

# Homenajes III



33° FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
**CINE**  
MAR DE PLATA

# Homenajes III

## **Autoridades Nacionales**

PRESIDENTE DE LA NACIÓN  
Mauricio Macri

MINISTRO DE EDUCACIÓN, CULTURA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA  
Alejandro Finocchiaro

SECRETARIO DE GOBIERNO DE CULTURA DE LA NACIÓN  
Pablo Avelluto

## **Autoridades INCAA**

PRESIDENTE  
Ralph D. Haiek

VICEPRESIDENTE  
Fernando Enrique Juan Lima

GERENTE GENERAL  
Juan García Aramburu

## **Autoridades Festival Internacional de Cine de Mar del Plata**

PRESIDENTE  
José Martínez Suárez

DIRECTORA ARTÍSTICA  
Cecilia Barrionuevo

PRODUCTOR EJECUTIVO  
Carlos Villalba

## **Libros del Festival**

DIRECTOR EQUIPO EDITORIAL: Javier Diz

EDICIÓN: Malena Rey

CORRECCIÓN: Micaela Berguer

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Santiago Nicolás Chalita

## **Agredecimientos**

Al Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, a la Biblioteca del INCAA-ENERC, a la Fundación Cinemateca Argentina, Argentina Sono Film, Aries Cinematográfica Argentina, Foto Callao Digital, Maria del Carmen Vieites, Héctor Millozzi, Julio Azamor, Osvaldo Villarreal y a Guillermo Álamo por la obtención, restauración y digitalización de las fotografías e ilustraciones que acompañan este libro.

©2018

Todos los derechos reservados. Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.  
Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente por ningún medio sin expreso consentimiento de sus autores.

Se terminó de imprimir en octubre de 2018 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en la Imprenta Prensar.



# Homenajes III

Héctor Argente

Pablo De Vita

Mario Gallina

Daniel López

Raúl Manrupe

Alejandra Portela

# Prólogo

José A. Martínez Suárez

Se sabe y se repite: nadie está muerto mientras alguien lo recuerde. Este es el motivo de la colección *Homenajes*, que con esta lleva tres publicaciones.

Me resulta un verdadero placer ir leyendo los originales a medida que me van llegando. Me recobran la memoria de hechos que conozco. Me provoca sorpresa el enterarme de situaciones que desconocía. Me regocija presentarles a los jóvenes cinéfilos quiénes fueron los que fundamentaron con su trabajo y, por qué no, sacrificio, nuestro cine.

Esta serie tiene la ventaja de ser redactada por especialistas en la materia.

Disfrútenlo. Pero, si se les cae una lágrima en algún momento, no se avergüencen: ese momento la merecía. Y lo pasé yo.

cinematográfica  
V  
CINCO

presenta:  
una producción de

**MARIO SOFFICI**



# BARRIO GRIS

**ALBERTO DE MENDOZA - MIRTA TORRES - ANA ARNEODO - CARLOS RIVAS - ELIDA GAY  
PALMER - FERNANDA MISTRAL - JORGE MORALES - FERNANDO SIRO - WALTER REYNA - ALBERTO TERRONES  
MARIO SOFFICI - RICARDO TRIGO - UBALDO MARTINEZ**

y la actuación especial del primer actor **LUIS ARATA**

Versión libre de la novela de Joaquín Gómez Bas

Iluminación: HUMBERTO PERUZZI - Decorados: SAULO BENAVENTE - Música: TITO RIBERO

**Dirección: MARIO SOFFICI**



# Luis Arata

Por Alejandra Portela

Se atribuye al crítico Enrique Gómez Carrillo la siguiente frase: “Luis Arata posee la cara de cómico más auténtica que hay en el mundo”, un postulado difícil de refutar. Se dice también que, cuando Luigi Pirandello estuvo en Buenos Aires y asistió a la puesta de su obra *El gorro de cascabeles*, estrenada el 10 de septiembre de 1931, quedó tan admirado por el trabajo de Arata que comparó su actuación con la de actores de la talla de Edoardo De Filippo o Ermete Zacconi: “Nunca pensé que mi personaje podía ser interpretado de manera tan genial”. La obra llegaría a estar dos años en cartel con más de 1500 representaciones. La estrecha relación entre Arata, que siempre agregaba componentes propios a la marcación original, y el teatro de Pirandello, su conexión con el tono grotesco y popular, está siendo intensamente estudiada por investigadores teatrales en este comienzo de siglo **XXI**. Como en *El hombre, la bestia y la virtud* o *Cada cual a su juego*, también produjo, sin actuar, otras obras del maestro italiano.

Arata nació en Buenos Aires, cerca de la plaza San Martín, el 23 de agosto de 1895. De hogar humilde, su padre tenía un almacén y despacho de bebidas en la calle Florida, entre Charcas y Santa Fe. En el colegio era “el chico de la cara de goma”, apodo que le sirvió para que, en 1914 y sin necesidad de ver la recomendación que el joven Arata llevaba de nadie menos que Roberto Casaux, Enrique de Rosas lo tomara de inmediato en su compañía. A Casaux, Arata siempre lo reconoció como su mentor. En determinado momento las cosas no iban bien, De Rosas no podía pagarle y tuvo que despedirlo: Arata pidió seguir, quería aprenderlo todo. En 1918 integra la compañía de Pablo Podestá. Más tarde ingresa a la de Lola Membrives y Rogelio Juárez. En 1921 y a la par de Muíño-Alippi en suceso y popularidad, conforma un trío con Leopoldo Simari y José Franco (el padre de Eva Franco) y obtuvo gran éxito con la pieza *Morriña... morriña mía!*, de Enrique García Velloso. En 1923 forma su propia compañía y al año siguiente actúa en *Mateo*, de Armando Discépolo, obra central del grotesco criollo, género que honró con su personaje de don Miguel, el dueño de un carro tirado por un caballo en plena transformación de Buenos Aires de aldea en

ciudad moderna. Entre la comedia y la tragedia, la risa y el dolor, *Mateo* fue años después llevada a la pantalla por Daniel Tinayre.

En el cine, Arata atravesó triunfal el pasaje del mudo al sonoro. Debutó en 1916 en la muy temprana *Resaca*, una película de tema arrabalero de Atilio Lipizzi, que hoy se encuentra perdida. Luego intervino en la pionera del sonido *Los caballeros de cemento*, de Ricardo Hicken. Estrenada en mayo de 1933, *Los tres berretines* es la película inaugural de Lumiton, una de las empresas centrales del cine argentino. Aquí, Arata interpreta a un padre de familia que cumple 60 años—el actor no llegaba a los 40, pero su *physique du rôle* le hacía aparentar más edad de la que realmente tenía, característica que lo acompañó toda su vida—, un ferretero español que debe lidiar con el disgusto de tener una familia apasionada por el fútbol, el tango y el cine, actividades que para él significan solo distracciones. *Los tres berretines* tenía muchos atractivos para ser el éxito que fue: planos inéditos de Buenos Aires, una narración fluida y actuaciones naturalistas en la que destacan sus memorables diálogos con Héctor Quintanilla, quien interpretaba a su suegro.

En 1937 filma cuatro películas: *Lo que le pasó a Reynoso*, *Mateo*, *Fuera de la ley* y *La muchacha del circo*. *Fuera de la ley* muestra al mejor Manuel Romero, presentando con maestría el conflicto en los primeros ocho minutos: un padre policía debe lidiar con un hijo delincuente que acaba de cumplir cinco años de condena. Los cuerpos de esos personajes son atravesados por los contrastes de luz y sombra de la notable fotografía de Gerardo Húttula, con lo que la película logra una grandeza estética inusitada para el cine argentino del momento. *Mateo* coincide por lo menos en tres cosas con *Fuera de la ley*: el protagonista de Arata, José Gola nuevamente haciendo de su hijo y la fotografía de Húttula. La película de Tinayre también logra grandes hallazgos técnicos y formales, no solo en la iluminación sino también en las angulaciones de cámara, en los encuadres complejos, atentos a la ubicación de los personajes dentro del cuadro y a su relación con los objetos, y en el montaje expresivo de Alfredo Traverso. Sumado todo eso al tono entre vencido, resignado y miserable de su protagonista, es lo que hace que *Mateo* sea una de las grandes películas del cine argentino. El guión original de Armando Discépolo está basado en su propia obra teatral, fundadora del grotesco criollo y también protagonizada por Arata.

La tercera y última película en la que trabaja con Romero, *El tesoro de la isla Maciel*, es una comedia sobre la utopía: su inescrupuloso personaje Lorenzo García le vende a un marino jubilado unos terrenos después de haberlo engañado con que allí hay escondido un tesoro; él, que es “el hombre que no cree en





Luis Arata, Ricardo Passano y August Codeca en *El festín de Satanás*.

tesoros”, termina ayudando al jubilado para que finalmente sea otro tipo de tesoro el que se encuentre. La película tiene un ritmo apabullante que seguramente hereda de su origen de sainete, género popular por excelencia. No hay escena o plano en que no haya movimiento ni diálogo, y Arata maneja los matices del especulador que tiene que ganar dinero a cualquier precio: movido por la conveniencia aun en los momentos de comprensión. Matices que realmente lo hacen único: si en el cine argentino existen tantísimos actores construyendo tipologías de las que no pueden escapar, el caso de Arata resulta una excepción. Cada papel que interpreta es distinto, con un tono y un registro adecuado tanto a las características externas de sus criaturas como a sus procesos internos, responde su versatilidad a eso, directamente proporcional al talento innato del “hombre con cara de goma”.

En 1941 protagoniza *Ceniza al viento*, de Luis Saslavsky. Allí, los anteojos gruesos y redondos del director del diario esconden otra vez un conflicto filial: un padre debe decidir por el destino de su hijo, extorsionado por estafa. El dilema será publicar una noticia en contra de los valores e ideales del diario o enviar a la cárcel a la persona que más quiere. La decisión es terminante: cerrar el diario. La película, última que produce la empresa Baires de Natalio Botana, dueño del diario *Crítica*, resulta una autorreferencia bastante gruesa, pero es

compleja en su guión, con sus personajes y sus historias entrelazadas prácticamente en episodios. La del diario estructura el resto de las historias, y funciona como una ventana a la vida que la prensa debe replicar, siempre y cuando responda a los ideales correspondientes. No falta, claro, el discurso final donde el gesto del hijo de entregarse es aplaudido por el padre como una enseñanza para la humanidad (*sic*).

En *La Morocha*, el anticuario avaro que durante una noche refugia a una prostituta (Tita Merello) acosada por un policía se torna despreciable. Su ultra materialismo no le hace ver el talento de su sobrino, eximio alumno de piano y con un futuro que no piensa apoyar pero que sí será mantenido por esa mujer que termina enamorándose del muchacho, amor no correspondido con la consiguiente sentencia moral: las prostitutas no están para enamorarse, mucho menos para casarse. El personaje de Arata cae desde un primer piso y desaparece promediando la historia, pero el eco de su presencia se hace sentir en el resto de la película.

Su último papel para el cine presenta todo lo contrario. En la ópera prima de Rubén Cavallotti, la celebrada *Cinco gallinas y el cielo*, Arata cambia el carro (*Mateo*) por el tranvía que conduce este hombre a punto de jubilarse que un día altera su recorrido para llevar a una abuela al cumpleaños de su nieta: es que ha comido una de las gallinas robadas que tenían una sustancia que vuelve audaz a la gente. La audacia aquí tiene que ver con la desobediencia al trabajo que viene repitiendo hace más de treinta años. Una metáfora no muy sutil de la dicotomía libertad/felicidad - alienación/trabajo tiene en Arata una encarnadura ajustada: entre tierna, aniñada y fútil.

Luis Arata fue el gran actor del grotesco criollo pero también interpretó teatro clásico y sainetes hoy olvidados como *El finao se sacó la grande* de Carlos Ossorio, *Tu cuna fue un conventillo* y *Va cayendo gente al baile...* de Alberto Vacarezza, *El burro de carga* de Ivo Pelay, *El anticuario* de Charles Dickens dirigido por Narciso Ibáñez Menta, y *El avaro* de Molière con dirección de Antonio Cunill Cabanellas, un gran éxito de 1945. Se animó también a Shakespeare con *Otelo* (con Malisa Zini) y, aunque no resultó muy lograda, lo muestra con voluntad por salir de su zona de confort. Hizo frecuentes presentaciones en Uruguay, también supo de giras por el interior, donde, como a Juan Moreira, una vez se le prendió fuego el poncho.

También tuvo tiempo para la gestión: fue presidente de la Asociación de Promotores Teatrales y en 1943 de la Casa del Teatro. Y para los hobbies: pintaba paisajes y retratos, como lo hacían Enrique Muiño o Mario Fortuna. Y,

como Parravicini, hacía tiro con revólver. Otro hobby: la ebanistería. En TV llegó a otras generaciones y adquirió popularidad con el personaje de don Camilo de Giovanni Guareschi, interpretado en el cine por Fernandel, actor de máscara parecida a la suya, y en el ciclo *La hora Fate*, por el Canal 9. En 1961 se lo homenajeó con un extenso repaso de su vida en *El hombre, el actor y la virtud*, un programa especial de dos horas transmitido por Canal 7; por esa emisora también intervino en 1965 en *Sainetes de ayer y de siempre*.

A principios de junio de 1967 fue intervenido quirúrgicamente de un riñón, y falleció a los 71 años el 21 de junio de ese año en el que también desaparecieron figuras como Francisco Petrone, Pepe Arias y Blanca Podestá. Fue un actor muy querido por el ambiente artístico y por el público. En YouTube puede verse la multitud que acompañó la salida del féretro de la Casa del Teatro en la avenida Santa Fe. En su funeral, Luis Sandrini lo recordó como la “columna de la época de oro del teatro argentino”, en tanto César Tiempo escribió en el diario *El Día*: “Para darle sepultura habrá que cavar una montaña”.

## §

### Filmografía

[Luis Arata Elizondo; Buenos Aires, 23.8.1895 / 21.6.1967]

Según orden cronológico de rodaje:

**1916:** *Resaca* (Atilio Lipizzi). **1932:** *Los caballeros de cemento* (Ricardo Hicken) y *Los tres berretines* (sin mención de director). **1936:** *Lo que le pasó a Reynoso* (Leopoldo Torres Ríos), *Mateo* (Daniel Tinayre) y *La muchacha del circo* (Manuel Romero). **1937:** *Fuera de la ley* (Romero). **1938:** *Busco un marido para mi mujer* (Arturo Mom) y *Giacomo* (Augusto César Vatteone). **1941:** *El tesoro de la isla Maciel* (Romero). **1942:** *Ceniza al viento* (Luis Saslavsky). **1946:** *Los hijos del otro* (Catrano Catrani). **1954:** *Barrio gris* (Mario Soffici) y *El festín de Satanás* (Ralph Pappier). **1955:** *La Morocha* (Pappier). **1956:** *Cinco gallinas y el cielo* (Rubén W. Cavallotti).



ATLAS  
*presenta a*

# Pepe Arias

*en*

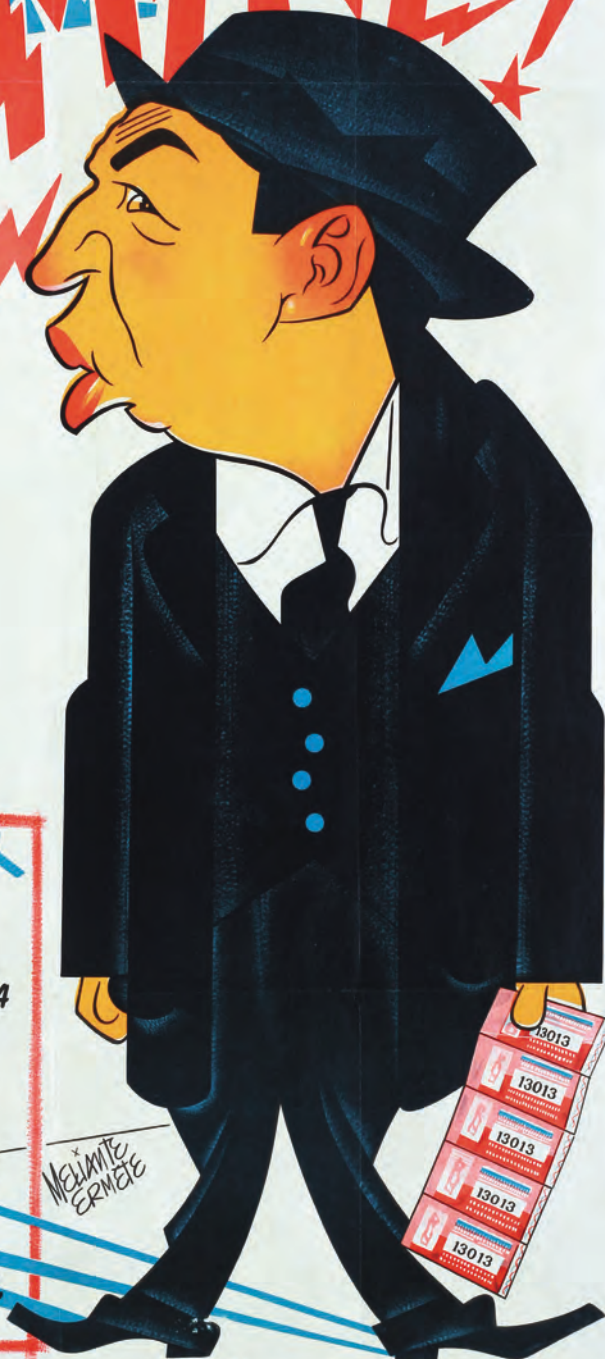
*con*

**PIERINA DEALESI**  
**JULIO RENATO**

ADOLFO STRAY · MARGA LANDOVA  
EDUARDO OTERO  
ANITA PALMERO · DOMINGO MANIA  
GERARDO RODRIGUEZ  
y

**HOMERO CARPENA**

*Dirección*  
**BAYON HERRERA**



*Argumento:* J. FERNANDEZ DEL VILLAR · *Adaptación:* RODOLFO M. TABOADA · *Música:* ALEJANDRO GUTIERREZ DEL BARRIO

# Pepe Arias

Por A. P.

Un “tipejo con cierto aire de atorrante y el simple trabajo cotidiano de mirar pasar la gente y de perseguir muchachas”. Así retrata Carlos Inzillo a Pepe Arias en su libro *Queridos Filipipones*, notable y afectiva monografía con la vida y obra de uno de los actores más relevantes de la escena argentina.

Nacido en el 1900 en el Abasto, justo frente al mercado de la ciudad de Buenos Aires, ese barrio extramuros lo ayudaría a configurar una personalidad única. Era hijo de un gallego acopiador de frutos, porotos y afines que le impuso una educación rígida que lo llevó a inscribirlo en la Escuela Naval de Río Santiago, de donde desertó a los 16 años por “falta de vocación”, algo que esa institución reconoció y terminó expulsándolo. Este hecho sería fundacional en la vida del joven excadete: luego de unos meses debutaría como comparsa en el teatro Excelsior de su propio barrio. Se sabía, la vida del actor era precaria, nómade, colectiva. Rápidamente Pepe es capturado por ella. Si bien se inicia en 1916 en el sainete porteño, gana fama en 1925 en dos revistas del teatro Ideal por su famoso monólogo en el que parodia el tango *Julián*, interrumpiendo a una voz en off y contradiciendo la popular letra de José Luis Panizza.

La década del 20 es un momento de crecimiento y consolidación. Pasa del sainete a la actuación en *Stefano* de Armando Discépolo, obra en la que interpreta a un personaje caricaturesco, Radamés, hijo menor del protagonista. Luego vendría la revista, campo natural para que Arias desplegara su mirada crítica sobre los temas de la actualidad sumada, claro, a su enorme química con el público: el monólogo sería el medio. En 1931 ya conforma su propia Compañía Argentina de Revistas de Actualidad Pepe Arias, donde trabaja con grandes figuras como Libertad Lamarque o Pedro Quartucci.

La convocatoria a interpretar a Bonito en la primera película sonora argentina, *¡Tango!*, ocurre cuando Pepe Arias lleva quince años sobre los escenarios. El film de Moglia Barth nucleaba a otras grandes *stars* de la radio y el teatro como



Tita Merello, Azucena Maizani o Luis Sandrini. A decir verdad, su intervención fue escasa, ya que la superposición de horas de filmación con su trabajo en el teatro Maipo le impedía cumplir estrictamente con el rodaje. En 1934 debutaba también en Radio Stentor.

Entre el teatro, el cine y la radio sus personajes comenzaron a poblar la vida argentina a partir de una mirada irónico-crítica, con una filosa observación de los cambios de la sociedad. Todo era digno de mención: las novedades urbanas, la popularidad del cine, la política y los políticos, los maestros, la corrupción, el empleo público. Si algunos de esos monólogos existieran, seguramente nos permitirían hacer un paneo de aquello que ocurría en la vida cotidiana, mínima y concreta de los argentinos de los años 20, 30, 40. El teatro de revistas le permitía una inmediatez y un contacto directo con el público que en el cine lógicamente era imposible, pero en la pantalla podía sintetizar, salirse del esquema, ensayar una y otra vez los tics y las *macchiete*. Por su parte, en la radio creaba personajes tan diversos como insuperables: Batista Chimento, filósofo al uso nostro, el profesor Sabelotodo, Justo Justino Reyes, doctor en trampas y en leyes, Vistobueno Ciruela, primer maestro de la Escuelita Humorística, Doctor Arsenio Gransimpático, Don Glorioso Candidato.

La primera película hecha a su medida fue *Puerto Nuevo*, la única en la que se encontraron en la dirección dos realizadores tan disímiles como Mario Soffici y Luis César Amadori, una historia que despliega los contrastes de clase y la voluntad de ascenso social (otra de las preocupaciones argentinas): el personaje de Sofía Bozán es aquel que comprende que lo de Carlos (Charlo) y Dandy (Arias) no es “atorrancia” sino desocupación, y los ayuda a insertarse en el mundo de los ricos y darles una oportunidad. Se sabe que es la primera película en la que aparece, aunque íntegramente recreada, una villa miseria. Era en el monólogo donde Arias estaba a sus anchas, y aquí no falta: en el minuto 58 de *Puerto Nuevo* es empujado al escenario para salvar la ausencia del cantor (Charlo): “el que tenía que cantar era peor que yo, así que ustedes ganan plata conmigo”, para luego elaborar un breve chiste sobre un diálogo con una *vedette*.

Por sus intervenciones, pero fundamentalmente por su carisma, Pepe Arias comienza a vislumbrarse como estrella del cine argentino floreciente: las primeras apariciones de sus personajes en las películas parecen remarcar esa condición. En *Puerto Nuevo* lo primero que vemos son las botas bajo el agua detrás de una puerta de madera y tras un leve paneo aparece Dandy con una de sus ocurrencias; en *El pobre Pérez* se escucha en off el estrépito de la caída de una bandeja y otro paneo, pero de arriba hacia abajo, describe a quien será el



protagonista de la película; en *Maestro Levita* será una campana sonando y un leve movimiento de la cámara de arriba hacia abajo.

*El pobre Pérez* y la posterior *Maestro Levita* fueron grandes éxitos de público: lo que parece ser la fórmula de la eficacia consiste en una alternancia de ocurrencias con remate, algunas que otras situaciones de desencanto y frustración y un modo de hablar que hoy puede resultar algo exagerado, marcando acentuadamente las palabras con cierto aire lunfardo y las letras consonantes arrastrando levemente su sonido. *Maestro Levita* tiene dos contrapuntos centrales: por un lado entre los personajes don Simón Galván (Arias), director de la escuela de Puentequito, y la señorita Baigorria (María Santos), y por el otro entre Galván y la ricachona viuda de Lerena que interpreta Mecha Ortiz. En esos encuentros el maestro va construyendo su propia lógica en la que no faltará la enseñanza moral: “yo aprendí a enseñar pero no aprendí a vivir”. Aun así, su personaje se presenta como un maestro de vida en un guión (de Antonio Botta, René Garzon y Amadori) que resulta intenso y complejo, que lo lleva de esa escuela rural a Buenos Aires, donde será estafado y a la vez caerá en la trampa de estafar involuntariamente, y donde también enfrentará la hipocresía de la clase alta, para volver a Puentequito a rescatar a sus niños de una epidemia. La cámara de Amadori no deja ni a sol ni a sombra a su criatura, por momentos de andar cansino, por momentos con paso chaplinesco, haciendo caso a una tipología que Arias va a saber alimentar. Dice Abel Posadas de don Simón: “Cuando la realidad lo sorprende se produce en él un vacío interior, que el narratorio capta como si se tratara de una soledad absoluta: es la imagen perfecta del héroe quebrado”. Bella definición de un payaso. La sobreabundancia de primeros y medios planos acompaña esta intención que podríamos llamar estética.

Lo social es sin duda *Kilómetro 111*, película que, como su director Soffici, adquirió con el tiempo una importancia especial. En ella el conflicto se plantea entre los pequeños productores y los distribuidores de granos, nuevamente el eje campo-ciudad que había tocado *Maestro Levita* pero esta vez de la mano magistral de Soffici. Arias es un jefe de estación echado de la empresa por prestar dinero a los agricultores para que puedan hacer su envío de carga a Buenos Aires. “(...) El campo no es como aparece en los mapas, ni los ferrocarriles son rayas, ni las estaciones son puestos. ¡Hay miseria! ¡Hay granizo! ¡Hay sequía y acopiadores! Ustedes en mi lugar hubieran hecho lo mismo”: el monólogo de Ceferino Cuello frente a la comisión directiva de la empresa resulta el nudo emocional y político de la película. Pero favor con favor se paga, entonces los que indemnizarán al desocupado son los propietarios haciéndolo nuevamente jefe, pero de una estación de servicio.

Con guión de Ivo Pelay, alguien a quien Arias conoce desde sus primeras experiencias teatrales, en *El haragán de la familia* interpreta a un extraordinario Teobaldo. Al menos la primera media hora es muy eficaz: el perezoso hermano menor que vive de su familia debe aceptar el desafío de ganar dinero honestamente sin trabajar. Una catarata de situaciones cómicas conduce al momento dramático que alterna entre la desilusión amorosa y el descubrimiento de cómo su madre mantiene a la familia. Pero, igual que en *Puerto Nuevo*, el héroe se queda sin amor.

Muy pronto Pepe Arias se convierte en el ocioso pícaro, en el perdedor bonachón, el oficinista, el mozo, el concertista fracasado, el mozo de cabaret, el almacenero especulador, el humilde, el débil, el rechazado por las blondas y las otras y por la *high society*, el de gestualidad exagerada, el que habla lento pero casi gritando, el que es consciente de su mala suerte y no es consciente muchas veces del papel que cumple en la sociedad. Los personajes de Arias suelen mirarse a sí mismos, son individualistas, pragmáticos, muchas veces tramposos. Lo espera un futuro de éxito y fama.

En *El hermano José* es dirigido por Antonio Momplet con guión de Antonio Botta basado en el personaje que interpretaba por Radio El Mundo. El traje de “manosanta” le sienta perfecto y pone sobre cubierta otra cuestión social: el tema del conocimiento en una sociedad que lo sacraliza. Los valores inmutables de la ciencia y la medicina son cuestionados por el curanderismo del “sagrado boldo y la sagrada peperina”. El todopoderoso “hermano José” monopoliza la salud de Toldos Verdes, un pueblo bonaerense rendido a sus pies. Pepe Arias hace un *all show* desopilante en el extremo de su gestualidad. Un registro que lo encuentra muy arriba en la interpretación y que tal vez representa su mejor película.

En 1942 ocurren dos cosas dignas de mención: filma *Fantasmas en Buenos Aires*, la última que interpretó para Argentina Sono Film, dirigida por Enrique Santos Discépolo, en el inusual papel de conquistador de la bella Zully Moreno, y estrena en el teatro Odeón *Ovidio*, de Laurent Doillet, que le significó un giro hacia el drama que lo despojaba de buena parte de los tics del actor grotesco y popular. Este cambio no fue muy bien recibido, ni por la crítica ni por el público. En 1947, con *La mujer del panadero*, lograría un éxito en este tipo de “teatro serio”.

Diferente es el almacenero que deviene empresario de manganeso en *La guerra la gano yo*, film que lo habilita para hablar de la especulación, del choque de clases sociales (siempre) y en modo más general de la Gran Guerra que tenía lugar en Europa. Aquí Arias es un padre de familia, inescrupuloso comerciante

al que no le importa mucho que Hitler invada Polonia mientras esto no altere su vida personal o familiar. Una película con situaciones excesivamente teatrales y un Arias más medido y menos exaltado pero que introduce la problemática de la política internacional en tono de crítica hacia ese sector que siente que los problemas que están lejos no son problemas. Mientras se gane dinero, es lo mismo negociar con Hitler, con Churchill o con Stalin; aunque la moraleja vendrá al final y el mal rico tendrá su lección. Se puede asomar en *La guerra la gana yo* a un apunte dramático cuando en el minuto 60 el personaje de Rosendo se da cuenta de que en el barco hundido donde viajaba la partida que no pudo vender también lo hacía su hijo.

Cuando en 1948 retoma su trabajo en la revista, una nota publicada en *El Hogar* hace un certero retrato de su vida profesional: "(...) bufo notable, fue actor y ha vuelto a ser bufo. Actuó en el género chico (...). Pasó luego a la revista, y se lució recitando monólogos que revelaron un «modo»—por no decir un estilo—e interpretando sketches bastante pornográficos. Del Maipo pasó al Odeón donde aún estaban húmedas las huellas de la Comédie Française. El público y la crítica celebraron a quien ha venido de la nada, acometía la empresa de su propia superación. (...) Cuando se tiene valor para salir de lo ínfimo—y él lo tenía—no hay que salir de ello".

Esta voluntad de una estética más dramática, como en todos los cómicos del espectáculo argentino, en Pepe Arias siempre recibía una crítica a ultranza. En *El Loco Serenata* (ni Domingo Di Núbila lo había aceptado) pudo escapar a su comicidad inherente haciendo de un resentido violinista fracasado que vive miserablemente en una barcaza, personaje en el que Di Núbila encontró algún contacto con Vigo. Más tarde, *Rodríguez supernumerario* tiene intensos pasajes dramáticos que ponen toda la atención en la actuación de Arias, un empleado alienado, el último del escalafón de la Dirección de Defensa Vegetal. Basado en una obra de teatro, el film está construido mayormente en base a planos generales con una centralidad fundamental en Rodríguez, quien de tan honesto será injustamente despedido.

En 1949 asume Raúl Alejandro Apold como subsecretario de Información y Prensa de la Nación, responsable de un cambio paradigmático en la política de comunicación del Gobierno. Las listas negras que confeccionó afectaron directamente a Pepe Arias, excluido de trabajar al menos durante dos años. Son muy atendibles los datos que rastrea Inzillo sobre ese momento que el propio actor llamó "muerte civil" (haciendo juego de palabras seguramente con la famosa obra teatral) y en el que, por ejemplo, era ocasionalmente acusado de ser

“el actor de los oligarcas”. Lo cierto es que entre 1952 y 1954, hasta la filmación de *Mercado de Abasto*, el programa de radio *Liberato* y la revista *Los caballeros prefieren las de El Nacional*, Pepe Arias estuvo fuera de todo escenario.

Sin embargo, lo estaba esperando un enorme éxito a su regreso: *Mercado de Abasto*, un film claramente realizado al servicio de la insuperable Tita Merello pero que tiene al actor reapareciendo con una enorme personalidad, un regreso a esos personajes especuladores pero bonachones que sufren por un amor no correspondido al que se entregan completamente. La actriz había solicitado expresamente a Lucas Demare que el cómico fuera el coprotagonista de esta película y lo aprovechó con creces.

La única intervención de Pepe Arias en la fallida *Estrellas de Buenos Aires* son los diez minutos del monólogo *El último afiliado*, digno de ser analizado políticamente: el plan quinquenal, la nacionalización de la electricidad y los ferrocarriles, el bombardeo sobre la Plaza de Mayo, el “gorilismo”, el “alpargatas sí, libros no”, un peronista en el contexto de la Revolución Libertadora. Un despliegue de temas en pleno auge del antiperonismo.

Los diez años que transcurren entre *Mercado de Abasto* y sus últimos dos protagónicos en el cine tuvieron que ver con problemas de salud: para *La mujer del zapatero* y *La señora del intendente* Armando Bo convocó a Pepe Arias en tandem con Isabel Sarli, la bomba sexual del cine clase B, la que desencadena pasiones pero atraviesa sus films como si lo desconociera, como dice Sergio Wolf en su libro *Cine argentino. La otra historia*. Valentín, el vendedor de zapatos que se casa con la insaciable Lina y no puede cumplir con sus “obligaciones” de esposo, daba lugar a situaciones de extrema picardía. En la segunda película, Flor, la mujer más deseada de Ombú Quemado, se dispone a conquistar al candidato a intendente del pueblo, el doctor Amable Gambetta, quien a su vez ve una oportunidad única en casarse con ella para ganar votos. *La señora del intendente* termina siendo su film póstumo y la de Pepe Arias una caricatura al servicio de la erótica de Bo que, como en *La mujer del zapatero*, explota la diferencia de edad entre la pareja y la imposibilidad del anciano de conformar sexualmente a su mujer. Bo le regala varios momentos de monólogo, como la inicial voz subjetiva con la que Gambetta se autoconvence de involucrarse en el mundo de la política, o los subsiguientes discursos de la arenga política. Aunque el crítico Jaime Potenze afirme por esos días en el diario *La Prensa* que Pepe Arias nunca debió haber salido de su retiro, esa vanguardia erótica, única del cine de Bo-Sarli, dio espacio a las últimas intervenciones en el cine que podrían leerse también como el último gesto provocador y entusiasta de la gran estrella que fue.

Hasta allí, todos los nombres que Pepe Arias interpretó amasaban uno solo, uno que tenía el “semblante de vivillo trasnochado” (como dice Jorge Conti en *Aguafuertes radiales*), “un Tato Bores de la guardia vieja, medio triston y sabio, con el labio inferior siempre al borde del puchero” o ese “tipejo algo atorrante”, que Inzillo transcribe de las palabras de Edmundo Guibourg. Pepe Arias habitó el corazón del siglo **xx** retratando un cierto tipo de argentinidad pero también una cierta manera de hacer espectáculo. Representante de la vieja guardia, cuando en 1959 en una entrevista de un medio gráfico se le pregunta “¿Qué opinión de esta nueva y extraña tendencia de nuestro cine?”, Arias contesta: “Opino que se está desvirtuando el cine argentino. Ya no es ni por asomo el fiel reflejo de nuestro sentir, de nuestros problemas, de nuestra idiosincrasia. No está pintado en él nuestro temperamento, nuestra manera de vivir, de actuar. Eso que tanto se le alaba a los italianos de mostrarse tal cual son y que se adoptó por años y años en nuestro medio, parece que fuera patrimonio extranjero, mientras aquí se copia todo lo importado... hasta las cosas malas...”.

## §

### Filmografía

[José Pablo Arias; Buenos Aires, 16.1.1897 / 23.2.1967]

Según orden cronológico de rodaje:

**1932-1933:** *¡Tango!* (Moglia Barth). **1935:** *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici). **1936:** *El pobre Pérez* (Amadori). **1937:** *Maestro Levita* (Amadori), *¡Segundos afuera!* (Alberto Etchebehere y Chas de Cruz: aparición amistosa no acreditada). **1938:** *Kilómetro 111* (Soffici). **1939:** *El Loco Seranata* (Luis Saslavsky) y *El haragán de la familia* (Amadori). **1940:** *Flecha de oro* (Carlos Borcosque) y *Napoleón* (Amadori). **1941:** *El hermano José* (Antonio Momplet) y *El profesor Cero* (Amadori). **1942:** *Fantasmas en Buenos Aires* (Enrique Santos Discépolo), *Los millones de don Juan García* (Manuel Romero: film de rodaje interrumpido) y *El fabricante de estrellas* (Romero). **1943:** *La guerra la gano yo* (Francisco Mugica) y *Mi novia es un fantasma* (Mugica: aparición amistosa no acreditada). **1944:** *Las seis suegras de Barba Azul* (Carlos Hugo Christensen). **1946:** *La mujer más honesta del mundo* (Leopoldo Torres Ríos). **1947:** *Rodríguez supernumerario* (Enrique Cahen Salaberry). **1948:** *Todo un héroe* y *¡Fúlmine!* (ambos Bayón Herrera). **1950:** *Una noche cualquiera* (Luis Mottura). **1954:** *Mercado de Abasto* (Lucas Demare). **1955:** *Estrellas de Buenos Aires* (Kurt Land). **1964:** *La mujer del zapatero* (Armando Bo). **1966:** *La señora del intendente* (Bo).







# SE ABRE EL ABISMO

PRODUCCION  
PAMPA FILM

*Sebastián* CHIOLA  
*Silvana* ROTH  
*Ricardo* PASSANO (H)  
HOMERO CARPENA  
GUILLERMO BATTAGLIA  
JUDITH SULIAN  
CON ELSA O'CONNOR

DIRECCION  
*Pierre*  
CHENAL



# Sebastián Chiola

Por A. P.

Sebastián Chiola desarrolló su carrera en el cine en poco más de diez años, entre 1937 y 1948. Fue el irónico despreciable, el extorsionador educado, el tipo atractivo que se abisma junto a los demás; aquel que apoya, como al pasar, su mano sobre la balanza para que sea mayor el peso del lado de los condenados.

Ambigüedades que en un cine de fábulas como el argentino de los años 30 o 40, preocupado en contar historias entramadas con los valores impuestos por una sociedad burguesa, cristiana y en plena reafirmación de su nacionalismo, no les caben a muchos actores. Pero a Sebastián Chiola, nacido en 1903 en Rosario, con sus rasgos pronunciados, su peinado generalmente engominado y su tono inconfundiblemente porteño, esos personajes que obstaculizan la felicidad de los demás o intentan —y a veces lo logran— cortar el curso de sus sueños le van de maravillas. Suele enfrentarse con aquellos que tienen como único sueño la realización del amor romántico o la conformación de la familia. Si extorsiona, muchas veces es por dinero, casi siempre por honor o por expurgar culpas perdidas.

Trabajó desde temprano, fue cosechador de maíz, peón de panadero, corredor de seguros, cartero, empleado en una agencia marítima y vendedor, pero quería ser actor. Un encuentro fortuito en la calle con el actor trágico José Gómez hizo que pronto consiguiera un lugar en su compañía. Debutó en Montevideo en 1925 con la obra del francés Jean Aicard *Papá Lebonard* y luego en Buenos Aires en temporadas compartidas con Muiño y Alippi, Tito Lusiardo, Cayetano Biondo y Pedro Quartucci.

Actor de carácter en *La fuga* y en *Palermo*, fue luego el comprensivo pero firme director del orfanato de *...Y mañana serán hombres*. Cuando el historiador Abel Posadas tiene que caracterizar al Salvador Di Pietro de *Con el dedo en el gatillo*, lo tacha bellamente de “personaje esférico”. Un anarquista, “un libre pensador que lucha por la felicidad de sus hermanos y que debe salir a delinquir para que se puedan repartir los socorros de la huelga y enviar dinero a los

presos políticos". Se trata de una versión de la vida de Severino Di Giovanni con influencias del clásico *Scarface* de 1932. No es casual que el primer robo de la película se produzca en una sala de cine donde precisamente se proyecta el clásico de Howard Hawks. Paul Muni es reemplazado por Sebastián Chiola, el joven que terminará usando camisas de seda y será abandonado por la causa que defendía. Realmente un film glorioso *Con el dedo en el gatillo*, con la maestría de Moglia Barth, el pionero del sonoro; en la primera elipsis se nota ya su mano: un cielo con nubes a lo Renoir, el nacimiento del bebé y la aparición del Salvador, ya mayor, encarnado por Chiola.

