

# Homenajes IV



34° FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE CINE  
MAR DEL PLATA

# **Homenajes IV**

## **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 DEL INCAA**

### **Presidente**

Ralph Haiek

### **Gerente General**

Juan García Aramburu

## **AUTORIDADES DEL FESTIVAL**

### **Agencia de Promoción Internacional de la Industria Audiovisual**

#### **Directora Ejecutiva**

Viviana Dirolli

#### **Directora Administrativa y de Asuntos Internacionales**

Elisabet Blanco

#### **Directora Artística**

Cecilia Barrionuevo

#### **Productor Ejecutivo**

Carlos Villalba

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **Coordinador**

Javier Diz

### **Producción**

Malena Rey

## **HOMENAJES IV**

### **Edición Periodística y Filmografías**

Daniel López

### **Selección de Afiches**

Guillermo Álamo

## **AGRADECIMIENTOS**

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, María del Carmen Vieites, Héctor Millozzi, Julio Azamor y Osvaldo Villareal.

Agradecimientos personales de los autores: de Raúl Manrupe para Fabián Sancho; de Alejandra Portela para Mario Martín, Miguel Monforte, Abel Posadas y Clara Zappettini; y de Daniel López para Paula Roel.

## **Homenajes IV**

Mario Gallina

Daniel López

Raúl Manrupe

Eduardo Montes-Bradley

Alejandra Portela

Cora Roca

Pablo De Vita



## Prólogo

*In memoriam*  
Analía Gadé, Isabel Sarli  
y José A. Martínez Suárez

José Antonio Martínez Suárez fue presidente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata a partir de la 23<sup>a</sup> edición, la de noviembre 2008, pero desde siempre estuvo ligado a la muestra, como invitado o colaborador. Ni la edad ni sus consiguientes achaques físicos –nunca mentales– le impidieron dedicar el cien por ciento de su tiempo a llevar el Festival adelante con un fervor que sus colaboradores más cercanos sabían inauditable. Hasta que su vista se lo permitió, vio cada film presentado y el entusiasmo que alguno en particular le generaba era de inmediato transmitido a quien quisiera oírlo.

El complejo entramado de presidir un festival internacional de clase A no le impedía, en su fuero interno y sin admitirlo públicamente, que su corazón cinéfilo palpitara con mayor ansiedad al organizar la sección *Homenajes*: Martínez Suárez era un hombre del cine, lo vivió desde que era un chico, le dedicó su vida, amaba a todos y cada uno de sus hacedores. Que los colaboradores que él eligió escribieran semblanzas de la gente con la que había compartido estudios de rodaje, largas sesiones en los laboratorios, funciones privadas en la mítica Sala 7 de Alex y las consiguientes noches de estreno en la calle Lavalle representaba, para él, un enorme placer.

Aunque fueron organizados en libros tan sólo desde la edición 2016, los *Homenajes* se habían iniciado antes, precisamente en 2008, en la primera edición que presidió. A aquella iniciática “Antología de cómicos argentinos” le siguieron homenajes y revisiones diversos, la proyección de films recuperados y, desde 2016, la publicación de estos libros que recopilan en un solo tomo todo lo que antes era distribuido en las páginas del Catálogo general. Esa, como tantas, fue una idea suya.

A los colaboradores más o menos habituales se suman en esta edición la investigadora Cora Roca con una semblanza de Saúl Benavente

y el productor y director Eduardo Montes-Bradley con una de Pablo Tabernero, sobre quien, por otra parte, está trabajando en un film documental.

En sus prólogos, Martínez Suárez utilizaba los términos “olvido”, “recuerdo”, “renacer”, “afecto”, “respeto”: de eso trata, en definitiva, esta serie de *Homenajes*.

**Daniel López**

## Abreviaturas utilizadas

La filmografía al final de cada texto ha sido ordenada según fecha de su rodaje, y en ella se utilizan las siguientes abreviaturas:

<b>A</b>	Argentina
<b>AANA</b>	Aparición amistosa no acreditada
<b>AC</b>	Asistente de Compaginación
<b>AE</b>	Asistente de Escenografía
<b>AL</b>	Alemania
<b>AP</b>	Asistente de Producción
<b>Arg.</b>	Argumentista
<b>AYD</b>	Ayudante de Dirección
<b>BR</b>	Brasil
<b>CHI</b>	Chile
<b>COP</b>	Coproductor
<b>D</b>	Director
<b>E</b>	España
<b>EEUU</b>	Estados Unidos de América
<b>Esc.</b>	Escenógrafo
<b>F</b>	Francia
<b>F2U</b>	Director de Fotografía de la segunda unidad
<b>FF</b>	Fotógrafo de Filmación / Foto Fija
<b>G</b>	Guionista
<b>I</b>	Intérprete (actor, actriz) / Italia
<b>JP</b>	Jefe de Producción
<b>MX</b>	México
<b>NA</b>	no acreditado
<b>OCM</b>	Operador de Cámara
<b>P</b>	Productor
<b>PA</b>	Productor Asociado
<b>PAN</b>	Panamá
<b>PAR</b>	Paraguay
<b>PE</b>	Productor Ejecutivo
<b>PZ</b>	Pizarrero
<b>RFA</b>	República Federal Alemana
<b>SUE</b>	Suecia
<b>Testim.</b>	Testimonante
<b>U</b>	Uruguay
<b>V</b>	Vestuarista
<b>VEN</b>	Venezuela

**El Humor Criollo  
que Cautivó a Europa !**



Un film de **Ricardo Alventosa**  
basado en un cuento de **Maupassant**

# la herencia

con **Juan Verdaguer** | **Nathan Pinzón** | **Marisa Grieben**  
**Alba Mujica** | **Héctor Méndez** | **Ernesto Bianco** y **Alberto Olmedo**

Fotografía: **Américo Hoss** | Música: **Jorge López Ruiz** | Escenografía: **Ponchi Morpurgo** | Distribuida por **Selecciones Gala**

## Ricardo Alventosa: cierto sentido del humor

POR Raúl Manrupe

“A mi juicio, las tres mejores películas del Festival de Mar del Plata fueron la española *Dulcinea*, *El proceso* de Orson Welles y *La herencia* de Alventosa” (Josef von Sternberg en el programa de radio *Pantalla 70*, marzo de 1963). “Una experiencia encantadora, un film completamente fresco y original” (Vincente Minnelli en la revista *El Escarabajo de Oro*, abril de 1963). Rechazada por la censura y calificada de exhibición no obligatoria, en 1963 todavía esperaba su estreno comercial: el Festival de Mar del Plata y las opiniones de otros ilustres visitantes que se sumaron fueron determinantes para que *La herencia* comenzara su recorrido por festivales y finalmente tuviera su estreno en salas.

Los realizadores pertenecientes a la llamada Generación del 60 vivieron circunstancias que los unieron más allá de sus estilos y de la repercusión individual de sus carreras. Una fue la dificultad (casi diríamos: imposibilidad) de insertarse en la industria, que los despreció e ignoró consecuentemente. Otra, derivada de esta, fue que cada uno de esos directores aportaría filmografías magras en cantidad de títulos. Ricardo Alventosa, con dos largometrajes en la década, fue uno de los que menos filmó. Por su bajo perfil, es todavía una de las figuras menos conocidas e investigadas. Sin embargo, esos dos films fueron suficientes para que tuviera un lugar en la historia. Conozcamos un poco de la suya.

Ricardo había estudiado periodismo en el Instituto Grafotécnico de Buenos Aires. Desde 1954 filmaba cortos en 16mm y como integrante del Grupo 8 de Cine promovía la actividad en Rosario. Ese colectivo produjo el corto *Matar un niño*, aunque algunas fuentes citan como su primer trabajo *Una historia negra*, dibujo animado en colores con mensaje antiimperialista y tema petrolero muy acorde al gobierno de Arturo Frondizi. En esos años de comienzos de los 60, Alventosa se convirtió en un calificado realizador de films institucionales. La prestigiosa revista *Tiempo de Cine* lo incluyó en su Diccionario de Jóvenes Realizadores. Pero la voluntad de hacer un largo seguía ahí.

Lector aplicado y fanático de Guy de Maupassant, eligió una de sus novelas cortas, *L'héritier*, como base de su primer largo. Hizo una adaptación, y luego un par más, que fueron rechazadas por el Instituto Nacional de Cinematografía. Finalmente la aceptaron. Un asunto del siglo XIX de la burguesía francesa adaptado al Buenos Aires de la “democracia débil”, con Frondizi ya derrocado y el gobierno de José María Guido jaqueado y vigilado por el poder militar, despertaba sospechas en el comité calificador. Como protagonista eligió a Juan Verdaguer, el cómico argentino nacido en Uruguay que había pasado de hacer una rutina tocando el violín subido a una escalera a protagonizar *Rosaura a las 10* y al que Nicolás Mancera presentaba por TV como “el señor del humorismo”. Así del monólogo elegante, Alventosa lo “trabaja” para que se convierta en el señor Selva, supernumerario en una oficina con mucho de madriguera.

En la calle, el paisaje de aquel momento: microcoupés, tanques de guerra, radios portátiles. La historia, riesgosa para quienes debían decidir autorizarla: la tía anciana (Alba Mujica) legará su heredad a su sobrina (Marisa Grieben) y a su esposo (Verdaguer) si es que pueden concebir un heredero. El niño tarda en llegar. El suegro (Nathán Pinzón) urdirá un plan para hacerse del dinero deseado y contactará para cumplir con la tarea a un semental: un compañero de la oficina (Ernesto Bianco), un ganador. Una mañana en el centro de Buenos Aires. Dos o tres empleados hacen tiempo antes de entrar a su trabajo. Se detiene un descapotable. Al volante, una chica. En el asiento del acompañante, Ernesto Bianco, que se baja y la despidе con un despreocupado “¡Chau!”. Uno de los empleados le pregunta entre curioso y admirado: “¿Quién era?”, a lo que Bianco, muy suelto, feliz y contento, responde: “¡No sé!”.

Rodada entre octubre de 1962 y enero de 1963, luego de una inusual preparación actoral, *La herencia* es uno de los films argentinos que mejor retrata el comienzo de la década y aquellos momentos de inquietud en los que se enfrentaron dos bandos del ejército, los “Azules” y los “Colorados”, con tanques y soldados apostados y matándose entre sí en las plazas porteñas y con aviones sobrevolando los barrios. En paralelo, ajeno a la situación política, el momento de tensión de esa familia esperando que la inseminación se produzca. En un montaje paralelo modélico, mientras el galán y la esposa bailan un bolero y tratan de hacer lo suyo (el humor está siempre presente, como cuando Bianco prueba con distintas puertas que lo lleven a la alcoba), el esposo que consiente el



adulterio flagrante pasea por la ciudad, mira vidrieras, se consuela con un automóvil sport, presencia cómo trabaja una grúa levantando canto rodado, imagina un posible asesinato. Las alusiones a lo sexual y la búsqueda del embarazo por vía extramatrimonial, algo escandaloso para la moral de la época, aún sorprenden. Calificada en Nueva York como de “película con mala leche”, se valoraron sus momentos de comedia muda comparando a Verdaguer con Buster Keaton. Una película en la que la mano del director fue destacada por la crítica y por sus pares. Una rara gema de humor negro, género muy poco abordado por el cine argentino, generalmente volcado a otro tipo de humor. El público, sin embargo, fue indiferente, y para Alventosa vendrían años de films publicitarios e institucionales, incluyendo un encargo del gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía sobre un plan de erradicación de villas de emergencia, que él convirtió en un manifiesto totalmente opuesto a los deseos de quienes se lo encargaron.

