente hermosa* de Román Gómez Masía.

En 1952, el joven actor viajó a España e integró la compañía de Luis Prendes. Fue el primer contacto con un país que, años más tarde, lo catapultó a un lugar de privilegio en la escena. “Me fue bastante bien allá; por primera vez empecé a sentirme un poco más seguro con respecto a mi trabajo”, dijo después.

De regreso en Buenos Aires, encontró nuevamente cabida en Radio del Estado. Por entonces, alguien decisivo se cruzó en su vida: el representante Rodolfo Goicoechea. “Me mantuvo durante dos años con tal de que no ‘agarrara cualquier cosa’. Luego, cuando me empezó a ir bien, se lo cobró. Si yo le decía que me habían llamado para algo que le parecía una porquería, con su personalidad tan teatral me echaba a los gritos: ‘¡No, eso no es para usted! ¿No se da cuenta de que está para más?’”. Ese hombre me regaló su fe”. Fue Goicoechea quien entusiasmó a Juan Carlos Thorry para que confiara a Alcón uno de los personajes importantes en *Colomba* de Jean Anouilh, junto a Analía Gadé y Lautaro Murúa, en 1954, y quien más tarde le posibilitó secundar a Narciso Ibáñez Menta en *Manos sucias* de Jean-Paul Sartre.

§

El ingreso de Alcón al cine no se hizo esperar. En 1955 Luis César Amadori lo vio por casualidad en una toma que le habían hecho para el noticario *Sucesos argentinos* y sentenció: “Es el galán que estoy necesitando para el episodio de Mirtha Legrand en *El amor nunca muere...*” Alfredo hizo su prueba cinematográfica con Zully Moreno y su auspicioso debut le significó el premio de los Cronistas de Cine como la Revelación Masculina del Año. En lo que podría denominarse su etapa inicial en la pantalla, le siguieron: *La pícara soñadora* de Ernesto Arancibia y nuevamente con Legrand; dos dirigidas por Fernando Ayala (*Una viuda difícil* y *El candidato*) y las restantes por Ralph Pappier (*La morocha*) y Lucas Demare (*Zafra*).

Al tiempo, el actor integró una prestigiosa compañía teatral junto a María Rosa Gallo, con dirección de Osvaldo Bonet. El conjunto se inició en 1958 con *El perro del horsetano* de Lope de Vega, para continuar con *Recordando con ira* de Osborne; *El farsante más grande del mundo* de Synge; *Liliom* de Molnar y *Orfeo desciende* de Tennessee Wi-

Iliams. De todas esas piezas, habría de ser la de Osborne la que consagrara a Alcón; le dio allí carnadura al iracundo Jimmy Porter, un difícil personaje que, durante mucho tiempo, permaneció en la memoria de la crítica y el público como el que mejor creara hasta ese momento.

La obra posibilitó además que su carrera diera un vuelco. El realizador Leopoldo Torres Ríos lo vio en ese trabajo y le recomendó a su hijo –Leopoldo Torre Nilsson– que lo tuviera en cuenta para protagonizar *Un guapo del 900*, que estaba por iniciarse. Estrenado en agosto de 1960, el film significó la afirmación definitiva de Alcón como primer actor. Su labor como Ecuménico López en la obra de Samuel Eichelbaum coincidió con la del personaje de Holofernes en *Judith*, la pieza de Friedrich Hebbel que se emitió en ese mismo mes por Canal 9. Basta pensar en lo que va del guapo criollo al gran personaje bíblico para apreciar las dificultades de composición y caracterización que debió afrontar el joven intérprete y, al mismo tiempo, el impacto que produjeron esas dos entregas conocidas en forma casi simultánea.

Leopoldo Torre Nilsson debutó en el cine a los quince años como asistente de su padre; luego pasó a ser ayudante, guionista y finalmente director desde 1950. En 1960 estaba conceptuado como uno de los grandes del cine mundial y la revista *Time* lo situaba al lado de Bresson, Buñuel, Kurosawa, Fellini, Antonioni y Bergman.

Con *Un guapo del 900*, Alfredo inició una relación profesional con Nilsson que se extendió a nueve películas. El juicio de la crítica fue elogiosamente unánime con el filme en general y con Alcón en particular. Las crónicas agotaron todo un repertorio encomiástico que resumieron con justeza los investigadores Andrés Insaurralde y Guillermo Russo en *Quién es quién*: “Desde la muerte de José Gola no se recordaba un actor tan dotado para lo cinematográfico como este joven intérprete”.

Conducido nuevamente por Nilsson y acompañado –como en *Zafra*– por Graciela Borges, Alcón protagonizó *Piel de verano*, film intimista basado en el cuento *Convalecencia*, de Beatriz Guido. Apunta el crítico Jorge Abel Martín: “Tuvo exteriores en la Isla Gorriti, San Rafael, Solana del Mar y Punta del Este (Uruguay), en un verano casi otoñal (influencia del cine sueco). Toda la película fue casi un diálogo entre los protagonistas (al estilo Bresson), con innecesarios personajes secundarios, donde los intérpretes fueron marcados en forma inexpressiva (el cine ‘de atmósfera’ de Antonioni). En Torre Nilsson hubo notorias influencias (reconocidas, asimiladas) del cine europeo. *Piel de verano*, con enormes valores temáticos y estilísticos, fue una prueba de las influencias mencionadas”. Para corroborar, agregaba el crítico Jorge Montes en *Platea*: “El filme incluye también una secuencia en la playa en la que participa un grupo de extras animando una escena un tanto ‘dolcevิตiana’”. *Piel de verano* fue distinguida en el Congreso de Cine y Civilización de Roma (Italia, 1961) y, en ese mismo año, premiada en una muestra paralela del Festival Internacional de Venecia como la Mejor Película entre un conjunto integrado por *Bandidos de Orgosolo*, *El diablo y la dama*, *Los amantes*, y otras.



Leonardo Favio, Alcón y Oscar Orlegui en *Martín Fierro*.

En 1968 y después de muchos años de anhelarlo, Torre Nilsson concretó con *Martín Fierro* “la más ambiciosa producción del cine nacional” o, como también se la presentó en su estreno, “la película que el cine argentino le debía al país”. Basada en la obra de José Hernández, la más célebre de la literatura gauchesca, esta adaptación fue el resultado de un minucioso estudio que demandó varios años, para no desvirtuar la esencia del original y componer lo que tenía de auténtico aquel mundo disonante de luchas en el cual se debatió el legendario personaje criollo que, reclutado para pelear contra los indios, debe abandonar a su mujer y a sus hijos.

Martín Fierro obtuvo numerosas distinciones, entre las que sobresale el Primer Premio Gaviota de Oro a la Mejor Película en el II Festival Internacional Cinematográfico de Río de Janeiro (Brasil), cuyo gran jurado integraban notables de la talla de Josef von Sternberg, Emilio Fernández, Robert Enrico, Alain Robbe-Grillet, Manuel Antin y Andrzej Wajda. También fue galardonada con una Mención de Honor en el VII Festival Cinematográfico Internacional de Panamá (ambos en 1969).

Tras el enorme suceso de *Martín Fierro*, y siempre con Alcón como protagonista, Torre Nilsson realizó dos films de corte histórico y gran despliegue, pero de irregular concreción final: *El Santo de la Espada* y *Cüemes - La tierra en armas*. Debe apuntarse a favor del director que la irracional censura imperante fue un escollo de difícil resolución y que, en el segundo film, el resultado final fue superior al primero dado que la aproximación al héroe fue encarada desde una óptica más intimista y humana, entroncando la cotidianeidad y los pequeños gestos con los hitos relacionados a la emancipación americana.

En una apertura con respecto a sus dos realizaciones anteriores, Torre Nilsson filmó *La mafía*, con Alcón como Luciano Benoit (“Chicho Chico”), sobre el crimen organizado en Buenos Aires y Rosario entre los años 1928 y 1932. Siguió *Los siete locos*, con la que Nilsson se animó a llevar al cine a Roberto Arlt, uno de los escritores argentinos de mayor trascendencia pero muy poco frecuentado por nuestra



Norma Aleandro y Alcón en *Güemes - La tierra en armas*.

pantalla. Resultó un film logrado, especialmente por la reconstrucción de época y el acierto con que se manejaron el realizador y sus colaboradores para internarse en el complejo mundo de las criaturas de Arlt. En el elenco sobresalieron Alcón como Erdosain (Premio al Mejor Actor en el XIV Festival Internacional de Cine de Cartagena) y Thelma Biral, como Elsa, su esposa, particularmente intensa en la escena de la inevitable y dolorosa separación. Obtuvo el Premio Oso de Plata en el XXIII Festival Cinematográfico Internacional de Berlín de 1973 y el Primer Premio en el XIV Festival Cinematográfico Internacional de Cartagena al Mejor Film Latinoamericano (1974).

La nueva apuesta del dueto Nilsson-Alcón fue *Boquitas pintadas*. El costumbrismo melancólico del autor Manuel Puig, tan particularmente presente en esta obra, fue fielmente captado por el realizador, alcanzando a encerrar en el film la mirada ácida e hipócrita de la vida en un pueblo durante la década de 1940. En el absorbente rol de Nené, Marta González cumplió el trabajo más logrado de su carrera y Alcón pintó con justicia la simpática postura primero, y el temor después, de su Juan Carlos Etchepare. Representó a la Argentina en el Festival Cinematográfico Internacional de San Sebastián de 1974, donde obtuvo el Premio Especial Concha de Plata del Jurado, Pluma de Oro de los Escritores de San Sebastián y Premio de los Escritores Cinematográficos de España.

El siguiente y último film de Alfredo con Torre Nilsson fue *El Pibe Cabeza*, sobre Rogelio Gordillo, el famoso personaje del hampa de los años treinta, cuyos crímenes y depredaciones cubrieron largas páginas de la crónica policial. En su crítica a la película, la revista *Antena* reparó en que “la influencia de *El golpe*, protagonizado por Robert Redford y Paul Newman, se advierte en el tratamiento que se ha dado a las secuencias de acción mezcladas con humor”. Con una temática efectivamente muy próxima a esa película estadounidense, el film tuvo cierto atractivo comercial y buena factura técnica, pero en el resultado final quedó poco más que como un intento de reiterar el éxito alcanzado por *La mafía*.

En el periplo cinematográfico de Alcón ocupa un lugar de preponderancia David José Kohon, director clave de la llamada Generación del 60, un movimiento renovador del que además participaron Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa, José A. Martínez

Suárez, Manuel Antin, Leonardo Favio y Simón Feldman. El primer film de ambos fue *Prisioneros de una noche*, que se filmó en 1960 pero recién se conoció en 1962. Esta postergación no fue la única dificultad que caracterizó la filmografía de Kohon, impregnada además de problemas de censura y producción. *Prisioneros de una noche* tuvo tres premios en la II Reseña Latinoamericana de Santa Margherita Ligure (Italia, 1961) que, sin embargo, no alcanzaron para evitar la demora con que llegó a los cines argentinos.

Años más tarde Kohon requirió de Alfredo para otras dos películas. La primera fue *¿Qué es el otoño?*, con sólido guion del propio director y del dramaturgo y periodista Mario Diament, que resultó la dolorosa crónica de un fracaso (no fue casualidad que Kohon dedicara la película a sus pares de la Generación del 60). Tiempo después del estreno, el propio protagonista declaró que había sido una de sus mejores participaciones para la pantalla. La segunda fue *El agujero en la pared*, sobre el eterno tema del hombre que pacta con el diablo para adquirir poder. En el alicaído panorama del cine argentino en dictadura –se estrenó en 1982– y pese a falencias argumentales que debilitaron el resultado final, sobresalió por un planteo en el que se conjugaban la corrupción, el exceso de poder, la dominación, el miedo y la represión.

En 1963, Alcón se puso a las órdenes de Luis Saslavsky en *Las ratas*, adaptación de la novela de José Bianco. En su transposición filmica de este drama sobre la autopunición, Saslavsky logró un retrato personal de aquellos temas que Silvia Hopenhayn encuentra recurrentes en la poética de Bianco: las intrigas familiares, el desdén, las despedidas, la música, la melancolía, lo insoportable. En las actuaciones, sobresalieron Alcón (Mención Especial en el Festival de Cine de Mar del Plata 1963), Antonia Herrero, Bárbara Mujica y Aurora Bautista, la inolvidable actriz española de *Locura de amor y La tía Tula*.

A un mes de estrenada la película de Saslavsky, Alcón apareció en *Los inocentes*, de Juan Antonio Bardem, el talentoso creador español de *Muerte de un ciclista*. Esta coproducción argentino-española resultó un hondo, dramático y sigiloso estudio de caracteres, al cual el paisaje de una Mar del Plata fuera de la temporada estival prestó una adecuada atmósfera de soledad y belleza. El film tuvo gran fuerza visual, buen manejo del suspenso dramático y permitió interesantes trabajos de Alcón y Enrique Fava. Obtuvo el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Berlín 1963.

La repercusión obtenida por la obra *El reñidero*, de Sergio de Cecco, tentó al productor Martín Rodríguez Mentasti a trasladarla a la pantalla, para lo que convocó al realizador René Mugica. Se trata de un relato inspirado en *Electra* de Sófocles y llevado al Buenos Aires de principios del siglo xx. Mugica alcanzó una gran solvencia técnica, logrando reunir un elenco infrecuente: Francisco Petrone, en su último trabajo para el cine, Alcón como Orestes (el único personaje que conserva el nombre de la tragedia griega), Fina Basser, Myriam de Urquijo, Jorge Salcedo, Lautaro Murúa, Milagros de la Vega, Francisco de Paula, Zelmar Gueñol y Haydée Padilla. La pericia fotográfica de Ricardo Aronovich fue uno de los puntos altos del film. Hacia 2008, Aronovich re-

cordaba que “no se podría haber encontrado un actor más indicado que él para hacer un Orestes greco-orillero. Me impresionaba mucho su presencia. Fue un verdadero placer fotografiarlo. Cada vez que hacía un primer plano y modificaba ligeramente la luz para él, era un momento privilegiado dentro del trabajo general. De Alfredo me apasionaba su manera de actuar el personaje; siempre me pareció un extraordinario actor, pero creo que en ese film estaba especialmente bien y sentía un placer loco de iluminarlo en los primeros planos por su rostro, expresiones, plasticidad; en fin, una gloria. Lo curioso es que me gusta mucho fotografiar actrices, sobre todo si son bellas y fotogénicas, pero el caso de Alfredo fue especial”.

La emisión del radioteatro *Nazareno Cruz y el lobo*, de Juan Carlos Chiappe, por Radio del Pueblo en 1951 marcó a Leonardo Favio y lo determinó años después a llevarlo al cine: “Cuando era chico aquella novela ayudó a formar mi mundo, mi magia, mis propias fábulas”, contó el realizador hacia 1975, en el momento del estreno de su película. El argumento narra la conocida leyenda rural del séptimo hijo varón, condenado a convertirse en lobo cada noche de luna llena. El muchacho se enamora de Griselda, hija del terrateniente del pueblo, y ella responde a su amor, que resulta más fuerte que la muerte y que la maldad, representada por el diablo que tienta a Nazareno sin lograr su objetivo.

Favio logró un clima de realismo fantástico, ideal para contar este tipo de historias, e hizo volar la imaginación a su más alto grado de libertad. Tuvo un gran despliegue de producción para plasmar el ámbito del infierno, en medio de una gigantesca caverna donde los malvados purgan sus culpas, la bruja Lechiguana se transforma en diferentes animales a su antojo y El Poderoso sufre por ser malo y busca, él también, una ansiosa redención. En este último rol descolló Alcón, como una suerte de diablo telúrico sin la apariencia aterradora de la vieja tradición. Se lo vio envolvente, misterioso y atractivo, apoyado en sus ricos recursos expresivos (especialmente mirada y voz) con los que transmitió el poder maléfico que emanaba desde la entraña misma de su criatura. Cuando le preguntaron a Favio el motivo de la elección de Alcón, respondió: “Porque es hermoso. Y el diablo, para seducir y atrapar, no puede investirse de una imagen que provoque miedo u horror. Él sabe que debe aparecer bello. Nadie lo podría haber hecho como Alfredo”. Un crítico español pareció darle la razón cuando, en su opinión sobre la película, dijo de Alcón: “Si el Diablo es como tú, quiero ir al infierno”.

Nazareno Cruz y el lobo ha perdurado como una obra mágica, de singular belleza; distinta en el cine argentino en general y en la filmografía de Favio en particular. Exhibida en el XIII Festival Cinematográfico Internacional de Panamá, obtuvo los premios a Mejor Película y Mejor Trabajo de Investigación Cinematográfica (1975).

En la cronología filmica de Alcón no sería justo omitir otros títulos donde cumplió dignas personificaciones, con cineastas como Carlos Borcosque (*Voy a hablar de la esperanza*, episodio “*El patito*”); Ricardo Wullicher (*Saverio, el cruel*, versión libre de la pieza teatral homónima de Roberto Arlt); Rodolfo Mórtola, talentoso y consecuente colaborador de Torre Nilsson (*El dueño del sol*); Pablo Torre (*El amante de las películas mudas*).

El teatro fue la disciplina a la que Alcón le otorgó especial prioridad. Buena parte la desarrolló en el Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires, al que alguna vez denominó “mi segunda casa”. Allí abordó jerarquizados títulos, desde *Yerma* de García Lorca hasta *Final de partida* de Beckett, pasando por *Romance de lobos* de Valle-Inclán (en estreno mundial); *Las variaciones Goldberg* de Tabori, *Peer Gynt* de Ibsen, *Enrique IV* de Pirandello, y varios Shakespeare inolvidables: *Hamlet*, *Ricardo III*, *La tempestad*.

Alcón también llegó a ser una figura muy querida y respetada en España. Hizo allí dos películas: *Jandro* y *Cartas de amor de una monja*, pero su verdadero destaque se produjo en la escena. Su debut había acontecido en 1952 pero su consagración fue en 1965 con *El zapato de raso* de Paul Claudel, adaptada por el propio autor y Jean-Louis Barrault, en versión castellana de Antonio Gala. Fue representada en el Teatro Español de Madrid y en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, y son varios los estudiosos del tema que consideran esta puesta como el emprendimiento más ambicioso del teatro español de posguerra hasta ese momento. El prestigio del actor se fue robusteciendo posteriormente con *A Electra lesienta bien el luto* de O'Neill, *La ciudad en la que reina un niño* de Henry de Montherlant, *Don Álvaro o La fuerza del sino* del Duque de Rivas, *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* de Marlowe, *El público* de García Lorca (en estreno mundial), *Kean* de Alejandro Dumas y Sartre y *Rey Lear* de Shakespeare, entre otras.

Al margen de las interpretaciones cinematográficas y teatrales de Alcón, en la televisión argentina perduró su labor en una anticonvencional versión de *Hamlet*, dirigida por David Stivel en 1964 para Canal 13. La estética renovadora adoptada provocó no pocos comentarios en la crítica y en el público. Más cerca en el tiempo –en el 2000–, el actor hizo una minuciosa composición de Leopoldo Albaracín Larguía, “cajetilla” venido a menos y jugador empedernido, en el ciclo *Vulnerables* producido por Adrián Suar para Canal 13. Este trabajo le valió el Premio Martín Fierro al Mejor Actor Protagonista de Unitario y/o Miniserie de ese año.

En el apartado radial se destacó un ciclo que mantuvo con Violeta Antier, de 1964 a 1970 por El Mundo. Además, se distinguió como uno de los actores con más cantidad de placas discográficas en su haber (*El cuervo*, *Martín Fierro*, *El principito*, *Pedro y el lobo*, entre ellas).

§

En el espectáculo hay dos tipos de intérpretes. Por un lado, los manufacturados por la prensa sensacionalista y la promoción sustentada en los escándalos de la vida privada. Por otro, los que basaron su trabajo en su talento, en el estudio y en un casi religioso respeto por el público. Alcón –¿quién lo dudaría?– pertenece a esta segunda acepción.

Dueño de una prodigiosa voz plena de matices y de una magnífica planta escénica, su mito, su leyenda, se ha ido edificando a partir de aquel 1960 (*Un guapo del 900* y *Judith*) y

engrandeciendo con el transcurso del tiempo. Sus creaciones lo convirtieron en la encarnación misma del actor argentino, llegando, incluso, a marcar a intérpretes de su país y de España. Fue además una de las pocas figuras locales que superó con nota el paso de modas interpretativas y nuevas tendencias en el amplio espectro del espectáculo.

Con las dificultades que implicaba su ya grave estado de salud, brindó su último trabajo teatral interpretando y dirigiendo *Final de partida*, que pudo concretarse gracias al empeño de su amigo y colaborador Jorge Vitti. Cuando Alcón falleció, el 11 de abril de 2014, hacía años que se había convertido en una figura mítica, sin dejar nunca de romper con los encasillamientos y asumir los desafíos de transitar por directores y temáticas diversas. Ese fue Alfredo Alcón. El intérprete que por la entrega y excelencia de sus actuaciones, la rigurosidad en la selección de su trabajos y por su clara conducta profesional y de vida, llegó a convertirse en el paradigma del actor argentino.