En 1944 obtuvo el premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina al Mejor Actor de Reparto por su trabajo en *El muerto falta a la cita*. El primer contacto que tenemos con su personaje de Guido Franchi es entre las sombras, pero a los 40 minutos reaparece sorpresivamente con una actitud irónica pero amenazante, para chantajear al joven recién casado que cree haber atropellado con su auto a un ciclista en la noche de su despedida de soltero. Perturba de tal manera la fragilidad del personaje que tan bien animó Ángel Magaña que el acto de haber escondido un cadáver para salvar la culpa parece tan grave como el objeto del chantaje. De no pagarle lo que pide, la tranquilidad y felicidad de esa pareja millonaria y glamorosa no se realizaría. Hay un tema de clase también en juego. Chiola es el actor ideal para el plano en contrapicado y la cámara en movimiento, y si están combinados, mucho mejor: así lo entendieron el director de fotografía Francis Boeniger y el director Pierre Chenal al encarar el encuadre, y también Chenal y Bob Roberts cuando hicieron lo propio para *Se abre el abismo*. En esta adaptación de la novela *Vía Mala* del suizo John Knittel, el juez Eduardo Casares que interpreta Chiola se destaca entre el desaforado hijo que hace Ricardo Passano (quien ayuda a matar al padre), la *machieta* de Elsa O'Connor como la sufrida madre y la angelical Silvia de Silvana Roth: el juez se debate entre el amor de la mujer a la que conquista y el cumplimiento por el deber a Justicia. Un melodrama extraño en el que Chiola logra una templanza y un naturalismo por encima de los otros actores, sin olvidar los matices que sabe darle a un personaje que se ve en el dilema de juzgar a la familia entera de su esposa.

Antes de esos encuentros con el francés Chenal, fue el tortuoso empleado bancario de *Casa de muñecas*, donde ayuda no desinteresadamente a esa mujercita (Nora) atrapada en un mundo en el que las mujeres no pueden pedir un préstamo bancario sin el aval de la firma de un hombre, pero ella falsificó una firma y nadie debe saberlo, aunque lo hizo por amor a su esposo y a su familia. El entramado del guión que Alejandro

Sebastián Chiola en *Como tú lo soñaste*.

Casona construyó a partir del clásico teatral de Ibsen, eliminando la célebre decisión de Nora de abandonarlo todo, encuentra en el personaje de Chiola a un ser perturbado por la caída en desgracia, el abandono de su mujer y un reencuentro poco feliz: es el espejo en el que se mira Nora. “Un hombre necesita alguien en quien creer y una mujer alguien a quien consagrarse”, dice otro de los personajes femeninos (Alita Román), frase por cierto no muy feminista. Es que aquel era un cine fundado en el honor de los hombres y el sacrificio de las mujeres: en el medio, el personaje de Chiola navega entre las aguas del destino donde los canallas pagan lo que hacen y las mujeres son demasiado felices para pensar en venganzas. En *Como tú lo soñaste*, film adaptado de la pieza teatral *Un día de octubre* de Georg Kaiser—autor alemán acusado por el nazismo de artista “degenerado”—, Chiola interpreta a Felipe, el carnicero que durante una noche entra a la casa donde sirve su novia y termina acostándose con la niña (Mirtha Legrand todavía en su etapa ingenua).

En *Puerta cerrada*, el gran melodrama del sufrimiento femenino, Chiola es Antonio, quien vive a la sombra de Nina Miranda, su hermana actriz, empeñándose en que no abandone la actuación y oficiando de motor que causa la gran confusión de la película: Nina nunca recibe la noticia de que las tías de su esposo la han bendecido para que ingrese a su familia, ya que Antonio intercepta esa carta. Ahora bien, ¿cuál de estos dos personajes es el que actúa más éticamente? ¿Antonio, que no quiere que su hermana abandone la vocación, o Nina, que más que la aceptación de su familia política quiere que su marido tenga el buen pasar de su familia y no aspirar a un premio de pintura que sabe que nunca llegará? Otra vez, cero en feminismo; otra vez, Chiola caminando por el filo de la ambigüedad moral.

¿Hay en todo el cine argentino un duelo “a capa y espada” más potente y significativo que el que enfrenta al teniente realista Villarreal (otra vez Magaña) y al refinado criollo capitán Del Carril en *La guerra gaucha*? Son dos duelos, en realidad: en el primero Villarreal todavía lucha en las tropas del rey; en el segundo, ya converso, es redimido por el capitán en un diálogo antológico: allí Chiola terminó por ganar el lugar que le corresponde en el panteón de los grandes actores argentinos. Entre las tantas curiosidades que esta película ofrece, la relación que tiene con su lanza, a la que llama “mi mujer”, seguramente es la más singular; también, la muy comentada acción en el momento de desenvainar al grito de “Vamos a matar a esos hijos de p...”, interrumpido a su vez por la metralla. Eso causó conmoción en el público.

Otro duelo, esta vez de naipes, es el magistralmente sugerido por Luis Saslavsky en *Historia de una noche*, y enfrenta al personaje que encarna Pedro López Lagar (un hombre que regresa a su pueblo) con el de Chiola, un inspector que descubrirá el “error” de uno de sus empleados. El modo en que cuenta a Santiago Arrieta cómo se desarrolló el juego de póker en el que perdió mucho dinero significa no sólo un giro en la historia sino una resignificación inesperada de ese personaje antes temible.

Sebastián Chiola fue uno de los actores más cultos del medio artístico nacional: conocedor de la obra de Walt Whitman, traductor al castellano del libro *Reflexiones del comediante* de Louis Juvet, autor de libretos para la radio. Fue un referente para los actores más jóvenes. Sus personajes muestran una “turbia personalidad”, según el *Diccionario de actores del cine argentino* de Blanco Pazos & Clemente, personajes con matices, que pueden dar giros inesperados o ser racionalmente autocontrolados. A todos supo darles un tono distinguido e inigualable. Interpretando en el teatro la obra *Mónica perdió un complejo* con Gloria

Guzmán y Pablo Palitos, comenzó a no sentirse bien. Lo trasladaron a Rosario para que estuviera cerca de su familia. Allí falleció, demasiado joven, antes de cumplir los 47 años.

## §

### Filmografía

[Rosario, Santa Fe, 26.3.1903 / 7.2.1950]

Según orden cronológico de rodaje:

**1937:** *La fuga* (Luis Saslavsky), *Palermo* (Arturo Mom) y *Callejón sin salida* (Elías Alippi). **1938:** *El hombre que nació dos veces* (Oduvaldo Vianna) y *Puerta cerrada* (Saslavsky). **1939:** *El matrero* (Orestes Caviglia), *El Loco Serenata* (Saslavsky) e *...Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque). **1940:** *Petróleo* (Mom), *Con el dedo en el gatillo* (Moglia Barth) y *Nosotros... los muchachos* (Borcosque). **1941:** *Historia de una noche* (Saslavsky) y *Vidas marcadas* (Daniel Tinayre). **1942:** *El viejo hucha* (Lucas Demare: aparición amistosa no acreditada) y *La guerra gaucha* (Demare). **1943:** *Casa de muñecas* (Alberto de Zavalía) y *Oro en la mano* (Adelqui Millar). **1944:** *El muerto falta a la cita* y *Se abre el abismo* (ambos Pierre Chenal). **1945:** *Viaje sin regreso* (Chenal). **1946:** *Como tú lo soñaste* (Demare). **1948:** *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese).

### Otro film mencionado:

*Scarface* (*Scarface –Cara Cortada–*, EEUU, 1932, dir. Howard Hawks).







# La enigmática Miss Clay

Por Daniel López

Cuando el cinematógrafo fue inventado, la cámara era utilizada básicamente para captar la realidad: se los llamaba “actualidades” y eran films brevísimos que registraban tanto un tren llegando a una estación como a la muchedumbre obrera saliendo de la fábrica en la que trabajaba. Pronto se hizo necesario contar alguna historia, a la que se dio en llamar “ficción”, lo cual requería de actores profesionales: en aquellos años de inicios del siglo XX estos actuaban solo en teatro, puesto que la radiofonía aún no había sido establecida. Así, al igual que en el resto del mundo, en la Argentina los primeros films de ficción recurrieron a populares actores llamados Podestá (la entera, legendaria familia), Florencio Parravicini, Orfilia Rico, Luis Vittonne, Segundo Pomar, María Esther Podestá, Lola Membrives, Pedro Gialdroni, los hermanos Petray, Olinda Bozán, Salvador Rosich, Roberto Casaux, Camila Quiroga y tantos otros que trajinaban escenarios.

Lentamente, algunos productores se animaron a contratar a no profesionales (aficionados, entusiastas, improvisados, caraduras, “amigas de”, recomendados), incluyendo a los jóvenes *high class* que nutrieron los respectivos elencos de *Amalia*, *Deuda sagrada*, *Un romance argentino*, *Blanco y negro* (una de las cuales fue aquí Victoria Ocampo) e *Historia de una vida*. Hasta 1920 —año que interesa en relación con este artículo—, entre otros actores se diría ocasionales como el Filomeno Acuña de *Una noche de garufa* o los hermanos Torre Ríos de *Carlitos y Tripín del Uruguay a la Argentina*, van surgiendo nombres ajenos a los escenarios, como Vina Velázquez, protagonista de *El ovillo fatal*; Tita Merello, quien a sus 12 años concretó su debut absoluto en un pequeño personaje de *Buenos Aires tenebroso*; el futuro súper galán Florentino Delbene en *En un día de gloria*, y como Yolanda Labardén y la española Lydia Liss en su simultáneo debut en *Campo ajuera*. Y Mary Clay, por fin.

El biógrafo de Leopoldo Torres Ríos, Jorge Miguel Couselo, la menciona apenas en la ficha técnica de *Palomas rubias* como “María Clais o

Mary Rojo”, apelativos que no aparecen antes en film o pieza teatral alguna: María Clais probablemente fuera su nombre verdadero, pero ni ese ni otro dato de su vida privada se han filtrado en la prensa de la época, sin embargo tan afecta a las menudencias íntimas de los astros y estrellas de Hollywood. Una fotografía en la portada de la revista *La Novela del Día* (nº 304) la muestra caracterizada para su personaje en *La baguala*: de perfil, cuerpo en apariencia robusto, un hombro desnudo, cabello moreno, labios pintados, mirada lánguida y algo tristona.

Su debut, en 1920, resultó tan inadvertido cuan sospechoso: lo primero porque tuvo lugar en uno de los varios cortos comerciales realizados por Julio Irigoyen, *Reía Carnaval...*, que la Buenos Aires Film cobraba a buen precio y luego exhibía de manera gratuita en gran cantidad de cines; y sospechoso porque bien conocida era ya la fama del cineasta en practicar lo que más adelante se dará en llamar “casting sábanas”. Ese mismo año interpretó un personaje secundario en el citado *Palomas rubias*, dirigida por otro experto en mujeres como Ferreyra: era un drama sentimental escrito por Leopoldo Torres Ríos y protagonizado por Lydia Liss, quien junto con Clay y con Elena Guido conformaban las tales palomas del aparentemente cálido brochazo porteño tan caro al director.

De inmediato fue Carmen en *El hijo del Riachuelo*, primer film en el que la dirigió el peruano Ricardo Villarán, un melodrama ribereño cuyo protagonista (Nelo Cosimi) es apodado Riachuelo y cae en el alcoholismo tras atravesar tremebundas peripecias sentimentales, amistosas y orilleras. Le sigue, también con Villarán, *La baguala*, rodado en los Valles Calchaquies salteños, film ninguneado por los cronistas, que no adelantaron dato alguno sobre su asunto ni publicaron críticas luego de un estreno que, además, fue muy oscuro, sin publicidad ni gacetillas, un año después de realizado y en un cine de segunda línea, el Crystal Palace de la calle Corrientes 1550.

Al año siguiente hizo apenas un film, *Valle Negro*, versión de la popular novela de Hugo Wast producida y adaptada por el autor. A Clay le tocó en suerte interpretar a Mirra, en términos dramáticos la más rica de las dos hermanas (Clara Ward era Flavia), madre soltera en épocas en que tal cosa resultaba insoportable para la sociedad. Rodado en Ascochinga, en las sierras cordobesas, ninguno de los diarios principales publicó comentarios críticos, algo muy extraño considerando al menos tres factores: el prestigio del que por entonces gozaba el escritor en los círculos sociales y



Mary Clay y Felipe Farah en *El poncho del olvido*.

artísticos, el éxito de ventas de su novela y, no menos importante, que los productores publicitaron el film abundantemente. Una explicación posible es que resultara muy malo y, por respeto a Wast, prefirieran ignorarlo a condenarlo.

En 1924, Mary Clay intervino en dos films. En marzo, en *El poncho del olvido*, inspirado en la letra de Enrique P. Maroni para el tango al que Adolfo R. Avilés le puso música: es un dramón en el que anima a la estanciera Lucila, “a quien un cambio brusco de suerte sume en la pobreza, y que ante el temor de no poder resistir la miseria que se avecina, abandona un hogar honrado y un hombre que la respeta y ama, tras el brillante porvenir que falsamente se le ofrece; y es en ese medio de diversión y fausto, donde su conciencia la hiere de continuo, revelándole en contrastes amargos y tangibles, la cruel diferencia que existe entre la esposa y la «entretenida»”, según descripción —rigurosamente sic— de *La Época* (4.9.1924). En agosto-septiembre filmó *Corriones*, producción que “tiene sobre sus similares de la cinematografía nacional el mérito de su argumento, que se aparta, por fin, de los asuntos arrabaleros y de los gruesos dramones, para iniciar un tipo de comedia interesante y de vasta explotación en nuestro ambiente. [...] Mary Clay, la estrella, posee una

hermosa figura, rasgos fotogénicos y un inteligente sentido de los recursos expresivos, que predomina en las emociones suaves y en las situaciones sentimentales” (*La Nación*, 8.4.1925).

En 1925 interpretó sus dos últimos films argentinos en tanto actriz, ambos para la productora Arte Film Argentino cuyo titular era Rafael Mancini. *Mientras Buenos Aires* duerme la devolvió a las manos expertas del “Negro” Ferreyra, esta vez en plan protagónico de un “asunto, frondosamente novelesco, o mejor dicho, folletinesco”, que “trata de una joven, fruto del pecado, a quien el propio padre —que no sabe quien es ella— corteja” (*La Razón*, 4.5.1925). Con *Bajo la mirada de Dios*, en cambio, se despidió en gran estilo en un film que ha sido históricamente considerado uno de los más logrados del período: dirigido por Edmo E. Cominetti mayormente en las sierras cordobesas a partir de un argumento original de Manuel Lema Sánchez, presenta a Augusto Zama como un sacerdote que escucha la confesión de un crimen que el secreto eclesiástico le obliga a no revelar pero que los pobladores atribuyen a la joven novia de la víctima, un poderoso estanciero (Ángel Boyano); esto es, ni más ni menos, la línea general de un asunto que la literatura, el teatro y el cine abordaron compulsivamente desde al menos 1892, cuando en un teatro de París fue estrenada *Nos deux consciences*, pieza teatral de Paul Anthelme que a su vez fue la base de la que se sirvió Hitchcock para su fundamental *I Confess*. En el film de Cominetti, Clay “compone con acierto y compenetración precisa el personaje de Susana a su cargo. La riqueza fotogénica de su figura y las positivas disposiciones de su temperamento demostradas en producciones numerosas hacen de ella una actriz particularmente dotada para el arte mudo” (*La Nación*, 23.11.1925). [Curioso: *Bajo la mirada de Dios* es el único film argentino de Clay del que se conserva la copia que, tras muchas idas y vueltas, acabó en el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken. Sin embargo, hacia el pasado mes de abril, cuando comencé este texto, una empleada de ese organismo municipal me informó que sí, efectivamente, la tienen, pero no pueden mostrarla. Raro, ya que la actual gestión —iniciada en 2008— puso el acento en la conservación, la restauración y, por lógica, la exhibición de su patrimonio, al menos para historiadores e investigadores. Una lástima].

Mary Clay no solo fue la primera actriz argentina puramente cinematográfica sino, además, la primera en revelar inquietudes literarias ciertas. El diario *La Nación* publicó el 30.4.1925 (2ª sección) sus impresiones acerca del estado actual de la industria cinematográfica argentina, lo cual

resulta revelador porque ese tipo de encuesta solía hacerse entre productores, directores y distribuidores, todos hombres. Allí, Clay advierte de entrada que “mis cuatro años de lucha y contacto con este arte me permiten ofrecer estas consideraciones”, y sintetiza su parecer en la palabra desconfianza: “Desconfianza, en los capitalistas, en los exhibidores, en el público mismo”; se explaya sobre la pobreza generalizada del cine local, reclama crecimiento, honradez y depuración en sus filas y concluye en que “mientras esto no suceda, tendremos que conformarnos con películas pobres, con empresarios y dirigentes advenedizos, con periódicos gremiales inescrupulosos y con un ambiente indiferente, cuando no hostil. Y es lástima. La Argentina con sus panoramas variados y bellísimos, sus leyendas pintorescas, sus problemas sociales interesantes; y la inteligencia de sus hijos, vivísima y adaptable a toda forma y medio, sería irremplazable para hacer de ella un centro cinematográfico de real importancia”.

En el suplemento dominical *Arte-Literatura* de *La Nación* Clay publicó tres cuentos: el primero fue “Ituzaí” (11.1.1925), ficción con aliento a leyenda que permite comprobar un lenguaje claro y una narración concisa. El texto es precedido por un prólogo que vale la pena transcribir por cuanto en él la autora desliza zonas inéditas de su vida:

Siendo muy niña, el Destino me llevó hasta las altas regiones que baña el Paraná, donde residí muchos años. La falta absoluta de distracciones y la escasez de gente blanca con quien alternar, hicieron nacer en mí el hábito de observar y oír. Siguiendo a los míos, visité una serie de puertos de aspectos parecidos y costumbres aparentemente iguales; pero donde mi curiosidad encontraba siempre puntos de vista diversos e interesantes. Adolescente, regresé a Buenos Aires. Amante por naturaleza de toda manifestación de arte, busqué un trabajo que satisficiera igualmente mis deseos de viajar y saber. Entré en la cinematografía nacional, y me siento muy honrada militando en sus filas. A su sombra, conozco gran parte de esta hermosa tierra argentina, que nada envidia panorámicamente a los más pintorescos países europeos. Como ave de paso, he buscado alimento espiritual en todas las regiones recorridas haciendo valioso acopio de datos y leyendas. Inicio con esta historia, mi primer cuento en las columnas de *La Nación*, pidiendo a mis lectores benevolencia.

A “Ituzaí” le siguieron “Un alto en la marcha” (24.5.1925), sabroso relato ambientado en una filmación en localizaciones, y “Noche de Luna” (13.6.1926). Además, será la autora del guión original de *Un robo en la*

*sombra*, un “drama policíaco-social” cuyo argumento está “basado en un hecho real acaecido en las altas esferas sociales de un país amigo”, como misteriosamente informa un aviso publicitario, y que “entrelaza sus escenas con otras pintorescas y cómicas”, como agregaba *La Razón* del 3.11.1927. Otra gacetilla menciona que el argumento pertenece a “la escritora” Mary Clay, no a “la actriz” Mary Clay.

Su siguiente movida resulta inexplicable, dados sus antecedentes. En fecha imprecisa pero supuestamente entre finales de 1927 e inicios de 1928, Clay viajó a Hollywood sumándose a la legión de alrededor de 18.000 jovencitas “listas para acudir al primer llamado de cualquier director de reparto”, según el corresponsal de *La Nación*, lo cual suena ciertamente extraño en una actriz que nunca había posado de diva y que, por el contrario, se perfilaba en su costado intelectual: allá cambió su nombre a Mirra Rayo—uno exótico, si los hay, pero recuérdese que Mirra se llamaba su personaje en *Valle Negro*—y con ese pseudónimo fue inicialmente mencionada por *La Nación* el 24.6.1928 apenas como alguien “que acaba de llegar de Buenos Aires”: a pesar de que la actriz siempre fue mimada por ese diario, sus cronistas tardaron en caer en la cuenta de que Mirra Rayo y Mary Clay eran la misma persona; el 8.7 publican una foto-epígrafe que dice “Mirra Rayo, joven artista de Buenos Aires, que debutará en forma destacada en una película de la Paramount”, y en la edición del 15.7 otra foto-epígrafe la reconoce como quien era. Contratada por ese estudio, que produjo y distribuyó todos sus films estadounidenses excepto uno, ese año apareció como extra en *Halfa Bride*, vehículo estelar para Esther Ralston cuyo galán era un jovencísimo Gary Cooper. En junio el estudio le ofreció un personaje secundario pero importante en *The Woman from Moscow*, con Pola Negri interpretando a la heroína de la popular pieza teatral *Fédora*, de Victorien Sardou, en el que Clay animó a la hermana del galán (Norman Kerry): “En el elenco aparece la actriz argentina Mirra Rayo, a cargo de un personaje episódico que interpreta con discreción y buen efecto”, según estimó *La Nación* el 16.9.1929. De inmediato participó en otro film protagonizado por Ralston, *The Sawdust Paradise*.

*La Prensa* publicó el 21.2.1929 una foto de Clay especialmente dedicada a los lectores de ese diario: un breve texto da noticias suyas—mencionándola solo con su nombre original—informando que “se ha incorporado al núcleo central de la Universal, empresa para la cual está interpretando ahora un importante personaje”, casi con seguridad el que cumplió en *Hollywood, ciudad de ensueño*, dialogado en castellano, con



José Bohr y tangos argentinos. Su pálida trayectoria hollywoodense fue de peor en peor: en *Three Cornered Moon* intervino apenas como la doble de cuerpo de Claudette Colbert, y en *Goin' to Town*, con Mae West, es una mucama francesa que trabaja... en Buenos Aires, donde según el *Heraldo* “transcurre parte de la acción”, film que, si efectivamente fue el último suyo, de alguna manera cerró un círculo de su vida. Después de todo lo cual, el rastro de Mary Clay se pierde tras la patina *d'il tempo*.

## §

### Filmografía

Según orden cronológico de rodaje:

**1920:** *Reía Carnaval...* (Julio Irigoyen) y *Palomas rubias* (José A. Ferreyra). **1921:** *El hijo del Riachuelo* (Ricardo Villarán). **1922:** *La baguala* (Villarán). **1923:** *Valle Negro* (Carlos Mario Bertorelli y J. Caíni). **1924:** *El poncho del olvido* y *Gorriones* (ambos Villarán). **1925:** *Mientras Buenos Aires duerme* (Ferreyra) y *Bajo la mirada de Dios* (Edmo E. Cominetti). **1927:** *Un robo en la sombra* (Villarán: solo argumentista). — **En los EEUU:** **1928:** *Half a Bride* (Solos en una isla, Gregory La Cava), *The Woman from Moscow* (Pasión eslava, Ludwig Berger) y *The Sawdust Paradise* (El paraíso imaginario, Luther Reed). **1929:** *Hollywood, ciudad de ensueño* (ídem, George J. Crane). **1933:** *Three Cornered Moon* (La Luna de tres picos, Elliott Nugent). **1934:** *Goin' to Town* (Ahora soy una señora, Alexander Hall).

### Otros films mencionados:

*Amalia* (Enrique García Velloso, 1914), *Blanco y negro* (Francisco Defilippis Novoa, 1919), *Buenos Aires tenebroso* (Juan Glizé, 1917), *Campo ajuera* (José A. Ferreyra, 1919), *Carlitos y Tripín del Uruguay a la Argentina* (Julio Irigoyen, 1916), *Deuda sagrada* (Julio Brunner Núñez, 1915), *En un día de gloria* (Alberto Traverso, 1918), *Historia de una vida* (Enriqueta Salas de Anchorena, 1928), *I Confess* (Mi secreto me condena, EEUU, 1952, dir. Alfred Hitchcock), *Una noche de garufa* (José A. Ferreyra, 1915), *El ovillo fatal* (Manuel Carlés, 1916), *Un romance argentino* (Enrique García Velloso, 1915).



ALADINO FILMS  
*presenta*

**ALBERTO CLOSAS**  
**GOMEZ COU NELLY PANIZZA**

**SANTIAGO**

# Ensayo Final



**ANA MARIA CASSAN**  
**JUAN SERRADOR**  
**Y**  
**ELSA MIRANDA**

*Dirección*  
**MARIO C. LUGONES**

# Alberto Closas, la elegancia de un comediante

Por Mario Gallina

Alberto Closas Lloró nació en Barcelona el 30 de octubre de 1921. Su padre fue ministro de la Generalitat de Cataluña durante el gobierno de Lluís Companys (1932). La Guerra Civil hizo que junto con su familia se refugiara en París, de donde emigró al poco tiempo —en diciembre de 1939— ante el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial. El destino elegido fue Chile pero, estando de paso en Buenos Aires, un tío (“Como todo español que se precie, tenía un tío en estas tierras”, solía señalar con su inconfundible gracejo) les sugirió que se instalaran en la Argentina.

Hacia 1991, Closas le recordaba su llegada a nuestro país a Javier Baurreiro en *El Periódico de Aragón*: “Nací en Barcelona, sí, pero elegí vivir en la Argentina por largo tiempo y con ella estoy en deuda. Lo mismo que toda la caterva de refugiados a los que recibieron con los brazos abiertos y, tal vez, nosotros no hemos correspondido al necesitar ellos apoyo en su tragedia. Cuando en 1939 mi hermano Jorge y yo llegamos a París, en un país en guerra —estando en edad militar y con un pasaporte caducado de un país existente pero con un gobierno inexistente—, en el consulado de la Argentina nos dijeron que el ser españoles era el mejor pasaporte para hospedarnos. He sido un hombre que parece haber hecho un pacto con la suerte ¿verdad?”.

Despuntando ya su vocación, en 1940 subió por primera vez a un escenario con *Joan Dalla* de Ángel Guimerá, obra representada en catalán por el elenco *amateur* del Casal de Cataluña y ofrecida en el salón de actos de la Biblioteca del Consejo de Mujeres (hoy Teatro del Globo), con dirección de Ernesto Vilches. Ante la oposición familiar de que optara por la carrera artística (“Te propones arrastrar nuestro nombre”, le dijeron), se dirigió a Chile, donde montó una agencia de publicidad al tiempo que ingresó en la Escuela Municipal de Arte Dramático que dirigía Margarita Xirgu y que

dependía del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación de ese país. En una conferencia brindada en la Peña Lemos, en Barcelona, 1970, refirió así su encuentro con la notable actriz y directora catalana:

Cuando la conocí, lo primero que le dije fue: «Quiero ser actor». Ella me miró y me replicó: «¿Por qué?». Yo empecé sin vocación y pensando que en este oficio no se trabajaba, así que le contesté que mis necesidades eran mayores que las que me podía pagar trabajando en una oficina y, además, que me podría acostar y levantar tarde que es lo que a mí me gusta y ganar dinero sin trabajar. Siguió mirándome fijo y volvió a preguntar: «¿Cuántos días aguantas sin comer?». Entre el hambre que había pasado en la Guerra Civil y en el destierro le dije: «Todos». A lo que me respondió: «Serás primer actor, hijo mío». A ella le debo lo que sé. Era una mujer maravillosa. Sus ojos negros, profundos, penetrantes, perforaban cuando miraban. Como diría Casona, tenía la mirada más linda que los ojos... Y las manos... dibujaban en el aire cuando las movía... Atesoro que siempre, cariñosamente, me llamara el *noi*, chico en catalán.

Egresado en la primera promoción de la citada Escuela —junto con su hermano Jorge—, Alberto debutó con el elenco de la Xirgu en el teatro Municipal de Santiago de Chile representando *El embustero en su enredo* de José Ricardo Morales (1944). Chile le permitió, además, su primera experiencia cinematográfica: mientras cursaba sus estudios actorales fue elegido por Patricio Kaulen para cubrir uno de los personajes de su opera prima *Nada más que amor*. Su segundo film, *Pa'l otro lado*, fue también chileno aunque rodado en Buenos Aires, dado el bajo arriendo que Francisco Canaro (propietario de los estudios Río de la Plata) le cobró al director y productor José Bohr: la filmación se realizó entre octubre y noviembre de 1942, conociéndose tardíamente en la Argentina en 1947 con el título de 27 millones.

### “El loco Closas” se enamora de Buenos Aires

Siempre de la mano de doña Margarita, su insigne maestra, se presentó en el teatro Avenida, de Buenos Aires, con *El adefesio* de Rafael Alberti, estrenada el 8 de junio de 1944, obra que fue seguida por *Bodas de sangre* y *Yerma* de Federico García Lorca y *La dama del alba* de Alejandro Casona. Su trabajo en esta última pieza movilizó a los directivos de Argentina Sono Film para que interviniera en *Cristina*, acompañando a Zully Moreno, que a la postre fuera su amiga de toda la vida. Simultáneamente, Estudios San Miguel se interesó



en él para integrar los elencos de *La honra de los hombres*, *María Rosa* y *La pródiga*, esta última dirigida por Mario Soffici en 1945 y estrenada en 1984, demora que tiene como justificativo el hecho de que, a poco de finalizar el rodaje, la protagonista –Eva Duarte–, ya convertida en esposa del presidente Juan Domingo Perón, pasó a desempeñarse en el campo político y social.

El actor recordaba que Buenos Aires bullía por aquel tiempo:

Yo tenía poco más de veinte años. Me miré al espejo... Soy alto, moreno, ojos celestes... guapo, me dije. Salí a la calle, vi luces... luces por todos lados. Era la otra cara de la moneda con respecto a las persianas cerradas, el silencio, el miedo de la guerra que había vivido en Europa. Destilé mi incorregible afición por las mujeres y las juergas. Aposté a la vida y la aproveché al máximo. Era para todos «El loco Closas». Un «galleguito» de temer. El dinero no me importaba nada... ¿Se me antojaba una camisa en Brighton? Pues ¡a comprarla! Aunque en honor a la verdad, esa era solo una parte de la historia... Buenos Aires era también las maravillosas tertulias del café Ateneo, donde nació Artistas Argentinos Asociados y en torno a cuyas mesas se juntaban Enrique Muiño, Elías Alippi, Francisco Petrone –la estrella del momento, triunfador en *Todo un hombre*–, Ángel Magaña, Lucas Demare, Enrique Faus-tín... La amistad tan típicamente porteña siempre dispuesta a prestarse media «fragata» (\$500) porque una «fragata» era mucho. ¡Los amigos! Magañita, Héctor Méndez –su mamá hacía unos tallarines riquísimos–, Sebastián Chiola, que había obtenido un suceso personal con *Apenas un delincuente* y de golpe, tan joven, enfermó de cáncer y se fue a morir a su Rosario natal... y allá nos fuimos todos a acompañarlo: «¡Sebastiancito, que hemos venido para apurarte a que te cures cuanto antes!». Las bocas llenas de risas. Chiola vivió diez días más. Eran tiempos de mayor solidaridad, de afecto... Conocí y disfruté un Buenos Aires en el que convivían María Teresa León, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Álvaro de Albornoz, Francisco Ayala, León Felipe, por no hablar de Jules Supervielle o de los intelectuales porteños. Vale más llegar a tiempo que estar invitado y eso me ha pasado a mí. Esta es una tierra que me ha dado mucho.

**“Nadie se extrañó nunca de que...”**

Instalado en nuestro país, Closas desarrolló una fructífera carrera con un estilo que mezclaba elegancia, naturalidad, seducción y arrolladora simpatía. Su incorporación al espectáculo nacional, como la de tantos intérpretes extranjeros, se produjo en forma llana y fluida. Las razones bien pueden



Alberto Closas y Mirtha Legrand en *La vendedora de fantasías*.

encontrarse en unas palabras de Federico Luppi al autor de estas líneas y que forman parte del libro *De Gardel a Norma Aleandro. Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior*:

Cuando me pregunto por qué surgió acá esa camada de gente maravillosa en nuestro cine y teatro o en otras distintas ramas de la vida diaria, la única explicación que consigo darme a mí mismo, la más válida y vigorosa de todas, pasa por revisar la historia argentina. Este es un país de aluvión, inundado por muchas etnias, fundamentalmente la mediterránea —española e italiana—. Cuando digo mediterránea, me estoy refiriendo a una cultura que engloba lo árabe, lo semítico, la isla desde el punto de vista de cierta entronización de lo que son las pasiones calientes. Alfonso Reyes decía una vez algo muy interesante: «El signo de la América indiana hay que buscarlo en las células permisivas para los adelantados. Venir, procrear, llevarse e irse». La Argentina incubó en alguna zona de la psiquis de lo arcaico, algo así como un sentimiento de lo precario. Y lo precario—que provoca una cierta inseguridad cósmica, como una especie de cosmogonía del no ser, que es muy típicamente argentina— hizo que aquí, nuestra oreja —no solamente la teológica, esta especie de trompa de cala que tenemos en la cabeza, sino la otra, la del ánima profunda— estuviese abierta a todas las eufonías.

Aquí, un actor judío, inglés, francés o español viene a trabajar y no provoca en el espectador exclamaciones del tipo de: «¡Oia, un español!» u «¡Oia, un francés!». Para nada. Aquí nadie se extrañó nunca de que Alberto Closas hablara un catalán-español casi cerrado en treinta películas. Eso siempre nos pareció lo más natural. Porque también fue casi natural la cabida de esa corriente, de esa fluidez afectiva que traspasó el mundo mediterráneo. Tan natural como tirar una semilla de lo que fuere en esta ubérrima tierra y que surja un fruto, aunque sea a base de salivazos. La Argentina logró cristalizar esa suerte de savia muy profunda, capilar en algunos casos. Y por eso, era casi como una especie de bendición divina, que en este suelo aparecieran esa capacidad imaginativa, ese cine, esos actores, ese fútbol, el turismo de carretera. ¡Gringos que en el campo arreglaban motores con un alambre! Yo estoy convencido de que el día que reencontremos el carozo creativo, volveremos a ser en todos los órdenes, como el cine argentino. No hay otra explicación. ¿Por qué no Chile? ¿Por qué no Uruguay, Venezuela, Brasil? ¿Por qué nosotros tuvimos siempre una innata capacidad para expresar hondamente? Es muy difícil encontrar en el mundo actores de la talla de Enrique Muíño o Tita Merello. Muy difícil. Uno puede compararlos, puede hablar de desfasajes técnicos-económicos o lo que fuere, pero es casi imposible que ese fenómeno se nos pase por alto, sin preguntarnos por qué nosotros y por qué aquí. El preguntarnos quiénes somos, forma parte de lo que somos. Y nuestro cine, a fuer de ser tan extenso y tan desprejuiciado, se hizo inequívocamente, hondamente nacional.

### **Ser un galán para siempre sin que la edad importe**

Tras los primeros cuatro títulos iniciáticos, el paso de Closas por el cine argentino continuó sin interrupciones y logró consolidarse con dos filmes de Daniel Tinayre: *Danza del fuego*, con Amelia Bence—por entonces esposa del actor—, y el delicioso policial festivo *La vendedora de fantasías*, al lado de Mirtha Legrand. Por la primera, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA) y la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina (AACCA) lo premiaron como el Mejor Actor de Reparto.

Para nuestra escena cumplió exitosas temporadas y en ella, como en el cine, Closas fue siempre un galán de edad indefinida que conquistará a la heroína y a la dama joven de la pieza, a la espectadora de cualquier fila y que, al mismo tiempo, conseguirá la admiración y complicidad de los caballeros que constituían también su consecuente público. Entre las primeras piezas en que sobresalió se cuentan *Madame 13* de Julio Porter



y Raúl Gurruchaga y *Penélope ya no teje* de Malena Sandor, ambas en 1946, aunque su primer suceso personal lo obtuvo en 1949 con *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona al encarnar a Mauricio, el nieto villano que enfrenta a su abuela (Amalia Sánchez Ariño) en una dramática escena que desde la noche del debut arrancó aplausos a telón abierto. Al año siguiente, Luis Sandrini le dio una oportunidad sustanciosa en *Prontuario* de Sidney Kingsley, que lo ubicó definitivamente en la categoría de primer actor. Otros títulos de su primera etapa en nuestro país fueron *La que no llegó*, curiosa incursión teatral de Nené Cascallar, exitosa autora radial y televisiva, y *Un angelito cualquiera* de Claude-André Puget, ambas integrando la compañía Luisa Vehil-Esteban Serrador (1948), *La dulce enemiga* de André-Paul Antoine (1950), *La visita que no tocó el timbre* de Joaquín Calvo Sotelo (1953), *Mi familia es muy decente* de Louis Verneuil (1954) y *Un matrimonio inmoral* y *El amor de Barba Azul* de Gerardo Ribas (1953 y 1954, respectivamente). En esta primera etapa sobresalen tres exitosas piezas en rubro con Amelia Bence, a quien Closas impulsó a volver a la escena tras una prolífica labor cinematográfica: *La estrella cayó en el mar* y *La lámpara para encendida* de Eduardo Borrás (1951 y 1952, respectivamente) y *Mi marido y su complejo* de Jean-Bernard Luc (1951).

Según comentó la Bence en su autobiografía, *La estrella cayó en el mar* debió sortear algunos inconvenientes que casi impidieron su estreno en el Odeón:

La oposición a Franco por parte de Alberto quedaba al descubierto de inmediato en cualquier conversación. El gobierno de Perón tenía inmejorables relaciones con España, no solo por lazos culturales, sino además por sus posiciones políticas. Quienes vigilaban parecían saber muy bien esto, prestarle mucha atención, tomarlo muy en cuenta. (...) Dos o tres días antes de debutar, Alberto llegó a nuestra casa indignado y angustiado: «Acaban de decirme que no nos van a dejar debutar», me dijo, tratando de calmarse. Le habían informado que la noche del debut iban a cerrar las puertas del teatro argumentando alguna infracción municipal, que los baños estaban en mal estado, que faltaba algún permiso o que algo no estaba habilitado, lo que fuere.

La actriz continúa su relato diciendo que, desesperada, decidió hablar con Raúl Alejandro Apold, que estaba a cargo de la Subsecretaría de Información Pública de la Nación y manejaba todo lo concerniente al espectáculo. Planteada la situación, Apold la escuchó en un silencio casi temible

y le respondió: “No se preocupe, debute. Usted es una buena chica, yo la aprecio, le tengo mucho cariño; su marido no me gusta, pero debute que no le va a pasar nada”. El estreno pudo concretarse no sin una dolorosa y terrible consecuencia: la revista *El Hogar* había hecho una excelente crítica de la obra, pero a la tarde siguiente de ser publicada, el periodista que la había firmado habló con Closas por teléfono y llorando le contó que le pedían que desdijera todo lo escrito por haber elogiado tanto a los protagonistas. El crítico contestó que no podía rectificar lo ya publicado. Lo obligaron, entonces, a irse del país. “Era un hombre casado y con hijos, y se tuvo que ir del país”, remata la actriz acerca del deleznable hecho.

### **Un actor hispano-argentino (¿o argentino-hispano?)**

Aunque en 1949 se le concedió un permiso para retornar a España, no lo hizo hasta 1954 y a partir de entonces y hasta su muerte Closas alternó su carrera entre su país y la Argentina. En este último año, protagonizó *Muerte de un ciclista* al lado de Lucia Bosè; el film —que obtuvo el premio de los críticos internacionales en el Festival de Cannes de 1955— se ha convertido con el paso del tiempo en un verdadero hito del cine peninsular, dada la originalidad y valentía testimonial de su planteamiento.

*Muerte de un ciclista* situó al actor inmediatamente como una prestigiosa figura del cine hispano y, aunque no se ignoraba su nacionalidad, se lo consideró argentino por bastante tiempo; buena prueba de ello lo dan varios anuarios de espectáculos de los años 50 que así lo consignan. A partir de entonces, consiguió mantener en el cine de su país una repercusión popular no exenta de un siempre reputado prestigio como intérprete. En su filmografía española sobresalen dos comedias que se constituyeron en grandes éxitos comerciales: *La gran familia* y su continuación *La familia... y uno más*.