“Alto cine”, había manifestado su colega Martínez Suárez tras ver *La herencia*. Coincidente con Ricardo en esos asuntos del humor negro, colaborará en el guion del siguiente *Cómo seducir a una mujer*. La preocupación por llegar al gran público, otra de las inquietudes no cumplidas

de la Generación del 60, lo obliga a contratar a Ricardo Espalter y Raimundo Soto, dos de los cómicos uruguayos del renovador ciclo de TV *Telecataplum*, afín a su tipo de humor. Con una problemática similar a la de la censurada y fallida *Ufa con el sexo* de Kuhn, la influencia del cine mudo y la pantomima están aún más presentes que en su anterior largo, con secuencias enteras sin diálogos. Como en *La herencia*, el tema del hombre casto está presente desde el comienzo, así como la crítica al machismo y al sexo casual. Un estudioso de la mujer (un circunspecto Soto) buscará asesorarlo “en los caminos del amor”, utilizando métodos que incluyen la electrónica y vestirse y desvestirse contrarreloj. Los intentos serán variados: con una niñera (Mercedes Harris), una encuestadora (Estela Molly), su jefa ejecutiva (Fernanda Mistral), una ultra católica (Mariel Comber) que busca constantemente los consejos de un sacerdote (Héctor Alterio), una viuda (Claudia Sánchez), la dueña de una gata preñada (Nachá Guevara). La concreción tendrá consecuencias fatales... pero para su madre (Alba Mujica). Espalter cumple con gran expresividad una de sus contadas apariciones en cine, soportando las derrotas y hasta la obligación de ponerle inyecciones a su madre.

La muerte vuelve a estar presente, y entre un velatorio y un cementerio hay varios *gags* que acercan las acciones físicas a alguna rutina de los Hermanos Marx. Producida por el director invirtiendo –como muchos de los realizadores de mitad de la década– lo ganado con la publicidad, sin apoyo de la industria, será el segundo intento comercialmente fallido de Alventosa. Seguirán más años de publicidad y el agregado de la docencia, que encarárá con pasión y con la misma creatividad, desarrollando desde la aparición del video hogareño un sistema para analizar posiciones de cámara que se adelantó en varios años a la interactividad. Un nuevo intento de largometraje en los 80, este en 16mm, a partir de la obra de teatro de Alberto Adellach *Chau papá*, quedará inconcluso. En los años 90, *La herencia* comienza a ser revalorada por estudiantes de cine, por una nueva generación de críticos y hasta por su colega Alejandro Agresti, que implícitamente lo homenajea en sus primeros films.

Su temprana muerte impidió saber lo que podría haber hecho con el desarrollo del video digital. Le sobreviven, en cambio, su intento por lograr otro tipo de humor, su sensibilidad y su buen gusto, evidentes en apenas dos films diversos a todo lo existente, antes o después, en el cine argentino.



Nathán Pinzón y Marisa Grieben en *La herencia*. / Foto: Adolfo García Gálvez

### Filmografía

[Ricardo Alventosa; Buenos Aires, 31.10.1930 / 6.11.1995]

#### Director

**1957:** *Matar un niño* (corto). **1958:** *Una historia negra* (corto). **1959:** *El asalto* (corto). **1960:** *Reportaje al zoo y Sin memoria* (cortos). **1962-1963:** *La herencia* (+ G). **1965:** *Gotán* (corto). **1966:** *Cómo seducir a una mujer* (+ Arg. y G). **1968:** *Esto es Codex* (corto audiovisual). **1969:** *Salud rural* (corto). **1970:** *El principio del fin, Mal de Chagas y Cuando llega la enfermedad...* (cortos). **1971:** *Pronto se alegrarán* (corto). **1972:** *Estás creciendo y El casamiento de Laucha* (cortos). **1977:** *Chaco* (corto). **1980:** *Buenos Aires* (corto). **1983:** *Conversación sobre arquitectura* (corto). **1987:** *Chau, papá* (+ G: posproducción inconclusa).

#### Otras actividades

**1954:** *Un teatro independiente* (Simón Feldman, corto: ayudante general). **1994:** Ricardo Alventosa –En honor a su obra– (Benjamín Avila, corto: aparición).

#### Otros films mencionados

*Dulcinea / Dulcinea –Incantesimo d'amore – / Dulcinea* (Vicente Escrivá, E/I/RFA, 1962), *Le procès / Il processo / Der prozeß* (El proceso, Orson Welles, F/I/RFA, 1962), *Rosaura a las 10* (Mario Soffici, A, 1957), *Ufa con el sexo* (Rodolfo Kuhn, A, 1968).



## Alicia Barrié, la veleidosa

Por Alejandra Portela

A modo de prólogo emotivo, la secuencia inicial de *El conventillo de la Paloma* es una breve secuencia muda dentro de una película sonora, la primera de Torres Ríos, quien, en apenas cinco minutos, demuestra su potencialidad poética además de exponer la fuerza visual de su protagonista. Nubes y árboles se vislumbran por detrás de los títulos; luego, el plano encuadra las piernas de un hombre y una mujer mientras entran a un bar llamado Caribe. Tras una cortinilla, la mano de una mujer se desliza por debajo de la de un hombre, dormido sobre la mesa; la mano de él cae y, en paralelo, se ven las piernas de la mujer por debajo de la mesa. Un paneo hacia arriba descubre a una joven detrás de una botella y dos vasos, se lleva una mano a la cara, luego al pecho y, cuando se levanta, comienza a cubrirla la sombra amenazante de un hombre que se acerca. Ella abre una ventana y el aire fresco le pega en la cara. La actriz se llama Alicia Barrié, y con los planos cerrados con los que culmina magistralmente la breve secuencia que describimos comienza la versión cinematográfica del sainete más famoso del teatro argentino, escrito por Alberto Vacarezza.

Bien vale la pena asomar a la carrera de esta actriz nacida en Chile y que llega a la Argentina con apenas 8 años, traída por su madre, la actriz Sara Barrié, tras la separación del matrimonio: de ella tomará su apellido artístico. “De mi madre aprendí las primeras nociones de arte escénico, a pararme en un escenario, a cantar, a comunicarme con el público, a dominar los secretos de la interpretación.”<sup>1</sup> Su hermana, Elsa del Campillo, asimismo actriz, queda con su padre, pero más tarde también ella formará parte de la escena porteña. A los 18 años ya está trabajando en Buenos Aires en el film *Dancing*. En 1935 forma parte de la compañía de revistas del teatro Maipo que dirige Luis César Amadori, un ambiente complicado para una mujer excesivamente joven, pero eran tiempos duros y había que sobrevivir. Desde entonces, Alice Barrié –como era acre-

---

1 Panorama, 22.12.1979.

ditada en algunos de sus films iniciales- desarrolló casi toda su carrera artística en la Argentina. Será la rubia Elvira en *La muchachada de a bordo*, película de Manuel Romero dedicada a exaltar los valores de los hombres de la Armada Argentina, la joven que atiende el bar donde los marinos van a divertirse. Su personaje tiene una sabiduría particular (“Los marineros nuevos son siempre sinceros”), aunque a cierta altura del argumento debe tomar la difícil decisión de elegir entre el amor de un joven conscripto (José Gola) o el de un oficial (Santiago Arrieta).

Tenía 21 años cuando interpretó *El conventillo de la Paloma* al que llegó desde un submundo del que ella (ojos grandes que se abren aún más con la sonrisa) escapó para llegar a la vivienda colectiva poblada de inmigrantes en los primeros años del siglo. En *La Vuelta de Rocha*, y en un ambiente bien romeriano, es una de esas mujeres capturadas por malevos en las calles de los barrios bajos, terreno sórdido al que ingresan por intervención de un hombre y del que la única manera de salir es también a través de una figura masculina, porque un hombre las rescata. Anima un personaje sin matices que se amasa en el barro del ambiente de la ribera y que, rechazada, se vengará para luego, arrepentida y en el último gesto, convertirse en una heroína con *look* Michèle Morgan en *El muelle de las brumas* (boina negra, ojos claros) y recibirá de Floren Delbene las últimas palabras que escucha: “Siempre te creí una muchacha sin cabeza. ¡Qué lástima!... con esa pinta”.

También con Romero filma en 1938 *Mujeres que trabajan* y al año siguiente hace de Isabel, una de las *Muchachas que estudian*, joven rica a punto de casarse que, diferencia de clases de por medio, no anula su solidaridad de género y se ve fuertemente atraída por estas “mujeres libres, capaces de rebelarse contra su destino”. Ella misma toma las riendas de su vida y termina actuando en contra de su *statu quo*. La película está plagada de sentencias sobre el lugar de la mujer en la sociedad, si debe avocarse a estudiar (la razón) o dedicarse al matrimonio (el amor), y con un final en el que esas ideas libertarias vuelven a un estado de orden acorde con la época: la mujer no puede traicionar el amor de un hombre y mucho menos la conformación de un familia.

Ya había trabajado con Olinda Bozán, gran estrella de la comedia, y vuelve a hacerlo en *Mi fortuna por un nieto*, de Bayón Herrera, director tan exitoso y prolífico como Romero. Como en *Muchachas que estudian*,



Con Héctor Calcaño en *Una novia en apuros*.

vuelve a formar pareja con Enrique Roldán en *Luna de Miel en Río*, tal vez la mejor de la famosa trilogía de Romero. Aquí es Cristina, integrante del grupo de estafadores que engaña al matrimonio Catita-Go-yena (Niní Marshall y Enrique Serrano), y, como en *La Vuelta de Rocha*, el desengaño de un hombre la motiva a delatar el plan de estafa. Detrás de la rubia platinada de vestidos bonitos se esconde una delatora, tipología que despliega con comodidad y que seguramente estaba bien pensada por Romero. “Sabes mucho de timba, pero poco de mujeres”, le hace decir.

En *Yo quiero ser bataclana* vuelve a trabajar con Catita y con Romero, esta vez interpretando a Julia, la figura central de un espectáculo, novia del director, “veleidosa vedette” (así la describe Andrés Insaurralde en su biografía de Romero), algo desamorada y pretenciosa, que se interesa sólo por su bienestar. La confrontación *vedettes*-bataclanas establece un conflicto en el universo femenino entre aquellas que adquieren favores de los empresarios del espectáculo y las que no, dicotomía preferida de Romero. A Barrié le cabe perfectamente el rol de “hermosa y atractiva, pero tan superficial”, como la califica Roldán ante Sabina Olmos.

