

Homenajes II



**32° FESTIVAL
INTERNACIONAL
CINE
MAR DEL PLATA**

Homenajes II

Autoridades Nacionales

PRESIDENTE DE LA NACIÓN
Ing. Mauricio Macri

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN
Lic. Marta Gabriela Michetti

JEFE DE GABINETE DE MINISTROS
Marcos Peña

MINISTERIO DE CULTURA
Lic. Pablo Avelluto

Autoridades INCAA

PRESIDENTE
Lic. Ralph D. Haiek

VICEPRESIDENTE
Dr. Fernando Enrique Juan Lima

JEFE DE GABINETE
Mariana Dell Elce

Autoridades Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

GERENCIA DE RELACIONES INSTITUCIONALES

SUBGERENTE
Rosendo Fraga

PRESIDENTE
Sr. José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO
Peter Scarlet

PRODUCTORA GENERAL
Rosa Martínez Rivero

Homenajes II

COORDINACIÓN: Agustina Salvador

EDICIÓN: Luis Ormaechea

CORRECCIÓN: Gustavo Toba

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Santiago Chalita

Agradecimientos

Agradecemos al Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, a la Biblioteca del INCAA-ENERC 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 2017 en Moras Graphics.

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

© 2017

Homenajes II

Paula Félix-Didier

Mario Gallina

Daniel López

Raúl Manrupe

Paraná Sendrós

Prólogo

José A. Martínez Suárez

El motivo principal de esta nueva edición de la serie "Homenajes" proviene de una frase que me acompaña desde la primera vez que la escuché, cuando era pequeño, lo que es igual a decir "unos días después de que Colón descubriera América". La frase aludida es la siguiente: "Una persona sólo muere definitivamente cuando ya nadie la recuerda". Mucha gente borra de su recuerdo a aquellos que hicieron algo para que nuestro paso por el planeta sea más placentero, ya fuese un médico, un pensador, un maestro, un artista. Esta es la razón por la cual decidimos hacer entrega, en cada festival, de una nueva colección de semblanzas de personajes del ambiente cinematográfico que merecen ser recordados.

Algunos de los nombres consignados en el índice tal vez sean escuchados por primera vez. O tal vez suceda que han sido leídos, pero sin que hayan quedado registrados en la memoria del lector. Salvar este antipático error es una de nuestras intenciones, para darles noticia tanto de quiénes fueron, qué hicieron, así como algunas anécdotas más amenas, entretenidas y dignas de ser recuperadas. Estoy seguro de que después de leer estos textos, dichos nombres se instalarán en su memoria. Estas historias, una vez impresas, perdurarán en el interior de estos volúmenes. Nuestra ambición, y no es un deseo vano, es que en un futuro lejano el lector conozca lo hecho por alguno de los nombrados en estas ediciones anuales.

Que así sea.



Paulina Singerman, una chica moderna

Paula Félix-Didier

Eres una muchacha moderna, Betty, caprichosa, engreída...
La rubia del camino (Manuel Romero, 1938)

Yo me basto y me sobro para hacerme respetar
Luisito (Luis César Amadori, 1943)

Paulina Singerman fue protagonista de un conjunto de films poco numerosos pero inolvidables del cine argentino y creó de principio a fin una estrella cómica personal y desopilante basada en un ritmo preciso e impecable y una inteligencia sofisticada y sutil. Dueña de un carisma singular, se destaca entre las estrellas del cine argentino de la época de oro por varias razones: su sólida formación actoral, su gran experiencia como actriz y empresaria teatral y su habilidad incomparable para la comedia. Debutó en el cine en 1938 de la mano del director Manuel Romero, luego de una extensa carrera como actriz de teatro, y protagonizó diez películas hasta que en 1944 se retiró del cine.

Nacida en Buenos Aires en 1911, provenía de una familia judía de clase media inmigrante, proveniente de Minsk, en la actual Bielorrusia, donde había nacido su hermana mayor Berta, una impresionante virtuosa de la declamación poética. Alentada por sus padres, que participaban del circuito teatral en yiddish, inició su camino a la profesionalización siendo una niña y asistiendo a las clases del Instituto de Teatro Infantil Labardén, semillero mítico de grandes actores y actrices como Amelia Bence, Enrique Serrano, Augusto Fernández, Ángel Magaña y Delia Garcés, entre muchísimos otros. Creado en 1913 y aún en funcionamiento, el “Labardén” es el resultado de un proyecto educativo experimental y renovador basado en la perspectiva de la Educación por el Arte. A los catorce años, edad límite para permanecer en el Labardén, se inscribió en el Conservatorio de Arte Dramático, y en 1927, gracias al dramaturgo y director de cine Enrique

García Velloso, se inició en el teatro profesional junto a Florencio Parravicini en *Una casa en reposo*. En 1932 formó su propia compañía en el Teatro Odeón, donde estrenó *Amor y La fierecilla domada* con Esteban Serrador. Así conoció al actor José “Pepe” Vázquez, que se convirtió en su marido, manager y padre de sus dos hijos varones y mellizos. Nacidos en 1945, declara a la revista *Radiolandia*: “Creo que todo lo ambicionado he podido conquistarlo. Faltaba lo que Dios ha dispuesto que llegara -y sonriendo- por partida doble”

La rubia del camino, su debut cinematográfico, es una cruce de *road movie* y *screwball comedy* dirigida por Manuel Romero e inspirada en *Lo que sucedió aquella noche*, específicamente en el personaje de Claudette Colbert. Para el film, compuso un personaje femenino nuevo en la pantalla del cine argentino. En un contexto en el que las películas ofrecían a la mujer roles basados en el mundo del melodrama tanguero o el sainete grotesco, presenta una “mujer moderna”, nuevo modelo femenino surgido en el período de entreguerras como alternativa a la “mujer-madre” y a la “mujer-fatal”. Se trata de una mujer independiente, hedonista, a veces superficial pero siempre dispuesta a construir su propio destino y vivir con libertad. A lo largo de su carrera cinematográfica, se dedicó minuciosamente a construir un personaje de joven “caprichosa y millonaria” pero con un corazón de oro que ha inclinado a críticos y estudiosos a considerar sus películas como una versión argentina de la *screwball comedy* norteamericana.

Paulina Singerman encarna en casi todos sus films a una joven moderna, dueña de su destino y de su sexualidad y dispuesta a luchar por defender su propia visión del mundo y sus propios deseos aun en contra de la familia y la mirada masculina. La irrupción de este personaje y de los films que la tienen como protagonista acompañan un proceso de gradual aburguesamiento del cine nacional que sucede a la par de las transformaciones sociales y económicas que atraviesa la sociedad argentina. El cine nacional buscaba ampliar sus horizontes más allá del terreno del melodrama tanguero y el universo popular en que se había centrado en su primera década de existencia. Si la producción anterior se había distinguido por el predominio del mundo popular del tango y el sainete, hacia fines de la década del treinta se escriben y adaptan argumentos que extienden ese universo hacia el mundo de las clases medias urbanas. Como burla cariñosa pero estereotipada a los “pitucos”, en el caso de los films de Manuel Romero, o como plataforma para la identificación en las películas de Francisco Mugica, Luis César Amadori o Carlos Schlieper, el mundo bur-

*La rubia del camino.*

gués y sus usos y costumbres se suman al universo de los films del período y dan cuenta de las transformaciones por las que atravesaba la sociedad argentina. Nuevos sectores de una burguesía ascendente disputaban los espacios del poder económico y social a los grupos de elite tradicionales, a la vez que los sectores populares encontraban nuevas formas de identidad cultural y de ascenso social. En ese contexto aparecen las mujeres modernas en el cine nacional y lo hacen primero en el cine de Manuel Romero y encarnadas por Paulina Singerman.

Con su melena platinada, sus trajes con pantalones y su aire sofisticado, Singerman fue convirtiéndose en el ícono de la mujer moderna urbana. Asociada al género de la “comedia burguesa” que presentaba una visión positiva del universo de clase media y sus valores, sus personajes permiten a las mujeres soñar con una mayor autonomía para tomar decisiones respecto de su vida, aunque todavía se limiten casi exclusivamente al ámbito del amor y el matrimonio. El modelo de la comedia americana *screwball* funcionó en nuestro cine como un catalizador para atravesar y negociar los cambios del proceso acelerado de modernización social que se venía dando desde la década de 1920 y permitió establecer un puente con la tradición melodramática local, acercando nuevos temas y nuevos personajes. El progresivo aburguesamiento del cine nacional incorporó



así la temática del ascenso social y la modernidad urbana, acompañando a un público que se complejiza y resignifica su dimensión popular.

Hacia mediados de la década de 1940, la llegada de los mellizos y el advenimiento del primer gobierno peronista alejan a Paulina Singerman para siempre de la pantalla grande. Cuando la maternidad se lo permite, retoma su carrera en el teatro y realiza numerosas giras por Latinoamérica, España y Estados Unidos.

Hasta su muerte en 1984, intervino en una infinidad de obras y ciclos televisivos. Su repertorio incluyó obras como *Noche de carnaval*, *Dos docenas de rosas rojas* (Aldo De Benedetti), *Trece a la mesa* (Marc Gilbert Sauvageon), *Aquí estoy... y aquí me quedo* y *Una noche a la italiana* (Marc Camoletti). En televisión participó en programas como *Pequemos un poquito*, capítulos del ciclo *Alta Comedia* y en la telenovela peruano argentina de Abel Santa Cruz *Papá Corazón*. Entre sus mayores y más recordados éxitos teatrales se encuentran su interpretación de Golde en *El violinista en el tejado* (Sholem Aleichem), en 1969 junto a Raúl Rossi, y su actuación en *Pan Criollo* (César Tiempo) junto a Luis Sandrini, en 1971. La Fundación Konex la premió en 1981 con un Diploma al Mérito como Mejor Actriz de Comedia y un Premio Konex de Platino.

Con uno de esos raros talentos para la comedia que hacen que la disciplina y la precisión parezcan naturales y sin esfuerzo, Paulina Singerman trabajó toda la vida muy seriamente para hacernos reír. Más allá de su enorme carisma, fueron su dedicación y su compromiso constantes con el trabajo de la actuación los que permiten considerarla una de las grandes y más inspiradoras figuras del espectáculo argentino.

§

Filmografía

[Paulina Singerman Begun, Buenos Aires, 25.1.1911 / 9.2.1984]

[Todos films argentinos salvo indicación en contrario]

1938: *La rubia del camino* (Manuel Romero); **1939:** *Retazo* (Elías Alippi); **1940:** *Caprichosa y millonaria* (Enrique Santos Discépolo), *Isabelita* (Romero); **1941:** *Un bebé de París* (Romero), *Mi amor eres tú* (Romero); **1942:** *Noche de bodas* (Carlos Hugo Christensen), *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (Romero); **1943:** *Luisito* (Luis César Amadori); **1944:** *Hay que casar a Paulina* (Romero)

Otros títulos mencionados:

Lo que sucedió aquella noche / It Happened One Night (Frank Capra, 1934, EE.UU.)





Jorge Salcedo, un hombre en la calle

Raúl Manrupe

Hay casi un subgénero en las películas argentinas al que podríamos llamar “cómo salir de perdedor mediante una jugada maestra”. Este sentimiento, unido tal vez a los afanes de inmigrantes de “hacerse la América” y a cierta necesidad de paliar tanta injusticia, nos lleva a una considerable colección de títulos a lo largo de toda la historia, incluyendo films tan diferentes como *El tesoro de la isla Maciel*, *La parte del león* o *Nueve reinas*, por citar apenas tres. En todos los casos, es una constante que siempre reaparece, el deseo utópico de “salvarse” y llegar a cumplir los sueños evitando el trabajo. Es el caso de José Morán, el personaje de *Apenas un delincuente*, cumbre del policial urbano argentino. Pero no el del actor que lo personifica, lanzado al estrellato con esta película, luego de unos cuantos años de batallar en papeles de poca trascendencia a lo largo de una decena de largometrajes en los que aportaba cierta presencia antipática: Jorge Salcedo.

Ese José Morán que lo marcaría a fuego es todavía, en cada proyección, alguien nervioso que prueba todas las formas posibles de salir de perdedor: dados, carreras de caballos, lotería, póker. Con Salcedo interpretándolo, su presencia en la pantalla fue algo que llamó la atención de público y críticos. Corregimos: llama la atención. Basta observar las reacciones de las audiencias toda vez que se proyecta alguna copia de este clásico y bisagra del cine local: estamos ante uno de esos actores que imponen su presencia desde el momento en que aparecen en pantalla. Así sería hasta el final de su carrera y días, en los años ochenta del siglo pasado.

Una trayectoria singular y atípica, en la que llegar al lugar destacado que ocupó a lo largo de más de tres décadas, fue algo tardía. Pero valió la pena: a partir de ese momento, Jorge Salcedo fue el prototipo del galán recio no afectado ni enfático que nada tenía de los vicios teatrales de gran parte de los intérpretes de entonces. Su máscara sería reforzaba su voz, que ya era sensación en los radioteatros junto a Julia Sandoval y otras estrellas. Su modo de actuar, contenido y económico, moderno y naturalista, cuajó



Junto a Tita Merello en *Para vestir santos*.

muy bien con los requerimientos del film de acción. Fueron los suyos personajes en tensión, con un mundo interior acentuado en su mirada expresiva, con toques de severidad. Sus personajes eran de esos con los que no convenía meterse, muchas veces encasillados en lo bidimensional a pesar suyo, sobre todo en los años sesenta. Su status de estrella lo hizo requerido para una variedad de papeles, casi en su totalidad urbanos, por lo que rara vez se lo vio en un entorno rural o histórico.

En *Edición extra*, de Luis Moglia Barth, uno de los raros films que se atrevió a denunciar los manejos de la prensa (otro fue *Hombres a precio*, de Bernardo Spoliansky, y ambos sufrieron presiones del gremio), fue un hombre íntegro. En *Mi noche triste*, la estilizada biografía de Pascual Conzursi, encarnó al pionero del tango canción, con un sentido lírico acorde al look visual de la película. En *El crack* podía ser un empresario de fútbol con una mirada cínica del negocio y los métodos, acorde al tono de denuncia de la película, como cuando dice: "Ahora un poco de publicidad...o mentira organizada". En *Un viaje al más allá*, de un Enrique Carreras influido por series como *Rumbo a lo desconocido* o *Un paso al más allá*, se las arregló bien para componer a personajes de épocas diferentes pero con un mismo destino. En *Los viciosos*, *Los evadidos* y *Los hipócritas*, siempre con Carreras, fue hombre

de acción en uno y otro lado de la ley, incluso dispuesto a sacrificarse y callar, como en el final de la primera, en un buen contrapunto con Tita Merello. Ocasionalmente, como en historias como la de *El andador*, con Merello nuevamente, pudo expresar ternura y sensibilidad, dentro de los límites que permitían los cánones masculinos cinematográficos y extracinematográficos de la clase media de la época.

Ese encasillamiento, que muchas veces lo hacía aparecer como figura invitada y uniforme de oficial de marina o piloto de un avión de línea, tuvo su compensación en la oscura y negra *Orden de matar*, en la que Román Viñoly Barreto tuvo su regreso y despedida del género policial. Aquí, el desencantado policía, cansado y desencantado con una amante joven, con su némesis, puede liberar su violencia de acuerdo a las libertades crecientes del momento. Fue el gran papel de su madurez, que le valió varias distinciones. Otro tanto pasó con la olvidada *Mujeres perdidas*. Su presencia comenzó a ser valorada por sobre el resultado general de argumentos a veces esquemáticos, o aproximaciones hoy risibles a temas profundos como la drogadicción o la trata. Tal el cine que buscaba ser testimonial en la primera mitad de los años sesenta, en busca de cierto tipo de “sensacionalismo familiar”.

Siempre sensual y mucho más sexual que muchos otros galanes contemporáneos, Jorge Salcedo mostró siempre una masculinidad en tensión, tal vez influida por las represiones de su época, pero siempre dispuesto a imponerse y jugársela. Así compartió cartel y algo más con Libertad Leblanc en *Cuando los hombres hablan de mujeres* y en *Cautiva en la selva*. En *El reñidero*, en la extraña *Un guapo del 900* de Lautaro Murúa, con un casting por lo menos extraño, aún como contraparte de otros, repitió el papel de guapo, o algo parecido. Y en el regreso de José Martínez Suárez a la dirección, dejó su estampa porteña (así se solía decir) bien presente en esa colección de personajes porteños que es *Los chantas*.

En su madurez, y en televisión, pudo salir del molde impuesto, para lucirse en el breve retorno de la democracia en el ciclo de Canal 7 *El teatro de Jorge Salcedo*, subtítulo *Me llamo cualquiera*. En esos unitarios, con guiones de Alberto Adellach, Víctor Pronzatto (Proncet) y Andrés Lizarraga, pudo encarnar -a razón de uno por semana- personajes disímiles como un ladrón, un cobrador de morosos, un médico, un fotógrafo...a los que transmitió un buen acercamiento al pesimismo y la crisis del hombre de la mediana edad.

En tanto en televisión, sus películas siempre estuvieron en pantalla...

Volvemos a *Apenas un delincuente*. La soledad de las calles céntricas a la madrugada se ve invadida de ruido, gente e impaciencias cuando el día laboral comienza. Esta es "la ciudad de los nervios excitados...", dice el relator con voz sugerente, en una serie de tomas que, sombreros más, tranvías menos, podría ser aplicable a un tipo de realidad urbana constante a través de los tiempos. La cámara nerviosa sigue el paso trajinado de José Morán rumbo a su trabajo rutinario y su inserción forzosa en un ascensor atestado, su malestar al verse rodeado de gente que no le gusta en el tranvía que pasa por lugares que poco han cambiado bastante más de medio siglo después. La cámara lo descubre caminando por la calle a paso apresurado, un poco porque la acción lo requiere, otro poco para que los transeúntes reales no lleguen a percatarse de que se está filmando una película y miren a cámara. Todo tiene una apariencia de actualidad. En otra audacia inusual para el relato visual de fines de la década de 1940, cuando la cámara hace foco en Morán/Salcedo, se congela el cuadro, reteniéndolo en las miradas del público. Eligiéndolo, y esta vez sí, con el golpe de suerte que el personaje anhelará en vano, lo convierte en protagonista del cine argentino.

§

Filmografía

[Jorge Pedro Codicinio di Paola; Buenos Aires, 6.2.1915 / 12.4.1988]

[Todos films argentinos salvo indicación en contrario]

1941: *Mi amor eres tú* (Manuel Romero), *Embrujo* (Enrique Susini, 1941), *Los martes orquídeas* (Francisco Mugica); **1942:** *El pijama de Adán* (Mugica); **1943:** *Un atardecer de amor* (Rogelio Geissman), *La guerra la gano yo* (Mugica), *El espejo* (Mugica); **1947:** *La mujer más honesta del mundo* (Leopoldo Torres Ríos), *El hombre que amé* (Alberto de Zavalía); **1948:** *Porteña de corazón* (Romero), *Corrientes... calle de ensueños!* (Román Viñoly Barreto); **1949:** *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese), *Don Juan Tenorio* (Luis César Amadori), *Edición extra* (Moglia Barth); **1951:** *Llévame contigo* (Juan Sires); **1952:** *Rescate de sangre* (Mugica), *Mi noche triste* (Lucas Demare); **1955:** *Para vestir santos* (Leopoldo Torre Nilsson), *El barro humano* (Amadori); **1956:** *Edad difícil* (Torres Ríos); **1958:** *La venenosa* (Miguel Morayta); **1959:** *El cerco* (Claudio Boissol, inédita); **1960:** *El crack* (José A. Martínez Suárez), *La madrastra* (Rodolfo Blasco), *Vacaciones en la Argentina* (Guido Leoni); **1962:** *Los viciosos* (Enrique Carreras);



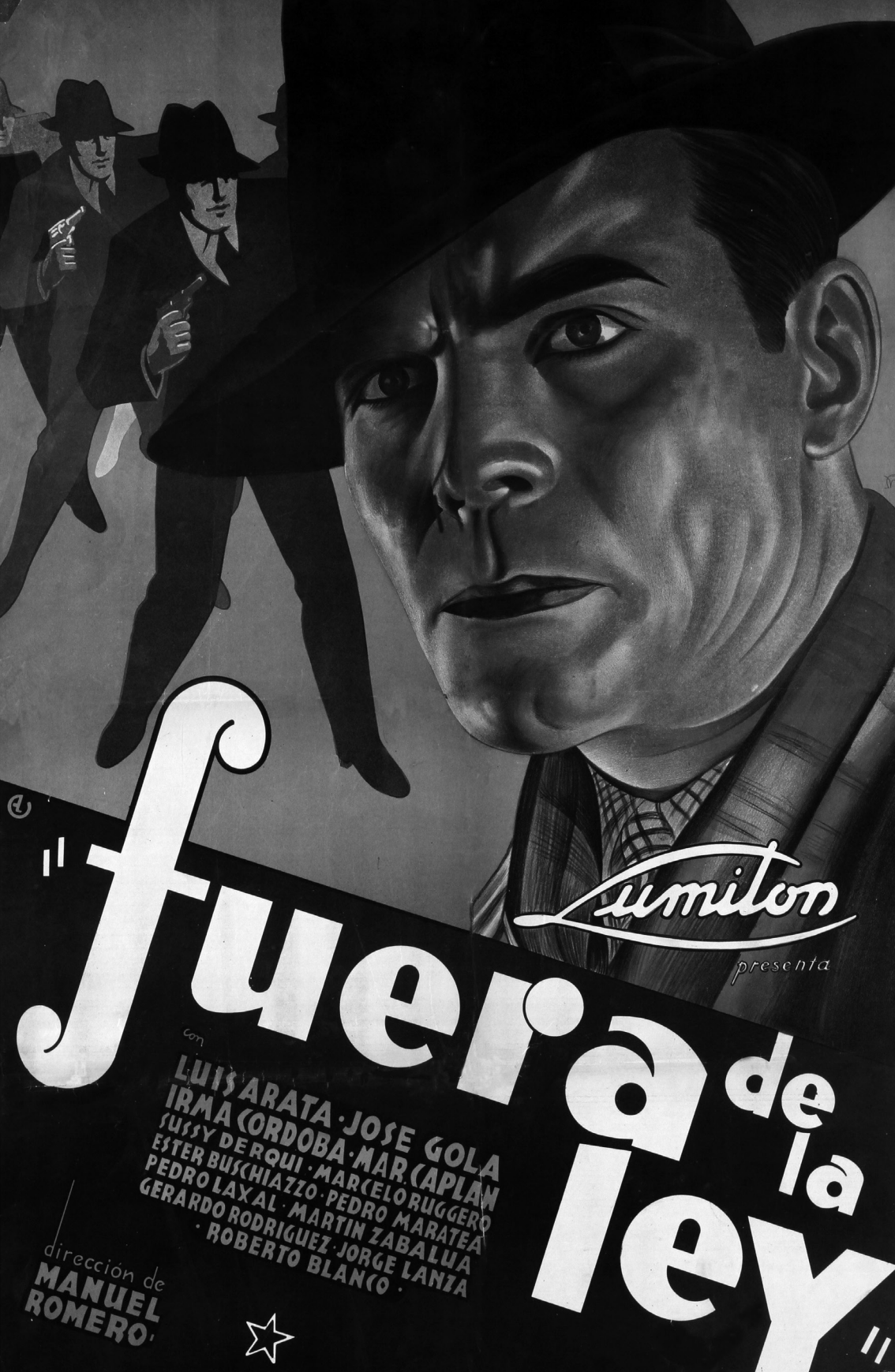
Un viaje al más allá.

1964: *Un viaje al más allá* (Carreras), *Mujeres perdidas* (Rubén W. Cavallotti), *Ritmo nuevo, vieja ola* (Carreras), *Los evadidos* (Carreras); **1965:** *Orden de matar* (Viñoly Barreto), *Los hipócritas* (Carreras), *El reñidero* (René Mugica); **1966:** *Hotel alojamiento* (Fernando Ayala, episodio "El aprensivo y la sexy"), *El derecho de nacer* (Tito Davinson, México); **1967:** *Cuando los hombres hablan de mujeres* (Ayala), *Cautiva en la selva* (Leo Fleider), *El andador* (Carreras); **1970:** *El sátiro* (Kurt Land), *Pasión dominguera* (Emilio Ariño), *Amalio Reyes, un hombre* (Carreras); **1971:** *La buscona* (Emilio Gómez Muriel. Coproducción con México), *Un guapo del 900* (Lautaro Murúa); *Los neuróticos* (Héctor Olivera); **1972:** *Mi hijo Ceferino Namuncurá* (Jorge Mobaied); **1975:** *Los chantas* (Martínez Suárez); **1977:** *Los superagentes y el tesoro maldito* (Mario Sábato); **1979:** *Los drogadictos* (Carreras); **1980:** *El diablo metió la pata* (Carlos Rinaldi)

Otros títulos mencionados:

Hombres a precio (Bernardo Spoliansky, 1950), *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 1999), *Parte del león*, *La* (Adolfo Aristarain, 1978); *Tesoro de la isla Maciel*, *El* (Manuel Romero, 1941)





Lumiton
presenta

"fuera de la ley"

con
LUIS ARATA · JOSE GOLA
IRMA CORDOBA · MARCAPLAN
SUSSY DERQUI · MARCELORUGGERO
ESTER BUSCHIAZZO · PEDRO MARATEA
PEDRO LAXAL · MARTIN ZABALUA
GERARDO RODRIGUEZ · JORGE LANZA
· ROBERTO BLANCO

dirección de
MANUEL ROMERO



José Gola, un actor argentino

R. M.

El cine entraña un prestigio mágico: el triunfo y la notoriedad continental, el sabernos conocidos en incontables ciudades y pueblos, el llevarnos milagrosamente en imagen y voz, como fantasmas de nosotros mismos, a sitios que jamás visitaremos.

José Gola

De una sola sentada, Aurora escribió la carilla que había pensado durante toda la noche. La firmó con un bucle que servía tanto para rubricar su apellido como para pegar una vuelta por su nombre, una especie de mirada al pasado. Dejó la pluma al lado del tintero, plegó el papel y lo metió con cuidado en el sobre. No hizo falta estampilla: lo iba a llevar caminando hasta la redacción de Sintonía. Ella trabajaba cerca. Era mitad carta, mitad poema. A la inversa de lo que hacía cada vez que escribía algo, no se lo dio a leer a nadie. Era demasiado íntimo. Y a la vez, sería algo que leerían miles de personas. Sonrió en su tristeza: así son algunas declaraciones de amor. El título *La novia eterna* aludía a la Muerte. Renglón seguido iba la dedicatoria de tres palabras suficientes: A José Gola.