En España, Closas conoció a Carlos Llopi, uno de los más exitosos comediógrafos de aquel momento (*La cigüeña dijo sí*, *La vida en un bloc*): “Él sabía que a mí me gustaba más el teatro que el cine y me escribió especialmente una comedia, *¿De acuerdo, Susana?* Consiguíó sala y así pude encabezar en Madrid y luego en Barcelona. Fue un suceso y de a poco obtuve una posición que me fue ubicando muy bien”. En este rubro —como ya lo había hecho en la Argentina—, Alberto sumó a su condición actuarial la de director a partir de 1963, con algunas excepciones tales como *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill (1988) y *Rosas*

de otoño de Jacinto Benavente (1990), donde fue conducido por Miguel Narros y José Luis Alonso, respectivamente. En sociedad con algunos amigos levantó el teatro Marquina, que fue la sede de muchos de sus éxitos para la escena española. Entre otras piezas —dramas, comedias, musicales— representó *Lo siento, señor García* de Alfonso Paso (1956), *Una muchachita de Valladolid*, *Cartas credenciales* y *Operación Embajada* de Joaquín Calvo Sotelo (1957, 1960 y 1963), *Buenas noches, Carina* de Garinei & Giovannini (1957), *Cena de matrimonios* de Alfonso Paso (1959), *Blas de Claude Magnier* (1961), *Dios y yo* de Miguel Bebán (1963, que dirigió), *Primera plana* de Hecht & MacArthur (1964), *Vivamos un sueño* de Sacha Guitry (1964), *La tercera palabra* de Casona (1964), *El cumpleaños de la tortuga* de Garinei & Giovannini (1968), *Play Patricio* de Emilio Romero (1972), *Mi bella dama* de Lerner & Loewe (1982), *La zorra (Danza ritual para una zorra y un escorpión)* de Alfonso Paso (1987-1988), *Cartas de amor* de A. R. Gurney y *Caprichos* de Santiago Moncada (1992). También actuó en París, representando en francés *¡Que les hommes sont chers!* de Jaime Silas, con Simone Renant (1961).

En 1958 volvió a nuestro país para presentar dos piezas en el Presidente Alvear: *Kean* de Alexandre Dumas en la versión de Jean-Paul Sartre, y un nuevo montaje de *Una muchachita de Valladolid*, pero tan solo con su puesta en escena de *El cumpleaños de la tortuga*, interpretada por Jorge Barreiro y Claudia Lapacó (1969), comenzó a alternar más fluidamente su labor entre España y la Argentina. A partir de entonces, entre otros títulos (algunos ya representados en España), protagonizó aquí dos éxitos sensacionales: *Flor de cactus* de Barillet & Gredy (1970) y *Pato a la naranja* de William Douglas Home (1973), para continuar con *Balada de los tres inocentes* de Pedro Mario Herrero (1974, solo director), *Cuerpo diplomático* de Calvo Sotelo (1975), *Vivamos un sueño* (1976 y 1980), *Sencillamente un burgués* de Françoise Dorin (1977), *Un toque de juventud* de Barillet & Gredy (1978), *La libélula* de Aldo Nicolaj (solo como actor, 1979), *Cena de matrimonios*, *La zorra* y *Ocho preguntas a un monarca* de Alfonso Paso (1981, 1982 y 1984) y *Obligada intimidad* de Israel Horovitz (solo como actor, 1993). El director Oscar Barney Finn tuvo en este período una feliz iniciativa: reunir nuevamente a Closas con Bence, y lo hizo a través de una corta temporada de *Cartas de amor* de Gurney en el Regina (1990).

Entre las distinciones que se le otorgaron al actor en la Argentina a lo largo de su carrera se cuentan el premio de la revista *Platea* como el Mejor Intérprete Teatral de 1950; el de Mejor Actor de Reparto de 1949 otorgado

por la AACCA y la ACCA por *Danza del fuego*; la condecoración de la Orden de Mayo al Mérito Cultural con el grado de Gran Oficial impuesta por el gobierno argentino (14 de mayo de 1994) y, en España, el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) y la Copa de la Popularidad por *La fierecilla domada* (1955); el del CEC por *Distrito quinto* (1958); la placa San Juan Bosco por *Un tesoro en el cielo* (1956); el premio no oficial al Mejor Actor en films españoles por *Todos somos necesarios* en el Festival de San Sebastián (1956); el San Jorge por *Una muchachita de Valladolid* (1958); el del Sindicato Nacional del Espectáculo por *Operación Plus Ultra* (1966); el 23º premio de Teatro Mayte por *El canto de los cisnes* (1994); la Medalla de Oro de las Bellas Artes concedida por el Gobierno de España en consideración a su larga y brillante carrera en España y la América Latina (1994); la Cruz de Sant Jordi de Cataluña; y la Medalla de la Ciudad Condal concedida *post mortem* en octubre de 1994.

### Irse con galanura

En diciembre de 1993, mientras protagonizaba *El canto de los cisnes* de Alexei Arbuzov junto con Amparo Rivelles en el Alcázar madrileño, comenzó a sentir los síntomas de una enfermedad terminal, viéndose obligado a abandonar las representaciones. Comentó las alternativas de su mal con una de sus características salidas: “Al cáncer que le den morcilla perrera”, e inmediatamente se rapó para evitar ver la caída de su cabello como consecuencia del tratamiento de quimioterapia que debió seguir. Luego de algunas internaciones y varios meses de tratamiento, falleció en la clínica Nuestra Señora de las Américas, de Madrid, el 19 de setiembre de 1994. Al día siguiente, su cadáver fue cremado en el cementerio de La Almudena y por su expreso pedido sus cenizas fueron arrojadas al Mediterráneo, en la costa alicantina de Campello. En tanto, sus amigos y socios del Teatro del Globo porteño cumplieron otro de sus deseos y se reunieron el 28 de setiembre en dicha sala para brindar en su nombre.

Su desaparición repercutió en todas las primeras páginas de la prensa con títulos tales como, en la Argentina, “Alberto Closas, caballero de la vida y de la escena” (*La Nación*) y “Alberto Closas: otra estrella en el cielo” (*Flash*) y, en España, “Muere el galán más natural del cine español” (*El País*), “Se fue el último hidalgo del teatro” (*El Mundo*) y “Muere un caballero de la escena” (*La Vanguardia*). Alguna vez había manifestado: “Me gustaría que mi epitafio dijera: «Parecía lo que no era y era lo que no parecía: un actor»”.

### Bonus track

Alberto Closas fue un hombre con un profundo y sabio sentido del humor. Y, como todo buen actor, un observador inteligente y sutil de las conductas humanas en general. La suma de ambas cosas conllevó a que poseyera un rico anecdotario con el que solía hacer las delicias de sus eventuales interlocutores. He aquí algunos de esos lugares, momentos y circunstancias que vivió o que le contaron y que él recreaba con su inigualable gracia de comediante.

- Irma Córdoba solía contar lo que sucedió en una noche de descanso de la compañía que formaba con Closas representando *Un matrimonio inmoral* de Gerardo Ribas. Los tres decidieron ir al estreno de una obra protagonizada por un gran amigo en común. El resultado artístico fue decepcionante, por lo que Irma y Ribas propusieron evitarse el mal momento de ir a camarines a saludar al compañero. A Closas no le pareció lo más apropiado y argumentó que, de hacer eso, quedarían en evidencia de la mala impresión causada. “Yo sabré salir de esta”, les dijo Alberto, “ustedes acompáñenme y pónganse detrás de mí”. Una vez en el camarín y frente al actor en cuestión, Closas lo estrechó en un efusivo abrazo al tiempo que le decía: “¡Qué noche! ¡¡Pero qué noche nos has hecho pasar!!”.

- Closas solía repetir: “Al teatro se viene con el certificado de defunción en la mano. ¡Pero se viene!”. Tal vez había tomado la frase de una anécdota vivida en España por el maestro Amadeo Vives, célebre compositor de la zarzuela “Doña Francisquita”. Cuando el músico ensayaba *La villana*, reparó en que una de las chicas del coro no estaba presente. No dijo nada al respecto y se retiró. Al día siguiente, la señorita en cuestión llegó con unos minutos de atraso al ensayo y luego de dar sus explicaciones al jefe de la compañía se unió al coro. Cuando estaba por iniciarse el ensayo, Vives, dirigiéndose a la muchacha, le dijo: “Ayer estuvo usted ausente y hoy llegó con diez minutos y medio de atraso”. Un tanto cortada, la joven respondió: “Ya me he disculpado al llegar. Estuve enferma”. “Lo siento, pero le advierto que esa no es una razón”, contestó Vives. “¡Yo no tengo la culpa de enfermarme!”. “Que se mejore, señorita”, concluyó Vives. “Pero sepa de ahora para siempre que si un día falta al ensayo por enfermedad, al día siguiente no la dejaré entrar si no trae el certificado de defunción”.

- Cierta vez, Margarita Xirgu marcaba una escena a Closas en un ensayo. Al terminar, le apuntó: “Esto es así. Pero tú hazlo como te salga”.

- También de Alberto es otra ingeniosa frase que él instaba a que se colgara en un cartel en todo los *foyeurs* teatrales: “Al teatro se viene tosido”.
- Cada vez que presentaba a un actor, Closas anteponía al nombre la siguiente frase: “Le presento a mi colega y sin embargo amigo”.
- Closas a menudo repetía una frase que pinta a las claras la siempre oscilante situación económica de la gente del espectáculo: “El actor hoy come faisán y mañana se come las plumas”.
- *La libélula* es una comedia del italiano Aldo Nicolaj que había obtenido gran suceso en varias capitales europeas. Confiando en ello, se la puso en escena en 1979 en el Astral porteño con un trío de oro: Susana Giménez, Closas y Raúl Rossi. Contra lo esperado, los resultados de boletería fueron decepcionantes. Susana, deprimida, antes de comenzar la función, le preguntó un día a Alberto: “Otra vez hay muy pocas entradas vendidas... ¿qué vamos a hacer hoy?”. Y el actor, al toque, con su natural espontaneidad, le respondió: “¡Maravillas, Susana, maravillas!”. Tanta gracia le causó a la actriz que, a partir de entonces y hasta finalizar la temporada, antes de iniciar el espectáculo repetían invariablemente esa rutina y se divertían mucho juntos.
- En la entrega de los premios Clarín Espectáculos 2007, Osvaldo Miranda obtuvo el galardón a la Trayectoria. En esa ocasión, recordó que años atrás, en 1981, al obtener la distinción Konex de Platino al Mejor Actor de Comedia en Teatro y Cine, en la que competía con José Cibrián, Tincho Zabala, Miguel Ligero y Closas, este se le acercó y le dijo: “Te premiaron como el mejor, pero eso no significa que seas el mejor. Nunca te la creas”. Miranda remató su recuerdo diciendo: “Y tenía razón”.

## §

### Filmografía

[Alberto Closas Lluró; Barcelona, 30.10.1921 / Madrid, 19.9.1994]

Según orden cronológico de rodaje.

Abreviaturas utilizadas: A: Argentina; Chi: Chile; E: España; EEUU: Estados Unidos de América; F: Francia; I: Italia.

**En Chile: 1942:** *Nada más que amor* (Patricio Kaulen) y *Pa'l otro lao / 27 millones* (Chi/A, José Bohr). **1943:** *El relegado de Pichintún* (Bohr). **En Argentina: 1945:**



*La honra de los hombres* (Carlos Schlieper), *La pródiga* (Mario Soffici) y *Cristina* (Francisco Mugica). **En Chile: 1946:** *Encrucijada* (Kaulen). **En Argentina: 1946:** *María Rosa / María Rosa* (A/Chi, Moglia Barth) y *El pecado de Julia* (Soffici). **1947:** *La gata* (Soffici) e *Historia de una mala mujer* (Luis Saslavsky). **1948:** *Tierra del Fuego—Sinfonía bárbara—* (Soffici), *La gran tentación* (Ernesto Arancibia), *Pies descalzos* (Alfredo J. Grassi: film de posproducción interrumpida del que también fue productor asociado) y *Danza del Fuego* (Daniel Tinayre). **1949:** *Campeón a la fuerza* (Eduardo G. Ursini y Juan Sires: aparición amistosa) y *La vendedora de fantasías* (Tinayre). **1950:** *El otro yo de Marcela* (Alberto de Zavalía), *Romance en tres noches* (Arancibia) y *Vivir un instante* (Tulio Demicheli). **1951:** *Cuidado con las mujeres* (Enrique Cahen Salaberry), *El honorable inquilino* (Schlieper) y *Mi mujer está loca* (Schlieper—Cahen Salaberry). **En Chile: 1952:** *El ídolo* (ídem, Pierre Chenal). **En Argentina: 1952:** *La dama del mar* (Soffici). **1953:** *Tren internacional* (Tinayre). **1954:** *Mi viudo y yo* (Cahen Salaberry), *Ensayo final* (Mario C. Lugones) y *En carne viva* (Cahen Salaberry). **En España: 1954:** *Muerte de un ciclista / Gli egoisti* (*La muerte de un ciclista*, E/I, J. A. Bardem). **1955:** *La fierecilla domada / La mégère aprivoisée* (*La fierecilla domada*, E/F, Antonio Román) y *La vida en un bloc* (ídem, Luis Lucía). **1956:** *Todos somos necesarios / Ritorno alla vita* (E/I, José Antonio Nieves Conde) y *Un tesoro en el cielo* (ídem, Miguel Iglesias). **1957:** *Distrito Quinto* (Julio Coll) y *El pasado te acusa* (Lionello De Felice). **1958:** *Una muchachita de Valladolid* (ídem, Luis César Amadori) y *Charlestown* (ídem, Demicheli). **1959:** *Una gran señora* (Abril en Portugal, Amadori), *El baile* (Edgar Neville) y *El traje de oro* (Coll). **1960:** *Navidades en junio* (Demicheli) y *María, matrícula de Bilbao* (Ladislao Vajda, reestrenado en 1974 con otro título: *El Alevín*). **1961:** *Usted puede ser un asesino* (José María Forqué) y *Solteros de verano* (Alfonso Balcázar). **1962:** *La gran familia* (ídem, Fernando Palacios). **1963:** *Il segreto del vestito rosso / El secreto de Bill North / ¿?* (I/E/F, Silvio Amadio), *Piso de soltero* (Balcázar), *Operación Embajada* (Palacios), *Un hombre solo / ¿?* (E/EEUU, Harald Philipp) y *El Diablo también llora / Il delitto di Anna Sandoval* (E/I, José Antonio Nieves Conde). **1964:** *Casi un caballero* (Forqué) y *Muere una mujer* (Mario Camus). **1965:** *La visita que no tocó el timbre* (Camus; Closas, además, era socio de la productora madrileña Globo), *De cuerpo presente* (Antonio Eceiza), *La familia y... uno más* (ídem, Palacios) y *Monnaie de signe / La viuda soltera / I sette falsari* (F/E/I, Yves Robert). **1966:** *Las viudas* (episodio *El aniversario*, Julio Coll) y *Operación Plus Ultra* (Pedro Lázaga). **1967:** *Los chicos del Preu* (Lázaga). **1968:** *Un día es un día* (Francisco Prósper) y *Sangre en el ruedo* (ídem, Rafael Gil). **1969:** *El taxi de los conflictos* (ídem, José Luis Sáenz de Heredia). **1972:** *Experiencia prematrimonial* (ídem, Pedro Masó). **En Argentina: 1974:** *Bodas de cristal* (Rodolfo

Costamagna). **En España: 1977:** *Dos hombres... y en medio dos mujeres* (Gil). **En Argentina: 1978:** *La rabona* (Mario David). **En España: 1979:** *La familia... ¡bien gracias!* (ídem, Masó). **1980:** *El divorcio que viene* (ídem, Masó). **1983:** *Últimas tardes con Teresa* (Gonzalo Herralde). **En Argentina: 1986:** *De halcones y palomas* (Mario Cañazares). **En España: 1988:** *Esquilache* (Josefina Molina). **1992:** *El maestro de esgrima* (Olea).

**Otras actividades en cine:**

*Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1948), *Todo un hombre* (Pierre Chenal, 1943).



ARTISTAS  
ARGENTINOS  
ASOCIADOS  
presenta a:

MARIO FORTUNA y ANA LASSALLE EN

UN TRANVIA CAYO  
AL RIACHUELO -

52 PERSONAS MURIERON EN EL ACCIDENTE

BOLETIN  
EXTRA

DOCK SUID



MARIO PASSANO

PEPITA MUÑOZ • MARGARITA CORONA  
UBALDO MARTINEZ y un gran elenco

FOTOGRAFIA FRANCIS BOENIGER  
MUSICA TITO RIBERO  
ESCENOGRAFIA GERMAN GELPI y M. VANARELLI

DIRECCION TULLIO DEMICHELI

d'cullen

# Tulio Demicheli, un señor en cualquier mundo

Por D. L.

A mediados de 1983, silenciosamente, Tulio Demicheli regresó a la Argentina por primera vez desde que debió abandonar el país: alquiló un departamento en la calle Barrientos, en Recoleta, en el que vivía solo. Llegó enviado por el cineasta mexicano Alberto Isaac en busca de material para un proyecto de serie televisiva sobre Eva Perón, que se pinchó cuando Demicheli tenía la investigación bien avanzada, tanto que decidió utilizarla para un film propio. Dio señales de vida tan solo en octubre 1984, cuando una gacetilla por él mismo redactada informaba que *El misterio Eva Perón* “entraba en proceso de rodaje luego de dos años de intensas investigaciones”. Que un apasionado antiperonista como él encarara un film sobre la segunda esposa del ex Presidente Juan Perón era una curiosidad, y que además y simultáneamente escribiera un libro (titulado *Los últimos testigos*, nunca publicado) acerca del rodaje de *La pródiga*, el film de Mario Soffici protagonizado por Eva Duarte cuando ya era la amante del teniente coronel Perón, resultaba algo extraño. Demicheli había tenido que dejar su país a principios de 1953, tras negarse a firmar una solicitada en apoyo del Gobierno: extraoficialmente se le hizo saber que había pasado a ser una persona poco grata y, así, su recién comenzada carrera de director debió continuarse en México, el país que eligió para radicarse. Partió vía aérea exactamente el lunes 2.3.1953, y la única mención periodística al respecto la hizo su gran amigo Chas de Cruz en las páginas del *Heraldo*, sección “Van y Vienen”: “Tulio Demicheli, a México, por cuestiones relacionadas con la venta de un argumento suyo”, lo cual era un obvio eufemismo.

Demicheli era porteño pero de joven trabajó en un ingenio azucarero tucumano mientras los fines de semana integraba un grupo de aficionados que representaba piezas teatrales en cuanto espacio le cedieran. Consiguió que la empresa lo trasladara a sus oficinas en Buenos Aires y se dedicó con tesón tanto

a escribir historias de todo tipo como a intentar relacionarse con gente de cine. Supo instintivamente con quiénes le convenía conectarse, los asistentes de dirección. “En aquellos años se trabajaba hasta altas horas de la noche y yo los esperaba en el café al que concurrían. Aprendí a jugar a los dados y entre partido y partido hablábamos de cine. Ello me facilitaría el camino hacia el director. En esas andanzas conocí a Soffici, que luego sería mi maestro. Leyó mis asuntos y le interesaron, dándome una carta de recomendación para Argentina Sono Film, donde llevé cinco argumentos”.

A sus 70 años, el retornado Demicheli parecía cansado, aunque sus pequeños ojos claros sostenían una mirada aún vivaz: por razones periodísticas conoció a quien escribe estas líneas y desde entonces hasta su último viaje a Madrid eran frecuentes los encuentros para almorzar o tomar un café y, claro, para hablar de cine, preferentemente de su cine. Escenarios de aquellas charlas fueron la desaparecida confitería Blasón en Pueyrredón y Las Heras y más adelante la casa de Flores a la que se había mudado porque el departamento de Barrientos se le había hecho muy difícil de mantener: no era en absoluto un hombre adinerado. Sí, en cambio, solitario: gran parte de sus antiguos camaradas había muerto.

Su memoria, intacta, refería que en aquellos días de principios de los 40, cuando llegó desde Tucumán, apareció como extra en films de Saslavsky y Borcosque, este el primero en convocarlo profesionalmente para que adaptara la novela de Stefan Zweig que dio base a su film *24 horas de la vida de una mujer*. Ese fue el puntapié inicial de una brillante carrera como guionista, adaptador y argumentista, también como asistente de dirección, que le sirvió de aprendizaje para dirigir, que era lo que secretamente ambicionaba. Tuvo la paciencia y el estoicismo necesarios y así desplegó una gran variedad de trabajos, algunos de los cuales resultaron galardonados, muchos de ellos escritos en solitario y otros con colaboradores diversos, el más asiduo de los cuales fue Ulyses Petit de Murat, con quien además escribió su única pieza teatral, *Espejo para la santa*, estrenada tardía y oscuramente en 1971.

Entonces, estuvo listo para dirigir. A comienzos de 1948 fue contratado por Lumiton por tres films (uno con Mecha Ortiz, otro con Arturo García Buhr, el tercero con Pedro López Lagar, este sobre *La loca de la casa de Galdós*), lo cual fue una rareza por cuanto nunca había escrito nada para esos estudios. “No me gustaron los temas, por lo que de común acuerdo anulamos el contrato”, contó. De inmediato se embarcó en un proyecto personal sobre los pioneros del azúcar, “Oro blanco”, un asunto que conocía muy bien pero que nunca logró montar. Sin





Tulio Demicheli en el rodaje de *Un extraño en la escalera*.

embargo, a instancias de Petit de Murat fue contratado por Artistas Argentinos Asociados (AAA)—donde ya no quedaba ninguno de sus fundadores—para dirigir un guión arrumbado en las oficinas desde un par de años antes, cuando lo iba a dirigir Saslavsky con el título “Historia de un corralón”: era una adaptación de la pieza teatral de Samuel Eichelbaum *Un tal Servando Gómez*, que Homero Manzi había escrito para Francisco Petrone y que terminó siendo reescrito poniendo el acento sobre el personaje femenino para que sirviera de vehículo a Tita Merello, que en esos momentos iniciaba una nueva carrera en cine (“Tita era toda una fiera, hay cosas que no puedo contarle porque soy un caballero a la antigua”, secreteó). El producto final se tituló *Arrabalera* y resultó un magnífico drama en el que el debutante demostró un absoluto dominio de todos los resortes narrativos, logrando un éxito. AAA repitió la fórmula Demicheli-Petit-Merello con *Vivir un instante*, discreto drama entre contrabandistas fronterizos y mujeres de “mala vida” que resolvió con solvencia pero sin pasión. Trabajó para otras empresas en la comedia episódica *Sala de Guardia* y en el film-para-niña *La melodía perdida* y volvió a AAA en sus dos últimos films argentinos, *La voz de mi ciudad*, pintura de un joven músico camino al triunfo, y *Dock Sud*, film coral de aires neorrealistas, de gran efectividad, otro guión que la empresa había comprado años antes para ser protagonizado por Enrique Muíño. Entonces sobrevino la amenaza-advertencia de Raúl Apold, mandamás gubernamental en



cuestiones de cine (“Este señor no se olvidará nunca de mí”, dicen que dijo) y Demicheli partió hacia México ya que nada aparte del cine lo ataba a Buenos Aires: si hasta era soltero (“La única que estuvo a punto de casarme fue Amelia”, contó, refiriéndose a Amelita Vargas, con la que tuvo un publicitado *affaire* entre 1948 y 1950).

En México también había, como en la Argentina, una industria cinematográfica en toda su potencia, por lo que no tardó en conseguir trabajo, y abundante: el prestigio de haber sido el guionista de *Dios se lo pague*, un gran éxito continental, y la amistad forjada con Arturo de Córdova, a quien dirigiría reiteradamente, le abrieron las puertas de inmediato y le permitieron intervenir en films de una gran dignidad artística: allá dirigió quince largometrajes y escribió guiones para otros cuatro. Muchos de ellos tuvieron como estrella a Silvia Pinal en su etapa sexy pre Buñuel, en el esplendor de su fama y de su belleza, de quien Demicheli fue gran amigo además de socio. En México prosiguió, acentuada, una carrera pautaada por la industria, por el sistema de estrellas y por el de estudios. Demicheli no tuvo empacho en confesar que fue con frecuencia un director de encargos, aunque admitió que gozaba de ciertos privilegios, como el de ser productor de algunos films y el de meter mano en todos los guiones que le ofrecían. Allá inició, además, una larga relación con “una muchacha francesa que falleció en junio del 62”, relación de la que nació un hijo, Tulio H. Demicheli, nacido en el DF en 1956, criado en Madrid, devenido periodista en México (como jefe de redacción de *Vuelta*, revista cultural dirigida por Octavio Paz) y consolidado en Madrid, donde más adelante fue redactor de *Cultura* en el ABC además de poeta, narrador, crítico y administrador del blog *Demonios al Mediodía*, en el que suele escribir sobre su padre. Demicheli también ayudó a criar a Ricardo Walker, hijo del primer matrimonio de la “muchacha francesa”, quien con los años fue asistente de dirección en films españoles.

En 1958 se mudó a España, donde prosiguió su carrera con renovados bríos y en las mismas condiciones artesanales, concretando otros veintiocho largometrajes, estableciendo dos compañías productoras, produciendo o colaborando en films ajenos... y persistiendo en su soltería. En esa vasta producción extranjera incursionó en casi todo género y subgénero: el melodrama, el musical, la comedia familiar, el muy mexicano de cabareteras, el de aventuras, *el manzanilla western*, las coproducciones europeas de espías de los 60, el de terror (suplantó a su compatriota Hugo Fregonese cuando este estaba en su peor etapa etílica y “no daba pie con bola” en el complicado rodaje de *Los monstruos del terror*). Sin embargo, sus films más estimados por los críticos españoles pertenecían al género infantil (*La banda de los ocho* y *La última aventura*) y al de

toreros (*Los elegidos*). Dirigió gran cantidad de nuevas versiones de sus propios films y de otros ajenos así como a algunas de las estrellas más significativas del cine y de la canción de la América Latina: Luis Aguilar, Cantinflas, Jorge Mistral, Mauricio Garcés, Miroslava, Manolo Escobar, Conchita Velasco, Ana Luisa Peluffo, Amparo Rivelles, Libertad Lamarque, Rosita Quintana, Miguel Aceves Mejía, Sara Montiel, Aurora Bautista, Manolo Fábregas, Jorge Rivero. Dirigió incluso a dos jóvenes portadores de apellidos famosos, Sean Flynn y Christopher Mitchum, de carreras efímeras. En la obra de Demicheli, como en la de muchos otros artesanos, no se encontrarán obras maestras; sí, en cambio, sólidos productos industriales dirigidos con mano segura, con gran dominio de los aspectos técnicos y de las cuestiones narrativas, con muy buenas interpretaciones y, sobre todo, honestos en sus fines. Nunca intentó vender gato por liebre.

En 1979, inesperadamente, recibió en su casa madrileña un llamado desde México: era un viejo amigo que le preguntaba si le interesaría dirigir allí un film para la poderosa Televisa. Aceptó, viajó, firmó contrato y terminó dirigiendo cinco largometrajes en poco menos de dos años, ninguno de los cuales fue jamás exhibido en la Argentina. Tras todo lo cual, como ya se apuntó, decidió emprender el proyecto—su único documental—que sigue las huellas del cadáver de la Señora en un tono alejado de su anterior “gorilismo”, trocado en una especie de piedad por los infortunios sufridos por el cuerpo de aquella actriz joven y bella con la que él había trabajado (y a la que tuvo que soportar) en 1945: Demicheli resultó, podría decirse, un antiperonista *avant la lettre*, puesto que ya expresaba su visceral rechazo a los modos de ese coronel y a los de su mujer antes de que el peronismo se impusiera como doctrina.

En 1985 intentó levantar un proyecto titulado “Mujeres en la intimidad”, sobre guión suyo, pero a pesar de que el Instituto Nacional de Cinematografía le otorgó un crédito no logró financiación, y en 1989 obtuvo el primero de los dos terceros premios del Concurso de Síntesis y Antecedentes de Guiones Cinematográficos organizado por el mismo organismo con un guión al que tituló “Los castigados por el sol”. En mayo de 1992, cuando terminó la escritura de *Los últimos testigos*, su salud se había debilitado ostensiblemente: en el que resultó nuestro último encuentro me confió los originales de ese libro (“Léalo y dígame qué le parece”). Lo leí de un tirón, tan apasionante resultó: días después lo llamé para devolvérselo. La casera me informó que había viajado de urgencia a Madrid, donde murió en septiembre siguiente.

### Filmografía

[Armando Bartolomé Demicheli Vitale; Buenos Aires, 15.9.1914 / Madrid, 25.5.1992]

Según orden cronológico de rodaje.

A: Argentina; AD: asistente de dirección; Arg: argumentista; Col: Colombia; E: España; F: Francia; G: guionista; I: Italia; Mx: México; P: productor; Pan: Panamá; RFA: República Federal Alemana.

#### Director:

**1949:** *Arrabalera* (+ G). **1950:** *Vivir un instante* (+ Arg). **1951:** *Sala de Guardia* (+ G y socio de Producciones Horizonte SRL) y *La melodía perdida* (+ G). **1952:** *La voz de mi ciudad* (+ A) y *Dock Sud*. **En México:** **1954:** *Más fuerte que el amor* (ídem: + G) y *Un extraño en la escalera* (ídem: + G). **1955:** *Locura pasional* (ídem: + G), *Sublime melodía* (+ G) y *Feliz año, amor mío* (ídem). **1956:** *La adúltera* (ídem: + G). **En España:** **1956:** *La herida luminosa / La herida luminosa* (ídem, E/Mx: + G). **En México:** **1956:** *Bambalinas* (ídem: + Arg) y *Dios no lo quiera* (+ G y socio de Filmadora Argel SA). **1957:** *Préstame tu cuerpo* (+ socio de Productora México SRL), *Cuatro copas* (+ G), *Desnúdate Lucrecia* (+ G y socio) y *Una golfa* (+ Arg y socio). **1958:** *Ama a tu prójimo* (+ G) y *El hombre que me gusta* (+ G). **En España:** **1958:** *Las locuras de Bárbara / Las locuras de Bárbara* (E/Mx: + G) y *Carmen, la de Ronda* (ídem: + G). **1959:** *Charleston* (ídem) y *El amor que yo te di / El amor que yo te di* (ídem, E/Mx). **1960:** *Hay alguien detrás de la puerta* (*Amante y asesino*: + G) y *Navidades en junio* (+ G). **1961:** *Mi noche de bodas / Mi noche de bodas —El Gallo Giro en España—* (*Mi noche de bodas*, E/Mx: + G), *El hijo del capitán Blood / Il figlio del capitano Blood* (*El hijo del capitán Blood*, E/I); y *La banda de los ocho* (+ socio de Profilms-21 SL). **1963:** *Los elegidos* (ídem: + socio) y *La primera aventura / El niño y el ladrón* (*La primera aventura*, E/Mx: + socio). **1964:** *Desafío en Río Bravo / Sfida a Río Bravo / Duel à Río Bravo* (*Los pistoleros de Río Grande*, E/I/F: + Arg). **1965:** *Misión Lisboa / Da 077: Intrigo a Lisboa / 077 intrigue à Lisbonne* (*Lossúper-espías*, E/I/F). **1966:** *La mujer perdida / Quel nostro grande amore / La femme perdue* (*La mujer perdida*, E/I/F: + G), *Nuestro agente en Casablanca / Il nostro agente in Casablanca* (*Nuestro agente en Casablanca*, E/I: + G y socio de Tulio Demicheli Producciones Cinematográficas SL), y *Un hombre y un colt / Un uomo e una colt* (*Dakota Joe, un hombre y un colt*, E/I: + Guionista y socio). **1968:** *Los monstruos del terror / Dracula jagt Frankenstein / Operazione Terrore* (*Drácula contra Frankenstein*, E/RFA/I: iniciado por Hugo Fregonese y terminado y firmado por Demicheli). **1970:** *Reza por tu alma... y muere / Arriva Sabata!... (A vengarnos compañeros*, E/I: + G). **1971:** *Coartada en Disco Rojo / I due volti della paura* (E/I). **1972:** *Ella —Trágica obsesión—* (+ G) y *Uno, dos, tres... dispara otra vez / Tequila!* (E/I). **1973:** *Ajuste de cuentas /*

*Un tipo con una faccia strana ti cerca per ucciderti* (E/I) y *Juego sucio en Panamá*. **1974:** *Bienvenido, Mr. Kryf*. **1975:** ¡Eva! ¿Qué hace ese hombre en tu cama? / *Qué bravas son las solteras* (E/Mx: + G). **1976:** *La llamada del sexo* / *La llamada del sexo* (E/Col). **1977:** *Ángel negro* / *Ángel negro* / *El ángel negro* (E/Mx/Col.: + Arg) y *Préstamela esta noche* / *Préstamela esta noche* (E/Pan: + G). **En México: 1979:** *El sexo de los ricos* (+ Arg) y *Novia, esposa y amante*. **1980:** *Los ojos de un niño* (+ G) y *Con el cuerpo prestado* (+ G). **1981:** *Los renglones torcidos de Dios* (+ G). **En Argentina: 1984-1986:** *El misterio Eva Perón* (+ G y socio de Profilms-21 SRL).

### Otras actividades:

**1941:** *Historia de una noche* (Luis Saslavsky: extra) y *La casa de los cuervos* (Carlos Borcosque: extra). **1944:** *24 horas de la vida de una mujer* (Borcosque: G). **En Chile: 1944:** *Amarga verdad* (ídem, Borcosque: Arg). **En Argentina: Allá en el setenta y tantos... (Francisco Mugica: Arg). **1945:** *La pródiga* (Mario Soffici: AD y, no acreditado, colaborador en el guión), *Cuando en el cielo pasan lista* (Borcosque: Arg) y *Celos* (Soffici: G y AD). **1946:** *Mirad los lirios del campo* (Ernesto Arancibia: G), *El pecado de Julia* y *La gata* (ambos Soffici: G y AD). **1947:** *Dios se lo pague* (Luis César Amadori: G) y *La Secta del Trébol* (Soffici: Arg, G y AD). **1948:** *Corrientes... calle de ensueños* (Román Viñoly Barreto: aparición amistosa), *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese: G) y *Mi vida por la tuya* (Roberto Gavaldón: G). **1949:** *Con el sudor de tu frente* (Viñoly Barreto: Arg y G) y *Lejos del cielo* (Catrano Catrani: G). **1950:** *La comedia inmortal* (Catrani: Arg y G). **En México: 1955:** *Una lección de amor* (Juan J. Ortega: Arg y G). **1956:** *No me olvides nunca* (Ortega: Arg y G), *La dulce enemiga* (ídem, Tito Davison: G) y *La ciudad de los niños* (ídem, Gilberto Martínez Solares: Arg). **En España: 1966:** *Segretissimo / Secretísimo* (I/E, Fernando Cerchio: G y P). **1967:** *La resa dei conti* / *El halcón y la presa* (*Ajuste de cuentas*, I/E, Sergio Sollima: G y P). **1972:** *Anche gli angeli mangiano fagioli* / *También los ángeles comen judías* / *Les anges mangent aussi des fayots* (*Los ángeles también comen porotos*, I/E/F, E. B. Clucher [Enzo Barboni]: G). **1973:** *Per amare... Ofelia* / *Escándalo* / *Pour aimer... Ophélie* (*Para amar... Ofelia*, I/E/F, Flavio Mogherini: Arg y G). **1974:** *Simone e Mateo, un gioco da ragazzi* / *Tan simple como un juego* (*Zambomba y Metralleta*, I/E, Giuliano Carnimeo: G). **1978:** *Siete chicas peligrosas* / *Sette ragazze pericolose* (*Siete mujeres peligrosas*, E/I, Pedro Lázaga: Arg y G). **1979:** *Alejandra mon amour* / *Contacto en Argentina* (E/A, Julio Saraceni: Arg). **En México: 1983:** *Ya nunca más* (ídem, Abel Salazar: colaborador en el guión).**





ARGENTINA  
SONO FILM  
PRESENTA

*Olga*

*Roberto*

*Nathan*

**ZUBARRY • ESCALADA • PINZON**

# EL VAMPIRO NEGRO

con

**NELLY PANIZZA  
PASCUAL PELLICOTA  
GEORGE RIVIER**



director: **R. VIÑOLY BARRETO**

# Roberto Escalada, el galán querido

Por Raúl Manrupe

Ese señor calvo, a veces con discreto bisoñé y un vaso de supuesto whisky en la mano, que podía ser severo director de colegio o el arquetipo del “tío solterón” popularizado por la pantalla chica, había sido uno de los galanes más cotizados de los años 40 y principios de los 50, con su nombre encabezando repartos de muchas películas. Ahora, diez o quince años después, la televisión le daba una renacida popularidad y una nueva generación lo elegía. En los reportajes, sonreía. Ya sabía de esos cariños desde hacía tiempo, y esta nueva etapa de su carrera lo reencontraba con el éxito.

Su voz fue la llave de oro al cine, desde la radio, donde se hizo conocido en aquel radioteatro mítico, escrito y dirigido por Andrés González Pulido: *Chispazos de tradición* se llamaba y, como su nombre lo indica de manera transparente, giraba en torno a la temática gauchesca, en episodios diarios de un éxito arrollador, que llevó a presentaciones en vivo por todo el país. A muchos de esos galanes no los acompañaba la figura física soñada por las oyentes en la fantasía radial, pero no era el caso de Roberto, que pronto comenzó a cotizarse, e incluso llegó a recibir algún sobre de cierta admiradora que contenía la llave de un departamento, o a ser escoltado por la policía a la salida de la radio, para protegerlo de las fans. Esa buena dicción de Escalada —sugerente, por cierto— sería homenajeada en el cine por Carlos Hugo Christensen, quien le dio el rol del relator en off bastante inquietante en la alocada y “grandguignolesque” *La muerte camina en la lluvia*.

Como tantos otros ídolos de la radio de mayor o menor fama, fue captado por el cine en aquella intensa segunda mitad de la década de los 30. Muy jovencito, deambuló en varios largometrajes como figura de reparto, incluso en uno dirigido por José Agustín “el Negro” Ferreyra, *Pájaros sin nido*.



La gran oportunidad y el salto al estrellato llegarían de la mano de otro joven, el citado Christensen, quien, después de un puñado de títulos en los que para Lumiton sería una especie de Francisco Mugica más audaz, se posicionaría como el director de historias osadas, condimentadas con sexo y pecado, dentro de lo que permitía la moral de la época. Pero así y todo, en esos límites, fue más lejos que ningún otro director de esos años, apoyado por la fábrica de hacer películas que era el estudio de “los doctores”. *Safo* lo cruzó con una Mecha Ortiz que le llevaba una década y algo más de vida para escandalizar y dejar volar la imaginación con un romance intergeneracional en el que el juvenil galán era atrapado por una telaraña explícita en los encuadres de Christensen, mientras era alejado de la pura y adolescente Mirtha Legrand. Ese hito del cine erótico y el melodrama dio para muchos ensayos críticos, produjo ganancias para el estudio en el país y en el extranjero, generó la que tal vez sea la primera *cult movie* argentina, y estableció un rubro con la Ortiz, que sería aprovechado en asuntos parecidos como los de *El canto del cisne*, la *Madame Bovary* de Schlieper o la crepuscular *La sombra de Safo*, filmada nada menos que catorce años más tarde y utilizando a modo de *flashbacks* algunos fragmentos de la original.

El arquetipo del hombre ingenuo devorado por una mujer fue la característica de los personajes de Escalada en esos primeros años de estrellato juvenil. Si en *Safo* se trataba de un inocente mendocino, en *Los pulpos* era un novelista porteño igualmente presa fácil, esta vez de una provinciana trepadora interpretada por Olga Zubarry. Si en aquella se adaptaba a Alphonse Daudet, en esta se apelaba a los libros amarillos de tirada masiva de Editorial Tor, con la autoría de Marcelo Peyret: la ciudad de Buenos Aires en el siglo XIX en aquella y en la actualidad de la posguerra en esta eran la perdición. Una nota más para la comparación de estas dos historias es que *Safo* es la verdad desde el primer fotograma, y “Myrtha”, el personaje de Zubarry, es la mentira y el engaño. En ambas, el eje es Escalada, manipulado y exprimido. Al respecto es notable la delgadez del actor en esta película, resultado de los regímenes que imponía el *star system* argentino.