En 1941 participa del elenco de la superproducción *Embrujo*, sobre la historia de Brasil: para animar a Domitila de Castro, la marquesa de Santos, amante del emperador Pedro I, se había teñido el cabello de negro, cosa que le valió que la acusaran de imitar a Hedy Lamarr. En *Ven!... mi corazón te llama* es Lucila, una jugadora extrema chantajeada por el dueño del casino ilegal: aunque el film es excusa para el lucimiento de la bolerista mexicana Elvira Ríos, destaca el papel de la Barrié como esa torturada mujer que se debate entre el vicio que no puede vencer y el amor de su ultramoralista esposo Roldán. Pese a no contar todavía con 30 años, Barrié interpreta a una distinguida actriz de 40 como la madre del inestable personaje de María Duval en *16 años*, un film difícil de Christensen en el que una adolescente ve amenazada la relación con su madre por el inminente casamiento de esta con el músico francés Jorge Rigaud. En *El espejo* hace tandem con otra adolescente (Mirtha Legrand): el drama la lleva a mantener a su familia luego de la muerte del padre y, por tanto, a casarse con un hombre rico; la elección de la infelicidad por el dinero era cosa de la época y su tristeza redundó en problemas del corazón.

En *Los dos rivales*, drama que enfrenta a Luis Sandrini y a Hugo del Carril como periodistas de matutinos contrincantes, es otra vez la rica hija del dueño del diario. Con Serrano forma pareja en las comedias *No salgas esta noche* y *Miguitas en la cama*, esta su última película, que tuvo que terminar su hermana Elsa doblándola en planos lejanos, ya que Alicia regresó rápidamente a los Estados Unidos –donde le atribuyeron un romance con Ray Milland– para volver con su esposo, Robert Farmer. Él era un aviador comercial con quien contrajo matrimonio en febrero de 1947 y con el que tuvo dos hijas, una de las cuales devendrá cantante lírica. Antes, entre 1944 y 1945, había filmado dos películas en México, donde adquirió unos modismos que no le sentaron mal.

A su regreso a los Estados Unidos vivió un tiempo en Miami, donde trabajó en *shows* televisivos en español en los que cantaba en inglés y en castellano. “Los cubanos me adoran, para ellos sigo siendo la chica rubia de aquellos tiempos.” Más tarde, los Farmer compraron una granja cerca de Lake Placid y, tras la muerte del marido, Alicia Barrié –conocida allá como Alice Farmer– pasó sus últimos años en un asilo de ancianos de Longwood, Florida, donde falleció en 2002: tenía 86 años y había



Arturo García Buhr, Susana Freyre y Barrié en *No salgas esta noche*.

dicho alguna vez: “En la Argentina mi nombre era famoso. Aquí nadie me conoce”.

Curioso encontrar en algunas notas de ese último período que se la definiera como una sirena de pantalla, tipología femenina característica del cine estadounidense que exigía cierta cuota de exhibicionismo (que Barrié no cumplía), a la vez que mantenía cierto sesgo de ingenuidad.<sup>2</sup> Rubia, de ojos claros, bellísima, de sonrisa ancha y rostro muy gestual, hombros levemente inclinados hacia adelante, manos tomadas sobre el vientre al caminar, con su cintura que se balanceaba al paso de los tacos, la Barrié fue en los primeros años una criatura de Romero y gracias a su fotogenia trabajó muchísimo en los años 30. Solía decir que “tenía un tipo muy especial que aquí no abundaba”. Lo cierto es que fue una verdadera veleidosa, de otra época y otro cine.

---

2 En conversación con Abel Posadas.

### Filmografía

[Sara Ramona Alicia Masriera del Campillo; Santiago, Chile, 7.10.1915 / Longwood, estado de Florida, EEUU, 28.9.2002]

**1933:** *Dancing* (Moglia Barth). **1935:** *La muchachada de a bordo* (Manuel Romero). **1936:** *Radio Bar* (Romero), *El conventillo de la Paloma* (Leopoldo Torres Ríos) y *El pobre Pérez* (Luis César Amandi). **1937:** *Papá Chirola* (Edmo E. Cominetti) y *La Vuelta de Rocha* (Romero). **1938:** *Mujeres que trabajan* (Romero). **1939:** *Muchachas que estudian* (Romero) y *La mujer y el jockey –Hipódromo–* (José Suárez). **1940:** *Los muchachos se divierten* (Romero), *Mi fortuna por un nieto* (Bayón Herrera), *Luna de Miel en Río* y *Yo quiero ser bataclana* (ambos Romero). **1941:** *Embrujo* (Enrique T. Susini) y *Una novia en apuros* (John Reinhardt). **1942:** *Tú eres la paz* (Gregorio Martínez Sierra), *Ven!... mi corazón te llama* (Romero), *Pasión imposible* (Bayón Herrera) y *El fabricante de estrellas* (Romero). **1943:** *16 años* (Carlos Hugo Christensen), *El espejo* (Francisco Mugica), *Mi novia es un fantasma* (Mugica: AANA) y *Los dos rivales* (Bayón Herrera). En México: **1944:** *Yo fui una usurpadora* (ídem, Miguel Morayta). **1945:** *Una extraña mujer* (Roberto Gavaldón). En la Argentina: **1945:** *No salgas esta noche* (Arturo García Buhr). **1946:** *Un marido ideal* (Bayón Herrera). **1949:** *Fascinación* (Carlos Schlieper) y *Miguitas en la cama* (Mario C. Lugones).

### Otros films mencionados

*Quai des brumes* (*El muelle de las brumas*, Marcel Carné, F, 1938).

## Guillermo Battaglia, una presencia con autoridad

Por Raúl Marupe

¿Cómo no iba a asustar a la joven Olga Zubarry ese excéntrico ruso que le clavaba la mirada mientras bordaba con paciencia (muchos gauchos también lo hacían en el siglo XIX)? *La muerte camina en la lluvia* podía ser una copia bastante inspirada de una novela belga, pero Carlos Hugo Christensen fue al infinito y más allá en un festival de primerísimos primeros planos de los sospechosos de asesinato. Y ahí Guillermo Battaglia brilló con un personaje tan magnético como desopilante. Un par de años antes, la misma actriz había caído subyugada al desnudarse ante esa misma mirada en *El ángel desnudo*, una de esas *cult movies* míticas en las que Lumiton dejaba experimentar a Christensen. El joven realizador tuvo a Battaglia entre sus favoritos y lo puso a prueba en un papel que excedió ese costado faunesco: en *Los verdes paraísos* interpretó con sensibilidad a ese arquitecto que un día despierta en una vida totalmente diferente, una historia de Horacio Quiroga adaptada por César Tiempo en la que Guillermo pudo encabezar el reparto junto con Aída Luz. Como un desafío aún mayor, el mismo director le dio el rol de un paisano tan hospitalario como peligroso en *Con el Diablo en el cuerpo*, que ofrece la cama donde murió su esposa a los espantados Juan Carlos Thorry y Susana Freyre: cada minuto que aparece en pantalla es para disfrutar su alocado y divertido rol en esta comedia bastante equívoca y audaz.

Hay que filmar un centenar de películas en cualquier cinematografía del mundo. Y él lo hizo. Como foja de servicios y ADN, era miembro de una estirpe que continuaba la trayectoria de su tío homónimo, fallecido en 1913, reconocido en el teatro de entre siglos, y como parte de su historia de vida podía lucir su paso por las compañías de los fundacionales Podestá, Angelina Pagano y Camila Quiroga, con giras europeas incluidas. El teatro fue lo esencial para el sobrino Battaglia y el cine lo atrapó algo tardíamente, cuando ya estaba más cerca de los 40 años y tenía mucho recorrido en las tablas. A partir de ahí, ya en su edad mediana, respaldado por su físico corpulento y sólido, con apariencia más madura y una postura avasallante, fue el desbocado, muchas veces pérvido, con

ARGENTINA  
SONO FILM  
PRESENTA

# DE LOS APENINOS a los ANDES

CINEMASCOPE  
TECHNICOLOR

Sobre un cuento de  
"CORAZÓN" de  
EDMUNDO D'ANCONA

UNA COPRODUCCIÓN  
ARGENTINA-ITALIANA  
DE  
ARGENTINA SONO FILM  
DAVID FILM  
Y MONDIAL CINE

ELEONORA ROSSI DRAGO  
MARCO PAOLETTI  
GUILLERMO BATTAGLIA  
FAUSTO TOZZI  
ELIDA GAY PALMER

BETTO GIANOLA - MARIO BAROFFIO  
FELIX RIVERO - EL CHUCARO Y JOSE COMELLAS

Director: FOLCO QUILCI

LIBRO:  
GIUSEPPE MANGIONE Y FOLCO QUILCI

Fotografía:  
ANIBAL GONZALEZ PAZ

Decorados:  
GORI MUÑOZ

Música:  
FRANCO DE MASI

POTOCROMA - P. SPRINGER & CIA. S.R.L.

toques diabólicos, que generalmente –como ocurría en el canon mundial impuesto– terminaba pagando esas maldades.

En *Se abre el abismo* sus arbitrariedades y malos tratos extremos le valían ser masacrado por sus hijos en una escena de extrema violencia aún a los ojos del espectador actual habituado a lo explícito del cine y la televisión. En la apurada *Los hampones* ya es el jefe de una banda, también odiado y traicionado por sus maneras violentas. En *La bestia debe morir* tuvo la oportunidad de brillar como el malvado antagonista de Narciso Ibáñez Menta, rodeado de un elenco excepcional de malísimos que se tiraban dardos (Nathán Pinzón, Beba Bidart, Milagros de la Vega, Ernesto Bianco), componiendo a un truhán de pañuelo al cuello y vaso de whisky en mano, muy fácil de odiar por los espectadores, que no obstante lo eligieron como uno de sus preferidos, garantía de que algo perverso había en un film en el que aparecía. Un tipo de rol al que también supo sacarle provecho y que de algún modo repitió en el productor de cine corrupto de *El protegido*. Tanto hacerse el malvado jugando con sus ojos, sus cejas y su voz tuvieron su recompensa y como lo que se siembra se cosecha, el toque satánico le llegó al interpretar al mismísimo Mefistófeles en *El regreso*, historia de ultratumba de Leopoldo Torres Ríos en la que proponía el trato de Fausto a Santiago Gómez Cou en un film que vale la pena revisar por su ambiente surrealista.

También fue convocado para hacer del tercero en discordia en triángulos amorosos que fatigaban el esquema esposa joven-esposo maduro-amante joven, como en *La indeseable*. Quedó en el camino la curiosidad por verlo como el político Alejo Garay creado por Samuel Eichelbaum para su pieza teatral *Un guapo del 900*, cuya primera versión cinematográfica quedó inconclusa por la debacle de la empresa Lumiton. A Battaglia se lo suele mencionar como “actor de reparto”, y es al menos injusta y limitadora esta aseveración, ya que en los años 40 y 50 estuvo entre los primeros tres nombres que encabezan todo *cast*. Alguien capaz de sacarse chispas con Tita Merello en *Filomena Marturano*, una de esas obras que, con sus personajes, quedan en el recuerdo: ambos participaron en la puesta en escena y en la adaptación al cine del clásico de Edoardo De Filippo.