Filmografía de Alfredo Alcón

(Alfredo Félix Alcón Riesco, Buenos Aires, 3.3.1930/11.4.2014)

El amor nunca muere (1955) dir. Luis César Amadori; *La pícara soñadora* (1956) dir. Ernesto Arancibia; *Una viuda difícil* (1957) dir. Fernando Ayala; *La morocha* (1958, filmada en 1955) dir. Ralph Pappier; *El candidato* (1959) dir. F. Ayala; *Zafra* (1959) dir. Lucas Dernare; *Un guapo del 900* (1960) dir. Leopoldo Torre Nilsson; *Faena* (1961, cm) dir. Humberto Ríos; *Piel de verano* (1961) dir. L. Torre Nilsson; *Grabado argentino* (1962, cm) dir. Simón Feldman; *Prisioneros de una noche* (1962) dir. David José Kohon; *Ratas, Las* (1963) dir. Luis Saslavsky; *Inocentes, Los* (Argentina, España-1962) dir. Juan Antonio Bardem; *Una excursión a los indios ranqueles* (Derlís Beccaglia, 1963-1965, film inconcluso); *Jandro* (España, 1965) dir. Julio Coll; *Reñidero, El* (1965) dir. René Mugica; *Con gusto a rabia* (1965) dir. F. Ayala; *Voy a hablar de la esperanza* (1966) dir. Carlos Borcosque; *Ayer en San Isidro* (1967, cm) dir. Juan Leonetti; *Martín Fierro* (1968) dir. L. Torre Nilsson; *Santo de la Espada, El* (1970) dir. L. Torre Nilsson; *Cíumes-La tierra en armas* (1971) dir. L. Torre Nilsson; *Maffia, La* (1972) dir. L. Torre Nilsson; *Siete locos, Los* (1973) dir. L. Torre Nilsson; *Imagen de un actor* (1973, cm) dir. Caíólogo Forgia; *Boquitas pintadas* (1974) dir. Leopoldo Torre Nilsson; *Nazareno Cruz y el Lobo (Las palomas y los gritos)* (1975) dir. Leonardo Favio; *Pibe Cabeza, El* (1975) dir. L. Torre Nilsson; *¿Qué es el otoño?* (1977) dir. D. J. Kohon; *Saverio, el cruel* (1977) dir. Ricardo Wullicher; *Un idilio de estación* (1978) dir. Aníbal E. Uset; *Cartas de amor de una monja* (España, 1978) dir. Jordi Grau; *Pubis angelical* (1982) dir. Raúl de la Torre; *El agujero en la pared* (1982) dir. D. J. Kohon; *El caso Matías* (1985, voz en off) dir. Aníbal Di Salvo; *La historia en la arena* (1986, mediometraje) dir. Hugo Lescano; *El dueño del sol* (1987) dir. Rodolfo Mórtola; *Últimas imágenes del naufragio* (1989, voz de Cristo) dir. Eliseo Subiela; *País cerrado, teatro abierto* (Arturo Balassa, 1989, como él mismo); *De eso no se habla* (1993, voz en off) dir. María Luisa Bemberg; *Vértigos* (1993, voz en off, cm) dir. Vanessa Ragone y Mariel Yeregui; *El oficio de amar* (1993, voz en off, mediometraje) dir. Tristán Bauer; *El amante de las películas mudas* (1995) dir. Pablo Torre; *Cortázar* (1994, voz en off) dir. T. Bauer; *Con el alma* (1995) dir. Gerardo Vallejo; *Cohen vs. Rosi* (1998) dir. Daniel Barone; *En la ciudad sin límites* (Argentina, España-2001) dir. Antonio Hernández; *El hijo de la novia* (2001, como él mismo) dir. Juan José Campanella; *El exilio de San Martín* (2005, voz de San Martín) dir. Alejandro Areal Vélez.

Otros títulos citados

Amantes, Los (Les Amants, Francia-1958) dir. Louis Malle; *Bandidos de Orgosolo* (Banditi a Orgosolo, Italia-1961) dir. Vittorio de Seta; *Diablo y la dama, El* (Le Diable au corps, Francia-1947) dir. Claude Autant-Lara; *Colpe, El* (The Sting, EUA-1973) dir. George Roy Hill; *Gran mentira, La* (The Great Lie, EUA-1941) dir. Edmund Goulding; *Locura de amor* (España-1948) dir. Juan de Orduña; *Muerte de un ciclista* (España-1955) dir. J. A. Bardem; *Tía Tula, La* (España-1964) dir. Miguel Picazo.



MIRTHA LEGRAND · ALFREDO ALCON



CON GUSTO A RABIA

dirección

FERNANDO AYALA

con

MARCELA LOPEZ REY

**JORGE BARREIRO
RICARDO ARECO**

RICARDO TRIGO

**un film de
ARIES y A.A. ASOCIADOS**

**producción
HECTOR OLIVERA**

**argumento
LUIS PICO ESTRADA**

RAF - MARCA 635 - T 17-7010



Alcón y Mirtha Legrand.

Con gusto a rabia

Fernando Ayala (1965)

La trama está hilvanada a partir de un hecho policial cierto, el asalto al Policlínico Bancario en 1963, que tenía derivaciones políticas porque sus ejecutores eran en su mayoría integrantes del grupo Tacuara, de ideología ultranacionalista y prácticas antisemitas.

El personaje de Alcón integra un grupo de esas mismas características y está convencido de la justicia de sus objetivos, hasta que esas certezas se disuelven cuando comienza un vínculo amoroso con una mujer madura y casada. Es ese vínculo, más que la acción policial o la indagación ideológica, lo que más interesa a Ayala y mejor desarrolla el film, no sólo gracias al trabajo extraordinario del protagonista sino también al de Mirtha Legrand, en la que debe ser la mejor y menos recordada composición dramática de su filmografía.

Alcón se permite, de paso, cantar una zamba que lleva el título del film y que fue compuesta por Luis Pico Estrada (uno de los guionistas del film) y Astor Piazzolla.

B&N, 90'. *Prod.*: Héctor Olivera, Aries/Artistas Argentinos Asociados. *Guion*: Luis Pico Estrada, Carlos Izcovich, Josefina Araoz y Fernando Ayala, sobre argumento de L. Pico Estrada. *Fot.*: Alberto Etchebehere. *Cám.*: Victor Hugo Caula. *Escen.*: Mario Vanarelli. *Mont.*: Atilio Rinaldi. *Int.*: Mirtha Legrand, Alfredo Alcón, Ricardo Trigo, Marcela López Rey, Jorge Barreiro, Maurice Jouvet, Mónica Mihanovich, Jorge Larrea, Ricardo Areco, Margarita Palacios. *Estr.*: 5.5.1965, cine Ambassador.



Ernesto Arancibia

por Daniel López

Profesor de dibujo recibido en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Ernesto Arancibia accedió al cine primero como diseñador de afiches. En esa especialidad no alcanzó la cantidad, el nivel artístico o la popularidad de Osvaldo Mario Venturi y de otros profesionales, ya que él fue de los pioneros, en momentos en que el cine argentino era incipiente y sus afiches no figuraban entre las prioridades de productores y distribuidores. Sin embargo, alguno de ellos interesó a Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía, quienes querían hacer cine y lo incorporaron a sus planes. Así, Arancibia debutó en calidad de asesor artístico en sus primeros films profesionales. El rubro “asesor artístico” o “director artístico” ha sido tradicionalmente utilizado a manera de comodín cuando se trataba de reconocer el aporte de algún colaborador que no era específicamente el escenógrafo, el director de fotografía o el asistente de dirección. Leopoldo Torre Nilsson, por dar un ejemplo, era frecuentemente acreditado como director artístico en los films de su padre en los que realmente era el asistente de dirección, y con Arancibia ocurría otro tanto. Su periplo en la industria estuvo en principio ligado a sus mentores y amigos en una decena de films.

Ya lo suficientemente fogueado en los sets de filmación, Arancibia encara su primer film como responsable mayor: lo hace para los estudios de Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA) con *Su primer baile*, comedia que rinde tributo al ciclo conocido como “de las ingenuas”. En este caso se trata de María Duval, la mejor actriz de todas ellas. Esa *opera prima* delinea su futuro cine: una notable competencia técnica, visible en encuadres y tiempos narrativos, una mano segura para la conducción de actores, momentos aislados de creatividad y, sobre todo, cierta calidez que impregna situaciones y personajes y los torna creíbles incluso en algunos de sus films menos logrados. Que no fueron muchos, en verdad; apenas diecisiete en veinte años, muchos menos que los que hicieron varios de sus contemporáneos.



Ernesto Arancibia y Delia Garcés en un set de SIDE filmando *Veinte años y una noche*.

Su segundo título es el mejor de su obra: *Casa de muñecas* resultó una discutible adaptación del clásico de Ibsen ya que traicionaba su final, pero mostraba unas imágenes estupendas y una maravillosa interpretación de Delia Garcés, por lejos la mejor “Nora” que ha dado el cine. Arancibia nunca alcanzaría nuevamente ese nivel, embarcado como lo estuvo en proyectos difíciles (Lauracha, terminado por otras manos, en el que sobresale Amelia Bence como una especie de Jezabel criolla), en vehículos para estrellas a la moda (Libertad Lamarque, Mecha Ortiz, Tilda Thamar, Mirtha Legrand), en soporíferas adaptaciones de novelas famosas (*Mirad los lirios del campo*, *La gran tentación*, *La mujer de las camelias*) o de alguna obra teatral menos famosa pero banal (*Romance en tres noches*) y en argumentos improbables (*Pájaros de cristal*). Recobró gran estilo con dos atractivos melodramas desatados, uno para Laura Hidalgo (*La orquídea*), otro para Zully Moreno (*La calle del pecado*).

Hacia 1958 se fue a España, contratado por la Hispamer Films madrileña, a la que fue recomendado por sus amigos Luis César Amadori y (Enrique) “Quiquito” Cahen Salaberry. Allí dirigió dos films intrascendentes, el segundo de los cuales rendía tributo a la moda desatada tras el enorme éxito mundial de *El último cuplé*, y firmó el argumento de un tercero, que dirigió el inasible Jesús Franco. Para cuando volvió a la Argentina ya estaba gravemente enfermo, no obstante lo cual aceptó el encargo de una nueva productora para realizar una comedia “de cantante”, Antonio Prieto en este caso: se tituló *La novia* y resultó muy exitosa, aunque Arancibia casi no pudo disfrutarlo.

Tuvo un hermano también escenógrafo, Jorge, y su esposa de toda la vida fue María Angélica Spaltro, a quien todos conocían como Alexis de Arancibia y que firmó algunos guiones como tal, con su nombre real (el film español de Franco) y también como W. Eisen. Este último seudónimo lo había inventado junto con Isaac Aisenberg para las novelas policiales de la colección El Rastro que ambos escribían a cuatro manos, aunque Aisenberg nunca lo utilizó para sus guiones. Arancibia fue sinceramente recordado por el fallecido investigador Mariano Calistro, quien en el programa que acompañaba un ciclo retrospectivo organizado en octubre de 1976 por el Museo del Cine escribió que, a su muerte, “dejó amigos que aún extrañan su bonhomía y calidez, su sonrisa amplia, sus cabellos plateados. Dejó dibujos sin acabar, títeres de Cachiporra, libros con dedicatoria de Federico García Lorca. Dejó un cine de muñecas, camelias y cristales que lentamente se fue resquebrajando y de entre cuyos restos podemos hoy recuperar los fragmentos de esa primera obra que Arancibia nunca se atrevió a filmar”. Los amigos lo llamaban “Pichín” y atesoraba –aunque no presumía de ello– el título de marqués de Audebrant.

§

Me ama... pero no es mío!
¿Tendrá que ser así... siempre?

Manuel
PEÑA RODRIGUEZ
presenta

Raf

con
SILVANA ROTH
FRANCISCO DE PAULA
IRMA CORDOBA
ENRIQUE DE ROSAS
NELLY DAREN
y
JOSE OLARRA

Mirad los lirios del campo

Según la famosa novela de ERICO VERISSIMO

Dirección:
ERNESTO ARANCIBIA

UNA PRODUCCION DE
JOAQUIN A. LAUTARET y
M. PEÑA RODRIGUEZ
DISTRIBUIDA POR
ARTISTAS UNIDOS

Francisco de Paula y Silvana Roth en *Mirad los lirios del campo*.

Cuando Fernando Peña me informó cuáles films de Arancibia exhibiría esta edición del Festival, no pude dejar de sorprenderme al escuchar que *Mirad los lirios del campo* le parecía magnífico: urgido, agregó que “trata sobre la corrupción moral de un hombre que, como dice alguien en el film, ‘destroza un corazón por unos pesos’. Desde luego esa evolución no es inmediata ni fácil y el interés del film es el cuidado que se toma para explicarla, desde la pobreza inicial hasta un vínculo por conveniencia con una mujer rica y sola. Hay una vocación poética en la puesta en escena de Arancibia, donde cada detalle de ambientación contribuye a crear climas de fuerte peso narrativo”. A mí, en cambio, siempre me pareció lo que los españoles calificarían de “tostón”: ya desde su título, evocativo del Evangelio de San Mateo, se ofrece como pretencioso e impostado puesto que nadie en la Argentina de 1946 –excepto, quizás, los refugiados españoles– decía “mirad” lo que fuera que pidieran mirar. Pero más allá de ese detalle superfluo, el film es muy típico de la producción del sello Sur, que salvo un par de excepciones “populares” tendió a la grandiosidad “culto” (*Allá en el setenta y tantos...*, *Inspiración, Esperanza*).

La novela del exitoso escritor riograndense Érico Veríssimo (1905-1975), publicada en 1938, pertenece a su veta intimista y narra la tragedia de una mujer (Roth) que ha tenido una hija con un hombre (Paula) que finalmente se casó con otra (Córdoba) por ambición y que, antes de morir, le reclama ocuparse de la niña. Arancibia hizo lo que pudo por aligerar el trámite, que aunque narra una historia romántica atractiva –que convirtió ese texto en un *best seller* internacional y años más tarde sirvió para telenovela– está viciado de envaramiento especialmente desde la adaptación, hecha por un hombre de la radio, el periodista Mariano Perla, que el guionista Tulio Demicheli trató de aliviar. Llama la atención que el film fuera tomado en distribu-

ción por nada menos que la United Artists, a la que, de cualquier modo, le costó encontrar sala de estreno, lográndolo tan sólo más de un año después de terminado. Cabe agregar que el film debe ser analizado teniendo en cuenta el momento en que fue producido, entre 1942 y 1947, cuando la industria quiso prescindir de los tangos, los sainetes y las comedias de las que, salvo excepciones, se nutría, para alcanzar ese algo tan esquivo como es el “prestigio”, acudiendo en tropel a la literatura y el teatro del mundo, en especial sus grandes clásicos. Esa etapa dejó archivados en los depósitos de utilería de los estudios infinidad de pelucas, postizos, miriñaques y sombrillas pero, en realidad, pocos títulos significativos, entre los que por cierto no figura este de Arancibia. En cualquier caso, tanto la opinión de Fernando cuanto la del firmante han perdido, setenta años más tarde, cualquier atisbo de verdad revelada, por lo que toda discusión al respecto es vana, permitiendo asistir a una renovada exhibición del film, ahora amparado bajo la *patina del tempo*. [A los espectadores buscadores de perlas, atención al personaje llamado “Santos”, el dueño de la casa que habita la familia Fuentes: lo interpreta Nelo Cosimi (1894-1946), pionero del cine mudo, en su última aparición en cine.]

§

Romance en tres noches, en cambio, deriva de una pieza teatral que Alejandro Casona escribió en España, antes de su exilio argentino: fue estrenada el 17 de junio de 1938 en el Nacional de Caracas, en gira de la compañía encabezada por Josefina Díaz y Manuel Collado, y su primera representación local –retitulada *Romance de Dan y Elsa*– se registra el 15 de septiembre de 1939 en el teatro Ateneo (el de Cangallo 927, ya que hubo otras tres salas con ese nombre), con dirección de Casona mismo –dos meses después de su llegada al país– y actuación principal de Mecha Ortiz y Pablo Vicuña. Los tres actos de esta comedia cuentan una historia de amor en una zona rural habitada por hombres solos, adonde llega una mujer que enamora a uno de ellos. El drama sobreviene tras el descubrimiento de que ella es contrabandista de joyas y drogas: el hombre va a buscarla a la ciudad y cae también en el vicio, hasta que el tercer acto los encuentra unidos en la cabaña en la que se conocieron. El mayor atractivo del film resultante es la actuación de Amelia Bence y Alberto Closas, quienes, acaso por conformar pareja sentimental, producían una química muy especial; también destaca Ricardo Galache, aunque –como siempre– sobreactúa su personaje de viejo virgen e insoportable que odia a las mujeres y se autocalifica como “un filósofo salvaje”. Arancibia filmó todo ello con su habitual corrección, logrando un melodrama elegante con algunos toques poéticos muy propios de Casona, una secuencia muy ambigua en la que los obreros hablan de mujeres y otra, larguísima, en que la pareja principal no se decide a meterse en la cama. Eran otros tiempos.

Filmografía de Ernesto Arancibia

(Buenos Aires, 12.1.1904 / 27.8.1963)

Su primer baile (1942), *Casa de muñecas* (1943), *Lauracha* (1944-1946: el crédito del director indica que ea contó "con la colaboración de Arturo García Buhr"), *Romance musical* (1945), *Mirad los lirios del campo* (1946), *María de los Ángeles* (1947), *La gran tentación* (1948), *Romance en tres noches* (1950), *La orquídea* (1951), *La mujer de las camelias* (1952, film por el que EA obtuvo el premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina y el de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires al mejor director), *La calle del pecado* (1953), *Pájaros de cristal* (1954), *La mujer desnuda* (1955), *La pícara soñadora* (1955-1956) / En España: *Azafatas con permiso* (1958, inédito en la Argentina), ...*Y después del cuplé* (ídem, 1959) / En la Argentina: *La novia* (1961).

Otros títulos citados

Allá en el setenta y tantos... (Argentina-1945) dir. Francisco Mugica; *Esperanza* (Argentina-1949) dir. F. Mugica y Eduardo Boneo; *Inspiración* (Argentina-1946) dir. Jorge Jantus; *Último cuplé, El* (España-1957) dir. Juan de Orduña.





Francisco de Paula y Silvana Roth.

Mirad los lirios del campo (1946)

35mm, B&N, 109'. Prod.: Joaquín A. Lautaret y Manuel Peña Rodríguez para Sur Cinematográfica Argentina. Prod. Ejec.: Carlos Gallart. Guión: Tulio Demicheli, sobre adaptación de Mariano Perla de la novela Olhai os lírios do campo, de Erico Veríssimo. Fot.: Humberto Peruzzi. Cám.: Ignacio Souto. Escen.: Raúl Soldi. Mont.: José Cañizares. Mús.: Julián Bautista. Int.: Silvana Roth, Francisco de Paula, José Olarra, Irma Córdoba, Enrique de Rosas, Nelly Darén, Ricardo Castro Ríos. Distr.: ua South American Corporation. Estr.: 25.12.1947, cine Ocean.



Amelia Bence y Alberto Closas.

Romance en tres noches

(1950)

35mm, B&N, 92'. *Prod.*: Artistas Argentinos Asociados SA Cinematográfica. *Dir. de Prod.*: Eduardo Bedoya. *Guion*: Alejandro Casona, sobre su pieza teatral. *Fot.*: Francis Boeniger. *Cám.*: Osvaldo Falabella. *Escen.*: Germen Gelpi y Mario Vanarelli. *Mont.*: Atilio Rinaldi y Raúl Rinaldi. *Mús.*: Tito Ribero. *Int.*: Amelia Bence, Alberto Closas, Floren Delbene, Herminia Franco, Ricardo Galache, Luis Otero, Ricardo Duggan, Pascual Naccaratti, Horacio Priani. *Distr.*: AAA. *Estr.*: 12.12.1950, cine Ambassador.

Una
arrolladora
pasión
modificó sus
destinos....

Amelia BENCE
Alberto CLOSAS

en



"ROMANCE EN TRES NOCHES"

con FLOREN DELBENE · HERMINIA FRANCO · RICARDO GALACHE

Libro: ALEJANDRO CASONA
Dirección: ERNESTO ARANCIBIA

Música: TITO RIBERO
Decorados: GERMIN GELPI y M. VANARELLI Fotografía: FRANCIS BOENIGER
Cámara: OSVALDO FALABELLA Sonido: ALBERTO LOPEZ
Maquillaje: ROBERTO COMBI Compañización: Atilio y RAUL RINALDI

Amelia Bence

por Amelia Bence

Se podría decir que me descubrió Paulina Singerman. Ella y su hermana Berta vivían al lado de casa, en Paraguay al 1900. Al parecer yo era bastante graciosa. Paulina estaba en el Conservatorio Nacional e insistió ante mi madre para que me mandase al Teatro Infantil Labardén. A mí me gustó y así empecé. Aprendíamos jugando. Éramos todos muy chicos y había que abandonar el grupo a los once años. Yo tenía cinco y actué en una obra que se llamaba *Juanita*, escrita y dirigida por Alfonsina Storni. Lo único que me acuerdo es que yo hacía el papel de un nene, un varoncito, que tenía que mandar una carta a los Reyes Magos. Al ponerme la estampilla en la boca me la tragué, me puse a llorar y Alfonsina me consoló: "No te preocunes, no te va a pasar nada. ¡Vamos, vamos a escena que vos vas a ser actriz!" A Alfonsina le debo tres cosas en mi vida: que me haya pronosticado mi carrera, haber hecho la película *Alfonsina* en 1957 y haber sido premiada como mejor actriz por ese trabajo.

Tuve que pelear un poco por mi vocación porque mi familia no veía bien que una mujer fuera actriz; mis padres querían que estudiara. Pero yo hice lo que quise. Comencé a estudiar danzas clásicas con Mecha Quintana pero dejé a los tres años porque no tenía condiciones. Gracias ella conocí a Armando y Enrique Discépolo y a Tania. Junto con otras compañeras integré el cuerpo de baile de *Wunder Bar*, una comedia que habían montado los hermanos, y ese fue mi debut teatral. Simultáneamente estuve en la película *Dancing*. A esa filmación llegué como extra pero el director Moglia Barth se fijó en mí, se ve que le gustó mi presencia, y me dio una escenita de dos palabras. Entonces yo estaba trabajando en la obra de teatro y en la película, y un día me despierto a la mañana confusa, sin saber qué me tocaba hacer. Ahí decidí que nunca más iba a estar en dos cosas a la vez. Y lo cumplí hasta el presente.

Armando ha sido una de las más grandes figuras integrales que diera la escena nacional. Fue un actor notable y un director de excepción. Por esas cosas de la vida no volví a trabajar con él ni con su hermano, pero siempre me trató con gran aprecio.

§

Cuando Enrique T. Susini, uno de los fundadores de la productora Lumitón, empezó a hacer comedias musicales, yo fui y con mi frescura de 14 años en ese momento, le golpeé la puerta de su oficina en el teatro Odeón y le dije: "Doctor, sé que usted busca chicas que quieren empezar a trabajar. Me gustaría que me guiara..." "¿Qué sabe hacer?", me preguntó. Y yo, desenvuelta, le respondí: "Yo creo que tengo condiciones para todo". "Ah, muy bien, mijita", sonrió y empezó a interrogarme: "¿Sabe cantar? ¿Sabe bailar?" "Claro, claro, doctor", le aseguraba yo. Se puso al piano, tocó unos compases y yo

empecé a cantar. Él se volvió a reír, seguramente divertido por mi desparpajo, y me dijo: "No importa, la tomo igual..." Yo había hecho *Wunder Bar* y quería más: cantar, bailar, actuar. Susini me tomó para el cuerpo de baile, pero tuve la suerte –para mí, claro– de que en esa temporada enfermase Amanda Varela, que hacía el papel de dama joven (encabezaban Meca Ortiz y Florencio Parravicini). Entonces nos viene a ver el doctor Susini. Pasa revista al cuerpo de baile, se fija en mí y me señala: "A ver usted, vampiresita, venga para aquí. ¿Se anima a reemplazar a la señorita Amanda Varela mañana a la noche?" "Y claro, doctor –le contesto–, todas las noches me quedo entre cajas mirando la obra, me la sé de memoria." Mentira, pero era tal mi ambición de llegar, de demostrar mis condiciones, tal la inconsciencia de mi juventud que no dudé un instante. Bueno, agarro el libreto, lo leo, tenía que hacer la función un sábado, con el teatro repleto. Yo era gordita en ese entonces, con mucha pechuga, quería adelgazar y casi no comía. Todas las noches soñaba con comida; a los 15 me alimentaba con un menú que me dio el doctor Susini, un bifecito de lomo así de chiquito, media manzana y una galleta marinera. Y le daba a la gimnasia, al baile. Amanda Varela era más alta que yo, y flaca. Como la ropa de ella estaba hecha al bies, se acomodó a mi cuerpo perfectamente.