Buenos Aires, abril de 1939. Muchas chicas lloraron a un actor. Tal vez el primero nacido en la Argentina en ser lamentado y fruto de amores secretos. Ese muchacho de smoking y sonrisa amable fue también ese oficinista con una arruga vertical en el entrecejo, y no pudo ser el confiado mensú con el bigote asomando y la barba de un par de días su última imagen. “Galán carilindo” podría arriesgar algún apresurado, tantos años después. Pero este preconceito desaparece al visionar las películas (no pocas) que realizó en solamente cuatro años de carrera cinematográfica. Una trayectoria fugaz, trunca, pero acorde con lo que podríamos llamar hombre del siglo xx. Si Raúl Scalabrini Ortiz habló del “hombre de Corrientes y Esmeralda”, Gola encarnó a ese porteño con cargas nostálgicas y cierta expresión sombría, pero a la vez, con todo el entusiasmo y optimismo que el hombre de aquellos años podía llegar a tener en cuanto a lograr sus sueños y objetivos.



Junto a Nedda Francy en *Palermo*.

Desde joven cultivó la escritura de poemas, y el teatro, la gran actividad sociocultural convocante en los años veinte, lo atrajo. Su apostura le abrió las primeras puertas. Pepe Podestá lo tuvo de partiquino en su mítico Coliseo. Fue “genérico” en la compañía de Leopoldo Simari, galán en la de Carlos Morganti, Blanca Podestá ya le dio papeles de galán-primer actor. Finalmente Enrique Muiño y Elías Alippi lo incluyeron en su compañía. Allí lo vio José Agustín Ferreyra. Así llegó el cine.

Inconformista y tal vez conocedor de su potencial, lo intuitivo en él incluyó saber qué círculos frecuentar y a quiénes escuchar. Compartió entonces inquietudes con escritores y críticos como Samuel Eichelbaum, Armando y Enrique Santos Discépolo, César Tiempo, Edmundo Guibourg, Arturo Cerretani, Nicolás Olivari, Julián Centeya, Dante A. Linyera, Calki, y actores como Francisco Petrone, Luisa Vehil, Floren Delbene, Iris Marga, Sebastián Chiola, Santiago Arrieta, Juana Sujo y Gloria

Ferrandiz. A muchos los frecuentó en el Núcleo de Escritores y Actores, de orientación vanguardista.

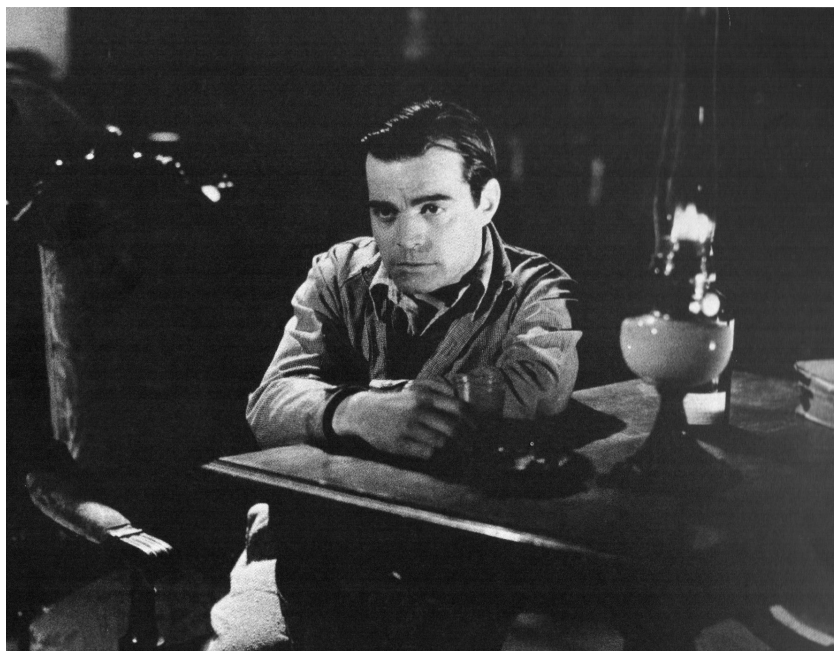
En cuanto a directores de cine, su olfato estuvo a esa altura: Mario Soffici -con quien había filmado y guionado en Mendoza el ensayo *Noche federal* y la desaparecida *La barra mendocina*-, el mencionado “Negro” Ferrera y Leopoldo Torres Ríos fueron sus amigos y potenciaron su carrera. Muchos años después, en una retrospectiva, Torre Nilsson recordaba que su padre, que apreciaba a sus actores, tenía por José un respeto superior por su “casi perfección cinematográfica”.

El “Negro” lo incluyó en *Mañana es domingo* y *Puente Alsina* en los inicios del sonoro argentino. Esta última, con su costado semidocumental, se complementó a la perfección con el estilo actoral que José tenía en mente. Ese obrero capaz de conquistar con su sonrisa y sus músculos a la chica rica hija del ingeniero, lo consagró como alguien capaz de robar corazones en la platea femenina y alguien a ser tenido en cuenta para futuras producciones, que no tardaron en llegar.

Las inquietudes del artista lo hicieron evitar encasillarse en roles de carilindo simpático y esa era una de sus preocupaciones. En reportajes solía hablar de cómo el actor debía tratar de esforzarse en comunicar al público lo que el autor quería transmitir. Tal como le relató al periodista Manuel Castro, hablaba de una “naturalidad convencional”, una emoción medida, estilizada, sobria, cauta, alerta...”.

Ese inconformismo e inquietud, lo hicieron afrontar el desafío de encarnar al delincuente sin redención y enfrentado a su padre policía en *Fuera de la ley*. Fuera de lo común se le puede llamar a este film por muchos motivos, tanto en lo formal como en lo conceptual, ya que se trata de algo diferente y audaz dentro de la filmografía de Manuel Romero, con la iluminación expresionista de Gerardo Huttula y un Luis Arata fuera de los tipos que habitualmente encarnó en el cine. Potenciando esto, Gola fue aquí un despiadado, nada simpático condenado de antemano. Nada de concesiones en este rol que hizo crecer su cotización como actor.

Alternó películas de distintos temas, de los que renegaba en la intimidad, y así como portó revolver y bigote para Romero, se puso el smoking para *Nace un amor* o *Palermo*. Entonces, cuando Tyrone Power visitó la



Los caranchos de la Florida.

Argentina, fue natural que se lo fotografiara junto al astro hollywoodense. Se lo comparaba con él y con Clark Gable también.

Sabedor de las improvisaciones del cine nacional en aquellos tiempos, reconocía al teatro como fuente de una base cultural sólida y se lamentaba por no haber tenido más actividad, por las exigencias de los horarios de filmación. Sabía lo que era salir de gira por el interior y cumplir distintos roles, incluido el de autor con influencias del Discépolo mayor. Cuando le tocó estar a las órdenes de Alippi, aprovechó su momento: éste lo formó en su rigor y modernismo, lo que nos hace pensar qué hubiera pasado si hubieran hecho alguna película juntos, teniendo en cuenta la coincidencia en eso de adelantarse a su tiempo y romper paradigmas como Alippi hizo con esa rara avis que fue *Callejón sin salida*.

A Gola ese momento le llegó cuando Torres Ríos lo convocó para protagonizar *La vuelta al nido*. Después de filmar tantas películas mudas y unas cuantas sonoras en esa primera media década del cine “tartamudo” local, Torres quiso hacer algo diferente. Así se lo transmitió a José y a Amelia Bence, protagonistas de la historia de una pareja de clase media acosada

por la rutina. Así lo debe haber percibido también el fotógrafo “de sociales” convocado para hacerles un retrato de matrimonio, posado, con las galas nupciales, para después llevárselo a retocarlo según la usanza de la época. Ese grado de realismo tuvo la película, apreciada tibiamente por la crítica en el momento de su estreno, pero recibida con indiferencia por el público, hasta su rescate décadas después. Con algunos pocos puntos en común con el clásico del cine mudo *Y el mundo marcha* (es de notar que Torres Ríos acudió varias veces en su carrera sonora a la expresividad del cine silente, que parecía extrañar), se trata de un retrato de familia, pero sin artificios. La manera de hablar, de no hablar, de moverse o no moverse, marcada por Torres Ríos tuvo en Gola el intérprete medido y a la vez conmovedor en su tortura mental y obsesiones ante la sospecha de una supuesta infidelidad de su esposa, personaje que curiosamente no tiene nombre propio. El momento en que su hijo le pide que le haga “una cara de mono” antes de irse a dormir y la tristeza, invisible para el niño, con que su padre, Enrique, cumple con su deseo, es un espejo de vida cotidiana pocas veces logrado en el cine local, en patetismo y ternura.

Ante el fracaso de taquilla, Torres Ríos se refugió entonces en el cine comercial, en una decisión que habla del grado de profesionalismo alcanzado por los directores argentinos en aquellos años. Gola y Bence, en ascenso, volvieron a hacer pareja en *Los caranchos de la Florida*. Todo parecía ir hacia adelante y la popularidad del joven de 35 años se reflejaba en revistas, en la radio, donde interpretó a Carlos Norton, un detective de historieta y hasta en la letra de alguna canción que José firmó junto a su hermano.

Soffici lo convocó para un proyecto ambicioso, que terminaría siendo un clásico del cine social y de denuncia. *Prisioneros de la tierra* combinaba tres cuentos de Horacio Quiroga adaptados por Petit de Murat y Homero Manzi. En tiempos en que el cine era un imán de conseguir cosas y el cuidado del físico no era lo más habitual, emprendió el viaje a Misiones para filmar cuando ya había recibido llamados de atención y recomendaciones de una urgente operación de apéndice. En la Mesopotamia, alojado en la casa de Quiroga, lo que acentúa cierto contacto del escritor con los episodios trágicos, se le diagnosticó peritonitis. La leyenda popular habló de la puñalada de un esposo agraviado. El verdadero drama fue veloz y el vuelo a Buenos Aires, donde lo operó el Dr. Finochietto, probó ser tardío. Su cara optimista en la camilla quedó como símbolo de esas trayectorias truncas, de esos múltiples “lo que no fue”. Pero el Chino Gola, como lo llamaban, jugador de bochas, lector, ansioso, humilde y orgulloso, fue mucho.

josé gola

(1904 1939)

ciclo filmico y exposición

MUSEO MUNICIPAL DEL CINE

abril 1973



Puente Alsina.

Un porteño optimista podría decirse, a pesar de que había nacido en La Plata, ciudad en la que su funeral convocó a una multitud, comparada en su momento con la que despidió a Gardel o Hipólito Yrigoyen, luego de ser velado en la Casa del Teatro, donde admiradoras hicieron cola durante horas para tributarle su saludo. Se iba el primer galán del cine local

parlante. Pero limitarse a esa etiqueta sería quedarse en la imagen. Viéndolo en las películas que lo convocaron en los cada vez más lejanos años treinta, podemos notar que había más, un actor de intuición y método, marcando el camino hacia un modo arquetípico de ser porteño en una pantalla de cine.

Aurora compró *Sintonía* en el quiosco de Florida y Cangallo. Se apoyó contra el muro de un Banco y leyó: “Iba el dulce viajero sin retorno, varón como el que más, íntegro y fuerte...”. Las lágrimas llegaron hasta el borde sus ojos. Cerró la revista y apuró el paso. Cuando la relación entre un actor y quien lo observa en una película no es unidireccional, se puede hablar de trascendencia¹.

§

Filmografía

[José Gola; La Plata, 7.2.1904 / Buenos Aires, 27.4.1939]

[Todos films argentinos salvo indicación en contrario]

Como actor:

1923: *De nuestras pampas* (Julio de Irigoyen); **1934:** *Noche federal* (Mario Soffici), *Mañana es domingo* (José Agustín Ferreyra); **1935:** *Puente Alsina* (Ferreyra), *La barra mendocina* (Soffici), *Por buen camino* (Eduardo Morera); **1936:** *La muchachada de a bordo* (Manuel Romero), *Puerto nuevo* (Luis César Amadori y Soffici); **1937:** *Mateo* (Daniel Tinayre), *El pobre Pérez* (Amadori), *Nace un amor* (Luis Saslavsky), *Palermo* (Arturo S. Mom), *Fuera de la ley* (Romero); **1938:** *La estancia del gaucho Cruz* (Leopoldo Torres Ríos), *La vuelta al nido* (Torres Ríos), *Los caranchos de la Florida* (Alberto de Zavalía); **1939:** *Hermanos* (Enrique de Rosas), *Frente a la vida* (de Rosas)

Otros títulos mencionados:

Callejón sin salida (Elías Alippi, 1938), *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939), *Y el mundo marcha / The Crowd* (King Vidor, 1927, EE.UU.)



¹ La carta de la admiradora Aurora Suárez pertenece al acervo del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.



Posadas

Todas las noches, Posadas
se pone un vestido nuevo,
apliques de margaritas
y una gran rosa en el centro.
Chales finísimos caen
de la altura de su cielo
y hacen íntima la noche
como entre dos un recuerdo.
Como es romántica mira
su candor en el espejo
que le presta el Paraná
amador de su silencio.
Y orgullosa se recoge
en su tálamo de ensueño.
Temerosa de que el día
le profane su misterio

2 de abril de 1939

Este poema, escrito por Gola días antes de su muerte, fue publicado en *La Opinión Cultural*, 9 de marzo de 1975.



**ESTE ES EL ROMANCE
DEL ANICETO Y LA FRANCISCA,
DE COMO QUEDO TRUNCO,
COMENZO LA TRISTEZA
Y UNAS POCAS COSAS MAS...**

ES UN FILM DE LEONARDO FAVIO

**MARIA VANER - ELSA DANIEL
FEDERICO LUPPI-EDGARDO SUAREZ
FOTOGRAFIA:
JUAN JOSE STAGNARO**



Antonio Ripoll: la mano precisa

Daniel López

Ephraim Katz dedica al rubro casi cuatro columnas de su indispensable “The International Film Encyclopedia” (1979), divididas en cuatro entradas: *editing*, *editor*, *negative cutter* y *negative cutting*. Ignoro si esas valiosas apreciaciones han sido volcadas en alguna página *web*; pero, en caso contrario, el lector interesado debería procurarse una copia del Katz para saber todo lo necesario sobre el arte—prácticamente extinguido tal como se lo conoció durante un siglo—de la compaginación de films. En lo que respecta al cine argentino, esa especialidad aparece tan sólo en los años treinta, ya que durante los veinte ni siquiera era mencionada como tal: se sabe que por lo general la practicaba el director del film y de manera artesanal. A medida que la industria comenzó a profesionalizarse no sólo llegaron las moviolas, sino también quien supiera utilizarlas, como fue el caso del húngaro László Kish, importado por la productora Lumiton. En los títulos de crédito de aquellos primeros films sonoros el rubro era mencionado como “sincronización”. A lo largo de los años devino en “compaginación” o “montaje” y, muchos años más tarde, en “edición”, otro de los tantos anglicismos a los que los cineastas aborígenes son tan proclives y que, en este caso, deriva del *hollywoodense film editor*.

El primer especialista argentino parece haber sido Francisco Mugica [véase este mismo libro], de inmediato acompañado por Daniel Spósito, Roberto Schmidt, José Gallego, Emilio Murúa y Juan Soffici; con el correr de los años lograron destaque los hermanos Rinaldi (Atilio, Gerardo y Carlos) y Kurt Land, entre otros y sin llegar todavía a la década de los setenta, en que se produce la primera gran renovación. En aquella época industrial el compaginador “era de” algún estudio: Oscar Orzábal Quintana y Antonio Rampoldi de Lumiton, Jorge Garate y José J. Serra de Argentina Sono Film, José Gallego de San Miguel, Atilio Rinaldi y Ricardo Rodríguez Nistal de Artistas Argentinos Asociados, o bien “era de” algún director o productor en particular, como Nello Melli de Leopoldo Torres Ríos y Rosalino Caterbetti de Armando Bo y de Emilio Spitz, para mencionar algunos casos de fidelidad extrema. También estaban los “golondrina”, que saltaban de una empresa a otra.

UNA PRODUCCION HARDING - SCHON
DISTRIBUIDA POR ARGENTINA SONO FILM

Un film de
MANUEL
ANTIN
COR
LAUTARO
MURUA
MARIA ROSA
GALLO
SERGIO
RENAN y
MILAGROS
DE LA VEGA



LA CIFRA Impar

UN FILM ARGENTINO PARA TODO EL MUNDO

Arg: JULIO CORTAZAR · Adap: A. CERRETANI · Fot: I. SOUTO · Mús: V. MARAGNO · Esc: PONCHI MORPURGO · F. PADILLA

Antonio Ripoll, acaso el más destacado compaginador argentino junto con Garate, en sus inicios “era de” los estudios Emelco, a los que ingresó cuando apenas sumaba 17 años: allí hizo trece films, los cuatro primeros como asistente de José Cañizares, Gerardo Rinaldi y Emilio Murúa. Debió ser un asistente brillante, pues ya en el quinto (*Cita en las estrellas*) la empresa le dio rango de titular junto con Rinaldi, posición de la que ya nunca descendería. Precisamente con Gerardo Rinaldi conformó una sociedad creativa que desde ese film se prolongó hasta 1966 (*La gran felicidad*). Sin embargo, ese matrimonio tan productivo hace que, paradójicamente, sea difícil discernir cuanto mérito le corresponde a cada uno: testigos de aquellos días aseguran que no acometían juntos un mismo film, que Rinaldi se ocupaba principalmente de aquellos de perfil más crudamente industrial en tanto Ripoll prefería los de directores jóvenes, aunque se consultaban permanentemente. Como sea, algunos rasgos de esa obra monumental, conjunta o de Ripoll en solitario, pueden ser precisados con cierta seguridad: el ritmo endiablado que otorgaba a las comedias de Schlieper, el vértigo de las escenas de acción de *La delatora*, la quieta calidez de *Una cita con la vida* y *Los de la mesa 10*, el dinamismo otorgado a las batallas del filón épico-histórico de Torre Nilsson y Antín. En lo que se refiere a Ripoll en particular, es de destacar su adhesión inmediata (desde *Río abajo*) a los directores de la Generación del 60: más aún, él mismo perteneció por derecho propio a la *crème* de ese movimiento de la modernidad, etapa en la que destacan el preciosismo aplicado a *La cifra impar* —en total comunión con el relato de Cortázar—, la cierta cuota de riesgo de participar en un film clandestino como *La hora de los hornos*, trabajo que firmó con Solanas y que, por la gran cantidad y diversidad de elementos en pantalla, consolidó uno de sus mejores trabajos, y, en fin, esas joyas de precisión que configura el paquete de films que hizo con Leonardo Favio.

No sólo con Rinaldi y con Solanas: Ripoll fue muy generoso en firmar muchos de sus films con colegas que generalmente habían sido sus discípulos, como Armando Blanco, Carlos Piaggio, Enrique Muzio, Christian Kaulen —hijo de su gran amigo chileno Patricio Kaulen—, Alfredo Levinsky, Sergio Zóttola, Carlos López, Héctor Gazzolo, Higinio Vecchione, Liliana Nadal. Algunos otros asistentes-alumnos fueron luego muy prestigiosos editores: Federico Parrilla, Oscar Souto, Juan Carlos Macías, “Miguelito” Pérez, Enrique Juárez, Danilo Galasse, Alberto Buriel.

Tres testigos de su trabajo que además compartieron su amistad coinciden en algunas apreciaciones sobre el Ripoll ser humano, como por ejemplo

su dedicación total al trabajo, su sentido de la practicidad, su trato directo y frontal, sus firmes posturas laborales e ideológicas, su capacidad de emprendedor. El productor y distribuidor Juan Carlos Fisner agrega que “siempre se distinguió entre sus pares e impuso en el cine argentino la modalidad del corte directo, sin apelar a los habituales esfumados”, además de destacar el hecho de que los cortometrajes de los muchachos de la Generación del 60 solía compaginarlos *ad honorem*, “obligándolos indirectamente y no sin cierta picardía a que lo convocaran a la hora del primer largo”. José Martínez Suárez recuerda que se podía confiar en su criterio y que en el trabajo cotidiano aportaba muchas ideas útiles para el director; además, lo visualiza como un hombre “muy buen mozo, alto, elegante, de cabellos enrulados como una estatua griega, muy prolijo en su aspecto y sobre todo buen amigo de sus amigos, gran trabajador y paciente con los debutantes”. Oscar Barney Finn coincide en casi todas esas virtudes pero evoca especialmente al “amigo de muchos fines de semana, navegando en su yate con Teresa y los tres chicos”.

Ripoll, quien seguramente pasó menos tiempo de su vida en su casa que encerrado en una cabina de los viejos Laboratorios Alex en el barrio de Núñez, no podía menos que casarse con una colega, la cortadora de negativos Teresa Funari. En cambio, no era pariente del sonidista José Matías Ripoll ni de la sobrina de éste, la compaginadora Silvia Ripoll. Supo también ser empresario, entre otras, de Servicine SACIFM, que alquilaba cámaras y otros implementos para rodaje y que detentaba en sociedad con Armando Blanco, “Coco” Zanusso y Juan Carlos Ciriano –con alguno de los cuales terminó a las patadas–, de Trama SCA, ésta en sociedad con Rodolfo Kuhn y dos inversionistas chilenos, que produjo apenas un film, *¡Ufa con el sexo!*, y de un par de estaciones de servicio.

En “Un film de entrevista”, David José Kohon recordaba: “Cuando uno repite el mismo compaginador en dos o tres películas, esa persona conoce de memoria al realizador y se produce una identificación casi automática. Me pasó con Antonio Ripoll, yo había trabajado con él en *Tres veces Ana* (en *Breve cielo* con Armando Blanco, que era su discípulo, y Ripoll hizo una supervisión), y en *Con alma y vida* trabajamos nuevamente juntos. Cuando filmé las secuencias en Punta del Este, le mandaba el material y él iba haciendo un prearmado sin que yo lo viera. Al regresar a Buenos Aires, vi todo el prearmado y estaba perfecto”.

Filmografía

[Antonio Ángel Felipe Ripoll; Bahía Blanca, 8.4.1930 / Buenos Aires, 14.9.2011]

[Todos films argentinos salvo indicación en contrario, mencionados según orden cronológico de rodaje, que no siempre coincide con el de la etapa de montaje]

Asistente de compaginación:

1947: *Rodríguez supernumerario* (Enrique Cahen Salaberry: no acreditado).

1948: *El tambor de Tacuarí* (Carlos Borcosque), *La novia de la Marina* (Benito Perojo: no acreditado), *Tierra del Fuego –Sinfonía bárbara–* (Mario Soffici: no acreditado)

Compaginador de largometrajes:

1948: *Cita en las estrellas* (Carlos Schlieper). **1949:** *Fascinación* (Schlieper), *Diez segundos* (Alejandro Wehner), *Cuando besa mi marido* (Schlieper), *La muerte está mintiendo* (Borcosque). **1950:** *Arroz con leche* (Schlieper), *Derecho viejo* (Manuel Romero), *El gaucho y el Diablo* (Ernesto Remani). **1951:** *Caballito criollo* (Ralph Pappier). **1952:** *La muerte en las calles* (Leo Fleider). **1953:** *Intermezzo criminal* (Moglia Barth), *Casada y señorita* (Carlos Rinaldi). **1954:** *Sucedió en Buenos Aires* (Cahen Salaberry), *La telaraña* (Kurt Land), *El millonario* (Rinaldi), *Pájaros de cristal* (Ernesto Arancibia), *En carne viva* (Cahen Salaberry), *Pobres habrá siempre* (Borcosque), *Los peores del barrio* (iniciado por Julio Saraceni, terminado por Fernando Bolín). **1955:** *La delatora* (Land), *Un novio para Laura* (Saraceni), *Requiebro* (Schlieper), *Bacará* (Land), *Los hampones* (Alberto D'Aversa), *Marta Ferrari y El satélite chiflado* (ambos Saraceni), *Los tallos amargos* (Fernando Ayala). **1956:** *Continente blanco* (Bernard-Roland), *Catita es una dama* (Saraceni), *Cinco gallinas y el cielo* (Rubén W. Cavallotti). **1957:** *Una cita con la vida* (Hugo del Carril), *La caleta olvidada* (Bruno Gebel, Chile). **1958:** *Las tierras blancas* (Carril). **1959:** *Mi esqueleto* (Lucas Demare), *Simiente humana* (Sergio Leonardo), *Yo quiero vivir contigo / Ich möchte mit dir leben* (Rinaldi, Argentina/RFA), *Río abajo* (Enrique Dawi), *El asalto* (Land), *El crack* (José A. Martínez Suárez). **1960:** *Casi al fin del mundo / Questo amore ai confini del mondo* (Giuseppe Maria Scotesse, Argentina/Italia), *Héroes de hoy* (Dawi), *Esta tierra es mía* (Carril), *Los de la mesa 10* (Simón Feldman), *Libertad bajo palabra* (Alfredo Bettanín), *Amorina* (Carril). **1961:** *Los inundados* (Fernando Birri), *Delito* (Pappier), *Tres veces Ana* (David José Kohon), *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn), *Mate Cosido* (Goffredo Alessandrini), *Una jaula no tiene secretos*



CRONICA DE UN NIÑO SOLO

Un Film de Leonardo Favio
Premio Especial del Gran Jurado
y Premio a la mejor película
del Jurado de la Crítica Internacional
en el VII Festival Cinematográfico
de Mar del Plata
Premio Tiempo de Cine.