Los grandes directores siempre lo tuvieron en cuenta en sus repartos. Décadas después, en sus imitaciones radiales, Mario Sapag solía presentarlo como “Inspector Guillermo Battaglia”, justificando el cargo



Como un delicioso e inquietante Boris Andréiev, en *La muerte camina en la lluvia*.

con todas las películas en las que había desempeñado ese personaje, en los 60 ya sin un pelo y sin postizos pero con una autoridad no exenta de *macchietta*. La severidad parecía ser entonces su carta de presentación, por lo que no llamó la atención que Enrique Cahen Salaberry pensara en él para el coronel Cañones, el tío de Isidoro, en una adaptación de la historieta al cine que no prosperó por negativa de su creador, Dante Quinterno: el muy acertado *casting* sumaría a Santiago Bal como el “rey de los *playboys*” y a Chunchuna Villaflañe como Cachorra, su novia.

Como gran parte de las primeras figuras del cine de la época de oro, en esos años tardíos Battaglia tuvo que limitarse, ahora sí, a personajes secundarios. No le escapó para nada a las comedias, que se tomó con muy buen humor: en *El hombre invisible ataca* está realmente muy gracioso como un irascible inspector que es todo un homenaje a sus papeles más serios. Pero siempre estuvo a la orden para oponer su seriedad temible ante Pepe Arias, Luis Sandrini, Alfredo Barbieri, Carlitos Balá, Joe Rígoli o Pepe Biondi. Ya a fines de los años 70, en *La nona* Héctor Olivera le dio la oportunidad de mostrar todo el decadentismo de la vejez en ese grupo de seres dominados por la voracidad de la abuela del título,



Con Ana Arneodo y Amelia Bence en *Todo un hombre*.

como ser monstruoso: allí era don Francisco, el candidato buscado desesperadamente por los familiares para que se casara con la anciana y los librara de mantenerla; en la pieza teatral original de Roberto Cossa, el viejo también era fagocitado por la nona. Una curiosidad es que, en su versión televisiva, la nona fue brillantemente interpretada por Nora Cullen, esposa de Battaglia en la vida real.

Guillermo siguió filmando, recorriendo –como ya se apuntó– el camino forzoso de muchos actores protagonistas del cine argentino de décadas pasadas, como Floren Delbene, Oscar Valicelli o Roberto Escalada. Así, acompañó a las *sex symbol* Isabel Sarli en *Intimidades de una cualquiera* y Libertad Leblanc en *Deliciosamente amoral*, habiendo pasado casi obligatoriamente tanto por *La Cigarra no es un bicho* como por el primer *Hotel Alojamiento*. Tampoco escapó de brindar soporte a los films de cantantes de la nueva ola surgidos de la televisión, como *El Club del Clan*, a Palito Ortega en *Mi primera novia* o a Leo Dan en *La novela de un joven pobre*.

Activo hasta el fin de los fines, el cine le dio una buena revancha, despidiéndose en apariciones dignas con personajes fuertes de carácter y

fieles a su figura en la escena: José A. Martínez Suárez lo sumó al elenco de su modélico film noir *Noches sin lunas ni soles*, María Luisa Bemberg lo incluyó en *Miss Mary* y Luis Puenzo en *La historia oficial*. Una de sus últimas imágenes fue televisiva, junto con Chela Ruiz, en estudios, como invitados a la transmisión de la entrega de los Oscar de la Academia hollywoodense en la que Puenzo obtuvo el premio al mejor film en lengua extranjera.

Calmado, anciano, nada hacía suponer que ese hombre mayor, décadas atrás, en un ascensor, le preguntara a una joven y circunstancial compañera: “¿Y a vos, no te da miedo estar en un ascensor conmigo?”. La joven, madre del filósofo Omar Bello, bajó atribulada y apurando el paso. A veces el cine y la realidad se acercan peligrosamente. Y Battaglia fue de los que supieron inquietar desde la oscuridad.

### Filmografía

[Guillermo Battaglia; Buenos Aires, 7.12.1899 / 26.9.1988]

**1917:** ¿Hasta dónde...? (Paul Capellani). **1927:** Federales y unitarios (Nelo Cosimi). **1936:** Tararira (Benjamín Fondane). **1937:** Melodías porteñas (Moglia Barth) y Villa Discordia (Arturo Mom). **1941:** Locos de verano (Antonio Cunill Cabanellas). **1942:** La novia de los forasteros (Ber Ciani). **1943:** Todo un hombre (Pierre Chenal), Stella (Benito Perojo), Safo –Historia de una pasión– (Carlos Hugo Christensen) y Su mejor alumno (Lucas Demare). **1944:** El muerto falta a la cita y Se abre el abismo (ambos Chenal) y Las seis suegras de Barba Azul (Christensen). **1945:** Viaje sin regreso (Chenal) y Camino del Infierno (Daniel Tinayre). En Chile: **1945:** La dama de la muerte (idem, Christensen) y El diamante del maharajá (idem, Roberto de Ribón). En la Argentina: **1946:** El ángel desnudo (Christensen). En Chile: **1946:** Encrucijada (Patricio Kaulen). En la Argentina: **1946:** Como tú lo soñaste (Demare), El que recibe las bofetadas (B. H. Hardy) y Con el Diablo en el cuerpo (Christensen). **1947:** Los verdes paraísos (Christensen) y La dama del collar (Luis Mottura). **1948:** La muerte camina en la lluvia (Christensen), Las aventuras de Jack (Carlos Borcosque), Historia del 900 (Hugo del Carril), El hijo de la calle (Leopoldo Torres Ríos), Yo no elegí mi vida (Antonio Momplet), Mi vida por la tuyu (Roberto Gavaldón) y La trampa (Christensen: sólo la voz del narrador, NA). **1949:** Filomena Mariturano (Mottura) y Vendrás a medianoche? (Arturo García Buhr). **1950:** El regreso (Torres Ríos), La fuerza ciega (Moglia Barth) y La indeseable (Mario Soffici). **1951:** Tierra extraña (Carlos Torre Ríos), Acorralada (Julio C. Rossi) y Deshonra (Tinayre). **1952:** La bestia debe morir (Román Viñoly Barreto), Los troperos (Juan Sires) y Un guapo del 900 (Demare: film de rodaje inconcluso). **1953:** Los tres mosquiteros (Enrique Carreras) y Caídos en el Infierno (Luis César Amadori). **1954:** Siete gritos en el mar

(Carreras), *Mi viudo y yo* (Enrique Cahen Salaberry), *Codicia / Codicia* (PAR/A, Catrano Catrani), *Reportaje a un cadáver* (Belisario García Villar), *La bestia humana* (Tinayre) y *Vida nocturna* (Leo Fleider). **1955:** *Bendita seas* (Mottura) y *Los hampones* (Alberto D'Aversa). **1956:** *Sección Desaparecidos / Section des Disparus* (A/F, Chenal), *El protegido* (Leopoldo Torre Nilsson), *Después del silencio* (Demare) y *La casa del ángel* (Torre Nilsson). **1958:** *Dagli Appennini alle Ande / De los Apeninos a los Andes* (I/A, Folco Quilici) y *Angustias de un secreto* (Carreras). **1959:** *Yo quiero vivir contigo / Ich möchte mit dir leben* (A/RFA, Carlos Rinaldi), *El candidato* (Fernando Ayala) y *Los acusados* (Antonio Cunill). **1960:** *La potranca* (Viñoly Barreto), *Don Frutos Gómez* y *El romance de un gaucho* (ambos Rubén W. Cavallotti). **1961:** *Buscando a Mónica / El secreto de Mónica* (A/E, José María Forqué). **1962:** *La Cigarra no es un bicho* (Tinayre) y *Pesadilla* (Diego Santillán). **1963:** *Proceso a la ley / Proceso de conciencia* (A/E, Agustín Navarro), *Un viaje al más allá*, *Los evadidos* y *El Club del Clan* (los tres Carreras). **1964:** *El Gordo Villanueva* (Julio Saraceni), *Los hipócritas* (Carreras), *Asalto en la ciudad* (Carlos Cores) y *Fuego en la sangre* (René Cardona Jr.). **1965:** *Una máscara para Ana* (Cavallotti), *Ritmo nuevo y vieja ola* (Carreras: episodio *Vieja ola*), *Canuto Cañete detective privado* (Fleider), *Mi primera novia* (Carreras), *Hotel Alojamiento* (Ayala) y *Necesito una madre* (Fernando Siro). **1967:** *Patapúfete* (Saraceni), *El hombre invisible ataca* (Martín Rodríguez Mentasti) y *La novela de un joven pobre* (Cahen Salaberry). **1968:** *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Carreras), *El día que me quieras* (Cahen Salaberry), *El novicio rebelde* (Saraceni) y *Deliciosamente amoral* (Julio Porter). **1969:** *Amilio Reyes... "un hombre"* (Carreras: su personaje fue eliminado en las copias de estreno pero repuesto en las copias para TV). **1970:** *Joven, viuda y estanciera* (Saraceni). **1971:** *Intimidades de una cualquiera* (Armando Bo). **1972:** *Destino de un capricho* (Fleider). **1973:** *Hipólito y Evita* (Orestes A. Trucco). **1974:** *La Mary* (Tinayre). **1978:** *La nona* (Héctor Olivera). **1980:** *La conquista del Paraíso* (Eliseo Subiela) y *Los viernes de la eternidad* (Olivera). **1982:** *La espera* (Fabián Bielinsky, corto) y *Volver* (David Lipszyc: su personaje fue eliminado en las copias de estreno). **1984:** *Noches sin lunas ni soles* (José A. Martínez Suárez), *La historia oficial* (Luis Puenzo) y *Los días de junio* (Alberto Fischerman). **1985:** *Sentimientos –Mirta... de Liniers a Estambul–* (Jorge Coscia y Guillermo Saura) y *Memorias –Pierre Chenal en la Argentina–* (Oscar Barney Finn: video de largometraje en el que sólo aportó su testimonio). **1986:** *Miss Mary* (María Luisa Bemberg).

CINEMATOGRAFICA MALVINAS PRESENTA  
UNA PRODUCCION STEIMBERG - FAERMAN

ANGEL

# MAGAÑA

JULIA  
SANDOVAL

*Historieta*  
de una  
Carta



Dirigida por  
JULIO PORTER

ESCENOGRAFIA SAULO BENAVENTE

ENRIQUE CHAICO  
TITO GOMEZ  
INDA LEDESMA  
OSCAR ALEMAN

DIREC. FOTOG. ALFREDO TRAVERSO

LIBRO CONRADO NALE ROXLO  
MUSICA ASTOR PIAZZOLA

MARIJA MONTES



ESTRENO 19 DE MARZO

+

## **Saulo Benavente: genio e ingenio en plenitud**

Por Cora Roca

Saulo Benavente fue un creador emblemático de la escenografía argentina tanto en ópera, ballet, cine o arquitectura escenotécnica, al igual que en su tarea docente e institucional en el país así como en el exterior. Su labor fue excepcional e inabarcable: de todos modos, en este pequeño relato biográfico dedicado en su homenaje reseñaré sólo algunos de sus trabajos.