Parravicini era un actor muy especial: nunca te daba los pies, decía lo que se le antojaba, había que seguirlo. Entonces yo, que me había aprendido los finales de frase, me quedé esperando en vano. Permanecí muda, y él, con ese estilo que lo caracterizaba, empezó a decir mi letra y la suya. El público, que por supuesto se dio cuenta al ver mi expresión, me empezó a aplaudir para ayudarme. Termina el primer acto, me llama don Florencio a su camarín y me dice: "Mijita, está contratada para el año que viene: primera damita joven en mi teatro con Meca Ortiz y conmigo". Fue un paso decisivo en mi carrera.

Mi carrera en el cine se la debo a Luis Saslavsky, un hombre muy importante en mi vida. Ha sido mi padre, mi maestro, mi consejero... Realmente una personalidad fuera de serie. Lo conocí gracias a Carlos Schlieper, que era amigo de un cuñado mío. Me llevó a ver a Saslavsky cuando preparaba *La fuga*. Me miró con una expresión especial, como si lo asombrara, y me dijo: "Es una lástima, ya está el elenco completo..." Al día siguiente a las 11 de la mañana –yo todavía vivía con mi familia– suena el teléfono: era Saslavsky. Me dijo: "Inventé un papelito para usted, venga vestida como ayer; si tiene un pantalón de montar, tráigalo". En esa época yo era muy deportista y también andaba a caballo, así que tenía el pantalón. Fueron pocas escenas, pero gracias a *La fuga* mi carrera despegó. Para mí, en nuestro cine fue un antes y un después de Saslavsky. Antes de él, la gente de clase alta no iba a ver cine argentino y gracias a sus películas cambió esa actitud. Tenía un gran refinamiento en todo sentido. Trabajé para él en *La fuga*, *Los ojos más lindos del mundo* y *Camino del infierno*.

Entre mis primeras películas está *La vuelta al nido*, que hoy es un clásico pero cuando se estrenó resultó un fracaso. Fue un experimento del director Leopoldo Torres Ríos que yo acepté porque me pareció interesante, y ya en aquella época hice mi propio aporte: en esa escena, luego tan comentada, en que José Gola está leyendo el diario. Sin que

Torres Ríos me dijera nada, me senté a su lado y le acaricié la cabeza. Porque, desde siempre, antes que trabajar a los personajes intelectualmente prefiero dejarme llevar por la intuición. Nunca estudié actuación. Todo lo aprendí trabajando junto a actores como Mecha Ortiz o Pedro López Lagar. Soy muy intuitiva y me daba cuenta rápido de las cosas. Recién después de muchos años de actuación comencé a razonar los personajes. Antes tomaba el texto y enseguida me lo imaginaba. Una sola vez un director me hizo una indicación: Mario Soffici, mientras filmábamos *El pecado de Julia*. Yo soñaba que era una especie de hada pero de pronto me despertaba y profería un grito. Entonces Soffici me explicó técnicamente cómo tenía que hacerlo. Eso fue todo. Siempre entendí la actuación como un juego, nunca significó un esfuerzo hacerlo. Es más, una vez que empiezo a ensayar una obra puedo continuar veinticuatro horas seguidas.

Aquella era una época más romántica y por lo tanto el cine también lo era. Había un lujo que ya no existe en la ropa, en la escenografía. Se tenía muy en cuenta la iluminación, incluso en las fotos periodísticas. Era la época en que nuestro cine pasaba las fronteras, llegaba a toda América y más allá. Yo, por ejemplo, fui vestida por Vanina de War. En *Los ojos más lindos del mundo*, que producía Argentina Sono Film, Atilio Mentasti me había destinado una ropa que confeccionaban en el estudio. Pero cuando me pruebo uno de esos trajes, Luis Saslavsky, que era un exquisito, dictaminó: "No sirve". Mentasti le respondió que otro vestuario iba a salir muy caro y Luis le aseguró. "Si no tengo una ropa de Vanina de War, como yo creo que esta historia necesita, la película no se hace". Mentasti aceptó finalmente y cuando *Los ojos...* estuvo terminada tuvo que reconocer que el director había tenido razón. Mi vestuario en esa película es brutal. ¡Lo que era Vanina! ¡Cómo te vestía!

Yo hice libros muy importantes. Esa película está basada en una obra de Jean Sarmient con guion de María Teresa León. Había una frase: "Tenés los ojos más lindos del mundo, porque no pueden verme". La trama era algo compleja. Yo me había quedado ciega y me encontraba con mi viejo amor, el personaje que hacía López Lagar, un fracasado que cuidaba automóviles. Entonces él me dice eso. Tiene escenas que me provocan emoción cuando las vuelvo a ver, como ese reencuentro, o la escena del piano. Algo después fui a Chile con Cecilio Madanes a presentar *Los millones de Orofino*, con la compañía del teatro Caminito. Los diarios, en vez de anunciar el arribo de la compañía, titularon: "Llegaron los ojos más lindos del mundo". Y allí empezaron a usar el título de la película para referirse a mí.

§

Recuerdo que cuando Ángel Magaña—que era miembro de Artistas Argentinos Asociados junto a Petrone, Muiño y Demare—me llamó para comunicarme que participaría en *La guerra gaucha* no podía reaccionar de la emoción. Incluso me sorprendí cuando dijo que además me pagaría: entendía que yo debía pagarles a ellos.

Con Alberto Closas estuvimos cuatro años de novios y tres casados. Cuando comenzó a cortejarme, yo le había advertido: "Conmigo es con libreta, querido". En 1950

viajamos juntos a Europa para el estreno de *Danza del fuego*, una película que había hecho para Daniel Tinayre el año anterior. Cuando terminó la proyección vino a saludarnos el gran actor y director Erich von Stroheim. No podía creer lo que había visto¹.

Yo me consideraba una actriz netamente cinematográfica. Poco había hecho en los escenarios. Sin embargo a Alberto y a mí nos trajeron una pieza, *La estrella cayó en el mar*, que me gustó. El libro era de Eduardo Borrás y la estrenamos en una sala de Corrientes y Esmeralda. Al año siguiente hicimos dos obras más, *La lámpara encendida* y *Mi marido y su complejo*. De esta última adquirimos los derechos en Francia; fue la primera vez que hice comedia. Las críticas fueron muy buenas. Recibí entonces una oferta para ir a México de Clasa Films, un sello muy importante de aquel país, que me contrató para hacer dos películas: *Siete mujeres* y *Las tres Elenas*.

Mi relación con Closas se terminó porque yo no pude soportar su infidelidad. Lo aprecio y lo comprendo porque él es así; a las personas no se las puede cambiar. Pero yo espero una fidelidad como la que doy. Luego tuve otras dos parejas importantes: Osvaldo Cattone y Charly Ortiz Basualdo.

Cattone es un director de teatro sensacional, un hombre de mucho talento. En la versión femenina de *Extraña pareja*, de Neil Simon, que hicimos en Perú, había dos chicos que hacían de taxi-boys. Uno era bailarín y otro profesor de gimnasia. Tenían unos cuerpos excepcionales pero hablando eran absolutamente inútiles. No podían decir ni "dos". Cattone se encaprichó en que iban a hablar. Yo traté de disuadirlo pero él siguió en la suya. Finalmente los dos muchachos hablaron y lo hicieron muy bien. Uno de ellos logró un aplauso a escena abierta. Entonces le dije: "Sos Esopo, porque hacés hablar a los animales".

§

María Rosa nunca me gustó. Pienso que no me metí en la encarnadura del personaje de Guimera. En cambio recuerdo que por *La otra y yo*—que dirigió Antonio Momplet, un español subestimado en su época—me dedicaron páginas de elogios. Tanto es así que llegaron a irritar a muchas personas por eso del egoísmo, que no sé por qué tiene cabida. En *La otra y yo* componía dos personajes: la mucamita y la flapper.

La película de la que más orgullosa me siento es *Alfonsina*, que hoy no es muy recordada. Cuando la hice, el maquillador quería que mi cara se pareciera a la de ella. Le dije que no. Alfonsina tenía nariz muy ancha y redonda, la mía es pequeña y además tengo mentón. Por eso cuando me vi con su imagen, me horroricé. Lo mío fue transmitir el espíritu de ella. Parece que lo logré porque las críticas fueron muy elogiosas. Gracias al dinero que me otorgó la Academia Cinematográfica me fui a Europa por once meses. ¡Eran otros tiempos!

¹ Aunque parezca una anécdota apócrifa, la idea de Stroheim admirando *Danza del fuego* no es disparatada si se recuerda que el film es sobre una concertista que tiene aversión a los hombres por haber sido violada en su adolescencia en un circo por un payaso.

En el cine he hecho de todo. He sido mujer mala, mujer buena, prostituta, asesina... Ahora me gustaría hacer una mujer otoñal, con una soledad inmensa, desesperada por no quedarse sola. Porque hay muchas mujeres de cuarenta y pico a cincuenta y pico que están solas y piensan que se les termina la vida, sin tener en cuenta que siempre hay alguien que está como ellas, que también necesita de la convivencia con otra persona para alcanzar la felicidad. Hace ya mucho tiempo que pienso que alguien debería escribir una historia así.

Siempre estoy con la idea de no seguir, porque no todo es placer, pero de pronto estoy ahí y sigo. Mi problema es que no sé qué haría si dejara la actuación. Si yo tuviera otra vocación o facilidad para enseñar... Pero me di cuenta de que no tengo condiciones de docente. Lo intenté pero me pongo muy nerviosa. Si hay alguien que no sirve lo mando a pasear y eso no conviene porque pagan.

Yo no soporto quedarme en casa tejiendo o viendo televisión. Eso no es para mí. Una cosa que nunca hice y me gustaría es ser modelo. ¿Por qué no? Hacer un comercial para televisión de un delineador de ojos, por ejemplo. ¿No dicen que tengo "los ojos más lindos"....? Y bueno. No sé cómo a nadie se le ocurrió.

Fuentes: entrevistas publicadas en *Ámbito Financiero*, *Así*, *Crónica*, *Flash*, *La Nación*, *Página/12*, *La Prensa*, *La Revista*.



Filmografía de Amelia Bence

(María Amelia Batvinik; Buenos Aires, 13.11.1914 / 8.2.2016).

Dancing (1933) dir. Moglia Barth; *La fuga* (1937) dir. Luis Saslavsky; *El forastero* (1937) dir. Antonio Ber Ciani; *Adiós Buenos Aires* (1938) dir. Leopoldo Torres Ríos; *La vuelta al nido* (1938) dir. L. Torres Ríos; *Los caranchos de la Florida* (1938) dir. Alberto de Zavalía; *Hermanos* (1939) dir. Enrique de Rosas; *El matrero* (1939) dir. Orestes Caviglia; *El haragán de la familia* (1940) dir. Luis César Amadori; *Novios para las muchachas* (1941) dir. Antonio Momplet; *La casa de los cuervos* (1941) dir. Carlos Borcosque; *El tercer beso* (1942) dir. L. C. Amadori; *En el viejo Buenos Aires* (1942) dir. A. Momplet; *Cruza* (1942) dir. Moglia Barth; *La guerra gaucha* (1942) dir. Lucas Demare; *Son cartas de amor* (1943) dir. L. C. Amadori; *Los ojos más lindos del mundo* (1943) dir. L. Saslavsky; *Todo un hombre* (1943) dir. Pierre Chenal; *24 horas de la vida de una mujer* (1944) dir. C. Borcosque; *Nuestra Natacha* (1944) dir. Julio Saraceni; *Camino del infierno* (1946) dir. L. Saslavsky y Daniel Tinayre; *Las tres ratas* (1946) dir. Carlos Schlieper; *María Rosa* (1946) dir. Moglia Barth; *Lauracha* (1946) dir. Arturo García Buhr, Ernesto Arancibia, A. Ber Ciani y Enrique Cahen Salaberry; *El pecado de Julia* (1947) dir. Mario Soffici; *A sangre fría* (1947) dir. D. Tinayre; *La dama del collar* (1948) dir. Luis Mottura; *La otra yyo* (1949) dir. A. Momplet; *Danza del fuego* (1949) dir. D. Tinayre; *Romance en tres noches* (1950) dir. Ernesto Arancibia; *Mi mujer está loca* (1952) dir. C. Schlieper y E. Cahen Salaberry; *La Parda Flora* (1952) dir. León Klimovsky; *Siete mujeres* (Méjico-1953) dir. Juan Bustillo Oro; *Las tres Elenas* (Méjico-1954) dir. Emilio Gómez Muriel; *El hombre que debía una muerte* (1955) dir. M. Soffici; *Alfonsina* (1957) dir. Kurt Land; *Dos basuras* (1958) dir. K. Land; *De espaldas a la puerta* (España-1959) dir. José María Forqué; *La cigarra no es un bicho* (1963) dir. D. Tinayre; *La industria del matrimonio* (1965, episodio: "Romántico") dir. Enrique Carreras, L. Saslavsky y Fernando Ayala; *Los debutantes en el amor* (1969) dir. Leo Fleider; *Adiós Alejandra* (1973) dir. Carlos Rinaldi.



La Parda Flora

León Klimovsky (1952)

35mm, B&N, 92'. *Prod.*: Alberto de Maio para Cinematográfica Libertador. *Guion*: Nathan Pinzón y León Klimovsky. *Fot.*: Pablo Tarbernero. *Escen.*: Saúl Benavente. *Mont.*: Jorge Garate. *Int.*: Amelia Bence, Carlos Cores, Jacinto Herrera, Bernardo Perrone, Margarita Corona, Domingo Manía, Jesús Pampín, Gilberto Peyret, Manuel Alcón, Inés de Tolosa. *Distr.*: Libertador. *Estr.*: 11.7.1952.

Rubén W. Cavallotti

por D. L.

Al igual que a René Mugica y José Martínez Suárez, a Cavallotti le costó acceder a la dirección, tras largos años de integrar equipos de rodaje. Como todo uruguayo con ganas de hacer cine, también él se instaló en Buenos Aires, cuando apenas sumaba 17 años. Consiguió meterse como meritorio de dirección y poco después, gracias a la mediación de Hugo Fregonese, ingresó a la recién constituida productora Artistas Argentinos Asociados (AAA), convirtiéndose en uno de los pocos –si no el único– en permanecer en la empresa hasta que dejó de producir, hacia mediados de los cincuenta.

Cavallotti dirigió su primer film en el año en que el cine argentino atravesó su más profunda crisis y casi no hubo estrenos: quizás por eso *Cinco gallinas y el cielo* fue ciertamente sobrevalorado, lo cual le permitió, no obstante, establecerse como un sólido profesional que tenía muy en claro la cuestión técnica y también un buen olfato para adivinar el gusto de los espectadores. Toda su obra (escasa: apenas dieciséis largometrajes) ha estado dirigida al público: lo suyo estaba lejos de la experimentación y aun de la renovación del lenguaje que asomaban con Torre Nilsson a la cabeza.

Sus años como asistente de directores de todo tipo –particularmente Demare, a quien consideraba su maestro– le dieron el suficiente oficio como para resolver rápidamente cualquier encargo. Sin embargo, no es casual que sus mejores films fueran producidos por Enrique Faustín, uno de los socios iniciales de AAA: Faustín fue el productor de *Procesado 1040*, *Gringalet*, *El romance de un gaucho*, *El bruto* y *Convención de vagabundos*; esto es, films atractivos, con historias atrapantes, elencos estelares y un nivel de producción por encima de la media. Todo lo contrario de aquellos (*Bettina*, *Subí que te llevo* y *Mire que es lindo mi país*) en los que se involucró con Germán Szulem, un productor que solía montar sus proyectos dependiendo sólo del crédito oficial.

Rodolfo M. Taboada fue el más asiduo de sus guionistas, seguido por el uruguayo Wilfredo Jiménez. Tres de sus films derivan de piezas teatrales: *Procesado 1040* del también uruguayo Juan Carlos Patrón, *Gringalet* del belga Paul Vanderberghe y *Bettina* del porteño Joe Makia, seudónimo del empresario y productor teatral Pablo Bueno; film este último en el que Cavallotti intentó asimilarse, con resultados funestos, a la moda de la *nouvelle vague* aborigen. Otros tantos adaptan literatura: al litoraleño Velmiro Ayala Gauna en *Don Frutos Gómez*, al gran Benito Lynch en *El romance de un gaucho* y a Dalmiro Sáenz en *Mujeres perdidas*. El costado más superficialmente industrial de su obra se integra con dos films “de cantante”, Rodolfo Zapata en *La gorda* y Sandro en *Subí que te llevo*, así como con el film-disco *Mire que es lindo mi país*. Momentos aislados de legítimo buen cine se vislumbran en *Procesado 1040* –una historia de



Luis Arata en *Cinco gallinas y el cielo*.

por sí atrapante–, en *Gringalet*, en *El romance de un gaucho* y en dos sanguíneos policiales, *Luna Park* y *Mujeres perdidas*, que Cavallotti rescató de argumentos insustanciales.

Entre uno y otro de sus propios films Cavallotti supervisó, sin ser acreditado por ello, las respectivas primeras obras de Diego Santillán y Fernando Siro, así como también dedicó tiempo al teatro y a la televisión. Durante el largo período (1967-1980) en el que no filmó, dictó clases de dirección en el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC) y en abril de 1996 fue designado interventor en esa escuela de cine. En lo personal, Cavallotti derrochaba buen humor y simpatía y era en verdad un hombre muy querido en el ambiente del cine. Dos de sus tres hijas participaron en algunos de sus films, María Elena en *Cinco gallinas y el cielo*, *Mujeres perdidas* y *Flor de piolas* y Mónica en *Mujeres perdidas*. Hasta su muerte vivió con su esposa, María Delfina Fernández, en un departamento en Ayacucho al 400, esto es, en pleno gue-
to del cine: era habitual que desde su balcón del segundo piso saludara estentóreamente a los conocidos que pasaban por la vereda de enfrente.

§

No casualmente, los dos films suyos que exhibe esta edición del Festival de Mar del Plata son de los más celebrados. *Cinco gallinas y el cielo* es una modesta, simpática comedia episódica que, como ya se apuntó, fue ciertamente sobrevalorada por los críticos contemporáneos, lo cual no obsta para resaltar sus méritos ciertos, como la

muy segura narración y el buen ritmo impuesto por su debutante realizador. Son cinco historias entrelazadas en torno a sendas gallinas robadas de un laboratorio en el que estaban siendo objeto de estudio tras inocularles una droga experimental, y los efectos sobre las personas que terminan comiéndoselas. El argumento es original e ingenioso y se debe a Agustín Cuzzani (1924-1987), dramaturgo que poco antes había deslumbrado a los críticos con sus dos primeras piezas estrenadas, *Una libra de carne* (1954) y *El centroforward murió al amanecer* (1955), y que en el transcurso de 1956 participó además en otros cuatro films en los que fue adaptador o dialoguista.

Otro de los atractivos del film son sus localizaciones, algunas harto frecuentadas (la Plaza de los Dos Congresos, el barrio de La Boca) pero otras muy novedosas, como el tradicional edificio de departamentos en el pasaje Cristóforo Colombo con entrada por la avenida Rivadavia 2431 y por Azcuénaga 30, la avenida Paseo Colón, la esquina de la avenida Directorio y Lautaro, los depósitos del FC Sarmiento en Caballito, la calle Yerbal y la Comisaría 6^a en Venezuela 1931. Elecciones que mucho ayudaron a dotar a las historias de un bienvenido aire de naturalismo, cuando todavía el cine argentino se hacía mayormente en estudios. Exhibido en concurso en Karlovy Vary 1957, se alzó con un diploma de honor y una mención especial del jurado a Cavallotti; poco después ese mismo año, en San Sebastián, obtuvo el premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de España. El film registra otro debut, el del actor Ignacio Quirós (1931-1999), nacido en España y establecido en la Argentina desde 1937. En reemplazo de la palabra "fin" se dibuja un signo de interrogación (de cierre) sobre la imagen del huevo puesto por la quinta gallina. Además, *Cinco gallinas y el cielo* fue el segundo film argentino en mostrar extensamente un tranvía, ya que uno de sus episodios transcurre a bordo de uno de ellos: en el anterior, *Mala gente* (Don Napy, 1951), a Tato Bores le vendían uno...

§

El bruto, en cambio, parte de la novela de Arturo Cerretani publicada en 1944 y galardonada ese año con la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores y al año

siguiente con el primer premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Fue adaptada por Cerretani mismo y el film resultante es, sin duda, el mejor de Cavallotti: novela tan poco conocida como apasionante, su protagonista –el bruto del título– está ausente, ha desaparecido, presumiblemente asesinado, dejando una mujer (Campos) codiciada por otros dos hombres, uno (Trigo) muy maduro que la quiere poseer a la fuerza, y un jovencito



Leonardo Favio y Susana Campos en *El bruto*.



(Favio) que la adora en silencio. El clima es inhóspito, denso, ominoso, con pocas palabras y aires de tragedia griega, de una persistente dureza que Cavallotti tuvo a bien no amortiguar sino potenciar.

Filmografía de Rubén W. Cavallotti

(Rubén Werther Cavallotti; Montevideo, Uruguay, 6.10.1924 / Buenos Aires, Argentina, 15.5.1999)

Cinco gallinas y el cielo (1956-1957), *Procesado 1040* (1958), *Gringalet* (1959), *Luna Park* (1959), *Don Frutos Gómez* (1960), *El romance de un gaucho* (1960), *El bruto* (1961), *Bettina* (1962), *Mujeres perdidas* (1963, producción y guion de RWC), *Viaje de una noche de verano* (1964-1965, film musical dividido en ocho cuadros enlazados por otro, argumental, titulado *La bañadera*, que es el que dirigió RWC), *Convención de vagabundos* (1964), *Una máscara para Ana* (1965, producción de RWC en la que además fue guionista con el pseudónimo "R. Rial" y en la cual también aparece fugazmente como "un miembro del personal de filmación de 9½"), *La gorda* (1965), *Flor de piolas* (1967), *Lo que nadie ve porque siempre está tapado* (1969, cm), *Subí que te llevo* (1980) y *Mire que es lindo mi país* (1981).