/ *La jaula sin secretos* (Agustín Navarro, Argentina/España), *La cifra impar* (Manuel Antín: también guionista con Antín), *Dar la cara* (Martínez Suárez), *El televisor* (Guillermo Fernández Jurado). **1962:** *La chacota* (Dawi), *Los inconstantes* (Kuhn), *La herencia* (Ricardo Alventosa), *Carlos Gardel –Historia de un ídolo–* (Solly), *Rata de puerto* (René Mugica). **1963:** *Proceso a la ley / Proceso de conciencia* (Navarro, Argentina/España), *La gran carrera* (Paul Rouger y Máximo Berrondo), *El Demonio en la sangre* y *El octavo Infierno* (ambos Mugica), *Placeres conyugales / Las mujeres los prefieren tontos* (Luis Saslavsky, Argentina/España), *El desastrólogo* (Rinaldi). **1964:** *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio), *Un sueño y nada más –La muerte en las rosas– / Morte para um covarde* (Diego Santillán, Argentina/Brasil), *El reñidero* (Mugica), *Gente conmigo* (Jorge Darnell), *La industria del matrimonio* (Enrique Carreras –Saslavsky– Ayala). **1965:** *Todo sol es amargo* (Alfredo Mathé), *Nacidos para cantar* (Emilio Gómez Muriel), *Muchachos impacientes* (Saraceni), *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (Favio), *Los tímidos visten de gris* (Darnell), *El galleguito de la cara sucia* (Cahen Salaberry). **1966:** *Cómo seducir a una mujer* (Alventosa), *La perra* (Gómez Muriel), *La gran felicidad* (Carlos Borsani y Carlos F. Borcosque), *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas), *Noche terrible / ABC do amor / El ABC del amor* (Argentina/Brasil/Chile, film en tres episodios de los que AR compaginó el chileno –*Mundo mágico*, de Helvio Soto– y el argentino –*Noche terrible*, de Kuhn–), *Largo viaje* (Patricio Kaulen, Chile). **1967:** *El dependiente* (Favio), *¡Ayúdeme ud. compadre!* (Germán Becker Ureta, Chile). **1968:** *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson), *Crimen sin olvido* (Jorge Mistral, Bolivia/Argentina), *Eloy / Eloy* (Humberto Ríos, Chile/Argentina), *Nosotros los monos* (Edmund Valladares). **1969:** *Don Segundo Sombra* (Antín), *Fuiste mía un verano* (Eduardo Calcagno), *El Santo de la Espada* (Torre Nilsson). **1970:** *Una mujer... un pueblo...* (Carlos Luis Serrano), *La frontera olvidada* (Juan Carlos Neyra), *Con alma y vida* (Kohon), *Paula contra la mitad más uno* (Néstor Paternostro), *La casa en que vivimos* (Kaulen, Chile). **1971:** *Natacha* (Tito Davison, Perú), *Güemes –La tierra en armas–* (Torre Nilsson), *Vuelvo a vivir... vuelvo a cantar* (Saraceni), *Juan Manuel de Rosas* (Antín), *La maffia* (Torre Nilsson). **1972:** *Nino –Las cosas simples de la vida–* (Federico Curiel), *El mundo que inventamos* (Fernando Siro), *Juan Moreira* (Favio), *La sartén por el mango* (Antín), *Los golpes bajos* (Mario Sabato: AR hizo la precompaginación; la italiana Emma Menenti, el montaje definitivo), *Los siete locos* (Torre Nilsson). **1973:** *La balada del regreso* (Oscar Barney Finn). **1974:** *Boquitas pintadas* (Torre Nilsson), *La Mary* (Daniel Tinayre), *Nazareno Cruz y el*



lobo —Las palomas y los gritos— (Favio), *La super-super aventura* (Carreras).
1975: *Más allá del sol* (Hugo Fregonese), *La hora de María y el pájaro de oro* (Kuhn: asesor de compaginación, no acreditado, el compaginador fue Alfredo Levinsky), *Los orilleros* (Ricardo Luna), *La película* (José María Paolantonio), *Desafío al coraje* (Julio Garven). **1976:** *Soñar soñar* (Favio).
1977: *El fantástico mundo de la María Montiel* (Zuhair Jury). **1978:** Comedia

rota (Finn), *Margarito Tereré* (Waldo Belloso: coordinador de compaginación, la montajista fue Silvia Ripoll). **1990:** *Antonio / Wheels to Hell* (Claudio Guzmán, Chile/EEUU). **1992:** *Con el alma* (Gerardo Vallejo). **1994:** *Viva crucis* (Kaulen, Chile, film nunca terminado del que AR hizo apenas una precompaginación). **1996:** *Veredicto final* (Darnell)

Compaginador de cortometrajes:

[Listado no exhaustivo]

1958: *Tire dié* (dirección colectiva, supervisada por Fernando Birri), *Buenos Aires* (David José Kohon), *La primera fundación de Buenos Aires* (Birri). **1959:** *Buenos días, Buenos Aires* (Birri), *Luz... cámara... acción...* (Rodolfo Kuhn). **1960:** *Biografías* (Manuel Antín). **1961:** *El cartero* (Paulina Fernández Jurado), *Los anclados* (Fuad Quintar), *La respuesta* (Leopoldo Castedo Hernández, Chile). **1962:** *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schor), *De los abandonados* (Mabel Itzcovich), *La pampa gringa* (Birri). **1963:** *José* (Enrique Raab), *Soy de aquí* (Itzcovich), *Los elegidos* (Schor), *Carta de Fader* (Alfredo Mathé), *El ciclo* (Raymundo Gleyzer). **1964:** *Génesis del Chaco* (Simón Feldman), *Diario de campamento* (Pablo Szir). **1965:** *Gotán* (Ricardo Alventosa), *Mujeres 1965* (Fernández Jurado), *Autitis—La rueda del éxito—* (Quintar), *El bombero está triste y llora* (Szir y Elida [Lita] Stantic), *Mundo nuevo* (Feldman). **1967:** *Allegro y Al llegar el día* (ambos Ricardo Félix Vidaurre), *Es un árbol y una nube* (Szir)

Otro título mencionado:

¡*Ufa con el sexo!* (Kuhn, 1968)





En rodaje, 1939.

Francisco Mugica: calidez y sentimiento

D. L.

El “Nene” Mugica era, hacia comienzos de los 30, un “niño bien” decidido a ejercer la medicina cuando la irrupción del cine sonoro, en su vida y en la de todos los argentinos, cambió radicalmente su vocación y su futuro. Un amigo suyo, César José “Pepito” Guerrico, se había asociado en una empresa que se proponía hacer cine: cierto día de 1932, Guerrico invitó a Mugica a visitar los estudios que estaban levantado en Munro, en el norte del Gran Buenos Aires, con el resultado de que el joven *stranger* quedó fascinado por ese nuevo mundo que se le abría, infinito y seductor, mucho más que la profesión que había elegido. Francisco Mugica, como quien dice, se quedó a vivir en los estudios Lumiton por los siguientes doce años. Al comienzo hizo de todo, al igual que quienes lo rodeaban: es historia que las dos primeras producciones Lumiton no acreditan director y fueron hechas en equipo. Pero a partir de la tercera, que marcó el ingreso de Manuel Romero como director, los roles fueron no sólo acomodándose a la persona indicada sino que hasta merecían su crédito en los títulos de cada film: así, Mugica fue director de fotografía, operador de cámara y compaginador.

Entonces, tras siete años de dedicación exclusiva y entusiasta, Guerrico y sus socios creyeron que era el momento de brindarle la oportunidad de dirigir, para lo cual le adjudicaron la adaptación que el comediógrafo español Enrique Jardiel Pocela hizo de su propia obra *Margarita, Armando y su padre*, que había estrenado en Madrid en 1931. El resultado no fue deslumbrante pero tampoco decepcionante, por lo que Mugica pasó a dirigir un film que en los papeles hubo de ser el primero. *Así es la vida* fue un triunfo absoluto, para Mugica, para Lumiton y para la historia del cine argentino: adaptaba la celebrada comedia teatral que Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas habían presentado en 1934 con los mismos actores que la filmaron, Enrique Muíño y Elías Alippi, y sorprendió por la calidez de su estructura dramática, por la contención a la que fueron sometidos sus actores (propensos al desborde, acostumbrados como lo estaban a moverse a sus anchas sobre un escenario), por lo ajustado de su encuadre, por la

solidez de fotografía y montaje, por la fluidez de sus diálogos, por el ritmo sostenido de la narración y por la calidez con que Mugica dotó a historia y personajes. Pero *Así es la vida*, por sobre todo ello, marcó un nuevo rumbo para un cine nacional hasta ese momento demasiado sujeto a lo popular (compadritos, “minas” bravías, villanos diversos, todo un folklore derivado del tango). Su enorme éxito en las taquillas permitió el acceso de nuevos espectadores, los de la clase media y la burguesía, que hasta entonces huían espantados de los cines que exhibían films nacionales.

Tras una comedia de rutina (*Medio millón por una mujer*), Mugica inició una larga y feliz asociación, de once films consecutivos y luego otros dos, con la pareja autoral integrada por Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, quienes acentuaron esa exploración del mundo burgués. El resultado, más o menos feliz según los casos, representa una de las más extraordinarias colaboraciones entre director y libretistas en toda la historia del cine nacional: comedias sofisticadas, sentimentales, cómicas, melodramáticas, que reconocen algunos hitos. *El mejor papá del mundo* establece valores morales perdurables a través de la anécdota de un muchacho idealista que de pronto descubre que su padre no era tan ejemplar como todos suponían; *Los martes, orquídeas* es una deliciosa comedia de enredos sentimentales y familiares que provocó un aluvión de films con adolescentes ingenuas y enamoradizas confrontadas a un mundo no tan candoroso; *El espejo*, acaso el mejor ejemplo de la citada moda de las ingenuas gracias a su sostenida melancolía y a su imaginativo argumento, que utiliza muy bien el recurso del *flashback*; y, en fin, *La guerra la gano yo*, film atípico que no sólo asumía que en Europa se libraba una guerra sino que se atrevía a señalar costados siniestros en su protagonista, siendo que éste era animado por un actor tan popular y querible como Pepe Arias, dejando como al pasar un mensaje políticamente incorrecto: nadie se hace rico honestamente, esto es, el mismo discurso que cincuenta años más tarde retomaría, tan lúcida como hipócritamente, el sindicalista Luis Barrionuevo.

Después de catorce films en Lumiton, Mugica rompe lanzas y en 1945 pasa a trabajar para otras empresas: Sur, Argentina Sono Film, San Miguel, Emelco, la mendocina Film Andes. Pero ya no será lo mismo: su cine perderá calidez y personalidad y en 1951, luego de filmar el desvaído *Rescate de sangre*, se retirará de la profesión hasta que, en 1959, tras ocho años de silencio, concretará su canto del cisne con una comedia costumbrista un tanto reaccionaria y *pasée* con la que intentó reverdecir los laureles conseguidos con *Así es la vida*, a la que trataba de emular: *He nacido en Bue-*

nos Aires resultó un enorme éxito de público con 17 semanas consecutivas en el cine Normandie y hasta propició una continuación que fracasó en la misma medida.

Fue, como muchos de sus colegas contemporáneos, hombre de la industria pura y dura, por lo que su filmografía revela inevitables altibajos, pero siempre trabajó en la primera línea con productores como Manuel Peña Rodríguez, Lucas Demare, Julio Lofiego, Eduardo Bedoya y Celestino Anzuola, con autores tan populares y/o prestigiosos como Jardiel Poncela, Casona, Borrás y, en nada menos que cinco títulos, Rodolfo M. Taboada, y con actores vastamente populares, desde Florencio Parravicini y Mecha Ortiz hasta Mario Fortuna, Gilda Lousek y Enzo Viena, pasando por la casi entera galaxia vernácula, incluyendo a la gran Felisa Mary, a quien en *Adolescencia* le permitió disparar algunas frases memorables, muy para su estilo, a tal punto que suenan como si las hubiera escrito ella misma: “Hummm... la facha del pretendiente...”, “Ya que estamos vestidos, vamos”, “Hummm... ¡cómo está el periodismo!”, “Elvira, ¡mirá la película!” y “Con tal de que éste también no tenga un hijo...” Tres secuencias de este mismo film ejemplifican la maestría de Mugica, y las tres tienen como protagonista a Ángel Magaña: una “rutina de borracho” que serviría de modelo en una escuela de actores, cuando emociona al decir “a la primera novia jamás se la olvida” y cuando sale —las manos en los bolsillos, silbando y con cara de plenitud— de la casa de Tilda Thamar tras su debut sexual, escena esta última ya de por sí estupenda desde el corte de montaje y modélica en cuanto a evitar cualquier censura sobre un asunto *risqué*.

Mugica no tuvo rivales en la cuerda que mejor pulsaba, la comedia burguesa, incisiva pero nunca agresiva, sentimental y coqueta pero con los pies en la tierra. Algunos de sus contemporáneos que en ciertos y determinados films —mejor aún: en ciertas y determinadas secuencias— rozaron su estilo fueron Saslavsky, Zavalía, Torres Ríos, Borcosque, Arancibia. Sí tuvo un discípulo, Fernando Ayala, quien no en vano comenzó su trayectoria asistiéndolo.

Tras *Mi Buenos Aires querido*, Mugica volvió al silencio, sólo interrumpido por alguna actividad menor (jurado en el Festival de Mar del Plata 1960, funcionario del Instituto Nacional de Cinematografía, charlista, su presencia convalidando una retrospectiva de su obra) y por algún acercamiento tangencial al cine ajeno (como cuando José Martínez Suárez filmó *Los muchachos de antes no usaban arsénico* en su quinta del Tigre). Lo sobrevivió su esposa desde 1939, la actriz Alímedes Nelson.



Junto a Juan Carlos Thorry y técnicos en el set.

En noviembre de 1974 le preguntaron (para el libro “Reportaje al cine argentino”) qué significaba para él que la crítica lo considerara un cineasta de buen gusto, con un sentido romántico de la vida, hábil y con humor: “Eso no lo puedo contestar con razones; creo que es innato en uno. Un modo de ser. Yo siempre en mi vida he sido así: un poco romántico, es cierto. No me arrepiento porque es muy lindo ser romántico. Ojalá fueran muchos más los románticos. No pasarían todas las cosas que pasan. En cuanto al sentido del humor, lo he tomado, un poco, de la vida, pero dándole un sentido menos serio. Y lo del buen gusto; no sé. Lo tendré, si lo dicen”.

§

Filmografía

[Francisco Eduardo Mugica Elizalde; Buenos Aires, 10.4.1907 / 8.7.1985]

[Todos films argentinos salvo indicación en contrario, mencionados según orden cronológico de rodaje]

Director:

1938: *Margarita, Armando y su padre*; **1939:** *Así es la vida*; **1940:** *Medio millón por una mujer*; **1941:** *El solterón*, *El mejor papá del mundo*, *Los martes, orquídeas*, *Persona honrada se necesita*, *Adolescencia*; **1943:** *El pijama de Adán*, *El viaje*, *La hija del ministro*; **1944:** *El espejo*, *La guerra la gano yo*, *Mi novia es un fantasma*; **1945:** *Allá en el setenta y tantos...*; **1946:** *Cristina*, *Deshojando margaritas*; **1947:** *Milagro de amor—Leyenda—*; **1948:** *El barco sale a las 10*; **1949:** *Esperanza* (Argentina/Chile, rodaje iniciado por FM y terminado por Eduardo Boneo); **1951:** *Pianatadino*; **1959:** *La pícara cenicienta*, *Rescate de sangre*; **1960:** *He nacido en Buenos Aires*, *Mi Buenos Aires querido* (Argentina/España, continuación de *He nacido en Buenos Aires*)

Otras actividades en cine:

1935: director de fotografía —con el pseudónimo Juan Hemmer— y, no acreditado, operador de cámara y compaginador en *Poncho blanco* (Francisco P. Donadio), compaginador en *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero), compaginador y, no acreditado, fotografía en *El caballo del pueblo* (Romero), compaginador en *La muchachada de a bordo* (Romero); **1936:** fotografía y cámara en *Una porteña optimista* (Daniel Tinayre), compaginador y, no acreditado, fotografía y cámara en *El cañonero de Giles* (Romero), fotografía, compaginador y, no acreditado, cámara en *Radio Bar* (Romero), compaginador y, no acreditado, fotografía y cámara en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero); **1937:** fotografía y cámara adicionales, no acreditado, en *Tres argentinos en París* (luego *Tres anclados en París*, Romero); **1938:** jefe técnico en *La rubia del camino* (Romero); asesor técnico en *Jettatore* (Bayón Herrera)





Delia Garcés en *Rosa de América*.



Zully Moreno y Carlos Thompson en *La trampa*.

Delia Garcés y Zully Moreno

Paraná Sendrós

Contaba José María Poirier, director de la revista católica *Criterio*, que una tarde, al llegar a la redacción, la portera lo recibió con expresión deslumbrada. “Señor, esta mañana pasó a verlo una señora tan linda, tan linda, vieja, eh, ¡pero tan linda!”. Era Delia Garcés, ya de 80 años. La noche anterior Poirier estaba a punto de iniciar una conferencia cuando notó que ella se encontraba entre el público. Como corresponde, el orador destacó la presencia de la dama. Fue apenas una frase, pero al otro día bien temprano ya la señora se había molestado en averiguar la dirección de la revista, y llevar personalmente una tarjeta de agradecimiento.

La costumbre de enviar o llevar ese tipo de tarjetas hoy está completamente perdida. Se fue con el siglo pasado y no ha sido reemplazada por nada semejante. Tampoco Delia Garcés podría ser reemplazada. La delicadeza femenina que encarnaba, y su estilo interpretativo, ya no son valorados, pero curiosamente ella todavía puede enamorar a cualquiera que la descubra —menudita, dulce y fina, y a veces también pícaro— en alguna vieja película.

Algo similar ocurre con Zully Moreno, una belleza estatuaría, elegante, sensual, que en la pantalla tenía a veces la sonrisa piadosa de una reina, y la dolorosa mirada de la mujer altiva que pide amor, o comprensión, sin que la entiendan. De algún modo, en la vida real llegó a ser reina, una reina consorte. Su marido, Luis César Amadori, fue uno de los hombres más fuertes del negocio cinematográfico argentino, y, sobre todo, uno de los directores más prestigiosos, y exitosos, de su época. A simple vista no parecían la pareja ideal. Ella tan perfecta y él tan gordo, para colmo con los pantalones por encima de la panza, bien tiro largo, como se acostumbraba por entonces. Eso a simple vista permitía una burlona apreciación. Pero fueron un matrimonio ejemplar, juntos en las buenas y también en las malas, porque a cierta altura se interrumpió el reinado y llegó el destierro, y luego vino la nieve de los años. Pero ya hablaremos de eso.

Ahora observemos lo siguiente Delia Garcés y Zully Moreno fueron dos actrices muy queridas de la época de oro de nuestro cine. Dos figuras



notables, aunque muy distintas una de otra. ¿Pero cuán distintas? El repaso de sus biografías nos lleva a considerar algunas coincidencias poco advertidas, y reflexionar sobre incomprensiones y rechazos de otra época, que tal vez se repitan con otros nombres en la vida de la gente actual.

Hija de inmigrantes gallegos, Delia Amadora García nació en Capital Federal el 13 de octubre de 1919. Curiosamente enlazada con los Borbon por parte de madre, Zulema Esther González nació en Villa Ballester el 17 de octubre de 1920. Huérfanas de padre a mitad de la infancia, pronto encontraron relativo consuelo en el arte escénico. Delia, desde muy chiquita en el Teatro Infantil Labarden. Ya adolescente entró al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. De ahí, al Teatro Cervantes, como partiquina de la Comedia Nacional, donde aprendía mucho, pero *ad honorem*. En cambio en el Labarden, a las nenas que actuaban los domingos la maestra les daba un pebete y un pirulín. La maestra era Alfonsina Storni, dicho sea de paso. Quizá fue a través suyo, que Delia empezó a amar no solo el teatro, sino la poesía dentro del teatro. Amaba esa clase de textos, amaba las obras “de lirismo interior”, aunque a juicio de muchos estuvieran pasados de moda. Así representó, por ejemplo, *La novia de arena*, de Manzi y Petit de Murat, sobre la hija del almirante Brown que se suicidó por amor, *Ondina* de Jean Giraudoux, uno de sus autores favoritos, *La carroza del Santísimo Sacramento* de Próspero Merimée, *El límite*, de Alberto de Zavalía, y, ya mayor, algunos autos sacramentales.



Zully no tuvo esos estudios, ni tampoco esas mismas inclinaciones. A los 15 años ya trabajaba como modelo en una casa de alta costura. A los 20 saltó de la pasarela al escenario, cubriendo una suplencia en *El crimen del Palais Royal* que hacía Carlos Morganti en el viejo San Martín. El personaje y la suplencia eran breves, pero después Morganti formó compañía con Tito Lusiardo y Alberto Anchart padre, y la tuvo en cuenta. Su aprendizaje fue entonces directamente sobre las tablas, haciendo comedias y teatro de revistas, pero tampoco por mucho tiempo. Se la vio jovencita en el escenario del Maipo. Mucho después se la vería allí de nuevo, pero en la oficina, como empresaria y dueña de la sala. Ambas entraron al cine como extras, a los 18 años. Zully porque quería estar en ese ambiente. Delia, solo para ayudar a la economía familiar con unos pesos. Por aquel entonces -prejuicios adolescentes- desdeñaba el arte popular. Pero un conocido de la familia, el periodista Israel Chas de Cruz, nada menos, la convenció de ganarse unos pesos en la comedia deportiva que él estaba filmando, ¡Segundos afuera! Allí fue mera partiquina junto a otras chicas, entre ellas Eva Duarte, su futura enemiga. Luego un compañero de teatro, Ángel Magaña, la empujó a hacer un pequeño papel en *Viento Norte*, de Mario Soffici: el de chinita en diálogo burlón con el comandante del cuartel. “No sabía con quién tenía que actuar, y en el momento en que llegué al decorado, ante mi asombro, el que me iba a dar la réplica era ¡Elías Alippi! ¡Yo me quise morir!”, con-

taba años después a los muchachos del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino.

Lo siguiente fue bajo el ala de Parravicini, Pepe Arias (destacables *Maestro Levita*, *Kilómetro 111*), Guillermo Battaglia, Olinda Bozán, Enrique Muíño, al que siempre admiró incluso en los años de distanciamiento político. A los 20 ya tenía su pequeño cartel: “Delia Garcés, la exquisita ingenua en un rol de singular emotividad”, anunciaba el programa de mano del Gran Cine Monumental su coprotagonico de *Doce mujeres*, donde la maestrita buena contrastaba con la maestra agria.

Las dos jovencitas coincidieron en una comedia de pequeños dardos sociales de Manuel Romero, *Gente bien*, pero Delia ya empezaba a ser alguien, y Zully recién empezaba a ser una extra como tantas. Pero algo le vieron los demás figurantes anónimos para elegirla como primera presidente del recién nacido Club de Extras de Cine, allá por 1940. Y algo le vio Niní Marshall, que, sin siquiera conocerla, durante el rodaje de *Cándida* insistió en que le tomaran unos planos “a esa chica tan linda, para vestir un poco la película”. A partir de ahí ya la vieron mejor, la hicieron hablar, y lucirse, en películas de Sandrini, Amanda Ledesma, Discépolo, Enrique Serrano. Faltaba el espaldarazo. Y este vendría con marido incluido. Para Delia fue Alberto de Zavalía, un hombre refinado, autor de una atendible versión de *Los caranchos de la Florida*, que quería hacer buen cine comercial para hacer con ese dinero buen cine artístico. Un día se presentó ofreciéndole el coprotagonico de *La vida de Carlos Gardel*, con Hugo del Carril, y ella casi lo rechaza. Por ese entonces despreciaba el tango. La película es algo deplorable, pero les permitió conocerse. Y después, casarse, tener dos hijos, intentar ese cine artístico, y también algunas comedias agradables, desde *Dama de compañía* hasta *El otro yo de Marcela*, sobre pieza de Pondal Ríos y Olivari que ella hizo previamente en teatro con Juan Carlos Mareco. No siempre tuvieron buenos resultados. *Malambo*, *El gran amor de Bécquer* y *Rosa de América* nacieron demasiado solemnes, aunque la primera, pensada como cine poético sobre fondo telúrico y defensa de la tierra, merece respeto. Más logrados estuvieron *Veinte años y una noche* y *Concierto de almas*, melodramas de particular misterio donde tuvieron particular mérito dos españoles: el dramaturgo Alejandro Casona, y el extraño galán Pedro López Lagar. Que no era lindo, encima tenía unas orejas enormes, pero una voz, y una expresión de tristeza e ironía, que derretía al público femenino. Con él también hicieron otra de misterio, *El hombre que amé*, sobre cuento de



Guy Endore adaptado por César Tiempo, que le puso un final feliz acorde a los tiempos. También tiene un final feliz, o reaccionario, según quiera verse, la *Casa de muñecas* en versión Casona, quien ya había ablandado el cuento de Edmundo de Amicis, *La maestra de los obreros*, sin objeciones por parte del público. Aún así, pese a las críticas de los cultores de Ibsen, Delia estuvo inolvidable en esa *Casa de muñecas* producida por de Zavalía, pero dirigida por Arancibia, un hombre de perfil bajo que conviene tener en cuenta.

De perfil alto, y altivo, Luis Saslavsky la dirigió en *La dama duende*, fantasía romántica de enorme despliegue basada en Calderón de la Barca. Esa obra, producida por Estudios San Miguel, tuvo una particularidad que nos honra: la pareja de adaptadores, casi todo el personal artístico, y las cabezas de departamentos técnicos eran refugiados españoles.

Entretanto, Zully ya era coprotagonista de Pepe Arias (*El profesor Cero*, *Fantasmas en Buenos Aires*), Juan Carlos Thorry (*En el último piso*, *El pijama de Adán*) y Narciso Ibáñez Menta (*Historias de crímenes*) cuando le llegó el espaldarazo, de la mano del dramaturgo español Benito Perojo, que le dio su primer protagonismo: *Stella*, un melodrama de aquellos con marido viejo, hermana paralítica y refugio en el campo de un país lejano, sobre novela de César Duayen, alias de una dama de la sociedad rosarina, Emma de la Barra. Aquello fue en 1943, el mismo año en que Delia se consagraba con *Casa de muñecas*.



Zully Moreno en *Stella*.

A partir de *Stella* se impone en la carrera de Zully una galería de mujeres que sufren por amor, y que sacrifican su amor en bien de un ser querido, o en aceptación de las reglas sociales, con mayor o menor intensidad dramática, y cada vez mayor catálogo de vestidos, peinados y ambientaciones envidiables, entre ellas *Su hermana menor* (ella y Silvia Legrand aman al mismo hombre), *Cristina* (enamorada de un hombre casado), *Nunca te diré adiós*, *La indeseable* (casada enamorada de otro), en fin.

Pero ahí estaba su amor, el hombre que en 1941 le hizo poner un vestido de novia en *Orquesta de señoritas*, la dirigió después en *El profesor Cero*, *Bajó un ángel del cielo*, *Apasionadamente* y *Dos ángeles y un pecador* (estas últimas con López Lagar), y en 1947 le hizo poner de nuevo un vestido de novia, esta vez para casarse de veras. Y al año siguiente le dio el mejor regalo: *Dios se lo pague*, con Arturo de Córdova, esa historia romántica y filosófica que pronto se convirtió en un clásico y aún lo sigue siendo. Reincidirían después con ese mismo actor en *Nacha Regules*.