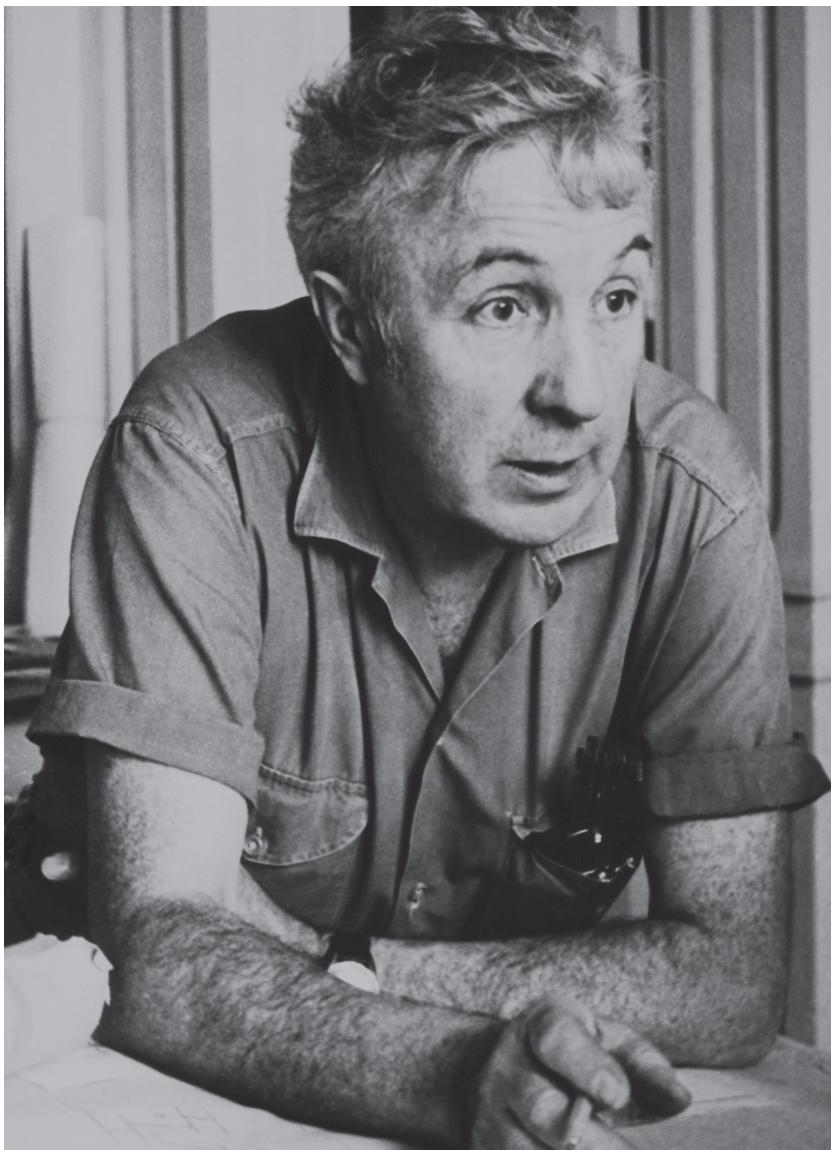
A los 25 años realizó su primera escenografía para cine en el film independiente *Puertos de ensueño*, y desde ese momento anheló ingresar a la industria cinematográfica: primero trabajó en Pampa Film y más adelante en los Estudios San Miguel. Al incansable e inquieto Saulo se le ocurrió la idea de remodelar los Estudios, pues pensaba que las galerías eran excesivamente grandes y muy poco prácticas. Presentó, con tal propósito, varios planos detallados de su proyecto y estos fueron rápidamente aceptados. La obra se llevó a cabo de inmediato.

“Saulo era el primero en llegar y parecía que no dormía nunca: quería estar en contacto permanente con los yeseros, los plomeros, los pintores, los electricistas, los carpinteros, los utileros y los cortineros que arman los decorados desde temprano. No era un escenógrafo con guantes de seda, era un obrero más con su martillo en el cinturón trepando por las alturas para poner las luces, haciendo con sus propias manos la utilería y, cuando surgía una dificultad, sólo él sabía ponerle remedio. Sin hacer alardes, explicaba la solución de una manera cristalina y certera de modo que cualquiera podía entenderla. Saulo era múltiple, algo así como el sabio de la tribu; además, siempre estaba de buen humor, contando anécdotas ingeniosas que hacían reír a carcajadas a sus compañeros. ¿Quién no iba a adorarlo?”<sup>1</sup>

En los Estudios Mapol realizó la escenografía de *Los vengadores*, producción estadounidense dirigida por John Auer. “Saulo relataba que

---

1 Sobre testimonio del asistente de dirección Máximo Berrondo.



Benavente por Annemarie Heinrich.

filmando en blanco y negro tuvieron una dificultad que no sabían cómo resolver, ya que en esos años se trabajaba con película ortocromática que no tenía la gama de grises –que después trajo la película pancromática–, ya que el cine se pensaba en blanco y negro, y matices grises, y que al imprimir la película no hubiera superposición de negro con negro, o blanco con blanco. Entonces el director no sabía cómo hacer para filmar

las montañas y que se vieran, porque lo que se buscaba es que hubiera contraste entre fondo y figura, y necesitaba que esas montañas fueran más claras. Entonces mandó a comprar en un almacén de campo unos tanques con sopletes, de esos que sirven para fumigar las plantas, y durante toda la noche la gente del equipo de filmación sopleteó con cal la montaña; por la mañana, el director no podía creer lo que estaba viendo, ya tenía su montaña clara, lista para filmarla. Y contaba nuestro escenógrafo que los norteamericanos, deslumbrados, no sólo se lo querían llevar a él a Hollywood, sino también a los otros técnicos del equipo".<sup>2</sup>

En 1951 estaba en Salta con el *cameraman* Aníbal Di Salvo para realizar *Facundo, el Tigre de los Llanos*, y durante el rodaje debían filmar la secuencia con Facundo (Francisco Martínez Allende) mientras viajaba en la diligencia hacia Barranca Yaco, donde lo matan. Había armado la diligencia, que era una caja diseñada expresamente para hacer *back projecting*, es decir, que se desarmaba íntegramente y así podía ubicarse la cámara donde mejor conviniera a la toma. Era un trabajo maestro de Saulo: todo encajaba perfectamente, como el juego de un *meccano*: la galera iba montada sobre un chasis con cuatro ruedas tirado por seis caballos de unos paisanos que los usaban como caballos de tiro, y les recomendaron simplemente que les aflojaran las riendas y los dejaran andar, porque conocían el camino. Adentro de la galera iban Facundo (doblado por el asistente Máximo Berrondo) y Santos Pérez (Jesús Pamplín). Afuera, en el pescante, el mayoral, el conductor, guía de los dos caballos de atrás. Y a los otros cuatro caballos los guiaba el postillón que estaba adelante de todo; por supuesto, eran de utilería, ya que los dos extras nada sabían de esa profesión. Di Salvo y su asistente se subieron al techo de la galera y aquel, sentado en un cajoncito con la cámara en mano, hacía la toma de las espaldas del mayoral, el postillón y los caballos en un camino de tierra sinuoso. Anduvieron unos 300 metros cuando vino un ayudante y le dijo a Di Salvo que el director quería hacer la toma de frente, cuando regresa la diligencia; entonces se fue al otro lado y el vehículo quedó preparado para la toma siguiente. Cuando agitaron los pañuelos, se largó, y al agarrar la curva en un camino que tenía un declive de veinte metros donde estaba la cámara volcó la diligencia en una especie de barranco. La caja se desprendió del chasis, se cayó sobre el camino y los seis caballos se dispararon locos para cualquier lado,

---

2 Sobre testimonio de Ernesto Torchia.

arrastrando los restos del carro. La gente del equipo pensó que los pasajeros de la galera se habían matado y corrieron hasta ellos: pero estaban ilesos gracias a que Saulo había tapizado el interior y eso los salvó del impacto. El único que sufrió heridas fue el conductor, que se quebró un brazo. Sin embargo, estaba desconsolado y decía: “¿Cómo es posible que se haya desprendido?”: se sentía responsable del accidente y Di Salvo lo tranquilizó: “Saulo, da gracias a Dios de que se desprendió, y quedó tirada ahí la galera”. La diligencia quedó hecha pedazos, Saulo tomó las partes que le servían, rehizo de nuevo la caja y la filmación continuó. ¡Su habilidad manual era extraordinaria!<sup>3</sup>

Con su espíritu de viajero eterno, se trasladó muy contento en 1955 a Uspallata, en la cordillera de los Andes mendocina, para ocuparse de la escenografía de *Marianela*: allí debió filmar algunas escenas en las minas, bajo tierra, y después reconstruir todo en el estudio, incluso un derrumbe, desafío que lo entusiasmó. El director asistente comentaría que más allá de ser un excelente escenógrafo, Saulo se excedía en su labor, ya que se integraba al equipo y colaboraba en lo que fuera necesario, interesándose por todo: hacía cine con mucho corazón y contaba que no sabía por qué extrañas circunstancias la gente siempre acudía a él, incluso por la calle, y si un peatón necesitaba una información no había duda de que se la pediría sólo a él y decía: “Parece que pertenezco a la sección de desamparados, pobres y ausentes”. Evidentemente pasaba eso, porque su bondad se le veía en la cara.<sup>4</sup>

Al estreno de *El último perro* asistió eufórico, ya que ese trabajo era uno de sus preferidos. Sobre *La muerte en las calles* Saulo diría posteriormente: “Aún recuerdo cuando hicimos ese film en el que se narraban las Invasiones Inglesas. Fueron 1.200 metros lineales que tuve que reproducir... La catedral de Santo Domingo, el Fuerte, la Recova que cortaba, ¡nada más hermoso!”.<sup>5</sup>

El guionista Emilio Villalba Welsh expresaría: “Trabajar en el cine con Saulo era una verdadera fiesta, por su bonhomía, su facilidad para el diálogo, su inteligente valoración de una obra y su inagotable ansia de

---

3 Sobre testimonio de Aníbal Di Salvo.

4 Sobre testimonio de Bernardo Arias.

5 *Fin de semana*, reportaje, Buenos Aires, diciembre de 1980.



*La muerte en las calles* (Foto: Estudios Carlus).

colaborar sin fatigas, para el mejor logro de la creación cinematográfica. Toda la ficción filmica parecía viviente cuando él la manejaba. Era convincente y sabía dar, con cartones y listones, la apariencia de lo real, esencia del lenguaje del cine. La contribución que Saulo ha dado al cine argentino no podrá olvidarse fácilmente”.<sup>6</sup>

---

6 “Homenaje a Saulo Benavente”, Asociación Argentina de Actores, noviembre de 1983.