Otras actividades en cine en calidad de meritorio de dirección (MERD), ayudante de dirección (AYD) y asistente de dirección (AD):

Melodías de América (Eduardo Morera, 1941: MERD), *El viejo hucha* (Lucas Demare, 1942: AYD), *La guerra gaucha* (Demare, 1942: AYD), *Todo un hombre* (Pierre Chenal, 1943: AYD), *Su mejor alumno* (Demare, 1943: AYD), *El muerto falta a la cita* (Chenal, 1944: AYD), *Pampa bárbara* (Demare y Hugo Fregonese, 1944: AYD), *Donde mueren las palabras* (Fregonese, 1945: AD), *Nunca te diré adiós... y Como tú lo soñaste* (Demare, 1946: AD), *Por ellos... todo* (Carlos Schlieper, 1947: AD), *La calle grita* (Demare, 1948: AD), *La cuna vacía* (Carlos Rinaldi, 1948: AD), *La culpa*

la tuvo el otro...! (Demare, 1949: ad), *Los isleros* (Demare, 1950: ad), *Buenos Aires, mi tierra querida...* (Julio Saraceni, 1950: ad), *Mi noche triste y Payaso* (Demare, 1951: ad), *Los troperos* (Juan Sires, 1952: ad), *Un guapo del 900* (Demare, 1952, film de rodaje inconcluso: ad), *Caballito criollo* (Ralph Pappier, 1953: ad), *Dringue, Castrito y la lámpara de Aladino* (Moglia Barth, 1953: ad), *Sucedió en Buenos Aires* (Enrique Cahen Salaberry, 1954: ad), *Pájaros de cristal* (Ernesto Arancibia, 1954: ad), *Los peores del barrio* (Saraceni-Fernando Bolín, 1954: ad), *Un novio para Laura* (Saraceni, 1955: ad y aparición amistosa interpretando a un asistente en una filmación), *Marta Ferrari* (Saraceni, 1955: ad), *El satélite chiflado* (Saraceni, 1955: ad), *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1955: ad). Además, supervisor de dirección no acreditado en *Pesadilla* (Diego Santillán, 1962) y en *Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes* (Fernando Siro, 1964), coordinador técnico en *Juventud sin barreras* (Ricardo Montes, 1979) y testimoniente en *Memorias—Pierre Chenal en la Argentina*—(Oscar Barney Finn, 1985, video largo).

Actividad en teatro:

Director de *Una historia casi verosímil* de Malena Sandor (12.2.1966, Teatro Municipal General San Martín), *Cuentos de grillos y lunas* de Roberto N. Medina (1.6.1968, confitería Achalay), *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum (24.1.1969, Los Corrales de Mataderos) y *Después del error* de Tito Licausi (1970, en gira); productor de *Las novias del batallón* de Julio Sánchez Gardel (23.1.1970, Los Corrales de Mataderos, sainete originalmente estrenado con el título *La llegada del batallón*); y director y actor de *¿Qué?* de Dalmiro Sáenz (verano 1971, en gira).

Actividad en televisión:

Puesta en escena de una telenovela de Roberto Soccol y Oscar Magdalena protagonizada por Oscar Casco (fecha no establecida, Canal 7), de *Don Quijote de la tinta* (octubre 1960, Canal 13) y de tres producciones especiales filmadas en 35mm, una con operaciones de corazón, otra en ocho episodios titulada *Fuerte Argentino* (1959, inconclusa e inédita) y otra en trece episodios titulada *Felipe* con Luis Sandrini (1967, Canal 13).





Alita Román y Narciso Ibáñez Menta.

Cinco gallinas y el cielo

(1956-1957)

35mm, B&N, 75'. Prod.: Producciones Julio Steinberg. Guion: Agustín Cuzzani. Fot.: Vicente Cosentino. Cám.: Pedro Marzialetti. Escen.: Germen Gelpi. Mont.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. Int.: Narciso Ibáñez Menta, Luis Arata, Irma Córdoba, Alita Román, Ricardo Castro Ríos, Nelly Cobella, Aurelia Ferrer, Roberto Longo, Ignacio Quirós, Adolfo Meyer, Antonio Grasso. Distr.: Proa Films. Estr.: 22.8.1957, cines Metropolitan, Ideal, Suipacha, Pueyrredón, Palacio del Cine, Gran Rivadavia, Grand Bourg y General Paz + 5.



Susana Campos y Pedro Laxalt.

El bruto

(1961)

35mm, B&N, 80'. Prod.: Enrique Faustín, para Producciones R. Alvarez Lamas. Guión: Arturo Cerretani, sobre su novela. Fot.: Julio César Lavera. Fot. adicional: Adolfo Slazy. Cám.: José García. Escen.: Otilia de Castro. Mont.: José J. Serra. Mús.: Tito Ribero. Int.: Susana Campos, Leonardo Favio, Ricardo Trigo, Pedro Laxalt, Eloísa Cañizares, Selva Alemán, Mateo Martínez. Distr.: Araucania Films SRL. Estr.: 3.5.1962, cine Gran Rex. Enteramente filmado en la provincia de Mendoza. RWC era socio de Enrique Faustín y Ricardo Alvarez Lamas en la sociedad de hecho que produjo el film.



"Cuzzani por Castagnino"

Castagnino
60

Agustín Cuzzani

por Raúl Manrupe

*Aquí podemos ser todos una familia feliz.
El profesor, creador de bombas atómicas, en
El centroforward murió al amanecer.*

El “teatro vocacional” de la década de 1930 pasó a ser “teatro independiente” en los años cincuenta, incorporando autores que combinaron una sólida formación intelectual y el deseo de salirse de lo tradicional. En un contexto de posguerra marcado por el peligro atómico y la amenaza de que el planeta explotase en cualquier momento, surgió un grupo de dramaturgos –en el que se destacaron Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga y otros– enfocados hacia la crítica social y la denuncia de un orden injusto.

Agustín Cuzzani era abogado y, aunque perteneció a esa generación renovadora, tomó un camino diferente al de sus contemporáneos por su manejo del humor, el sarcasmo y la fantasía, elementos que le dieron identidad como autor. Desde el estreno en teatro de *Una libra de carne* (1954, variación sobre *El mercader de Venecia*) llamó la atención por su mirada socarrona, que a la vez se refleja en los nombres de los géneros inventados por él mismo para encuadrar sus obras: *farsátira, trajedia, danzatira, desconcertangos, milongamentos...*

Admirador de las obras de Quevedo y otros clásicos, Cuzzani dio a las suyas un sentido profundamente humanístico. Aun en sus ironías y sus personajes más duros y castigados se advierte una piedad propia de aquellos que cultivan el buen humor. *El centroforward murió al amanecer* (1955) reafirmó su interés –presente a lo largo de toda su producción– por mostrar a un protagonista común inmerso en una situación extraordinaria, más grande que la vida, frente a la que deberá sobreponerse y luchar. Cacho Garibaldi, el 9 de área del título, es rematado en subasta pública y obtenido por un magnate colecciónista de personas en un entorno próximo al cuento de hadas pero con una intención moral transparente. En *Los indios estaban cabreros* (1958), que lanzó su mirada crítica sobre el llamado “descubrimiento de América”, los protagonistas son capturados como peces y llevados a España. Pero las cosas no quedan ahí: el teatro de Cuzzani es un teatro de la rebelión, que cree con convicción en las condiciones del hombre para librarse de la opresión. Los indios efectivamente se ponen cabreros y se rebelan, y Cacho Garibaldi se niega a morir al amanecer sin antes decir lo suyo.

Autor con necesidad vital de comunicarse con el público y transmitir su mensaje, Cuzzani eligió la burla como mejor mecanismo de comunicación. Activo en los primeros años de la televisión argentina, en 1958 fue prohibido en Canal 7 porque a las



Luis Medina Castro en *El centroforward murió al amanecer*.

autoridades de turno no les gustaron sus ironías sobre el poder militar. Se refugió entonces en el teatro y esa situación generó la citada Los indios... Un año antes, en 1957, tras colaborar en los guiones de films menores como *Luces de candelabros* y *Todo sea para bien*, se produjo el estreno de *Cinco gallinas y el cielo*, su primera incursión cinematográfica importante.

Original para el cine de Cuzzani y *opera prima* del director Rubén W. Cavallotti, en su planteo argumental aparece lo científico, la utopía post nuclear que puede salvar o hundir al mundo, pero bajada por Cuzzani a nivel del piso para reírse de esa situación angustiante. El robo de las cinco aves del título deviene en alarma nacional porque han sido inoculadas con una droga, la Audacina, que tiene el poder de infundir valentía a quien la consume. Ese absurdo vuelve temerario a Narciso Ibáñez Menta –en uno de sus característicos personajes pusiláñimes–, que se siente de pronto capaz de hacer cualquier cosa para mejorarle la vida a su hija desfigurada. La mueca surge cuando el espectador comprende que eso es lo que “cualquier padre haría”, pero sólo dentro de la convención socialmente aceptada y difícilmente en la práctica.

Otro de los que se comen las aves milagrosas es un viejo motorman (Luis Arata) que está a punto de retirarse y decide, de pronto, cambiar el recorrido de su tranvía luego de tres décadas y media de rutina. Para desconcierto de todos los pasajeros, lleva entonces a una abuela a buscar a su pequeña nieta y hasta celebra un cumpleaños a bordo, muchos años antes de los trencitos de la alegría. Pero, fantasía o no, estamos en el mundo real y en la complicada Argentina de mediados del siglo XX, y si a Tato Bores le vendían un tranvía en *Mala gente*, aquí la fatalidad conduce la historia por un camino finalmente agrio. En otro episodio, a la hora del almuerzo en un comedor moderno y chic, un matrimonio burgués (Ricardo Castro Ríos e Irma Córdoba) protagoniza un sinceridio que incluye una empleada doméstica cotidianamente acosada y una cocinera golpeada. Todo el film sostiene un tono grotesco muy próximo a una zona del cine español de esa época. De hecho, fue premiada en el Festival de San Sebastián.

El centroforward murió al amanecer, opera prima del director René Mugica, está de algún modo alineada junto a *El crack* en su perspectiva crítica sobre los manejos espurios del fútbol argentino, crítica que por ese entonces excedía al cine después del papelón deportivo en el Mundial de Suecia de 1958 y de la crisis institucional de la Asociación del Fútbol Argentino. El talento visual y narrativo de Mugica, sumado al del autor, crea una imaginería onírica que combina –como nunca antes en el cine nacional– elementos afines a *El ciudadano* y *Raíces en el fango*, con *Las zapatillas rojas*, en una prisión con mate y fuegos artificiales, mientras soldados contemporáneos y otros de fantasía custodian la pesadilla. El túnel que va de los vestuarios al campo de juego no puede parecerse más al que lleva al patíbulo. Los personajes comprados por el magnate Lupus (una especie de Kane interpretado por Raúl Rossi, el hombre lobo del hombre) son sometidos de manera cruel: la bailarina tiene prohibido bailar, al actor no le sale bien Shakespeare y el centroforward (Luis Medina Castro) no puede practicar su deporte favorito. En todos los casos, la esclavitud, la manipulación y la prepotencia del dinero están puestas sobre el escenario y la pantalla.

Tanto *Cinco gallinas...* como *El centroforward...*, junto con *El negocio*, integran una muy corta lista de films argentinos que se aventuraron a la fantasía con sentido crítico (o a la crítica con la excusa de lo fantástico), prescindiendo de toda atadura convencional.

En los años siguientes el cine no volvió sobre la obra de Cuzzani, quien siguió escribiendo teatro y se despidió en 1985 con una obra acorde a los tiempos que corrían: *Lo cortés no quita lo caliente*. Es poco sabido que admiraba a Les Luthiers y que escribió para ellos “La bossa nostra” –con música de Núñez Cortés, Maronna y Acher–, reconocida por el grupo como la única composición de su repertorio creada por otro. Para entonces el teatro le importaba menos que antes, y realizó provocativos intentos en dos actos como *Disparen sobre el zorro gris*.

Sus fotografías más difundidas lo retratan mirando a la cámara con gesto irónico, que de algún modo se complementa con su barbita intelectual. Exactamente esa mirada es la que se percibe en sus fábulas feroces, tiernas, sobrenaturales y, finalmente, humanas. Mucho de lo observado a lo largo de este texto tiene vigencia contemporánea. De eso se trata.

Títulos citados (Todos de producción argentina, excepto donde se indica)

Centroforward murió al amanecer, *El* (1961) dir. René Mugica; *Cinco gallinas y el cielo* (1957) dir. Rubén W. Cavallotti; *Ciudadano, El* (*Citizen Kane*, EUA-1941) dir. Orson Welles; *Crack, El* (1960) dir. José Martínez Suárez; *Luces de candilejas* (1956) dir. Enrique Carreras; *Mala gente* (1952) dir. Don Napy; *Negoción, El* (1959) dir. Simón Feldman; *Raíces en el fango* (*Mr. Arkadin*, España-1955) dir. O. Welles; *Todo sea para bien* (1957) dir. Carlos Rinaldi; *Zapatillas rojas*, *Las* (*The Red Shoes*, Gran Bretaña-1948) dir. Michael Powell y Emeric Pressburger.



Milonga de invierno

Viva la santa calefacción
Muera el salvaje tornillo
Que el novio larga el pasillo
Y acepta entrar al salón

Canción de la noche fría
Dulce milonga invernal
En clave de fantasía
Te damos calor de hogar

Conservada en lugar fresco,
Así no se echa a perder
Llega en la noche de invierno
La milonga bien frappé

Viene rompiendo la escarcha
Y marcha esta danza que,
Al muchacho y la muchacha,
Le pone fuego los pies

En la estufa que rezonga
Se derrite la canción
Y está roja de milonga
La Santa Calefacción

Chisporrotea en la brasa
Llena de ritmo la estufa
Y calienta la garufa
Que hoy milonguea entrecasa

Canción de la noche fría
Brasa con paz y calor
Vida que mantiene viva
La Santa Calefacción.

Emoción proprioceptiva

Mirá, la cosa fue así:

Resulta que el tango puso un huevo en la universidad. Los intelectuales lo empollaron, hicieron las paces con el tango, y fijate el pastiche que salió:

Ausencia gris de la gota pensativa,
como lágrima esgunfiada resbalando en el adiós.
Por las calles de la depre la papusa en perspectiva
se rechifla de los traumas y se amura a la canción.

Perspectiva.

Musarrante y emotiva emoción proprioceptiva del adiós.
Por las calles de la ausencia se las pica la vivencia sin vigencia
de tu amor

Tu carne de yogurth y gris polietileno
—por donde el tango ortiva mi libido fatal—
retrotrajo la caricia al espamento y en el lento chapamento
Me hizo mal.

Loco spleen ambiental de yotivenco,
logos misho del agnóstico yirar.
Cuando embroco en tu mirar mi manyamiento,
es porque siento de tu grácil cintura
el tobogán.

Perspectiva.

Musarrante y emotiva emoción proprioceptiva del adiós.
Por las calles de la ausencia se las pica la vivencia sin vigencia
de tu amor.

Del disco Las botas de los siete tangos (Poemas menores de edad pero que salen de noche), de Agustín Cuzzani. Ediciones Quetzal, Buenos Aires, c.1966.



ARAUCANIA FILMS presenta

EL CENTROFORWARD MURIÓ AL AMANECER

con

RAUL ROSSI

LUIS MEDINA CASTRO

ENRIQUE FAVA

DIDI CARLI

y

CAMILO
DA PASSANO

Cinefábula de

AGUSTIN
CUZZANI

Dirección

RENE
MUGICA



Fotografía: RICARDO YOUNIS • Escenografía: GERMEN GELPI • Coreografía: MARIA RUA NOVA • Música: TITO RIBERO



El centroforward murió al amanecer

René Mugica (1961)

La obra emblemática de Cuzzani, que importó en la renovación del teatro argentino, acompañó también la renovación de nuestro cine porque sirvió de base para una de las películas más importantes de la llamada Generación del 60. El realizador René Mugica le dio forma cinematográfica al dividir su acción en dos mitades, cada una de las cuales recibe un tratamiento formal diferente: la primera es de intención hiperrealista, con rodaje en locaciones reconocibles, lenguaje coloquial y participación de personalidades reales; la segunda oscila entre la fantasía lírica y la pesadilla expresionista. Ese deliberado contraste potencia el sentido de la obra, una alegoría sobre la libertad y la represión. Fue la *opera prima* de Mugica y tuvo una participación destacada en el Festival de Cannes.

B&N, 80'. *Prod.*: Alithia. *Jefe de prod.*: Juan Sires. *Guion*: René Mugica, sobre la obra teatral homónima de Agustín Cuzzani. *Fot.*: Ricardo Younis (Panorámica). *Cám.*: Aníbal Di Salvo. *Escen.y vest.*: Germén Gelpi. *Mont.*: Atilio Rinaldi. *Mús.*: Tito Ríbero. *Asist. dir.*: Jorge Mobaied. *Son.*: Jorge Castronovo. *Coreografía*: María Ruanova. *Estudios*: Lumiton. *Dist.*: Araucanía. Realizada entre el 12 de septiembre y el 15 de diciembre de 1960. *Int.*: Raúl Rossi, Luis Medina Castro, Pierina Dealessi, Enrique Fava, Didí Carli, Camilo Da Passano, Pablo Donadio, Lalo Hartich, Javier Portales, Eduardo Ayala, Leon Elkin, Víctor Martucci, Bernardino Véiga, Daniel Frascara, Roberto Cherro, Roberto Maidana, Arturo Arcari, Juan Venturino, Yamandú Di Paulo, René Durán, Alejandro Oster, Ernesto Villegas, Domingo Garibotto, Eduardo Bargach, ballet de Néstor Pérez Fernández. *Estreno*: 28.1.1961, Gran Cine Nogaró (Mar del Plata); 22.6.1961, Gran Rex (Buenos Aires).

Simón Feldman

por Fernando M. Peña

Por tradición se dice que la renovación en el cine argentino durante la década de 1960 tuvo por padres a Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala, porque ambos compartían una extensa formación en la industria y desde allí procuraron mejorarla con sus primeras obras. No está mal decirlo porque efectivamente esas obras fueron inspiradoras y demostraron que se podía hacer algo diferente desde el corazón mismo del problema, que era justamente esa industria. Pero habría que agregar a ellos el nombre de Simón Feldman, quien hizo lo mismo pero desde afuera; es decir, desde la más absoluta independencia. Y lo hizo en una época del cine en la que ser un independiente era lo mismo que ser un desamparado.

Su formación académica era esencialmente plástica: estudió Bellas Artes de noche porque durante el día trabajaba en un taller mecánico, como el protagonista de su film *Los de la mesa 10*. Eventualmente logró reunir el dinero para viajar a Francia y estudiar con el pintor y teórico André Lhote. Según lo recordó en 2003, “allá descubrí el cine porque empecé a ir a la Cinemateca Francesa y me enamoré del cine experimental y del documental de arte. Entonces volví a la Argentina y decidí que lo que quería era hacer cine. Terminé de pagar las deudas de ese primer viaje y comencé a juntar plata nuevamente para volver a viajar”. En ese segundo viaje cursó estudios de cine en el prestigioso Institut de Hautes Études Cinematographiques (IDHEC), hoy rebautizado FEMIS.

En 1953, de nuevo en Argentina, Simón Feldman y la periodista Mabel Itzcovich, quien entonces era su esposa, fundaron el Seminario de Cine de Buenos Aires sobre un programa de estudios similar al del IDHEC. En el marco de las actividades de este seminario surgió la iniciativa de realizar el cortometraje documental *Un teatro independiente* y luego el largometraje *El negocio*, dos experiencias insólitas en el cine argentino de entonces. Emulando a los grupos independientes de teatro, los integrantes del Seminario tomaron la iniciativa de realizar funciones de cine cobrando entrada, para financiar ese primer largometraje con el dinero recaudado. Fue realizado en 16mm a lo largo de dos años, con película virgen vencida, cámaras a cuerda, luces conseguidas por azar, conocimientos tomados de lecturas escasas, e intérpretes del teatro independiente pero desconocidos para el cine (como Sergio Corona, Rodolfo Abate, Eduardo Fasulo, Jorge Palacio y Carlos Gandalfo). El film cuenta la historia de un negociado con bosta de caballo –impulsado por las autoridades co-

rruptas de un pueblo imaginario— con un tono satírico que permitía la estilización de forma y contenido y el disimulo de las carencias presupuestarias. La dificultad para lograr sincronía de imagen y sonido se salvó con el uso recurrente de un narrador en off, que además es funcional al relato porque su voz y su texto evocan a los noticieros oficialistas. Las imágenes fueron concebidas con un sentido de la síntesis similar al del humor gráfico o al de cierto cine cómico mudo, con el complemento enriquecedor de una partitura original compuesta por el músico (y luego cineasta) Osías Wilenski. El guion, sobre idea de Lucía Gabriel, fue escrito por Feldman con la colaboración del gran dibujante Oscar Conti (Oski), quien aportó además cuadros y diseños para el film.

Es bastante obvio que el objetivo satírico de *El negocio* era el peronismo en general y la administración de insumos en tiempos del IAPI en particular. Pero la corrupción de las sucesivas administraciones públicas en Argentina, desde 1957 hasta la fecha, ha logrado que el film mantenga su vigencia intacta pese al tiempo. En 1959, Feldman y parte del equipo original volvieron a filmarlo de manera profesional, en 35mm y con protagonistas más populares (Ubaldo Martínez, Luis Tasca, Tincho Zabala), aunque respetando al pie de la letra el guion y la mayor parte de las ideas formales del original. La nueva versión tuvo un recorrido más amplio que la primera, sobre todo en el plano internacional. Feldman solía mostrar a quienes lo visitaban —con comprensible orgullo— el afiche checo de *El negocio*.

Para su segundo (o en realidad tercero) largometraje, Feldman adaptó una obra del dramaturgo Osvaldo Dragún titulada *Los de la mesa 10*, sobre las dificultades económico-sociales que separan a una pareja de enamorados de clases sociales diferentes. Título emblemático de la llamada Generación del 60, *Los de la mesa 10* conserva una vigencia similar a la de *El negocio* dado que desde 1959 hasta la fecha las condiciones vividas por sus protagonistas sólo han cambiado para peor. Como en otros films inmediatamente posteriores de cineastas nuevos como Kuhn, Kohon o Martínez Suárez, *Los de la mesa 10* sacudió las estructuras tradicionales del cine argentino al exponer en detalle una problemática juvenil, utilizar la ciudad de Buenos Aires casi como un protagonista más y preferir un final abierto que evita toda simplificación idealista. “Teníamos la intención de ocuparnos más de la realidad, de los problemas de los jóvenes. El lugar donde filmé la práctica que está haciendo la protagonista en la Facultad de Arquitectura es la Facultad de Arquitectura de ese momento, la que estaba en la calle Independencia. Y tomé ese lugar porque además servía como muestra de lo mal que estaban las universidades en el 60. Es muy difícil transmitir hoy lo que en ese momento fue todo un clima”.