Curiosamente, historiadores y críticos resaltan con más entusiasmo los trabajos que ella hizo para otros directores: Carlos Hugo Christensen (*La trampa*), Ernesto Arancibia (*La mujer de las camelias*), Mario Soffici (*La gata*, más que *Celos* o *La dama del mar*). Quizá tengan razón. Las películas que hizo Amadori con Zully a comienzos de los años 50 son menos elogiables, por no decir otra cosa, salvo dos episodios de *El amor nunca muere*: el de Mirtha Legrand y el de Tita Merello. En cambio, justo el de Zully peca de solemnidad, un pecado propio del cine histórico argentino de ese momento.

En 1955 la pareja Zully-Amadori filma una versión libre de *Anna Karenina*, bajo el título *Amor prohibido*. Pero llega la Revolución Libertadora, los bienes del matrimonio son incautados, y ellos deben exiliarse con su pequeño hijo, llevando apenas lo justo. La película se estrena recién en 1958, supuestamente dirigida por Ernesto Arancibia, que en realidad solo había hecho la escena del baile en el Colón. Esa fue la única manera de recuperar algo de lo invertido. Entretanto, la pareja retomaba la experiencia de trabajar en el exterior, algo que ya habían hecho en México durante 1950-51. En esa oportunidad Zully protagonizó tres películas: *Tierra baja*, de Miguel Zacarías, con Pedro Armendáriz, adaptación de la obra del catalán Ángel Guimerá; *Pecado* (acá conocida como *Historia de una pasión*) y *María Montecristo*, ambas del propio Amadori (y en este caso, de nuevo con Arturo de Córdova). Después se volvieron. Para esa fecha, también Delia y de Zavalía estaban trabajando en México. Pero había una diferencia: ellos estaban allí por repudio al gobierno peronista, los otros estaban representando al pueblo feliz de tener un gobierno peronista.

Los de Zavalía eran antiperonistas de la primera hora. Pero no eran gente cerrada. La película de 1949 *De padre desconocido*, de Alberto de Zavalía, donde Delia hace de “pecadora”, lleva guión de Homero Manzi y protagonizado de Enrique Muiño, dos conocidos peronistas. De todos modos, el ambiente les resultaba pesado. En febrero de 1951 partieron de gira por Latinoamérica y el Caribe, con temporada final en el DF. La buena repercusión en los círculos artísticos recibió un fruto inesperado: el corrosivo *Él*, de Luis Buñuel, 1953, protagonizado por Delia y Arturo de Córdova. Casi enseguida, *Lágrimas robadas*, melodrama de Julián Soler escrito por de Zavalía (bajo seudónimo). De ahí, la compañía teatral siguió rumbo a España y Francia, con buena repercusión, salvo una incursión en el cine con un melodrama excesivo de mujer virtuosa que cae engañada, se hace monja, y luego abandona los hábitos para casarse con el engañador arrepentido. *Rebeldía* se llamaba la historia, una coproducción hispano-alemana con exteriores



Carlos Cores y Zully Moreno en *El amor nunca muere*.

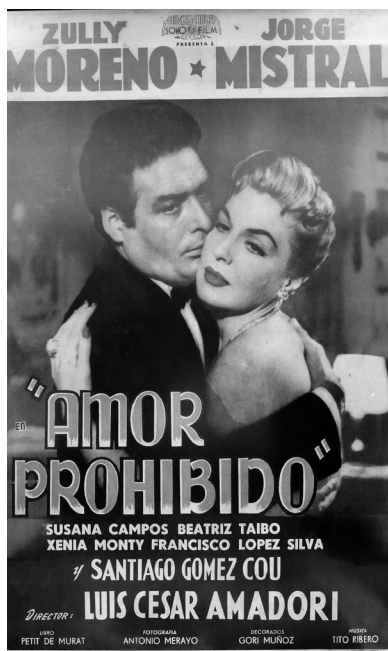
en Galicia y Asturias, a las órdenes de José Antonio Nieves Conde, buen director bien conocido por la realista *Surcos*. El regreso a la Argentina fue en 1954. En 1955, al fin, Carlos Schlieper consiguió la aceptación de Delia para explotar su costadito pícaro, hasta entonces bastante reprimido, y le hizo cantar y mostrar las piernas, enfundadas en medias negras, en *Mi marido y mi novio*, al que siguió *Alejandra*, dos comedias inspiradas en sendos vodeviles de Georges Feydeau. Fue entonces, ya con 36 años, que ella se despidió del cine. Probó la televisión a pedido de Alberto Migré, encabezando *Lo mejor de nuestra vida... nuestros hijos*, con el que dejó un buen recuerdo, y siguió concentrada en la actividad teatral. Ahí se apuntan dos momentos hermosos: la inauguración del Teatro Municipal General San Martín el 25 de mayo de 1960 con una obra de su marido, y la despedida final en 1966 con *El jardín de los cerezos*, de Chejov. Desde entonces se dedicó plenamente a los nietos, las plantas, las manualidades, y su labor en el Fondo Nacional de las Artes, que cumplió desde la fundación del organismo, en 1957, hasta comienzos de los años 80.

Entretanto, los Amadori se asentaron en el cine español. Don Luis César pisó firme de entrada con *La violetera*, consagración de Sara Montiel, *Una muchachita de Valladolid* (la cordobesa Analía Gadé) y ¿Dónde vas, Alfonso XII? Y Zully también pisó firme, con *Madrugada*, de Antonio Román, que le

valió el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la Mejor Actriz de 1957, y *La noche y el alba*, de José María Forqué, con Paco Rabal y música del maestro entrerriano Isidro Maiztegui. Luego, dos comedias dirigidas por su marido: *Una gran señora*, donde encarna a una modelo de alta costura, casi evocando su primera profesión, que aquí se llamó *Abril en Portugal* por la canción de moda que servía de leitmotiv, y *Un trono para Christy*, coproducción hispano-alemana filmada en Palma de Mallorca. Corría 1959, tenía 39 años, y decidió retirarse para atender debidamente a su hijo, ya de 5 años. Amadori siguió filmando hasta 1968 una docena de películas, entre ellas *El señor de La Salle*, como agradecimiento a la congregación de hermanos lasallanos que lo cuidaron en su infancia de niño pobre. En 1975 volvieron a la Argentina. Acá tenían el Teatro Maipo, una catedral de la revista porteña, y en ese lugar volvió a reinar Zully Moreno, ahora como mujer del empresario.

Amadori murió en 1977, de Zavalía en 1988, cuidados con permanente sacrificio por sus respectivas esposas. Zully recibió otro golpe en 1990, con la muerte de su hermano Alberto González, que administraba el Maipo. Ya para esa época se la veía poco. Su última aparición pública fue en octubre de 1984, para la presentación del libro de Claudio España sobre Argentina Sono Film. Ella estaba radiante, de pantalón y blusa blancos, apoyada contra el borde del escenario de la sala Martín Coronado. Poco después, Claudio la entrevistó para un capítulo del recordado programa de Clara Zappettini *Historias con aplausos*. Un capítulo hermoso, que por suerte se encuentra fácilmente en internet. “¿Cómo conserva esa esbelta presencia?”, le preguntó el entrevistador con galanura. Ella agradeció el piropo. “No es piropo, es asombro”, replicó rápidamente Claudio España. Después, el silencio.

Delia seguía concurriendo a conferencias y representaciones teatrales, siempre dulce, hasta muy viejita. Cuando le falló el corazón se fue tranquila, el 7 de noviembre de 2001. Sus hijos dieron la noticia cuando ya habían enterrado sus cenizas al pie de un árbol que ella amaba, en un campito que la familia tenía en Santa Fe. Pero de Zully, nadie sabía nada. Ni siquiera su propia cuñada, Mimí Pons, sabía dónde estaba. Es que el tiempo no había sido bueno con ella, su cabeza ya estaba en otro tiempo, y el hijo la ocultó, para evitar que algún fotógrafo cruel arruinara el buen recuerdo de su belleza. Nadie supo dónde estaba, hasta después de su muerte, en la Navidad de 1999. Se lo reprocharon, y nunca se lo perdonaron, quienes viven de chismes crueles, quienes se solazan viendo la decadencia de los otros. Pero los enamorados de Zully se lo agradecieron. Hizo bien.



Una última reflexión. Aunque distintas, en la vida de ambas actrices hubo muchas coincidencias. Corresponde destacar una, que no es casualidad: ambas se dedicaron a darle al público obras de calidad artística, o de lo que mejor y más sinceramente creían calidad artística. Querían elevar al público refinando la cultura popular, difundiendo el respetuoso amor por el arte y los artistas con mayúsculas, la dignidad de las mujeres, aun “las que han caído”, y la piedad por los seres humanos, siempre tan minúsculos frente a sus enormes sufrimientos. Tras haber coincidido en *Gente bien*, ¿se habrán cruzado en alguna reunión? ¿Habrán conversado alguna vez? ¿Admirarían públicamente el trabajo de su colega? En ellas también hubo muchas diferencias. ¿Qué palabra se usaba entonces, como sinónimo de la acepción “grieta” que hoy se usa?

§

Filmografías

[Todos films argentinos salvo indicación en contrario]

Delia Garcés [Delia Amadora García; Buenos Aires, 13.10.1919 / 7.11.2001]
1937: ¡Segundos afuera! (Chas de Cruz y Alberto Etchebehere), *Viento Nor-*

te (Mario Soffici), *Melgarejo* (Moglia Barth); **1938:** *Maestro Levita* (Luis César Amadori), *Kilómetro 111* (Soffici), *Villa Discordia* (Arturo S. Mom); **1939:** *La vida de Carlos Gardel* (Alberto de Zavalía), *Gente bien* (Manuel Romero), *Alas de mi patria* (Carlos Borcosque), *Muchachas que estudian* (Romero), *Doce mujeres* (Moglia Barth); **1940:** *Dama de compañía* (de Zavalía); **1941:** *Veinte años y una noche* (de Zavalía); **1942:** *Concierto de almas* (de Zavalía), *Malambo* (de Zavalía), *La maestra de los obreros* (de Zavalía); **1943:** *Casa de muñecas* (Ernesto Arancibia); **1944:** *La dama duende* (Luis Saslavsky); **1946:** *Rosa de América* (de Zavalía), *El gran amor de Bécquer* (de Zavalía); **1947:** *El hombre que amé* (de Zavalía); **1949:** *De padre desconocido* (de Zavalía); **1950:** *El otro yo de Marcela* (de Zavalía); **1953:** *Él* (Luis Buñuel, México); **1954:** *Lágrimas robadas* (Julián Soler, México), *Rebeldía* (José Antonio Nieves Conde, España / Alemania) **1955:** *Mi marido y mi novio* (Carlos Schlieper); **1956:** *Alejandra* (Schlieper)

Zully Moreno: [Zulema Esther González; Villa Ballester, 17.10.1920 / Buenos Aires, 25.12.1999]

1939: *Bartolo tenía una flauta* (Antonio Botta), *Gente bien* (Romero), *Cándida* (Bayón Herrera); **1940:** *De Méjico llegó el amor* (Ricardo Harlan); **1941:** *Papá tiene novia* (Schlieper), *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica), *En la luz de una estrella* (Enrique Santos Discépolo), *Orquesta de señoritas* (Amadori); **1942:** *El profesor Cero* (Amadori), *En el último piso* (Catrano Catrani), *Fantasmas en Buenos Aires* (Discépolo), *Bajó un ángel del cielo* (Amadori), *Historia de crímenes* (Romero), *El pijama de Adán* (Mugica); **1943:** *Su hermana menor* (Enrique Cahen Salaberry), *Stella* (Benito Perojo); **1944:** *Apasionadamente* (Amadori); **1945:** *Dos ángeles y un pecador* (Amadori); **1946:** *Cristina* (Mugica), *Celos* (Soffici); **1947:** *La gata* (Soffici), *Nunca te diré adiós* (Lucas Demare); **1948:** *Dios se lo pague* (Amadori); **1949:** *La trampa* (Carlos Hugo Christensen); **1950:** *Nacha Regules* (Amadori), **1951:** *Cosas de mujer* (Schlieper), *La indeseable* (Soffici), *Me casé con una estrella* (Amadori), *Tierra baja* (Miguel Zacarías, México), *Pecado / Historia de una pasión* (Amadori, México), *María Montecristo* (Amadori, México); **1953:** *La mujer de las camelias* (Ernesto Arancibia); **1954:** *La dama del mar* (Soffici), *La calle del pecado* (Arancibia); **1955:** *El amor nunca muere* (Amadori), *Amor prohibido* (Amadori, estrenada en 1958); *El barro humano* (Amadori); **1957:** *Madrugada* (Antonio Román, España); **1958:** *La noche y el alba* (José María Forqué, España); **1959:** *Una*

¹ Algunas fuentes señalan una pequeña participación, como figurante, de Zully Moreno en *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938). Sin embargo, la proverbial falta de una Cinemateca Nacional que hubiera permitido la conservación en óptimas condiciones de este film impide la constatación de este dato con el visionado del mismo (Nota del editor).

DIOS SE LO PAGUE

INCONVENIENTE MENESTES TO AUGUS



ARTURO
DE CORDOVA

ZULLY
MORENO

FLORINDO FERRARIO ★ ENRIQUE CHAICO ★ FEDERICO MANSILLA

Fotografía:
ALBERTO ETCHEBEHERE

Decorados:
GORI MUÑOZ

Del libro de: JORACY CAMARGO
Adaptado por: TULIO DEMICHELLI

DIRIGIDA
POR

LUIS CESAR AMADORI

gran señora / Abril en Portugal (Amadori, España); **1960:** *Un trono para Cristy* (Amadori, Alemania/España)

Otros títulos mencionados:

¿Dónde vas, Alfonso XII? (Amadori, España, 1959), *Caranchos de la Florida*, *Los* (de Zavalía, 1938), *Señor de La Salle*; *El* (Amadori, España, 1964), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, España, 1951), *Una muchachita de Valladolid* (Amadori, España, 1958), *Violetera*; *La* (Amadori, España, 1958)





Fello
Habana

Juan Carlos Thorry

Mario Gallina

Fue un artista de registro múltiple, una verdadera *rara avis*. En su foja de servicios se conjugan los más amplios matices que pudo haber desplegado un hombre dentro del espectáculo: *chansonnier*, actor, autor de letras cantables, productor, director teatral y cinematográfico, locutor y animador radial y televisivo, y docente de Arte Dramático. Y todas esas tareas las llevó a cabo siempre con un alto nivel profesional.

Nació como José Antonio Torrontegui en Coronel Pringles (Prov. de Bs. As.), el 28 de junio de 1908. Fue criado por sus tíos paternos y -en una historia casi cinematográfica y que excede estas páginas- recién conoció a su madre en su adultez. Cursó sus estudios primarios en la Escuela Presidente Roca, de Buenos Aires, e hizo el bachillerato en el colegio San José. Fue allí donde por primera vez incursionó como actor a los 14 años de edad, cubriendo un personaje de *El médico a palos* de Molière. Después de dos años de estudiar medicina, abandonó esa carrera e inició la de escribano en la Facultad de Derecho, que también dejó trunca cuando sólo le faltaban cuatro materias para recibirse; en esa época formó la Troupe de Estudiantes de Derecho, donde conoció a Raúl Sánchez Reynoso, con quien después crearía la famosa orquesta de jazz Santa Paula Serenaders. Decidido a volcarse al espectáculo, Enrique Santos Discépolo le dio su primera oportunidad al incluirlo en el elenco de *Mis canciones* 1932 en el Teatro Monumental. Más tarde pasó a cumplir funciones de *chansonnier* en la orquesta de jazz de Rudy Ayala y en 1935, Luis César Amadori lo contrató para actuar en el Teatro Maipo junto a Tita Merello, Sofía Bozán, Gloria Guzmán, Pepe Arias, Marcos Caplán y Severo Fernández. Se mantuvo en esa sala -con alguna interrupción- hasta que en 1943 pasó al teatro de comedia, en calidad de primer actor de la Compañía Paulina Singerman, con quien representó ¡Venga usted el primero! de Stefan Bekeffi y Adorjan Stella y ¡Amor, dulce amor! (*Vidas privadas*) de Noël Coward. A partir de entonces, se estableció como una de las figuras más representativas de ese género, como así también de la comedia musical. “El teatro es la verdad, todos los demás son productos de laboratorio”, solía decir para definir su inclinación por ese medio, en el que muchas veces también ofició como director. Insoslayables sus trabajos

en dos obras de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari: *Si Eva se hubiese vestido* que, estrenada en 1944, pasó convertirse en una de las comedias musicales argentinas de más éxito en la historia de nuestro teatro, y *El otro yo de Marcela* (1948). Otros dos títulos, esta vez de Abel Santa Cruz, le significaron sendos sucesos: *Los maridos de mamá* (1952) y *Hay que bañar al nene* (1953). Hasta que llegó *Colomba* de Jean Anouilh, cuya puesta en escena se pudo cristalizar tras algunos pormenores:

Formé rubro con Gloria Guzmán y siendo Analía Gadé -por entonces, mi mujer- la dama joven, dirigidos por mí, estrenamos aquellas comedias de Abel que tuvieron tanta repercusión. Pero yo soñaba con hacer *Colomba*. Y soñaba con hacerla no sólo porque era un hermoso montaje, sino porque además pensaba que era el trampolín hacia el estrellato que necesitaba Analía. Su primera gran responsabilidad dramática, de la que, afortunadamente, salió airosa. Lo convencí al empresario Francisco Gallo, es decir, casi lo extorsioné porque le dije:

- Mire, después de tantos éxitos y de todo el dinero que ha ganado con nosotros, si usted quiere que sigamos tiene que dejarme hacer *Colomba*.

- Pero esa obra de Anouilh es un drama, es una cosa distinta, no va a andar...

-¡No importa! ¡La hacemos o nos vamos!

Gallo aflojó y la hicimos con un gran éxito de crítica y de público... selecto. Porque realmente no fue un suceso de gran público. Pero quedé muy satisfecho porque me requirió otra clase de puesta, de iluminación, de efectos. Y no sólo significó la llegada de Analía al gran cartel, sino la llegada de dos nombres que, con el tiempo, alcanzaron significación: Lautaro Murúa, que venía de Chile, adonde había actuado en el Teatro Experimental de la Universidad de Santiago; le di el papel del canallita, que le venía muy bien. Y el otro muchachito había egresado del Conservatorio y volvía de probar suerte en España. Le hice una prueba, una de esas pruebas sangrientas que se hacen en el teatro, después de la función, con una luz de ensayo sobre el escenario, dándole un texto para que diga: el muchacho temblaba como una hoja. Me demostró que tenía grandes condiciones y, más tarde, pude comprobar que no me había equivocado para nada: se llamaba y se llama Alfredo Alcón. Murúa y Alcón son dos nombres a los que me regocija y me enorgullece haberles dado una mano alguna vez para traerlos a nuestros escenarios.

Siguiendo en el rubro teatral, aunque mucho más acá en el tiempo, es también digna de recordar la entrañable composición que Thorry llevó a cabo como el Amos Hart de *Chicago* de Bob Fosse, donde brilló en el cuadro del Señor Celofán (Teatro El Nacional, 1977).

La llegada de “un cualquiera” al cine

El año 1935 fue fundamental en la carrera de Thorry, dado que además de ingresar en el Teatro Maipo, debutó también en el cine y en la radio. En esta última se desempeñó como locutor y animador; en Radio El Mundo llegó a producir dieciséis medias horas por semana, en las que también actuaba, dirigía y cantaba. Por la misma emisora -entre 1937 y 1942- fue el más popular *partenaire* que acompañó a Niní Marshall en sus audiciones. Tiene en su haber, además, el haber sido uno de los fundadores y primer presidente de la SAL (Sociedad Argentina de Locutores), creada el 3 de julio de 1943.

Al cine llegó por mediación de Tita Merello, quien lo recomendó para el elenco de *El caballo del pueblo*, cubriendo el personaje que el director Manuel Romero había pensado destinar en un principio a Carlos Gardel. Thorry le contó a Julio Ardiles Gray los pormenores de esta incorporación:

Yo estaba cantando en la Richmond, de Florida, y un día aparecieron Tita -a quien conocía pues habíamos sido compañeros en el Cine Teatro París-, Romero y Bayón Herrera. Ella le sugirió a Romero que me escuchara pero él, des-pavorido, le dijo: ‘¡Sos loca! ¡Este tipo canta en inglés y vos crees que puede ir en lugar de Gardel!’ Lo cierto es que el director se había peleado con el Zorzal Criollo y, en un arranque de ira, vociferaba: ‘¡Lo voy a reemplazar con un desconocido, un cualquiera, con alguien que no sea nada!’ Y efectivamente, me encontró a mí. Nobleza obliga: siempre que puedo, digo que a Tita le debo mi carrera cinematográfica.

A partir de aquel film, su apostura, fineza, arrobadora simpatía y naturales condiciones para la comedia brillante lo ubicaron como uno de los actores más requeridos por los grandes directores especializados en el género, podía que bien se puede afirmar que compartió con Ángel Magaña y Osvaldo Miranda. Al tiempo que pasó a ser el galán de las más rutilantes estrellas: Paulina Singerman, Delia Garcés, Sabina Olmos, Mirtha Legrand, Zully Moreno, Fanny Navarro, Silvana Roth, Susana Freyre, Malisa Zini, María Duval, Elisa Galvé, Olga Zubarry, Analía Gadé, Nelly Meden y Julia Sandoval, entre



muchas otras. En una ocasión, se arriesgó a mencionar algunas de las películas que recordaba con más cariño:

Me gustaron muchísimo todas las que hice con Romero, un verdadero creador sobre el que pienso que no se le ha hecho verdadera justicia. Tampoco me olvido de *Los martes, orquídeas*, que no fue la primera que hizo Mirtha LeGrand, pero sí la que la consagró. Era casi una niña. Y la prueba está en que el director Francisco Mugica y yo le enseñamos a caminar con tacos altos en el patio de los estudios Lumiton. El filme tuvo un éxito enorme no sólo acá sino también en varios países de habla hispana, a punto tal que, a fines de 1989, cuando viajé a La Habana, Cuba, invitado a participar en el Seminario de Cine Latinoamericano de los años 30, 40 y 50, pude comprobar que se lo recordaba con un amor indescriptible... ¡hasta los nombres de los personajes de Mirtha y mío tenían presente! Entre mis preferidas también está *La pequeña señora de Pérez*, dirigida por Carlos Hugo Christensen, quien me llamó porque le parecía oportuno repetir la pareja de *Los martes...*, que tan bien había funcionado. A la vista del tiempo, hay que convenir que no se equivocó, porque nuestra segunda película juntos resultó un éxito tan grande que, casi inmediatamente, hicimos la continuación: *La señora de Pérez se divorcia*. Más tarde, Hugo me volvió a convocar para acompañar a Susana Freyre, en lo que fue su lanzamiento estelar: *Con el diablo en el cuerpo*, que también tuvo gran suceso de público. Otras películas de muy grata recordación para mí fueron aquellas que filmé con el español Benito Perojo: *La casta Susana* y *La hostería del caballito blanco*. También atesoro *El retrato*, que me valió el Premio Municipal al Mejor Actor; la dirigió Carlitos Schlieper, enorme realizador de comedia con quien aprendí mucho, tanto como con Mugica, de quien fui asistente de dirección. Esos aprendizajes me sirvieron más tarde para hacer mis pininos como director aunque, desgraciadamente, en esta actividad no tuve una gran repercusión. Lo confieso con mucha vergüenza, pero tal vez sucedió así porque no seguí o porque no me volqué del todo a ese *métier*. Pienso que para dirigir cine hay que tener dedicación completa. No se puede distraer uno haciendo otras actividades. Hoy en día, es una tarea que exige mucho tiempo.

Salir al mundo

Thorry cumplió su primera experiencia en el exterior en 1945, cuando junto a Gloria Guzmán emprendió una larga gira que les permitió actuar en las ciudades más importantes de todos los países de América latina. Llevaron doce obras puestas, un elenco de veinte actores y en todas las plazas cerraban sus presentaciones con *Si Eva se hubiese vestido*, que como había

ocurrido en la Argentina, se constituyó en un gran éxito de crítica y público. El periplo culminó en México, donde fue contratado para animar uno de los personajes centrales del filme *Los maderos de San Juan* (Juan Bustillo Oro, 1946), junto a Fernando Soler y Sofía Álvarez.

Hacia 1949, Christensen invitó a Juan Carlos a filmar en Venezuela. El realizador había recibido una oferta de Luis Guillermo Villegas Blanco, directivo de Bolívar Films de Caracas, para dirigir el largometraje inaugural de ese estudio, dedicado hasta ese entonces exclusivamente a la producción del primer noticiero -*Noticiero Nacional*- del país y a cortos publicitarios con dibujos animados. Las escasas películas venezolanas realizadas hasta 1949 no habían alcanzado el favor del público ni el respaldo de la crítica. La inexperiencia general (argumentistas, intérpretes, técnicos, problemática de producción y comercialización) parecía ser la responsable de tal circunstancia. Villegas Blanco apostó a que la contratación de artistas y técnicos extranjeros con trayectoria avalada sería una salida viable para que Venezuela encontrara la línea a seguir en pos de una verdadera industria cinematográfica. El productor caraqueño había estado fuera de su país cerca de veinte años, trabajando en España, Chile y la Argentina, siempre en negocios relacionados con el espectáculo. No ignoraba, por ende, que Christensen era uno de los directores locales más cotizados por las exitosas películas que había realizado en Lumiton, y pensó que era la persona indicada para poner en funcionamiento a Bolívar Films. *El demonio es un ángel* fue la primera producción de ese sello y resultó un verdadero acontecimiento para los venezolanos. Thorry, que la protagonizó junto a Susana Freyre, recordaba hacia 1995 los pormenores que rodearon aquel viaje a Venezuela:

Fue la primera película de largometraje -lo digo desde un punto de vista profesional- realizada allá. Viajamos un grupo de argentinos y resultó una experiencia única, porque recién cuando llegamos a Caracas, en un cóctel de bienvenida que nos dieron, Villegas Blanco le dijo a Christensen que el estudio estaba desmantelado. Es decir: lo habían construido pero no sabían cómo montarlo. Hugo le contestó: '¿Cómo puede ser esto? ¿Por qué no me lo informaron antes?', y Villegas Blanco le respondió: 'Porque si se lo decíamos, usted tal vez no hubiera venido'. La cosa se solucionó llamando por teléfono a Estados Unidos para que enviaran los equipos: cámaras, luces y todo lo necesario. A los pocos días, el pedido estaba en Caracas y con la supervisión de Christensen se armó el estudio y también un excelente laboratorio, todo montado con los elementos más modernos. Además de los actores, el equipo técnico también estaba compuesto por argentinos.