En el rol que le tocó desempeñar en estos primeros años de su carrera, esto es, el del seductor vulnerable, de decir entre crédulo e ingenuo, mostrándose lo suficientemente accesible para generar fantasías en el público femenino, acompañó a Amelia Bence en *24 horas de la vida de una mujer*, a Mirtha Legrand en *Cinco besos* y en *Un beso en la nuca*, a Elisa Galvé en *La gran tentación*, a Tita Merello en *Morir en su ley* y a Elina Colomer en *Una viuda casi alegre*. También protagonizó la adaptación de *El jugador* de Dostoievski,



Roberto Escalada y Luis Sandrini en *El profesor tirabombas*.

ópera prima de León Klimovsky, un título revalorizado hoy por especialistas como Fernando Martín Peña por su carácter de experimental y en el que Escalada se animó a otro tipo de papel, más intenso y con matices fuera de la zona de confort, transmitiendo la ansiedad y el desequilibrio del personaje muchas veces sin decir una sola palabra, buscando el desquite por las pérdidas. Con el mismo director se animó a hacer un retrato no oficial del intocable ícono del tango en *Se llamaba Carlos Gardel*, que merece revisarse por lo curioso, más allá de un guión flojo. También fue convocado por Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson para *El crimen de Oribe*, donde, pese a encabezar el reparto, es una pieza más en la climática puesta de relojería en la que la casa en cuestión, donde se repite el rito intentado prolongar una vida, es la protagonista absorbente.

Se trata, indudablemente, de toda una variedad de temas, dirigidos por distintos realizadores, lo que habla de su capacidad de adaptación profesional y su carácter de figura taquillera convocante, filmando para Establecimientos Filmadores Argentinos, Estudios San Miguel, Argentina Sono Film, Emelco o su casa de origen, Lumiton. En estos últimos estudios se produjo el reencuentro con Christensen para dos comedias con Susana

Freyre: *Una atrevida aventurita* y *¿Por qué mintió la cigüeña?*. Este director que, como anota el especialista Abel Posadas, realizaría sus mejores películas fuera de Lumiton lo convocó para la obra maestra del cine negro *No abras nunca esa puerta*. Adaptado por Alejandro Casona desde dos cuentos de William Irish/Cornell Woolrich, lo incluyó en un papel diferente, de villano, en el episodio final llamado *El pájaro cantor vuelve al hogar*. En él, Escalada, con cicatriz en el rostro incluida, interpreta a un asaltante despiadado y frío, que silba el tango “Uno”, de Mariano Mores y Enrique Santos Discépolo, mientras hace sus fechorías. En un *tour de force* se enfrenta a su secuaz—Luis Otero— en una lucha violenta que desembocará en el final, que como en gran parte de los cuentos de Irish se resuelve *in extremis*. Esta película, casi diez años después de *Safo*, es emblemática de una segunda etapa en su carrera, y allí deja atrás la inocencia, si bien era un hombre joven y vigoroso. Más corpulento, con bigotes, más sutil y reposado.

Tal vez Christensen fue con quien mejor se entendió, quien sacó de él las partes oscuras, tal como volvería a hacerlo en *Armiño negro* sufriendo por una Laura Hidalgo casi tan demoníaca como *La Quintrala* de Ana María Lynch. Por el contrario, bajo otras órdenes a veces podía caer en la sobreactuación, como en *El vampiro negro*, en la que su participación era opacada por las de Nathán Pinzón y —otra vez— Olga Zubarry. Enrique Cahen Salaberry sacó provecho de su porteñidad, que ya incluía un toque de escepticismo y nerviosismo reprimido en *Sucedió en Buenos Aires*, donde fue un creíble taxista con la ciudad como coprotagonista —muy buen rodaje en escenarios urbanos— junto a Zubarry y Nelly Panizza. Y en *Ayer fue primavera* Fernando Ayala, en su primer largometraje, lo llevó al desafío de un personaje complejo, romántico y sensible, un hombre que cambia varias veces de parecer sobre la lealtad de su esposa (Analía Gadé), muerta en un accidente de auto. Aquí vuelve a ser el enamorado de una mujer de la que sabe que lo quiere “como una tabla de salvación”, pero que quizás no lo ama. En un momento, su Ricardo atraviesa una puerta de rejas, tal como el Raúl de *Safo*, alejándose del espectador, mientras le da la espalda. Una historia sobre el desamor, el sacrificio y el desencuentro, que con los años parece mejorar, como su actuación. Pero él, un producto de la industria, no tendría oportunidades de contactar con los nuevos realizadores y experimentar otro tipo de papeles.

La madurez, que en aquellas épocas parecía llegar antes, lo va a correr de los roles de galán para limitarlo a participaciones especiales, como en *Vida nocturna*, algún doblaje como el de Massimo Girotti en *La bestia humana*, y un

coprotagonico en la vibrante *Culpable*. Sin embargo, lo que el cine le negaba lo obtendría en un nuevo medio de llegar al público. La televisión, más específicamente tras la aparición de los canales privados, lo tendría como actor de carácter, renovando su popularidad y contacto con la gente, que entonces lo consideraba uno más de la familia. En particular *La familia Falcón* (1962, Canal 13), ciclo que encabezó junto con otros dos veteranos del cine como Pedro Quartucci y Elina Colomer, lo vería en ese rol de tío experimentado, con mucha calle y consultado por los jóvenes sobrinos (José Luis Mazza y Alberto Fernández de Rosa). Poco quedaba de aquel galán torturado de su juventud, pero fue un hacerse ver por nuevas generaciones que lo convirtieron tal vez en el personaje más querible de la serie, a la cabeza del reparto por encima del matrimonio en la ficción. Figura de apoyo en teleteatros como *Nino*, *Carmiña* o *El Rafa*, tendría una labor destacada en Mesas separadas de Rattigan, adaptada por Jacobo Langsner para el ciclo *Alta comedia* (Canal 9). Y demostraría su buen humor en el casi western *Los irrompibles*.

Hombre de la noche y la ciudad, escritor de tangos, fumador empedernido, de seductora sonrisa y mirada preocupada, Roberto Escalada ya tenía ganado su lugar entre los inolvidables del cine argentino.

## §

### Filmografía

[Aldo Roberto Leggero; Buenos Aires, 4.7.1916 / 5.12.1986]

Según orden cronológico de rodaje.

Abreviaturas utilizadas: A: Argentina; Br: Brasil.

**1939:** *Doce mujeres* (Moglia Barth) y *El matrero* (Orestes Caviglia). **1940:** *Pájaros sin nido* (José A. Ferreyra). **1943:** *Safo —Historia de una pasión—* (Carlos Hugo Christensen). **1944:** *El canto del cisne* (Christensen) y *24 horas de la vida de una mujer* (Carlos Borcosque). **1945:** *Cinco besos* (Luis Saslavsky). **1946:** *Un beso en la nuca* (Luis Mottura), *Madame Bovary* (Carlos Schlieper) y *30 segundos de amor* (Mottura). **1947:** *El jugador* (León Klimovsky), *Los pulpos* y *Una atrevida aventurita* (ambos Christensen). **1948:** *La muerte camina en la lluvia* (Christensen: solo la voz en off del locutor radiofónico, aparición amistosa no acreditada), *La gran tentación* (Ernesto Arancibia), *¿Por qué mintió la cigüeña?* (Christensen) y *Se llamaba Carlos Gardel* (Klimovsky). **1949:** *Morir en su ley* (Manuel Romero) y *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo To-

### Homenajes III

---

re Nilsson). **1950:** *Cartas de amor* (Mario C. Lugones) y *Una viuda casi alegre* (Román Viñoly Barreto). **1951:** *No abras nunca esa puerta* (Christensen: solo en el 2º episodio, *El pájaro cantor vuelve al hogar—El dolor—*), *Sala de Guardia* (Tulio Demicheli) y *De turno con la muerte* (Julio Porter). **1952:** *Armiño negro* (Christensen). **1953:** *El vampiro negro* (Viñoly Barreto). **1954:** *Sucedió en Buenos Aires* (Enrique Cahen Salaberry), *La bestia humana* (Daniel Tinayre: solo el doblaje de Massimo Girotti, no acreditado), *Vida nocturna* (Leo Fleider: aparición amistosa no acreditada) y *Ayer fue primavera* (Fernando Ayala). **1955:** *De noche también se duerme* y *Pecadora* (ambos Enrique Carreras). **1956:** *La sombra de Safo* (Porter). **1959:** *Culpable* (Hugo del Carril). **1961:** *Tercer mundo / Pedro e Paulo* (A/Br, Angel Acciaresi: solo el doblaje de Jardel Filho, no acreditado). **1962:** *La familia Falcón* (Viñoly Barreto). **1964:** *Buenas noches, Buenos Aires* (Carril: solo en el cuadro 5º, *En la disquería*), *Viaje de una noche de verano* (episodio Antón Pirulero, René Mugica), *Esta noche mejor no* (Julio Saraceni) y *Dos quijotes sobre ruedas* (Emilio Vieyra). **1969:** *Los debutantes en el amor* (Fleider) y *El profesor hippie* (Ayala). **1970:** *Con alma y vida* (David José Kohon) y *El mundo es de los jóvenes* (Porter). **1972:** *Nino—Las cosas simples de la vida—* (Federico Curiel) y *El profesor tirabombas* (Ayala). **1973:** *Clínica con música* (Francisco Guerrero). **1975:** *Los irrompibles* (Vieyra). **1977:** *Hormiga Negra* (Ricardo A. Defilippi). **1978:** *Un idilio de estación* (Aníbal E. Uset). **1979:** *El Diablo metió la pata* (Carlos Rinaldi).

#### Otro título mencionado:

*La Quintrala —Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer—* (Hugo del Carril, 1953-1954).



# Golde Flami, historia de una luchadora

Por Mario Gallina

Nacida como Golda Flom en Dubosort (Ucrania) el 24 de febrero de 1918, arribó a Buenos Aires con su familia cuando contaba 5 años de edad. Los estragos de la Primera Guerra Mundial impulsaron a su padre, de profesión zapatero, y a su madre modista a radicarse en la Argentina, como tantas familias europeas. Apenas instalados, la niña miraba con curiosidad la geografía de Nueva Pompeya. Después se mudaron a Villa Crespo, donde la rodearon lazos de afecto de otros inmigrantes de origen judío.

Golda sentía una gran inclinación por el baile clásico y popular: “A los 13 años aprendí a taconear en las baldosas de los clubes de barrio. Me gustaba el tango. Recuerdo que en un Carnaval de 1930 vi bailar al Cachafaz y me quedé loca. Seguí yendo a las milongas hasta los 15 años, en que debí cambiar los cortes y las quebradas por algo más apremiante, dado que en casa éramos muy pobres y tuve que ir a trabajar a una fábrica como devanadora de lana. Pasaba ocho horas de pie, bien derecha. Esa fue mi escuela de expresión corporal. Por entonces, además, se había despertado en mí una gran vocación por el teatro”.

Fue así que en 1932 debutó en el teatro San José de Flores integrando el elenco vocacional (como se decía entonces) de Ilusiones del viejo y de la vieja de Juan Villalba, dirigida por Orfilia Rico, registrada en la historia de nuestra escena como la inolvidable protagonista de *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère, en su estreno en 1908. El padre de Golda no veía con buenos ojos aquella afición artística de su hija pues socialmente, para muchos en la época, ser actriz o meretriz era lo mismo. “La imagen que guardo de él es la de un hombre con un libro o un diario en las manos. Era un autodidacta que me enseñó mucho. Pero lo cierto es que en principio no aceptó mi inquietud: «Si quiere ser actriz, se va de esta casa», sentenció. Agarré mis pocas ropitas y me fui. Al llegar a la esquina, pensé:



*Vivieron su amor  
en el mas turbio  
ambiente del hampa*

CONDOR FILMS

PRESENTA

**MARIO  
CABRE**

**Y  
GOLDE  
FLAMI**



en

# LOS HAMPONES

con

**NOEMI LASSERRE**

**NINO PERSELLO**

Y

**GUILLERMO BATTAGLIA**

**Dirección:**

**ALBERTO D'AVERSA**

**Libro: SERGIO LEONARDO**

**Fotografía: ERICO WALLFISCH**

**Música: JOSE RODRIGUEZ FAURE**

DISTRIBUIDA por: CINETOGRAFICA INDEPENDENTIA



«No tengo adónde ir... pero, si vuelvo, no podré hacer teatro...». Y decidí seguir caminando. Sería actriz”.

### **El teatro no tiene idioma**

La resistencia familiar no duró mucho: su padre la llevó de la mano hasta el Idische Folk Theater (IFT) para que comenzara a foguarse en la escena. Al respecto, la actriz le contó a Daniel López en el diario *La Opinión*: “Tengo que aclarar que en el IFT se actuaba gratis, a Dios gracias. Al principio trabajábamos en distintos salones: el Lassalle, un local de la calle Corrientes y después otro en Paso. Cuando el IFT se instaló en la calle Boulogne-sur-Mer yo ya no estaba, porque había debutado en el cine y ellos no permitían que sus actores fueran profesionales. Me mantenía con mi oficio paralelo de devanadora de lana: trabajé en casi todos los talleres de tejido de punto de Villa Crespo, y los patrones sabían tolerar mis constantes llegadas tarde por los ensayos. Total, me quedaba después de hora y compensaba”.

El IFT era un teatro de raíz judía pero abierto a toda la sociedad, y la joven formó parte de su elenco desde 1934 hasta 1946, interpretando el repertorio clásico judío (Scholem Aleijem, Isaac León Peretz, Méndele, etcétera) y diversas obras de la dramaturgia universal: *Judith* de Friedrich Hebbel, *Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O'Neill y *Muchacha de campo* de Clifford Odets, esta última junto con Jacob Ben-Ami, notable actor que hizo varias temporadas entre nosotros. También allí encontró grandes maestros como David Licht, “quien me enseñó algo capital: «Cuando un actor tiene ante sí una escena y no sale nada... hace nada». Exactamente budismo zen: déjate, déjate estar, que si algo tienes, eso vendrá, eso saldrá”.

### **La actriz que creyó estafar al cine argentino**

A una de esas funciones del IFT llegó cierta vez un productor en busca de intérpretes para cubrir pequeños personajes del film *En el viejo Buenos Aires*, que dirigía Antonio Momplet con Libertad Lamarque como protagonista. Golde —a esta altura la “a” final de su nombre había mutado por la “e”— recordaba siempre con humor las circunstancias que rodearon aquel episodio: “Fui elegida. Me llevaron en un coche hasta los Estudios San Miguel. Me pusieron un camisón y me indicaron que atrás de una reja debía gritar: «¡Socorro, me han dejado sola!». Trataba sobre la epidemia de la fiebre amarilla. Hice todo lo que me pidieron. «Muy bien, podés irte», me dijo el señor que me había llevado. Me cambié y me fui un poco decepcionada, debo confesar: yo soñaba con largos y hermosos vestidos y nada de eso

había ocurrido. A la salida, en una casilla que hacía las veces de oficina, otro señor me dijo: «Espere un momento. Aquí tiene el sobre con su paga. Son treinta pesos. Cuéntelos, por favor». Los conté y casi me desmayo. Creía que me iban a pagar un centavo por esa escenita de diez segundos, y resultó que me estaban dando treinta billetes de un peso. En la fábrica yo ganaba quince pesos mensuales. De modo que agarré todo ese dinero y salí corriendo, temerosa de que se hubieran equivocado y de que me llamaran para que devolviese el sobre. Por supuesto que no había error alguno, pero esa noche yo me fui de allí creyendo que acababa de estafar al cine nacional”.

### Una *femme fatale* ingenua

León Klimovsky, verdadero pionero del movimiento cineclubístico en nuestro país, fundó en 1929 el primer cineclub que funcionó en Buenos Aires. Se desempeñó además como crítico, director musical, adaptador y, entre otros oficios, asesor literario de varias producciones de la productora Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA). Desarrollaba esta tarea en el tiempo en que frecuentaba asiduamente el IFT, y así invitó a Golde a participar en un concurso de ese estudio en el que probarían veinte caras nuevas: “Quedé yo. Me dijeron que era la vamp que buscaban y me dieron un papel en *Los dos rivales*, junto a una dupla de oro: Hugo del Carril y Luis Sandrini. Interpretaba a una extranjera al servicio de una banda de ladrones. Al final me mataban. Después me contaron que Lucas Demare me había visto y dicho: «Qué lástima que no habla bien el castellano, porque yo la necesitaría para una película». A partir de ahí, en cine me ofrecieron una serie de roles parecidos: delincuente, espía, casquivana, *femme fatale*. A mí me encantaba, y a las chicas de mi edad no les gustaba hacer esos personajes: querían ser las buenitas, las ingenuas, y mi físico daba el de una mujer imponente. Más tarde, tuve una serie de madres malas, muy malas. En cuanto al público, terminaba confundiendo ficción con realidad. En una función de una película en la que un actor me daba una bofetada, una señora sentada cerca de mí dijo: «Muy bien hecho. Se lo merecía». Cuando me veían por la calle, las mujeres les decían a sus maridos, pellizcándolos: «No mires a esa loca». Yo componía esos roles divirtiéndome mucho. Me imaginaba que esas vampiresas habían sufrido por amores frustrados y que por eso querían hacer daño. Pero todo se circunscribía a miradas, gestos, actitudes seductoras, no mucho más. La mujer fatal de entonces era ingenua, sus recursos eran triviales. En ocasiones, mientras las hacía, yo pensaba: «¡Qué rico va a estar el mate cuando llegue a casa!». Era todo como un juego. ¿Besos? Sí, los hubo... besé a





Golde Flami en *El otro lado del puente*.

Roberto Escalada, a Carlos Cores. Ingenuamente, a Pepe Iglesias. A Juan José Míguez. Todos besos de trabajo, salvo dos que pasaron las fronteras profesionales: uno a Roberto Airaldi en *El barco sale a las 10*, buen mozo como él solo, y otro a Amedeo Nazzari en *Volver a la vida...* aquel fue flor de beso y se lo di encantada. Era un tipo que me gustaba. Pero, en general, nunca he querido mezclar sábanas con telones”.

De su colección de vampiresas sobresalió una oportunidad más sustanciosa que le brindó su descubridor Klimovsky: *Se llamaba Carlos Gardel*, biografía del notable cantor, con especial acento en sus amores y en su amistad con José Razzano. Golde animó en el film a Vicky Lasala, una amante despechada del Zorzal Criollo, que incita a su marido a que le pegue un balazo a Gardel en el Palais de Glace, hecho que realmente había sucedido. Para Flami significó la obtención de dos lauros: el de la revista *Radiolandia* y el de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a la Mejor Actriz de Reparto de 1949. El del semanario de espectáculos nunca se concretó (debió haber sido una medalla) y ella jamás lo olvidó, por lo cual, muchos años después, se

presentó en la redacción reclamando la distinción. Como no la tenían, propuso ser recompensada con una portada con su rostro: había sido tapa de *Radiofilm*, *Mundo Radial*, *Antena* y otras, pero no de *Radiolandia*. Le prometieron que lo harían. Pero no cumplieron.

Hacia 1952, Daniel Tinayre le ofreció un personaje risqué en *Deshonra*, drama carcelario con elenco multiestelar: Fanny Navarro, Tita Merello, Mecha Ortiz, Aída Luz, Rosa Rosen, Pepita Muñoz, Ángeles Martínez, Antonia Herrero, Alba Mujica, Jorge Rigaud, Francisco de Paula, entre otros. Golde compuso a Roberta, una presidiaria lesbiana, todo un reto para la moralina de la época. Alusiones audaces sobre el tema (“No te preocupes, linda, acá no va a faltar quien te quiera”; “Yo se lo regalé, ella sabe que yo le doy todos los gustos...”; “Te vamos a quitar las malas costumbres”, de una celadora a Roberta, quien respondía: “¡Callate, envidiosa!”). Golde solía contar que para componer a su criatura asistió varias veces a una cárcel solicitando que le permitieran conocer a mujeres con esa elección sexual. Las monjas que la recibían no se lo permitieron, aunque sí accedían a que las observara por largos períodos—camuflada con pañuelo en la cabeza y anteojos oscuros—desde un ventanal que daba a los patios. *Deshonra* fue un melodrama de alto nivel técnico y artesanal, y Flami resultó elegida Mejor Actriz de Reparto según la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina. La suya fue una composición exacta, verdadera, plena de hallazgos desde la voz, la gestualidad y la intención.

En su prolífica filmografía, posteriormente tuvo a su cargo proteicos roles de reparto como Silvana, la despechada y envidiosa hermana de *Amorina* (Tita Merello), y Adela, la implacable suegra de *La fidelidad*, drama claustrofóbico e intimista y segundo film de Juan José Jusid, por quien Golde guardó siempre especial predilección; en *Los gauchos judíos*, también de Jusid, y *Chiquilines*, donde sobresalió como una vieja pordiosera de exacta plasmación.

### **Perderse... para volverse a encontrar**

A fines de la década de los 50, aproximadamente, hubo en la carrera de Golde un alejamiento del espectáculo, solo matizado por apariciones esporádicas. Una pausa extraña, sobre todo cuando su nombre era muy conocido, tenía premios en su haber y su rostro ya había sido tapa de revistas. ¿Qué sucedió? “Mi triunfo me satisfacía pero a la vez me frustraba. Empecé a preguntarme si más allá del escenario sería yo capaz de sufrir, amar, ser plenamente. Tenía un

par de manos, una inteligencia, un corazón, pero fuera del teatro, ¿qué sería capaz de ser con ellos? Pegué un portazo. Hice yoga, di clases. Asistí a una escuela de ventas, aprendí a vender regalos, vinos, vendí mucho... pero tardé en darme cuenta de que en realidad lo que estaba haciendo no era «otra cosa». No era una mujer vendedora que pateaba la calle, era una actriz que interpretaba el rol de vendedora. Volví gracias a mi psicoanalista, que luchó tanto para que me reintegrara y a la que le estoy tan agradecida. A todo esto, ya tenía 40 años, y decidí retornar a lo de siempre. Así, de a poco volví a los canales a pedir trabajo; por ahí apareció una película, una obra de teatro. Y... bueno, yo, que había dejado de soñar con mi carrera, la retomé. El perderse siempre ayuda a volver a encontrarse”.

### Una actriz en busca de su personaje

Alternando con su infatigable labor cinematográfica, Golde realizó numerosas incursiones en la escena. Tras su paso por el IFT, en 1943 se produjo su debut profesional en el Astral integrando la compañía de Alfredo Camiña con *¡Manos arriba!* de Isaac Pacheco, aunque cuando hacía mención al hecho señalaba que, en realidad, había acontecido en El Nacional durante 1948, con la obra *Feliz cumpleaños* y en la compañía de Gloria Guzmán. Le sucedieron muchos títulos, pero a ella le gustaba recordar algunos en especial: *El último perro* de Guillermo House, en versión de Carlos Gorostiza dirigida por Armando Discépolo (Cervantes, 1954), *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, donde, conducida por Agustín Alezzo y secundando a Alfredo Alcón, plasmó una inquietante aparición inicial como Títuba (Atlas de Mar del Plata, 1972), y *El dios Kurt*, la desgarradora pieza de Alberto Moravia (Instituto de Arte Moderno, 1973).

Sin embargo, Golde sentía que no había encontrado aún el gran personaje concordante con su talento y necesidad expresiva. En 1975, acompañada por quien escribe este capítulo, asistió a una representación de *La fuerza del destino no trae mala suerte* de Eugenio Griffiero, con Luis Fischer Quintana y dirección de Roberto Villanueva. Inmediatamente sintió que allí había “algo”. Habló con Griffiero, médico psicoanalista que se había iniciado hacía muy poco en la dramaturgia, y este le ofreció protagonizar *Familia se vende*, doloroso monodrama sobre una mujer que, a punto de ser abandonada por su marido, le prepara la valija al tiempo que hace un balance de su vida y su frustración. También con dirección de Villanueva, la pieza se mantuvo en cartel con intermitencias durante tres años—1977 a 1979—y le significó a la actriz unánimes elogios del público y la crítica, ser postulada al premio Molière y



ser becada por la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) con un viaje a Israel, España y Francia. Otras temporadas cumplidas fueron con *Mamá Culepina* de Enrique García Velloso (1974), *Violinista en el tejado* de Joseph Stein sobre las historias de Sholem Aleijem (1980), *Mi madre, el General* de Eli Saggi (1982), *La Misa Pagana* de Rodolfo Braceli (1983), *Golda Meir, una mujer* de Peter Frye (1988) y *Cartas de amor en papel azul* de Arnold Wesker, dirigida por Agustín Alezzo (1991).

### La crisis del final

A principios de la década de los 90, Golde comenzó a tener síntomas que indicaban un cuadro depresivo. A esa situación sumó una incipiente dificultad para memorizar. Todo eclosionó en 1993, cuando China Zorrilla la convocó para secundar a Soledad Silveyra en *Perdidos en Yonkers* de Neil Simon, pieza que venía precedida de una gran repercusión en el exterior, a lo que se sumaba el hecho de que había obtenido el prestigioso premio Pulitzer. La oferta significaba una brillante oportunidad: encabezar con Silveyra en la calle Corrientes y darle carnadura a la intimidante y ácida abuela Kurtzniz. Pero Golde presentaba dificultades para retener el texto, esto demoraba los ensayos y la producción estaba obligada a estrenar antes de determinada fecha; caso contrario, se vencían los derechos. China tuvo la dolorosa misión de comunicarle a Golde que habían decidido reemplazarla por Lydia Lamaison, quien en pocos días aprendió la letra. La obra resultó un éxito sensacional y lo sucedido significó un duro golpe para la actriz. Su salud ya no le permitió retomar su actividad en forma normal.

Hacia 1997, en *La siesta*, una publicación zonal del barrio de Flores, Golde aparecía ofreciendo sus servicios para ir a recitar poesías o contar historias a la casa de quien quisiera contratarla. En aquellos momentos en que, además de la mala salud, la situación económica la acorralaba, hubo quienes estuvieron cerca de ella, y tienen nombre y apellido: la entrañable China Zorrilla, Mirtha Legrand y José Martínez Suárez. Cuando el panorama se agravó y Golde ya no podía valerse por sí misma, la familia resolvió su internación en una residencia geriátrica ubicada en la calle Paraguay al 5500. Allí reflexionó cierta vez: “Estuve casada solo durante un año. No tuve hijos. Después, algunos pocos amores. En estos últimos años me pesó mucho la soledad. Recuerdo el primer «bocadillo» que dije en el cine argentino, «¡Socorro, me han dejado sola!», y no puedo dejar de pensar que aquella frase fue premonitoria”.

Golde Flami falleció el 21 de julio de 2007. Como bien apuntó alguna vez el poeta Rodolfo Braceli: “Anduvo siempre orillando el éxito y la popularidad”. Muchas veces los alcanzó, pero nunca se quedaron a vivir con ella de forma definitiva. Eso sí, dejó su obra. No fue poca cosa.

## §

### Filmografía

[Golda Flom; Dubosort, Ucrania, URSS, 24.2.1918 / Buenos Aires, 20.7.2007]

Según orden cronológico de rodaje.

Abreviaturas utilizadas: A: Argentina; EEUU: Estados Unidos de América.

**1942:** *En el viejo Buenos Aires* (Antonio Momplet: no acreditada). **1944:** *Los dos rivales* y *Una mujer sin importancia* (ambos Bayón Herrera). **1946:** *Albergue de mujeres* (Arturo Mom), *Un marido ideal* (Bayón Herrera) y *El que recibe las bofetadas* (B. H. Hardy). **1947:** *El barco sale a las 10* (Francisco Mugica) y *Rodríguez supernumerario* (Enrique Cahen Salaberry). **1948:** *El ídolo del tango* (Héctor A. Canziani: aparición amistosa) y *Se llamaba Carlos Gardel* (León Klimovsky). **1949:** *Volver a la vida* (Carlos Borcosque), *Madre Alegría* (Ricardo Núñez) y *Lejos del cielo* (Catrano Catrani). **1950:** *Marihuana* (León Klimovsky). **1951:** *La pícara Cenicienta* (Mugica) y *Deshonra* (Daniel Tinayre). **1952:** *Ellos nos hicieron así* (Mario Soffici). **1953:** *Del otro lado del puente* (Carlos Rinaldi). **1955:** *El juramento de Lagardere* (Klimovsky) y *Los hampones* (Alberto D'Aversa). **1959:** *Simiente humana* (Sergio Leonardo). **1960:** *Amorina* (Hugo del Carril). **1968:** *Maternidad sin hombres* (Rinaldi). **1970:** *La fidelidad* (Juan José Jusid). **1973:** *Gente en Buenos Aires* (Eva Landeck). **1974:** *La Mary* (Tinayre), *Los gauchos judíos* (Jusid) y *Las procesadas* (Enrique Carreras). **1977:** *Brigada en acción* (Palito Ortega) y *Ese loco amor loco* (Landeck). **1978:** *Con mi mujer no puedo* (Enrique Dawi). **1984:** *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala) y *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo). **1985:** *Las barras bravas* (Carreras). **1987:** *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves). **1988:** *Two to Tango* (EEUU/A, Héctor Olivera) y *Chiquilines* (Mario Mittelman). **1995:** *La dama regresa* (Jorge Polaco) y *Traición* (Cristina Fasulino, cortometraje adaptado del cuento *Emma Zunz* de Jorge Luis Borges).





presenta:

TITO GUIZAR y  
AMANDA LEDESMA



DE  
MEJICO

LLEGO EL AMOR

PEPITA MUÑOZ - JOSÉ OLARRA  
ARMANDO DE VICENTE - MARGARITA PADIN  
TITO GOMEZ - ZULLY MORENO - ADRIAN CUNEO  
ADELAIDA SOLER - DICK Y BIONDI - M. RAID

MUSICA: A. SOIFER - SCIAMABELLA - L. RUBSTEIN  
E. LECUONA J. KENNEDY y M. CARR.  
DIRECCION:  
RICHARD HARLAN

ESCENARIOS J. M. CONCADO  
FOTOGRAFIA R. FUNES

# Amanda Ledesma

Por Héctor Argente

El verano de 1911 azotaba inmisericorde la ciudad de Buenos Aires llevándola en las interminables siestas a adormecer las quietas calles de la Paternal. La familia Rubiales vivía en el mes de diciembre la esperanza de que una nueva vida llegara a ese feliz hogar. Era esperada con ansiedad, mientras los días caminaban lentos, acompasados por el calor que ahogaba a la ciudad.

El acontecimiento apareció puntual el 31 de diciembre, cuando el llanto de la recién nacida Josefina Rubiales Alzuri inundó aquella casa paterna. Josefina creció con el amor de sus padres flameando en su vida y en su rubio cabello. Josefina, que no soñaba con llamarse Amanda, comenzó a caminar, a reír, a balbucear palabras y luego armar frases que enarbolaban el orgullo de sus padres. Fue de niña cuando descubrió la música y se enamoró de ella. Sus compañeritas de la escuela siempre querían escucharla cantar y hasta algunas maestras se rendían ante su voz y su enorme simpatía infantil.

Pero la vida avanzaba inexorable, la niña se transformó en adolescente y floreció ante una juventud avasalladora que no pudo impedir el camino del trabajo. Fue vendedora de una mercería llamada La Fama, en el centro porteño. Sus compañeras de la tienda descubrieron sus dotes de cantante y la impulsaron a cantar en un festival promocional que se realizaba en el cine Gaumont. Fue sobre el final de 1929 y comienzos de 1930 que, debido al éxito obtenido, logró ingresar a Radio Prieto: para su debut cantó “Alma en pena”, popular tango-canción con letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta que Carlos Gardel había grabado en París en octubre de 1928. Poco tiempo después, se incorporó a la compañía que dirigía Arturo De Bassi en el teatro Porteño. Inmediatamente se olvidó de la mercería y pasó a otros espectáculos de variedades en distintos escenarios como los del Maipo, el Nuevo, el Astral y el Florida, donde llegó a integrar el espectáculo de Josephine Baker. Su labor en los templos teatrales los compartía con presentaciones en distintas emisoras (Fénix, Excelsior, Stentor y Belgrano), y poco a poco se



convirtió en una figura de aceptación popular. En sus comienzos fue acompañada por un trío de guitarras y luego por la orquesta del maestro Rafael Caló. Aquí nació Amanda Ledesma y dejó a Josefina en el olvido.

En 1933 la productora Argentina Sono Film había obtenido un rotundo éxito con la película *¡Tango!* y se dispuso a reeditar el acontecimiento con *Dancing*, que incluía en su elenco nombres populares del momento (Arturo García Buhr, Tito Lusiardo, Alicia Vignoli) y allí fue convocada Amanda Ledesma; sin embargo, el film no reprodujo el éxito del anterior y tuvo una aceptación menor. Amanda no quedó conforme con su debut fílmico y solo retomó esta labor dos años después al filmar *Canillita*, otro título popular. Mientras, continuaba con sus presentaciones radiofónicas y teatrales, y su fama se emparejaba a la que ya detentaba Libertad Lamarque. Argentina Sono Film la tenía bajo contrato, y entre 1937 y 1938 intervino en *Melodías porteñas* y en dos producciones que encumbran su trabajo fílmico: *El último encuentro* y *Senderos de fe*, en ambos junto con Floren Delbene. Entre la primera y las siguientes filmó la producción uruguaya *Soltero soy feliz*, secundando al también cantante Alberto Vila. Un año antes fue un acontecimiento en su carrera ser convocada por el sello Odeón para grabar dos temas de Enrique Santos Discépolo, “Condena” y el vals “Primavera”.

El año de 1940 fue rutilante para la diva rubia: primero apareció formando pareja con Hugo del Carril en *El astro del tango*, de eficiente nivel popular, y luego en la comedia musical *De Méjico llegó el amor*, en pareja con el famoso cantante mexicano Tito Guízar. De inmediato, y siempre bajo contrato de exclusividad con Establecimientos Filmadores Argentinos, el cine le regaló a Amanda tres títulos eficaces y prósperos: *Si yo fuera rica...!*, con Esteban Serrador; *Papá tiene novia*, nuevamente dirigida por Carlos Schlieper; y, junto con Luis Sandrini, *Pe-luquería de señoras*, con las que mantuvo ocupadas las pantallas argentinas con su imagen. Volvió a Schlieper, el maestro de la comedia, en *Mañana me suicido*, con Alberto Vila y Osvaldo Miranda. Dirigida por Bayón Herrera, hizo *La novela de un joven pobre*, nuevamente en pareja con Hugo del Carril, para culminar su contrato con esa empresa con un cameo en *Amor, último modelo*.

En febrero de 1943 inició una larga gira, acompañada por el maestro Héctor Stamponi, que la llevó a Bolivia, Perú, Ecuador, Venezuela, Cuba y México, ensayando un nuevo modo al presentarse, dialogando con el público, con un animador haciendo chistes, contando cuentos e incluyendo canciones del país que visitaba. México la atrapó, dejando atrás las catorce películas filmadas en Argentina y Uruguay. Allí la bautizaron “El Ángel



Amanda Ledesma y Esteban Serrador en *Si yo fuera rica...!*.

Rubio del Tango". Gastón Martínez Matiella, fundador de la peña de tango Los Muchachos de Antes, escribió: "Yo diría que fue la versión más acabada y puesta en castellano del arquetipo rubio del cine norteamericano, como Jean Harlow, Carole Lombard y Deanna Durbin. Finalmente los latinoamericanos habíamos aprendido a soñar con una rubia, y qué mejor que una que nos cantara al oído lánguidamente sus tangos".

Su debut cinematográfico fue muy auspicioso al formar pareja con el charro cantor Jorge Negrete en *Cuando quiere un mexicano*, acompañada por Stamponi, quien con el letrista mexicano Ernesto Cortázar compuso la zamba "Vieja huella" y el tango "Cruz", los temas más rescatables de esta incursión de Amanda en el cine azteca. Le siguieron *Marina*, versión de la zarzuela española que interpretó junto con Guízar, *Soltera y con gemelos*, aquí acompañada por José Cibrián, *Las casadas engañan de 4 a 6*, con el tenor Emilio Tuero, *La viuda celosa*, *Ave de paso*, *La rebelión de los fantasmas*, donde hizo pareja con el actor estadounidense Gilbert Roland, *Contra la ley de Dios*, y cerró su filmografía mexicana con *Te besaré en la boca*.





Su ocaso se presta a especulación: afincada en México trajo a vivir con ella a su madre, a quien no favoreció la altura. Se casó, se divorció y finalmente decidió retirarse en Argentina. Concretó una gira por España y Portugal y luego se cerró en el mutismo artístico. Muy amiga de Sabina Olmos, a veces a través de ella era posible contactarla. En un viaje de Sabina a Cuba le pidió por favor que le diera de su parte un beso a Fidel Castro.

Fue la primera figura de la canción y del cine argentino que triunfó en México en la década del 40, recibiendo y conectando a las que la siguieron, como lo atestigua en sus memorias Libertad Lamarque. Muchos opinan que si la Ledesma se hubiera quedado en México, en plena etapa del gran arranque del cine mexicano, posiblemente hubiera tenido el lugar que por su retiro prematuro le dejó vacante a Lamarque. En 1999 recibió el premio Cóndor de Plata a la Trayectoria, otorgado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, junto con otras figuras como Aída Luz, Pedro Maratea y Lydia Lamaison.

## Filmografía

[Josefina Rubianez Alzuri; Buenos Aires, 31.12.1914 / 18.2.2000]

Según orden cronológico de rodaje:

**1933:** *Dancing* (Moglia Barth). **1935:** *Canillita* (Lisandro de la Tea y Manuel Roneima). **1937:** *Melodías porteñas* (Moglia Barth). **En Uruguay: 1938:** *Soltero soy feliz* (ídem, Edmundo Bianchi). **En Argentina: 1938:** *El último encuentro y Senderos de fe* (ambos Moglia Barth). **1939:** *El astro del tango* (Bayón Herrera). **1940:** *De Méjico llegó el amor* (Richard Harlan) y *Si yo fuera rica...!* (Carlos Schlieper). **1941:** *Papá tiene novia* (Schlieper) y *Peluquería de señoras* (Bayón Herrera). **1942:** *La novela de un joven pobre* (Bayón Herrera), *Mañana me suicido* (Schlieper) y *Amor, último modelo* (Roberto Ratti: aparición amistosa). **En México: 1944:** *Cuando quiere un mexicano* (*La gauchita y el charro*, Juan Bustillo Oro) y *Marina* (ídem, Jaime Salvador). **1945:** *Soltera y con gemelos* (ídem, Salvador), *Las casadas engañan de 4 a 6* (*Dos docenas de rosas escarlatas*, Fernando Cortés), *La viuda celosa* (ídem, Cortés) y *Ave de paso* (Celestino Gorostiza). **1946:** *La rebelión de los fantasmas* y *Contra la ley de Dios* (ambos Adolfo Fernández Bustamante). **1949:** *Te besaré en la boca* (Cortés).



*Lumiton*

presenta a

**ENRIQUE MUIÑO  
ELIAS ALIPPI**



ex  
*"Así  
es la vida"*

**ENRIQUE SERRANO  
SABINA OLMOS**



ARTURO GARCIA BHUR  
NINI GAMBIER  
FELISA MARY  
ALBERTO BELLO  
ALMEDES NELSON  
HECTOR COIRE  
PABLO VICUÑA  
ALFREDO JORDAN  
JOSE RUZO  
FERNANDO CAMPOS  
MIGUEL COIRO

MUSICA DE  
ENRIQUE DELFINO

*dirección*  
**FRANCISCO  
MUGICA**

# Sabina Olmos, gloria y apogeo de una actriz inolvidable

Por Pablo De Vita

Fue dúctil para el drama y desbordante en la comedia. Quizás porque su vida también se tiñó por igual de la sonrisa del esplendor y la agonía de la tragedia, y en Sabina Olmos se resume no solo el perfil de una gran actriz de aquilatada fama en un momento del cine nacional sino también de aquella que vivió los avatares de la Argentina, culminando su existencia como una heroína trágica de la gran pantalla sumida en la miseria y en el lento olvido.