El film marcó además el debut en el largometraje de Marcelo Simonetti, principal productor independiente del período, que respaldó varios otros films importantes (especialmente de Rodolfo Kuhn) y luego se asoció a Leopoldo Torre Nilsson. Como otras películas de la Generación, *Los de la mesa 10* sufrió el ataque feroz de la industria tradicional del cine argentino, que por ese entonces veía a los independientes



como inadmisibles competidores por los recursos económicos que administraba el Estado. Antes del rodaje, Feldman debió luchar a brazo partido para que el sindicato le permitiera incorporar al fotógrafo Ricardo Aronovich, quien inició aquí una eminente carrera internacional: "La gente del sindicato no lo aceptaba porque no había cumplido con el escalafón. Y él ya había hecho una serie de cortos con fotografía excelente. Tuvimos que hacer una proyección especial para el grupo de fotógrafos del sindicato, que iban a hacerle un examen para ver si el trabajo de Ricardo era bueno. No quiero nombrar a quienes fueron a esa proyección, pero a Ricardo no le llegaban ni a la suela de los zapatos. Después hubo otros problemas: había que tener una calificación antes de estrenar y el Instituto nos puso B, lo que nos excluía de la obligatoriedad de exhibición y de los beneficios de la ley. Los cines igual aceptaron la película, la estrenaron y anduvo bien, pero después del estreno el Instituto la declaró no exportable. Y ahí se detuvo la carrera de la película".

Esas peleas y la dificultad para recuperar lo invertido devolvieron a Feldman a la relativa tranquilidad del cine de cortometraje, aprovechando recursos que por entonces otorgaban el Fondo Nacional de las Artes o el Instituto de Cine, entre otras entidades públicas. Así desarrolló una filmografía muy extensa, que aún no ha sido inventariada totalmente y que incluye films de diverso tipo. Una zona amplia la dedicó a los documentales sobre artistas plásticos (*Gambartes*, *Víctor Rebocco*, *Grabado argentino*), aprovechando de paso en ellos su propia formación artística. Otra zona la dedicó a ilustrar campañas públicas oficiales, como *No deben morir* (sobre el Mal de Chagas) o *En Buenos Aires, hoy* (sobre un proyecto de planeamiento urbano). Y finalmente, en una tercera zona de su obra, aparece un insólito salto al cine de dibujos

animados, actividad en la que se concentra especialmente en la década de 1970. El salto era insólito porque por lo general en la historia del cine ha sucedido lo contrario: el artista desarrolla primero una obra animada y luego pasa al cine de ficción (como Borowczyk, Tashlin o Dumala, por nombrar tres ejemplos muy distintos). Pero era insólito también porque la historia del dibujo animado en Argentina era bastante trunca y en esa fecha no estimulaba muchas vocaciones. Para Feldman supuso declaradamente un refugio de la experiencia profesional porque le permitía trabajar con equipos simples y en su casa, prácticamente solo, apoyado en un concienzudo estudio de la técnica y en su formación plástica.

En esas condiciones llegó a hacer un largometraje, *Los cuatro secretos*, y varios cortos entre los que se destacan *Caraballo mató un gallo* y sobre todo *Happy End*, una obra maestra de humor negrísimo basada en el relato *Una modesta proposición*, de Jonathan Swift, que ofrece hacer ingresar al circuito económico a los niños indigentes como alimento de quienes puedan pagarla. El salto del humor festivo de *El negocio* a la mueca tenebrosa de *Happy End* se explica en parte porque en 1978 una de sus hijas, Laura Isabel, fue secuestrada, torturada y fusilada por la dictadura. Sus restos recién fueron identificados en 2009.

A la par de su muy atípica filmografía, Feldman mantuvo una incesante actividad docente durante la mayor parte de su vida, en muy diversas instituciones públicas y privadas. Es probable que la culminación de esa actividad fuera la fundación de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, cuyo programa original diseñó a fines de la década de 1980. Su vocación docente se expresó también en varios libros (*La realización cinematográfica*, *El director de cine*, *La composición de la imagen en movimiento* y *La generación del 60*, entre otros), que no sólo se editaron en Argentina sino también en México y España.

Lo conocí, como otros varios miles, gracias a esa actividad docente. En 1988 Feldman era director y titular de Realización en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica (hoy ENERC), adonde ingresé en 1987. A mí y a mis compañeros de curso nos gustaba escucharlo por su tono ligeramente socarrón y su humor filoso, pero al mismo tiempo nos impacientaba. En ese momento la Escuela (y el país, claro) atravesaba una crisis económica que parecía terminal; estaba prácticamente paralizada y eso nos desesperaba bastante. A Feldman no, seguramente porque había vivido cosas graves de verdad y estaba un poco de vuelta de todo. Le hicimos una especie de rebelión que creímos justa pero que lo ofendió y poco después renunció al organismo.

Después fui descubriendo sus films y comprendí que en realidad no habíamos podido conocerlo. Feldman no usaba –o por lo menos no usó con nosotros– su propia obra para enseñar. Mostraba cosas de otros: el corto *Pacific 231* de Jean Mitry, la secuencia del asalto a la joyería en *Rififi* de Jules Dassin. Pienso que otra hubiera sido la

historia si hubiésemos podido ver con él, por ejemplo, *Los de la mesa 10*, cuyos personajes estaban tan cerca de nosotros.

Por suerte Feldman vivió muchos años. Hacia 1999 tuve la oportunidad de presentar una proyección de *Los de la mesa 10* con él en la sala, así que además de hablar de la película aproveché para decirle en público todo esto y, de algún modo, disculparme por no haberlo comprendido. Cuando le tocó hablar dijo que no hacía falta disculparse porque “los hijos siempre necesitan matar a sus padres”. Y juro que lo dijo con ternura.



Filmografía de Simón Feldman

(Buenos Aires, 12.1.1922 / 16.10.2015)

Cortometrajes: *Un teatro independiente* (16 mm, 1954); *Trescientos millones* (1958); *Ritmo de tango* (1958); *Gambartes, pintor del litoral argentino* (1959); *Crónica de viaje* (1959); *No deben morir* (1961); *En Buenos Aires hoy* (1961); *Grabado argentino* (1962); *Victor Rebocco* (1963); *Génesis del Chaco* (1964); *Mundo nuevo* (1965); *Sin tregua* (1966); *Comunicaciones vía satélite* (1969); *Las comunicaciones en la integración nacional* (1971); *El zorro y los presumidos* (1975); *Happy End* (1982); *Caraballo mató un gallo* (1983).

Largometrajes: *El negocio* (16 mm, 1955/57); *El negocio* (segunda versión, 1959); *Los de la mesa 10* (1960); *Tango argentino* (1970); *Los cuatro secretos* (1976); *Memorias y olvidos* (1986).

Otros títulos citados

Pacific 231 (Francia-1949, cm) dir. Jean Mitry; *Rififi (Du rififi chez les hommes)*, Francia-1955 dir. Jules Dassin.

MONTERREY ARGENTINA FILMS
presenta a

UBALDO
MARTINEZ
LUIS TASCA
TINCHO ZABALA



en

\$\$ EL NEGOCIÓN \$\$

ADOLFO LINVEL · MARIA E. PODESTA · NELLY TESOLIN

Argumento: OSKI, J. J. BARRÉNCHEA & SIMÓN FELDMAN
sobre una idea de LUCIA GABRIEL

Música: WALDO DE LOS RIOS · Director de Fotografía: VICENTE COSENTINO

Distribuye: INDEPENDENCIA

Dirección: SIMÓN FELDMAN



El negocio (1955-1957)

16mm, B&N, 60'. *Guion:* Oscar Conti (Oski), Juan José Barrenechea y Simón Feldman según idea de Lucía Gabriel. *Equipo integrado por:* Eugenio Caldi, Héctor Franzí, Mabel Itzcovich, Martín Schor e Isidro Miguel, con colaboración de Ricardo Aronovich, Ana Caldi, N. Spoliansky, Velma Rossi, Carlos Orgambide. *Mús.:* Osías Wilenski. *Int.:* Sergio Corona, Rodolfo Abate, Eduardo Fasulo, Jorge Palacio, Luis Baldomí, Carlos Gandomo, Alfonso Bouzas.

El negocio (1959)

35mm, B&N, 70'. *Guion:* Oscar Conti (Oski), Juan José Barrenechea y Simón Feldman según idea de Lucía Gabriel. *Fot.:* Vicente Cosentino. *Escen.:* Bergara Leumann. *Mont.:* Vicente Castagno. *Mús.:* Waldo de los Ríos. *Títulos:* Oski. *Supervisión Técnica:* Román Viñoly Barreto. *Est.:* Lumiton. *Int.:* Ubaldo Martínez, Luis Tasca, Tincho Zabala, Adolfo Linvel, María Esther Podestá, Nelly Tesolín, Eduardo Fasulo, Sergio Corona, Carlos Gandomo, Alfonso Bouzas, Cassandra Greys, Pablo Rivera, Yamandú di Paula, Santos Leiva, José Loiácono, Eduardo Bergara Leumann, Jorge Palacios, Lola Montes, Horacio Arana, Lucy Morel, Norma Campos, Carlos A. Messina, Nair Vlastimina, Roberto Sornícola, Carlos Marchi. *Estr.:* 5.11.1959.



Vlasta Lah

por D. L.

Al menos hasta entrada la década del sesenta, en la industria cinematográfica argentina las mujeres fueron principalmente actrices y, detrás de cámara, apenas diseñadoras de vestuario, modistas, maquilladoras, peinadoras o cortadoras de negativo. En los años iniciales, cuando los films aún eran mudos, destacaron Camila Quiroga como empresaria indirecta –vía su esposo, Héctor Quiroga– en la Platense Film S.A. (*Viviana y ¿Hasta dónde...?*) y de inmediato en la Quiroga-Benoit Film (*Juan sin ropa*); Vina Velázquez como argumentista y protagonista de *Las pesadillas de Diana*; La Rubens –así se hacía llamar una poderosa mujer que partió poco después a Italia del brazo del actor James Devesa– como financista, argumentista y actriz del corto de Julio Irigoyen *Visiones*; la society María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía como argumentista y protagonista de *La desconocida*; y la actriz Mary Clay como guionista de *Un robo en la sombra*, sin olvidar a otras tres señoritas paquetas, Dalmira Cantilo de Gallardo, Mercedes Mantels de De Bruyn y Elisa Alvear de Bosch, las dos primeras como improvisadas escenógrafas y la tercera como coreógrafa en el clásico de 1914 *Amalia*.

Con el advenimiento del sonido y la paulatina industrialización masiva se fueron incorporando más mujeres, especialmente en el rubro “dirección” como asistentes, ayudantes o pizarreras. Las más activas y notorias de ellas resultaron Lucy Blanco y Chola Rossi en Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), Alicia Míguez Saavedra como *freelancer*, Vlasta Lah en Estudios San Miguel, Susana Gallup en Pampa Film y Rosa Blumkin en Artistas Argentinos Asociados (AAA). Otras fueron empresarias, como Paulina Singerman, socia de Artistas y Directores Argentinos Productores (ADAP, que hizo apenas *Elvira Fernández, vendedora de tienda* en 1942), Nelly Darén, productora asociada en *Con los mismos colores y Bólidos de acero* y Lina C. de Machinandiarena, miembro del directorio de San Miguel que además fue productora de *Las aguas bajan turbias* y productora ejecutiva de *El festín de Satanás*. En ese rubro no pue de dejar de ser mencionada Libertad Lamarque, socia con su esposo Alfredo Malerba en la mayor parte de su filmografía mexicana.

Muchas más fueron argumentistas y/o guionistas: la citada Lamarque (*Ayúdame a vivir*), Victoria Ocampo (*Tararira*), Niní Marshall (*Mujeres que trabajan* y *Cándida*), Lola Pita Martínez (*Doce mujeres*, el corto *Mal de amores* y *La mujer y la selva*), Elvira Quintana (*Nativa*), la chilena María Luisa Bombal (*La casa del recuerdo*), Pilar de Lusarreta (*Petróleo*), May Nilsson (*La tía de Carlos*), María Luz Regás en varios films desde *Vacaciones*, Delia Morín (*Tierras hechizadas*, film inacabado), Adela Beltrán (*Romance sin palabras*), Nené Cascallar, que adaptó al cine su radionovela *Fuego sagrado* y luego intervino en un par de producciones españolas, Celsa Martel (*Rebelión en los llanos*), María Antinea (*La niña de fuego*), W. Eisen [Alexis de Arancibia] en varios títulos desde *La mujer de las*

camelias, Olga Casares Pearson en diversos films a partir de *Surcos en el mar*, Ana María Nieto Arana—esposa de Mario Lugones—(*Ensayo final*), Marta Santoro (*Con el más puro amor*), Marta Viana (*Una mujer diferente*, versión de su propia pieza teatral), Raquel Martínez Piñón (*Continente blanco*), notoriamente Beatriz Guido en gran cantidad de films desde *La casa del ángel* y la periodista Mariofelia, quien firmó con seudónimo el guion de *De Londres llegó un tutor*.

Sin embargo, quienes dirigían los films eran invariablemente hombres, con apenas dos excepciones en el período mudo. La primera fue la actriz Emilia Saleny (1891-1978), quien dirigió el mediometraje *Delfina*, los cortos *La niña del bosque* y *Paseo trágico* y el mediometraje *El pañuelo de Clarita*, el segundo y el cuarto escritos por ella misma y todos interpretados por los alumnos de su Academia de Arte Cinematográfico que funcionaba en Carlos Pellegrini 210. La otra de la que casi todo se ignora, se llamaba María B. de Celestini; escribió y dirigió *Mi derecho*, largometraje de clara intención feminista. Ya en el sonoro, una cineasta salteña llamada Concepción Ríos dirigió el corto *Surcos de la patria*.

§

Hija de padre austriaco y madre italiana, nacida en una ciudad que por pocos meses más pertenecería al imperio austrohúngaro, a Vlasta Lah le cupo el honor de ser la primera mujer en dirigir un largometraje argentino sonoro. Había llegado a la Argentina junto con su flamante esposo, Catrano Catrani (1913-1974); en su currículum ella incluía estudios en la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica y ambos en la Scuola Nazionale di Cinematografia, que fue el primer nombre que tuvo el luego muy prestigioso Centro Sperimentale di Cinematografia; sin embargo, el sitio web de esta última institución ofrece un detallado, exhaustivo listado histórico de sus ex *allievi* y allí no figuran ni Catrani ni Lah.

A poco de llegar a Buenos Aires el matrimonio se relacionó con la productora Estudios San Miguel, donde Lah fue contratada para integrar equipos de dirección: cuando en 1951 la empresa dejó de producir, se dedicó a colaborar *full time* con su marido mientras se ejercitaba dirigiendo algunos cortos y films publicitarios, entre estos uno para los tomates enlatados Inca. A mediados de los cincuenta dirigía una escuela cinematográfica que dependía de la Unidad Básica Eva Perón. Un hijo del matrimonio, Víctor Eugenio Catrani, también incursionó ocasionalmente en el cine. Lamentablemente, no ha podido establecerse la fecha exacta y la ciudad en las que Lah falleció: en sus anuarios, Jorge Abel Martín la incluye en 1979, sin más detalles; otro investigador, Andrés Insaurralde, arriesgó diciembre de ese año, pero su nombre no figura en los avisos fúnebres de *La Prensa*, *La Nación*, *La Razón* y *Clarín*. Probablemente falleciera en Italia.

Aníbal Di Salvo, quien compartió con ella muchos años en San Miguel, la recordaba cariñosamente como una muy buena mujer, con la que resultaba placentero

Elsa Daniel en *Las furias*.

el día a día de un rodaje, en especial por su agudo sentido del humor; eso sí—agregó Aníbal en agosto de 2000—: “era flaca y fea como una saraca”.

Los dos únicos largometrajes que dirigió tienen en común el tratar historias con mujeres. *Las furias* adapta una muy exitosa pieza teatral de Enrique Suárez de Deza, con cinco mujeres cuyas respectivas vidas y sus relaciones entre sí giran absolutamente alrededor de un hombre que ya no está: antes que el conflicto de amor/odio que une/separa a la madre (Ortiz), la hermana (Mujica), la viuda (Luz), la hija (Daniel) y la amante (Zubarry), mujeres que leen *La Razón y Vea y Lea* y que, excepto la amante, viven encerradas en un caserón de añejado esplendor, es preferible prestar atención a la notable partitura de Piazzolla y, sobre todo, a las actuaciones de actrices excelentes que se sacan chispas, con destaque para Alba Mujica —que nunca le temió al ridículo— y para Elsa Daniel, por primera vez en su carrera en plan sexy. Detalle de color: el hombre en cuestión, que en la pieza original es sólo mentado, en el film aparece brevemente tras los créditos, tomado de espaldas y de lejos, y apenas logra verse un fragmento de su rostro, tiempo suficiente, sin embargo, para reconocer a Catrano Catrani.

Las modelos, en cambio, comienza bajo la advocación de Baudelaire (“Qué poeta se atrevería, ante el placer de la aparición de una belleza, separar a la mujer de su traje”), cita apropiada para una discreta comedia dramática sobre los avatares sentimentales de dos amigas que trabajan como *mannequins*, que pretende ser un fresco sobre el ambiente de la alta costura y el de la publicidad, echar una mirada a la modernidad porteña y, por qué no, mostrar una intención “social”. No lo consigue del todo, claro,

por debilidades de la estructura dramática, pero en cambio ofrece algunas situaciones y diálogos atractivos y denota, en lo formal, una indudable superación de Lah respecto de su *opera prima*. Las heroínas están interpretadas justamente por modelos profesionales, espléndidas mujeres y no tan malas actrices como se podía esperar. La historia presta mayor atención a Ana (Greta Ibsen), que es mendocina, quiere pasar de modelo a cliente y opina que el suyo es un trabajo que no requiere talento; la otra, Sonia (Mercedes Alberti), es decididamente feminista.

En esa misma década, un film de Néstor Paternostro titulado *Mosaico* se internará en el mismo ambiente pero con resultados más agudos y ciertamente más modernos. Los créditos de *Las modelos* indican a Lah como argumentista y a Lah y nada menos que el escritor Abelardo Arias como guionistas, aunque la destacada productora televisiva Alicia Norton aseguraba a viva voz, hasta su muerte, que el argumento original había sido escrito por ella con el título "Traje nupcial" y que Vlasta Lah se lo había "robado". En *Las modelos* reapareció –y a la vez se despidió– Nélida Bilbao, destacada actriz en films de los años cuarenta que estaba ausente desde *Reportaje en el infierno*. El film también registra la última actuación en la Argentina de los actores Alberto Berco, quien se radicó en España, y Jorge Hilton, quien de inmediato se instaló en Italia logrando un rango estelar que aquí nunca consiguió –aunque hizo literalmente *de todo* para conseguirlo– al protagonizar, con el nuevo nombre artístico George Hilton, una cantidad de *spaghetti westerns* y *giallos* estimada en 63 largometrajes, el último de ellos (*Keoma Rises*) hecho a sus 82 años de edad... y grabado en video.



Filmografía de Vlasta Lah

(Vlasta Giulia Lah Rocchi; Pola, provincia de Trieste, Austria-Hungría, 13.1.1918/¿?, diciembre 1979)

Cortometrajes: *La química en su bienestar* (1957) y *Conozca Atanor* (1958), cortos documentales institucionales: en el segundo, el operador de cámara fue Aníbal Di Salvo.

Largometrajes: *Las furias* (1960); *Las modelos–Sonia y Ana–* (1961-1962).

Otras actividades en cine como asistente de dirección (AD), pizarrera (PZ), directora de producción (DP) y guionista (G):

Praderas argentinas (Catrano Catrani, 1939, cm: AD), *Catamarca, la tierra de la Virgen del Valle* (Catrani, 1941, cm: AD), *Sendas cruzadas* (Belisario García Villar y Luis Morales, 1941: PZ), *Melodías de América* (Eduardo Moreira, 1941: PZ), *En el último piso* (Catrani, 1941: asistente personal del director, no acreditada), *Cruza* (Moglia Barth, 1942: PZ), *Los hijos artificiales* (Antonio Momplet, 1942: PZ), *Casa de muñecas* (Ernesto Arancibia, 1943: PZ), *Besos perdidos* (Mario Soffici, 1943: PZ), *Camino del Infierno* (Luis Saslavsky, 1945: AD), *Inspiración* (Jorge Jantus, 1946: AD), *Los hijos del otro* (Catrani, 1956: AD), *Vacaciones* (Luis Mottura, 1947: AD), *La serpiente de cascabel* (Carlos Schlieper, 1947: ad), *Pobre mi madre querida* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1947: AD), *La otra y yo* (Momplet, 1948: ad), *Historia del 900* (Hugo del Carril, 1948: AD), *El último payador* (Manzi y Pappier,

1948: AD), *El ladrón canta boleros* (Kurt Land, 1949: AD), *La barra de la esquina* (Julio Saraceni, 1949: AD), *La comedia inmortal* (Catrani, 1950: AD), *Mujeres en sombra* (Catrani, 1951: AD), *Alas argentinas* (Catrani, 1952, cm: AD), *Luz en el ocaso* (Catrani, 1953, cm: AD), *Antártida Argentina y Lago Buenos Aires* (Catrani, 1954, cm: AD), *Alto Paraná* (Catrani, 1958: DP no acreditada), *Santiago querido* (Catrani, 1964: G), *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre* (Catrani, 1966: G).

Títulos citados (Todos de producción argentina, excepto donde se indica)

Aguas bajan turbias, Las (1952) dir. Hugo del Carril; *Amalia* (1914) dir. Enrique García Velloso; *Ayúdame a vivir* (1936) dir. José A. Ferreyra; *Bólidos de acero* (1950) dir. Carlos Torres Ríos; *Cándida* (1939) dir. Bayón Herrera; *Casa del ángel, La* (1956) dir. Leopoldo Torre Nilsson; *Casa del recuerdo, La* (1939) dir. Luis Saslavsky; *Con el más puro amor* (1955) dir. Jorge Cromberg; *Con los mismos colores* (1959) dir. C. Torres Ríos; *Continente blanco* (1955) dir. Bernard Roland; *De Londres llegó un tutor* (1958) dir. Enrique Carreras; *Delfina* (1916) dir. Emilia Saleny; *Desconocida, La* (1922) dir. Alberto Casares Lumb; *Doce mujeres* (1939) dir. Moglia Barth; *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942) dir. Manuel Romero; *Ensayo final* (1954) dir. Mario Lugones; *Festín de Satanás, El* (1958) dir. Ralph Pappier; *Fuego sagrado* (1950) dir. Ricardo Nuñez; *¿Hasta dónde...?* (1917) dir. Paul Capellani; *Juan sin ropa* (1918) dir. George Benoît; *Keoma Rises* (EUA-2015) dir. Enzo G. Castellari; *Mal de amores* (1939, cm) dir. E. Saleny; *Mi derecho* (1919) dir. María B. de Celestini; *Mosaico* (1968) dir. Néstor Paternostro; *Mujer de las camelias, La* (1952) dir. Ernesto Arancibia; *Mujer y la selva, La* (1940) dir. J. A. Ferreyra; *Mujeres que trabajan* (1938) dir. M. Romero; *Nativa* (1939) dir. Enrique de Rosas; *Niña de fuego, La* (1951) dir. C. Torres Ríos; *Niña del bosque, La* (1917) dir. E. Saleny; *Páñuelo de Clarita, El* (1918) dir. E. Saleny; *Paseo trágico* (1918) dir. E. Saleny; *Pesadillas de Diana, Las* (1918) dir. José Luis Murature; *Petróleo* (1940) dir. Arturo S. Mom; *Rebelión en los llanos* (1950) dir. Belisario García Villar; *Reportaje en el infierno* (1951) dir. Román Viñoly Barreto; *Romance sin palabras* (1948) dir. Leopoldo Torres Ríos; *Surcos de la patria* (1943, cm) dir. Concepción Ríos; *Surcos en el mar* (1954) dir. Kurt Land; *Tararira (La bohemia de hoy)* (1936, inédito) dir. Benjamín Fondane; *Tía de Carlos, La* (1946) dir. L. Torres Ríos; *Tierras hechizadas* (1948, inacabado) dir. Emilio Guerineau; *Un robo en la sombra* (1927) dir. Ricardo Villarán; *Una mujer diferente* (1955) dir. Yago Blass; *Vacaciones (Más fuerte que el amor)* (1947) dir. Luis Mottura; *Visiones* (1919) dir. Julio Irigoyen; *Viviana* (1917) dir. Claudio Miranda.