El escenógrafo, por ejemplo, era Ariel Severino, un muchacho muy joven y muy capacitado. Recuerdo que un día les enseñó a los obreros del estudio -que no sabían nada del *métier*- a 'hacer un mármol': en una batea mezclaba pinturas de distintos colores, pasaba una hoja de papel enorme, y salía veteada, claro. Entonces les decía: 'Esto es mármol'. Y todos lo miraban como si fuera un mago. El camarógrafo venezolano que se llamaba Socorro -me acuerdo del apellido porque nosotros jugábamos con eso y lo llamábamos: '¡¡Socorro, Socorro!!', como si estuviéramos pidiendo auxilio- sólo había trabajado hasta entonces en noticieros. Aníbal González Paz le enseñó a manejar la cámara, una de las primeras que venían sin blindaje. Era una cámara modernísima, de avanzada si la comparamos con aquellas Super Parvo que usábamos en Lumiton, y que tenían una especie de 'casa' encima para evitar el ruido del motor y del arrastre de película. En fin, se trató de aportar conocimientos y experiencias para que ellos continuaran una industria cinematográfica venezolana. El estreno en Caracas de *El demonio es un ángel* fue un acontecimiento de primera magnitud. Muy al estilo Hollywood, dejamos las huellas de nuestras manos y las firmas en un cuadro de cemento fresco del cine Lido. Al público le produjo una gran emoción ver por primera vez en la pantalla escenas filmadas en las calles caraqueñas y oír los diálogos cargados de modismos locales. Festejaban mucho todo eso y resultó un gran suceso. Cuando se terminó de filmar *El demonio es un ángel*, Christensen debía comenzar *La balandra Isabel llegó esta tarde*. No me acuerdo por qué, entre una y otra había que hacer un *impasse* de tres meses. Entonces Hugo le habló de mí a Villegas Blanco. Le dijo: 'Aproveche este espacio y déle la oportunidad a Thorry, que ya está en condiciones de dirigir una película'. En la Argentina yo había trabajado como asistente y debutar como director era algo que me rondaba desde hacía un tiempo. La cuestión fue que me dieron la aprobación. Tenía *in mente* un argumento de Juan Corona; se lo di a Aquiles Nazoa -excelente humorista y poeta venezolano- para que lo adaptara. Mientras tanto, me vine a Buenos Aires para contratar a Olga Zubarry y Francisco Alvarez para los papeles protagónicos, y el resto del elenco lo completé con actores locales. El equipo técnico fue el mismo de *El demonio es un ángel*. Así nació *Yo quiero una mujer así*, que fue mi primera película como director.

A España voy

Tras su paso venezolano, Thorry continuó su carrera hasta que problemas surgidos por el derrocamiento del gobierno peronista determinaron su exilio. El 17 de enero de 1956 partió a España a bordo del *Giulio Cesare*, junto

a Analía Gadé y Esteban y Teresa Serrador. Contratados por el empresario Arturo Serrano, se presentaron en el Teatro Infanta Isabel matritense con *La voz de la tórtola* de John van Drutten; *Agua en las manos* de Pedro E. Pico; *Juegos peligrosos* de Jacques Deval y varias piezas que habían estrenado en Buenos Aires, con autoría de Carlos Gorostiza -hermano de Analía- y de Abel Santa Cruz.

La estadía, que en principio iba a abarcar un lapso de tres meses, se extendió a cinco años. En ese período, su labor teatral comprendió la puesta en escena de cuatro piezas en las que también participó como actor: *Cuando la luna es azul* de Hugh Herbert, con Gadé, Pastor Serrador y Carlos García (Teatro Infanta Isabel, 1957); *El pleito del último cuplé* de Antonio Más Guindal y José María Arozamena, en rubro con Mary Santpere (Teatro Goya, 1958); *Irma, la dulce* de Alexandre Breffort y Marguerite Monnot, en versión castellana de Miguel Mihura, junto a Virginia de Matos y Pastor Serrador (Teatro Maravillas, 1958) y *La viudita naviera* de José María Pemán, única experiencia del escritor dentro del género de la comedia musical, otra vez con Analía, Amelia de la Torre y Julio San Juan (Teatro Reina Victoria, 1960).

En lo que hace a la actividad radial hispana, durante seis meses dirigió e interpretó junto a Mary Santpere, *Radio Revista* 1958, producida por la Sociedad Española de Radiodifusión, y emitida por Radio Madrid y cuarenta emisoras que cubrían toda España.

También abarcó allí el cine en calidad de director. En los Estudios Iquino, de Barcelona, filmó en 1958 dos películas en forma simultánea y con el mismo tema: una versión en castellano que se tituló *Los cobardes* (en un principio se publicitó como *Calle de por medio*) interpretada por Vicente Parra y María Martín, y otra en francés, conocida como *La rue de la peur*, con Ives Massard y Viviane Romance, en los personajes centrales. Tuvo argumento y guión cinematográfico de Carlos Gorostiza (que firmó con el seudónimo de Felipe Peña) y aunque la versión española logró discreta recepción, la francesa, en cambio, fue calificada por la crítica como "...un policial de excelente factura". En 1959, dejó testimonio de este fructífero viaje a través de una publicación -hoy inhallable- a la que tituló *España a través de un actor argentino* (Ediciones Trenti Rocamora). En 1961, aprovechando la recesión que se produce en el espectáculo durante el verano europeo, retornó a Buenos Aires.

Lo que los norteamericanos llaman un *pioneer*

Como ocurrió con el cine, Juan Carlos Thorry fue un verdadero pionero de la televisión en nuestro país. Tuvo su primer contacto con ese medio en los Estados Unidos, adonde viajó en 1948 para realizar en la NBC un curso completo sobre dirección y *switcher*, dictado especialmente para latinoamericanos. Poco más tarde, su nombre fue uno de los primeros que aparecieron en la pantalla chica local: el 23 de octubre de 1951 -seis días después de la inauguración oficial de Canal 7- ofreció junto a Analía Gadé, Darío Garzay, Diana Maggi y el ballet de Mercedes Quintana una versión sintética de *Petit-Café*, pieza de Tristán Bernard que representaban en ese momento en el Teatro Grand Splendid.

En 1961, a su vuelta de España, Goar Mestre y Oscar Luis Mazza -ejecutivos de Canal 13- le ofrecieron la conducción del show musical *Casino Philips* y la telecomedia *Dr. Cándido Pérez, señoras de Santa Cruz*; esta última fue una propuesta del propio Thorry, inspirado en el personaje del Dr. Carlos Cupido Pérez, que había cubierto en los dos films que había dirigido Christensen en 1944 y 1945. Su ruptura matrimonial con Analía Gadé -que permaneció en España- y el éxito de este segundo programa, que mantuvo altos niveles de audiencia por espacio de seis años, determinaron que continuara su carrera definitivamente en nuestro país.

Ora como actor, ora como director o conductor, la relación Thorry-televisión fue fructífera y exitosa. Dan buena prueba los títulos: *Comedias musicales* (1953); *Trasnoche 13* (1963); *J.C. Buenos Aires-Roma-París* (1964); *Grandes valores del tango* (1970); *Stress* (1989); *Aprender a volar* (1994).

La Paz

Esta semblanza de Juan Carlos Thorry no debería, tal vez, exceder el plano artístico. Sin embargo, es grande la tentación de traspasar esa valla. Es que el actor tuvo una tarea más bella aún que la que desempeñó en el espectáculo: haberse dedicado a amar durante toda su larga vida. Oficio que no todos los hombres pueden llevar a cabo tan delicada, intensa y preciosa como él lo hizo. Siempre con mujeres más jóvenes: "Debo cambiar porque ellas envejecen más rápido".

Además, le dio visos de legalidad al amor en siete ocasiones: "Al igual que mi amigo Abel Santa Cruz, creo fervientemente en el matrimonio; por



El demonio es un ángel.

eso me casé muchas veces, aunque debo aclarar que yo más que él". Y ellas, las mujeres, no sólo no lo olvidaron nunca, sino que elevaron como un orgulloso estandarte el haber sido elegidas por el corazón del galán eterno. Tanto fue así, que, alguna vez, tuvo la inesperada y original idea de reunir-las a todas en una comida. No faltó ninguna.

El último ángel -como a él le gustaba llamarla- que llegó a su vida fue la actriz y docente teatral Alma Vélez, también pionera de la televisión argentina, con quien se casó cuando el actor contaba ya con 75 años de edad. Junto a Alma, se lanzó a la creación del Estudio Integral de Teatro, que montaron en San Antonio de Padua (Provincia de Buenos Aires), en donde, además, residían en una casa a la que bautizaron *La Paz*. Así pasó Thorry los últimos quince años de su vida, alternando la labor actoral con la enseñanza escénica.

En esa localidad, el 12 de febrero de 2000, el seductor irresistible se fue definitivamente. A la despedida concurrieron sus cientos de alumnos y muchos queridos compañeros. Pero si nos guiamos por sus propias palabras, vertidas años antes, lo más probable es que él no haya asistido: “No me gusta ir a los velorios. Si pudiera tampoco iría al mío”.

El *bon vivant*, el niño bien, el galán de todas las estrellas, el amador ineludible, ese día debe haber estado ocupado “en otras cosas”.

§

Filmografía

[José Antonio Torrontegui, Coronel Pringles (Prov. de Bs. As.), 28.06.1908; San Antonio de Padua (Prov. de Bs. As.), 12.02.2000]

[Todos films argentinos y como actor, salvo indicación en contrario]

1935: *El caballo del pueblo* (Manuel Romero); **1936:** *Radio Bar* (Romero); **1938:** *Dos amigos y un amor* (Lucas Demare), *Maestro Levita* (Luis César Amadori); *Villa Discordia* (Arturo S. Mom), *Senderos de fe* (Moglia Barth); **1939:** *Cándida* (Luis Bayón Herrera); **1940:** *El solterón* (Francisco Mugica), *Isabelita* (Romero), *Luna de miel en Río* (Romero); **1941:** *Yo quiero ser bataclana* (Romero), *Los martes, orquídeas* (Mugica); **1942:** *En el último piso* (Catrano Catrani), *Una luz en la ventana* (Romero), *El pijama de Adán* (Mugica), *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (Romero); **1943:** *La hija del ministro* (Mugica); **1944:** *La pequeña señora de Pérez* (Carlos Hugo Christensen); *Mi novia es un fantasma* (Mugica; colaboración especial no acreditada en títulos), *La casta Susana* (Benito Perojo); **1945:** *La señora de Pérez se divorcia* (Christensen), *Con el diablo en el cuerpo* (Christensen); **1946:** *Los maderos de San Juan* (Juan Bustillo Oro, México); **1947:** *El retrato* (Carlos Schlieper); **1948:** *La serpiente de cascabel* (Schlieper), *La hostería del caballito blanco* (Perojo); **1949:** *Cita en las estrellas* (Schlieper), *El demonio es un ángel* (Christensen, Venezuela); **1950:** *Cuando besa mi marido* (Schlieper), *Piantadino* (Mugica), *Yo quiero una mujer así* (sólo director, Venezuela); **1951:** *La comedia inmortal* (Catrani), ¡Qué hermanita! (Kurt Land; cameo), *Concierto de bastón* (Enrique Cahen Salaberry); *El complejo de Felipe* (sólo como director), *Escándalo nocturno* (actor y director), *Especialista en señoras* (Cahen Salaberry); **1952:** *Vuelva el primero!* (Land; cameo), *Bárbara atómica* (Julio Saraceni); **1953:** *Asunto terminado* (Land), *Suegra último modelo* (Enrique Carreras); ¡Qué noche de casamiento! (Carreras; cameo); **1954:** *Somos todos inquilinos* (actor y director del segundo episodio); **1956:** *Los maridos*



Con Susana Freyre en *El demonio es un ángel*.

de mamá (Edgardo Togni); **1958:** *Los cobardes* (España, sólo director), *La rue de la peu* (España, sólo director); **1962:** *Dr. Cándido Pérez, Sras.* (Emilio Vieyra); **1964:** *Cuidado con las colas* (Saraceni); **1965:** *Convención de vagabundos* (Rubén W. Cavallotti); **1968:** *Pate Katelin en Buenos Aires* (coproducción con EE.UU. que cambió tres directores: Thorry, Bruce Bilsson y Osías Wilensky, inédita); **1979:** *Las muñecas que hacen ¡Pum!* (Gerardo Sofovich); **1981:** *Ritmo, amor y primavera* (Carreras), *Esto es vida* (Fernando Siro, inédita), *Buenos Aires, tango* (Saraceni, inédita); **1983:** *Superagentes y titanes* (Adrián Quiroga); **1985:** *Las barras bravas* (Carreras); **1986:** *Las lobas* (Aníbal Di Salvo)

Otro título mencionado:

La balandra Isabel llegó esta tarde (Christensen, 1950, Venezuela)





Virginia Luque

M. G.

Hija, nieta y bisnieta de españoles, nació el 4 de octubre de 1927 en Buenos Aires -no podía ser en otro lugar-, con el nombre de Violeta Mabel Domínguez. Y como solía precisar,

en el Hospital Rivadavia, igual que Azucena Maizani, mi madrina artística. Siempre tengo que aclararlo, dado que pasé una parte de mi infancia en Rosario y son muchos los que creen que nací en esa hermosa ciudad y que lo niego. Nada que ver. Algunos hasta me lo discuten... ¡van a tener que convencerse!

Ya en el colegio, despuntaba como la niña vivaz y predispuesta a recitar y actuar en todos los actos escolares. Por entonces, definió su vocación

y fantaseaba con un nombre artístico que sonara `importante´. Yo misma lo elegí. Sería Virginia. Tal vez inspirada en la heroína de *Pablo y Virginia* del Abate Saint-Pierre, esa novela tan románticamente pura que me embargaba en mi niñez. Y de apellido, Luque. No sé por qué. Supongo que tenía para mí resonancias de mujer famosa. Y así quedó: Virginia Luque.

Años después, señalaba la gravitación que tuvo su padre, José María Domínguez, en esos inicios:

Cuando supo que lo artístico era lo mío, me aconsejó en todo lo concerniente a mi carrera. Su palabra -era muy certero y muy conocedor de lo escénico- me daba una gran tranquilidad.

Domínguez era gerente general de Tienda Casa Muñoz, la del eslogan que cobró gran popularidad por entonces: "Casa Muñoz, donde un peso vale dos". Sus propietarios eran muy amigos de los hermanos Domingo y José Messuti, dueños del Teatro Liceo, del Avenida y de otras salas importantes de Buenos Aires. Los Muñoz hablaron de Virginia a los empresarios, quienes finalmente propiciaron el debut de la adolescente. Virginia contaba al respecto:

Así fue que en 1942, ingresé en la Cía. Josefina Díaz-Manuel Collado representando en el Liceo *16 años* de Aimée y Phillip Stuart. Hice el papel de `la Beba`, creo que con la frescura y la espontaneidad típica de los chicos. No era el personaje protagónico, sino el de una criatura que tenía unas salidas muy peculiares y que `hacía la gracia` de todo el mundo. No me costó nada subir a un escenario, no tuve ningún temor -eso vino con los años y la toma de responsabilidad- y tampoco me costó tener que hablar con acento, dado que la Compañía era española, pues siempre había escuchado a mi familia expresarse de una manera muy castiza.

Inmediatamente después, Díaz-Collado le ofrecieron salir en gira por el interior del país, llegando hasta Uruguay y Chile. En todos esos lugares, la joven actriz pudo comprobar que progresaba en su intento:

Una de las grandes satisfacciones de esos momentos iniciales me la dejó mi papel de Marga en *Nuestra Natacha* de Casona, que interpretamos en el Solís, de Montevideo. El autor subió al escenario la noche del estreno y me dijo: `No abandones nunca el teatro. Tú tienes una profunda onda dramática`. La crítica uruguaya también me destinó párrafos especiales y sumamente elogiosos. Eso fue muy fuerte para mí: hacía `nada` que había empezado.

Una actriz intuitiva

Para cuando hizo su debut teatral, Virginia no contaba con estudios actorales:

Había estudiado danzas en el Conservatorio Fontova, ubicado en la Avenida Callao, y algo de piano. No más. Por eso resolví -con el asesoramiento de mis padres- que sería valioso formarme en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico Carlos López Buchardo. Inicié los cursos correspondientes pero no me sentí cómoda. Por aquel entonces, se enseñaba de una manera un tanto uniforme y se sugería para todos la misma apelación. Fue cuando alguien me sugirió que tomara clases con aquella insigne actriz que fue Milagros de la Vega. Ella me instó, sobre todo, a buscar la verdad de los personajes, sin recurrir a recetas ni fórmulas. Milagros me llevaba, en cambio, a encontrar en mí misma la emoción, los sentimientos o el humor que el rol requiriese. Recuerdo su guía con mucho agradecimiento.

Luego de su paso por el conjunto de Díaz-Collado, Virginia inició una larga gira con el rubro Esteban Serrador-Aída Alberti y posteriormente pasó a formar parte del elenco de la eminente Camila Quiroga, tras lo cual alcanzó

la categoría de Primera Actriz en la Compañía del notable actor catalán Ernesto Vilches. Habían pasado tres años de su debut escénico.

Cantar... una manera de “vestir” a un personaje

En pleno afianzamiento como actriz, Virginia comenzó a transitar el camino de la música:

Estaba actuando en el Teatro Presidente Alvear, junto a Camila Quiroga, y en diversas ocasiones, el empresario de la sala, Don Pascual Carcavallo, me escuchó cantar mientras yo estaba en los camarines. Un día me dijo: `¿Por qué no estudia canto? Piense que como actriz va a tener más posibilidades. Fíjese en Libertad Lamarque, a quien yo también aconsejé que estudiara canto´. Esas palabras me animaron y me dije: `Sería importante que lo hiciera porque eso me va a obligar a vocalizar, a colocar bien la voz y permitirá que me escuchen sin problemas hasta la última fila. Aunque hable en voz baja, podrán apreciar todos los matices de mi voz´. Por aquella época, otra señal me indicó el camino. Una noche yo canturreaba en mi camarín y como no tenía techo, se escuchaba mi voz por los pasillos. Por allí pasó Mariano Mores, quien me invitó a acercarme a un piano, me hizo cantar; me dijo que tenía una bonita voz y me instó a estudiar canto.

Me aboqué a buscar un docente y tuve la suerte de dar con Julián Viñas, maestro catalán que en sus años mozos cantara con el gran tenor napolitano Enrico Caruso. Por su enseñanza pasaron muchos cantantes del Teatro Colón. Lily Pons fue una de sus célebres alumnas. El maestro Viñas le dio vuelo a mi voz que era pequeña pero `armónica, muy bien timbrada´, como me dijo el primer día en que nos vimos. Fue así que mi voz creció, creció... En ese rubro todo se lo debo a él. Tiempo después de los episodios de Carcavallo y Mores y estando con Vilches, me tocó componer el rol de una cantante en la obra *El eterno Don Juan*, y el director me sugirió que entonara alguna canción. Elegí *Clavelitos*, un cuplé muy popular. Me entusiasmó lo de cantar, además de parecerme que `vestía´ mi trabajo de actriz y lo hacía más completo, más integral. Al principio me resultó relativamente fácil compatibilizar ambas cosas; era muy joven y hasta tenía algo de gracia eso de correr a la radio con la ropa de mi personaje en *Tartufo*, porque no me daban los tiempos. Pero luego vinieron las giras y ellas fueron inclinando la balanza a favor de la cantante: era más cómodo movilizarme sola, con una valija, que desplazarme con toda la compañía. Mi nombre creció mucho al compás de los programas radiales -la radio tenía mucha fuerza en esa época-, discos,

presentaciones personales, hasta llegar a la televisión, que me transformó en un rostro muy popular para el público. Así, casi sin advertirlo, la cantante siguió ganando espacio. A pesar de eso, cuando me preguntan: `¿Entre la cantante y la actriz ¿quién vence a quién?`, yo siempre respondo: `La actriz. Cada vez que canto vuelvo a comprobarlo´.

Figura imbatible en la radio

Se puede situar a 1946 como el año en que se produjo el doble debut oficial de Virginia como cantante. A la par de hacerlo con su propio programa en calidad de “cantante internacional” en Radio Belgrano, se presentó en el Teatro Presidente Alvear, junto a Francisco Canaro, en la reposición de *La canción de los barrios*, donde la estrella estrenó el tango *Si tú me quisieras*. En un camino inverso al de Libertad Lamarque, que empezó cantando tangos y luego internacionalizó su repertorio, Virginia cultivó en su inicio un cancionero amplio en géneros. A partir de aquel debut fue figura central en las más importantes emisoras radiofónicas porteñas y a fines de la década del cuarenta, la popularidad alcanzada en sus programas redundó en que comenzara a promocionársela e identificársela como “La estrella de Buenos Aires”. Virginia recuerda que el eslogan publicitario que quisieron imponer a raíz de sus giras en el exterior “era en principio: `La estrella de Buenos Aires que brilla en toda América´. ¡Una exageración! Después, por supuesto, se quitó la última parte”.

El teatro... siempre el teatro.

Dispuesta a cumplir la profecía de Vilches: “Estás destinada a ser la futura Elsa O’Connor”, Virginia continuó su labor teatral y en 1947 ingresó en el elenco estable del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Su debut se produjo con *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère y en su labor, al decir de un crítico, “dotó de vibrante contenido humano a Carmen, la sensata y atribulada hija que se rebela ante el destino acomodaticio que quiere imponerle su madre, Doña María Barranco, personaje a cargo de la gran Pierina Dealessi”.

Al año siguiente, también en el Municipal, Virginia cubrió uno de los roles protagónicos de *La oculta verdad* de Roberto Tálice y Eliseo Montaine, y a continuación participó en *Novelera*, obra póstuma de Pedro E. Pico; en la primera, entonó la famosa aria *Un bel di vedremo*, perteneciente al segundo acto de la ópera *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini. En

1949, encarnó a la Margarita de *La piel de la manzana* de Arturo Berenguer Carisomo. Cerró el ciclo con la sala oficial -y siempre con dirección de Eduardo Cuitiño- a través de *Tartufo o el impostor* de Molière, donde dio vida a Elmira, mujer de Orgón.

Aunque Virginia ya había visto su nombre en destacadas marquesinas de la calle Corrientes, siempre sostuvo que fue Hugo del Carril quien le permitió encabezar con él, Mores y Juan Verdaguer en esa arteria, verdadero epicentro de la escena porteña. Hacía alusión a cuando en 1963, del Carril la convocó para *Buenas noches, Buenos Aires*, considerada la última gran revista porteña que se representó en nuestro país. “He tenido siempre verdadera admiración por Hugo como profesional y como persona. Venero su recuerdo. Ese trabajo en el Teatro Astral fue uno de los picos más altos de mi carrera”. Virginia protagonizaba allí tres cuadros; el primero, entonando la melancólica letra del tango *Adiós*. Más tarde, *La dama es una cualquiera* -sobre el tema jazzístico del que Frank Sinatra hizo una espléndida versión-, y finalmente, en *El patio de la Morocha*, junto con del Carril, donde además de cantar, apelaba a su garra de actriz. Este cuadro formó parte de la película del mismo nombre y que se rodó casi simultáneamente al segundo año de la temporada teatral.

El tiempo de la imagen

El paso del teatro al cine no demoró demasiado en la carrera de Virginia. Fue el realizador Francisco Mugica quien la vio en el Teatro Liceo e inmediatamente la requirió para cumplir un papel de reparto en *La guerra la gano yo*, protagonizada por Pepe Arias. Mugica, que tanto tuvo que ver en el ascenso al estrellato de Mirtha Legrand y Silvana Roth, creyó en ella y posibilitó que, en poco más de un año, la adolescente lograra sus dos grandes aspiraciones: teatro y cine. Con libro de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, *La guerra la gano yo* cuenta en forma satírica -no exenta de denuncia- la historia de un comerciante que se dedica a especular con diversos productos que no tardan en escasear una vez que estalla la Segunda Guerra Mundial. Su situación económica se torna esplendente, hasta que el hijo renuncia a su carrera al enterarse de las actividades del padre, sin atreverse a confesarle la causa. Lo echa del hogar juzgándolo mal hijo, pero finalmente se entera de la verdad con la noticia de que el muchacho navegaba en un barco que ha sido hundido y que transportaba un producto que al perderse, le ha permitido a él, que poseía una gran partida del mismo, realizar el mayor negocio de su vida. Cuatro años

después de *La guerra la gano yo*, el notable dramaturgo Arthur Miller estrenó *Todos eran mis hijos*, pieza que tiene algunos puntos en común con el libro cinematográfico de Pondal Ríos y Olivari. A pesar de que los géneros no coinciden, ambos argumentos están emparentados por ciertas características de los personajes de padre-hijo, la circunstancia bélica que planea en la acción y por la fuerte crítica social que conllevan.

Fue también Mugica quien le confió a Virginia un papel de importancia en *Allá en el setenta y tantos...*, protagonizada por Silvana Roth y basada en la historia de Elida Passo, la primera mujer que, rompiendo la semiclausura social de su época, abrió para su sexo la posibilidad de estudiar la carrera de Medicina en el Buenos Aires de finales del siglo XIX.

A poco de empezar... ¡protagonista!

No mucho después de *La guerra la gano yo*, el sello Lumiton produjo *Se rematan ilusiones*, película que marcó “la primera vez” de varios de sus integrantes. En ella, por ejemplo, Mario Lugones cumplió su labor iniciática como director; Virginia y Tito Gómez -apoyados por el experimentado José Olarra- ascendieron al plano estelar y debutó también el argumentista uruguayo Wilfredo Jiménez. Señaló, además, otra singular incorporación: la del docente y realizador José A. Martínez Suárez en carácter de “oyente” o más precisamente, en calidad de “Che pibe”, como humorísticamente le ha gustado puntualizar siempre. *Se rematan ilusiones* resultó una comedia amena, bien narrada, y su mayor mérito consistió en la inquietud por “decir algo” acerca de los jóvenes que intentan librarse de la monotonía de una vida oficinesca, rutinaria y que buscan caminos propios para alcanzar sus sueños.