Sabina fue la Felicia de *Así es la vida*, la hija mayor que quedaba soltera al rechazar a su novio por hacerles caso a sus padres. Los padres no aprobaban a un novio que tenía un pecado mortal: ser socialista del viejo socialismo de Juan B. Justo. Así eran esos tiempos. Y Felicia lloraba. Pero, en derredor del drama, también fue la inválida que en *La gata* veía cómo su esposo miraba con libido en sus ojos a su propia hermana. Son tan solo dos de los papeles que cincelaron su fama y le otorgaron premios (por *Así es la vida* ganó el de la Municipalidad porteña en 1940, por *La gata* mereció el de Cronistas en 1947), pero nos estamos adelantando demasiado. Porque el público la reconocía a través de la radio y de varias películas, ya que también era indubitavelmente La Morocha merced al tango que cantó en *La vida es un tango*, además del memorable dúo que hizo con Hugo del Carril en *La payanca*, bajo la lente de Manuel Romero. Pero, lo dicho, nos estamos adelantando demasiado.

“Yo cantaba en la radio temas folclóricos. Un día el director me dijo que eran aburridos, entonces agregué tangos en mi repertorio. Mi primera película fue como cancionista, *El casamiento de Chichilo*. Mi debut como actriz lo hice en *La rubia del camino*, que protagonizó Paulina Singerman. Después filmé *Mujeres que trabajan* con Niní Marshall, *La vida es un tango* con Hugo del Carril...”. Así recordaba Sabina ese inicial derrotero y esos temas



folclóricos que fueron cantados, cuando apenas sumaba 21 años, por Radio Splendid para más tarde pasar por El Mundo y Rivadavia.

Nacida el 3 de febrero de 1913 en el porteñísimo barrio de Once, se interesó por las artes desde su misma infancia: se dedicó a la danza clásica y más tarde al estudio de vocalización con el profesor Rossi. De niña fue testigo de los cambios tecnológicos, y así como un niño llamado Duilio Bruno Perruccio La Stella (que no sabía aún que sería Duilio Marzio, galán del cine argentino) veía a su padre y músico de la orquesta del Grand Splendid—dedicada a musicalizar al cine mudo de entonces— quedar desempleado por la novedad del cine sonoro, la niña Rosa Gómez (que ni podía intuir ser conocida como Sabina Olmos) veía cómo su progenitor quedaba desocupado luego de que se fundiera la empresa de mateos en la que trabajaba porque la presencia del automóvil iba en ascenso. Así era el progreso técnico.

La radio llegó a la vida de la joven Sabina cuando aún trabajaba en las tiendas San Juan, entregaba sombreros a Gloria Guzmán en el teatro Maipo e iba al cine con una fascinación que jamás pensaría que la llevaría a ella, como las míticas actrices que encandilaban un cielo de neón, a ser depositaria de centenares de cartas de sus admiradores. “En el año 1934 me fui a ofrecer a Radio Splendid y el director me dijo: «Si canta tangos, no la pruebo». Yo, como era muy caradura, le mentí: «No, señor, hago folclore». Me aceptó y esa misma noche fui a casa a ensayar vidalitas”.

Sabina siempre reivindicó su primera labor como actriz en cine con *La rubia del camino*, donde Romero le hizo atravesar todo un decorado sin decir una sola línea de letra. Pero en ese dorado año de 1938 no será esa la única película argentina que la encuentre con el público, dado que asimismo se estrenarán *Mujeres que trabajan* y *Los apuros de Claudina*. En todas cumplirá roles secundarios pero de marcada relevancia y secundando a grandes estrellas como Nélide Franco, Olinda Bozán, Niní Marshall y Mecha Ortiz. Pero, si hay un año que marca un punto de inflexión en la vida de Sabina Olmos (y también de Rosa Herminia Gómez), es 1939. En tanto actriz realizará buena parte de sus grandes películas como *La vida es un tango*, con Florencio Parravicini, Tito Lusiardo y Hugo del Carril; *Divorcio en Montevideo*, ya en tercer lugar de cartel luego de las superestrellas Niní Marshall y Enrique Serrano; y uno de sus papeles legendarios que llevó a la pantalla la obra teatral de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas: el clásico *Así es la vida*, con Enrique Muiño, Elías Alippi y Enrique Serrano. En tanto Rosa Herminia Gómez conocerá al gran amor de su vida en el último día de ese año, pero



Tito Lusiardo y Sabina Olmos en *La vida es un tango*.

será en el set de *Carnaval de antaño*, película que dejó en Sabina una frase que se convirtió en leyenda: “Ya no soy tu Margarita, ahora me llaman Margot”, para caer en los brazos de Charlo. Allí fue cuando Sabina y Rosa sonreían por igual ante un amor tan instantáneo como pasional, si bien luego será atravesado por la tragedia. Mucho antes lo fue por los celos: Charlo no la dejó abrazar a otro hombre aunque fuese por pura ficción, y así en 1950 para Sabina Olmos se sucedió una larga pausa frente a las cámaras. Había preferido el amor aunque eso la obligara a ser más Rosa Gómez que Sabina Olmos, y la llevara al ocaso como actriz y a solo existir como cantante.

Pero en la década que media hasta su primer retiro del mundo del cine filmará una docena de películas más, comenzando con *Casamiento en Buenos Aires*, secuela de *Divorcio en Montevideo*, para finalizar en *La barca sin pescador* en un dúo protagónico con Pedro López Lagar y libro y guión de Alejandro Casona. Entre ambas, los estrenos de la ya citada *Carnaval de antaño*; *Boina blanca*, historia con los hechos de la Revolución del Parque, de matriz radical para ella —que luego sería tan peronista—; otro coprotagónico, aquí con Santiago Arrieta, para *Historia de una noche*; *Yo quiero ser batallana*, otra vez con Niní; la olvidada *Pasión imposible*, junto con Hugo del Carril y



firmada por grandes hombres de las letras desde la obra teatral de Florencio Sánchez al guión escrito por Enrique González Tuñón; *Éramos seis*, donde compartió cartel con Roberto Airaldi y Carlos Cores; y dos grandes trabajos, uno en *Albéniz*, con la fastuosidad del retrato del paso del músico por la Argentina en tiempos de la epidemia de fiebre amarilla, y acompañando a Zully Moreno en la ya referida *La gata*. Su siguiente labor la reunirá nuevamente con Soffici en *Tierra del Fuego* y también con su último premio, en este caso como Mejor Actriz por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina. Rodó entonces para Hugo del Carril en su primera labor tras las cámaras en *Historia del 900* como María Cristina, una joven acomodada que tiene un romance con el personaje desarrollado por Del Carril llamado Julián Acosta, y donde también cantó el vals “Rosa de abril”.

Con *La barca sin pescador* cierra voluntariamente una etapa a la que sobrevendrá otra de obligado silencio luego del derrocamiento de Perón en 1955, cuando es prohibida al igual que su esposo Charlo por la Revolución Libertadora. Ferviente peronista, su amistad con Evita quedaba en evidencia por el regalo que le había llegado por intermedio de Fanny Navarro, un anillo Chevallier que conservaba como un tesoro. El matrimonio emprendió entonces una gira por América Latina hasta su retorno en 1960. Allí Rosa Gómez volvió a ser Sabina Olmos para la pantalla grande e invirtió su fortuna en una película en la que encarnó el rol protagónico de Paula Martín, premonitoriamente titulada *Pesadilla*, que resultó un estrepitoso fracaso que sumió a la actriz en la ruina y también provocó el progresivo declive de su relación con Charlo hasta la separación del matrimonio en 1969. “Fue el único amor de mi vida. Siempre digo que he sido feliz y desdichada con el mismo hombre”, supo decir de aquel al que tanto amó y que la dejó. Enigmáticamente señalaba que muchas cosas habían dejado de estar a su nombre y se reprochaba no haber sido lo suficientemente previsora.

A partir de entonces ni su carrera ni su vida personal volvieron a ser lo que habían sido, y Rosa y Sabina fueron alternando papeles dramáticos, a veces de poca monta para el cine argentino y en otras ocasiones de gran intensidad pero para la vida misma. Miseria, depresiones y desocupación en una alternancia que la acompañó con altibajos hasta el final.

Entre tanto, en el lento descenso, intervino en *Bettina*, en la nunca estrenada comercialmente *Un sueño y nada más*, rodada en Brasil y última aventura emprendida con el sello Charlo Producciones, en el extenso y estelar reparto de la remake de *Los muchachos de antes no usaban gomina* y en dos

roles menores en *Hipólito y Evita* y, secundando a Isabel Sarli, en *Intimidaciones de una cualquiera*. Por esos años buscó refugio en la televisión participando en *Otra vuelta de tuerca* y *Simplemente María* (1969), *Sinfonía pastoral* (1970) y *Estación Retiro* (1971). Pero esos papeles no marcaron un resurgimiento de sus cualidades como actriz sino que fueron ayudas de gente que la quería y admiraba; otra se la brindó María Estela Martínez de Perón, a quien había conocido en Venezuela en casa de Roberto Galán previo al retorno de Perón. Con ellos cultivaba una amistad y la designaron relacionista pública del Canal 11 de TV donde, a *posteriori*, tras la creación de la galería de arte de la emisora, se encontró a su cargo. También le dieron una mano, a su tiempo, dos grandes estrellas como Susana Giménez, que la invitó a la televisión, y Mirtha Legrand, que le gestionó una pensión graciable llamando a un senador de la Nación. Julio Mahárbiz, entonces al frente del Instituto de Cine, le brindó un subsidio, y un dirigente político la ayudó a comprarse un pequeño departamento en las torres de Lugano 1 y 2 —luego de que le remataran el que tenía sobre la avenida Corrientes—, donde vivió casi en la indigencia.

Al cine volverá gracias a Jorge Polaco, quien la convocó para el que resultaría su último trabajo en *Siempre es difícil volver a casa*, donde fue la madre ciega de Soledad Silveyra. La relación entre ellos fue de mucha amistad e incluyó un protagónico futuro que no pasó de proyecto llamado *Carrousel*. Por esos años Rodolfo Graziano hizo lo propio al incluirla en el elenco de *Hoy ensayo hoy*, en el Teatro de la Ribera, y su último trabajo sobre tablas fue *La inmundible Molly Brown*, con Susana Giménez y Juan Darthés en el Lola Membrives en 1991. Un año antes el telegrama de despido había llegado con la privatización del Canal 11, ahondando la soledad y la angustia. Sus últimos años fueron de olvido, aunque cada tanto recibía el llamado de Aída Luz o de Antonio Gasalla, quien también la asistía financieramente.

La depresiva Rosa Gómez y la heroína trágica Sabina Olmos alternaron sus roles peligrosamente hasta un último y definitivo papel que la acercó al límite del mundo y a un adiós doloroso. La calurosa mañana del 14 de enero de 1999 se despertó, se colocó su salto de cama blanco y azul con rombos, colocó una silla junto a la ventana del 9° piso B del pasaje Coronel Pedro García 5660 y se arrojó al vacío. Pero antes ya se había precipitado al vacío del olvido. Ese solo fue el telón final de la gran actriz que no quería dejar de ser la trágica romántica y lacerar de algún modo las marcas del tiempo.

Sabina Olmos fue un ícono del cine, rostro ineludible de los señeros estudios Lumiton para luego transitar por Argentina Sono Film, Establecimientos Filmadores Argentinos, Emelco y Estudios San Miguel. Su ternura le bastó para la comedia y su llanto descarnado para conmover en el drama. Fue una cantante de tangos con carácter y personalidad cuando Libertad Lamarque era la máxima figura. Y también fue Rosa Gómez, pintora, amante de las plantas y los gatos y fundadora del Movimiento Argentino de Protección Animal (MAPA). Fue Sabina Olmos, la actriz que cayó en los brazos de un gran amor y confundió su camino con el de Rosa Gómez, aquella muchacha que soñaba con ser estrella.

### §

#### Filmografía

[Rosa Herminia Gómez; Buenos Aires, 3.2.1913 / 14.1.1999]

Según orden cronológico de rodaje. Abreviaturas utilizadas: A: Argentina; Br: Brasil.

**1937:** *El casamiento de Chichilo* (Isidoro Navarro). **1938:** *La rubia del camino* y *Mujeres que trabajan* (ambos Manuel Romero), *Los apuros de Claudina* (Miguel Coronatto Paz) y *La vida es un tango* (Romero). **1939:** *Divorcio en Montevideo* (Romero), *Así es la vida* (Francisco Mugica) y *Casamiento en Buenos Aires* (Romero). **1940:** *Carnaval de antaño*, *Los muchachos se divierten* y *Yo quiero ser bataclana* (los tres Romero). **1941:** *Historia de una noche* (Luis Saslavsky) y *Boina blanca* (Moglia Barth). **1942:** *Pasión imposible* (Bayón Herrera). **1945:** *Éramos seis* (Carlos Borcosque). **1946:** *Albéniz* (Luis César Amadori). **1947:** *La gata* (Mario Soffici). **1948:** *Tierra del Fuego—Sinfonía bárbara—* (Soffici) e *Historia del 900* (Hugo del Carril). **1949:** *La barca sin pescador* (Soffici). **1962:** *Bettina* (Rubén W. Cavallotti) y *Pesadilla* (Diego Santillán). **1964:** *Un sueño y nada más—La muerte en las rosas—/Morte para um covarde* (A/Br, Santillán). **1968:** *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Enrique Carreras). **1971:** *Intimidaciones de una cualquiera* (Armando Bo). **1973:** *Hipólito y Evita* (Orestes A. Trucco). **1992:** *Siempre es difícil volver a casa* (Jorge Polaco).



# Francisco Petrone, o cuando se es alguien

Por Mario Gallina

Francisco Petrone fue un personalísimo actor que encarnó personajes de auténtica génesis nacional en inolvidables films. Su enorme presencia, fuerte temperamento y bravía máscara fueron los atributos que impactaron en el público de Argentina y América Latina y lo ubicaron entre los intérpretes más sobresalientes de su generación. Porteño y de origen humilde, Francisco Antonio Petrecca Mesullo nació en Buenos Aires el 14 de agosto de 1902. A los 16 años tuvo su primer contacto con la escena integrando un cuadro de aficionados, y en 1927 hizo una breve intervención en el sainete *El velorio del angelito*, de Carlos R. De Paoli; luego incursionó en el género revisteril junto con Alicia Vignoli, para pasar más tarde a consolidarse en largas giras por el interior del país.

Desde 1930 su carrera se afirmó al ingresar en la compañía de Enrique Muiño; en los años subsiguientes integró con figuras de significación distintas cooperativas que ofrecían un repertorio que pretendía elevar el nivel de la propuesta media. En 1936 participó en un acontecimiento artístico que significó el primer gran hito de su carrera: Antonio Cunill Cabanellas lo convocó para ser una de las figuras fundacionales de la Comedia Nacional Argentina, que tuvo su sede en el teatro Cervantes. El espectáculo inaugural fue *Locos de verano* de Gregorio de Laferrère, y congregó el más selecto elenco que podía reunirse en aquel entonces: Santiago Arrieta, Guillermo Battaglia, Homero Cárpena, Mario Danesi, Florindo Ferrario, Eva Franco, Niní Gambier, Maruja Gil Quesada, Santiago Gómez Cou, Tina Helba, Ángel Magaña, Iris Marga, Nuri Montsé y María Santos. Con ellos, Petrone dio vida a Pepe, “el loco de la literatura”, que vive dedicado prácticamente por entero a producir “la obra” que, por supuesto, su precario talento no llegará a concretar jamás.



ARGENTINA  
SONO FILM

presenta:

# HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA

CUENTO ORIGINAL DE  
JORGE LUIS  
BORGES

Francisco  
**PETRONE**  
Susana  
**CAMPOS**  
Walter  
**VIDARTE**  
Jacinto  
**HERRERA**



Dirección: **Rene MUGICA**

ADAPTACION:  
ISAAC AISEMBERG  
CARLOS ADEN  
JOAQUIN GOMEZ BAS

FOTOGRAFIA:  
ALBERTO ETCHEBEHERE  
MUSICA:  
TITORIBERO  
ESCENOGRAFIA:  
GORI MUÑOZ

Habrían de pasar todavía cuatro años para que accediera a ese personaje soñado que suele perfilar la carrera de todo actor. El hecho se produjo con *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum, que le permitió tallar un antológico Ecuménico López, verdadero arquetipo de la lealtad, valiente y celoso cuidador de la honra del caudillo a quien sirve. Se estrenó en 1940 en el Marconi con dirección de Armando Discépolo, y al lado de Petrone sobresalió Milagros de la Vega como Natividad, la aguerrida —“el otro guapo” de la obra— madre de Ecuménico. Con el paso del tiempo, la pieza se transformó en uno de los títulos insoslayables del repertorio nacional. Años después, Leopoldo Torre Nilsson eligió a Alfredo Alcón para encarnar a Ecuménico en la versión cinematográfica: al parecer, a Petrone no le cayó nada bien la noticia. El actor aseguraba que tenía la prioridad para llevar la pieza a la pantalla y que Eichelbaum no había obrado correctamente al darle los derechos a Torre Nilsson. El autor, por su parte, sostenía que no había dado palabra alguna ni firmado contrato que lo obligara legal o moralmente. Lo cierto es que Petrone contaba en ese momento con 58 años, y la cámara no le hubiese permitido disimular que ya no estaba en edad para el personaje, a diferencia del teatro, que permite ciertas licencias, dado el distanciamiento físico con el espectador. Para el mismo momento en que ocurría este altercado con Eichelbaum, el actor repuso la obra en el circo-teatro Arena. Quienes lo habían visto diecinueve años antes y los que lo apreciaron en esa ocasión por primera vez coincidieron en que Ecuménico fue el personaje que mejor cinceló sobre la escena.

En 1935 y a instancias de Arturo S. Mom, a quien le había entusiasmado su trabajo en *El gran Dios Brown*, Petrone irrumpió en la pantalla con *Monte Criollo* e inmediatamente impuso para nuestro cine un tipo recio y temperamental. Algunas de sus actuaciones en ese medio recibieron ciertas objeciones basadas en su estilo interpretativo, un tanto declamatorio. No deja de ser verdad la aseveración, pero al respecto es interesante reproducir las palabras de Federico Luppi: “Yo he visto y veo mucho cine argentino. En él descubrí escenas tales como la de Petrone en *La guerra gaucha*, cuando levanta al chico muerto y grita: «¡A degüello!», o momentos de Muiño en *Así es la vida*, o de Sandrini en *Cuando los duendes cazan perdices*, que no tienen parangón en el mundo —o si lo hay, justamente, es porque son parangones— para calificar el enorme caudal expresivo que esa gente poseía. No se podía ser más verdadero. Uno puede decir: «Sí, pero tenían una forma al hablar...». ¡Cuidado! No confundir los detalles de moda expresiva con el profundísimo sentido de verdad y manejo de esos intérpretes”.



Tras el film de Mom y otros que le sucedieron, su carrera cobró alto vuelo con *Prisioneros de la tierra*. Si bien el cine argentino no fue indiferente a la problemática social, también es verdad que no la mostró con la asiduidad debida. Una de las primeras y mejores obras inscriptas dentro de la corriente social la constituyó este film, que reflejó con fuerte veracidad el trato inhumano recibido por el trabajador de los yerbatales misioneros, a quien se lo conocía como “mensú” por su supuesta condición de empleado mensual, rango que en realidad no se respetaba porque era literalmente explotado. Petrone, que dio vida al despótico capataz Köhner, jugó allí una escena donde el mensú Podeley (Magaña), cansado de sus abusos, lo arrastra a latigazos. La fuerte violencia de la escena resultó inusual para la época y sigue conservando aún hoy toda la garra, la potencia y el aplastante realismo que el director Soffici y los intérpretes supieron transmitirle.

A pesar de que en aquel debut cinematográfico en *Monte criollo* y a continuación en *Sombras porteñas*—primer acercamiento de Daniel Tinayre al género policial por el que más tarde transitó con especial pericia—Petrone demostró tener el *physique-du-rôle* indicado para esa línea, solo volvió a incursionar en el policial con *La fuga*, *Turbión* y, muchos años después, *El dinero de Dios*. Todo hacía suponer que la reciedumbre de su rostro y su tipo físico eran ideales para esa temática. Sin embargo, el cine lo transformó en el prototípico héroe de honda y auténtica raigambre nacional, como el capitán Miranda que encarnó en *La guerra gaucha* y el comandante de la Conquista del Desierto de *Pampa bárbara*. Ambos films fueron fruto de Artistas Argentinos Asociados, un ya mítico sello del que Petrone fue uno de los fundadores, que posibilitó hacer un cine distinto al que se venía repitiendo peligrosamente por entonces y que puso el acento en la fórmula “mágica” que comprende calidad y popularidad y que, últimamente, suele ser de difícil logro para el cine local.

*La guerra gaucha* adaptaba los relatos de Leopoldo Lugones sobre la lucha de los gauchos salteños durante la Guerra de la Independencia. A pesar de los cambios producidos por el paso del tiempo, dado que la técnica ha evolucionado notablemente desde entonces, el film conserva una profunda vigencia basada fundamentalmente sobre su conmovedora autenticidad. Petrone tuvo varias escenas de enjundia, en las que toda su capacidad de irradiar se expandió por la pantalla, como la citada por Luppi o aquella en la que se arrastra dramáticamente para incendiar el polvorín. *Pampa bárbara*, a su vez, transcurre durante el enfrentamiento contra los indios en época de Rosas y trató sobre el envío de un cargamento de mujeres a



Nicolás Fregues y Francisco Petrone en *Todo un hombre*.

un fortín para evitar así la desertión de los soldados, acuciados por sus necesidades sexuales y deseosos de vivir “acollarados”. Aquí, el actor encarnó a Hilario Castro, a cargo de la comandancia del fortín Guardia del Toro, y transmitió de forma acertada la dualidad de su personaje, en permanente lucha entre su deseo de engeguedida venganza y un espíritu definitivamente sensible y noble. En los momentos finales, Petrone infundió fuerza, emoción y una potencia dramática de registro poco común en el cine argentino de esa etapa.

En medio de las labores citadas, otro rol de fuste colaboró para que su imagen se consolidara definitivamente: el Alejandro Gómez de *Todo un hombre*, inolvidable personaje de Miguel de Unamuno que ocultaba su humanidad a todo el mundo, hasta a sí mismo. En el programa de un ciclo retrospectivo de Petrone organizado por el Museo del Cine de la ciudad de Buenos Aires se transcriben palabras de Roberto Bensaya, que analizan la implicancia del físico del actor en los personajes que encarnó a lo largo de su carrera: “Poco le costó a Petrone asumir a Alejandro Gómez. Se parece a él, aun muy al margen de los circunstanciales factores ambientales o geográficos. La figura física del actor no es ajena a esta curiosa identificación. Toda su obra queda determinada por una estampa exterior que prefigura

continuamente al ser interior. Tener la cara y el porte de Petrone era correr el riesgo de ser únicamente Petrone; él corrió ese riesgo. Lo hizo con éxito y pudo convertirse en otros. Pero, aun dentro del varón a quien encarnó siempre, supo hallar mil matices nacidos de su natural inquietud, y sobre todo de su entrañable amor por el teatro”.

### Tener que irse...

Con el advenimiento del justicialismo al gobierno en 1946 comenzó la persecución a los artistas que no comulgaban con esa franja política. Fue así como Libertad Lamarque llegó a convertirse en la primera gran exiliada del espectáculo argentino, dado que durante la filmación de *La cabalgata del circo* en 1944 había mantenido un incidente con la actriz Eva Duarte, que poco más tarde fue la esposa del general Juan Domingo Perón. Tal hecho le cerró la salida laboral en la Argentina y junto con su marido, el pianista, director de orquesta y compositor Alfredo Malerba, partió de gira por varios países de América. Pronto, y muy cerca de ellos, también Petrone debió optar por expatriarse, dejando una carrera que se quebraba en el mejor momento. “Petrone era un hombre de izquierda —recordaba Tina Helba—, y aunque no militó oficialmente en ningún partido, por lo menos que yo sepa, esa simpatía política fue motivo suficiente para su proscripción. En algún momento, alguien le sugirió que hablara con el peluquero de la señora de Perón, que solía intermediar ante ella por gente que «había caído en desgracia» o a la que «se le había puesto la tapa», que eran las dos maneras que en esos momentos se usaban para decir que alguien estaba impedido de trabajar. Un compañero suyo de Artistas Argentinos Asociados lo había hecho, y logró que se le levantara la prohibición. Francisco se negó terminantemente a transigir y utilizar ese camino, y su nombre entonces pasó a ser mala palabra”. El escritor y periodista Alejandro Verbitsky fue más allá, y en octubre de 1955 expresó que “...incluso fue delito asistir a un banquete que sus amigos porteños le brindaran alguna vez a Petrone. Y eso lo saben todos los asistentes a ese banquete, clasificados desde ese instante en una de las secciones especiales de la Policía Federal de Buenos Aires”. Lo cierto es que, para el espectáculo argentino, aquellos fueron años difíciles, signados por la fragmentación, por los violentos antagonismos y por la intolerancia extrema. Desafortunadamente, cuando en 1955 asumió la autodenominada Revolución Libertadora, demostrando que poco y nada se había aprendido, se aplicaron los mismos métodos de represalia, prohibiendo esta vez a todos aquellos que habían adherido a la causa del justicialismo.

Petrone era gran amigo del actor Héctor Méndez, con quien había compartido no pocas tertulias en el café Ateneo, último gran cenáculo de la farándula porteña ubicado en Carlos Pellegrini y Cangallo y donde, justamente, se gestó la fundación de Artistas Argentinos Asociados. Méndez, al igual que su compañero, encontraba dificultades para proseguir su labor en la Argentina: su participación y la de su esposa, Tina Helba, en la Marcha de la Constitución y la Libertad (1945) y la presencia de ambos en la comedia de despedida al autor Samuel Eichelbaum, que también debía irse del país por desinteligencias con el peronismo, fueron razones determinantes para que hallaran obstáculos en el desarrollo de su trabajo. El matrimonio encontró entonces un paliativo laboral en una gira encabezada por Paulina Singerman, quien atravesaba la misma difícil situación. Fue así que en marzo de 1946 formaron parte de la gran compañía que con la gran actriz de comedia a la cabeza paseó el teatro argentino por América. Alentado por aquella experiencia, Méndez impulsó a Petrone a iniciar una gira y “El Capitán”—como lo llamaban sus amigos de la peña del Ateneo, porque era el centro y la permanente atracción de ese grupo—aceptó irse “buscando la libertad”, como dijo en la carta de despedida que le envió a Cayetano Biondo, su amigo de toda la vida. Tiempo después, cuando aún permanecía en el exilio, falleció la madre del querible “Biondito”, y Petrone le escribió otra carta en la que pareció referirse de soslayo a las duras circunstancias de la proscripción al expresarle: “Ánimo, querido Gaita. Todo es una larga paciencia: la libertad, el arte, la vida y hasta la muerte”.

Lucy Gallardo, que formó parte de la compañía de Petrone en calidad de “dama joven”, llegó con el tiempo a convertirse en primera figura del cine y el teatro de México. Años más tarde, recordaba pormenores de aquella gira que pasó por vicisitudes varias: “El periplo dio comienzo el 4 de agosto de 1950 y tuvo como primer punto a Rosario, provincia de Santa Fe. De allí continuamos el recorrido por diversos lugares de la Argentina. Nuestra primera actuación afuera fue en el teatro Bustillo, de La Paz (Bolivia), y luego en el Segura, de Lima (Perú), donde nos mantuvimos tres meses con un gran éxito—que nunca lo hubiésemos soñado tan rotundo—con *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Claro que no era la única obra que conformaba el repertorio, pues también lo integraban otras varias, y entre ellas, por supuesto, *Todo un hombre*, que fue de obligada representación, dado el suceso latinoamericano que había obtenido la película que Petrone protagonizó años antes. Como suele ocurrir, la convivencia trajo problemas entre los que formábamos parte de la compañía. Petrone se empeñó en salir de Perú inmediatamente hacia Colombia, y Méndez quería permanecer en

Lima, donde habíamos sido tan bien recibidos. Años después, se seguía recordando nuestro paso por ahí, al punto que el escritor Mario Vargas Llosa nos menciona en *La tía Julia y el escribidor*. El hecho fue que Héctor y Petrone se disgustaron. A eso se sumó que este último le asignó un segundo papel a Tina Helba en *Ha llegado un inspector* de Priestley, que habíamos empezado a ensayar; ella era la primera actriz del elenco y tal decisión no hizo más que agravar la molestia de Méndez. La conclusión fue que el matrimonio decidió dejar la compañía. Pero no fueron los únicos: Rolando Dumas había tenido un encontronazo —incluso llegaron a las manos— con Enrique Roldán, otro actor de la compañía, y también se retiró del conjunto. La ida de Méndez repercutió de muchas maneras. Era una especie de cerebro del grupo; criterioso e inteligente. Petrone era más impulsivo y se quedó un poco solo sin el asesoramiento de su amigo. Lo cierto es que de Perú pasamos a Ecuador, donde estuvimos muy poco tiempo, para saltar a Colombia, donde Francisco pensó que encontraría El Dorado. Ese país no tenía mucha costumbre y cultura teatral por entonces (no sé ahora), y calificaron las obras con una mentalidad retrógrada. No fue nadie a vernos. No había dinero para publicidad; finalmente se pudo conseguir que el gobierno colombiano subvencionara algo. Así fue que estrenamos *Montserrat*, de Emmanuel Robles, con la presencia de Laureano Gómez, presidente de Colombia. La obra trata de un dictador que maneja un país sudamericano y, para conseguir no recuerdo qué propósito, toma a diez inocentes como rehenes y comienza a matarlos uno por uno. El público, interpretando el sentido de la pieza, se lanzó a gritar a coro «¡libertad, libertad!» y otras expresiones contra el gobierno. Conclusión: el Presidente se retiró de la sala y prácticamente nos echaron de Colombia. El asunto fue que no teníamos dinero ni para los pasajes. Alfredo Di Stéfano y otros jugadores de fútbol argentinos que se encontraban allí trabajando para equipos colombianos organizaron un partido a beneficio. Con eso pudimos comprar los pasajes para irnos a Venezuela. Ellos mismos nos acompañaron al aeropuerto de Medellín —el mismo en el que se mató Gardel— y lloraban al despedirse, porque el avión era de guerra, destinado a paracaidistas; se caía de viejo y pensaron que no nos volverían a ver. Subimos al avión por la panza. Fue inolvidable. En Venezuela tuvimos otro contratiempo. Desafortunadamente, Petrone llevó un público de niñas de un colegio de monjas a vernos en *Cuando el diablo mete la cola* de Soya. También se nos fue el público de la sala. De Venezuela partimos hacia Puerto Rico sin Petrone, que iría después. Pero le negaron la entrada a este país porque estaba acusado de comunista y no pudo conseguir visa, por lo que decidió ir a Cuba. Eran años en que las dictaduras abundaban en Latinoamérica, y eso acarreó más de una



dificultad. Yo fui la única entre sesenta personas que finalmente llegó a México en 1952. A poco de arribar me casé con el actor argentino Luis Aldás, que hizo una importante carrera en ese país. Con él y los hermanos Tito y Víctor Junco al año siguiente levantamos una sala. La construimos en un cabaret abandonado, que estaba en el sótano de La Latinoamericana, un famoso edificio donde en esos momentos vivían Libertad Lamarque y Malerba, Niní Marshall, Amanda Ledesma y su marido, Aldás y yo, y otros actores que ya no recuerdo. Para el debut, elegimos la obra *Patrulla 21* de Sidney Kingsley. Pensé que Petrone era el actor indicado para protagonizarla y dirigirla y les pedí a mis compañeros que lo localizaran en Cuba. Lo hicieron y viajó enseguida; cuando llegó, la sala estaba terminada y a él se le ocurrió bautizarla como Teatro Arena. Hoy puedo decir que no me equivoqué con la idea: estuvo magnífico en el papel”.

Durante su estada en México, Petrone realizó dos films: *La duda* e *Historia de un marido infiel*, que pasaron inadvertidos cuando fueron estrenados comercialmente en la Argentina. Petrone mismo dijo al regresar a su país: “No estoy conforme con las dos películas que hice en México. Acepté hacerlas porque mi situación económica no me permitía el lujo de regodearme”. En cambio, en lo que hace a la actividad teatral, fue tan prolífica como fecunda, dado que en dos años participó en la inauguración de tres teatros (Arena, 5 de Diciembre y Moderno) y montó —ora como actor, ora como director, cuando no aunó ambas funciones— obras de autores tales como Graham Greene, Robert Anderson, Colette, Sófocles, Fernando Galiana, Marc-Gilbert Sauvajon y André Roussin, amén de estrenar por primera vez en castellano *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams.

### **Querer volver...**

Acaecida la revolución que derrocó el gobierno del general Perón en septiembre de 1955, Petrone decidió retornar a la Argentina. No había logrado hacer fortuna en México, y cuando se dieron las condiciones para su vuelta no tenía el dinero necesario para pagar los pasajes, sobre todo porque había que cancelarlos en dólares. Recordó entonces que existía una ley que favorecía a los ciudadanos argentinos que desearan regresar a su patria y en esos casos podían pagar los pasajes en moneda argentina. Cuando Emilio Petrecca, hermano de Francisco, fue a una oficina pública de Buenos Aires a apelar en nombre de Petrone, se enteró de que el gobierno había dispuesto un avión naval —al que llamaron “Avión de la

Libertad”—para repatriar a quienes se encontraban exiliados en México y en algunos lugares de los Estados Unidos. Eso solucionó el problema del traslado de la familia del actor, conformada en el momento en que habían salido de Buenos Aires por su esposa Nélide Ofelia Martínez Aragón y tres hijos, Francisco Emilio, Alejandro—bautizado así por el personaje de *Todo un hombre*—y Ángeles Magdalena. Durante el exilio nacieron Nélide José en Venezuela y Luis Sebastián en México, este llamado así en homenaje a dos entrañables amigos de Petrone, el político Luis Dellepiane y el actor Sebastián Chiola. Más tarde, ya en Buenos Aires, nacieron Emilio Francisco y Pedro Eugenio. Sobre la elección de este último nombre, Francisco, el hijo mayor, recuerda que “Pedro era un nombre que le gustaba a mi madre. Y Eugenio fue una decisión exclusiva de papá, puesto que sentía profunda y verdadera admiración por el dramaturgo Eugene O’Neill. Cuando alguien le advirtió que los dos nombres conformaban el del general Aramburu y que eso podría dar a pensar que lo había hecho para rendirle un tributo al militar, mi padre, con ese carácter indómito, rebelde y tan personal que lo caracterizaba, dijo: «¿Ah, sí? ¿Creés que van a pensar eso? Bueno... entonces se llamará Pedro Eugenio y vamos a darles de qué hablar»”.

El viaje de vuelta se concretó el 23 de noviembre de 1955, y algunas publicaciones de espectáculos (la revista *Mundo Radial* entre ellas) lo recibieron con el título de “El Actor de la Patria”. En enero de 1956, Petrone oficializó su vuelta al país en el programa *Diario del Cine* de Radio Belgrano, donde fue entrevistado por Chas de Cruz, Clara Fontana y Domingo Di Núbila. Este último señaló más tarde que ellos en el estudio y miles de oyentes “escucharon conmovidos cuando, ante una pregunta formulada por Clara acerca de por qué, pudiendo trabajar cómodamente en México, volvía a la Argentina, el actor empezó a responder y se quebró, no pudiendo continuar. Tal vez porque en ese momento se dio cuenta de una manera cabal de que —por fin— estaba de vuelta”. Petrone reanudó sus actividades febrilmente, como queriendo recuperar el tiempo ido, y en ese mismo año, meses más tarde, se reintegró al teatro con la pieza de Williams que había estrenado en México. Osvaldo Miranda, que asistió a aquel debut en el Odeón, dice que nunca pudo olvidar la ovación atronadora con que fue recibido al salir a escena.

También retornó a la pantalla, pero esa vuelta no estuvo a la altura de sus merecimientos. La elección de una híbrida adaptación de *Todo sea para bien*, basada en la obra de Luigi Pirandello, de la que también fue

productor junto a su hermano, quitó brillo a un regreso del que se esperaban otros resultados. Algunos amigos le advirtieron que el de Martín Lori no era el personaje que más se adecuaba a su cuerda interpretativa, pero el actor no quiso escuchar y hasta se molestó por aquellas advertencias. A continuación hizo otro film fallido, *El dinero de Dios*. Se reencontró con su temperamento histriónico tan solo al darle vida a Francisco Real, el Corralero en *Hombre de la Esquina Rosada*, que le significó obtener el premio al Mejor Actor en la 5ª Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos (Acapulco, 1962). René Mugica volvió a dirigirlo en *El reñidero*, basado sobre la pieza teatral de Sergio De Cecco, que resultó su último trabajo para el cine y donde estuvo rodeado, entre otros, por Alfredo Alcón, Milagros de la Vega, Jorge Salcedo, Lautaro Murúa y Myriam de Urquijo.

### **El sueño de un hombre de teatro**

En 1958, el actor consiguió un permiso municipal gratuito que le permitió concretar un viejo y acariciado proyecto, con el que quiso homenajear y rememorar la antigua lona del circo, cuna del teatro nacional. Lo bautizó Circo Teatro Arena, y estaba ubicado en la Plaza Miserere, entre Rivadavia y Ecuador, con entrada por Ecuador, y la carpa cubría una superficie de 2.450 m<sup>2</sup>. El proyecto y la dirección corrieron por cuenta del escenógrafo Germen Gelpi, gran amigo de Petrone, quien también tuvo a cargo todos los decorados de las obras que el actor-director montó en ese reducto. Concebido a la usanza de los viejos circos, con una gran pista central rodeada de plateas y doce palcos y una capacidad aproximada para ochocientas personas, Petrone bregó desde allí por un teatro popular de jerarquía "...en la idea de poner espectáculos de gran calidad estética al alcance de los sectores más numerosos de la población. Destinados a las masas con un sentido social y que no resulte gravoso para el espectador". En el hall de entrada, construido de material, se realizaron numerosas exposiciones de cuadros que ofrecían la oportunidad de darse a conocer a jóvenes artistas plásticos; uno de ellos, Juan Carlos Castagnino, que se inspiró en el rostro del actor para su famosa obra *Martín Fierro*. Para inaugurar el espacio, Petrone eligió *Una libra de carne*, obra de Agustín Cuzzani que había sido estrenada en 1954. Tiempo después de la puesta de Petrone, Cuzzani recordaba que *Una libra de carne* "recorrió una insólita geografía: Madrid, Caracas, Moscú, Leipzig, Helsinki, Lima, La Habana, México y, por qué no, Goya, Morón o Tucumán. Un buen día, retornó a Buenos Aires anidada en un sueño que Francisco cristalizó con una carpa romántica de circo en Plaza Once. Y yo asistí al asombro, acurrucado, con mucho miedo

frente a la fabulosa aventura”. La elección de *Una libra de carne* y el antecedente de que había sido estrenada por el Teatro de los Independientes, dirigido por Onofre Lovero, no fue casual: Petrone efectivizó así un camino tendiente a eliminar los prejuicios y las aparentes contradicciones que por años distanciaron al teatro independiente o intelectual del profesional o popular. El primero había surgido con Leónidas Barletta a la cabeza y su legendario Teatro del Pueblo como una respuesta al teatro burdamente comercial.