### Filmografía

[Saulo Benavente Padín; Buenos Aires, 11.2.1916 / 25.6.1982]

Siempre como escenógrafo (Esc), salvo aclaración en contrario. **1941:** *Puertos de ensueño* (C. Moneo Sanz). **1943:** *Siete mujeres* (Benito Perojo: AEsc, NA). **1944:** *La importancia de ser ladrón* (Julio Saraceni: AEsc, NA), *La casta Susana* (Perojo: AEsc, NA), *Se abre el abismo* (Pierre Chenal: AEsc, NA), *Despertar a la vida* (Mario Soffici: AEsc, NA) y *Lauracha* (Ernesto Arancibia). **1945:** *Villa Rica del Espíritu Santo* (Perojo: firmada con Gregorio López Naguil), *Viaje sin regreso* (Chenal: AEsc), *Cuando en el cielo pasen lista* (Carlos Borcosque: con Álvaro Durañona y Vedia) y *Chiruca* (Perojo: con López Naguil). **1946:** *La maja de los cantares* (Perojo: AEsc, NA), *El gran amor de Bécquer* (Alberto de Zavalía), *Corazón* (Borcosque) y *La mujer más honesta del mundo* (Leopoldo Torres Ríos). **1948:** *Hombres a precio* (Bernardo Spolianski). **1949:** *The avengers* (Los vengadores, EEUU, John H. Auer, filmado en la Argentina) y *Lejos del cielo* (Catrano Catrani). **1950:** *Café Cantante* (Antonio Momplet) y *Sombras en la frontera* (Leo Fleider). **1951:** *El paraíso* (Carlos Ritter), *Sala de Guardia* (Tulio Demicheli), *Mala gente* (Don Napy), *Facundo, el Tigre de los Llanos* (Miguel P. Tato: + V) y *La encrucijada y Corazón fiel* (ambos Torres Ríos). **1952:** *La Parda Flora* (León Klimovsky), *Los troperos* (Juan Sires), *Un guapo del 900* (Lucas Demare: film de rodaje inconcluso), *La muerte en las calles* (Fleider) y *El pecado más lindo del mundo* (Don Napy). **1953:** *Maleficio / Tres citas con el destino / Tres citas con el destino*, (A/MX/E: sólo para el episodio argentino, Buenos Aires, Klimovsky), *Intermezzo criminal* (Moglia Barth) y *Torrente indiano* (Fleider, film rodado en dos etapas: SB intervino en la primera, de 1950, cuando trabajaba para los estudios Mapol; la segunda tuvo escenografía de Carlos T. Dowling). **1954:** *Barrio gris* (Soffici), *Marianelia y Concierto para una lágrima* (ambos Julio Porter) y *El último perro* (Demare: + V). **1955:** *Bendita seas* (Luis Mottura), *Historia de una carta* (Porter), *La muerte flota en el río* (Augusto César Vatteone), *El campeón soy yo* (Virgilio Muguerza) y *Goleta Austral* (Oscar Carchano). **1956:** *El hombre señalado* (Francis Lauric: con Carlos T. Dowling). **1959:** *Campo arado* (Fleider) y *Simiente humana* (Sergio Leonardo). **1960:** *Shunko y Alias Gardelito* (ambos Lautaro Murúa) y *El romance de un gaucho* (Rubén W. Cavallotti). **1961:** *Los inundados* (Fernando Birri: + socio de Productora América Nuestra SA), *Dar la cara* (José A. Martínez Suárez: producción de la Productora América Nuestra SA en la que SB no tuvo intervención directa) y *El último montonero* (Catrani: asesor artístico). **1962:** *Lindor Covas –El Cimarrón–* (Carlos Cores). **1963-1965:** *Una excursión a los indios ranqueles* (Derlis M. Beccaglia, film de rodaje inconcluso: SB intervino sólo en la etapa 1963). **1969:** *Tango argentino* (Simón Feldman). **1973:** *Quebracho* (Ricardo Wullicher). **1974:** *La Madre María* (Demare). **1975:** *La Mary* (Daniel Tinayre). **1976:** *Sola* (Raúl de la Torre). En Costa Rica y Honduras: **1980:** *Die rückkehr der weißen götter / Fray Bartolomé de las Casas* (RFA/MX/F, Eberhard Itzenplitz: + V, NA).

## **Irma Córdoba, una antídota**

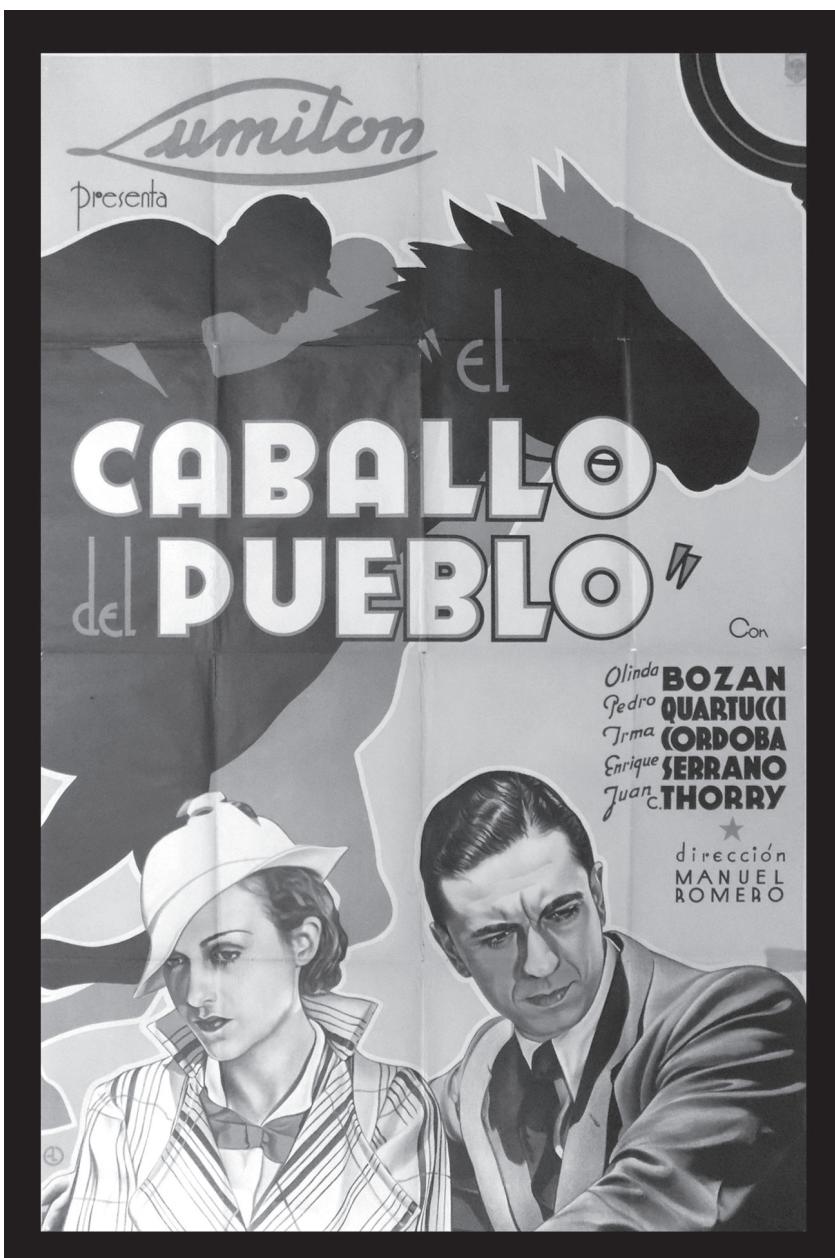
Por Alejandra Portela

Algunos pocos años antes de la configuración final del cine de ingenuas,<sup>1</sup> que protagonizaron inconfundiblemente María Duval y las hermanas Legrand, Irma Córdoba, que había comenzado a trabajar en cine en 1932, preanunció con sus personajes algunas de sus características. Aunque no puede encasillársela como tal, ya que todavía ese tipo de mujer está por diseñarse, esta joven y en apariencia frágil actriz, hija de un empresario teatral padre de cuatro hijos, fue pieza fundamental en aquel cine en el que los hombres aparecían como predestinados y las mujeres como canallas, pero que siempre tenía un lugar para las jovencitas indefensas. Ambigüedades, en todo caso, más interesantes que los lugares modélicos que aparecerían en los años 40.

Cabe poner como ejemplo el cine de Manuel Romero y su despliegue de gustos populares: el tango, el turf, el circo, la noche porteña. En sus películas circulan *tipos* de personajes asociados, aquellos que comenzaron a destacar rápidamente, como el de Olinda Bozán y su comicidad desenfrenada, el de Tita Merello y la seducción de mujer fuerte, o la tontería graciosa de Severo Fernández y el bufonismo de León Zárate. Extrañamente, Irma Córdoba no suele figurar en la lista de actrices descubiertas por Romero, pero bien podría asegurarse que, en ese mapa de arquetipos, fue una fiel criatura romeriana: la joven dulce e inofensiva que solía estar en medio del deseo de los hombres y la calculada protección paterna. Su padre, Fidel Córdoba, que era amigo de Angelina Pagano, la llevó para que le tomara una prueba: “Yo quería ser bailarina, pero en mi casa querían que fuera actriz”. En las muchas entrevistas que le hicieron

---

1 Alejandro Kelly Hopfenblatt en “Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas”, en *Imagofagia*, 2014, escribió: “Relatos sobre niñas inocentes, estos films proponían modos para enfrentar y asimilar los aires de cambio que amenazaban a las estructuras tradicionales. A partir de una clara delimitación de las esferas privadas y públicas, el cine de ingenuas no rechazó la modernidad sino que buscó adaptarla a los valores tradicionales, tomando sus elementos positivos, neutralizándolos y asimilándolos”.



solía recordar que cuando Pagano la escuchó recitar dictaminó: “Bueno, mejor la vamos a poner en el cuerpo de baile”, aunque poco después ya estaba actuando en las obras *El gato con botas* y *El sueño de Pelusita*.

El personaje que animó en *Noches de Buenos Aires* le llegó por casualidad. Trabajaba en ese momento en la compañía de Eva Franco junto con Enrique Serrano, muy amigo de Romero y de Bayón Herrera, a quienes Lumiton había encomendado el guion de ese film. Alicia Vignoli renunció poco antes de comenzar a hacer el personaje de Celia Campos y en busca de su reemplazo Serrano recomendó a Irma Córdoba. En la pieza teatral de Romero, de igual título, ella interpretaba a una mujer casada, celada por su marido (Fernando Ochoa) pero objeto del deseo de Guillermo Pedemonte, que despuntaba las canciones como figura central de una revista, y entre canción y canción de amor frustrado se van confundiendo ficción y realidad.

Por omisión involuntaria o falta de memoria, la actriz no solía mencionar *Rapsodia gaucha* de Ferreyra como su primera intervención en cine: tal vez dado lo fallida que la película había resultado en la aplicación del sistema de sonido directo: los diálogos no se escuchaban y por eso fue archivada. En la siguiente película en la que participó, *El caballo del pueblo*, su personaje, Esther Peña, es presentado por el de Pedro Quartucci como “una chica *bien* que va mucho a la *bôite*”. Aquí, el padre (Juan Mangiante) está agobiado por una deuda y a modo de extorsión la usa como moneda de cambio al prometerla en casamiento al poderoso Viñas (Serrano), pero ella, desobediente, se enamora del debutante Juan Carlos Thorry. Más ingenua aún es la trapecista de *La muchacha del circo*, hija del dueño del Gran Circo Rivolta (Luis Arata): casi al comienzo canta el tema homónimo, que preanuncia algo del argumento (“una humilde belleza y su tibia emoción dada por pocas monedas”); ella soporta los dolores amorosos del padre y de alguna manera debe sacrificarse por él. Su fragilidad está a punto.