Un vaudeville a la argentina

En 1946, Virginia fue la figura femenina central de *El tercer huésped*, protagonizada por Pepe Iglesias, “El Zorro”, actor de notables condiciones como parodista de la voz. El filme significó el debut de Eduardo Boneo en la dirección, tras encomiable labor como asistente de Mario Soffici en varias películas y el guión apuntó, como curiosidad, el hecho de que sus responsables fueran el novelista Ernesto Sabato y el crítico Hellen Ferro, ambos figurando con seudónimos: Ernesto Kavanagh y Jorge Aguilar, respectivamente. Humberto Peruzzi debutó como director de fotografía, luego de su breve colaboración en *Pampa bárbara*, y la escenografía corrió

por cuenta de un nombre mayor en la plástica: Raúl Soldi, de largo desempeño en ese rubro para el cine argentino.

Boneo mantuvo un ritmo ajustado en este policial-humorístico que transcurre en un viaje en tren de Buenos Aires a Chile. Lo que terminó juzgando desfavorablemente en el resultado final de la película fue que, a pesar de lo esperable, Iglesias -el gran protagonista del enredo-, no estuvo aprovechado en todo su potencial (se desquitaría años después con la fenomenal *Avivato*). Virginia lució bella pero todavía siguió conceptuada como “una joven promesa”; el galán chileno Rodolfo Onetto -incorporado para siempre al espectáculo argentino con este filme- se mostró particularmente natural y desenvuelto y Miguel Gómez Bao aportó su oficio largamente fogueado en los escenarios porteños.

El hombre del sábado y la mujer de Ibsen

En 1947, Virginia filmó a las órdenes de Leopoldo Torres Ríos, sensible y talentoso realizador, responsable de un clásico de nuestro cine: *La vuelta al nido* (1938), película pionera en lo que hace a una configuración psicológica más madura de los personajes y los climas que los cobijan.

El argumento de *El hombre del sábado* cuenta la historia de Antonio Pérez (Pedro Quartucci), un modesto empleado enamorado hasta la locura de Nora Paz (Virginia), una talentosa actriz que triunfa, entre otras obras, encarnando a la heroína de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Antonio no deja de concurrir al teatro, donde, desde una modesta ubicación en el “paraíso”, admira todos los sábados la labor de Nora. El resto de la semana lo dedica a escribirle afiebradas cartas de amor. Un día, sus compañeros de oficina falsifican la letra de Nora y le mandan una misiva apócrifa en la que ella le da una cita. Van por más y le juegan una farsa sangrienta haciéndole creer que ha ganado una importante suma en la lotería (situación similar a la que muchos años después, sufre el oficinista de Walter Vidarte en *La tregua*). Antonio piensa que con ese dinero podrá financiar la continuación de la temporada teatral de la estrella. Pero la suerte, por medio de un golpe inesperado, hará que se encuentre con esa suma, solucionándose todo al final en forma feliz. Quartucci se mostró creíble en su honesto y pudoroso Antonio, logrando uno de sus mejores trabajos para el cine. Virginia -cada vez más sugestiva- canta dos temas con autoría de Gogó Andreu y Adolfo R. Avilés: el tango *Bailemos y recordemos* (acompañada por Astor Piazzolla y su orquesta) y el bolero *Aquí* (acompañada al piano por un jovencísimo

Atilio Stampone). Desde lo actoral, corrió un riesgo extra. El mismo consistió en que Torres Ríos -que contó con su hijo, Leopoldo Torre Nilsson, como coguionista y asistente de dirección- no se limitó a hacer un esbozo superficial del momento en que Antonio asiste a ver a su admirada actriz al teatro, y optó por plasmar en imágenes la famosa escena final de *Casa de muñecas*, en la que la protagonista le anuncia a su marido la decisión de irse del hogar conyugal. Virginia jugó con mucho compromiso esa situación dramática, que llegó a convertirse en bandera del feminismo y en un verdadero referente que marcó un quiebre en la concepción social que se tenía de la mujer.

Manuel Romero o el cine es un tango

Entre 1949 y 1951 se estrenaron las tres películas que Virginia realizó con Manuel Romero, uno de los más agudos observadores populares del espectáculo nacional, quien, como ya había hecho con la escena, le dio genuino sabor local a nuestra pantalla. En el primero de esos tres films, *Un tropezón cualquiera da en la vida*, si bien fue la protagonista femenina, su papel careció de relieve y sólo sirvió como soporte para el lucimiento de Alberto Castillo.

Le siguió *La historia del tango*, que significó para la joven actriz un notorio ascenso en su carrera y le permitió alcanzar su primer gran rol protagónico. En su argumento, un compositor de tangos (Juan José Miguez) quiere a la cancionista Aurora Vega, “La Morocha” (Virginia), pero ella se une a otro hombre (Fernando Lamas), que la abandona. Tiene una hija y su enamorado, que a su vez se casa y queda viudo, tiene un hijo. Pasan los años. El tango va triunfando. Se reencuentran, sus hijos se enamoran y triunfan como cantores al debutar en el teatro con Francisco Canaro. Y el hombre que la había abandonado, retorna vencido. La película se vio afectada por un guión con líneas excesivamente gruesas y contó a favor con la siempre ágil dirección de Romero. Cobró especial altura en escenas del Buenos Aires noctámbulo de principios de siglo (por ejemplo, las desarrolladas en el Café *Las Flores* y en “la milonga” *El Pasatiempo*, donde actuaba La Morocha); imágenes plenas de pinceladas coloridas y humorísticas, impregnadas de tango, malevaje, *champagne* y percantas. Un mundo que sólo Romero plasmó con maestría en el cine argentino, entre otras cosas, porque fue vivido por una generación a la que él mismo perteneció y a la que siempre que pudo le tributó homenaje a través de la escena y la pantalla. Virginia le dio vívida carnadura a La Morocha,

en la que sería una de las tantas uniones de su imagen a la del mítico personaje porteño.

La tercera película bajo la conducción de Romero fue ¡Arriba el telón!, título tras el cual se puntualizaba: “Con la escenificación del tango *El patio de la Morocha*”. Virginia encarnó aquí a Pepita, nieta de Don Fermín (Severo Fernández), sereno del Teatro Armonía. La muchacha sueña con que será una gran estrella del espectáculo, tal como lo fue su madre, y que algún día actuará, como ella, en esa misma sala. Su personaje tuvo especial lucimiento en la escena más lograda, emotiva y brillante de la película. La misma comienza cuando al teatro llega un grupo de peones munidos de picos y palas, para cumplir una orden de demolición. Pepita enfrenta a los hombres con un movilizador y encendido discurso y les pide que se ubiquen en las butacas. Comienza a evocar momentos gloriosos del teatro musical, descollando el que está a cargo de León Zárate, que recrea con singular maestría a Florencio Parravicini en *El lobo de mar*. En los restantes, Virginia anima el magnífico cuadro del vals de la ópera *La viuda alegre* de Franz Lehár; el del bolero *Locura de amor*, y por último, acompañada por Sofía Bozán (El mulato Padilla) y Jovita Luna (Pie Chico), canta y baila el tango y la milonga, personificando -con auténtica gracia e idoneidad- a uno de los compadritos del sainete *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco. En el gran final, brilla junto a Mareco en *El patio de la Morocha*, previo a bailar con Ángel Eleta *Milonga tanguuada*, de Mores, en cuyo desempeño demostró avezadas dotes, no desentonando un ápice al medirse con la maestría del gran bailarín-coreógrafo. Seis años después de estrenada esta película, Mores registró dicho tema con un nuevo nombre: *Bailonga*.

En ¡Arriba el telón!, Romero plasmó el peligroso vaciamiento cultural que significa la desaparición de una sala. Nuestra cultura siguió sufriendo la afrenta de ver caer teatros a pesar de contar con la Ley 14.800, promulgada en 1959, y que en sus dichos declara que “en los casos de demolición de salas teatrales, el propietario de la finca tendría la obligación de construir en el nuevo edificio un ambiente teatral de características semejantes a la sala demolida”. ¡Arriba el telón! ha quedado como el único testimonio cinematográfico que puso en evidencia esa grave problemática teatral y no fue extraño que el hacedor haya sido Romero, formado en las filas del teatro nacional y, entre otros títulos, “creador del cine argentino”, como tan acertadamente lo llamó el crítico Ángel Faretta.

ARGENTINA
SONO-FILM

presenta a

VIRGINIA
LUQUE
en



**"ARRIBA
EL TELON"**

CON LA ESCENIFICACION DEL TANGO

**EL PATIO
DE LA
MOROCHA**

DE MARIANITO MORES Y CATULO CASTILLO

con **"PINOCHO"**

y SEVERO

FERNANDEZ

INTERVENCION ESPECIAL DE

SOFIA BOZAN

y **LEON ZARATE**

Dirección:
MANUEL ROMERO

Fotografía: ANTONIO MERAYO
y ROQUE GIACOBINO

Escenografía: GORI MUÑOZ

Música: SILVIO VERNAZZA

RAF

El tango en Japón

Sobre la película *La historia del tango*, hay que señalar que le abrió a Virginia una puerta con destino internacional. Ya había desarrollado en el exterior una amplia actividad con giras teatrales como actriz y presentaciones personales como cantante, pero a pesar de tantos periplos, venía postergando un soñado viaje a Japón. Su figura había tomado arraigo entre los amantes de la música ciudadana de aquellas tierras, justamente porque el citado filme de Romero se dio a conocer en el Cine Guide, de Tokio, en 1950, convirtiéndose así en la primera película argentina estrenada en Japón después de la Segunda Guerra Mundial.

La historia del tango obtuvo una gran respuesta de boletería, enloqueció a los japoneses y dio a conocer a Virginia, a pesar de lo cual habrían de pasar veintisiete años hasta que la estrella decidiera visitar el país. Fue recién en marzo de 1987, cuando realizó su primer viaje a Japón, donde permaneció por espacio de tres meses, obteniendo enorme suceso con sus recitales ofrecidos en teatros, radio, peñas y televisión. Repitió la experiencia en 1990, con similar repercusión a la anterior.

Amadori y Klimovsky

En 1949, Virginia compartió cartel con dos máximos exponentes del espectáculo nacional: Luis Sandrini y Tita Merello. El hecho aconteció en *Don Juan Tenorio*, parodia del célebre personaje de José Zorrilla, con el cual el notable autor español hizo la más famosa e inoxidable de las obras referentes al burlador de mujeres, tema universal que ha sido encarado por todas las literaturas. El filme de Luis César Amadori se constituyó a la vez en una de las pocas películas que registra algunas de sus escenas en la Casa del Teatro, benemérita institución porteña que da refugio y cobijo a las figuras del espectáculo que así lo necesitan (otra fue el episodio "Vieja ola" de *Ritmo nuevo y vieja ola*, de Enrique Carreras). El filme cuenta además con la singularidad de que -como en *La dama duende*- buena parte de su elenco es español: Ricardo Galache, Pedro Hurtado, José Comellas, Alberto Contreras, Arsenio Perdiguero, Manuel Alcón, Mercedes Díaz, Mercedes Escribano, Enrique Carvallo y Antonio Martiánez, entre ellos.

Más tarde y a las órdenes de León Klimovsky -verdadero pionero del movimiento cineclubístico en nuestro país-, alcanzó Virginia un protagónico casi absorbente: *La vida color de rosa*. Contó con guión de Carlos A. Petit y

estuvo impregnada de dinamismo y un *joie de vivre* que planeó a lo largo de todo el metraje. En el elenco sobresalió el inolvidable Fidel Pintos y Virginia animó a su inquieta manicura con encanto y graciosa eficacia. El libro y la dirección, sin duda, contribuyeron a que este trabajo, conjuntamente con el de ¡Arriba el telón!, fueran los más acabados que cumplió en el género de la comedia.

Argentinos en Venezuela

En 1949, Carlos Hugo Christensen fue convocado por Bolívar Films de Caracas para dirigir el largometraje inaugural de ese estudio, dedicado hasta entonces exclusivamente a la producción del primer noticiero del país. *El demonio es un ángel*, con Susana Freyre y Juan Carlos Thorry, fue la primera producción de ese sello y resultó un verdadero acontecimiento para los venezolanos. Christensen completó su contrato de dos películas al filmar *La balandra Isabel llegó esta tarde*, protagonizada por Virginia y el galán mexicano Arturo de Córdova, y basada en el cuento homónimo de Guillermo Meneses, notable escritor que, años más tarde, obtuvo por unanimidad el Premio Nacional de Literatura de Venezuela.

El tema gira sobre Esperanza (Virginia), una bella y joven prostituta que trabaja en la zona de La Guaira, conocida como Muchinga y que era sede de bares y de mujeres que ofrecían sexo, particularmente a los marinos desembarcados en el Puerto de La Guaira. Esperanza le propone al marino Segundo Mendoza (de Córdova) que abandone su hogar para vivir juntos. En principio y absolutamente cautivado por ella, él acepta, pero finalmente se irá en la balandra *Isabel*, para volver junto a los suyos. El hijo de Segundo -personaje que no existe en el cuento original- tendrá una intervención decisiva en el desenlace de la historia. Consultado años más tarde acerca de los motivos de aquella inclusión y de la relevancia que adquirió en el filme, el director manifestó: "Consideré que la incorporación del hijo era argumentalmente necesaria para provocar la ruptura entre la prostituta y el marino. Él hace estallar el conflicto. Pero a pesar de ese final, la película recibió duras críticas por parte de sectores conservadores de la sociedad venezolana y de la Iglesia".

La balandra -fiel a los postulados del realismo mágico emanado de su raigambre literaria- ha quedado como una de las muestras más acabadas de un cine pleno de sugestión indoamericana. Magníficamente respaldada por la fotografía de José María Beltrán, significó una verdadera re-

velación por la grandeza de su belleza plástica y su arrolladora fuerza en la que aflora una historia de amor y brujería. Arturo de Córdova, actor de notable presencia cinematográfica, plasmó todos los matices del hombre que se debate ante una pasión devoradora; Juana Sujo hizo una verdadera composición de María, la negra loca de El Cardonal; el niño venezolano Néstor Zavarce se constituyó en una gran revelación y Virginia, acompañada siempre por un provocativo escote, flores en el cabello y una mirada insinuante, se convirtió en un símbolo sensual amenazante para el cine latinoamericano, no demasiado acostumbrado a mostrar la vida sexual de los barrios prostibularios. La estrella contaba por entonces con apenas veintidós años de edad y el público de países varios se escandalizó y se enamoró, al mismo tiempo, de esa atrapante y provocativa muchachita. Algunos ecos de la repercusión de su trabajo quedaron reflejados en los comentarios que, por ejemplo, le transmitió el realizador Luis Saslavsky al periodista Néstor Romano, acerca del impacto que provocó Virginia en el público, la crítica y los productores franceses, como así también desde México, cinematografías ambas que, a raíz de esta película, le propusieron sumarse a sus filas. Un contrato radial en la Argentina por todo 1951 le impidió viajar a este último país, con el que se contactó años después a raíz de la coproducción *La despedida*. En 1951, el filme representó oficialmente a Venezuela en el Festival Cinematográfico Internacional de Cannes (Francia), donde José María Beltrán se hizo acreedor al Premio a la Mejor Fotografía. Años más tarde -1992-, la Motion Pictures Export Association of America lo seleccionó para representar a Venezuela en la colección en video *Literatura Latinoamericana en Cine*.

Sangre y acero: más director que libro

Tras un *impasse* de cinco años, Virginia volvió a la pantalla grande de la mano de Lucas Demare, inolvidable realizador del clásico *La guerra gaucha*. El regreso se produjo con *Sangre y acero* y el guión, firmado por Pondal Ríos y Olivari, tuvo reminiscencias -en lo que hace al ámbito en que se desarrolla y por la hondura de las pasiones planteadas- a la novela “La bête humaine” de Émile Zola, que Jean Renoir llevara al cine en 1938. La trama argumental se refiere a un trabajador del riel, cuya mujer -vampiresa de suburbio- abandona el hogar conquistada por un sujeto inescrupuloso que, años después, pretende seducir a la hija de aquella. Perseguido por el marido de la muchacha -un obrero leal y honrado-, el canalla, en claro mensaje aleccionador, encuentra la muerte entre las vías de una playa de maniobras.

Demare puso en evidencia su firme manera de expresarse, su especial cuidado por los detalles, su personal vigor narrativo y su indiscutible oficio. Todos estos valores debieron luchar contra un guión con ciertos apuntes efectistas que acentuaron erróneamente la genuina condición del melodrama. Esto no fue óbice para que, con excepcional fuerza expresiva, plasmará una vibrante escena final de persecución en las vías, que permitió remitir a las mejores imágenes del cine que lo caracterizó. *Sangre y acero* contó con una buena ejecución técnica (en la que se distinguió la fotografía de Francis Boeniger) y en el sólido elenco sobresalieron el español Tomás Blanco, como el marido engañado; Carlos Cores, plasmando lo suyo con inteligentes dosis de mesura y reciedumbre, y Rolando Chaves, que perfiló acertadamente al villano de turno. Virginia marcó con altas dosis de seducción el vampirismo de la madre (“¿De qué estás hecha?, ¿de qué barro inmundo es tu alma que ensuciás todo lo que tocás?”, le pregunta al tiempo que la inculpa Cores en una insinuante escena), y logró también pintar con encanto la transparencia casi angelical de la hija. Las cuotas de humor corrieron por cuenta de Ubaldo Martínez, que como en *Dock Sud*, repitió a un simpático y querible borrachín, y Pepita Muñoz, que estuvo muy graciosa al momento de jugar con Cores un diálogo muy bien armado e impregnado de “lenguaje ferroviario”.

Una despedida donde “no le toquen las golondrinas”

Miguel Aceves Mejía -El Rey del Falsete, como era conocido-, se convirtió en la década del cincuenta en un cantante muy popular, al punto de considerársele, junto con Jorge Negrete, Pedro Infante y Javier Solís, como uno de los pilares fundamentales de la canción tradicional mexicana. Argentina Sono Film tuvo el propósito de traer a Aceves Mejía para filmar en Buenos Aires y el hecho se concretó con *La despedida*, con Virginia en el rol protagónico femenino. La realización -primera que la estrella hizo en colores- se efectivizó en coproducción con México. A pesar de su convencional guión, *La despedida* resultó una comedia agradable que tuvo a favor la simpatía del cómico Mantequilla; la voz de Aceves Mejía; la sugestiva presencia de Virginia (que cantó dos temas, uno de ellos, la danza-canción popular *La firmeza*) y los muy bien filmados exteriores que reflejan a nuestro campo y al Buenos Aires de ese momento (Plaza San Martín, Plaza Congreso, Hipódromo de San Isidro).



De Madrid a Buenos Aires

Hacia 1957, el realizador español Juan de Orduña logró una repercusión insospechada en todo el mundo de habla hispana con *El último cuplé*, película que sirvió, además, para consolidar definitivamente el estrellato de Sara Montiel. El cuplé, género musical que parecía condenado al olvido al ser desplazado por la copla, el bolero y otros ritmos, hizo buen *pendant* cinematográfico con el melodrama, y la fórmula se estableció como un grandioso suceso de boletería. Al año siguiente, Amadori, por entonces exiliado en España, filmó -también con la Montiel-, *La violetera*, con la que logró obtener fabulosos *bordereaux* que la igualaron a *El último cuplé*, un éxito que parecía difícil de superar.

El fenómeno no pasó desapercibido para el cine argentino y de la mano del director Julio Saraceni y el autor Abel Santa Cruz, Virginia protagonizó *Del cuplé al tango*, filme que a la música española sumó la porteña, permitiendo así que la estrella transitara por ambos repertorios.

Buenas noches, Buenos Aires

En 1964 se estrenó *Buenas noches, Buenos Aires*, dirigida por Hugo del Carril, y su realización cinematográfica fue la natural consecuencia del formidable éxito teatral homónimo. El filme resultó un extraordinario desfile musical enmarcado en una brillante fotografía en color, espectacular vestuario y una creativa escenografía de Mario Vanarelli. El tango, el candombe, el folklore, la música melódica y la por entonces llamada nueva ola fueron animados por un multiestelar elenco en el que, entre otros, brillaron Julio Sosa (en su único registro cinematográfico), Susy Leiva, Antonio Prieto, Jorge Sobral, Los Cinco Latinos, Palito Ortega, Ambar La Fox, Pedrito Rico y Ramona Galarza. Lo destacable es que, a cada una de esas figuras, se les dio desarrollo personal, pero también se las combinó en dúos, tercetos, contrapuntos y conjuntos, logrando así una muy buena conjunción de todos los nombres de fuerte magnetismo que participaron.

Uno de los momentos de especial lucimiento -tal como había ocurrido en la versión teatral- fue alcanzado por Virginia y del Carril con el cuadro *Patio de la Morocha*, donde la estrella estrenó el tango-milonga *Rosa de barro*, compuesto especialmente para ella por Rodolfo M. Taboada y Mores; la acompañó este último al frente de su orquesta, Aníbal Troilo en el bandoneón y Roberto Grella en la guitarra. “Mejor rodeada no se puede estar”, dijo la estrella por entonces.

Vivir es formidable

Alfonso Paso fue el dramaturgo más fecundo del teatro español de posguerra. *Vivir es formidable*, una de sus exitosísimas comedias, se estrenó en el Teatro Alcázar, de Madrid, en 1963, y al año siguiente en el Presidente Alvear, de Buenos Aires, en ambas oportunidades con gran repercusión. Este suceso comercial influyó para que los actores Enzo Viena, Walter Vidarte y Gilda Louisek se asociaran y, a través de la productora Vilouvie, resolvieran llevarla al cine, contratando a Virginia para cubrir uno de los cuatro roles protagónicos. La temática está basada en una reafirmación optimista sobre la vida, expuesta a través de los apuros y las satisfacciones de un matrimonio (Luque-Viena) que lleva cinco años de convivencia y decide alquilar una habitación a otro matrimonio de recién casados (Louisek-Vidarte).

Vivir es formidable alcanzó un ritmo ágil impreso por Fleider; estupenda fotografía (en Eastmancolor) de Julio Lavera y dos actuaciones particu-



Junto a Enzo Viena en *Vivir es formidable*.

larmente logradas de Gilda Lousek y Vidarte. Virginia y Viena consiguieron buena química en el matrimonio que da cabida en su hogar a la flamante pareja y la estrella entonó dos tangos de Mores: *Adiós* y *Uno*, este último con los emblemáticos versos de Discépolo.

Santaolalla y el broche de oro

Desde *Vivir es formidable*, habría de pasar largo tiempo para que Virginia (muy abocada a la televisión) retornara al cine. Ocurrió en 1976 con la *re-make* que Enrique Carreras hizo de *Los chicos crecen*, con Luis Sandrini. La estrella sólo apareció abriendo el filme, al tiempo que entonaba el tango *La Morocha* de Villoldo y Saborido.

Sobrevino otro largo *impasse* en la pantalla grande, pero el mismo finalizó con una propuesta del músico y productor Gustavo Santaolalla, para formar parte de *Café de los Maestros*, valioso emprendimiento en el que reunió a los grandes mitos vivientes del tango. A partir de noviembre de 2003 y por espacio de cinco años, Virginia tuvo importante intervención en la película, en el libro, en el álbum discográfico y en las presenta-

ciones personales que se hicieron en el Teatro Colón y en el Cine Teatro Gran Rex. *Café de los Maestros* resultó un valioso testimonio en el que se aprecia la calidad artística que conservaba Virginia al momento de participar en el multiproyecto. Santaolalla se refirió a ella afirmando que “Literalmente ‘se robó’ el escenario con su histrionismo y personalidad, en una interpretación inolvidable de *La canción de Buenos Aires*. Se me ocurre que no hay otra versión de ese tema de tanta valía, luego de la que realizó Azucena Maizani y la registrada por Carlos Gardel en 1933. Entiendo que en la excelencia de esa interpretación -y de otras suyas- tiene mucho de importancia la gran actriz que siempre existe en ella”.

Pionera de la televisión

El 17 de octubre de 1951 se realizó la transmisión oficial iniciática de la televisión argentina. Al día siguiente, por LR3 TV Canal 7 pudo verse un festival artístico desde las calles 9 de Julio y Moreno, organizado por la C.G.T. (Confederación General del Trabajo) en conmemoración al Día de la Lealtad. Entre los importantes nombres intervinientes está el de Virginia, lo que la convierte en figura pionera de la pantalla chica. A partir de aquella primera incursión, su nombre quedó unido a exitosos ciclos televisivos: *La mujer del año*, *El show de Virginia Luque*, *El mundo maravilloso de Virginia Luque*, *Luces de Buenos Aires*, *Comienza el show*, *Virginia Tango Club*, *El patio de la Morocha*, *Grandes valores del tango*, *Botica de Tango* y *La noche con amigos*, entre otros. Pero fue *La Familia Gesa*, verdadero clásico, el programa que, durante cuatro años -entre 1957 y 1960- la estableció como la principal atracción musical femenina de este medio. Allí, sus ojos eran objeto de primerísimos planos que efectuaba con maestría el director Héctor Horacio Ghiggeri. Hacia 1961, Ghiggeri testimoniaba: “El haber tomado de tal manera los ojos de Virginia originó, en su momento, una obstinada polémica entre la firma anunciadora, por un lado, y Virginia y yo, por el otro. Pero fuera de la polémica, el resultado concluyó en un hito: fui el primero que utilizó un primer plano tan destacado de ojos en nuestra televisión”.

¡Vos sos tango!

Desde 1946, año en que Virginia se lanzó al ruedo como “cantante internacional”, su repertorio se caracterizó por una amplia diversidad que incluía boleros, canciones españolas, algo de folklore y, por supuesto, tangos. Pero fue este último género el que a partir de 1970 se impuso de manera exclu-

yente en su carrera. Al respecto, la estrella cuenta la incidencia de Azucena Maizani en tal hecho:

Antes, en cada actuación, yo cantaba tres tangos de cada seis temas. Azucena me preguntó un día: `¿Por qué no cantás solamente nuestra música?'. Y yo: `¡Si el maestro de todos nosotros, Gardel, cantaba géneros variados!'. Pero ella siguió en la suya: `Vos sos tango. No hagas otra cosa. Y además, no olvides nunca que somos como el soldado que ha llevado la bandera y que cuando cae el que va adelante, la levanta el que va detrás'. Aquellas palabras significaron un punto de inflexión en mi carrera. El 2 de enero de 1970, Azucena tuvo un derrame cerebral; cuando llegué al hospital ya estaba en coma. Aun así me miró y casi con un gesto imperceptible me dio a entender que cumpliera con lo que me había pedido. Pocos días después, el 15, murió. Un joven sacerdote, Jorge Bergoglio, le dio la extremaunción. Él había ido a verla porque eran vecinos. Yo estaba con Hugo del Carril, y aquel cura nos habló de su gran afición por el tango. Nunca hubiéramos sospechado entonces que, con el correr de los años, iba a convertirse en el Papa Francisco, llegando a ostentar la mayor jerarquía dentro de la Iglesia Católica.