Claudia Lapacó evoca hoy a Petrone y afirma que, siguiendo esa consigna, “él dio lugar en su reducto de Plaza Once a grupos independientes como el llamado Los Pies Descalzos, al que pertenecí y donde fui una de las protagonistas de *Jorge Dandin* o *el marido humillado*, de Molière”. La actriz Ana María Casó da también buena prueba de lo antedicho cuando recuerda que “en 1957, yo integraba el conjunto Los Independientes. Para esa época estábamos haciendo *La ópera de dos centavos*, de Bertolt Brecht y Kurt Weill, y una noche nos dijeron que Petrone había asistido a vernos. El hecho es que después de la función se acercó a saludarnos muy afectuosamente y nos contó su proyecto de montar una carpa-teatro en la que quería acercar a los independientes al teatro profesional y, además, unir tres generaciones de actores. Al año siguiente, cuando todo se concretó al poner en escena la obra de Cuzzani, esas generaciones las conformamos, por ejemplo, el gran Enrique Chaico, entre los mayores, Chela Ruiz y Menchu Quesada en el grupo intermedio, y Rodolfo Rellman, Mario Sapag y yo entre los jóvenes. Para mí fue como tocar el cielo con las manos: ¡profesionalizarme como actriz al lado de Petrone y con una propuesta tan atractiva como hacer teatro en un circo! Un gran bailarín, Vassili Lambrinos, era quien abría el espectáculo junto a un viejo payaso, y ambos jugaban una escena muy mágica y maravillosa en la que el circo pasaba simbólicamente su llave al teatro para que comenzara la función. Salvo los lunes, que descansábamos, trabajábamos todos los días, con dos funciones los viernes, sábados y domingos, que llenábamos indefectiblemente”.

En *Una libra de carne*, más preocupado por el proyecto de poner la carpa en pie que por una ambición de lucimiento, Petrone confió el papel protagónico a Isidro Fernán Valdés, quien ya lo había corporizado en la primera versión, optando él por encarnar el importante personaje secundario del abogado defensor. Volvió a tener un gesto de similar característica con *La sangre de las guitarras*, donde puso el rol central de Miranda en manos de José María Langlais y se reservó el secundario de Rocamora. Luego de

la obra de Cuzzani, Petrone ofreció *La leyenda de Juan Moreira*, de Rodolfo Kusch y Goly Bernal, una visión aggiornada del clásico personaje de Eduardo Gutiérrez, que encontró en el Arena el hábitat ideal para homenajear a los Podestá, quienes con esa obra sellaron el nacimiento del teatro nacional. Las restantes piezas ofrecidas fueron *El huerto soñado* de Robert Bolt (1959), las reposiciones de *Todo un hombre*, *Un guapo del 900* y *El error de estar vivo* (1959, 1960 y 1961), *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen (1961), y la ya citada *La sangre de las guitarras*, de Carlos Max Viale y Vicente Retta, obra con la que en 1962 la carpa dejó de funcionar por una resolución de Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires.

### La televisión modélica

En 1964, Petrone fue designado director general del Canal 7 de TV. Puso en su tarea la intención de convertir a la emisora en un verdadero vehículo de cultura, y a fe que lo logró: a más de cincuenta años de aquella gestión, se la recuerda como una de las más logradas y plenas. Marcelo Simonetti ejerció de forma brillante la dirección artística, y entre los ciclos más destacados se cuentan *Dos en la ciudad*, teleteatro con autoría de Ricardo Halac, Osvaldo Dragún y Horacio Martínez y actuación de María Rosa Gallo y Tito Alonso, dirigidos por Rodolfo Kuhn, y *Mujeres a la hora del té*, ciclo que renovó las recetas del tipo y mostró a sus conductoras —María Rosa Gallo, Nelly Beltrán, María Vaner, Hilda Bernard y Valentina— explayarse en un tono coloquial, con naturalidad y de avanzada para ese momento, acerca de las distintas problemáticas inherentes al público femenino al que estaba dirigido. Otro logro fue la exhibición de films de alta calidad artística en versiones íntegras y sin cortes publicitarios: fue el caso de *Cuando huye el día* de Bergman, *Hiroshima, mon amour* de Resnais, *Los primos* de Chabrol y el argentino *Alias Gardelito* de Murúa. En su paso por el Canal 7, como ya lo había hecho en la escena, Petrone —en un gesto tan poco común como ejemplificador— apostó a los jóvenes y convocó a dos muchachos de intensa formación en el teatro independiente para que se pusieran al frente de un ciclo de teatro argentino: Oscar Ferrigno, uno de los esenciales fundadores del grupo Fray Mocho, y Carlos Gandolfo, proveniente del ya citado Teatro de los Independientes. No fue, ni mucho menos, la única señal que dio en ese sentido, ya que en el teatro y a lo largo de los años posibilitó la incorporación o dio las primeras oportunidades importantes a numerosas figuras que luego poblaron los repartos del espectáculo argentino y del exterior, entre ellos, María Concepción César, Lucy Gallardo, Rolando Dumas, Perla Santalla, Duilio Marzio, Carlos Estrada, Fernando Vegal, Inda Ledesma, Eva Dongé, Jorge



Sobral, José María Langlais, Mariano Vidal Molina, Bárbara Mujica, María Cristina Láurenz, Claudia Lapacó, Stella Maris Closas, Ana María Casó, Carlos y Norma López Monet y Ricardo Bauleo.

Federico Luppi recuerda que trató a Petrone en esa época: “Lo conocí cuando Gandolfo me llamó para hacer *La gringa* en Canal 7, y puedo afirmar que su gestión directriz fue una de las mejores que se realizaron en la televisión: logró un muy buen nivel de comercialización sin traicionar lo artístico. Armó una programación excelente con teleteatros diarios, shows musicales, ciclos de teatro argentino y universal. Dejó un ejemplo que luego no fue imitado, es decir, probó que el buen gusto no es necesariamente deficitario”. A pesar de cumplir esa notable labor en la emisora estatal, la misma orientación política—radical—que lo puso lo sacó. Hombre combativo, fue combatido. Hasta prácticamente el final, que no estaba, para ese momento, ya tan lejano.

### Permanecer para siempre...

De forma simultánea a su gestión en la televisión, el teatro lo cobijó en la que sería su última actuación, cumplida como el fiscal de *El proceso de Mary Dugan* de Bayard Veiller (1965), que significó el debut como director escénico de Daniel Tinayre. Un elenco multiestelar y la impactante y fastuosa puesta lograron que la pieza continuara en 1966. Pero Petrone ya no integró esa segunda temporada debido a los primeros anuncios de una grave enfermedad que comenzó a aquejarlo. Víctima de un cáncer que lo tuvo en estado sumamente delicado durante aproximadamente un año, falleció en el sanatorio De Cusatis el 11 de marzo de 1967. A más de cincuenta años de su desaparición física, Francisco Petrone sigue vivo. Lo está cada vez que volvemos a ver *La guerra gaucha* y redescubrimos que, aún hoy, su trabajo permanece intacto en lo que significa un ejemplo de sinceridad y fuerza expresiva. Lo está cuando aparece en la pantalla con toda su sobriedad y al mismo tiempo con toda su potencia histriónica, como en *Todo un hombre*. O cuando asoma como ese otro hombre de la esquina rosada pergeñado por el Maestro Borges. Está presente en la memoria colectiva que guardó para siempre el tallado minucioso que hizo del guapo Ecuménico López. Sigue vivo. Es que, cuando se es alguien—como afirmaba Luigi Pirandello—, morirse no es tarea fácil.

## Filmografía

[Francisco Antonio Petrecca Mesulla; Buenos Aires, 14.8.1902 / 11.3.1967]

Según orden cronológico de rodaje:

**1934:** *Monte Criollo* (Arturo Mom). **1935:** *Sombras porteñas* (Daniel Tinayre). **1937:** *La fuga* (Luis Saslavsky). **1938:** *Turbión* (Antonio Momplet). **1939:** *Hermanos* (Enrique de Rosas) y *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici). **1940:** *Águila Blanca* (Carlos Hugo Christensen) y *Persona honrada se necesita* (Francisco Mugica). **1942:** *El viejo hucha* y *La guerra gaucha* (ambos Lucas Demare). **1943:** *Todo un hombre* (Pierre Chenal). **1944:** *Pampa bárbara* (Demare y Hugo Fregonese). **1946:** *Como tú lo soñaste* (Demare). **En México: 1953:** *La duda* (ídem, Alejandro Galindo). **1954:** *Historia de un marido infiel* (ídem, Galindo). **En Argentina: 1956:** *Todo sea para bien* (Carlos Rinaldi). **1959:** *El dinero de Dios* (Román Viñoly Barreto). **1961:** *Hombre de la Esquina Rosada* (René Mugica). **1964:** *El reñidero* (René Mugica).

## Otros films mencionados:

*Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1960), *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1944), *Cuando huye el día* (Smultronstället, Suecia, 1957, dir. Ingmar Bergman), *Cuando los duendes cazan perdices* (Luis Sandrini, 1954), *Hiroshima, mon amour* (ídem, Francia/Japón, 1958, dir. Alain Resnais), *Los primos* (*Les Cousins*, Francia, 1958, dir. Claude Chabrol).



**ALBERTO OLMEDO**  
**NURIA TORRAY**  
**LUIS TASCA**



**PREMIOS DEL  
INSTITUTO  
NACIONAL DE  
CINEMATOGRAFIA**

**AÑO  
1961**

**AL MEJOR  
LIBRO  
ORIGINAL  
AL MEJOR  
ACTOR DE  
REPARTO**

# una jaula no tiene secretos

**PABLO MORET ★ NATHAN PINZON ★ RODOLFO ONETTO ★ IRMA GABRIEL  
FABIO ZERPA ★ ★ ★ ★ LUIS RODRIGO ★ CARLOS GANDOLFO ★ EDMUNDO SANDERS**  
**Libro: RAUL GURRUCHAGA ★ Dirección: AGUSTIN NAVARRO**

Es una coproducción **LATINOAMERICA CINEMATOGRAFICA ★ VISOR FILMS ★ ★ ★ ★** distribuida por **ARAUCANIA FILMS**

# Nathán Pinzón, actor con prontuario

Por Raúl Manrupe

El relojero ha sido descubierto. Un cómplice lo delató y su actividad como *dealer* ha sido revelada. Está acorralado: la policía ya llegó y la desesperada cliente (Margarita Corona) le da el ultimátum: o le da cocaína o grita. La respuesta es un tiro. Cuando llega el inspector Campos (Eduardo Rudy), ya está en fuga hacia la terraza, como en varias películas argentinas. Techos de chapa. Tanques de agua. Un día plomizo. El relojero es la desesperación. Su expresión, según los cánones de la época, es la de un vicioso o degenerado (así se decía). Sus anteojos de topo y un mechón de canas lo subrayan. No hay escapatoria. Cuando llegan los agentes lo descubren en un equilibrio inverosímil, parado en una saliente de una chimenea o caño. El desenlace es el previsible y a la mirada de súplica sigue el resbalón, el grito, la subjetiva de los policías hacia el cuerpo en el asfalto mientras la gente se acerca. Así termina su existencia Kurt, el personaje de Nathán Pinzón en *Captura recomendada*, el gran policial semidocumental de Don Napy.

Ningún espectador podía identificar a ese ser despreciable con el joven de unos pocos años atrás que en la radio, perfectamente engominado y junto con el legendario Roland, se dedicaba a la crítica cinematográfica y a hacer chanzas sobre su improbable parentesco con John Garfield, apellidado Garfinkle en la "vida real" (¡qué divertido es este término!), casi como él, Garfinkel. Ya entonces es conocido como Nathán Pinzón, nombre que remite de algún modo a la aventura, tal vez marítima, o evocadora de historias fuera de lo común.

El periodismo especializado y su actividad como cineclubista, más su máscara y una voz muy bien trabajada en su labor radial, lo contactan con el mundo de las películas. Pronto empieza a participar en algunas,

comenzando por un papel en *El misterio del cuarto amarillo*. El cine lo llevará a ser una de las caras más identificables, de esas que al aparecer generan un murmullo en la platea. No es simpatía, ni tampoco disgusto ante una presencia malvada, sino una exclamación que bien podría ser interpretada como de “garantía de espectáculo”. Esa cualidad se verá recompensada en una de las carreras más prolongadas del cine local, con presencia a lo largo de unas siete décadas. Su fisonomía, más una forma de mirar con párpados caídos, le valen pronto el mote de émulo de Peter Lorre. A esto le sumará su voz y una forma de decir que podrá ir desde lo irónico y nihilista hasta lo francamente amenazador, en parte porque no tiene una forma de decir avasallante como podría ser la de Guillermo Battaglia, sino que a veces sabe insertar tonos que podrían generar compasión ante tal alma torturada.

El encasillamiento lo divierte y le da sus frutos. Si analizamos los roles que le tocan en suerte o desgracia, veremos que más que ante una filmografía estamos ante un prontuario, con una colección de alias tales como el Turco, el Cabezón, Sopita, el Profesor, Karpax, Lechuza, Bachicha, varias veces profesor, reducidor de autos robados y hasta identificable por un número de recluso, el 619, en *Apenas un delincuente*. En este film clave en la historia del cine negro argentino, es junto con Sebastián Chiola y Homero Cárpena uno de los presos—el más brutal—de entre los que planifican quedarse con el botín de José Morán (Jorge Salcedo). Tendrá un final acorde: tanto en este como en el muy violento y movido *La delatora*, es abatido por las balas de la policía.

A cara limpia, con vestimentas caras, en *La bestia debe morir* al menos se mantiene vivo y se luce entre la cohorte de malvados a los que se enfrenta Narciso Ibáñez Menta y torturan psicológicamente a Laura Hidalgo: Battaglia, Beba Bidart y Milagros de la Vega son de una variedad de sujetos en forma y esencia. Entre ellos, Nathán tiene comentarios tales como “¿A quién le gustaría matar, por ejemplo?”, a los que antepondrá una risa breve y nerviosa por demás intranquilizadora, o da ideas de otro uso de una escopeta mientras practica puntería con ratas. Será Román Viñoly Barreto, autor de algunos de los mejores ejemplos de cine policial argentino de los 50, quien le dé el papel que lo consagrará y lo identificará para siempre. Como ocurrió con Amelia Bence en *Los ojos más lindos del mundo*, los ojos atemorizantes de Nathán lo identificarán como *El vampiro negro*. En una Buenos Aires fotografiada de manera que no sea identificada como tal, él lleva el peso de la historia. Es su mirada en primer





Nathán Pinzón, Tito Alonso y Renée Dumas junto a un grupo de boxeadores en *Sala de guardia*.

plano la que abre el film, durante la apreciación de un test de manchas de Rorschach. Su actuación transmite con matices el carácter animal (y, por lo tanto, con un gran porcentaje de irracionalidad) del asesino de niñas que precisamente Lorre había encarnado para Fritz Lang en el film homónimo alemán. Como una síntesis de todos los perdedores que venía interpretando, compone a un ser atormentado que sufre y no puede escapar de su destino, en un permanente *Via Crucis* que tiene como estaciones una visita insoportable a la montaña rusa, subtes, tranvías y micros atestados de gente, y una persecución por las cloacas de la ciudad que es su descenso final a los infiernos. Una historia intensa que lo tiene como centro. Un film contemporáneo, *Si muero antes de despertar*, también trata sobre un secuestrador de niños.

Las maldades e intrigas también lo incluyen en el cine de aventuras: las capas y postizos le caen bien en *El conde de Montecristo* de León Klimovsky, su amigo y colega en eso de ser pioneros del cineclubismo. En una puesta que incluye decorados y vestuario de primer nivel, se ve rodeado de las sutilezas de dos pérfidos como Santiago Gómez Cou y Ernesto Bianco, todos confabulados para impedir que Jorge Mistral se salga con la suya. Un par de años más tarde, ante el éxito de esta, el director vuelve

a algo similar con *El juramento de Lagardere*, aunque con menos acción y repitiendo del reparto solamente a Nathán. Como curiosidad, Pinzón fue uno de los primeros actores argentinos en ser filmado en ferraniacolor, en la olvidada *Embrujo en Cerros Blancos*, estrenada en la misma semana que *Lo que le pasó a Reynoso*, rodada en el mismo procedimiento cromático y beneficiaria de todo el apoyo publicitario al respecto.

Mientras tanto, Nathán seguirá cultivando la escritura: el asunto periodístico y la colaboración con colegas nunca dejan de ser motivos de su interés, y se destaca como autor de la idea original de la fallida y poco revisada *Libertad bajo palabra* o del guion de *Mate cosido*, historia inspirada en un personaje real. Ricardo Alventosa le da una gran oportunidad de lucirse en *La herencia*, obra cumbre del humor negro argentino. Allí, como el suegro del señor Selva encarnado por Juan Verdaguer, hace todo lo posible y mucho más para que su hija (Marisa Grieben) quede embarazada y poder cobrar la fortuna del título.

Con el correr de los años es cada vez más consciente de su “muñeco” y lo lleva a límites del absurdo y la caricatura, como en la nunca estrenada *Héroes de hoy*, donde el asaltante que compone carga estuches y valijas tan sospechosas como su gesto de malo, o como en la combinación pop-catch-infantil de *El hombre invisible ataca*, una idea nacida del ingenio de Martín Karadagián cuando en su ciclo de TV *Titanes en el ring* hacía la mímica de combatir contra un luchador invisible, y que derivó en este divertimento bizarro en colores, en el que muchos actores serios como Battaglia o Ricardo Passano parecen haberse divertido y en el que compone al Doctor Kraus, un ayudante de laboratorio y secuaz de Tristán, con pelo largo, cejas pobladas y ropas modernas. Y, siguiendo con la moda lisérgica, en *Los neuróticos* es un exótico taxidermista necrófilo, que mantiene un diestro duelo de espadas con Norman Briski en una mansión de cuento de terror.

Su estatus de *master of horror* a lo Lorre, Vicent Price o Peter Cushing lo lleva también a la televisión, donde colabora en los guiones de *¡Robot!* (1970, Canal 9), la serie de Narciso Ibáñez Menta post *El hombre que volvió de la muerte*, o presenta a la manera de Boris Karloff o Anthony Quayle telefilms de terror en *Viaje a lo inesperado* por el Canal 13, donde está desopilante. Activo siempre, se despidió participando de films de prestigio como *Sur* y *El viaje*, ambos de Pino Solanas. Entre ambos, y haciendo honor a sus personajes poco honorables, es un cura de pueblo con influencias en *Boda secreta*, del joven Alejandro Agresti.

En las cloacas, el vampiro negro pide clemencia y conmueve al espectador: “No me maten”. El cadáver tirado en el pavimento. Un día gris en Buenos Aires. *Disolve* a primer plano de Campos/Rudy con expresión cordial hablando con un periodista. Dice: “Así pagó con su vida todo el mal que había hecho”. Cada vez que visionamos algunas de sus películas vemos que el crimen pagó y que el costo de la entrada al cine valió la pena, para verlo una y otra vez lucirse en la pantalla.

## §

### Filmografía

[Natalio Garfinkel; Buenos Aires, 27.2.1917 / 15.8.1993]

Según orden cronológico de rodaje. Abreviaturas utilizadas: A: Argentina; Br: Brasil; Can: Canadá; E: España; EEUU: Estados Unidos de América; F: Francia; GB: Gran Bretaña; Hol: Holanda; I: Italia; Jap: Japón; Mx: México.

### Extra no acreditado:

**1938:** *De la sierra al valle* (Ber Ciani), *El viejo doctor* (Mario Soffici). **1939:** *Divorcio en Montevideo* y *Gente bien* (ambos Manuel Romero), *Nativa* (Enrique de Rosas), ...*Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque) y *Los pagarés de Mendietta* (Leopoldo Torres Ríos).

### Actor:

**1946:** *El misterio del cuarto amarillo* (Julio Saraceni). **1947:** *Juan Moreira* (Moglia Barth) y *Los secretos del buzón* (Catrano Catrani: no acreditado). **1948:** *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre) y *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese). **1949:** *De hombre a hombre* (Fregonese). **En Uruguay: 1949:** *El ladrón de sueños* (ídem, Kurt Land). **En Argentina: 1949:** *Captura recomendada* (Don Napy: solo en el 2º episodio), *La vendedora de fantasías* (Tinayre) e *Historia de una noche de niebla* (José María Blanco Felis). **1950:** *Marihuanana* (León Klimovsky) y *El Zorro pierde el pelo* (Mario C. Lugones). **1951:** *El paraíso* (Carlos Ritter), *Sala de Guardia* (Tulio Demicheli), *De turno con la muerte* (Julio Porter) y *Reportaje en el Infierno* (Román Viñoly Barreto). **1952:** *La bestia debe morir* (Viñoly Barreto) y *El conde de Montecristo / El conde de Montecristo* (A/Mx, Klimovsky). **1953:** *Maleficio / Tres citas con el destino / Tres citas con el destino* (A/E/Mx: solo en el 3º episodio, Buenos Aires,

Klimovsky) y *El vampiro negro* (Viñoly Barreto). **1954:** *La telaraña* (Land) y *Embrujo en Cerros Blancos* (Julio C. Rossi). **1955:** *La delatora* (Land), *El juramento de Lagardere* (Klimovsky) y *Bacarà* (Land). **1960:** *Héroes de hoy* (Enrique Dawi), *Una americana en Buenos Aires* (George M. Cahan), *5º año Nacional* (Rodolfo Blasco) y *El rufián* (Tinayre). **1961:** *Socia de alcoba / Sócio de alcôva* (A/Br, Cahan), *Una jaula no tiene secretos / La jaula sin secretos* (A/E, Agustín Navarro), *Del brazo con la muerte* (Carlos Lao) y *Propiedad* (Soffici). **1962:** *La herencia* (Ricardo Alventosa). **1963:** *Los evadidos* (Enrique Carreras). **1964:** *Canuto Cañete y los cuarenta ladrones* (Leo Fleider) y *Asalto en la ciudad* (Carlos Cores). **1965:** *De profesión sospechosos / De profesión sospechoso* (A/E, Carreras), *Hotel Alojamiento* (Fernando Ayala) y *La buena vida* (René Mugica). **1966:** *Escala Musical* (Fleider), *Ya tiene comisario el pueblo* (Carreras) y *Esto es alegría* (Carreras: solo en el 3º episodio, *Una ilusión redonda*). **1967:** *El hombre invisible ataca* (Martín Rodríguez Mentasti), *Villa Cariño –Bosque alojamiento–* (Saraceni) y *Coche cama alojamiento* (Julio Porter). **1968:** *7 uomini ed un cervello –Criminal symphony– / El gran robo –Il rubamento–* (I/A, Rossano Brazzi) y *Pasión dominguera* (Emilio Ariño). **1969:** *Los neuróticos* (Héctor Olivera), *El señor Presidente* (Marcos Madanes), *Amalio Reyes... “un hombre”* (Carreras) y *El sátiro* (Land). **1977:** *Saverio el cruel* (Ricardo Wulicher), *El gordo catástrofe* (Hugo Moser) y *Los superagentes y el tesoro maldito* (Adrián Quiroga [Mario Sábato]). **1981:** *La pulga en la oreja* (Francisco Guerrero). **1985:** *El sol en botellitas* (Edmund Valladares). **1986:** *Las lobas* (Aníbal Di Salvo). **1987:** *Los matamonstruos en la mansión del terror* (Carlos Galettini) y *Sur / Le Sud* (A/F, Fernando E. Solanas). **1988:** *Two to Tango* (EEUU/A, Olivera), *Eversmile New Jersey* (Carlos Sorín) y *Secret Wedding / Boda secreta / Secret Wedding* (Hol/A/Can, Alejandro Agresti). **1990:** *El viaje / Le voyage / El viaje / The Voyage / El viaje / Die reise / Il viaggio / ¿?* (A/F/E/GB/Mx/Al/I/Jap, Solanas).

### Otras actividades:

**1947:** *Mis cinco hijos* (Orestes Caviglia y Bernardo Spoliansky: argumentista y guionista). **1948:** *Hombres a precio* (Spoliansky: codirector, aunque acreditado como “director de diálogos”). **1960:** *Libertad bajo palabra* (Alfredo Bettanín: autor de la idea argumental). **1961:** *Mate Cosido* (Goffredo Alessandrini: argumentista y guionista).

[**Aclaración:** Pinzón figura acreditado como argumentista y guionista de *La Parda Flora* (Klimovsky, 1952), pero en realidad solo prestó su nombre a su amigo Wilfredo Jiménez, entonces prohibido por el Gobierno. Para el mismo film, Jiménez escribió la letra de las canciones “La Parda Flora” y “Cincuentón” oculto tras el pseudónimo Rubén Torre. Datos to-

dos estos confirmados personalmente a Daniel López por el productor Lolo De Maio].

**Otros films mencionados:**

*Lo que le pasó a Reynoso* (Leopoldo Torres Ríos, 1954), *Los ojos más lindos del mundo* (Luis Saslavsky, 1943), *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1951), *El vampiro negro* (*M – Eine Stadt einen morder*–, Alemania, 1931, dir. Fritz Lang).







# Salvador Sammaritano por el Negro Sammaritano

*Salvador Sammaritano fue sin duda uno de los más grandes difusores de cine arte en Argentina. Vaya este homenaje al cumplirse el 10° aniversario de su muerte con una entrevista realizada por una persona, cuyo nombre se desconoce, a un hombre que supo transmitir valores, saberes y sentidos. Y les dedicó su vida. Creador de hitos como el Cine Club Núcleo o la revista Tiempo de Cine, fue uno de los que más hizo en Argentina por la difusión cinematográfica. Transmitió a varias generaciones todo lo que sabía sobre un arte que creía mejor cuando unía profundidad con entretenimiento. Fue jurado en festivales internacionales, profesor universitario, periodista, subdirector del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), melómano y maestro primario. Respetado y apreciado por el mundo cinematográfico argentino y el público latinoamericano. Falleció a los 78 años el 11 de septiembre de 2008, el Día del Maestro.*

*Desconocemos el año de la escritura de este texto. Como se advertirá por algunos datos históricos, esta autobiografía fue escrita algunos años antes de su muerte.*

## **Piojeras y otras menudencias**

Mi primer contacto con el cine se dio como el de cualquier chico, viendo películas en el cine del barrio. No había televisión, era la década del 30, todavía era una novedad el cine sonoro y los programas decían películas sonoras y habladas. Éramos clientes del cine; a veces entrábamos gratis porque repartíamos volantes o nos colábamos. En Colegiales, donde vivía, había dos cines: el Álvarez Thomas, la piojera del barrio donde los pibes hacían despioles y se daban las series los lunes, miércoles y viernes; y el cine Argos, mucho más refinado. La piojera era solamente para los chicos, los reos, los atorrantes del barrio. Era un plato ir, porque tiraban a la pantalla lo que llamábamos venenitos, unos frutos pinchudos que quedaban pegados a la pantalla. Los reos solían ir al piso de arriba y, para no perderse parte de la película yendo al *toilette*, orinaban hacia abajo, por eso las plateas

que daban allí estaban siempre vacías. Éramos todos pibes, yo iba siempre, allí vi, entre cientos de otras, *La isla del tesoro*, *El llanero solitario*, seriales que Spielberg homenajea en la saga de *Indiana Jones*. Las aventuras llegaban a una situación donde el muchacho, por ejemplo, caía en un pozo lleno de serpientes y ahí terminaba el capítulo. En la continuación, dos días después, se buscaba una solución fantasiosa para poder sacarlo de ahí y uno se había quedado sin saber cómo se salvaba el muchacho. En los westerns al protagonista se lo llamaba el muchacho, estaba acompañado por la chica y el malo. Era todo muy definido, el muchacho siempre vestido de claro y sin bigote, el malo siempre vestido de oscuro y con un bigote tremendo, maniqueísmo puro. En las funciones llamadas continuadas se veían tres películas y después un western, que eran lo que más esperábamos.

### El epidiascopio

Mi viejo era portero de mi escuela y eso me daba privilegios. Por ejemplo, después de la hora de clase jugábamos a la pelota en el patio del colegio con mis amigos. También organizaba funciones con películas hechas por mí. Usaba un epidiascopio, que es un proyector de láminas opacas. Las armaba con recortes de historietas, los pegaba, inventaba un argumento y hacía un programa sin tener ni idea de lo que decía. Había aprendido a escribir antes de leer; las letras imprentas las sabía hacer muy bien y entonces imitaba los programas del cine donde ponía tres películas. Ese fue mi primer cine club y mi única experiencia como director.

### Los trasnochados

En la Argentina, uno de los primeros cine clubs fue el Buenos Aires, donde estaban Borges, Aldo Pellegrini, [el fotógrafo Horacio] Cópola, que trajeron los primeros clásicos rusos de vanguardia. Después, al tiempo hubo instituciones como Gente de Cine, fundada en 1942 por Roland, que con los años fue director de la Escuela de Cine en el INC. El otro era el Cine Arte, que daba funciones en lo que fue el mítico cine Lorraine, que era de Elías Lapzezon y León Klimovsky. Había y hubo antes otros, pero aparecían y desaparecían, algunos de los iniciales estaban en el interior, y los que quedaron fueron el Cine Club Rosario y el Cine Club Santa Fe, que tiene una sala propia. Las funciones centrales de Gente de Cine eran en trasnoche en el Biarritz, un cine que estaba en Suipacha entre Corrientes y Lavalle dedicado generalmente a películas francesas, luego se dedicó al circuito general y luego cerró convirtiéndose en una galería anodina. En aquella época en los cines

comunes no había función de trasnoche, entonces la gente que salía de la última función comercial nos veía haciendo cola y nos miraba extrañada como bichos raros que iban al cine a la una de la mañana. En 1954, cuando aparecimos con Núcleo, nuestra revolución involuntaria fue dar funciones de cine club en horarios normales. Núcleo nació cuando, con otras pasiones como la música, inventamos con unos muchachos una agrupación cultural barrial que en el primer programa decía: “Un núcleo de jóvenes hemos formado”, y como había que ponerle un nombre vi esa palabra y quedó como Agrupación Cultural Núcleo, que finalmente fue un cine club, porque el proyecto más amplio era demasiado. Éramos cuatro gatos locos, pero gracias a Núcleo tengo una visión global de lo que es el cine, las viví todas, viví el cine club, informaba al socio que llamaba por teléfono para saber qué película pasábamos, proyectaba y comentaba la película, pegaba películas, aprendí a limpiarlas... ¡Qué sé yo cuántas cosas más hacía! Hay gente que nunca tuvo una película en su mano, pero yo las cargué al hombro durante mucho tiempo. Núcleo quizá sea la obra de mi vida. Desde que comenzamos pasamos por distintas salas: el Dilecto, el Arte, el Auditorio Kraft, el Instituto Superior de Cultura Religiosa, el IFT, el Alfil, el Electric y finalmente el Maxi, y muchos otros: en total deben ser como más de diez.

### **Policía vanguardista**

En 1954, durante el segundo gobierno de Perón, para hacer las funciones había que pedir permiso policial y dábamos películas que conseguíamos de embajadas, cortometrajes, películas experimentales, películas abstractas... En todas las funciones había un policía de guardia que presenciaba qué es lo que se proyectaba y no entendía un pito lo que estaba viendo. Hay un libro de Conrado Nalé Roxlo, *Antología apócrifa*, que son cuentos basados en el estilo de otros escritores. En uno escrito a la manera de Borges cuenta la historia de un agente policial que está en la Facultad de Filosofía y Letras, que empieza a incluir términos filosóficos en su precario hablar. Siempre me pareció que a este policía le debe haber pasado algo similar. Núcleo fue vigilado muchas veces, pero lo que nos salvó fue que, aunque estábamos sindicados como de izquierda, dábamos las películas según su calidad. En aquella época había que ser cuidadosos porque en el gobierno peronista y en la dictadura anterior dar una película como *El acorazado Potemkin* estaba prohibido. Pasaban cosas paradójicas como que uno de los que defendieron la exhibición de *El acorazado Potemkin* fue el almirante [Isaac] Rojas, gorila de ley; pero la cuestión que superaba su anticomunismo era que se trataba de la historia de la rebelión

de un barco, entonces para él no era una película política sino una película de barcos, y no tuvimos ningún problema.

### ***Tiempo de Cine***

En 1960 el Cine Club estaba bien económicamente y editamos una revista que salió hasta 1968, cuando nos fundimos por falta de experiencia. Se llamó *Tiempo de Cine* y fue calificada por la exigente revista *Cinema Nuovo* como la mejor publicación de cine de habla castellana. Aparte de las grandes firmas y reportajes, *Tiempo de Cine* era el pensamiento vivo de la generación del 60 donde los parámetros eran el cine intelectual, cultural, el cine de Bergman, el neorrealismo, Visconti, Fellini, el cine europeo, el cine americano independiente, rescatando las figuras de John Ford, Orson Welles y siempre en un tono donde primaba más el contenido que la forma o al menos se intentaba un equilibrio. No había ese culto al cine de categoría B, al cine de terror. Un film tenía que tener un contenido elevado, en lo político, en lo social, en lo humano. Era un cine bastante politizado, como fue esa época. Estaba aún presente la ilusión de cambiar la sociedad, muchos asistentes a cine clubs eran estudiantes combativos, se creía en la patria socialista y las películas que más gustaban eran las políticas, con profundo contenido social o psicológico. Después vinieron los militares, cambió el mundo, así que hoy en día parece que los jóvenes estuvieran en otra cosa. Los *posmo*, a los que todo lo que les parece izquierdista les molesta. Ojo que conozco pibes maravillosos que se juegan. Y, por otro lado, boludos de esos no faltan nunca.

### **Preferencias y gustos**

Empecé a conocer a los grandes directores mucho antes, cuando empecé a ir a Gente de Cine. Leía mucho sobre el tema, pero no conocía las películas. El primero que me impresionó fue Griffith porque me di cuenta de que era verdad que ese tipo había inventado el lenguaje cinematográfico. Los rusos me impresionaron mucho, sobre todo en lo que respecta al montaje; tan es así que de chico soñaba ser compaginador y había conseguido el carnet de aprendiz de montajista en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina. Los grandes clásicos me gustaban, así como las películas de contenido social, el neorrealismo, el cine francés, todo el cine que nos gustaba en esa época. Después empecé a apreciar el cine americano de los 30 y los 40, el cine que más fresco quedó. No comparto ese prejuicio de la gente semiculturosa con las películas norteamericanas. El cine americano es el mejor



que hay. Habrá excelentes películas suecas, francesas, alemanas, italianas, inglesas, australianas, polacas, pero ellos inventaron el lenguaje.

### **Maestro recóndito**

Soy maestro y ejercí durante varios años paralelamente a mis actividades con el cine. Era uno de los sueños de mi padre, lo más sublime para él era verme maestro de escuela. Después empecé a estudiar Derecho Administrativo pero me empecé a hinchar y un día dejé de ir. Sé francés y no inglés, soy un inútil de lujo. En mi tarea de difusor de cine encontré una continuidad con mi condición de docente, el presentador habitual de televisión es un tipo que presenta grandilocuentemente y quizás es una basura lo que muestra. En cambio, yo anuncio la película tal cual es y explico las cosas como si estuviera frente a un grado, pero sin didactismo barato. De algún modo sigo ejerciendo la docencia, la condición de maestro es como la de cura y de milico, una vez que la empezaste no la perdés nunca. Cuando estaba en *Radiolandia* 2000, era jefe de redacción y era común que vinieran a ofrecer notas, una vez cae una señora y me dice: “Mire, señor, estamos en una nueva investigación, saber el carácter de la persona a través de su nombre, me lo pide y dice: Tiene muchas letras ‘a’, tiene mucho significado”. La llamo entonces a la secretaria de redacción y le pido que la atienda; cuando la señora se va, viene la secretaria y me dice: “Qué raye que tiene esta mujer, pero sabe que estaba impresionada con usted, dice que por su nombre usted es un maestro recóndito”. Yo le dije: “Mirá, soy maestro normal nacional egresado en el 48 en la Escuela Normal Mariano Acosta, lo de recóndito no sé qué quiere decir”. Pero un día se lo conté a un amigo que me dijo que, como recóndito era oculto, el sentido era que yo estaba siempre ejerciendo la docencia sin proponérmelo.

### **Prejuicios culturalistas**

Para poder vivir, desde que me casé siempre tuve dos trabajos, tenía un puesto de maestro a la mañana y a la tarde tenía libre, hasta que conseguí un trabajo como visitador médico. Era durante el gobierno del doctor Illia, y en esa misma época a un amigo mío, Gedalio Tarasow, redactor de *Radiolandia*, lo nombraron director de *TV Guía*, que salía por primera vez. Como su puesto de periodista de Espectáculos en *Radiolandia* quedaba vacante, me propuso reemplazarlo. Mucha gente se rasgó las vestiduras, porque yo había sido ya jurado en el Festival de Mar del Plata, tenía la revista *Tiempo de Cine*, pero necesitaba trabajar. El único que me alentó fue Torre Nilsson,

que me dijo: “Mejor que estés vos ahí y no otro, porque es una pica en Flandes”. *Radiolandia* era territorio de cine tradicional, la gente nueva no tenía lugar. Era una publicación de 400 mil ejemplares, se decía que era para mu-camas pero la leía todo el mundo, no eras nadie hasta que eras tapa ahí. Y empecé a meter a la gente nueva.

### Instituto de Cine

Cuando el doctor Raúl Alfonsín asumió la presidencia entré a trabajar en el INC con un cargo permanente, de planta, como asesor. Al entrar Jorge Asís como secretario de Cultura me nombraron subdirector, pero renuncié al poco tiempo, al mes de asumir Julio Maharbiz como director del Instituto. Iba a presentar la renuncia, pero me ganó de mano y me la pidió, argumentando que quería convertir el Instituto en una empresa y necesitaba un contador en mi puesto. Lo general es que el director y el subdirector sean hombres de cine y el director de Administración sea el que maneja los números. Maharbiz de cine no sabe absolutamente nada, se quedó en los 50, con decir que cree que Torre Nilsson todavía está vivo. Ahora el subdirector es un contador y ni él ni sus asesores saben nada de cine. Una vez me llamó uno para preguntarme qué era un fotograma. Y estando en la dirección un tipo que es autoritario, fascista, maleducado y antisemita no me quedaba otra que irme.

### Festivales y amigos

Yo ya había estado en el Instituto en la década de 1950, formé parte de jurados, concedí premios, integré comisiones, dimos cientos de subsidios para los que serían los grandes cortometrajes en 35 milímetros de los años 60. Por eso estuve desde siempre en el Instituto, desde que se inauguró, así que es la primera vez que veo el partido desde la tribuna. Fui jefe de Prensa del último Festival de Cine de Mar del Plata, en representación de los cronistas de cine, festival que luego se suspendió por varios años. Cuando tenía 36 años fui invitado al Festival de Karlovy Vary en Checoslovaquia y ese fue mi primer viaje a Europa. Fui con 70 dólares y me alcanzaron. Ahí conocí a gente como Alan Resnais, que presentaba *La guerra ha terminado*, y nos hicimos buenos amigos. Todas las tardes tomábamos Cinzano rojo, que recién había salido y lo daban gratis, en promoción. Con los directores de cine, y podría decirse lo mismo de los hombres de letras, aprendí una cosa: cuanto más importantes, más humildes son. Hay directores argentinos que si hubieran hecho una película como *Hiroshima, mon amour* no te saludan más.

En un festival en San Sebastián conocí a Orson Welles: recuerdo que en una oportunidad estábamos hablando y viene una de esas señoras cursis que van a los festivales y le dice: “Maestro, vi su película, hermosa, qué linda fotografía”. Cuando se fue, Welles me dice: “Mire, cuando uno está mirando una película y dice qué linda fotografía quiere decir que la película es una mierda”. Orson Welles era un tipo macanudísimo, hablaba un español fluido, era el tipo más genial del mundo. Gracias a mi actividad en los festivales conocí a mucha otra gente. En Brasil conocí a Fritz Lang, quien hablando de música me quiso probar: “Usted, que sabe tanto de música, ¿sabe qué silbaba Peter Lorre en *M, el vampiro negro* antes de matar a las nenas?”. Y le dije: “Sí, cómo no, es ‘En la gruta del rey de la montaña’, de la música de Grieg para Peer Gynt, la obra de teatro de Ibsen”. Me preguntó después si la podía silbar y lo hice. Lo cagué. Era un tipo notable. Y hay muchísimas anécdotas más: Zanussi, un tipo que hablaba cinco idiomas, Lattuada, Fellini, que era muy simpático, aunque no hablé mucho con él, Kieslowski, que presentó en mi programa una de sus primeras películas.