A ese tipo de personaje que iba asumiendo junto con sus papeles le calzaría a la perfección el rol de Emilia, la joven que se había criado de pequeña con José Gola y que es acosada sexualmente por él en *Fuera de la ley*. Tras magistral elipsis, termina siendo víctima del secuestro extorsivo de su hijita, motivo que dispara el final trágico de la obra maestra de Romero. También en *Tres anclados en París* hay un padre al que hay



Con Hugo del Carril en *Tres anclados en París*.

que salvar de la ruina: muestra allí una hermosura particular y sus vestidos refinados son un espectáculo en sí mismos. El cine protoindustrial comienza a utilizar recursos no sólo visuales sino también comerciales, por ejemplo con la publicidad de casas de ropa y de sombreros, que Irma lucía como una modelo.

En toda esa primera etapa predominan personajes cuya relación con un padre protector o sufriente exalta su figura de niña casi desamparada. Pero el tema llega a su expresión máxima con *Atorrante*, basada en la obra teatral de Vicente Martínez Cuitiño: Paulina se casa con su profesor (Enrique de Rosas), un hombre mayor que bien puede ser su padre, mientras su verdadero progenitor (Domingo Sapelli) espera salvarse económicaamente con ese matrimonio. “Una mujer que se equivoca lo pierde todo”, dice su personaje en *Cuatro Corazones*, film de Enrique Santos Discépolo, quien además interpreta un personaje que es un hallazgo en sí mismo, que se sale de las *macchietas* de costumbre, redimiendo a esa joven e indefensa madre para que no pierda a su hijo. *Deshojando margaritas* es un film que sirve para que Serrano se luzca, y en el que por primera vez Córdoba despliega en cine sus sorprendentes

dotes de comediante. Hay algunas escenas realmente muy efectivas entre ambos, él un empresario con mucho dinero y ella su novia rica y de clase alta que suele reunir en su mansión a los representantes de la cultura y la intelectualidad del momento. También interpreta a una mujer de clase alta en *Mirad los lirios del campo*, sobre la popular novela del brasileño Érico Veríssimo: a tono con ese melodrama, Irene es una extravagante, calculadora y seductora mujer que se casa con el médico pobre (Francisco de Paula) que quiere alejarse de las miserias de su clase social. La idea ya está planteada en la primera escena y allí, por primera vez, Córdoba desarrolla un personaje frío y manipulador que parece dedicado a cambiar dentro de la historia los destinos de ese hombre que también se aleja de su verdadero amor: su actuación es realmente magistral.

Para el crítico Rodrigo Tarruella hay dos películas en *Navidad de los pobres*, siguiente éxito de Romero: mientras Catita protagoniza la comedia, Córdoba perfila el melodrama: una pobre madre que oculta que es soltera por el estigma social que conlleva y que en la primera escena es descubierta en una gran tienda mientras roba un juguete para su hijo por Navidad. Rotundo cambio respecto de sus dos interpretaciones anteriores y contrapunto perfecto con la Marshall. Su personaje termina enamorado del de Osvaldo Miranda, con quien volverá a trabajar en teatro y en TV conformando una pareja con química: “Cuando me preguntan a qué se debió el buen funcionamiento de mi rubro con Osvaldo nunca sé qué que responder Es como un misterio indescifrable. Sólo sé que el público nos aceptó de entrada y nos asoció a lo largo de toda la vida”.<sup>2</sup>

*Cinco gallinas y el cielo* desarrolla un tema central que se va desplegando en algunos episodios en torno a las aves con las que experimenta un científico y que le son robadas: Irma y Ricardo Castro Ríos animan a una pareja que al comer una de las gallinas comienza a acusarse con verdades que de otra manera nunca se hubieran dicho. A partir de allí, su carrera cinematográfica se vuelve despareja, destacando apenas en *Las locas del conventillo*. A los 84 años, y en el año de su retiro del espectáculo, rodó uno detrás del otro sus dos últimos films: en *El mundo contra mí* es una actriz de teatro que vive en un geriátrico y tiene una relación especial con su nieta, una actuación que logra ser conmovedora; en tanto que en *Eva Perón*, de Desanzo, su Mercedes Ortiz de Achaval Junco,

---

2 Mario Gallina: “Osvaldo Miranda. El comediante”.

personaje episódico pero contundente, se enfrenta a Eva (Esther Goris), quien la increpa duramente: “Tanto apellido junto huele a bosta de vaca”.

Su actividad teatral siempre fue profusa, al igual que la televisiva, que despuntó en 1957 y tuvo ciclos muy exitosos. “Perdí la cuenta de todas las obras, películas y programas que hice... Sé que hice de todo y de todas: fui hija, prima, hermana, tía, madre, abuela. Jamás permití que la ficción me mostrara ridícula... a todos mis personajes les puse mis años, que siempre me dieron orgullo”.<sup>3</sup> Un buen resumen de esta vida artística que cruzó todo el siglo XX y que forma parte ya de nuestro acervo. Irma Córdoba, a diferencia de muchas estrellas de su época, nunca se sintió una diva: sí, en cambio, una actriz que hacía bien su trabajo, una elegante humildad que sostuvo a lo largo de toda su prolífica carrera. Seguramente será recordada como una de las actrices con más años de trayectoria en el espectáculo argentino. Falleció en 2008, a los 94 años.

### Filmografía

[Irma Julia Córdoba; Esquina, Corrientes, 1.7.1913 / Buenos Aires, 18.5.2008]

**1932:** *Rapsodia gaucha* (José A. Ferreyra). **1934:** *Alas gauchas* (Mario Soffici: film de rodaje inconcluso), *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero) e *Internado –Estudiantes de Medicina–* (Carlos de la Púa – Héctor A. Basso). **1935:** *El caballo del pueblo* (Romero). **1936:** *Los muchachos de antes no usaban gomina y La muchacha del circo* (ambos Romero). **1937:** *Fuera de la ley* (Romero), *El forastero* (Ber Ciani) y *Tres argentinos en París* [luego *Tres anclados en París*] (Romero). **1938:** *Cuatro Corazones* (Enrique Santos Discépolo). **1939:** *Atorrante* (Enrique de Rosas hijo). **1941:** *Locos de verano* (Antonio Cunill Cabanellas) y *Último refugio* (John Reinhardt). **1942:** *Noche de bodas* (Carlos Hugo Christensen) y *Una luz en la ventana* (Romero). **1943:** *Delirio* (Cunill Cabanellas – Christensen) y *Mi novia es un fantasma* (Francisco Mugica: AANA). **1945:** *Deshojando margaritas* (Mugica). **1946:** *Mirad los lirios del campo* (Ernesto Arancibia). **1947:** *Navidad de los pobres* (Romero). **1954:** *El festín de Satanás* (Ralph Pappier). **1956:** *Cinco gallinas y el cielo* (Rubén W. Cavallotti). **1965:** *Las locas del conventillo –María y la otra– / María y la otra* (A/E, Fernando Ayala). **1968:** *Maternidad sin hombres* (Carlos Rinaldi). **1971:** *La sonrisa de mamá* (Enrique Carreras). **1972:** *Me gusta esa chica* (Carreras). **1980:** *Bárbara* (Gino Landi). **1981:** *Venido a menos* (Alejandro Azzano). **1996:** *El mundo frente a mí* (Beda Docampo Feijóo) y *Eva Perón* (Juan Carlos Desanzo).

---

3 Entrevista año 2002.

## El heroico Nelo Cosimi

Por Daniel López

Radicado en la Argentina desde sus 4 años de edad, el italiano Nelo Cosimi fue no sólo uno de los pioneros de la industria cinematográfica nacional sino también su primer actor específicamente nacido en el cine, es decir, sin experiencia previa en el teatro. En ese rubro, poco a poco configuró un personaje arquetípico, el del aventurero heroico, acaso asimilado de Tom Mix y Douglas Fairbanks, modelos que prosiguió hasta finales de los años 20, cuando su físico ya no respondía a tales exigencias.

En tanto actor, por cierto muy popular y activo, intervino en una gran cantidad de films, lo que posiblemente indujo a un cronista porteño a calificarlo de “veterano actor” en 1930... a sus 36 años. Debutó de la mano de Ferreyra en *El tango de la muerte*, donde animó a un villano que respondía al apelativo de “el Pesao”. Su primer protagónico le llegó tan sólo en su octavo film, *El Puma*, argumento suyo, en cuyo rodaje en la localidad bonaerense de Rivadavia sufrió un serio accidente al caer sobre las vías de un tren en movimiento desde una altura de diez metros. Uno de sus personajes más celebrados fue “el Ladeao” de *Carne de presidio*, película en la que por primera vez fue dirigido por Torres Ríos y por primera vez actuó junto con su mujer, Chita Foras: era el villano, un lisiado “hijo del arroyo” redimido por el amor de una ciega, ofreciendo un “cuadro abyecto del hampa porteña”, según las crónicas de la época. Fue un Juan Manuel de Rosas *miscasting* en *Manuelita Rozas*, y en su trayectoria resaltan los rodajes simultáneos, experiencia entonces inédita que en años posteriores los productores mexicanos convertirán en habitual: fueron los de *Allá en el Sur...*, *Donde el Nahuel Huapí es rey* y *iPatagonia!*, producciones de Federico Valle, *El arriero de Yacanto* y *Odio serrano*, ambos de Ferreyra, y sus propias producciones *La mujer y la bestia* y *La quena de la muerte*.

La mayor parte de su obra en tanto director suma el guion y la interpretación. Son diecisiete largometrajes, entre mudos y sonoros, con un denominador común: historias de aventuras filmadas en escenarios



Angela Tapia, Florentino Delbene y Chita Foras en *Federales y unitarios*.

naturales. Las únicas excepciones a esa regla parecen ser la comedia urbana *Buenos Aires también tiene...*, mayormente rodada en el teatro Maipo, y el drama romántico *Federales y unitarios* (“una excelente película aunque no es extranjera”, invitaba la publicidad). Una rareza, en cambio, es *Regeneración*, film que la historia no registró, un encargo del Sindicato La Fraternidad, obviamente de asunto ferroviario y cuyo “producto se destinará al orfelinato y hospital que la nombrada entidad se propone levantar para beneficio de sus asociados”, magro si se constata que apenas fue exhibido por un día en tres cines porteños.