Lumiton

presenta a:

OLGA ZUBARRY
(LA AMANTE)

ALBA MUGICA
(LA HERMANA)

MECHA ORTIZ
(LA MADRE)

AIDA LUZ
(LA ESPOSA)

Y LA PARTICIPACION ESPECIAL DE
ELSA DANIEL
(LA HIJA)

GUILLERMO BREDESTON
(EL NOVIO)

LAS FURIAS

MUJER: ¿ Tiene Vd. derecho a destruir la vida del HOMBRE ?

DIRECCION: **VLASTA LAH**

ARGUMENTO: **ENRIQUE SUAREZ DE DEZA**

MUSICA: **ASTOR PIAZZOLLA** · FOTOGRAFIA: **JULIO LAVERA** · ESCENOGRAFIA: **OTILIA DE CASTRO** · COMPAGINACION: **JOSÉ CARDELLA**



Aída Luz y Mecha Ortiz.

Las furias

(1960)

35mm, B&N, 93'. Prod.: Producciones Catrano Catrani. Guion: VL, sobre la pieza teatral de Enrique Suárez de Deza. Fot.: Julio César Lavera. Cám.: Roberto Matarrese. Escen.: Otilia de Castro. Mont.: José Cardella. Mús.: Astor Piazzolla. Int.: Meca Ortiz, Olga Zubarry, Aída Luz, Alba Mugica, Elsa Daniel, Guillermo Bredeston. Distr.: SA Radio Cinematográfica Argentina Lumiton. Estr.: 3.11.1960, cines Ocean, Gran Norte, Grand Bourg, Gran Savoy, Palacio del Cine, Rivera Indarte, Río de la Plata, Constitución y General Belgrano.



Moglia Barth

por F.M.P.

Luis Moglia Barth, que solía firmar sólo con su doble apellido, llegó al cine de manera extraña. Empezó haciendo chistes gráficos breves en dibujos animados para un noticiero semanal y luego fue pionero de una práctica comercial que años más tarde se denominó *exploitation*. Según lo contó él mismo en una entrevista de 1973, un distribuidor había comprado una película documental francesa sobre tribus caníbales africanas en la que no había ninguna escena de canibalismo. Moglia Barth se ofreció a solucionar el problema: buscó una escenografía natural lo suficientemente selvática, conchabó unos cuantos hombres y mujeres negros, los disfrazó y les ofreció un asado. Es probable que la escena así lograda no tuviese ninguna relación con el material documental original pero ese detalle no importó a nadie. Algún tiempo después montó una operación parecida para reestrenar en versión sonorizada el clásico mudo *Nobleza gaucha*. Contrató a un grupo folklórico, escribió un par de diálogos y filmó una escena telúrica breve que luego insertó en el medio del film original a despecho de toda consideración por la continuidad. A su favor se podría decir que las escenas habladas que aparecían de repente en los primeros films norteamericanos sonoros tampoco solían tener continuidad con el resto de la trama que las incluía.

En cualquier caso esa combinación de voluntad emprendedora y pocos escrúpulos facilitó a Moglia el camino a la dirección en un cine argentino que aún no era industrial y dependía casi exclusivamente del voluntarismo. Los dos largometrajes suyos que sobrevivieron de su etapa muda se estrenaron en 1928 de manera casi simultánea y guardan coherencia con la lógica del *exploitation*, pero son de muy diferente orden.

El 90 reconstruye los episodios sobresalientes de la llamada “Revolución del Parque” contra el gobierno de Juárez Celman. En rigor, el relato comienza un año antes

de la revolución propiamente dicha, con una nota exaltada del diario *La Nación* y la convocatoria al mitin que resultó en la creación de la Unión Cívica. Entre los enfrentamientos armados y la exaltación de la figura de Leandro N. Alem, la evocación incluye una sintética historia de amor y culmina con la celebración de la segunda presidencia de Yrigoyen. Todo el proyecto fue concebido velozmente después del triunfo radical en las elecciones de abril con el propósito de estrenarse sobre el inicio del mandato en octubre, como efectivamente ocurrió.

Afrodita es la adaptación de la célebre novela erótica de Pierre Louys. Su acción transcurre en el Egipto griego hacia el año 57 a.C., y narra la historia de un formidable desencuentro amoroso entre la cortesana Khrysé (o Crysísis, según la traducción) y el escultor Demetrio, favorito de la reina y autor de la estatua dedicada a la diosa Afrodita. Esa anécdota central se completa con la descripción pormenorizada de las distintas formas de sensualidad que se experimentaban en la Alejandría de entonces, donde “no hay bajo el sol nada más sagrado que el amor físico y nada más bello que el cuerpo humano”. Aunque el film no parece haber tenido escenas de sexo explícito, todo su tema y la franqueza de su tratamiento (que incluye abundantes desnudos y una perturbadora escena de tortura) lo vuelven un caso único en el cine mundial de intención comercial.

Afrodita se estrenó, igual que *El 90*, en octubre de 1928, dos meses después de que el teatro Colón pusiera en escena una ópera homónima basada en el libro de Louys, compuesta por el músico ítalo-argentino Arturo Luzzatti. En la misma entrevista de 1973, Moglia recordó todo el episodio como quien evoca una travesura infantil: “El éxito fue tan grande que las entradas se agotaban. Nosotros mismos hacíamos vender entradas fuera de la boletería, en la calle Maipú, al doble del precio”. Moglia y su productor decidieron ocultar el origen argentino del film y promocionarlo como una producción francesa, para volverlo más respetable. “El mayor problema era esconder a los artistas, porque estos se querían ver en la pantalla todos los días y yo temía que al descender de los palcos se confundieran con el público”. Ese éxito en plena calle Corrientes atrajo el ataque conservador y el film terminó prohibido, aunque en ese entonces no existía prácticamente ninguna forma de censura sobre los espectáculos públicos.

Con los años, la historia de *Afrodita* se desdibujó pero nunca cayó por completo en el olvido. Los viejos técnicos del cine argentino recuerdan imprecisamente que sobre Moglia “corrían algunos rumores, se decía que había hecho cosas raras”. Moglia no lo veía así: “No hice ese film con fines de lucro”, dijo en la entrevista citada. Lo que hoy puede verse de *Afrodita* parece darle la razón, porque su empeño por mantenerse fiel a la obra de Louys, a sus ideas sobre la libertad individual y la evidente intención poética de ciertas escenas, son rasgos que no se corresponden con los tópicos del cine que se hace sólo para explotar el atractivo comercial elemental de un tema tabú. No es difícil imaginar a un hombre joven, formado en los prejuicios e hipocresías de una sociedad represiva, conmovido sinceramente ante una obra

escrita desde la más absoluta y subversiva libertad. En todo caso, algo del romanticismo trágico que aún transmite el film reapareció después en las mejores películas sonoras del realizador.

Como sucedió en todo país que no hablara inglés, el advenimiento del cine sonoro supuso un retroceso momentáneo de la hegemonía comercial norteamericana. En el caso argentino, entre 1929 y 1932 se instaló una fuerte demanda de material hablado en español que la producción nacional tardó en aprovechar porque no terminaba de dominar la tecnología ni de acertar con temas de suficiente atractivo público. En ese contexto y con sus antecedentes poco ortodoxos, no resulta sorprendente que Moglia Barth fuera uno de los primeros en percibir el potencial comercial que tendría un film argentino íntegramente sonoro y protagonizado por figuras que ya tenían ganada su fama en la revista, el teatro y el disco.

Junto con Ángel Mentasti, un veterano empleado de varias empresas distribuidoras, Moglia bocetó un guion, lo tituló *Tango!* y logró que el poeta Carlos de la Púa le escribiera los diálogos. Con el aporte de dos capitalistas contrataron a los intérpretes, alquilaron antiguas galerías construidas durante el período mudo (de Alberto Biasotti y de Federico Valle) y fueron llevando a cabo el rodaje, acomodándolo a los compromisos de los artistas. El problema del sonido, tras una tentativa frustrada, terminó resolviéndolo el técnico e inventor Alfredo Murúa con un sistema propio. Poco antes de terminarla, Mentasti y Moglia acordaron el nombre de la empresa común (Argentina Sono Film) y pensaron algo más, a partir de la experiencia de ambos en el difícil terreno de la distribución: había que salir a vender *Tango!* como parte de un plan de producción en marcha, aunque no lo hubiera, para negociar mejores condiciones con los exhibidores. Y además había que apurarse porque arreciaban los competidores: la flamante empresa Lumiton contaba con mayores recursos, estudios propios y equipos importados, y ya preparaba su primer film, titulado *Los tres berretines*. Moglia se apuró, *Tango!* se estrenó con gran éxito el 27 de abril de 1933 – adelantándose en apenas tres semanas a *Los tres berretines* – y se convirtió así en el primer largometraje sonoro importante del cine argentino.

En cada una de sus escenas *Tango!* evidencia el amplio margen de improvisación con que Moglia trató de componer un relato de manera más o menos cinematográfica pese a las limitaciones técnicas, a los distintos registros actorales y a las ausencias del cómico Pepe Arias, que no estuvo en el rodaje de la mayor parte de las escenas de conjunto debido a otros compromisos profesionales. Se ha señalado también que el montaje vulnera todas las reglas convencionales de la continuidad cinematográfica, pero hay que tener presente que eso sucede en *toda* la obra del realizador, antes y después de *Tango!* Esa persistencia en el error lleva a pensar que quizás Moglia trató de reinventar el lenguaje cinematográfico a partir de una valoración ontológica de cada plano, independiente de su contexto. Y quizás el *establishment*, inflamado de clasicismo narrativo, le impidió completar esa reinvención, asignándole técnicos que procuraron corregir tozudamente sus desviaciones. En cualquier caso,

el desprecio por la continuidad es tan recurrente en su filmografía que constituye un curioso rasgo autoral.

Durante una década, Moglia trabajó sobre todo para Argentina Sono Film, multiplicando sus intereses entre la adaptación literaria (*Amalia*), la comedia deportiva (*¡Coal!*), el vehículo estelar (*Melgarejo*, para Parravicini) y el musical (*Melodías porteñas*). Aparentemente fue el primero que filmó una obra extranjera de autor prestigioso (*La casa de Quirós*, del dramaturgo español Carlos Arniches), iniciando una larga tendencia del cine argentino posterior, aunque la adaptación y el protagonismo de Luis Sandrini disimularon el origen hispano de la obra y también su prestigio.

Mucho más interesantes son dos films que realizó entre 1938 y 1939: *El último encuentro* y *Una mujer de la calle*, sobre guiones originales de Augusto César Vatteone y del dramaturgo Samuel Eichelbaum respectivamente. En ambos casos hay un protagonista perseguido por la ley que ingresa en una especie de tregua, un estado de suspensión en el que parece posible una liberación a través del amor. Eventualmente la tregua termina y todo se derrumba. La principal diferencia entre las dos películas es espacial: *El último encuentro* se desarrolla en la ciudad y asigna valores dramáticos a sus diferentes zonas (la muerte espera en el Centro, por supuesto); en cambio, la protagonista de *Una mujer de la calle* se encierra en la casa materna mientras sus perseguidores estrechan su búsqueda en el barrio alrededor. Si en otros films de Moglia resulta obvio que el tema le es indiferente, en estos se juega en cada plano por un romanticismo profundo, sincero y trágico, evita el *melo* porque el drama principal de sus antihéroes es introspectivo, y carga de sentido pequeños gestos recurrentes, miradas y silencios, utilizando al máximo las posibilidades expresivas de los fotógrafos John Alton y Alberto Etchebehere, dos de los mejores que tuvo el cine argentino.

Otro film extraordinario que Moglia terminó en este período es *Doce mujeres*, que describe la vida cotidiana en un internado de lujo para señoritas en una serie de episodios alternativamente cómicos y dramáticos. La zona cómica la conduce una extraordinaria Olinda Bozán, que finge severidad en francés pero se commueve con cada pequeña tribulación de sus pupilas. Moglia Barth, junto a John Alton en la cámara, maneja con soltura la dificultad de los cambios de tono, demuestra otra vez una sensibilidad para representar el amor joven (entre Delia Garcés y Roberto Escalada) y logra, sobre todo, la impresión de un relato de conjunto, donde el grupo importa por encima del protagonismo individual.

En otro registro se destacaron también sus films gauchescos (sobre todo *Huella* y *Fortín alto*, entre 1940 y 1942, con aportes de Homero Manzi en el libreto) y el policial *Con el dedo en el gatillo*, que originalmente iba a ser sobre el anarquista Severino Di Giovanni pero terminó siendo cualquier otra cosa como resultado de negociaciones entre Sono Film y Matías Sánchez Sorondo, quien en ese momento era la máxima autoridad del Instituto Cinematográfico del Estado y en 1931, como ministro del dictador Uriburu, había sido el encargado de fusilar a Di Giovanni.



Fuera de Sono Film, la carrera de Moglia Barth fue muy despareja e incluye un film en Chile (*Romance de medio siglo*). Su última película importante fue *Edición extra*, sobre un ajustado libreto de Bernardo Verbitzky y Emilio Villalba Welsh. En lo esencial se trata de un policial sobre un crimen político pero se destaca por su denuncia de la manipulación interesada que un periódico hace del caso, respondiendo a oscuras presiones políticas y económicas. La trama se basaba en un episodio real, el asesinato nunca esclarecido del concejal Carlos Ray en 1926, que durante varias semanas mantuvo en vilo a todo el país a través de las sensacionales (y muy influyentes) tapas del diario *Critica*. De hecho, el periodista que interpreta Jorge Salcedo está libremente inspirado en Gustavo Germán González, legendario cronista policial de ese diario.

La adaptación actualizó datos y cambió todos los nombres propios, pero ni esos disimulos ni la advertencia inicial de que todo pertenecía a un pasado superado impidieron que *Critica* se reconociera y publicara una larga queja poco después del estreno del film, titulada “Cartelón de infamia contra el prestigio de lo argentino”. Entre otros conceptos, *Critica* se preguntaba: “¿Qué se busca con esta película? Es indudable que ha habido periodistas veniales, que han existido policías corrompidos y que han actuado en los escenarios políticos hombres sin escrúpulos. Pero la conjunción de todos ellos en un panorama en que parecería que los únicos ‘buenos muchachos’ son los argumentistas colma la paciencia de todo espectador”. Paralelamente, el Sindicato Argentino de Prensa emitió un comunicado donde se resolvía: “Repudiar la generalización contenida en su argumento que indirectamente arroja sobre el periodismo argentino un baldón que desmiente toda su historia” y “Prevenir al pueblo sobre la falsedad de su tesis, tanto o más censurable por incluir a fuentes de información y doctrina que han conquistado un lugar de privilegio en la empresa del mejoramiento colectivo”.

Una vez más, Moglia quedó enfrentado a los poderes constituidos y su film bajó de cartel a las dos semanas. La paradoja es que esta denuncia de la corrupción periodística fue producida por la empresa Artistas Argentinos Asociados, en ese entonces controlada por Eduardo Bedoya, quien había sido uno de los hombres fuertes de *Critica* en los días del episodio real.

Los últimos films de Moglia fueron comedias de cierta originalidad que sin embargo siguen siendo bastante subestimadas. Por encima de su tono elemental, *Dringue, Castrito y la lámpara de Aladino* tiene elementos de fantasía muy poco frecuentes en el cine argentino y por lo menos una situación que podría pertenecer a cualquier antología del humor negro: los protagonistas necesitan sacar de un edificio el cadáver de un hombre, lo reducen de tamaño mediante un conjuro y se lo llevan en un bolsillo, pero el efecto es de corta duración y el cadáver comienza a aumentar de tamaño en un ascensor lleno de gente.

En cierto modo Moglia terminó su carrera profesional más menos como la había empezado: alterando películas ajenas. Fue el responsable de reeditar varios films mudos para acomodarlos al formato de un programa de televisión del Fondo Nacional de las Artes, emitido a mediados de la década de 1970.

Filmografía de Moglia Barth

(Luis José Moglia Barth, Buenos Aires, 12.4.1903 / 18.6.1984)

Puños, chárleston y besos (1927); *Afrodita* (1928); *El 90* (1928); *La higiene del matrimonio* (1928); *Antropófagos* (Francia-1932, film dirigido por Antón Lugeon con escenas rodadas en Buenos Aires y dirigidas por Moglia Barth); *Consejo de tango* (1932); *Tango!* (1933); *Dancing* (1933); *Riachuelo* (1934); *Picaflor* (1935); *Santos Vega* (1936); *Amalia* (1936); *Coal!* (1936); *Melodías porteñas* (1937); *La casa de Quirós* (1937); *Melgarejo* (1937); *El último encuentro* (1938); *Senderos de fe* (1938); *Una mujer de la calle* (1939); *Doce mujeres* (1939); *Con el dedo en el gatillo* (1940); *Confesión* (1940); *Huelga* (1940); *Hogar, dulce hogar* (1941); *Fortín alto* (1941); *Boina blanca* (1941); *Ponchos azules* (1942); *Cruza* (1942); *Romance de medio siglo* (Chile-1944); *La victoria de la V* (1945); *María Rosa* (1946); *La senda oscura* (1947); *Juan Moreira* (1948); *Edición extra* (1949); *La fuerza ciega* (1950); *La campana nueva* (1950); *No me digas adiós* (1950); *La doctora Castañuelas* (1950); *Intermezzo criminal* (1953); *Dringue, Castrito y la lámpara de Aladino* (1954); *El cura de la sierra* (1959, serie de televisión).





Doce mujeres

(1939)

35mm, B&N, 82'. *Guion*: Lola Pita Martínez. *Fot.*: John Alton. *Escen.*: Raúl Soldi. *Mús.*: Mario Maurano. *Int.*: Olinda Bozán, Paco Busto, Delia Garcés, Nury Montsé, Roberto Escalada, Aída Alberti, Cecile Lezard, Mecha López, César Fiaschi, Alberto Bello, Fanny Navarro, Tilde Pieroni, Noemí Escalada, Dora Pastor. *Prod. y distr.*: Argentina Sono Film. *Estr.*: 8.3.1939.



Foto de rodaje de *Edición extra*: Silvana Roth.

Edición extra (1949)

35mm, B&N, 81'. *Guion*: Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh. *Fot.*: Vicente Cosentino. *Cám.*: Osvaldo Falabella. *Escen.*: Mario Vanarelli. *Mont.*: Atilio Rinaldi. *Int.*: Jorge Salcedo, Silvana Roth, Alita Román, Eduardo Cuitiño, Domingo Sapelli, Federico Mansilla, Elisardo Santalla, José De Angelis, Carlos Fioriti, Carlos Trigo. *Prod. y distr.*: AAA. *Estr.*: 26.10.1949.



Julio Porter

por Luis Porter

Semblanza

Mi padre nació en una imprenta. Una imprenta mítica y pionera en la industria editorial argentina, que llegó a ser la más adelantada en tecnología, capacidad y calidad de producción entre los años veinte y cuarenta del siglo pasado. La imprenta tenía en la entrada una librería, y en los altos la residencia de los hermanos Porter. No era un lugar silencioso. Pudo haber sido mi abuelo quien dijo que nada se parece tanto al ruido de los linotipos como el correr de la lluvia por las calles. Con ese ruido de fondo, imagino a mi padre caminando entre tipógrafos y máquinas, tirando sin parar los miles de ejemplares quincenales de la revista *Martín Fierro*.

La imprenta era una editorial múltiple y, por lo tanto, un punto de encuentro intelectual. Allí concurrían los autores de los primeros tangos porteños—Ignacio Corsini, Bautista Fulginiti o Bartolomé Aprile—; en un entrepiso daba clases de inglés Pedro Héctor Blomberg; el arquitecto Alberto Prebisch definía la personalidad visual de las planas; llegaban los escritores del grupo Florida y también los amigos de Boedo, como Álvaro Yunque y tantos más.

Porter Hnos. era una empresa familiar. Había sido fundada en 1912 por Mauricio, su padre y el tío Jacobo. En ella trabajaban otros tíos, hermanos y primos. Era una empresa joven, iconoclasta, vanguardista, donde prevalecían el humor y la búsqueda de una nueva sensibilidad. No publicaban traducciones ni *best sellers* de autores consagrados. Allí vieron sus primeros libros poetas entonces desconocidos, los mismos que más tarde llegaron a ser la base de la cultura contemporánea argentina: González Tuñón, Nicolás Olivari, Samuel Eichelbaum, Francisco Luis Bernárdez, Oliverio Girondo, Samuel Glusberg, Armando Discépolo. De sus máquinas salían las colecciones de Babel, Proa, Amigos del Libro Rioplatense, Anaconda, y más.

Mi padre era un niño aprendiz que pronto creció y comenzó a trabajar codo a codo con Israel Zeitlin, el mayor de los primos, corrigiendo galeras, atendiendo problemas sindicales, ordenando colecciones. Israel era el único de la nueva generación que había alcanzado a nacer en la Ucrania rusa, el mismo año en que la familia Porter inició su éxodo hacia Argentina, en 1906. Su madre, Rebeca, era la hermana mayor de los siete hermanos Porter, de los cuales mi abuelo Mauricio era uno de los más jóvenes. Su primogénito, nacido hace cien años, fue Julio Porter.

De 1930 a 1934, mi padre hizo su bachillerato en el Colegio Nacional Buenos Aires, donde fue director de una revista literaria estudiantil. En septiembre de 1933 conoció,

por sus contribuciones a la revista, a la chica del Dock Sud que sería su esposa, Margarita Galetar. En 1934 inició sus estudios en Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad de La Plata, a la vez que colaboraba en actividades político-culturales con el Grupo Claridad, en Lanús, junto a su amigo Luis Ordaz, emulando lo que años antes había realizado en el mismo sitio José Ingenieros. Escogió como nombre literario el de Julio Marsagot (inspirado en el “Margot” con el que llamaba a su novia).