## La televisión

En 1983, el Canal 7 de TV (ATC) dependía de la Secretaría de Cultura de la Nación y fue Carlos Gorostiza, entonces Secretario de Cultura y amante del cine francés, que me propuso hacer un programa por televisión para difundir cine arte. Así comenzó *Cine Club*, un domingo a las 10 de la noche, sumando 8 puntos de audiencia. En el último período tenía 5 puntos de rating promedio en altas horas de la noche, el peor horario de la televisión. Como empezaba a la 1:30, había mucha gente que dormía y ponía el despertador para poder ver la película. Durante este gobierno René Jolivet, el director del Canal, me mandó decir que el programa era elitista y me enojé muchísimo, que me dijera que el cine, el arte más popular de este siglo, era elitista era mucho. Además tenía 5 puntos de audiencia y el *Show de Ante Garma*, que salía los sábados a la 21, tenía 0. Y los del noticiero cuando tenían 1 punto de rating se mamaban, saliendo todos los días a las 7 de la tarde. Me enojé, les dije que se metieran el Canal 7 en el culo y me fui al cable, donde no hay problemas de rating ni nada. Claro que mucha gente no lo puede ver, y sé que se ha creado una costumbre, el que tiene VCC [Video Cable Comunicación S.A.] les graba el programa a otros que no pueden verlo y se arman cadenas. Más en el interior, porque hay películas que paso que pueden verse en la Cinemateca o en Núcleo, pero en localidades donde no hay cine club sonaron. Cada vez que voy al interior me paran por la calle y me retan, pero no tengo la culpa. Para un tipo de una localidad lejana

poder ver *Juana de Arco*, el *Potemkin*, films de Renoir era cosa que no había pensado ni en su delirio más grande.

### Arte total

Wagner hablaba del arte total: la música, la literatura, el teatro. El cine en cierto modo es un arte total, pero tiene las limitaciones de todo arte, en este caso se necesita mucho dinero para hacer cine. Si sos pintor y estás en la lona agarrás una servilleta, y si el dibujo es bueno quizás lo vendés. O hacés un cuadro con colores viejos. Teóricamente, el cine une todas las artes, la plástica, la fotografía, el movimiento, la música, las ideas. Es un arte total. Claro, hay películas de porquería, pero también hay composiciones musicales espantosas, hay libros malos, hay obras de teatro horribles, hay edificios feos, y creo que el cine preparó a la gente para una civilización de la imagen, que parece que se viene con el siglo XXI.

## §

[Salvador Sammaritano; Buenos Aires, 23.7.1930 / 11.9.2008]

### Trayectoria profesional

Apasionado desde muy joven por el cine, Salvador Sammaritano ingresó a los 18 años al Cine Club Gente de Cine, impulsado desde 1942 por críticos como Rolando Fustiñana (Roland), Edmundo Eichelbaum y Nicolás Manera. En 1952 fundó la Asociación Núcleo y en 1954 inauguró el Cine Club Núcleo, referente de épocas míticas de la cinefilia argentina. Dio más de 5 mil funciones y sigue vigente. Fue su gran creación y le dio numerosas distinciones. Fue presidente de la Federación Argentina de Cineclubes, profesor en las universidades de México y de Cuyo, dio clases en la prestigiosa Escuela de Cine fundada por Fernando Birri en la Universidad del Litoral y fue profesor idóneo en la Universidad de Buenos Aires. Dirigió la revista *Tiempo de Cine* (1959-1968), la colección de estudios monográficos *Cine Ensayo* (1955-1970), y fue gerente de la editorial Abril hasta 1983. Allí había trabajado en revistas de espectáculos como *Radiolandia*. Fue jurado en todo tipo de certámenes y festivales nacionales e internacionales de cinematografía. Y estuvo al frente de un programa hoy legendario como *Cine Club*, emitiendo en la televisión de aire y por el cable películas exclusivas antes impensables de ver televisivamente. Fue subdirector del Instituto

Nacional de Cinematografía, director de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. Entre otras distinciones, obtuvo de la Asociación de Periodistas de la Televisión y Radiofonía Argentina (APTRA) testimonio de honor por los ciclos *Cine y Cultura* en 1969 y *Cine Club* en 1988. TEA le dio en 1988 el premio “Al Maestro con Cariño”, y en 1993 lo premió la Unión Internationale du Cinéma Professionnel y el Archivo Gráfico de la Nación. En 1996 el Fondo Nacional de las Artes premió su trayectoria y recibió la medalla Lumière Panamá por su labor en pro de la cultura cinematográfica. En el área de Comunicación y Periodismo, ganó en 1987 el premio Konex de Platino. [Fuente: sitio web *Otros Cines*].

### Films mencionados

*Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin*, URSS, 1925, dir. Serguei Eisenstein), *La guerre est finie* (*La guerra ha terminado*, Francia/Suecia, 1965, dir. Alain Resnais), *Hiroshima, mon amour* (ídem, Francia, 1958, dir. Resnais), *M—Eine Stadt einem Morder—* (*M, el vampiro negro*, Alemania, 1931, dir. Fritz Lang), *La passion de Jeanne d'Arc* (*El martirio de Juana de Arco*, Francia, 1928, dir. Carl Theodor Dreyer), *Raiders of the Lost Ark* (*Los cazadores del arca perdida*, EEUU, 1981, dir. Steven Spielberg).

### Filmografía

Por su peso en el ambiente cinematográfico y por su amistad con directores y productores, Sammaritano fue en varias ocasiones invitado a intervenir en algunos films, en la mayor parte de los casos en calidad de “aparición amistosa no acreditada”, salvo las excepciones que se apuntan: **1961:** *Una jaula no tiene secretos / La jaula sin secretos* (Argentina/España, Agustín Navarro: figura acreditado como jefe de Publicidad). **1963:** *Paula cautiva* (Fernando Ayala: presentador por TV). **1974:** *Mi novia él...* (Enrique Cahen Salaberry: espectador en el teatro, sentado al lado de Alberto Olmedo). **1987:** *Hombres de barro* (Miguel Mirra: periodista, acreditado en el puesto n° 17). **1991:** *El lado oscuro del corazón* (Argentina/Canadá, Eliseo Subiela: cliente del cabaret, acreditado en el puesto n° 16). **1999:** *Ángel, la diva y yo* (Pablo Nisenson: ensayista). **2000:** *La rosa azul* (Oscar Aizpeolea, video: conductor por TV). **2005:** *Donde comienza el camino* (Hugo Grosso, video: testificante).





*umilton*

PRESENTA A

ENRIQUE  
**SERRANO**



EN

# "EL Soltero"

DIRECCION de

**FRANCISCO MUGICA**

ARGUMENTO DE

**SIXTO  
PONDAL  
RIOS  
Y  
CARLOS  
OLIVARI**

FONDO  
MUSICAL DE  
**ENRIQUE  
DELFINO  
(DELFI)**



con

**JUAN CARLOS THORRY • FANNY NAVARRO  
ALBERTO BELLO • ANA ARNEODO • JUAN MANGIANTE  
HILDA SOUR • ALBERTO CLIMENT • RENEE SUTIL**

# Enrique Serrano, don Actor

Por Raúl Manrupe

La visitante solterona de la Buenos Aires de 1900 le pellizca una mejilla al niño mientras le hace la pregunta de rigor, por entonces ya antigua: “Nene, ¿qué vas a ser cuando seas grande?”. El pequeño contesta sin dudar: “Presidente de la República”.

Es que para Enrique, nacido y bautizado Jenaro en 1891, y que siempre se sacó edad, eso era lo más natural del mundo, acostumbrado a ver de cerca a los Sáenz Peña, primero Luis y después Roque, vecinos en las cercanías de Santa Fe y Coronel Díaz, donde vivía con su familia. Una mudanza cambiaría la vocación en 180 grados: Cuyo y Riobamba, enfrente de la carpa del célebre circo Anselmi, donde el joven se escapaba para ver de cerca ese mundo que lo atrapó. Ahora quería actuar. El padre no se opuso... aunque no quería que estuviera en el circo. De aquella experiencia inicial en la que lo bautizaron “el Tony Tranquerita” le quedó el malabarismo y las dotes de prestidigitador con las que solía ya de mayor divertirse y divertir al público selecto, como su hija Tina. El Conservatorio Labardén fue entonces el paso siguiente, y luego el ingreso a la compañía de Jerónimo Podestá. El examen para ser aceptado era acorde a la raigambre del apellido: se trataba de dar un salto mortal.

Ahí se recibió de sirviente, rol que cumplió insistentemente. En el montaje original de 1908 en el teatro Moderno (hoy Liceo) de la comedia de Gregorio de Laferrère *Las de Barranco*—en cuyo programa de mano figura como Jenaro Serrano— sintió que esa era su vocación. Orfilia Rico, Guillermo Battaglia (el gran actor, tío del que fuera estrella del cine argentino durante décadas) y otras grandes figuras de la escena lo formaron, sin saber que él también sería uno de los reconocidos. El cine mudo lo puso en pantalla tempranamente en *El fusilamiento de Dorrego*, *La batalla de Maipú* y el hoy clásico *Hasta después de muerta*. Sin tener la apostura ni la altura de un galán, fue siempre todo un dandy. Y esa forma de manejarse la trasladó a la pantalla, en las decenas de películas en las que actuó entre los años 30 y 60.

En un país de antinomias desde la noche de los tiempos, algunos lo opusieron al estilo, figura y forma de hacer reír de Luis Sandrini, aunque ambos habían coincidido en el circo. Pero a Enrique no le gustó nunca esa forma de provocar risas. ¿Y cómo era su estilo? La respuesta la encontraremos en la elegancia propia de un comediante de boulevard, sin ningún tipo de complejos a la hora de acercarse a una mujer, si bien podría haber explotado el hecho de ser de mediana estatura, calvo (como Augusto Codecá, por ejemplo) o pasado de edad para ser contrafigura de rubias atractivas como Paulina Singerman en *La rubia del camino*, donde componía a un falso conde italiano, como Tilda Thamar en *Adán y la serpiente*—primer film argentino calificado como prohibido para menores de 18 años— o como Alicia Barrié en *Miguitas en la cama*. Una combinación de arquetipos usual por esos años, que Divito supo captar como nadie en sus dibujos, en los que sus longilíneas y curvilíneas *Chicas!* interactuaban con petimetres petisos y calvos desde las tapas de su revista *Rico Tipo*, un increíble éxito de ventas en la segunda mitad de los años 40, reflejado en el cine en la atrevida y poco vista hoy *¡Soy un infeliz!*, precisamente con Codecá como pareja desapareja de Elina Colomer. A Serrano, el maduro pícaro al borde del vejete verde, le calzó a la perfección, y cuando encontró con quien medirse, como con la Thamar, sacó provecho. En efecto, en *Adán y la serpiente* se la pasa correteando beldades desde su consultorio o en un viaje a Potrerillos en el que la rubia le pondrá los puntos sobre las íes, por más que aparezca disfrazado de diablo.

Las historietas de humor tuvieron un auge tremendo en la Argentina de los años 40. Algunas fueron adaptadas al cine, en ocasiones sin demasiado contacto con el cómic original, lo que no impidió que fueran grandes éxitos de boletería como *Avivato*, con Pepe Iglesias. Otro personaje de Lino Palacio, tal vez el más recordado y perdurable, fue Don Fulgencio, que encarnó Enrique. La elección no pudo ser mejor: ¿qué otro actor podría gritarle a un policía “¡vigilante, barriga picante!” con más gracia? (Por radio lo había encarnado Francisco Álvarez, y en el teatro primero Marcos Caplán y luego Francisco Charniello). A los seres disfuncionales creados por el dibujante se le sumó en el film un interés romántico con Malvina Pastorino (esposa de Sandrini), y así el “hombre que no tuvo infancia” pudo tener una alegría de adulto en el celuloide. Su perfil anguloso, caricaturizado por dibujantes como Ermete Meliante y otros, fue un emblema—otra similitud con Sandrini— que se convirtió en su marca de fábrica.



Tita Merello, Enrique Serrano y Severo Fernández en *Noches de Buenos Aires*.

En el clásico de las familias argentinas *Así es la vida* fue Liberti, el socio italiano de don Ernesto (Enrique Muiño), el personaje más optimista de la historia y el menos recompensado, enamorado en secreto de Felicia, la hija mayor de su socio, reflexionando que al decirle ella “don” o “señor” era como “la jubilación de los asuntos amorosos”. Un amigo fiel hasta el final en aquella “casa grande” emblemática. Padre, tío, padrino... a veces envejecido como en *Noche de bodas*, como el “papi” que no duda en consentir a su hija (Paulina Singerman) en sus locuras, que incluyen abandono del esposo la misma noche del casamiento por un motivo que se devela tan solo al final. Su esposa en esta ocasión era la excelente Felisa Mary. Como Francisco Álvarez más adelante, compuso padres de hijas jóvenes a las que no les podía negar nada con tal de lograr su felicidad, lo que a veces generaba problemas. Como en *Los martes, orquídeas...*, en la que apelaba a una mentira imposible de cambiar.

En *El pijama de Adán* también había una mujer joven dispuesta a romper el matrimonio antes de la consumación y un suegro en plan de



arreglar todo, según el guión de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, la dupla más exitosa de la historia del cine argentino y autores de muchas obras teatrales hoy caídas en el olvido y que merecerían un estudio. Ambos crearon historias durante esa década y la siguiente en las que fue habitual este esquema de adultos mayores más o menos maduros que tratan de ayudar a su descendencia cometiendo todo tipo de errores. Era un intento de emparejar de alguna manera y en vano la velocidad e ímpetu de la nueva generación, veinteañeros con empuje que como contrapartida no tenían una actitud crítica con respecto a ellos, sino otra más bien piadosa y llena de cariño, como perdonándolos por no comprender un mundo que estaba cambiando aceleradamente y del que buscaban con afán no caerse. *Esposa último modelo* es quizás uno de los ejemplos más representativos de este fenómeno aunque, curiosamente, la figura paterna estaba ausente. Tal vez la presencia de Serrano hubiera mediado un poco en los desastres causados por la hija (Mirtha Legrand) y sus venerables ancianas embrollonas (Felisa Mary y Amalia Sánchez Ariño).

Pero no todos fueron líos paterno-filiales. Conducido por Manuel Romero, su Goyena (era habitual que la mujer llamara al esposo por el apellido) solterón y malhumorado logró lo imposible: que Catita (Niní Marshall) se viera envuelta en un romance, con boda, luna de miel y separación, según la tríada *Divorcio en Montevideo*, *Casamiento en Buenos Aires* y *Luna de miel en Río*. La oposición de estilos entre una Niní venida de la radio y un Enrique del teatro, ella súper popular, él en su papel de carcamán, funcionó a la perfección, creando una pareja perdurable y no precisamente romántica. Por una vez en el cine, los actores característicos no fueron el soporte de la pareja joven sino al revés; en este caso, los avatares de la siempre sufriente Sabina Olmos.

La filmografía de Serrano llega hasta los años 60 con *Cuidado con las colas*, en la que volvía a hacer de suegro/padre poco honorable, que llegaba a pedirle el departamento a su futuro yerno para llevar a una mujer (Beba Bidart) a la que conoció en la cola para entrar al cine Pueyrredón de Flores: “¿Por qué no nos echamos un párrafo todos juntos?”, propondría a Fernando Siro y Juan Carlos Thorry, quienes planificaban una aventura similar. Como tantas veces, a su cargo están los momentos más divertidos de la película, incluyendo acotaciones disparatadas y una desenvoltura física desopilante.

En la mayor parte de sus interpretaciones, Enrique siempre transmitió a sus personajes algo que podríamos definir como una despreocupación optimista, que se oponía a los problemas del resto de los personajes. Muchas veces juguetón, burlón, con acento de Barrio Norte, dispuesto a brindar una solución sumaria. Una escena típica era la consulta de alguien más joven ante un problema, lo que daba como resultado una respuesta ocu- rrente y minimizadora de la cuestión. Con frecuencia farfullante y gruñón, supo destacarse y ser valorado por el público como una figura prestigiosa.

“¡Déjenme de complicaciones!”, responde cuando le ofrecen un cargo político en *La hija del ministro*, en la que podría ser una vuelta de tuerca a sus pretensiones infantiles de conducir la Nación. Durante muchos años filmando en exclusividad para los estudios Lumiton, el Totò argentino—se- gún Vittorio Gassman—supo ser anfitrión de Lana Turner, Tyrone Power y César Romero. Con Irma Córdoba y Osvaldo Miranda formó un rubro tan amistoso como efectivo, con muchas temporadas teatrales y con presencia exitosa en los primeros años de la televisión argentina en el recordado ci- clo *Mi marido y mi padrino* (Canal 7, 1957). Viajero por gran parte del mundo, que recorrió como turista, llegó hasta Japón y la India. “Serranito” para los amigos. Carnet nº 1 de la inicial Asociación de Actores, a la que representó a comienzos de 1929 para diversas gestiones en París y Madrid, en un via- je compartido con sus amigos Roberto Casaux y Esperanza Palomero. Uno de los mejores actores en lengua castellana, según decretó algún medio periodístico. Simpático, elegante. Generoso. Cultor, como años después lo fue Tato Bores, de la distancia con el público pero exenta de vanidad, más bien como una parte de la magia. Una magia que, pasados tantos años, se sigue disfrutando como un vino añejado. O, más apropiadamente, como un champagne francés.

## §

### Filmografía

[Enaro Serrano Czaro; Buenos Aires, 19.9.1891 / 15.9.1964]

Según orden cronológico de rodaje. Abreviaturas utilizadas: A: Argentina; RFA: República Federal Alemana.

**1909:** *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo). **1910:** *La batalla de Maipú* (Ga- llo). **1916:** *Hasta después de muerta* (Florencio Parravicini: no acreditado).



### Homenajes III

---

**1932:** *Los caballeros de cemento* (Ricardo Hicken). **1934:** *El alma del bandoneón* (Mario Soffici) y *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero). **1935:** *El caballo del pueblo* (Romero). **1937:** *Tres argentinos en París* [luego *Tres anclados en París*] (Romero). **1938:** *La rubia del camino* (Romero) y *Jettatore* (Bayón Herrera). **1939:** *Divorcio en Montevideo* (Romero), *Así es la vida* (Francisco Mugica), *Muchachas que estudian* y *Casamiento en Buenos Aires* (ambos Romero) y *Medio millón por una mujer* (Mugica). **1940:** *El solterón* (Mugica) y *Los muchachos se divierten* y *Luna de Miel en Río* (ambos Romero). **1941:** *Un bebé de París* (Romero), *Los martes, orquídeas...* (Mugica) y *Locos de verano* (Antonio Cunill Cabanellas). **1942:** *Noche de bodas* (Carlos Hugo Christensen) y *El pijama de Adán y La hija del ministro* (ambos Mugica). **1943:** *Mi novia es un fantasma* (Mugica: aparición amistosa no acreditada), *Rigoberto* (Luis Mottura). **1945:** *No salgas esta noche* (Arturo García Buhr) y *Deshojando margaritas* (Mugica). **1946:** *Adán y la serpiente* (Christensen). **1947:** *Novio, marido y amante* (Mario C. Lugones). **1948:** *La locura de don Juan* y *Un hombre solo no vale nada* (ambos Lugones). **1949:** *Miguitas en la cama* (Lugones) y *Vendrás a medianoche?* (García Buhr). **1950:** *Don Fulgencio—El hombre que no tuvo infancia—* (Enrique Cahen Salaberry). **1950:** *Martín Pescador—Biografía de un ilustre desconocido—* (Ber Ciani), *El complejo de Felipe* (Juan Carlos Thorry) y *La calle junto a la luna* (Román Viñoly Barreto). **1954:** *El calavera* (Carlos Borcosque). **1955:** *Bendita seas* (Luis Mottura) y *El tango en París* (Arturo Mom). **1959:** *Yo quiero vivir contigo / Ich möchte mit dir leben* (A/RFA, Carlos Rinaldi). **1962:** *La Cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre). **1964:** *Cuidado con las colas* (Julio Saraceni).

### Otros films mencionados:

*Avivato—El rey de los vivos—* (Enrique Cahen Salaberry, 1949), *Esposa último modelo* (Carlos Schlieper, 1950), *¡Soy un infeliz!* (B. H. Hardy, 1946).



# Los desconocidos de siempre

Por D. L.

"Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien,  
para que no se descubriera su condición de nadie;  
en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor,  
que en un escenario, juega a ser otro,  
ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro".  
Jorge Luis Borges, sobre Shakespeare,  
"Everything and nothing", en *El hacedor*, 1960.

La anécdota se la contó Amadori a un periodista, hace más de cuarenta años: "En uno de nuestros viajes de visita a Buenos Aires una noche fuimos invitados con Zully a comer en lo de Daniel y Chiquita: también estaban Polo y Delia, Alfredito y Libertad, Luisito Saslavsky con Amelia y Quiquito con Annie. En la puerta de la casa había algunos fotografías esperándonos... Figúrese, no sé por qué tanto alboroto: después de todo éramos apenas un grupo de amigos que nos reuníamos para comer y charlar de los viejos tiempos". Aparte el hecho de que Amadori no hubiera resistido el periodismo de espectáculos chimentero, vulgar y alcahuete del siglo ~~XXI~~ ante el cual la tía Valentina y Lucho Avilés lucen como Susan Sontag y Jean-Paul Sartre, la anécdota confirma que hubo una especie de realce en el cine argentino: Luis César Amadori y Zully Moreno, Daniel Tinayre y Mirtha Legrand y Alberto de Zavalía y Delia Garcés configuraban matrimonios de exitosos directores con exitosas actrices, en tanto el director Luis Saslavsky y la actriz Amelia Bence eran apenas grandes amigos; Quiquito era Enrique Cahen Salaberry, también él director, y Annie (Ana María Ehrlich Prat) su esposa y colaboradora que había sido traductora de piezas teatrales con el heterónimo Annie Reney. Alfredito era el músico Malerba, y Libertad, claro está, Lamarque.

Ese grupo de amigos, así como algunos pocos otros, conformaban la *crème* de la industria del cine argentino, los que aparecían en la tapa de *Radiolandia* y *Antena*, los que encabezaban los repartos y dirigían los films más taquilleros, los que percibían sumas fabulosas por sus contratos, los que trabajaban en el exterior. En ese terreno, el cine aborigen también era derivativo del estadounidense con su ostentación de *glamour*, de pieles y joyas, de trajes de esmoquin y gráciles vestidos de *soirée*, de automóviles lujosos, de mansiones interminables con imponentes piscinas construidas sobre colinas que en su parte trasera bajaban al mar. La cita bíblica “pobres habrá siempre” por cierto excluía Hollywood.

Ya desde su primera edición oficial (en marzo de 1959), el Festival marplatense tuvo vocación por rendir homenaje a los hacedores del cine argentino. Sus diversos cuerpos directivos no pudieron o no quisieron sostener esos tributos en todas y cada una de las siguientes ediciones, pero es preciso convenir en que desde la 12ª, en 1996, han hecho de ello una tradición. Retrospectivas parciales (Carlos Hugo Christensen en 1997, Fernando Birri en 2004, José A. Martínez Suárez en 2006, Ralph Pappier y Pierre Chenal en 2015), retrospectivas integrales (Leonardo Favio en 1999, Leopoldo Torre Nilsson en 2002, Hugo del Carril en 2005, Jorge Cedrón en 2013), tributos individuales, exhibiciones organizadas por temas, films recuperados y la conjunción de varios nombres en un mismo ciclo son variantes válidas de ese noble propósito. El único problema que se presenta cada año es que son tantos y tan atractivos los nombres de actores, directores, productores, músicos, directores de fotografía, montajistas, guionistas *et al* que resulta físicamente imposible dar a cada uno el espacio que merecería.

Así, este artículo en el libro *Homenajes III* de la 33ª edición del Festival pretende reparar en algún modo esa imposibilidad comenzando por lo que sería el “lado B” de las súper estrellas, esto es, por los actores comúnmente llamados “de reparto” que deberían ser mencionados, con justeza, como “actores en personajes secundarios”. Ellos conforman un ejército encargado desde hace más de un siglo de personificar a muca-mas y vampiresas, ladrones y agentes del orden, madres y abuelas, abogados y médicos, traidoras y amantes, carniceros y deportistas, esposas fieles y prostitutas diversas, taxistas y jefes de estación, vendedoras de tienda y caseras de pensión: todo un mundo de personajes que rodeaban al ocasional protagonista, interpretados por actores talentosos aunque sus nombres no siempre pervivieran en la memoria colectiva pero cuya



Guillermo Battaglia y Eduardo Cuitiño en *Los verdes paraísos*.

imagen, en cambio, era siempre reconocida (“Mirá... ésa es la que se quedaba con Sandrini en *La suerte llama tres veces*”).

Dentro del amplio espectro que configuran los actores en personajes secundarios es posible, sin embargo, establecer otras categorías: aquellos que, dentro de ese rango, obtenían ocasionalmente papeles de mayor lucimiento (Francisco Álvarez, Sebastián Chiola, Beatriz Taibo, Eduardo Cuitiño, Felisa Mary, Guillermo Battaglia, Amalia Sánchez Ariño); y aquellos que entre uno y otro personaje pequeño de tanto en tanto arañaban algún protagónico (Tito Alonso, Alicia Barrié, Floren Delbene, Severo Fernández, Mario Fortuna, Santiago Gómez Cou, Diana Maggi, Héctor Pellegrini).

### Los “parientes pobres”

Muchísimos años atrás algunas personas utilizaban—casi siempre en forma despectiva—una expresión ya perimida: “los parientes pobres”. En el cine argentino también los hubo: muchas estrellas tenían alguno, que nunca le hacía sombra.

Algunos casos emblemáticos:

- Si el Destino quiso que Libertad Lamarque se erigiera en la gran *vedette* de la canción y el cine de la América Latina también determinó minimizar proporcionalmente a su hermana Amelia, condenada a ser mencionada, cuando lo era, al final de los títulos de crédito. Trabajó en apenas un puñado de films y sus personajes recurrentes eran el de la vestidora de alguna diva o bien su mucama.

- Hijo de los actores Narciso Ibáñez y Consuelo Menta, Narciso Ibáñez Menta debutó en los escenarios en 1919, a sus 7 años de edad, en una función de beneficencia en el Teatro de la Comedia en el que actuaban sus padres: su imitación del popular artista de variedades Rafael Arcos fue tan precisa y tan aplaudida que el niño devino *ipso facto* una celebridad y fue lanzado al profesionalismo puro y duro. Así, trabajó desde aquel día tanto en ese teatro cuanto individualmente en la sección de variedades de los cines porteños como el Splendid, donde debutó en calidad de monologuista en diciembre de ese mismo año, meteórica e incipiente “carrera” que inspiró a un cronista a considerar que “Narcisín ha llegado a hombre antes de tiempo. Sabe del aplauso, de la admiración, de las caricias interesadas. La vanidad ha sido el hada que presidiera su nacimiento. Y Narcisín, en medio de los oropeles, de la brillantez, del ruido de la farándula, es un niño triste. Recuerda al infante de casa rica, para quien no había capricho incumplido, que se moría de tristeza por no tener al perrito sarnoso del hijo de la portera” (*La Razón*, 12.1.1920). Otro cronista del mismo diario fue menos generoso —aunque realista, en cierto modo cruel— cuando el 23.3.1921 describió a Ibáñez y Menta como “sus amantísimos padres y mediocres cómicos”. Lo cierto es que Consuelo Menta no hizo cine y Narciso Ibáñez sí, pero en personajes tan mínimos que, cuando los interpretaba en los films de su hijo, daba algo de vergüenza ajena descubrirlo en una escena.

- Casos similares se verifican con Amadora Gerbolés, hermana de Delia Garcés; con Rubén Gola, hermano de José; con Santiago Sandrini y Eduardo Sandrini, respectivamente padre y hermano de Luis así como con su sobrino Rubén y su hija Sandra (en *En la luz de una estrella*, Eduardo Sandrini dispara la frase “Si él no hubiera nacido yo hubiera sido feliz” que bien podría asimilarse a su situación de hermano menos favorecido de Luis); con Amanda Varela, hermana de Mecha Ortiz; con Jorge Closas, hermano de Alberto; con Ernesto Campoy, apuntador y representante de artistas, y



Anita Tormo, actriz, padres de la arrolladora Ana María Campoy, a quien nadie, aunque se lo hubiera propuesto, podía hacerle sombra, ni siquiera su opaca hermana menor, Carmen; con Esther Bence, hermana de Amelia; con Salvador Fortuna, hermano de Mario; con Enrique García Satur, padre de Claudio; con Enrique Alippi, hijo de Elías; y con la entera familia de Ricardo Darín, nieto del empresario del Marconi Andrés Antonio Darín, hijo de Ricardo Darín (que hizo apenas dos films) y de René Roxana (que hizo varios), sobrino del actor Juan Carlos Darín (que no hizo cine), hermano de la inadvertida actriz Alejandra Darín y, en fin, padre del actor Chino Darín, el único que ya está arrebatándole algo de estrellato.

### ***Freaks***

El periodismo argentino dedicado al espectáculo ha tendido siempre, con muy pocas excepciones, al elogio desmedido y, consecuentemente, a disimular renuncios, así como a la adulación irrestricta y a la práctica de un “amiguismo” digno de mejor causa. Por ello, jamás he visto publicado un artículo como el que sigue, dedicado a lo que Tod Browning calificó, en su memorable film, como *Freaks*: claro que Browning centralizaba su asunto en casos extremos, convertidos en fenómenos de circo, que no es este el caso.

Todo comienza con *Viviana*, film protagonizado por Camila Quiroga en 1917. En él, salvo error u omisión, se produjo el debut cinematográfico de Pedro Garza: ese inadvertido debut sirve, no obstante, para poner el foco sobre algunos actores de características especiales. Se trata de los menos favorecidos por la madre naturaleza, algo mucho más notable en un medio como el cine, que siempre hizo cuestión de la belleza física de los actores: precisamente por ello, los raros, los anómalos, los que no cumplían con los cánones establecidos eran —salvo rarísimas excepciones— confinados al fondo de los títulos de crédito, cuando lograban acceder a los mismos. A esos actores, así, no les quedaba más remedio que someterse a personajes que destacaran sus atributos —la falta de ellos, en todo caso— o dedicarse a otra profesión, que siempre resultaba menos divertida que la del espectáculo. Algunos lo hicieron con dignidad, otros se dejaron basurear sin vergüenza: no es cuestión de juzgarlos.

Allí convivían los obesos, un extenso listado que alternaba gorditas pícaras como Iris Martorelli, Celia Gerald, Reina del Carmen, Nelly Beltrán, María Esther Corán, Zulma Grey (“Mi jamoncitó glacé”, la piropea su marido en *El picnic de los Campanelli*) y Ana María Giunta; gordas rotundas

especializadas en severas matronas como Pepita Muñoz, Leonor Rinaldi, Benita Puértolas y Olinda Bozán y, en el sexo opuesto, Mario Mario, Javier Portales y Jorge Porcel. Por el contrario, entre los flacos muy flacos destacaban Pablo Cumo, René Mugica y Juan Carlos Cambón. En cuanto al rubro estatura, los hubo muy petisos como Manuel Alcón, Juan Pecci y Héctor Quintanilla (en *Peluquería de señoras* dice: “Yo también me he hecho solo” y June Marlowe le replica, mirándolo de arriba abajo: “¿Usted? Habrá terminado enseguida...”), muy altos como Carlos Enriquez y Germán Vega y directamente enanos, como Polvorita, Miguel Fontes, Argentino Gallo y el muy popular Jaimito Cohen. Lo opuesto a la belleza es la fealdad, y allí reinaron Nathán Pinzón, José Ruzzo, Carlos Benso y particularmente dos actrices que balancearon su fealdad con un enorme talento y un sabio sentido del humor: Amalia Bernabé y Mecha López.

Estaban también los de gesto impasible, a lo Buster Keaton, como Ernesto Villegas; narigones como Fidel Pintos, Alfonso Picaro y la gran Aída Villadeamigo (en *Como yo no hay dos* interpreta a “Esmeralda”, presentada por el protagonista Pepe Iglesias como “el extraño caso del hombre y la bestia”); rengos como Juan Ramón, Gerardo Sofovich y Adolfo Stray (quien, en *El millonario*, tiene una sobrina ¡renga!: Stray nunca ocultó ni disimuló su renguera, y en ocasiones hasta bromeaba sobre ella); negros como Vicente Alvarez, Rita Montero y Rey Charol; ciegos como Walter Santa Ana, bizcos como Tristán, mancos como René Lavand. Y sin entrar en el terreno del porno *hard core*, que alardea de monstruosidades diversas.

Sin embargo, en toda la historia del cine argentino parece haber habido un solo actor jorobado. Las enciclopedias definen esa anomalía congénita como “bulto que se levanta sobre las espaldas o el pecho”: al jorobado o corcova los franceses lo llaman *bossu*, los estadounidenses *hunchback*, los brasileños corcova. Dos escritores pusieron a sendos jorobados como protagonistas de sus novelas, Paul Feval en *Le bossu* y más notoriamente Víctor Hugo en *Nôtre-Dame* de París.

Pedro Garza actuaba desde muy jovencito en el teatro, y la primera vez que se convirtió en noticia en los diarios fue en diciembre 1925, cuando se organizó una función en su beneficio por encontrarse “enfermo e imposibilitado de trabajar”: así, el lunes 7 el escenario del Teatro de la Ópera reunió a artistas de la talla de Gloria Guzmán, Leopoldo Simari, Azucena Maizani, Carmen Lamas, Marcelo Ruggero, Enrique Muiño y Pie-



Pedro Garza, Ariel Absalón y Enrique Fava en *El vampiro negro*.

rina Dealessi, quienes hicieron sus números a fin de juntar fondos para el colega en desgracia; además, Arturo Bullrich remató entre los concurrentes un perro de fina raza. Cabe agregar que ese tipo de manifestación solidaria era muy común en aquellos tiempos, una buena costumbre lamentablemente olvidada.

El caso es que luego de ello Garza desapareció del espectáculo durante largos años. Reapareció, al menos en el cine, a finales de los 40, como el escultor “Minguito” de *El último payador*, film en el que ni siquiera fue acreditado. Luego actuó con mayor asiduidad: como el portero de la casa en que se reunía la cofradía de intrigantes de *Qué rico el mambo* y en cuatro films notables: en *El vampiro negro* era “Pedrito”, uno de los marginales que terminan capturando al protagonista; en *Más allá del olvido* era el sinuoso mozo del cafetín parisino en el que Hugo del Carril descubre a Laura Hidalgo, y que en la ocasión oficia de entregador; en *La casa del ángel* Torre Nilsson le dio el papel —breve, pero elocuente— del portero de un cabaret; y en *Una cita con la vida* era el mozo del bar en el que se reunía la barrita de amigos de Enzo Viena. En todos estos films ya era un maduro

señor que peinaba canas, y no era menester que la cámara lo tomara de espaldas para que el espectador advirtiera su joroba: sin embargo, había un algo indefinible en su presencia, en su apostura, en su manera de decir sus exiguos parlamentos que lo destacaban en la generalmente única secuencia en la que intervenía.

Un saludo respetuoso a todos los artistas que sobrellevaron dignamente sus carencias físicas y supieron honrar su profesión.

### **Semillita: la otra cara de la risa**

En una secuencia de *Contacto en Argentina*, el *gangster* que anima Charly Diez Cómez llega al recién inaugurado hotel Bauen y un *groom* toma sus valijas: en lugar de la propina, le pega unas palmadas en la cara, de manera sobradora. La situación podría resultar graciosa si el *groom* hubiera sido cualquier otro actor y no precisamente Semillita, quien se inició a mediados de los años 30 y filmó a destajo todo lo que le ofrecían, pero que a esa altura era un sesentón ridículo haciendo morisquetas. Estaba, literalmente, para el cachetazo, y esa secuencia patética de ese horrible film lo pone en imágenes.

Sin embargo, Semillita supo deparar momentos inolvidables a más de una generación de espectadores asiduos al cine argentino. Porteño, nacido Juan Ricardo Bertelegni el 1.4.1922, se inició a sus 13 años en calidad de extra en *Melgarejo*, film en el que otras debutantes fueron Delia Garcés y Dora Ferrero y en el que otra extra fue Eva Duarte. Hasta *Un terceto peculiar* en 1981 intervino en exactamente 69 largometrajes, incluyendo la producción chilena *El padre Pitillo*. Pero no fue Semillita sino tan solo a partir de ...*Y mañana serán hombres*: ínterin, hubo ocho films en los que no fue acreditado, en uno de los cuales, *El Diablo con faldas*, aparecía en el palco de un teatro escupiendo a los espectadores las semillas de una fruta, lo que le valió que en el gremio se lo comenzara a apodarar "Semillita", que adoptaría como *nom d'art*.

Borcosque le proporcionó algunos de sus mejores personajes en su ciclo de historias juveniles para Argentina Sono Film. En uno de esos films, *Cada hogar un mundo*, comparte una secuencia cuando menos curiosa para su época: Oscar Valicelli vuelve al hogar en la noche de fin de año y al cabo de una larga ausencia; su familia lo recibe con alborozo, pero su hermano menor, Semillita, quien siempre lo admiró, no solo lo abraza y besa sino que ambos se estampan un beso en los labios...

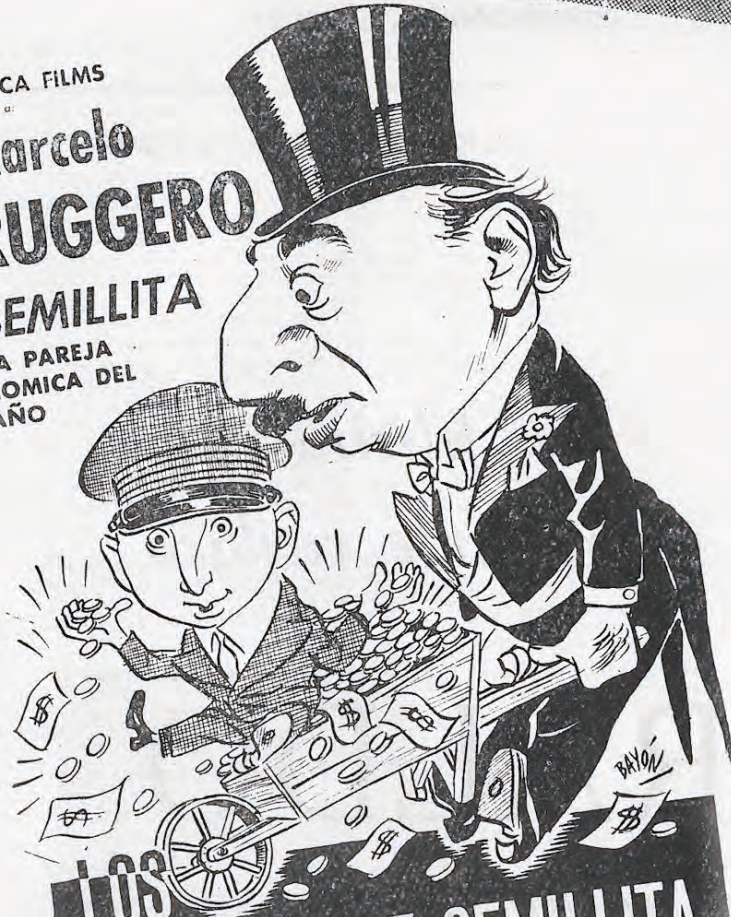
SINCCA FILMS

presenta a:

**Marcelo  
RUGGERO**

**SEMILLITA**

LA PAREJA  
COMICA DEL  
AÑO



# LOS MILLONES DE SEMILLITA

Dirección: FEDERIC B. DACOSTA

Producción SINCCA FILMS

Libro H. CARPENA y H. DE LA ROSA

Distribuidora  
SAN MARTIN CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

**SAN MARTIN**  
Cinematográfica Argentina

DISTRIBUIDORES MUNDIALES

**Corrientes 2025 - T. E. 47 - 2792**

**Dir. Telegráfica SanMartínFilms - BAIRES**





Rossana Zucker y Ana Casares en *El jefe*.

Su físico pequeño y su nariz prominente no le auguraban un futuro como galán romántico, por lo que aceptó personajes secundarios en comedias cómicas en los que destaca la calidez con que dotó a su “Ñato” de *Nosotros... los muchachos* y la eficacia de recursos cuando hizo de hermano de Niní Marshall en *Orquesta de señoritas*.