(") Para cuando falleció Azucena, yo tenía un contrato con Canal 9 y le dije a Alejandro Romay que de ahí en adelante no quería cantar otra cosa que no fuese tangos. Al poquito tiempo de la partida de mi maestra, debuté en televisión y lo hice con *La canción de Buenos Aires*, que es de su autoría y que no falta jamás en mi repertorio.

Fue así que el tango ganó definitivamente a Virginia. Su solvencia de actriz resultó fundamental a la hora de interpretarlo, precisamente por los matices, las sutilezas y el dramatismo que necesitan, por ejemplo, las letras de Enrique Santos Discépolo, para citar a uno de los más renombrados de entre nuestros poetas populares y, además, su preferido. De otros autores tales como Homero Manzi y Aníbal Troilo hizo también memorables versiones, como la no superada de *Che, bandoneón*; precisamente fue Pichuco quien la escuchó cantar ese tema en el Café Concert Mi País, de Mar del Plata, y al terminar la interpretación, llorando, el notable músico no paraba de gritarle: "¡Así, así lo quería escuchar!".

Más allá de sus actuaciones televisivas y sus discos, Virginia se presentó asiduamente en festivales y teatros así como en las tanguerías más prestigiosas de Buenos Aires, culminando en *El Viejo Almacén*, a la que ella calificaba como "auténtica catedral del tango". Este típico rincón porteño

ubicado en San Telmo cobijó durante los últimos quince años de su actividad artística a Virginia.

Una luz que seguirá encendida

Como tantos artistas de su generación, Virginia definió un ambiente genuino que, posteriormente, muchos fueron minando con indiferencia y superficialidad. So pretexto de que ofrecen lo que el público quiere y que eso es popular. Por supuesto, sabemos que lo popular no es sinónimo de nada de lo enunciado sino que, por el contrario, está implícitamente unido a la calidad. Buena prueba de ello dieron y dan, por ejemplo, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Lolita Torres, Mariano Mores, Niní Marshall, Víctor Heredia, Susana Rinaldi, León Gieco o Teresa Parodi, por citar sólo a algunos.

Virginia Luque falleció en Buenos Aires, el 3 de junio de 2014. Pero su luz no llegó a apagarse. Seguirá encendida cada vez que la magia se repita desde una pantalla o desde un disco. Porque tal como lo señalara el poeta Cátulo Castillo: “Virginia está en las cosas del barrio de antes/ Muchacha de las noches del callejón/ Detrás de cada esquina soñó un romance/ Detrás de cada tango, lloró un amor...”.

§

Filmografía

[Violeta Mabel Domínguez, Buenos Aires, 4.10.1927; 3.6.2014]

[Todos films argentinos, salvo indicación en contrario]

1943: *La guerra la gano yo* (Francisco Mugica); **1944:** *Se rematan ilusiones* (Mario Lugones), *Mi novia es un fantasma* (Mugica; colaboración especial no acreditada en títulos); **1945:** *Allá en el setenta y tantos...* (Mugica); **1946:** *El tercer huésped* (Eduardo Boneo); **1947:** *El hombre del sábado* (Leopoldo Torres Ríos); **1948:** *Cómo se hace una película argentina* (Arturo S. Mom, cortometraje); **1949:** *Un tropezón cualquiera da en la vida* (Manuel Romero), *Don Juan Tenorio* (Luis César Amadori), *La historia del tango* (Romero); **1950:** *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Carlos Hugo Christensen, Venezuela); **1951:** *La vida color de rosa* (León Klimovsky), *El patio de la Morocha / ¡Arriba el telón!* (Romero); **1956:** *Sangre y acero* (Lucas Demare); **1957:** *La despedida / Que me toquen las gondolrinas* (Miguel Morayta, Argentina/México); **1959:** *Del cuplé al tango* (Julio

Saraceni); **1964:** *Buenas noches, Buenos Aires* (Hugo del Carril); **1966:** *Vivir es formidable* (Leo Fleider); **1976:** *Los chicos crecen* (Enrique Carreras); **2008:** *Café de los maestros* (Miguel Kohan)

Otros títulos mencionados:

Avivato (Enrique Cahen Salaberry, 1949), *Bête humaine, La / Bestia humana* (Jean Renoir, 1938), *La Dama duende, La* (Luis Saslavsky, 1945), *Dock Sud* (Tulio Demicheli, 1953), *Guerra gaucha, La* (Demare, 1942), *Pampa bárbara* (Demare y Hugo Fregonese, 1945), *Ritmo nuevo y vieja ola* (Enrique Carreras, 1964), *Tregua, La* (Sergio Renán, 1974), *Último cuplé, El* (Juan de Orduña, 1957, España), *Violetera, La* (Amadori, 1958, España), *Vuelta al nido, La* (Torres Ríos, 1938)



PARA SABOREARLA, DISFRUTARLA Y DIVERTIRSE COMO NUNCA !!!

Cinematográfica Victoria S.R.L. presenta

**Mercedes
Carreras**

**Oswaldo
Miranda**



con
Adriana Parets
Carlos Vanoni
Elena Lucena
Norma López Monet
Guillermo Rico
Onofre Lovero

Comedia Original Adaptación
Abel Santa Cruz Dr. José Dominiani

Música Fotografía
Tito Ribero Antonio Merayo

Escenografía Vestuario
Alvaro Durañona y Vedia Horace Lannes

Una producción de Héctor Bailez

Dirección
Enrique Carreras

La intervención estelar
por orden alfabético de

**Juan Carlos
Calabro**
Miguel Ligerio
Nati Mistral
Oswaldo Pacheco
Malvina Pastorino
Oscar Pedemonti
Ethel Rojo
Dario Vittori
Luis Sandrini
como Luis Sandrini



Osvaldo Miranda

M. G.

En la primavera de 1915 -3 de noviembre- en Villa Crespo, nació Osvaldo Isaías Mathón. Y cuando tenía que hacer referencia al año, recordaba que su amigo, el autor Abel Santa Cruz, había ironizado alguna vez:

1915 fue memorable en cuanto a lo que aportó al espectáculo argentino. En enero, nació Fernando Lamas; al mes siguiente, Jorge Salcedo; en mayo, Armando Bó; el 9 de Julio nací yo y pasé una buena parte de mi vida en la ciudad de 25 de Mayo: no hay nadie más patriota; en agosto, Ángel Magaña; José Marrone en octubre y en noviembre, Osvaldo Miranda. ¡Ah, me olvidaba!, en octubre -también de 1915- nació Eduardo Rudy. Claro que por un raro capricho de la matemática, él ahora tiene cinco años menos que todos nosotros.

La infancia de Osvaldo se empañó con la pérdida de su padre, cuando él era aún muy chico:

Murió en 1926 y recuerdo que mi madre me dijo: ‘No vas a poder seguir en el colegio. Tendrás que ocuparte del reparto del almacén’. Con el paso del tiempo tuve que ‘afinarme’, pulirme, aprender escuchando de los que sabían y leer, leer mucho. Siempre tuve a mano libros de gramática y diccionarios, a los que apelaba cuando tenía que decir algún texto en el teatro y no entendía el significado de ciertas palabras.

Con la crisis económica de la década de 1930, el almacén familiar se fundió y, ya en la adolescencia, Osvaldo tuvo diversos oficios, pero su empeño estaba puesto en el tango. Se inició como cantante en los clubes de Villa Urquiza:

Empecé en los cafetines y me cambié el apellido para que no se enterara mi madre. Tiempo después pude debutar en el café *Germinal*, de la calle Corrientes, y también en Radio Callao.

Osvaldo solía confesar que entre sus amores -“en escala descendente”- figuraban: su familia; su mujer, Amelia Sáez, con quien se casó en 1945; el país, su carrera y el cuadro Atlanta:

Cuando me llevaron por primera vez a Atlanta, todavía jugaba de local en la cancha número dos del Parque Chacabuco. Ahí empezó mi romance con ese equipo y el fútbol.

Su afición por Atlanta estuvo a punto de ser plasmada por el cine, pero la rapidez del actor lo impidió. Todo sucedió gracias a una broma que le jugó el realizador José A. Martínez Suárez:

En Lumiton fui asistente de dirección de una película en la que trabajó Osvaldo: *El complejo de Felipe*. En una escena, él recibía una nota que le tenía que provocar sorpresa. Creo que se trataba de la declaración de amor de una alumna. Se me ocurrió gastarle una broma y preparé un papel que decía: 'Este año, ni Dios lo salva a Atlanta del descenso'. Se lo di, fuimos a la toma y cuando Osvaldo la leyó -contra lo que yo esperaba-, puso la mejor cara de sorpresa que vi en mi vida en una interpretación. El profesional le había ganado al hincha.

El escenario de un comediante

Por sobre su pasión tanguera, Osvaldo soñaba con actuar. En 1936, intervino en *Rascacielos* de Francisco Canaro e Ivo Pelay, en la que cantaba *Casas viejas* y *Un jardín de ilusión*. Posteriormente, pasó a hacer revistas en el Teatro Maipo:

Un género tan difícil como gratificante. En la década de 1940, gozaba de una impresionante adhesión popular. Pero mi ilusión era hacer teatro de prosa y en 1941 integré la Cía. Antonia Herrero-Sebastián Chiola, para representar *María Fandango* de Joracy Camargo, en el Teatro Odeón. La dirigió José Squinquel, primer actor y director del Théâtre du Vieux-Colombier, un hombre cultísimo que fue un gran maestro para mí y de quien aprendí mucho. Cuando él estaba actuando acá, estalló la Segunda Guerra Mundial y, como era de origen judío, no pudo retornar a Francia. Así fui aprendiendo este oficio: trabajando y viendo a grandes de la escena.

Mi amigo Discepolín

La trayectoria teatral de Osvaldo continuó al lado de figuras como Enrique Santos Discépolo:

Mi amistad con él fue el premio más grande que recibí en la vida. Compartimos tres años maravillosos representando *Blum*, que Enrique escribió en coautoría con Julio Porter. Una amistad que duró hasta su último aliento.

(...) Yo asistí al ‘¡Firmes, apunten, fuego!’ al que fue sometido Enrique; que nadie tenga duda: a él lo fusilaron. Su adhesión al peronismo le granjeó la enemistad de un sector de la gente del espectáculo. Enrique era peronista de convicción, pero nunca militó políticamente. Algunos meses antes de morir, Raúl Alejandro Apold, que estaba al frente de la Subsecretaría de Prensa, le pidió que interviniera en una audición que se llamaba *Pienso y digo lo que pienso*. Por ahí ya habían pasado muchas figuras -entre ellas, Muiño, Luis Sandrini, Tita Merello y otros no menos importantes-, testimoniando su simpatía por el gobierno. Los que se habían negado -como por ejemplo, Arturo García Buhr- tuvieron que irse del país. Así de simple. Enrique aceptó. Creó entonces un personaje, Mordisquito, a través del cual elogiaba la gestión gubernamental y criticaba a la oposición. No se lo perdonaron. Él me decía: ‘Pero si lo mismo hicieron Pepe Iglesias, Lola Membrives y tantos más ¿por qué se la agarran conmigo?’. A mí también me desconcertaba tanto encono. A raíz de todo esto, Enrique vivió momentos muy duros. En noviembre de 1951, su salud comenzó a quebrantarse. Murió de tristeza, porque la gente no le perdonó a él lo que sí había perdonado a los demás. Hoy puedo decir que a Discépolo lo condenó Apold o el peronismo y lo ejecutó la Unidad Democrática, un movimiento de oposición que, entre otros, estaba formado por el Partido Radical, que es el mío desde que yo tenía dieciocho años. El domingo 23 de diciembre de 1951, a las 23.20 hs., falleció en su departamento de Callao y Córdoba. Raúl Baliari -el secretario de Enrique- me llamó por teléfono ese día y me dijo que se hallaba muy mal, que fuera enseguida. Volé a verlo y lo encontré demudado. Me miraba, pero no decía una palabra. Solamente me apretaba la mano. Yo sí le hablaba, le decía: ‘Quedate tranquilo; ya va a venir el médico. Te va a dar plasma y te vas a sentir bien’. Pero se fue apagando, en un gran silencio. Estaba sentado en un sillón que daba al balcón de Callao y de pronto su mano dejó de apretar la mía y cayó hacia atrás. Así se fue. Sólo estábamos Tania, Baliari y yo. Luego llegó Aníbal Troilo con Zita, su mujer. Más tarde, me tocó a mí darle la noticia a Armando, el hermano de Enrique, de quien estaba distanciado. En una escena de *Blum*, Enrique me decía: ‘Pereyra, déjeme morir solo’. No pudo ser. Ese día, Dios quiso que yo estuviera a su lado.

El Señor de la Comedia

Desde siempre, Miranda ansiaba ser dirigido por Antonio Cunill Cabanellas: “Sabía que iba a aprender mucho con ese gran maestro”. La oportunidad llegó cuando el director lo llamó para que formase parte del elenco del

Teatro General San Martín, junto a Malisa Zini y Daniel de Alvarado, entre otros. Pasó entonces de Shakespeare a Carlos M. Pacheco; de Cayol a Florencio Sánchez, y la experiencia de ser conducido por el notable maestro catalán dio como fruto un crecimiento actoral que fue determinante para su posterior labor escénica.

Mi tránsito por el elenco oficial tuvo una connotación política. Ya había arreglado figurar por orden alfabético, había cobrado el primer sueldo y obviamente ya estaba trabajando, cuando un día Cunill me dijo que había que firmar el contrato. Le dije que sí, por supuesto, pero lo noté dubitativo cuando empezó a hablar de ese tema. Hasta que, al fin, me aclaró que para eso, primero ordenaban afiliarse al Partido Justicialista. Había recibido una notificación que así lo indicaba y que lo incluía también a él en esas condiciones. Yo estaba afiliado al radicalismo desde que tenía dieciocho años; no sabía qué hacer. 'Borráte de tu partido', me dijo Cunill, que pisaba firme sobre la tierra y sabía qué consecuencias podía tener mi negativa. Finalmente, con el director a la cabeza, todo el elenco decidió afiliarse. Como yo había optado por no desafiliarme del radicalismo, por un tiempo estuve adscripto a los dos partidos; nunca se enteraron de esa simultaneidad.

(...) Las alternativas eran dos en esa época: o te ibas del país, como Francisco Petrone, María Rosa Gallo, Orestes Caviglia, Delia Garcés y tantos otros, o te afiliabas al peronismo. Yo tenía mi familia acá, que dependía económicamente de mí, y no podía tomar la determinación de exiliarme. No podía. Fue una época muy dura, muy difícil, en la que se buscaba enfrentar a los que no pensábamos igual. Se nos tildaba de 'contras'. ¡Yo nunca fui 'contra' de nadie! Yo fui y soy radical, como otros son socialistas, peronistas, comunistas, anarquistas o apolíticos. Nunca me ha preocupado con qué ideas comulga la gente. Lo que me ha interesado es la persona, más allá de su ideología, y a todos he respetado siempre. Quiero aclarar que no todos los peronistas tenían esa posición. Por ejemplo, yo era muy amigo de Pedro Maratea, que militaba en ese partido y él fue un hombre que nunca estuvo metido en esas pequeñas miserias. A tal punto lo apreciaba, que el día que cayó el peronismo, Pedro Quartucci y yo, a modo de solidaridad, fuimos a visitarlo a su casa. Hubo sí, quienes se dedicaron a sembrar odio, situaciones incómodas, revanchismos. Para el velatorio de Eva Perón, se solicitó que se hicieran guardias en el Ministerio de Trabajo. Se nos dijo que se iba a hacer un sorteo entre los actores que actuábamos en el San Martín en ese momento. El resultado dio los siguientes nombres: Fina Bassier, Daniel de Alvarado, Angélica López Gamio y Osvaldo Miranda. ¡Qué casualidad, todos

éramos radicales! Por supuesto que el tal sorteo no se había efectuado nunca y nos habían elegido a propósito, para violentarnos.

(...) Un día, Cunill me dio a leer *La mala reputación* y me dijo que quería que yo hiciese el papel protagónico. Cuando la leí quise desistir. Esa pieza dramática había sido el caballito de batalla de Enrique De Rosas, el mejor actor que vi en mi vida, el más completo. Le expresé mi temor al director acerca de que no me sentía con fuerzas como para encarar un rol como ese. '¿No me tienes confianza?', me dijo. 'A usted sí, Maestro. Es en mí en quien no confío', le aclaré. Como era un hombre muy hábil, me propuso: 'Vamos a ensayar quince días. Si veo que no andas, te remplazo'. Así acepté. Se cumplió ese plazo y aparentemente el asunto marchaba sobre rieles. Mi mujer me preguntaba cómo iba todo y yo le decía: 'Me parece que voy a estar bárbaro. Cunill tiene loco al elenco con la marcación, pero a mí nunca me da ninguna indicación. Señal que la cosa marcha bien'. Siempre nos reuníamos a las 14 horas, y cuando ya llevábamos como veinte días de trabajo, me informó que a partir de la jornada siguiente, los ensayos se adelantaban una hora. Me presenté y me asombré de no ver a ninguno de mis compañeros. 'Vamos a ensayar tú y yo sin nadie más. Lo único que has hecho es aprenderte la letra, pero no tienes la menor idea de lo que estás haciendo', me dijo. Y ahí comenzó a darme como 'en bolsa'. Trabajamos veinte días los dos solos; él hacía todos los demás personajes. Al estrenar hubo una ovación. Me di cuenta de que en un setenta por ciento esos aplausos iban dirigidos a mí. Cuando ya estaba en el camarín con mi mujer, Don Antonio entró a besarme y me dijo '¡Has estado estupendo!'. Yo no podía parar de llorar. Ese año estuve nominado como Revelación al Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. La terna estaba integrada por Lautaro Murúa, Alfredo Alcón (ambos por *Colomba* de Jean Anouilh) y yo. El premio lo ganó Lautaro, pero quiero destacar que se tuvo en cuenta mi actuación, y eso se lo debo a Cunill Cabanellas.

Con el humor que lo caracterizaba, Osvaldo se jactaba de haber cantado en el Teatro Colón, de Buenos Aires:

Siempre digo: 'A mí hay que tenerme mucho respeto porque canté en el Colón. Fue a fines de 1953, en que el gobierno organizó en esa sala una especie de homenaje al Gral. Perón, por medio de una representación de *El conventillo de La Paloma* de Alberto Vacarezza. No cubrí ningún personaje, sólo interpreté el tango *El llorón*, junto a Rolando Chaves, con la orquesta de Troilo. Días después, el presidente nos recibió en la casa de gobierno y nos fue saludando a todos. Adelante mío estaba Olinda Bozán y Perón le tomó la mano y le

expresó todo lo que sentía y todo lo que se merecía Olinda, que era mucho, claro. Cuando me tocó el turno a mí, dijo: 'Quiero que sepa que lo veo siempre en *Tropicana Club*; me gusta y me entretiene muchísimo su actuación y el programa en general'. Le agradecí, por supuesto y me quedé pensando: '¡Qué hombre vivo, diplomático y al mismo tiempo informado!'. A los pocos días, me envió a mi casa una foto autografiada.

A mediados de la década del cincuenta y por iniciativa del empresario Francisco Carcavallo, Miranda formó compañía con Irma Córdoba y Enrique Serrano, y pronto se convirtieron en sinónimo de excelencia en el género de la comedia. Entre los títulos de mayor repercusión se cuentan: *La cigüeña se divierte* de André Roussin; *Los maridos engañan de 7 a 9* de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari; *El amor tiene su aquél* de Carlos Llopis y ya sin la participación de Serrano, *Mary... Mary...!* de Jean Kerr. Años más tarde, Osvaldo fue partícipe de otros grandes éxitos como *40 kilates* y *Plaza Suite*, que jamás me marearon ni me hicieron perder la perspectiva de las cosas. En el primero, actué con quien para mí es el prototipo de una gran estrella: Mirtha Legrand. Apenas salía a escena en esa obra, ya provocaba un impacto en el público, aun antes de que dijera su primer bocado. Pero más allá de esa condición, yo valoro otro atributo de Mirtha: es sumamente generosa con sus compañeros. Son muchos los que se le han acercado en distintas circunstancias -me consta-, y nunca defraudó a ninguno de ellos. Quiero destacar esto. (...) En *Plaza Suite*, pude darme otro 'gustazo': tener como compañera a una actriz extraordinaria como fue Violeta Antier, que en el Festival de Montecarlo ¡trajo para la Argentina el primer gran premio internacional que obtuvo nuestra televisión! Una vez, cuando estábamos ensayando, Violeta me contó que, un tiempo antes de que la llamaran para esa obra de Neil Simon, le había dicho a su marido: 'En este momento de mi carrera me gustaría hacer una comedia. Pero una comedia con Miranda'. Fue una emoción para mí, sobre todo porque esas palabras provenían de una actriz de su categoría.

Como todo actor que se precie, Osvaldo también tuvo fracasos en su carrera:

Uno de ellos fue *La jaula de las locas*, que produjo Guillermo Bredeston; invirtió mucho dinero en esa puesta, pero justo ocurrió el 'Rodrigazo' y, con él, toda una desestabilización económica que perjudicó mucho al teatro. Años después, en un momento más propicio, la obra -con otro elenco- se volvió a montar en Buenos Aires y fue un exitazo, como en todo el mundo.

A la hora del balance en cuanto a materia escénica, Osvaldo se considera un actor sincero que se divertía haciendo comedias y que por esa razón divertía al público. En lo personal, me atraen los espectáculos elegantes. Así como vivo en una linda casa, me gustan los decorados lujosos y la gente bien vestida. Y esos son requisitos ineludibles de la comedia. Al primero que le escuché este concepto fue a Don Esteban Serrador, padre del actor homónimo que luego hizo tanto por ese género en la Argentina. Eduardo Rudy, Domingo Márquez, Hugo Pimentel y yo, solíamos ir a escuchar a Don Esteban, que acostumbraba a parar en el Café Seminario. Un día, Rudy le preguntó: ‘¿Cuál es el secreto de la comedia?’. Y respondió: ‘Una hermosa escenografía, de buen gusto; intérpretes muy bien vestidos y, si es posible, de muy buen ver; que se note que se han bañado; luz, mucha luz. ¡Ah!, y que hablen fuerte y clarito. Eso es todo’. Aquello, además de hacernos reír y divertirnos, me quedó grabado para toda la vida. A veces pienso que, a partir de aquel consejo, empecé a buscar mi camino en el teatro y en ese género. Y el balance es muy satisfactorio. Si me quejara, sería un desagradecido. Para rubricarlo, siempre recurro a unas palabras que alguna vez dijo Alfredo Alcón, nuestro actor máximo. Le preguntaron: ‘¿Por qué no hace comedias’. Y respondió: ‘Aquí hay un actor que maneja ese género maravillosamente y es Osvaldo Miranda. Yo no podría hacerlo como él’. Es el elogio más grande que recibí en mi carrera.

Llega el biógrafo

La primera participación en cine de Osvaldo Miranda se produjo en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937):

Me avisaron que se estaba por filmar esa película; me presenté en Lumiton y ahí me enteré que era para ‘hacer de extra’. Y bueno, ya que estaba lo hice. Tuve una escena con Mary Parets, donde mi texto era una sola palabra: ‘Bailamos’. Mientras bailábamos, ella le decía a Santiago Arrieta: ‘¡Así que te venís a gastar la plata aquí! ¡Viejo amarrete!’ En ese momento yo exclamé: ‘¡Je!’ Entonces, el director Manuel Romero gritó: ‘¡Corten!, ¡Corten!’ Yo actuaba como extra y quería agregar letra.

Después de ese debut, Miranda tuvo un *impasse* de algunos años en su actividad cinematográfica. Recién tuvo una oportunidad lucida con *Un señor mucamo*:

En ese tiempo no me salió nada en cine y seguí trabajando en el teatro. Al enterarme de que Discépolo iba a dirigir una película protagonizada por Tito Lusiardo, fui a verlo para ver si me podía incluir. Cuando llegué me dijo: '¿Dónde estabas? Te estuve buscando y no apareciste por ningún lado'. Sucedió que yo estaba de gira por el interior. La cuestión es que ya era tarde. Muy decepcionado, me fui a la casa de Roberto Airaldi y Roberto García Ramos. Estaba con ellos, contándoles la oportunidad que me había perdido, cuando sonó el teléfono. Era Lusiardo, que quería preguntarle al 'Chato' García Ramos si sabía dónde me podía localizar. Le dijeron que estaba ahí y Tito me pidió que fuese enseguida a los estudios de la EFA. Recuerdo que hasta me prestaron un peso para que tomara un taxi. ¿Qué había pasado? El filme trataba de cuatro hermanos. Los papeles estaban a cargo de Domingo Márquez, Eduardo Rudy, Armando Durán y Alberto Adhemar. Este último sufría de problemas nerviosos; había tenido una crisis y no podía seguir filmando. Por eso Discépolo me llamó para reemplazarlo. Filmé tres días y después me dijo: 'Ahora andá a arreglar el contrato'. Cuando le pregunté cuánto dinero podía pedir me respondió: 'Mil pesos'. ¡Era una locura! Pensé que me iban a sacar volando y se lo dije a Enrique. 'Vos pedí esa plata. Vas a ver que van a aceptar porque les resultaría más caro poner a otro después de tres jornadas de rodaje'. Me insistió mucho con ese argumento hasta que tomé coraje y lo hice, pero no querían saber nada de pagarme esa suma. Al final me propusieron un contrato de tres mil pesos por tres películas. Casi me caí de la silla de la emoción y, por supuesto, acepté. Las otras dos fueron *Cándida millonaria* y *El más infeliz del pueblo*.

Uno de los trabajos cinematográficos preferidos de Miranda fue *El viejo Hucha*, dirigida por Lucas Demare, que significó la primera realización de Artistas Argentinos Asociados:

Fue algo muy especial; me dio la oportunidad de estar al lado de la flor y nata de nuestra escena. Me contrataron porque sabían que cantaba; ahí se iba a estrenar el tango *Malena* y yo debía interpretarlo. Para eso había que hacer una grabación que implicaba gastos. Asociados recién se formaba y no tenía dinero. Entonces, Demare me dijo: 'Acá lo importante es tu personaje. ¿Te animás a doblarlo a Juan Carlos Miranda, que es el cantor de la orquesta de mi hermano (Lucio Demare) y que ya tiene grabado este tango?'. Como 'hacer el cantor' a mí ya no me interesaba más, le respondí que no había ningún problema. Y lo hice. Lucas me recomendó: 'Nunca vayas a comentar nada de esto, porque sería como reconocer que no tenemos guita'. Creo que esta es la segunda vez en mi vida que lo cuento.