En marzo de 1938 Margarita y Julio se casaron, y ese mismo año él publicó su primer libro, el poemario titulado *Milagro*. En junio de 1940, a los 24 años, fundó con Eduardo Calamaro (padre de los músicos Andrés y Javier) la revista *Canto*, que representó a la generación del cuarenta. Fue en esta época cuando irrumpió en la vida de mi padre Carlos Hugo Christensen, de la mano de Samuel Eichelbaum, quien puso en contacto a los letrados primos hermanos como potenciales guionistas para su equipo en formación: Israel Zeitlin, quien ya firmaba como César Tiempo, y Julio Marsagot, que optó por recuperar el Porter para el mundo de la farándula y el espectáculo.

El camino iniciado en la radio –y seguido más tarde en el cine, el teatro y lo demás– resultaba una magnífica oportunidad de aplicar sus dones literarios en nuevas modalidades y géneros. César Tiempo entendió, quizás por ser diez años mayor que su primo, que en el nuevo camino se pondría a prueba la tensión implacable entre dos vocaciones; una de las cuales, según mi madre, estaba irremisiblemente abandonada al diablo. En marzo de 1941, Julio Marsagot reconstituía el grupo de *Canto* en las páginas de una nueva revista, *Huella*. Ese mismo año adaptaba su primera novela para el radioteatro de la emisora Splendid: *La novia de primavera*, bajo la dirección de Christensen. Meses más tarde el radioteatro era trasladado al cine, y para su realización se inauguraba un proverbial equipo de técnicos y artistas en la empresa Lumiton, bajo el mando de Christensen y con la venia del Dr. Guerrico, uno de los dueños del estudio. El equipo estaba constituido por Pepito Herrero, Alfredo Traverso, George Andreani, Saúl Benavente, Aníbal González Paz, Antonio Rampoldi, Nelo Melli... y muchos más.

Mientras que Tiempo logró seguir publicando prosa y poesía hasta situarse en el lugar al que llegó (nos honra su sala en el Café Tortoni), mi padre puso su talento literario en el cine y su corazón de poeta en la comedia musical, convencido de que los teatros porteños podían producir espectáculos de la talla de los de Broadway. Podemos imaginar el trabajo de un joven autor dispuesto a habitar poéticamente zonas desconocidas como la radio, el cine y, más tarde, el teatro, en ambientes donde se mezclaban y superponían, como diría Tiempo, “el tracista con el nefelibata”; es decir, el embaucador y el soñador, el protagonista y el antagonista. Una lucha implacable en la que se confirmaba lo que mi madre había anticipado: la poesía y las revistas literarias quedaron a la sombra de los éxitos que sobrevinieron con los nuevos medios.

Al evocar la obra de mi padre en este homenaje en que se reconoce su diversa y múltiple labor como prolífico autor, vuelvo a rehacer un paisaje de senderos contra-

puestos. En el remanso de la mesa hogareña se mostraba como un padre divertido y cariñoso; afuera, como un popular escritor, director, compositor... Un poeta que aparecía y desaparecía entre los múltiples y deslumbrantes espacios del espectáculo.

Durante la década del cuarenta, el trabajo radioteatral en Splendid se convirtió en una larga hilera de producciones cinematográficas en Lumiton, los estudios diseñados y construidos en Argentina para filmar películas al estilo Hollywood. Lumiton estaba constituido por un grupo de técnicos y de jóvenes aprendices que formaban una verdadera familia, bajo la guía del extraordinario personaje que fue el Dr. César Guerrico (uno de los cuatro médicos estudiosos de la electrónica que fueron pioneros mundiales de la radiotelefonía, además de director de Radio Splendid). El proyecto Lumiton llevó a que la familia Porter se trasladara de su domicilio en la calle Franklin de Caballito a la calle Roca del barrio de Florida, aledaño a Munro, donde estaban los estudios, hoy transformados en museo del cine. Allí mi padre escribió decenas de películas para Christensen y para otros directores como Luigi Mottura, Mario Lugones, Antonio Momplet, o creadores de la talla de Manuel Romero. En los años cincuenta escribió también para Enrique Carreras, Carlos Torres Ríos, Juan Sires y Tulio Demichelli. Como guionista tuvo entre sus colaboradores a su primo César Tiempo, Raúl Gurruchaga, Abel Santa Cruz, Fernández Unsain y Enrique Santos Discépolo, entre otros. La estrecha amistad con Discépolo tuvo su momento más álgido con *Blum*, escrita durante 1948 y estrenada en 1949. Durante los tres años en que estuvo en cartel, realizaron juntos *Yo no elegí mi vida* y *El hincha*, entre otros proyectos como el controvertido y fatal programa radial con el personaje Mordisquito, que tuvo como consecuencia la trágica y prematura muerte de Discépolo.

Paralelamente, en Radio Splendid durante esa misma década, mi padre fue autor de programas de gran popularidad y larga duración, como la serie protagonizada por el imitador de voces Pepe Iglesias, "El Zorro", y *La escuela humorística Toddy*, que tenía como protagonista a Pepe Arias ("El maestro Ciruela") y donde Tato Bores debutó como el alumno Igor. Es conocida la anécdota de aquel Mauricio Borensztein que dejó de ser un desconocido animador de fiestas cuando mi padre lo invitó a actuar, transformando su vida y, de paso, su nombre. En esos años, lo que mi padre ganaba en el cine lo invertía en ambiciosas comedias musicales de gran alcance y onerosa producción. La música (el arte de las musas) y la comedia musical en sus diferentes formas (*burlesque*, revista, sketches, variedades, opereta...) tuvieron un papel protagónico a lo largo de su trayectoria artística. Imagino que su papel como autor y director escénico tuvo que haber sido particularmente desafiante frente al género de la comedia musical.

En esas obras —*Madame Trece*, *Blum*— a las que nuestra madre nos llevó una y otra vez hasta que las aprendimos de memoria, mi padre puso en juego su capacidad como narrador y poeta, en un intento de aportar al escenario porteño espectáculos novedosos y creativos. Mientras que en el cine existe un orden jerárquico que vincula al equipo en forma vertical, el teatro pone en juego la capacidad del artista para



Porter y Pepito Herrero.

delinear un estilo y un espacio colectivos, diferentes y únicos. Lejano al estilo vertiginoso del set, el teatro da tiempo para que se vean los rasgos más sutiles del corazón humano. En ese ambiente, imagino que mi padre recuperaba su condición de poeta trabajando con músicos bien formados, profundos conocedores de la teoría, la armonía y el contrapunto, como Enrique Pedro Delfino, George Andreani, Silvio Vernazza, Víctor Schlister, Manuel French y otros.

En el contexto de alta calidad y rigor técnico que distinguió durante esas décadas a la producción nacional del espectáculo, mi padre puso toda su esperanza artística en la comedia musical y la escenificó con gran esplendor: *Madame Trece* (Teatro Mai- po, 1945), *Penélope ya no teje* (Teatro Astral, 1946), el gran éxito que fue *Blum* (Teatro Alvear, 1949, y *Gran Splendid*, 1950-51) y *Ladroncito de mi alma* (*Gran Splendid*, 1952), escrita con Abel Santa Cruz, protagonizada por Lolita Torres y con música de Ramón

Zarzoso. Todos ellos fueron espectáculos excepcionales que, sin embargo, junto con las letras y la música de su producción teatral, fruto de su devoción por el tango, no aparecen catalogados en las fuentes de información accesibles.

Queda pendiente una revisión de los registros que seguramente poseen historiadores o instituciones como SADAIC. De los vestigios que aparecen en internet recupero el poema “El tango a nadie le hace mal”, parte del libro *El tango a través del tiempo*, del escritor Jorge Sarelli. También encuentro referencias a números musicales escritos con George Andreani, Luis César Amadori o Roberto Pansera, y otros como el tango “Miedo”, grabado por Pontier y Goyeneche, la milonga “Viejo café”, con música de José Basso, o la canción interpretada por Daniel Riolobos “Para olvidarte a tí”, escrita con Lucio Milena. También queda por identificar en detalle su autoría musical para el cine, como la de la película *La sombra de Safo*, escrita con César Tiempo y dirigida por él, para la que compuso el tema principal y otros, interpretados por Enrique Mario Francini.

La década del cincuenta trajo grandes cambios a su vida. A los 35 años de edad, en 1951, dirigió su primera película, *De turno con la muerte*, seguida por *Concierto para una lágrima*, *Marianela*, *Canario rojo*, *La sombra de Safo* e *Historia de una carta*, que escribió con Conrado Nalé Roxlo y tiene música de Astor Piazzolla. En 1957 se trasladó con su familia a México, por una invitación que gestionó Arturo de Córdova, a quien había conocido en Argentina cuando protagonizó *Dios se lo pague y Pasaporte a Río*. En México comienza otra etapa de su vida profesional, trabajando para Gregorio Wallerstein y Emilio Azcárraga Milmo, quienes lo contratan para el cine y la televisión locales.

Inicia así, a los 41 años de edad, una nueva secuencia de proyectos como director y guionista de cine, autor y director teatral, autor de telenovelas, y creador y director de espectáculos en centros nocturnos. El despliegue profesional que había vivido en Buenos Aires se repite en México. Sus primeros guiones para el cine son para el actor cómico Germán Valdés (“Tin Tan”): *Rebelde sin casa*, *Vivir del cuento*, *El violetero*. También dirige *La pandilla en acción*, con Angélica María y Alberto Mariscal, y escribe para realizadores como Benito Alazraki, Rafael Baledón, Gilberto Martínez Solares, Julián Soler, René Cardona, José Díaz Morales y Corona Blake. Abarca desde la comedia ligera con Fernando y Mapy Cortés o los hermanos Zacarías, hasta el drama con María Félix en la nueva versión de *Safo*, ahora escrita con Fernando Galiana, titulada *Amor y sexo* y dirigida por Luis Alcoriza. En la televisión realiza más de cincuenta historias producidas en varios países de América Latina, entre las que figura *La recogida*, que en Argentina se presentó como *María Belén*. Sus colaboradores en México son Ulyses Petit de Murat, Pancho Córdova, Abel Santa Cruz, Oscar Brooks y Fernando Galiana, entre otros.

En 1963 regresa a la Argentina para asumir la dirección del Teatro Maipo. Allí trabaja junto con los autores Ángel Cortese y Leo Carter, los músicos Roberto Pansera, Panchito Cao y Lucio Milena, y los escenógrafos Gori Muñoz, Saúl Benavente y Luis

Diego Pedreira. Regresa al cine argentino con una serie de comedias como *La Cigarra está que arde*, *Escándalo en la familia*, película que entra en el quinto Festival Cinematográfico de Moscú, y *La casa de Madame Lulú*. A partir de esa década viaja intermitentemente entre México y Argentina, realizando coproducciones cinematográficas como *Corazón contento*, *El extraño de pelo largo*, protagonizada por Lito Nebbia y Nacha Guevara, y *El mundo es de los jóvenes*, con música de Horacio Malvicino.

El espíritu de Lumiton regresa en la persona de Pepe Herrero, el fiel asistente de Christensen, que ahora es su asistente. Nuevamente escribe guiones para Carreras, prepara números y programas especiales para Libertad Lamarque, Lito Nebbia, Nacha Guevara, Dyango, Ginamaría Hidalgo y Palito Ortega, hasta llegar a la que sería su última película, *La carpa del amor*, con Cacho Castaña, rodada en Argentina en 1979. En ese año en el que culmina su ciclo de vida regresa a México, donde lo sobrevivirán la transmisión de la telenovela *Parecido al amor* (escrita con Carmen Daniels), una obra de teatro, fotonovelas y números suyos en espectáculos nocturnos.

Minado por la diabetes que lo acompañó desde su juventud –y que ya lo había obligado durante 1972-73 a hacer un alto en León, Guanajuato, donde fue director del suplemento cultural del periódico regional *El Mundo*–, había regresado a sus labores con nuevos ímpetus. Su trabajo era muy demandado y los proyectos proliferaban, pero su salud seguía menguando y complicándose cada vez más. La muerte lo sorprendió poco después de haber cumplido 63 años, el 24 de octubre de 1979. Su funeral fue enteramente organizado por Libertad Lamarque y José María Fernández Unsain, creador y entonces director de la SOCEM, el Argentores mexicano. El saludo final lo dio su amigo y colaborador, el escritor Fernando Galiana, junto a su esposa Renée Dumas, actriz argentina que había actuado en *El hincha* y más tarde, bajo la dirección de Christensen, en *No abras nunca esa puerta*.

El 24 de octubre de 1980, exactamente un año después de su muerte, fallecía su primo César Tiempo, coincidencia que insinuaba una silenciosa concertación para volver a trabajar juntos en alguna nueva imprenta. *Todo retorna, todo regresa a casa en el círculo de la existencia*.

Filmografía de Julio Porter¹

(Buenos Aires, 14.7.1916 / México DF, México, 24.10.1979).

Como director: *De turno con la muerte* (1951, guion de JP); *Canario rojo* (1955); *Marianela* (1955); *Concierto para una lágrima* (1955); *Historia de una carta* (1957); *La sombra de Safo* (1957); *Una gira A.T.M.* (México-1958); *Una abuelita atómica* (México-1958); *La escuelita del relajo* (México-1958); *Al diablo con la música* (México-1958); *Triunfa la pandilla* (México-1959); *La pandilla se divierte* (México-1959); *La pandilla en acción* (México-1959); *Aventuras de la pandilla* (México-1959); *Locos por la música* (México-1962); *Coche cama, alojamiento* (1967); *Escándalo en la familia*

1. Debido a lo prolífico de su obra, resulta muy difícil detallar todos los trabajos de Julio Porter. En esta filmografía (provisoria) no se incluyen sus trabajos para televisión.

(1967); *La casa de Madame Lulú* (1968); *¡Qué noche de casamiento!* (1969); *Blum* (1969); *Deliciosamente amoral* (1969); *El mundo es de los jóvenes* (1970); *El extraño de pelo largo* (1970); *La carpa del amor* (1979).

Como intérprete: *Coche cama, alojamiento* (1967).

Como guionista: *La novia de primavera* (1942) dir. Carlos H. Christensen; *Noche de bodas* (1942) dir. Carlos H. Christensen; *16 años* (1943) dir. Carlos H. Christensen; *Safo, historia de una pasión* (1943) dir. Carlos H. Christensen; *La pequeña señora de Pérez* (1944) dir. Carlos H. Christensen; *Rigoberto* (1945) dir. Luis Mottura; *Un beso en la nuca* (1946) dir. L. Mottura; *Treinta segundos de amor* (1947) dir. L. Mottura; *La locura de don Juan* (1948) dir. Mario C. Lugones; *Una atrevida aventurita* (1948) dir. Carlos H. Christensen; *Novio, marido y amante* (1948) dir. M. C. Lugones; *Un hombre solo no vale nada* (1949) dir. M. C. Lugones; *Un pecado por mes* (1949) dir. M. C. Lugones; *Yo no elegí mi vida* (1949) dir. Antonio Momplet; *Arroz con leche* (1950) dir. Carlos Schlieper; *Abuso de confianza* (1950) dir. M. C. Lugones; *Cartas de amor* (1951) dir. M. C. Lugones; *Ritmo, sal y pimienta* (1951) dir. Carlos Torres Ríos; *Una noche cualquiera* (1951) dir. L. Mottura; *El complejo de Felipe* (1951) dir. Juan Carlos Thorry; *Escándalo nocturno* (1951) dir. J. C. Thorry; *Las zapatillas coloradas* (1952) dir. Juan Sires y Enrique Carreras; *Los tres mosquiteros* (1953) dir. E. Carreras; *El muerto es un vivo* (1953) dir. Yago Blass; *Detective* (1954) dir. C. Schlieper; *La cueva de Alí Babá* (1954) dir. M. C. Lugones; *Escuela de sirenas... y tiburones* (1955) dir. E. Carreras; *África ríe* (1956) dir. Carlos Rinaldi; *Novia para dos* (1956) dir. Leo Fleider; *Cubitos de hielo* (1956) dir. J. Sires; *El primer beso* (1958) dir. E. Carreras; *El hombre que me gusta* (Méjico-1958) dir. Tullio Demicheli; *Una señora movida* (Méjico-1959) dir. René Cardona; *Vivir del cuento* (Méjico-1959, argumento) dir. Rafael Baledón; *Las locuras de Bárbara* (Méjico-1959, arg.) dir. T. Demicheli; *La última lucha* (Méjico-1959, arg.) dir. Julián Soler; *Una señora movida* (Méjico-1959, arg.) dir. R. Cardona; *Angustia de un secreto* (1959) dir. E. Carreras; *Rebelde sin casa* (Méjico-1960, arg.) dir. Benito Alazraki; *Viva la parranda* (Méjico-1960) dir. Fernando Cortés; *Creo en ti* (Méjico-1960, adapt.) dir. Alfonso Corona Blake; *El violetero* (Méjico-1960, arg.) dir. Gilberto Martínez Solares; *Ojos tapatíos* (Méjico-1961, adapt.) dir. G. Martínez Solares; *El duende soy yo* (Méjico-1961, arg.) dir. G. Martínez solares; *Mujeres que trabajan* (Méjico-1961, arg.) dir. Fernando Cortés; *Viva Chihuahua* (Méjico-1961, adapt.) dir. G. Martínez Solares; *Los bárbaros del norte* (Méjico-1962, adapt.) dir. José Díaz Morales; *El cara parchada* (Méjico-1962) dir. J. Díaz Morales; *Jóvenes y bellas* (Méjico-1962, arg.) dir. F. Cortés; *Quiero morir en carnaval* (Méjico-1962) dir. F. Cortés; *El lobo blanco* (Méjico-1962, adapt.) dir. Jaime Salvador; *Aquí está tu enamorado* (Méjico-1963) dir. J. Salvador; *Santo en el museo de cera* (Méjico-1963, arg. y adapt.) dir. A. Corona Blake y Manuel San Fernando; *Dile que la quiero* (Méjico-1963) dir. F. Cortés; *Amor y sexo - Safo* 1963 (Méjico-1963) dir. F. Cortés; *Cuatro balazos* (Méjico-1964) dir. Agustín Navarro; *Ritmo nuevo y vieja ola* (1965) dir. E. Carreras; *De profesión, sospechosos* (1966) dir. E. Carreras; *Matar es fácil* (Méjico-1966) dir. Sergio Véjar; *¡Esto es alegría!* (1967) dir. E. Carreras; *El glotón* (Julio Saraceni, 1967, inconcluso) dir. E. Carreras; *La cigarra está que arde* (1967) dir. Lucas Demare; *Corazón contento - Somos novios* (1969) dir. E. Carreras; *Luna de miel en Puerto Rico* (Méjico-1969) dir. F. Cortés; *Prohibido* (Méjico-1970, arg.) dir. Raúl de Anda hijo; *Vamos a soñar con el amor* (1971) dir. E. Carreras; *Aquellos años locos* (1971) dir. E. Carreras; *La pequeña señora de Pérez* (Méjico-1972) dir. R. Baledón; *Tonta tonta pero no tanto* (Méjico-1972) dir. F. Cortés; *Pobre, pero honrada!* (Méjico-1973) dir. F. Cortés; *La recogida* (Méjico-1977) dir. Rogelio A. González; *La mamá de la novia* (1978) dir. E. Carreras; *La comadrita* (Méjico-1978) dir. F. Cortés; *Picardía mexicana* (Méjico-1978) dir. Abel Salazar; *Rocky Carambola* (España-1979) dir. Javier Aguirre; *La criada maravilla* (Méjico-1979) dir. F. Cortés; *El futbolista fenómeno* (Méjico-1979) dir. F. Cortés; *Mírame con ojos pornográficos* (España-1980) dir. Luis María Delgado; *El sexto sentido* (Méjico-1981, idea) dir. Rogelio González; *Ritmo, amor y primavera* (1981, arg.) dir. E. Carreras.

Otros títulos citados: *Dios se lo pague* (1948) dir. Luis César Amadori; *Pasaporte a Río* (1948) dir. Daniel Tinayre.



OLGA ZUBARRY

*Concierto
para una
lágrima*

JOSÉ MARÍA GUTIERREZ

HECTOR CALCÁNO

VIRGINIA ROMAY ORESTES SORIAN

AURELIA FERRER PERLA ALVARADO

Y AUTARDO MURUA

Dirigido por
JOSÉ MARÍA GUTIERREZ
y AUTARDO MURUA



Producción
JULIO PORTER





Concierto para una lágrima

(1955)

Olga Zubarry entrega cuerpo y alma en el retrato de la concertista de piano Victoria Lander, obsesiva *self-made woman* que vive dedicada por completo a la perfección de su arte. En general se asocia el nombre de Porter con las diversas formas de la comedia, pero aquí descolgó en la autoría (con Raúl Gurruchaga) y la realización de este potente melodrama. Desde el comienzo, en una de las pocas escenas pre-títulos del cine argentino, Porter establece con un pensado recorrido de cámara los orígenes humildes, la disciplina y el temperamento de la protagonista, y llega a fundir todos esos elementos con la música en un crescendo memorable.

35mm, B&N, 97'. Prod.: Steinberg y Faerman para Cinematográfica Malvinas. Guión: Julio Porter y Raúl Guruchaga. Fot.: Américo Hoss. Escen.: Saúl Benavente. Mont.: Nelo Melli. Mús.: George Andreati. Est.: Mapol. Int.: Olga Zubarry, José María Gutiérrez, Lautaro Murúa, Perla Alvarado, Aurelia Ferrer, Héctor Calcaño, Orestes Soriani, Antonio de Raco, Adela Marshall, Virginia Romay. Distr.: Cinematográfica Ataya. Estr.: 18.8.1955.