En su vasta filmografía solo una vez logró no solo figurar antes del título del film sino en el título mismo. Fue en *Los millones de Semillita*, proyecto que nació de un hecho supuestamente real: en febrero 1947 los diarios dieron cuenta de que Semillita era uno de los herederos de una suma (“fabulosa”, estimaban) cercana a los 7.000.000 de pesos; aunque más adelante los chimentos del ambiente aseguraban que todo había sido inventado por él mismo para levantar su estancada carrera, la cuestión disparó la idea de un film que escribieron los actores Homero Cárpena y Humberto de la Rosa y dirigió un “paracaidista” portugués llamado Federic B. Da Costa. Nunca tuvo estreno en cines, pero una copia apareció por la TV muchos años después: es horroroso.

En los 70 y en los 80 hizo films cuya intervención es preferible obviar. Juan Ricardo Bertelegni y Semillita fallecieron en Buenos Aires el 23.7.1991.





Roberto Escalada e Ilde Pirovano en *No abras nunca esa puerta*.

*Cartón francés*, entonces, para veinticinco —el número es arbitrario— actrices y otros tantos actores, elegidos al azar de la memoria, representativos de una rica tradición que existirá mientras exista el cine, o como se denomine lo que algún día lo reemplace. Ordenados por orden alfabético— los actores, se sabe, son altamente vanidosos y susceptibles—, *chapeau* para

*las señoras los señores*

Lucía Barause	Héctor Anglada
Teresa Blasco	Héctor Calcaño
María Esther Buschiazzo	Warly Ceriani
Ana Casares	Max Citelli
Margarita Corona	Francisco P. Donadio
Rita Cortese	Carlos Dux
Elena Cruz	Cacho Espíndola
Nora Cullen	Florindo Ferrario
Josefa Goldar	Ramón Garay
Elena Guido	Adolfo García Grau

Aurelia Ferrer	Miguel Gómez Bao
Antonia Herrero	Lalo Hartich
Nelly Lainez	Jacinto Herrera
Elida Marletta	Maurice Juvet
Inés Murray	Adolfo Linvell
Yuqui Nambá	Javier Lombardo
Berta Ortigosa	Mario Lozano
Susana Pampín	Lalo Malcom
Linda Peretz	Percival Murray
Ilde Pirovano	Felipe Panigazzi
Blanca del Prado	Arsenio Perdiguero
María del Río	Raúl Ricutti
Nélida Romero	Claudio Rissi
Beatriz Salomón	Mario Savino
Nelly Tesolín	Enrique Vimó

### §

#### Films mencionados:

*Cada hogar un mundo* (Carlos Borcosque, 1942), *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956), *Una cita con la vida* (Hugo del Carril, 1957), *Como yo no hay dos* (Kurt Land, 1951), *Contacto en Argentina* (Julio Saraceni, 1979), *El Diablo con faldas* (Ivo Pelay, 1938), *En la luz de una estrella* (Enrique Santos Discépolo, 1941), *Freaks* (Fenómenos, EEUU, 1932, dir. Tod Browning), *Más allá del olvido* (Hugo del Carril, 1955), *Melgarejo* (Moglia Barth, 1936), *El millonario* (Carlos Rinaldi, 1954), *Los millones de Semillita* (Federic B. Da Costa, 1950), *Nosotros... los muchachos* (Carlos Borcosque, 1940), *Orquesta de señoritas* (Luis César Amadori, 1941), *El padre Pitillo* (ídem, Chile, 1945, dir. Roberto de Ribón), *Peluquería de señoras* (Bayón Herrera, 1941), *El picnic de los Campanelli* (Enrique Carreras, 1972), *Qué rico el mambo* (Mario C. Lugones, 1951), *La suerte llama tres veces* (Bayón Herrera, 1943), *Un terceto peculiar* (Hugo Sofovich, 1981), *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1948-1949), *El vampiro negro* (Román Viñoly Barreto, 1953), *Viviana* (Alberto T. Weisbach, 1917), *...Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque, 1939).



# Correcciones, agregados, precisiones

Por D. L.

En revisarse para corregirse o confirmarse  
reside una de las virtudes esenciales de la Historia.

E.M.M., La Nación, s/f.

## Homenajes I

### Alfredo Alcón

#### Pág. 11:

*Piel de verano*, efectivamente, participó en la sección Informativa de la 22ª edición de la Mostra veneciana, pero de acuerdo al catálogo *Tutti i film di Venezia*. 1932-1984, minuciosamente documentada publicación oficial de la Biennale a cargo del prestigioso Ernesto G. Laura, el premio San Giorgio de la Fondazione G. Cini fue otorgado solo al italiano *Banditi a Orgosolo* (dir. Vittorio De Seta): *Le Diable au corps* concursó en 1947 y *Les amants* en 1958, pero ninguno de ellos obtuvo ese premio no oficial, que entonces no se entregaba.

#### Pág. 15:

El título correcto del primer episodio de *Voy a hablar de la esperanza es apenas Patito*, apodo que recibía el personaje “Alejandro” (Lucio Ernesto Faletty). — *Saverio el cruel* no lleva coma alguna.

#### Pág. 17:

*La Morocha* va con “m” mayúscula puesto que era el apodo de la protagonista. — Agregar el videoclip *Canción del adiós* (2000), en el que actuó, y estos otros cortos a los que solo aportó su voz off: *1810* (Luis Angel Bellaba, 1960), *Fernández Moreno* (Oscar Montauti, 1966) y *Manucho —Desde El Paraíso—* (Roberto Míguez, 1985). — En cambio, eliminar *País cerrado Teatro Abierto*, en el que no intervino.

### Pág. 19:

Josefina Aráoz, guionista de *Con gusto a rabia*, era nadie menos que la periodista y escritora Sara Gallardo (1931-1988), por entonces esposa de otro de los guionistas, Luis Pico Estrada: fue su único film.

### Amelia Bence

### Pág. 34:

El autor español de la pieza teatral sobre la que está basado *María Rosa* es Angel Guimerá.

### Pág. 36:

El apellido real de la actriz era Botwinik. — Aunque su nombre efectivamente era Antonio, el director de *El forastero* se acreditó solo como Ber Ciani. — Los caranchos de la Florida debe escribirse como *Los caranchos de La Florida*, que era el nombre de la estancia donde transcurre la mayor parte de la historia. — *Son cartas de amor es Son cartas de amor...* — *Camino del Infierno* fue dirigido por Luis Saslavsky: Tinayre figura acreditado como “codirector”, aunque la histórica ligereza en ese terreno atribuye la dirección a ambos, en cuyo caso el crédito en el film mismo hubiera sido “Dirección Luis Saslavsky y Daniel Tinayre”, que no fue el caso. — *Lauracha* fue dirigido por Ernesto Arancibia “con la colaboración de Arturo García Buhr”: la participación de Ber Ciani y Cahen Salaberry fue apenas oficiosa. — En *Mi mujer está loca* Enrique Cahen Salaberry reemplazó a Carlos Schlieper cuando este cayó enfermo. — El título correcto es *La Cigarra no es un bicho*: La Cigarra era el nombre del *hôtel meublé*. — En *La industria del matrimonio*, Bence intervino únicamente en el episodio dirigido por Ayala, titulado *Romántico...* — Agregar a esa filmografía *El día que cambió la historia* (Jorge Asuaje y Sergio Pérez, 2010), un video documental con algunos inserts ficcionales.

### Pág. 37:

Los créditos de *La Parda Flora* dicen que el productor fue Egidio A. De Maio y que el guión es de Nathán Pinzón y León Klimovsky, sobre argumento de Pinzón, pero en realidad Pinzón prestó su nombre al verdadero autor, su amigo Wilfredo Jiménez, en aquellos días prohibido por el gobierno. — El estreno tuvo lugar en los cines Normandie, Premier y Roca.

## Agustín Cuzzani

### Pág. 48:

La filmografía del dramaturgo se redujo a cinco films, todos rodados en 1956 en este orden: escribió los diálogos de *Sección Desaparecidos* (dir. Pierre Chenal) a partir de la novela *Of missing persons* de David Goodis, y los de *Luces de candilejas* (dir. Enrique Carreras); fue guionista con Francisco Petrone y autor de los diálogos adicionales de *Todo sea para bien* (dir. Carlos Rinaldi) a partir de la célebre pieza teatral de Pirandello *Tutto per bene*; hizo el guión de *Primavera de la vida* (dir. Arne Mattsson) sobre una adaptación de Per Olof Ekström de la novela *Romeo und Julia auf dem dorfe*, de Gottfried Keller; y escribió el guión original de *Cinco gallinas y el cielo* (dir. Rubén W. Cavallotti).

### Pág. 53:

El escenógrafo Gelpi se llamaba Germen, no Germén. – El lanzamiento nacional tuvo lugar el 28.2.1961, no el 28.1.1961.

## Simón Feldman

### Pág. 59:

El corto *Caraballo mató un gallo* en realidad fue dirigido por William Chignoli: Feldman figura acreditado como diseñador y animador.

### Pág. 61:

El film fue estrenado en los cines Trocadero, Los Ángeles, Grand Splendid, Rivera Indarte y General Belgrano.

## Vlasta Lah

### Pág. 63:

El autor olvidó mencionar entre las pioneras del cine mudo a Enriqueta Salas de Anchorena, argumentista y directora de *Historia de una vida* (1928), y a Renée Oro, cuyo rol, nunca del todo clarificado en las numerosas reseñas que sobre sus actividades publicaban los diarios de los años 20, sería, traducido a términos actuales, el de gestora cultural o, si se prefiere, productora ejecutiva. Oro se había especializado en realizar documentales de tono institucional, uno de los cuales, *La Argentina* (1922), hecho para informar al



mundo sobre las riquezas naturales del país, ella misma se ocupó de llevar a España, Italia, Suiza, Francia, Alemania, Grecia y Rumania exhibiéndolo en embajadas y círculos culturales. Al parecer, la señorita Oro sostenía sólidos lazos con representantes del gobierno, además de dinero en abundancia para invertir en sus producciones y en los consiguientes *tours* europeos. En enero 1926 *La Razón* informó que la Policía Federal le había encargado un film institucional, y días más tarde el mismo diario publicó que haría otro para el Comité Feria de Milán: el segundo encierra un enigma, pues poco después (3.3.1926) *La Nación* da cuenta de la exhibición privada de *La Argentina*, realizado “para la Asociación Argentina para las Ferias Internacionales (SA) con destino a la Feria Internacional de Milán” a realizarse en mayo siguiente. La duda es si hizo otro film de igual título que el de 1922 o se trata del mismo: como sea, “constituye una revista de la capacidad agrícola, ganadera e industrial de nuestro país, instituciones más importantes, construcciones civiles, artísticas, riqueza natural, aspectos panorámicos y escenas de folklore, todo un conjunto interesante e ilustrativo, donde se pone de relieve, además, el acierto de su autora y directora, la señorita René Oro”. En 1927 presentó *Las naciones de América*, “filmado en varios países del continente”, y sus actividades cinematográficas se extendieron al período sonoro—ya entonces debidamente casada con un señor de apellido Arata—como miembro del directorio de la Sociedad Argentina de Grandes Films, que en abril de 1940 comenzó pero jamás terminó el rodaje de *La vida del gran Sarmiento*, biografía que se pretendía épica pero que sucumbió ante la al parecer total impericia del director José D. Alfaro, lo cual determinó que en octubre siguiente un decreto del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública retirara a la compañía productora la autorización para su funcionamiento, al comprobársele irregularidades administrativas. Y ese fue el final de carrera de Renée Oro.

### Pág. 67:

A diferencia de su hermano Leopoldo, Carlos solía acreditarse como Carlos Torre Ríos, y así figura al menos en los dos films citados, *Bólidos de acero* y *La niña de fuego*. — El director francés de *Continente blanco* firmaba Bernard-Roland, que eran sus nombres: su apellido era Bourriquet, pero no lo utilizaba. — *Elvira Fernández vendedora de tienda* no lleva coma alguna. — *El festín de Satanás* es una producción 1954. — El corto *Mal de amores* fue dirigido por Eduardo G. Ursini, no por Emilia Saleny. — “La bohemia de hoy” no fue el subtítulo sino el título de rodaje del film luego conocido como *Tararira*. — “Más fuerte que el amor” no fue el subtítulo de *Vacaciones*, sino el título con el que fue lanzado en Chile.

## Moglia Barth

### Pág. 71:

Honor al mérito: en un país en el que la mayor parte de sus investigadores-historiadores-cronistas-críticos de cine presta ninguna atención a los pequeños detalles, Fernando Martín Peña escribe con todas letras que este director “solía firmar solo con su doble apellido”. En efecto, de sus 38 largometrajes sonoros, en 33 figura acreditado apenas con sus apellidos: fue L. J. Moglia Barth en *¡Tango!*, en *Enriachuelo* y en *Cruza* (y únicamente en el rubro “guión” de *La fuerza ciega*), Luis Moglia Barth en *La doctora Castañuelas* y Luis J. Moglia Barth en *Intermezzo criminal*. Se ignora, en cambio, cómo se acreditaba en sus films mudos y en los sonoros *Dancing*, *Picaflor* y *Goall*, cuyas copias no sobrevivieron. Sin embargo, los avisos publicitarios de su primer largometraje, *El instante del pecado* (1927), lo mencionan como Moglia Barth, lo cual indica su temprana voluntad de no utilizar sus nombres; además, en dos de sus films mudos acudió al pseudónimo Pierre Marseille.

El asunto se presta para una nota entre paréntesis y excede largamente el alcance de estos *Homenajes* marplatenses: se arrastra desde tiempos inmemoriales hasta hoy mismo, como es evidente, y se reduce a que toda la legión de “especialistas” en cine aborígen (*the usual suspects*) se niega obstinadamente a respetar la voluntad de un personaje público de ser mencionado artísticamente como lo eligió. Los ejemplos serían incontables y bastan dos: nadie osaría citar a Niní Marshall por su verdadero nombre (Marina Esther Traveso) ni a Charlo por el suyo (Carlos José Pérez de la Riestra), por la sencilla razón de que sus lectores no sabrían de quién hablan. Para reducir la cuestión al rubro directores, los hubo que invirtieron su apellido real, como Manuel Roneima; los que eligieron pseudónimos permanentes, como Carlos de la Púa, Ivo Pelay, Yago Blass, Enrique de Rosas y su hijo homónimo, Raúl Gaynal y su hermano Alejandro Doria, Hugo del Carril, Leonardo Favio, Fernando Siro, Sergio Renán, Sandro, Ricardo Montes y Ricardo Roulet o pseudónimos ocasionales, como el Fred Carneano de Fernando Arce, el Adrián Quiroga de Mario Sábato y el Carlo Campanile de Carlos Galettini; los que utilizaron apodos, como Don Napy, Tulio Demicheli, Bebe Kamin, Palito Ortega, Waldo Belloso, Alex Sessa, Lita Stantic y Roly Santos; los que acudieron a iniciales, como V. Serrano Clavero, J. García Silva, C. Moneo Sanz, B. H. Hardy y Gustavo Mosquera R.; los que suprimieron sus nombres de pila, como Cristiani, Lanteri, Moglia Barth, Ber Ciani, Chas de Cruz, Bayón Herrera y García Ferré; e, inversamente, los que eliminaron sus apellidos, como Sergio Leonardo, Solly y Hugo Santiago; y sin olvidar el caso único de Eduardo Montes-Bradley, que eligió separar sus apellidos a la francesa, aunque ninguno de ambos sea de ese origen. Como sea, ¿tan difícil es respetar sus respectivas decisiones?

### Pág. 75:

Donde dice “Bernardo Verbitzky” debe entenderse “Alejandro Verbitsky”: el escritor Bernardo era hermano de Alejandro y éste era tío del periodista Horacio, todos ellos Verbitsky con “s”.

### Pág. 77:

Moglia nació en realidad el 12.2.1903, ocasión en la que el *Heraldo del Cine* solía incluirlo en su mini sección *Cumplen Años* (Felicítelos). — Agregar *El instante del pecado* (1927) y *La llama del deseo* (1929) y los cortos *La mujer puede y debe votar* (1947), *Bailes y canciones argentinas*, *Sombras del Riachuelo* y *Salta, la tierra gaucha* (1949), *Payada del tiempo nuevo* (1950), *Juvenilia* (1964) y *Soldi en Santa Ana de Glew* (1972). — En cambio, eliminar de esa filmografía un “Santos Vega” de 1936, film que solo existe en un diccionario pero no en la vida real.

## Julio Porter

### Pág. 82:

El autor menciona a su madre, Margarita Galetar: un dato poco conocido es que Porter aprovechó la ocasión de su debut como director en *De turno con la muerte* e incluyó en el elenco, menos como actores profesionales que como apariciones amistosas (aunque debidamente acreditados), a su esposa y a su hijo Víctor Luis; éste volverá a aparecer junto con su hermana Liliana Alicia (hoy una prestigiosa artista plástica) en *Concierto para una lágrima*.

### Pág. 86-87:

Esa filmografía de Porter contiene serias alteraciones (en fechas, en la grafía de algunos títulos) y algunas ausencias: corregirla probablemente agregaría confusión. Se opta por ofrecer otra, ordenada cronológicamente según fechas de rodaje y que ya no tiene nada de provisoria.

**Como director: En la Argentina, 1951:** *De turno con la muerte* (+ argumentista y guionista). **1954:** *Marianela* (+ guionista) y *Concierto para una lágrima* (+ argumentista y guionista). **1955:** *Canario Rojo* (+ guionista) e *Historia de una carta* (+ aparición amistosa). **1956:** *La sombra de Safo*. **En México, 1958:** *La escuela del relajo*, *Locos por la música*, *Una abuelita atómica*, *Al Diablo con la música* y *Una gira ATM* (+ argumentista y guionista de los cinco). **1959:** *Aventuras de la pandilla*, *La pandilla en acción*, *Triunfa la pandilla* y *La pandilla se divierte*. **En Argentina, 1966:** *Escándalo en la familia* (+ argumentista y guionista). **1967:** *Coche cama alojamiento* (+ guionista y aparición). **1968:** *La casa de mada-*

me Lulú (+ guionista y aparición) y *Deliciosamente amoral* (+ guionista y aparición). **1969:** *Qué noche de casamiento!* (+ guionista), *El extraño del pelo largo* (+ argumentista y guionista) y *Blum* (+ argumentista y guionista). **1970:** *El mundo es de los jóvenes* (+ argumentista, guionista, aparición y un doblaje). **1979:** *La carpa del amor*.

**Como argumentista y/o adaptador:** **En Argentina, 1942:** *Noche de bodas*, *Los chicos crecen* y *La novia de primavera* (los tres Carlos Hugo Christensen). **1943:** *16 años*, *Safo* y *La pequeña señora de Pérez* (los tres Christensen). **1944:** *Rigoberto* (Luis Mottura). **1946:** *Un beso en la nuca* y *30 segundos de amor* (ambos Mottura). **1947:** *Novio, marido y amante* (Mario C. Lugones) y *Una atrevida aventurita* (Christensen). **1948:** *La locura de don Juan*, *Un hombre solo no vale nada* y *Un pecado por mes* (los tres Lugones) y *Yo no elegí mi vida* (Antonio Momplet). **1949:** *Abuso de confianza* (Lugones). **1950:** *Cartas de amor* (Lugones), *Arroz con leche* (Carlos Schlieper), *La doctora Castañuelas* (Moglia Barth), *Ritmo, sal y pimienta* (Carlos Torre Ríos), *Una noche cualquiera* (Mottura), *El complejo de Felipe* y *Escándalo nocturno* (ambos Juan Carlos Thorry) y *El hincha* (Manuel Romero). **1951:** *El muerto es un vivo* (Yago Blass) y *Las zapatillas coloradas* (Juan Sires y Enrique Carreras). **1952:** *La mano que aprieta* (Carreras). **1953:** *Los tres mosquiteros* (Carreras) y *La Cueva de Alí Babá* (Lugones). **1954:** *Detective* (Schlieper). **1955:** *Escuela de sirenas y tiburones* (Carreras), *Africa ríe* (Carlos Rinaldi) y *Novia para dos* (Leo Fleider). **1956:** *Cubitos de hielo* (Sires). **1957:** *El primer beso* (Carreras). **En México, 1957:** *Rebelde sin casa* (Benito Alazraki). **1958:** *El hombre que me gusta* y *Las locuras de Bárbara* (ambos Tulio Demicheli), *La última lucha* (Julián Soler), *Vivir del cuento* (Rafael Baledón) y *Una señora movida* (René Cardona). **En Argentina, 1958:** *Angustias de un secreto* (Carreras). **En México, 1959:** *Viva la parranda* (idem, Fernando Cortés) y *Esposa o amante / Creo en ti* (México/Argentina, Alfonso Corona Blake). **1960:** *El duende y yo*, *El violetero* y *Ojos tapatíos* (los tres Gilberto Martínez Solares) y *El Cara Parchada* (José Díaz Morales). **1961:** *Muchachas que trabajan—Cuatro curvas peligrosas—* (Cortés), *Los bárbaros del Norte* (Díaz Morales), *Jóvenes y bellas* (Cortés), *Viva Chihuahua* (Martínez Solares) y *Quiero morir en Carnaval* (Cortés). **1962:** *El lobo blanco* y *Aquí está tu enamorado* (idem), (ambos Jaime Salvador). **1963:** *Santo en el Museo de Cera* (Corona Blake), *Amor y sexo—Safo 1963—* (idem, Luis Alcoriza) y *Dile que la quiero* (Cortés). **En España, 1964:** *Cuatro balazos* (Sonaron cuatro balazos, Agustín Navarro). **En Argentina, 1965:** *Ritmo nuevo y vieja ola* (Carreras). **En México, 1966:** *Matar no es fácil* (Sergio Véjar). **En Argentina, 1966:** *El glotón* (Julio Saraceni, film de rodaje inconcluso), *La Cigarra está que arde...* (Lucas Demare) y *Esto es alegría* (Carreras). **1968:** *Corazón contento / Somos novios* (Argentina/México, Carreras). **En México, 1968:** *Prohibido* y *Vuelo 701* (ambos Raúl de Anda Jr.). **En Argentina, 1969:** *¡Viva la vida!* y *Aquellos años locos* (ambos Carreras). **1970:** *Muchacho que vas cantando* (Carreras). **En México, 1970:** *Vuelo directo* (Juan Caporal, cortometraje). **1971:** *Tonta*,

tonta pero no tanto y *El futbolista fenómeno... ¡gol!* (ambos Cortés). **1972:** *Pobre, pero honrada!* (Cortés). **1974:** *La recogida* (*El gran amor de Verónica*, Rogelio A. González). **1977:** *Penthouse de la muerte* (Alfredo B. Crevenna). **En Argentina, 1977:** *La mamá de la novia* (Carreras). **En México, 1978:** *La criada maravilla* y *La comadrita* (Cortés) y *Picardía mexicana* (Abel Salazar). **1979:** *Rocky Carambola—La criada se enamora—* (Javier Aguirre). **1980:** *Mírame con ojos pornográficos* (Luis María Delgado) y *El sexo sentido* (Rogelio A. González). **En Argentina, 1980:** *Ritmo, amor y primavera* (Carreras). **1982:** *Los fierecillos indomables* (Carreras).

### Carlos Schlieper

#### Pág. 99:

El corto mencionado como *La calle Libertad* en realidad se titula *Chimichosky en la calle Libertad*. — El film *Cuatro Corazones* (así, en mayúsculas, pues es el nombre de la *bôite* donde transcurre la acción) registra como director a Discépolo: Schlieper figura acreditado como “codirector” y “encuadrador”. — Títulos correctos: *Si yo fuera rica...!*, *El misterioso tío Silas* y *Cosas de mujer...* — Del listado de los films que dirigió debe eliminarse *Vuelva el primero!*, realizado por Kurt Land, en el que Schlieper fue guionista y supervisor y que en realidad debió haber dirigido si no se lo hubiera impedido su estado de salud. — En cambio, debería ser agregado *Almas perdidas* (1939), producción de Carlos Monti cuyo rodaje fue iniciado por Schlieper, interrumpido, recommenzado con dirección de Isidoro Navarro, nuevamente interrumpido y jamás terminado. — Agregar estos otros films en calidad de asistente de dirección y asesor técnico: *El astro del tango* (Bayón Herrera, 1939), *Pueblo chico, Infierno grande* (Orestes Caviglia, 1940), *Los celos de Cándida*, *Mi fortuna por un nieto* y *¡El más infeliz del pueblo!* (Bayón Herrera, 1940) y *La novela de un joven pobre*, *La casa de los millones* y *Pasión imposible* (Bayón Herrera, 1942).

#### Pág. 100:

La compañía productora de *El deseo* es Establecimientos Filmadores Argentinos SA, no Estudios Filmadores Argentinos, en tanto el título correcto de la novela de Eça de Queiros (no Queiroz) es *O primo Basílio*.

#### Pág. 101:

El título original de la pieza teatral *Noche en Viena* es *Nacht in Wien*, y la grafía correcta de su autor es Károly Nóty. — El apellido del compositor musical es, notoriamente, Andreani.

## Homenajes II

### Paulina Singerman

#### Pág. 9:

En rigor de verdad, la actriz no “debutó en el cine en 1938 de la mano del director Manuel Romero” sino bastante antes y, en todo caso, de la mano de su hermana más famosa, la prestigiosa recitadora Berta Singerman, quien fue contratada por el productor Carlos A. Gutiérrez y sus asociados, los hermanos Josué y Alfredo Quesada, para interpretar el personaje protagónico de *La vendedora* (Francisco Defilippis Novoa, 1920-1921), versión de *La vendedora de Harrods*, popularísima novela de Josué Quesada que había sido originariamente publicada por entregas, desde el 10.3.1919, en *La Revista Semanal*. Así, a sus 10 años de edad, Paulina interpretó a Susanita, la hermanita de la protagonista Carmen, hijas ambas de doña María (Gloria Ferrandiz, esposa en la vida real del director y adaptador Defilippis Novoa), personajes todos ellos que ya estaban en el texto original, con lo que queda muy en claro que ese debut no fue un *cameo* amistoso-familiar sino una actuación profesional aunque la niña Paulina todavía era una estudiante. — El director teatral Augusto Fernández siempre fue Fernandes.

#### Pág. 10:

La aludida pieza teatral de García Velloso se titula *Una cura de reposo* (transcurre en un sanatorio para enfermos mentales) y fue estrenada el 2.4.1927 en el Argentino “con una sala totalmente ocupada” que incluía la presencia del Presidente Alvear y su señora, doña Regina Paccini. La comedia mereció dos adaptaciones al cine, pero en el extranjero: la estadounidense hablada en español *Te quiero con locura* (ídem, 1935, dir. John Boland) y la mexicana *El baño de Afrodita* (*Una cana al aire*, 1949, dir. Tito Davison), con Luis Sandrini.

#### Pág. 13:

El título correcto de la comedia de Goicoechea & Cordone es *Noches de Carnaval*. — La telenovela 100% argentina *Papá Corazón*, 54 episodios emitidos desde el 5.1.1973 por el Canal 13, fue producida por Panamericana Televisión SACI Argentina, filial porteña de Panamericana Televisión, poderosa empresa peruana dirigida por Genaro Delgado Parker que operaba el Canal 5 de Lima. — Títulos correctos: *Mi amor eres tú...* y *Elvira Fernández vendedora de tienda*.



### Jorge Salcedo

#### Pág. 17:

El título correcto es *Cautiva de la selva*.

#### Pág. 18:

Agregar los films *El tesoro de la isla Maciel* (Manuel Romero, 1941), *Persona honrada se necesita* (Francisco Mugica, 1941) e *Historia de una carta* (Julio Porter, 1955): en este último aparece como “un oficinista”, en forma amistosa y sin ser acreditado. — Los títulos correctos son: *Mi amor eres tú...*, *Los martes, orquídeas...*, *El pijama de Adán*, *Corrientes... calle de ensueños* y *Vacaciones en Argentina*.

#### Pág. 19:

Los títulos correctos son: *Ritmo nuevo y vieja ola* (Salcedo intervino en el 2º episodio: *Ola eterna*), *Cautiva de la selva* y *Amalio Reyes... “un hombre”*. — Que *Hotel Alojamiento* sea un film en episodios es en verdad materia opinable, pero en tal caso no tenían título alguno, por lo que “El aprensivo y la sexy” es un completo invento. — El director de la producción mexicana *El derecho de nacer* es el chileno Tito Davison (no Davinson), viejo conocido del cine argentino. — Salcedo no actuó en *Pasión dominguera*, solo estaba en la tribuna de un estadio de fútbol y el operador de cámara registró su presencia allí, lo mismo que las de Chico Novarro, Marty Cosens, Roberto Perfumo, Ringo Bonavena, Alberto J. Armando y Palito Ortega: incluirlos en una filmografía es tan arriesgado como hacerlo con Daniel Tinayre, Mirtha Legrand y Cecilio Madanes, que en parecidas circunstancias fueron captados por una cámara del documental cubano-argentino *Tango y tango* (Mauricio Berú, 1984) — *La buscona* es una producción 100% mexicana filmada en el Uruguay con participación de actores y técnicos argentinos y fue lanzada en Buenos Aires con igual título. — El apellido de la familia Sabato (Ernesto, Mario, Juancito) no lleva tilde.

### José Gola

#### Pág. 24:

La locución latina *rara avis* es masculina.

#### Pág. 25:

Es cierto: el personaje de Amelia Bence en *La vuelta al nido* carece de nombre y apellido, pero no de apodo: “Nena”, como cariñosamente le dice Gola.

**Pág. 27:**

El director de *De nuestras pampas* es apenas Julio Irigoyen. – “El Negro” Ferreyra *jamás* se acreditó con su segundo nombre: siempre firmó sus films como José A. Ferreyra, y lo mismo vale para Arturo Mom, quien muy raramente agregaba la “S” de Segundo. – Los títulos correctos son *Puerto Nuevo* (alude a un lugar físico, las nuevas dársenas del puerto de Buenos Aires en Retiro) y *Los caranchos de La Florida*. – En verdad, su último film fue *Hermanos*, no *Frente a la vida*: la “doctrina Couselo” de ordenar filmografías según fecha de estreno (que no es este el caso, tampoco) ha provocado estragos históricos diversos.

**Antonio Ripoll****Pág. 34:**

Un dedo inquieto –y mal informado– le agregó signos de admiración a *Ufa con el sexo*, frase que suena como si los llevara pero que por cierto Rodolfo Kuhn ignoró.

**Pág. 35:**

El autor del artículo descubrió tardíamente que Ripoll intervino como extra adolescente (a sus 12 años) en al menos dos films, *Elvira Fernández vendedora de tienda y Ven...! mi corazón te llama*, ambos de Manuel Romero en 1942.

**Delia Garcés****Pág. 54:**

En rigor de precisión, *Mi marido y mi novio* y *Alejandra* no están “inspiradas en sendos vodeviles de Georges Feydeau”: el primero contó con guión de Emilio Villalba Welsh sobre una línea argumental de Carlos Schlieper basada en temas de Victorien Sardou (escenas y personajes de *Divorçons*, firmada junto con Emile de Najac, y *Andréa*) y de Feydeau (elementos de *Monsieur Chasse!* y *L'hôtel du libre échange*, esta escrita en colaboración con Maurice Desvallières), en tanto *Alejandra* fue escrito solo por Schlieper sobre situaciones y personajes de piezas teatrales (lamentablemente no identificadas) de Feydeau y de Alexandre Bisson.

### Zully Moreno

#### Pág. 48:

El autor no lo afirma concretamente, pero el apellido materno de Zully Moreno no sería Borbón sino Enriquez, de acuerdo al testimonio de alguien que fue su amigo, Horace Lannes.

#### Pág. 57:

Agregar su film-debut, *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), donde era una de las numerosas empleadas de Stanley Ltd., así como *Azahares rojos* (Edmo E. Cominetti, 1939), su cuarta aparición en pantalla en un personaje imposible de individualizar ya que no sobrevivió copia alguna, y *Un señor mucamo* (Enrique Santos Discépolo, 1940), su séptimo film, donde interpretaba a una enfermera. – El director de *De Méjico llegó el amor* era Richard (no Ricardo) Harlan. – Los títulos correctos son *Los martes, orquídeas...*, *El pijama de Adán*, *Nunca te diré adiós...* y *Cosas de mujer...* – Las tres producciones mexicanas en las que intervino fueron rodadas en 1950, por lo que en su filmografía –si esta obedeciera una cronología lógica, que no es el caso– deberían ser ubicadas entre *Nacha Regules* y *La indeseable*: la primera (*Tierra baja*) no tuvo lanzamiento comercial en la Argentina, la segunda tiene por título original *Pecado* pero fue lanzada aquí como *Historia de una pasión* y la tercera (*María Montecristo*) fue estrenada localmente con igual título. – De sus films españoles, *Madrugada* y *La noche y el alba* fueron lanzados en Buenos Aires con los mismos títulos, en tanto *Una gran señora* fue estrenado como *Abril en Portugal*. En cambio, *Un trono para Cristy* nunca fue lanzado en la Argentina.

### Juan Carlos Thorry

#### Pág. 71:

Títulos correctos: *Qué hermanita...!* y *Qué noche de casamiento*.

#### Pág. 72:

Título correcto: *Dr. Cándido Pérez... Señoras* – Eliminar *Buenos Aires tango*, film inacabado en el que Thorry no participó, aunque inicialmente iba a integrar el elenco – El caso de lo que esa filmografía menciona como

“Pate Katelin en Buenos Aires” es muy curioso, puesto que se trata de un film que, aunque efectivamente rodado, en realidad no existe, y es poco menos que irresistible contar su verdadera historia interna ya que posiblemente no aparezca otra oportunidad u otro espacio para hacerlo.

Hacia finales de los años '60, Thorry ya había atravesado exitosamente varias etapas en el teatro, la radio, el cine y la televisión como *chansonnier*, actor, director, productor y animador. De un viaje que hizo en 1967 a los Estados Unidos de América volvió con un nuevo desafío, el de producir un film. En Nueva York conoció a la actriz Naura Hayden, quien ostentaba una efímera fama local tras escribir un libro sobre “vida saludable”, y a su esposo, Gregory Ravitch, quien no registraba antecedente alguno en el *show business*. Ellos le aseguraron que con poco más de 100.000 dólares podían lograr un film en colores que se vendería como pan caliente a alguna cadena televisiva, triplicando la inversión.

Thorry se asoció con el distribuidor Enrique Llanas y con el empresario Alberto J. Armando (por entonces poderoso presidente del club de fútbol Boca Juniors) en la empresa Thorry Associates SRL, mientras Ravitch y Hayden serían los coproductores para Ravden Productions, que tenía sede legal en Nueva York. En enero de 1968 comenzó la preproducción desde las oficinas montadas en la avenida Belgrano 624; a finales de febrero llegó Ralph Levy, el director contratado, hombre de la televisión que había dirigido el capítulo piloto de la serie *I love Lucy*; el 4.3 arribó el matrimonio Ravitch y con ellos los actores Paul Lambert y Lillian Adams, ambos muy activos en la TV en personajes secundarios. Así, el 12.3.1968 se inició el rodaje de *PK in BA* (que significaba “Patricia Kathleen en Buenos Aires”), según guión de Ravitch y Hayden que narraba las andanzas porteñas y marplatenses de una *miss cinema* estadounidense. Sin embargo, los problemas se sumaban: Levy fue separado antes del inicio oficial del rodaje por “problemas emocionales” (esto es: consumía cocaína) y dejó el país sin filmar una sola escena; se contrató entonces a otro director, el inadvertido Bruce Bilson —también él hombre de la TV que debutaría en cine con este film—, quien tardó en llegar, por lo que Thorry asumió el comando en las dos primeras semanas en Mar del Plata; el 26.4, tras seis de las diez semanas previstas, el rodaje debió ser paralizado no solo por problemas financieros sino por la ineptitud de Ravitch, que entregaba día a día hojas sueltas del guión; luego desertó Bilson, quien era candidato a un premio Emmy y se fue por si lo ganaba, y también hubo problemas sindicales. Tan solo el 12.8 fue reiniciado el rodaje, pero con otro director, el argentino Osías Wilenski. Mientras tanto, Roberto Lar había ya compuesto partitura y canciones.

El engendro incluyó exteriores en Mar del Plata, durante las celebraciones del 9º Festival Cinematográfico Internacional, y un elenco que hablaba en inglés y en el que las únicas figuras conocidas eran Elena Cruz, Margarita Corona, Jacques Arndt, Emilio de Grey, Rodolfo Maertens, la gordita María Esther Corán y, animándose a sí mismo, el modisto Jamandreu. Completado el rodaje y con una versión pre-compaginada en Alex, el material obtenido viajó con Hayden a Nueva York (Ravitch abandonó el barco mucho antes) y nunca más se supo nada del asunto...

...hasta el 6.6.1986, cuando en el cine Oak Park Plaza de ¡Kansas City! fue estrenado un film denominado *The perils of PK*, producción de la PK Co. que tenía como estrella, guionista y productora ejecutiva a Naura Hayden y como director a Joseph Green. La reseña publicada por *Variety* mencionaba “chistes gastados” y “una película que se reduce a la nada” cuya heroína cuenta sus fantasías a un psiquiatra: son escenas sueltas que desembocan en algunas “escenas retrospectivas” desarrolladas estas en la Florida y, claro está, “en la Argentina, cuando la reina del cine debe dirigirse allí para tratar con el actor [Lambert, no acreditado] que protagonizará junto con ella su próxima película”. Así se reveló, casi veinte años más tarde, dónde acabó una ínfima porción de las diez semanas del agitado rodaje en la Argentina de *PK in BA*.

### Virginia Luque

#### **Pág. 94:**

Como muy bien grafica la reproducción del correspondiente afiche en la pág. 84 y como de manera contundente confirman los créditos del film, ¡Arriba el telón! es ¡Arriba el telón! y únicamente ¡Arriba el telón!

### Osvaldo Miranda

#### **Pág. 102:**

Deberían abrirse comillas luego de *Plaza Suite*, y cerrarse luego de *categoría*.

**Pág. 103:**

Deberían abrirse comillas luego de *público*. y cerrarse luego de *carrera*. – El término francés *impasse* es femenino.

**Pág. 104:**

*El viejo hucha* va con hache minúscula: no es un nombre propio ni un apodo (tercera acepción: “dinero que se ahorra”).

**Pág. 114-115:**

Títulos correctos: *¡El más infeliz del pueblo!*, *Yo conocí a esa mujer...*, *Corrientes... calle de ensueños* y *La Cigarra está que arde...* – Agregar a su filmografía *El jugador* (León Klimovsky, 1947), donde aparece amistosamente, sin figurar en los créditos, como “un jugador”, y *Siglo bohemio* (Mónica Nizzardo, Javier Orradre y Aníbal Garisto, 2003-2004), video documental de largometraje en el que aporta su testimonio en calidad de hinchado de Atlanta, realizado en ocasión del 100º aniversario de ese club de fútbol. – El film *Boeing Boeing* fue lanzado en la Argentina exactamente con el mismo título.

¡Uff!





# Índice

Prólogo, por José Martínez Suárez	7
Luis Arata, por Alejandra Portela	9
Pepe Arias, por A.P.	15
Sebastián Chiola, por A.P.	23
La enigmática Miss Clay, por Daniel López	29
Alberto Closas, la elegancia de un comediante, por Mario Gallina	37
Tulio Demicheli, un señor en cualquier mundo, por D.L.	51
Roberto Escalada, el galán querido, por Raúl Manrupe	59
Golde Flami, historia de una luchadora, por M. G.	65
Amanda Ledesma, por Héctor Argente	75
Sabina Olmos, gloria y apogeo de una actriz inolvidable, por Pablo De Vita	81
Francisco Petrone , o cuando se es alguien, por M. G.	87
Nathán Pinzón, actor con prontuario, por R. M.	103
Salvador Sammaritano por el Negro Sammaritano	111
Enrique Serrano, don Actor, por R. M.	121
Los desconocidos de siempre, por D.L.	127
Correcciones, agregados, precisiones, por D.L.	139