Cuando hablaba de los integrantes de aquel mítico sello cinematográfico, el rostro de Osvaldo se iluminaba para evocar con emoción a Enrique Muiño, Francisco Petrone, Lucas Demare, Homero Manzi, Sebastián Chiola, Ángel Magaña:

Yo tenía por ellos una enorme admiración y, junto con mi amigo Héctor Méndez, éramos infaltables en la rueda del Café *El Ateneo*, adonde asistíamos para escucharles contar sus vivencias. Porque hoy, yo tengo fama de ser un gran conversador, pero antes de esto fui un gran 'escuchador'. Así aprendí de los grandes, oyéndolos. Y cuando no entendía algo, no me avergonzaba preguntar. Esa fue mi academia. *El Ateneo* quedaba en la esquina de Cangallo y Carlos Pellegrini y fue un refugio inolvidable para los actores de cine y teatro. ¡Muiño! Era un charlista de una inventiva maravillosa y significaba una fiesta oírle contar sus anécdotas plenas de humor y repentismo; sus salidas y las réplicas a sus interlocutores. Eso estaba mechado con mucho 'macaneo', claro, pero uno lo escuchaba extasiado, sin que importara demasiado hasta dónde era verdad o no lo que decía.

(...) Todos los que formaban aquella barra eran buena gente. Pero quizás el más bueno fue Sebastián Chiola. Lo quise mucho. Cuando él filmaba una película, si ganaba diez mil pesos, cinco mil los destinaba para su familia que vivía en Rosario. Siempre hizo eso. Una vez me dijo: 'Me tenés que hacer un favor: guardame estos siete mil pesos en tu cuenta bancaria, porque si no, me los voy a gastar'. Era mucha plata, sobre todo para mí, que tenía depositados tan sólo treinta y dos pesos. De a poco me fue pidiendo que se los diera y en breve tiempo ya había retirado todo. ¿Para qué? Para dárselo a los amigos que andaban en la mala. Era un ser muy querible y generoso.

(...) Elías Alippi era la antítesis de Muiño, en cuanto a que representaba la imagen de la seriedad. Como actor fue extraordinario y para demostrarlo, ahí está su escena con Muiño en *Así es la vida*, cuando éste quería expulsarlo de la casa familiar y Alippi le decía: 'Cuñado, si me echás de acá y se apaga esa lucecita que me alumbra, me quitás la vida'. Como director era moderno, de avanzada. Estimo que se adelantó treinta años a su época. Cuando montó *Pan criollo* de César Tiempo, sobre la problemática judía en la Argentina, para el final elevó el escenario de modo tal que el público pudiera ver bien un efecto que fue creación suya: los actores se peleaban e iban cayendo formando con sus cuerpos la Cruz de David. Fue sensacional. Hay que pensar que estamos hablando de hace más de cincuenta años.

En la década de 1940, Miranda realizó trabajos cinematográficos para Manuel Romero, piedra basal del cine auténticamente nacional y popular, y también para Carlos Schlieper, el más brillante y creativo director de comedias:

Romero filmaba rapidísimo. Tenía como una especie de premura para todo. A las cinco de la tarde ya se ponía el sobretodo y se iba del estudio. Poseía un olfato fenomenal para detectar qué le iba a 'llegar' al público. No conocí a otro como él en ese sentido. Parecía estar particularmente dotado para eso. Schlieper era ayudante de Luis Bayón Herrera, con quien yo había trabajado. Quiero decir que para cuando empezó a dirigir ya me conocía y me llamaba siempre. Solía repetir que en el set no se 'hacía' ningún éxito. Que el secreto radicaba en elegir un buen libro y un buen elenco; que luego el director podía mejorar o empeorar el producto, pero las bases eran esas. Sus películas tenían un dinamismo que aún no pudo ser superado, y eso que se ha gastado mucho celuloide desde entonces. Confiaba en los actores y dejaba que jugáramos libremente las situaciones. Siempre decía que elegía los intérpretes indicados para esos personajes que había soñado. Y que eso resumía todo. Sólo acotaba algunas cosas: 'Dale un poquito de valor a esto, no te apures tanto' o 'Más brillante' o 'Menos brillante'. Nada más. Era un hombre muy tranquilo, que transmitía mucha seguridad. Yo lo sentía como una especie de familiar mío, no un director. Solía destinarme papeles de tercero en discordia. En lo personal, me interesó más componer el rol de Lucas Alegre en *Esposa último modelo* que el de Eustaquio en *El retrato*, aunque esta resultó una comedia mucho más lograda. A medida que avanzaba su rodaje, todos aquellos que trabajábamos en Emelco nos dábamos cuenta de que, en ese género, Schlieper estaba renovando las repetidas recetas del tipo. El tiempo nos dio la razón.

Osvaldo recordaba también siempre, con particular entusiasmo, *Amor a primera vista* y *Novia para dos*, películas en que acompañó a Lolita Torres:

Ambas fueron dirigidas por Leo Fleider. Años después de que se estrenara acá, el Dr. Juan Carlos Garate, del sello Argentina Sono Film, me contó que los derechos de *Amor a primera vista* fueron cedidos para ser explotada en Rusia y Albania. Lolita fue una estrella incommensurable allá. Tengo fotos de un gran cartel colgado desde un puente de Moscú, donde está su rostro y el mío. ¡No se podía creer! En lo que hace a la persona, Lolita era encantadora. Cuando mi madre supo que estaba trabajando con ella, me pidió que un día, después de la filmación, la llevara a su casa. A mí me daba pudor molestarla, pero mamá insistió tanto que una vez se lo dije y aceptó ense-



Lolita Torres en *Amor a primera vista*.



Luis Dávila y Lolita Torres *Novia para dos*.

guida. Tomamos el té los tres, ella contaba cuentos con mucha gracia; fue una tarde magnífica. Mi madre no terminaba de agradecerle. Cuando me piden que hable de Lolita, siempre digo lo mismo: 'Buena hija, buena esposa, buena madre, buena amiga, buena artista. La suma de todo eso da por resultado el nombre de Lolita Torres'.

Oswaldo también actuó muchos años en cine y teatro con Enrique Carerras, quien dijo sobre el actor:

Me gustó mucho su intervención en *El viejo Hucha*; fue la primera vez que lo vi en la pantalla. Años después nos unimos profesionalmente en *De Londres llegó un tutor*, y a partir de allí recorrimos un largo camino juntos. Es un hombre de un buen humor inalterable. No recuerdo ni una sola ocasión en que haya llegado de mal talante al estudio o al teatro. Siempre hemos compartido y disfrutado el placer de la música. Él me traía casetes de tangos y yo le hacía escuchar canciones españolas. Más tarde hicimos dos éxitos sensacionales: *Los muchachos de antes no usaban gomina* y *Frutilla*. En la primera, Rodolfo Bebán tenía que bailar un tango con Susana Campos y Oswaldo les marcó unos pasos que él había hecho cuando participó en la primera versión que había dirigido Romero. Perteneció a una raza de actores que hoy no se encuentra, como es también el caso de Ernesto Bianco. Siempre pensé que la mejor enseñanza es ver en un escenario el desplazarse y el actuar de un verdadero artista como lo es Oswaldo.

Érase una vez en Hollywood

En 1949, Miranda viajó a los Estados Unidos para concluir allí su participación en *Los vengadores*, producción norteamericana que había comenzado su rodaje en Buenos Aires.

Llegué a esa película por mediación de Fernando Lamas. Años antes, yo había tenido que ver con su inclusión en el reparto de *Navidad de los pobres*, dirigida por Romero. Haciendo honor a aquello de que 'nobleza obliga', tiempo después, el propio Fernando sugirió mi nombre para *Los vengadores*. En esa época, las empresas norteamericanas que estaban radicadas acá se encontraron con la traba de que su dinero estaba 'congelado', es decir, no podían sacarlo del país. La razón no la recuerdo, pero así era. En el poder estaban los peronistas. Por eso, a la gente del sello Republic Pictures se le ocurrió rodar en la Argentina. Además, cayeron en la cuenta de que -suponiendo que se pudieran llevar sus divisas- les convenía hacerlo porque con la plata con que filmaban aquí



Con Pepita Martín, Julia Sandoval y Pedro Quartucci en *Tres alcobas*.

una película, en Hollywood sólo les alcanzaba para levantar un decorado. Alquilieron los estudios de Mapol y se hicieron dos versiones: una hablada en inglés y otra en castellano. Yo sólo intervine en esta última y Lamas y Roberto Airaldi participaron de las dos porque hablaban inglés. En la primera, el personaje protagónico lo cubrió John Carroll y el de Athos, 'el francés', lo hacía Lamas. En la otra, éste tomó el rol central y yo, el que él hizo en la inglesa. La idea era filmar totalmente en nuestro país. Pero a mitad del rodaje, en una escena en la que Lamas cabalgaba, provocó ex profeso una caída del caballo. Se dislocó un hombro y debió permanecer enyesado durante cuarenta y cinco días; los productores sacaron sus cuentas y económicamente resultaba más viable que la película se completara en Estados Unidos. Hacia allá partimos Airaldi, Lamas y yo en junio de 1949. Durante la filmación tuvimos un descanso de tres días, y Fernando nos propuso, a Airaldi y a mí, ir a conocer México. Fuimos. Teníamos que volver un domingo para estar el lunes en el estudio. Nos dijo que él se iba a encargar de sacar los pasajes de vuelta. Pero en vez de comprarlos para ir a Hollywood, los sacó con destino a Acapulco. Al enterarnos, no queríamos ir, pensábamos que nos iban a matar, pero nos convenció cuando nos dijo: '¿Y si no volvemos más por acá? No hay que perder esta oportunidad. Dejen todo por mi cuenta'. Fue entonces que mandó un telegrama al estudio diciendo que yo había tenido un ataque hepático. ¡Nos dimos tan buena vida, paseamos tanto! No paramos ni un minuto, conociendo todo. Al

fin, cuando retornamos a Hollywood habían pasado diez días. La cuestión es que allá nos trataron como dioses; estuvimos regamente atendidos. Después de cada jornada de filmación, nos venía a ver el secretario de la Republic para preguntarnos qué queríamos hacer. Nos llevaban a magníficos restaurantes y a ver grandes shows: Yehudi Menuhin, Dean Martin, Jeanette MacDonald. Lamas se quería quedar. En realidad, lo había deseado siempre. Pocos días antes de terminar *Los vengadores*, consiguió hacer una prueba para la Metro Goldwyn Mayer. Y esto no era nada fácil para un desconocido como era él. En esa prueba lo acompañaron -nada menos- Mirna Loy y William Powell. Airaldi y yo lo ayudamos a prepararse: yo hacía de Loy y Roberto, de Powell. Pero no resultó. Nos dijo: 'Salió muy mal. Me puse muy nervioso'. Al tiempo, logró que le tomaran otra prueba, esta vez por recomendación de Lana Turner, con quien vivía un romance. Los presentó Movita, que también actuó en *Los vengadores* y después fue la mujer de Marlon Brando. Esa vez le fue bien y se instaló allá. Nunca más volví a verlo, aunque supe por amigos comunes que siempre se acordaba de mí.

Durante la filmación de *Los vengadores*, Osvaldo recibió la propuesta de quedarse a trabajar en Hollywood:

Pero yo extrañaba muchísimo, aquí me esperaban mi madre y mi mujer. Y Discépolo, que me había mandado una carta que decía: 'Volvé. El señor Blum te está esperando. Escribí el personaje de Pereyra pensando en vos'. Me entusiasmé muchísimo con la propuesta de mi gran amigo y para fines de octubre de 1949 estrenamos *Blum*, en el Teatro Presidente Alvear. Además, tenía pendiente la filmación de *Esposa último modelo*. Nunca dudé en retornar.

Soy Miranda, el de la tele

Creí en la televisión desde el vamos. Cuando fui a los Estados Unidos a filmar *Los vengadores*, me asombré de la popularidad de los actores que estaban en ese medio. Por ejemplo, viendo televisión descubrí que Jack Benny actuaba en ella. Había sido el protagonista de una película que me había gustado mucho: *Aquí durmió Jorge Washington*. Pero yo le había perdido el rastro a ese actor; suponía que estaba retirado o que se había muerto. Ninguna de las dos cosas: trabajaba en la televisión. Y no sólo él, otras figuras importantes también se habían volcado a ese medio. Y eso me hizo pensar: 'Este es el futuro'. Acá la televisión empezó a los 'ponchazos'. Aprendimos a base de errores. Pero yo me integré inmediatamente y no dudé un minuto cuando Miguel de Calazans me llamó para hacer *Comedias de bolsillo*.

Casi enseguida, pasé a animar *Tropicana Club*, que fue el primer gran show musical que se hizo para tv en la Argentina. Luego vino la telecomedia *Mi marido y mi padrino*, junto a Enrique Serrano e Irma Córdoba. Fue un exitazo: se transmitió cinco años por Canal 7.

Algunos años después, *La nena* irrumpió en la vida de Miranda. El sábado 3 de abril de 1965, en la sección de espectáculos del diario *La Nación*, aparecía el siguiente aviso: “Nuevo y divertido programa con un gran actor de comedia brillante, Osvaldo Miranda. Y con una nena que dará mucho que hablar: Marilina Ross”. El programa terminó significando un capítulo fundamental en la carrera del actor: “Al igual que *Tropicana* y *Mi marido...*, *La nena* también se mantuvo en el aire durante cinco años. De los ciclos que hice en televisión, fue el que más satisfacciones me dio”.

El tercer gran suceso de Miranda en este medio fue *Mi cuñado*, en memorable dupla con Ernesto Bianco:

Lo primero que habíamos hecho juntos fue *Boeing-Boeing* de Marc Camoletti y resultó un exitazo tan grande que llenábamos en todas las funciones. ¡Y hay que meter gente en el Astral para que se llene, eh! Siempre digo que es tan grande que más que teatro es un galpón. Hasta trasnoche llegamos a hacer los sábados. De entrada, nuestra dupla ‘enganchó’ en el público y también contó con la aprobación de la crítica. Recuerdo por ejemplo que cuando al año, aproximadamente, se estrenó la versión cinematográfica de esa obra, Edmundo Eichelbaum en el diario *El Mundo* dijo algo así como: ‘Bianco y Miranda estaban mejor que Jerry Lewis y Tony Curtis’. Después de *Boeing-Boeing*, hicimos cinco temporadas teatrales más. Nuestro trabajo en televisión surgió a raíz de una inquietud de Bianco. Un día me dijo: ‘Es curioso que nosotros, que hicimos juntos tanto teatro con éxito, no tengamos un programa de televisión’. Otra vez me contó que había presentado a Canal 13 una idea sobre dos cuñados. Concretamos todo; seguimos madurando el proyecto y empezamos a pensar quién podría escribir los libretos. Un día me acordé de Oscar Viale. Le dije a Bianco: ‘¿Te acordás de aquel gordito que actuó con nosotros en *La dama del Maxim’s*? Escribió una obra excelente que yo vi: *El grito pelado*. El autor tiene que ser él’. Y así fue. Nunca exigimos -como se estila hoy- que en los carteles figurara: ‘Libro: Oscar Viale, sobre una idea de Bianco-Miranda’. No nos interesaba. No estábamos en eso. Así nació *Mi cuñado*, que se constituyó en un gran suceso hasta que finalizó el 2 de octubre de 1977, a raíz de la inesperada muerte de Bianco. De más está decir que fue un golpe terrible para mí. Lo quería como un hermano. Y sé que él también me quería a mí.

Cae el telón

En 1987, Osvaldo, en forma imprevista, tomó la decisión de retirarse de la actividad artística. Al respecto, años después, contó la siguiente anécdota:

En el verano de 1994, un señor me paró por la calle y me dijo: ¿Por qué se retiró? ¿Por qué está sin hacer nada? Podría agarrar aunque sea un papelito.... Y yo le respondí: señor, me retiré justamente para no agarrar papelitos.

Por excepción, volvió a los escenarios en 1997 para formar parte de una nueva versión de *Hoy Ensayo Hoy*, y en el verano marplatense de 2001, en ocasión de presentarse en un espectáculo a base de anécdotas teatrales.

Me había llamado el periodista Néstor Romano, de la revista *Flash*, para hacerme una entrevista. Le dije: '¿Querés una primicia? Me retiro'. Después, Luis Mazas, del diario *Clarín*, recogió la noticia y también la publicó con un reportaje. Yo ya lo venía pensando desde tiempo atrás. Siempre había tenido 'in mente' que me retiraría al cumplir cincuenta años con la profesión. Nadie lo sabía. Ni mi mujer, que lo tomó muy mal. Fue un disgusto terrible. Yo le decía: 'Amelia, es mejor que la gente se pregunte: ¿por qué se retiró? y no ¿cuándo pensará retirarse?'.

No fue uno solo el motivo que lo llevó a tomar la determinación:

Como ya se sabe, debuté en el cine como extra en *Los muchachos de antes no usaban gomina*. Cuando muchos años más tarde Carreras me llamó para encarnar al Mocho Ponce, el mismo personaje que Florencio Parravicini había hecho en aquella primera versión, sentí que bien podía decir que el cine había cumplido conmigo y yo con él. Pensé que era un buen broche de oro para mi trabajo. Me dije: '¿A qué más puedo aspirar?'. Luego filmé *Frutilla*; habíamos tenido un gran éxito en Mar del Plata con esa obra de Santa Cruz y cuando Carreras decidió llevarla a la pantalla no pude decirle que no.

(...) En otro orden de cosas, y para ser gráfico, siempre digo que yo estaba bailando con una música y me la cambiaron. Empecé a notar que el lenguaje que se utilizaba en la televisión era otro y a mí no me interesaba decir textos plagados de malas palabras. Nunca lo hice. Todo empezaba a cambiar y a mezclarse. Cuando hice *Boeing-Boeing* por segunda vez, con García Satur en el papel que antes había interpretado Bianco, se había establecido que en la marquesina el rubro iba a ser Osvaldo Miranda-Claudio García Satur. Así en

ese orden. En el elenco estaba también Paulina Singerman, en el personaje de la mucama, que en la primera versión lo había hecho Nelly Beltrán. Un papel protagónico, de gran lucimiento, que el autor, Camoletti, había escrito especialmente para su mujer, que era actriz. Un día, Paulina me comentó: '¡Mire cómo han colocado mi nombre en el cartel! ¡Me han puesto igual que María Noel y Gigí Ruá!'. Me dolió mucho esa situación y le prometí ocuparme de ese asunto. Fundamentalmente, porque para mí, en lo que hace a la comedia, hubo dos referentes máximos en la Argentina: Paulina Singerman y Esteban Serrador. Aunque no fueron mis maestros en forma sistemática, significaron la fuente insoslayable para todos los que como yo, decidimos transitar por ese género. Por todo esto, por mi admiración y respeto hacia ella, yo no podía permitir ese atropello. Entonces se optó porque fuéramos en orden alfabético: García Satur-Miranda-Singerman. Yo, que había arreglado figurar primero, así quedé segundo. Pero no me importó en lo más mínimo, si con eso evitaba una afrenta a una actriz que era grande, pero grande en serio ¿eh? Este episodio me hizo reflexionar: 'Algo no está funcionando bien en el teatro', me decía. Será porque soy de una época en que para pisar un escenario había que comenzar de muy abajo y respetar las trayectorias de las figuras señeras.

(...) Y si se quiere otra razón, aquí va: en esa temporada de *Boeing-Boeing*, me di cuenta de que me cansaba tres veces más que en la que había hecho diecisiete años antes. Claro, era una comedia con un ritmo frenético. Y yo tenía todos esos años más encima. En fin, como se ve, no hubo un motivo, sino varios.

Irma Córdoba recordaba que durante las dos temporadas (1983/84), cumplidas en *Hoy-Ensayo-Hoy*, el público, invariablemente, aplaudía de pie en cada finalización de las funciones:

Éramos muchas figuras, cada una de ellas con una larga trayectoria. Y esto provocaba una reacción muy fuerte por parte de los espectadores. Una de esas noches, ese clima me llevó a decirle a Osvaldo: 'Si esto fuera lo último que hiciera en el teatro, me daría por ampliamente satisfecha. No se le puede pedir más a toda una vida de trabajo'. Poco después de eso, cuando él tomó la decisión de retirarse, me confió que esas palabras mías le habían quedado revoloteando en la cabeza y lo habían ayudado a reafirmar su propósito. A pesar de eso, años después, volvimos a compartir un escenario cuando se hizo la segunda versión de *Hoy-Ensayo-Hoy*. Para los actores, es difícil apagar el fuego para siempre. Esto prueba que cuando el telón baja, inexorablemente, vuelve a subir. Es ley del teatro.

Miranda confirmaba que *Hoy-Ensayo-Hoy* fue otro de los factores que tuvieron incidencia en su decisión de alejarse del espectáculo:

Era un halago trabajar rodeado de tantos grandes que conformaban ese elenco. Me dije: ¿A qué más se puede aspirar?!. Y es verdad: le robé la idea a Irma. Ella que la tuvo, siguió actuando, y yo decidí irme.

De gira, por el inmenso proskenio celestial...

Fue Osvaldo quien acuñó una frase que pronto ganó popularidad y que, más tarde, muchos quisieron adjudicarse. Se trata de “No murió: se fue de gira”, referida a toda figura del espectáculo que parte hacia su destino final. La esbozó por primera vez ante Luis Brandoni, cuando en la Chacarita, despedían los restos mortales de Tincho Zabala: “No me gusta creer que Tincho ha muerto. Prefiero pensar que está de gira”, le dijo al actor de *Darse cuenta*. A partir del 20 de abril de 2011 hubo que apelar a aquella frase para aplicarla a él mismo.

Osvaldo Miranda partió “... con el placer del deber cumplido”, como solía repetir en sus últimos años. Maestro de la comedia y de la vida; arriba de las tablas o caminando por su Buenos Aires, fue siempre el mismo señor, con ese aire de porteño elegante que no se resignaba a que las modas le impusieran caprichosos cambios. Es que, por sobre todas las cosas, era un hombre con estilo, que es algo que se tiene, que no se aprende, que se lleva en el cuerpo y en el alma como lo llevaba él.

De todo eso estará haciendo alarde en su gira con Bianco, Serrano e Irma Córdoba por “el inmenso proskenio celestial”, como le gustaba decir a Julio Porter.

Que así sea.

Filmografía

[Osvaldo Isaías Mathon Miranda, Buenos Aires, 3.11.1915; 20.4.2011]

[Todos films argentinos, salvo indicación en contrario]

1937: *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero); **1940:** *Un señor mucamo* (Enrique Santos Discépolo); **1941:** *El más infeliz del pueblo* (Luis Bayón Herrera), *Cándida millonaria* (Bayón Herrera); **1942:** *Yo conocí a*

esa mujer (Carlos Borcosque), *El profesor Cero* (Luis César Amadori), *El viejo Hucha* (Lucas Demare), *Secuestro sensacional!!!* (Bayón Herrera), *Mañana me suicido* (Carlos Schlieper), *Historia de crímenes* (Romero); **1943:** *La hija del ministro* (Francisco Mugica); *El fabricante de estrellas* (Romero), *El sillón y la gran duquesa* (Schlieper); **1944:** *Mi novia es un fantasma* (Mugica); **1947:** *El retrato* (Schlieper), *Navidad de los pobres* (Romero); **1948:** *La hostería del caballito blanco* (Benito Perojo); **1949:** *Cita en las estrellas* (Schlieper), *Corrientes... calle de ensueños!* (Román Viñoly Barreto; colaboración especial como él mismo), *The Avengers* (John H. Auer, producción estadounidense rodada parcialmente en nuestro país y Hollywood, estrenada en 1955 en la Argentina como *Los vengadores*); **1950:** *Esposa último modelo* (Schlieper); **1951:** *Concierto de bastón* (Enrique Cahen Salaberry), *El complejo de Felipe* (Juan Carlos Thorry); *La pícara Cenicienta* (Mugica); *El honorable inquilino* (Schlieper); **1956:** *Amor a primera vista* (Leo Fleider), *Novia para dos* (Fleider); **1958:** *De Londres llegó un tutor* (Enrique Carreras); **1959:** *Del cuplé al tango* (Julio Saraceni); *Reportaje en el infierno* (Viñoly Barreto, filmada en 1951); **1963:** *40 años de novios* (Carreras; O.M. dobló al actor español Germán Cobos); **1964:** *Tres alcobas* (Carreras); **1965:** *Convención de vagabundos* (Rubén W. Cavallotti); **1966:** *Hotel alojamiento* (Fernando Ayala), *Escala musical* (Fleider); **1967:** *La cigarra está que arde* (Demare), *Las pirañas* (Luis García Berlanga, 1967); **1968:** *Un muchacho como yo* (Carreras); **1969:** *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Carreras); **1971:** *El ayudante* (Mario David; cameo, como él mismo); **1980:** *Frutilla* (Carreras)

Otros títulos mencionados:

Boeing-Boeing / Boing Boing (John Rich, 1965, Estados Unidos), *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984), *George Washington Slept Here / Aquí durmió Jorge Washington* (William Keighley, 1942, Estados Unidos)



Índice

Prólogo, José A. Martínez Suárez	7
Paulina Singerman, por Paula Félix Didier	9
Jorge Salcedo, por Raúl Manrupe	15
José Gola, por R.M.	21
Antonio Ripoll, por Daniel López	31
Francisco Mugica, por D.L.	41
Delía Garcés y Zully Moreno, por Paraná Sendrós	47
Juan Carlos Thorry, por Mario Gallina	61
Virgina Luque, por M.G.	75
Osvaldo Miranda, por M.G.	97

Impreso por Moras Graphics.

Mucha gente borra de su recuerdo a aquellos que hicieron algo para que nuestro paso por el planeta sea más placentero, ya fuese un médico, un pensador, un maestro, un artista. Esta es la razón por la cual decidimos hacer entrega, en cada festival, de una nueva colección de semblanzas de personajes del ambiente cinematográfico que merecen ser recordados. Nuestra ambición, y no es un deseo vano, es que en un futuro lejano el lector conozca lo hecho por alguno de los nombrados en estas ediciones anuales. Que así sea.