CINEMATOGRAFICA MALVINAS PRESENTA
UNA PRODUCCION STEIMBERG - FAERMAN

ANGEL
MAGANA



JULIA
SANDOVAL

MARUJA MONTES

*Historia
de una
Carta*

ENRIQUE CHAICO
TITO GOMEZ
INDA LEDESMA
OSCAR ALEMAN



Geozello



Dirigida por
JULIO PORTER

ESCONOGRAFIA SAULO BENAVENTE

DIREC. FOTOG. ALFREDO TRAVERSO

LIBRO CONRADO NALE ROXLO
MUSICA ASTOR PIAZZOLA



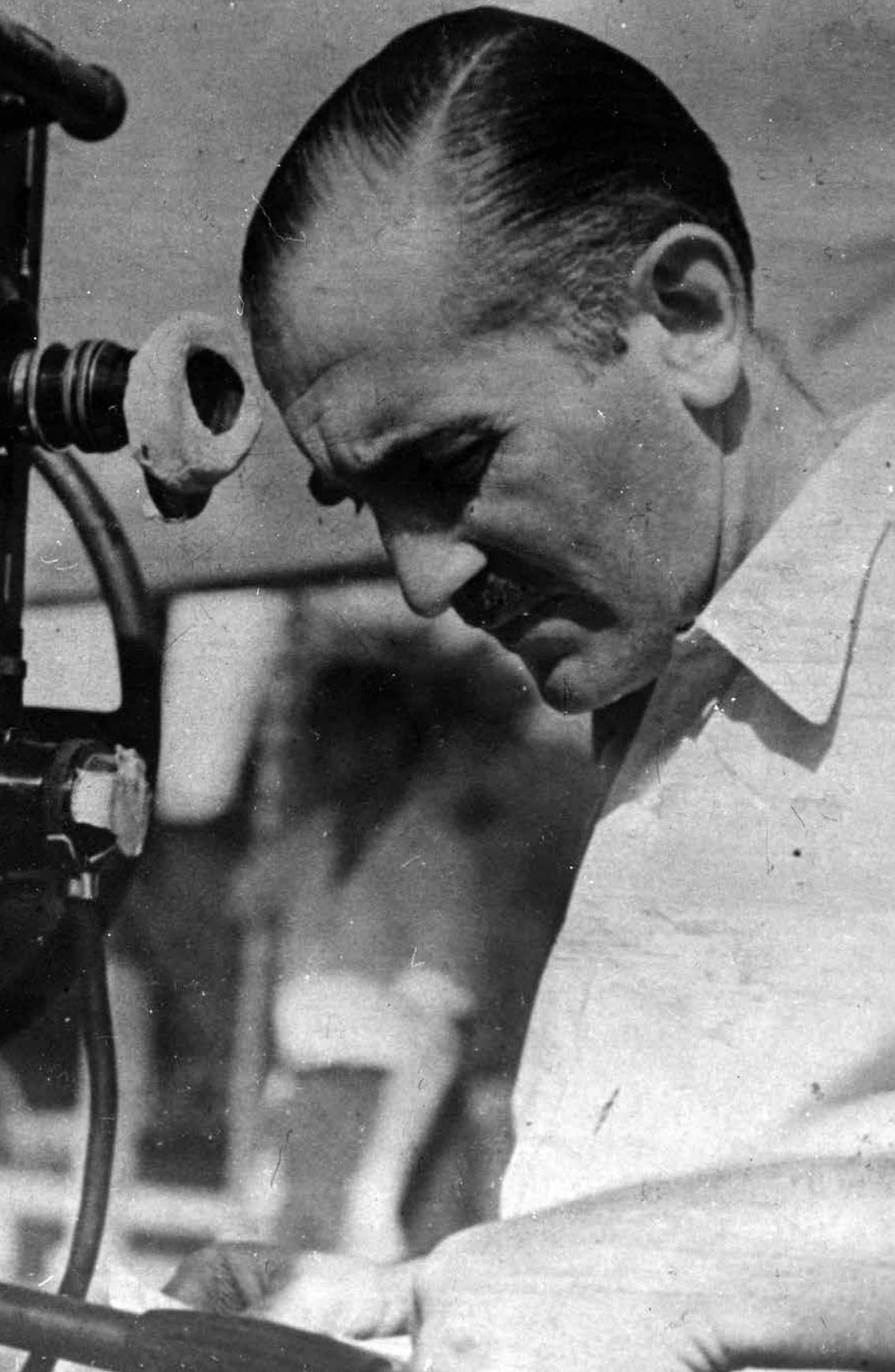
Historia de una carta JULIO PORTER

ANGEL MAGANA · JULIA SANDOVAL
MARUJA MONTES · OSCAR ALEMÁN
TITO GÓMEZ · IRMA LEDESMA · CHAICO

Historia de una carta (1957)

Un hombre en crisis envía una carta suicida pero luego se arrepiente y procura recuperarla. Porter sirve con inteligencia al libreto de Conrado Nalé Roxlo, integrando a la perfección el paisaje urbano al tema. Pero además comprende bien el tono sobrio, casi británico, que propone la deriva del protagonista con sus curiosas coincidencias y sus estilizadas interpolaciones subjetivas. Aunque se la recuerda poco, debe contarse entre las mejores películas argentinas del período. Contiene una de las poquísimas intervenciones cinematográficas del gran Oscar Alemán.

35mm, B&N, 64'. Prod.: Steinberg y Faerman para Cinematográfica Malvinas. Guión: Conrado Nalé Roxlo. Fot.: Alfredo Traverso. Escen.: Saúl Benavente. Mont.: Nicolás Proserpio. Est.: Guaranteed. Int.: Angel Magaña, Julia Sandoval, Enrique Chaico, Maruja Montes, Tito Gómez, Irma Ledesma, Carlos Lagrotta, Oscar Alemán, María Aurelia Bisutti, Antonio Martíánez, Juan C. Dusso, Luis García Bosch, Mariel Luján, Alfonso Pisano, María E. Rodríguez, Germán Vega, India Alemán. Distr.: Cinematográfica Atalaya. Estr.: 17.10.1957.



Carlos Schlieper

por Natalia Taccetta

La figura de Carlos Schlieper se destacó en el contexto del cine de estudios hecho para el gran público. Encontró su espacio y su estilo en el entrecruzamiento de lo popular y lo personal, imprimiendo su estilo sobre los modos narrativos convencionales, los valores morales que sostenía una mayor parte del cine del período y hasta la imagen pública de las estrellas que trabajaron para él. Hoy se lo suele rescatar por sus comedias, que se cuentan entre las más perfectas del cine argentino, pero también merecen ese rescate sus melodramas. Su particular manera de concebir los personajes femeninos es el principal rasgo que atraviesa su obra en ambos géneros.

Algunos autores, como José Agustín Mahieu, identifican el “gran relato” del cine del período como una gran construcción de la familia. A ese relato Schlieper aportó el papel activo de la mujer: es ella quien instaura el orden familiar, si es necesario por la fuerza, engañando, fingiendo y siempre llevando adelante la acción. El fin de este recorrido es, casi siempre, la boda. Allí la redención por sus mentiras es completa. Esto es evidente en muchas de las comedias, mientras que en los melodramas la redención y el perdón llegan casi siempre a través del sacrificio.

Utilizando una figura del crítico Pascual Quinziano, en los films de Schlieper se puede advertir un juego entre apariencia y realidad, entre lo que “parece que es” y “lo que es”. Los conflictos comienzan muchas veces por la tensión entre estas dos nociones. Tanto en los melodramas –donde la estabilidad del matrimonio no es lo que parece– como en las comedias –donde, en general, una confusión o un cambio de identidad detonan una serie de trastornos– se da un juego de programa-antiprograma (para utilizar una expresión de Aumont), donde la pareja protagónica irá acercándose cada vez más hacia el final repeliéndolo constantemente.

Algunos melodramas

En *El deseo* la protagonista se llama Luisa. Su esposo está en el exterior y un antiguo amor llega a la ciudad para convertirse, según sus propias palabras, en una “atracción

“peligrosa”. La ausencia del marido la abruma al punto de volverla una mujer desesperada que se debate entre la infidelidad de un beso y una fidelidad sólo premiada por el visto bueno de la sociedad. A lo largo del film, la perspectiva es estrictamente femenina; Luisa debe prepararse para soportar el abandono del amante, la extorsión de un ama de llaves, las mentiras a su esposo y, especialmente, su propia culpa: el error de haber confundido la soledad con el amor y de haberse aferrado a un recuerdo del pasado. Algo similar ocurre con el personaje protagónico de *La honra de los hombres*, donde la heroína también padece la soledad y busca las manos del hombre sobre su cuerpo en parte como una necesidad espiritual pero, mucho más, como un impulso imperiosamente físico.

La sociedad que Schlieper representa en ambos films condena a la mujer por engañar a su marido pero no lo condena a este por abandonarla, que es en primera instancia lo que provoca el engaño. En *La honra de los hombres* esto se hace presente con más fuerza aún que en *El deseo*, porque el gran tema del film es la soledad de las mujeres de un pueblo portuario, que viven añorando el regreso de sus maridos pescadores. La soledad de la casa se hace más perturbadora, casi obscura, para la protagonista Paula, porque su marido ha partido dejándole un joven teniente en su casa a causa de una enfermedad. No se tematiza la relación afectiva entre Paula y el teniente, ni siquiera la idea de una necesidad amorosa, afectiva. Se trata de una necesidad física, corporal, palpable (o deseablemente palpable). De esa necesidad nace un hijo.

Luego hay un juego de identidades confundidas—más típico de sus comedias—que Schlieper utiliza para que no condenen a Paula tan severamente por ser casada. Su hermana, Mónica, se hace cargo del niño a la vista pública porque, como es soltera, la sanción es menor. Pero todos se burlan del hijo nacido en la clandestinidad, fuera de un matrimonio constituido. La virtud como valor melodramático adquiere aquí proporciones ontológicas: o se es virtuoso, o ya no se es para la sociedad.

Las tres ratas son en realidad tres hermanas: Mercedes, Eugenia y Ana Luisa. La trama comienza con un secreto: la relación entre Ernesto y Eugenia. Con la muerte del padre, la autoridad de la casa queda en Mercedes, la hermana mayor. Se suceden las deudas y el remate de las propiedades familiares, a pesar de los esfuerzos de las hermanas por conservar la dignidad y el apellido. “La pobreza se puede tolerar, la lástima, no”, dice Mercedes.

El vicio, el odio y el rencor aparecen representados por las convenciones sociales y son castigados con la muerte y el olvido. La virtud, la pasión, el amor, todos términos que van juntos, reciben recompensa a pesar de las transgresiones. Aunque las normas sociales condenan la sexualidad que Eugenia se animó a vivir, Mercedes, que al principio también condenaba, luego comprende que su hermana ha atravesado algo que ella nunca se ha permitido. “Mi única culpa es haber querido”, dice Eugenia. La pasión de la heroína se sintetiza en esta frase.

Hay una síntesis parecida en *Madame Bovary*. “Muere, porque quiso vivir de sueños”, dice Schlieper que dice Flaubert, defendiendo la virtud de su heroína. No sufre a su esposo, que no es el que imaginó, ni tampoco específicamente a los hombres que se le escapan, sino que padece al amor mismo. Aquí también, como en los films anteriores, las convenciones sociales son capaces de destruir el amor en su afán de cuidar la virtud; una virtud ficticia, que nada tiene que ver con las necesidades de las mujeres y, mucho menos, de las mujeres que aman como Emma Bovary.

Schlieper no elige tematizar la relación amorosa que persigue un objeto de deseo determinado, sino que construye un film sobre el amor mismo, sobre el desborde que ese amor provoca y sobre los castigos que la sociedad impone por ser incapaz de reconocer la virtud en los exaltados sentimientos de Emma.

En las cuatro películas hay villanos ocasionales, pero son las normas estrictas de la sociedad las que detonan la tragedia y postergan el perdón. El director aprovecha la retórica melodramática –sus personajes estereotipados, la hiper emotividad musical, los ambientes convencionalizados, el desborde en los sentimientos, la felicidad negada– para configurar la perspectiva de los films que, en todos los casos, es estrictamente femenina. Es el director, y ocasionalmente algún personaje, el que perdona y comprende a sus heroínas mostrando su virtud en todo su esplendor y enfatizándola con la utilización de los primeros planos en los momentos de mayor dramatismo.

Algunas comedias

La influencia de la *screwball comedy* norteamericana (Lubitsch, Hawks, Preston Sturges, McCarey y otros) se hace evidente en el ritmo vertiginoso de las comedias de Schlieper y en la configuración de sus personajes. El gran tema del enfrentamiento entre los sexos es clave en estos films y las preocupaciones sobre el rol de la mujer aparecen como una continuación de las presentadas en sus melodramas. Schlieper comprendió bien, tal vez como ningún otro director argentino, el manejo de las confusiones, las situaciones desbordantes, las identidades cambiadas y la coreografía de idas y venidas. Sus personajes no son caricaturas sino personas “normales” que se encuentran en situaciones “anormales”. No incitan a la identificación patética sino que transmiten, constantemente, energía y felicidad.

En este tipo de comedias, en términos generales, los amantes se enfrentan por las tensiones sexuales que se establecen entre ellos o por los vínculos socioeconómicos que los separan. Sin embargo, muchas veces son estas diferencias las que potencian la reafirmación de la pareja en función de los ideales que tienen en común, como se da, por ejemplo, en el caso de *Esposa último modelo*. Para sobreponerse a la (i)lógica narrativa, el espectador necesita que el género manipule la pareja de opuestos y sus valores, para unirlos al final sin mostrarlos hipócritas o excesivamente ingenuos. En general, los conflictos empiezan cuando la pareja se encuentra gracias

a un cambio de identidad (*Arroz con leche* o *Cuando besa mi marido*), una mentira (*Esposa...*) o un giro inesperado del destino (*Cita en las estrellas*). A pesar de las diferencias, los problemas muchas veces se resuelven cuando la pareja advierte la importancia de los valores compartidos o el costo que implica el conflicto para la vida en pareja.

Otra vez la mujer tiene un lugar de absoluta preponderancia; no es ingenua ni sumisa y se encuentra con los valores tradicionales de la monogamia, el matrimonio en general y la igualdad dentro de ambientes casi siempre urbanos. Casi siempre desafía las convenciones sociales y es quien, generalmente, lleva adelante la acción. El tema del contacto sexual está, obviamente, entre los intereses de la pareja y, muchas veces, da un marco o contexto para que las confusiones y los malos entendidos se produzcan y acentúen. Sin embargo, la pareja debe unir sus sentimientos –y no les resulta nada fácil– antes que sus cuerpos y, lógicamente, sólo después de la cristalización de su amor en la ceremonia religiosa. En *Arroz con leche* esto es específicamente obvio. En cambio, cuando la pareja ya está casada, la trama principal se mueve hacia o desde su divorcio como en el caso de *Esposa último modelo* o *Cuando besa mi marido*.

En *Cita en las estrellas* los hilos de la trama no los manejan tanto las mujeres sino fuerzas superiores que controlan la vida y la muerte, nada menos. Las convenciones sociales están, podría decirse, reemplazadas por lo que está bien y está mal en el Cielo y la Tierra. No son la sociedad y sus normas las que impiden el romance directamente, sino las jugadas de la Providencia que los ubican en “lugares” distintos: arriba o abajo. La sexualidad que no puede concretarse en la tierra, puede concretarse en el cielo –siempre mediando el matrimonio– pero la felicidad completa es cosa del destino.

La trama se estructura alrededor de dos parejas que terminan cruzadas, como en *Arroz con leche* o en *Cuando besa mi marido*. La normativa social burguesa aparece muy emparentada con la cuestión religiosa respecto de lo que se puede y lo que no se puede antes y después del matrimonio. Pero el traslado al terreno de la fantasía de esas convenciones y mandatos sociales, familiares y religiosos revela una perspectiva paródica y original. Pocas escenas hay más felices en la historia del cine argentino que la de Juan Carlos Thorry bailando la conga en ese Paraíso donde “todo tiene arreglo”.

En *Esposa último modelo*, probablemente más que ningún otro film de Schlieper, los hombres viven engañados en un mundo manejado exclusivamente por mujeres. La protagonista María Fernanda, protegida y mimada por su abuela, su ama de llaves, su cocinera y su mucama, obliga a moverse a su antojo tanto a su enamorado Lucas Alegre como a su marido Alfredo, que tarda la primera mitad del film en descubrir que su matrimonio es un fraude urdido por ese conjunto de damas y la otra mitad en descubrir que María Fernanda lo engaña al fingir que lo engaña con Lucas Alegre. Sólo al final la mujer lo hace partícipe de lo único real que sucede entre ellos: el amor que se tienen y un hijo en camino.

El film tematiza además la diferencia de clases, no sólo entre María Fernanda y Alfredo, que proceden de realidades socioeconómicas distintas, sino también entre María Fernanda, que no sabe hacer absolutamente nada, y la mucama, que es doctora en Filosofía y Letras y aprovecha sus horas de trabajo para preparar sus conferencias.

Como en *Esposa...*, la trama de *Arroz con leche* es impulsada por una mujer, Mónica, por medio de la mentira sistemática, con asistencia de una prima y, en menor medida, de su madre. El objetivo a cualquier precio es encontrar novio, tras abandonar a tres candidatos junto al altar por los más diversos y caprichosos motivos. Lo interesante de las múltiples idas y vueltas es que los romances que motivan los enredos iniciales de la trama son los que menos importancia tienen al final. Otra vez, las dos parejas principales que protagonizan la historia terminan cruzadas y, de manera lateral, el matrimonio aparece visto como una suerte de cárcel donde los instintos desenfrenados del noviazgo se debilitan hasta desaparecer.

Ambos motivos reaparecen con fuerza en *Cuando besa mi marido*. En este caso los hombres creen que son quienes engañan pero una vez más resultan víctimas de una gran conspiración digitada por las mujeres. Sirena, “la reina de la rumba”, quiere casarse con Guillermo sin saber que en realidad se llama Octavio y que utiliza la identidad de un amigo porque tiene una esposa, Luisa, y dos niños. Todo se da vuelta cuando una apasionada carta clandestina transforma al tímido Guillermo en un hombre codiciado por todas las mujeres, en un “indio” capaz de provocar pasiones desatadas hasta el colmo de que Octavio comienza a temer que su propia esposa pueda engañarlo con él.

Las mujeres fascinadas con Guillermo sueñan entonces con indios y malones que las persiguen y las cazan, hasta que todos se dan cuenta de que ese hombre es un peligro para los matrimonios, para la sociedad entera. La solución es casarlo. Claramente, como dice Luisa, “ningún hombre quiere casarse pero el mundo está lleno de maridos”. De manera más definida que en *Arroz con leche*, el matrimonio se presenta como el corte, como la cárcel de los instintos desenfrenados del noviazgo y las aventuras apasionadas fuera del hogar. Aquí el matrimonio, la gran institución de la sociedad burguesa, anula la fantasía, los instintos, la pasión; como en la pareja de Octavio y Luisa, todo se desvanece poco a poco después de la boda. Y ese es precisamente el problema: al finalizar el film, después de varias idas y vueltas entre Luisa y Octavio, ella lo perdona pero ya no quiere que sea sólo su marido sino que sea también su “indio”.

Las mujeres de Schlieper son las indiscutibles heroínas de su filmografía, ya sea para la risa o para el llanto. La mirada crítica sobre las normas punitivas de la sociedad es otro de sus rasgos de estilo: provocan la tragedia en sus melodramas y son el principal motivo de burla en sus comedias. El impulso sexual está presente en formas mucho más explícitas que en la mayor parte del cine que le era contemporáneo

y aparece siempre como una fuerza natural. En los melodramas se lo reprime, pero Schlieper se ocupa siempre de indicar que esa represión es hipócrita y pertenece a un orden social equivocado. En las comedias, donde Schlieper construyó su versión de un mundo mejor, el impulso sexual se desborda alegremente, contribuye a derribar prejuicios y hasta rejuvenece a las parejas condicionadas por la rutina.

Filmografía de Carlos Schlieper

(Buenos Aires, 23.9.1902 / 11.4.1957)

Como director:

Cortometrajes (1939-40, de dos actos cada uno): *El loco del obelisco; Calle Libertad; La familia Cemento Armado; Sansón de cartón.*

Largometrajes: *Cuatro corazones* (1939, codirigida con Enrique Santos Discépolo); *Si yo fuera rica* (1941, y adapt.); *Papá tiene novia* (1941, y adapt.); *Bruma en el Riachuelo* (1942, adapt.); *Mañana me suicido* (1942, y adapt.); *El sillón y la gran duquesa* (1943, y adapt.); *El deseo* (1944); *La casa está vacía* (Chile-1945); *La honra de los hombres* (1946); *Las tres ratas* (1946); *El misterioso Tío Sylas* (1947); *Madame Bovary* (1947); *El retrato* (1947); *La serpiente de cascabel* (1948); *Por ellos... todo* (1948); *Cita en las estrellas* (1949); *Fascinación* (1949); *Cuando besa mi marido* (1950, y co-adapt.); *Esposa último modelo* (1950, y co-adapt.); *Arroz con leche* (1950, y co-adapt.); *Cosas de mujer* (1951, y co-adapt.); *Los árboles mueren de pie* (1951, y adapt.); *El honorable inquilino* (1951, y co-guion); *Mi mujer está loca* (1952, y co-guion, codirigida con Enrique Cahen Salaberry); *Vuelva el primero* (1952, y co-guion); *Los ojos llenos de amor* (1953, y adapt.); *Detective* (1954); *Mi marido y mi novio* (1954, y co-guion); *Requiebro* (1955); *Alejandra* (1956, y guion); *Las campanas de Teresa* (1956, y guion).

Otras actividades en cine en calidad de encuadre (E), ayudante de dirección (AYD) y asesoría técnica (AT):

Melodías porteñas (1937, AYD) dir. Moglia Barth; *Amor* (1940, E) dir. Bayón Herrera; *Joven viuda y estanciera* (1941, E) dir. Julio Saraceni; *Peluquería de señoras* (1941, E) dir. Bayón Herrera; *Cándida millonaria* (1941, AT) dir. Bayón Herrera; *Secuestro sensacional!!!* (1942, AT) dir. Bayón Herrera.





Santiago Gómez Cou, Aída Luzy Elsa O'Connor.

El deseo (1944)

B&N, 90'. Prod.: Estudios Filmadores Argentinos. Guión: Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh, sobre la novela *El primo Basilio* de Eça de Queiroz. Fot.: Roque Funes. Cám.: Carmelo Lobótrico. Escen.: Juan Manuel Concado. Mont.: José Cardella. Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio. Int.: Aída Luz, Santiago Gómez Cou, Elsa O'Connor, Roberto Airaldi, Pilar Gómez, Francisco López Silva, Homero Cárpena. Estr.: 27.9.1944, cine Monumental.



Malisa Zini, Esteban Serrador, Amelita Vargas y Ángel Magaña.

Arroz con leche (1950)

B&N, 79'. Prod.: Curt G. Lowe, Emelco. Guion: Schlieper y Julio Porter sobre la obra *Noche en Viena* de Carlos Notti. Fot.: Humberto Peruzzi. Cám.: Ignacio Souto. Escen.: Álvaro Durañona y Vedia. Mont.: Antonio Ripoll. M: George Andriani. Son: Germán Szulem y Jorge Castronuovo. Int.: Malisa Zini, Ángel Magaña, Esteban Serrador, Amelita Vargas, Nélida Romero, María Esther Podestá, Carlos Enríquez, Hilda Rey. Estr.: 5.10.1950, cine Gran Rex.

Índice

Prólogo, por José Martínez Suárez	7
Alfredo Alcón: Paradigma del actor argentino, por Mario Gallina	9
Alberto Arancibia, por Daniel López	21
Amelia Bence, por Amelia Bence	31
Rubén W. Cavallotti, por D.L.	39
Agustín Cuzzani, por Raúl Manrupe	47
Simón Feldman, por F.M.P.	55
Vlasta Lah, por D.L.	63
Moglia Barth, por F.M.P.	71
Julio Porter, por Luis Porter	81
Carlos Schlieper, por Natalia Taccetta	93

Impreso por Moras Graphics