Como escribió un cronista de *La Prensa* (26.10.1930), “Cuando Cosimi toma de la vida misma, ya junto al mar, ya en plena sierra, los cuadros de sus producciones, hace mejor obra de realizador que cuando se empeina en meterse en pobres *studios*”. Su mayor éxito comercial resultó, sin duda, *Corazón ante la ley*, temprano ejemplo del subgénero *services movie*, del tipo de las *naïves*, en favor del Colegio Militar, producción beneficiada por la magnificencia de su productor y distribuidor, Antonio Manzanera, y que a la versión original muda le sumó, un año más tarde, otra apenas sonorizada. A pesar de su nutrida filmografía, a Cosimi le sobreviven apenas tres de los films que dirigió:

- *Mi alazán tostao*, del que una copia reducida a 16mm fue exhibida en el 19º Festival de Mar del Plata (marzo 2004), “combina elementos del *western* estadounidense y del melodrama campero” y “demuestra además que Cosimi, como el *Negro Ferreyra*, manejaba con fluidez y destreza los recursos narrativos propios del cine. La sencillez argumental de *Mi alazán tostao* no es obstáculo para que el realizador refuerce el relato con un montaje dinámico, acciones paralelas, sintéticos *flashbacks* y hasta la apelación a imágenes metafóricas sorprendentes”, en opinión de Fernando Martín Peña.

- *La quena de la muerte*, interesante aunque obvia contraposición entre el blanco y el indio y entre la ciudad y el campo, en el que destacan algunas curiosidades: la caracterización de Chita Foras con peinado à la Louise Brooks, fumando de una boquilla larguísima, tocada con collar de perlas y *robe* con cuello de piel, escuchando *charleston* por la radio, tal como denota el movimiento de sus pies; Florentino Delbene con bigote súper finito, como todo seductor de la época; varios encuadres imaginativos y hasta creativos; la unidad de lugar (dos localizaciones) y de

personajes (sólo cinco); y, especialmente, la franqueza con que el argumento presenta a Delbene y Foras como dos buenos-para-nada intentando –y consumando– una doble seducción, castigada al final con la muerte de ambos (ella tosiendo y cubriéndose la boca con un pañuelo, como Marguerite Gautier) mientras los hermanos indígenas ultrajados vuelven “de regreso a la tierra nativa, huyendo del fantasma del pasado”.

• *El escuadrón azul*, nueva versión de *Corazón ante la ley*, último film suyo y del productor Julio Raúl Alsina (pionero del cine argentino desde 1909), malo sin atenuantes, con interpretaciones declamatorias y anticuadas pero con la sorpresiva inclusión de un plano con la cámara inclinada.

[En gran parte de sus films Cosimi tuvo como *partner* a Chita Foras (1908-1986), que bien merece un párrafo propio, aunque breve. Compañera suya a tiempo completo aunque se casaron legalmente tan sólo en marzo 1929, Foras fue, como Mary Clay y María Turgenova, una de las grandes estrellas del cine mudo: en ese período intervino en doce films siempre acompañando a Cosimi salvo en tres excepciones, dos con Leopoldo Torres Ríos y una con Arturo Mathón. En el sonoro hizo apenas dos films, *El cantor del circo* y *Caídos en el Infierno*, este tan tardeamente que ya se la daba por muerta. Chita Foras dedicó su casi entera trayectoria al cine y luego a la radiofonía, pero en contadas ocasiones incursionó en el teatro, en 1929 y 1930 con Arturo Grecco (elenco en el que también estaba Luis Sandrini) interpretando en gira a la Dionisia de *La pulpera de Santa Lucía*, a la Paloma de *El conventillo de la Paloma* y a la Elvira de *La muchachada de a bordo*, y años más tarde en las compañías de Leonor Rinaldi y Francisco Charmiello (1940) y de Leonor Rinaldi y Tomás Simari (1945)].

Una rareza es que Cosimi no hiciera teatro: sin embargo, supo despuntar el vicio en al menos tres oportunidades de las que se han encontrado registros. El 30.10.1926 estrenó en el cine Soleil Palais del barrio de Almagro un *sketch* teatral titulado *Sabandija*, con intercalación de un breve film, interpretados ambos por él mismo. El 24.3.1931, en el cine El Nilo de Boedo, ofreció otro *sketch*, *El penado 14*, acompañado por “el cantor nacional” Ildefonso Malga, quien interpretaba el popular tango del título. Su última actividad artística fue la puesta en escena de *Las llamas del alcohol*, de José Vinci, el 7.7.1945, como segunda parte de



Alvaro Escobar, Guillermo Casali y Esteban Berria en *El cantor del circo*.

un “Gran Festival Artístico en conmemoración de la magna fecha patria” organizado por esa única vez por la “Biblioteca y Asociación Vecinal de Fomento Nueva Chicago del Club Social y Deportivo General Paz, ubicado en Montiel y la avenida Chicago”: el programa de mano lo presenta como “precursor del cine nacional”.

Como le ocurrirá a su colega generacional Edmo Cominetti, Cosimi no pudo sobrellevar el quiebre del mudo al sonoro, que lo encontró ya al borde de la vejez, sin rumbo fijo en sus elecciones temáticas y sumido en aventuras no ya heroicas como las de sus personajes sino con productores inexpertos. Prueba de ello son *La canción del fuego*, film parcialmente sonorizado pero que por defectos técnicos no llegó a los cines, *Lágrimas de arrabal*, que debió ser el primero suyo plenamente sonoro pero que ni siquiera terminó de rodar, y *El cantor del circo*, especie de desastre a todo nivel, que comenzó a filmar en 1935, pudo terminar tan sólo en 1940 y logró exhibir en 1942 en una sala menor del barrio de Flores.

Cosimi fue vocal en la primera Comisión Directiva de la Asociación Cinematográfica Argentina instituida en marzo 1930. En 1944 integró la

productora Cancionero Argentino Films, especializada en cortometrajes musicales. Dos de sus últimos films en tanto actor, *Lauracha y Mirad los lirios del campo*, fueron estrenados luego de su fallecimiento. El diario *El Mundo* publicó un artículo necrológico en el que decía que “ayer fue encontrado sin vida en su habitación, donde vivía, en forma modesta, alejado de la órbita del éxito”. En *El remanso* actuaba la niña Argentina “Pichona” Cosimi, su sobrina, y a su muerte lo sobrevivieron, además de su mujer, sus hermanos, Ada Cosimi -viuda de Malvagni-, María Cosimi -viuda de Devas- y Raúl Cosimi, casado con María Teresa Talevi: de alguna rama de ese entramado familiar nacerá un sobrino-nieto que también será cineasta y llevará el nombre de Raúl Perrone.

**Filmografía**

[Nelo Cosimi; Macerata, provincia de Macerata, Italia, 1894 / Buenos Aires, 4.10.1946]

**Actor en films ajenos**

**1917:** *El tango de la muerte y Venganza gaucha* (ambos José A. Ferreyra). **1918:** *Los inconscientes y En buena ley* (ambos Alberto Traversa). **1919:** *Campo ajuera y De vuelta al pago* (ambos Ferreyra). **1920:** *Brenda* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche) y *El Puma* (Manuel Lema Sánchez: + Arg.). **1921:** *Los hijos de naides* (Edmo E. Comineti: + Arg.) y *El hijo del Riachuelo* (Ricardo Villarán). **1922:** *Allá en el Sur..., Donde el Nahuel Huapí es rey y ¡Patagonia!* (los tres Arnold Etchebehere). **1923:** *La leyenda del Puente del Inca* (Ferreyra). **1924:** *El arriero de Yacanto y Odio serrano* (ambos Ferreyra) y *Carne de presidio* (Leopoldo Torres Ríos). **1925:** *Y en una noche de Carnaval...* (Enzo Longhi) y *Manuelita Rozas* (Villarán). **1926:** *Empleada se necesita...* (Torres Ríos) y *En la patria de los gauchos* (Arturo A. Mathon). **1940:** *La carga de los valientes* y *La 5º calumnia* (ambos Adelqui Millar). **1941:** *Sendas cruzadas* (Belisario García Villar y Luis Morales) y *La maestrita de los obreros* (Alberto de Zavalía). **1942:** *Malambo* (Zavalía). **1943:** *Centauros del pasado* (García Villar). **1944:** *Lauracha* (Ernesto Arancibia). **1945:** *El tercer huésped* (Eduardo Boneo). **1946:** *Mirad los lirios del campo* (Arancibia).

**Director**

**1921:** *El remanso* (+ G e I). **1922:** *Mi alazán tostao* (+ G e I). **1926:** *El lobo de la ribera* (+ G e I). **1927:** *Buenos Aires también tiene...* (+ G e I), *Federales y unitarios* (+ G e I) y *Regeneración* (+ G e I). **1928:** *La mujer y la bestia* y *La quena de la muerte* (+ P, G e I de ambos). **1929:** *Corazón ante la ley* (+ G e I). **1930:** *Defiende tu honor y Dios y la patria* (+ G e I de ambos). **1931:** *Milonga...* presidencial y *La canción del fuego* (+ G e I de ambos). **1934:** *Lágrimas de arrabal* (+ G: film de rodaje inconcluso). **1935-1940:** *El cantor del circo* (+ G e I). **1936:** *Juan Moreira*. **1937:** *El escuadrón azul* (+ G).

**Otras actividades en cine**

**1928:** director de escenas filmadas que complementaban las representaciones teatrales en el Apolo de *La piedra del escándalo* y *La chacra de don Lorenzo*, de Martín Coronado.

**Otros films mencionados**

*Caídos en el Infierno* (Luis César Amadori, A, 1953).

ARAUCANIA FILMS presenta

# EL CENTROFORWARD MURIÓ AL AMANECER

con

RAUL ROSSI  
LUIS MEDINA CASTRO  
ENRIQUE FAVA  
DIDI CARLI  
y  
CAMILO  
DA PASSANO

Cinefábula de

AGUSTIN  
CUZZANI

Dirección

RENE  
MUGICA



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

## **Las idas y vueltas de Donadio**

Por Daniel López

Que una persona que en medio siglo dirigió veinticinco films y actuó en otros setenta y cuatro en Italia, Argentina y Uruguay, que además intervino en numerosas producciones teatrales en Italia y la Argentina, que por si fuera poco cantaba y componía, y que a pesar de todo ello hoy sea desconocido por varias generaciones de espectadores y colegas suyos indica que es casi imprescindible contar quién fue esa persona.

Italiano, Donadio vivió en la Argentina desde 1910: a poco de llegar a Buenos Aires, y gracias a su dominio del castellano, trabajó en teatro, en papeles menores en la compañía de Ángela Tesada y Enrique Arellano. Aspiraba, sin embargo, a convertirse en cantante de ópera e incluso ofreció un recital el 15.9.1910 en el Nacional de Santa Fe y Callao (“gran función á beneficio del señor Teófilo Chiesa, con el desinteresado concurso del barítono Francisco J. Donadio, quien cantará el 3er. acto de la ópera *Tannhauser* [y] *O tu bel'astro* y *Non t'amo piú* de la ópera *Tosca*”, según la cartelera de *La Nación*). De inmediato volvió a Italia, donde hizo dos films, pero regresó a la Argentina sin lograr levantar su carrera. Disconforme, el 28.6.1913 embarcó otra vez hacia su país para estudiar *bel canto* en una academia turinesa, aunque una afección en la garganta lo obligó a enterrar definitivamente su vocación: de todos modos, hasta 1922 alternó teatro –llegó a actuar con Eleonora Duse y con Ermete Zocconi– y cine con el nombre François-Paul Donadio, interviniendo en una treintena de films y logrando su primer y único protagónico en *Il principe Zilah*.

Volvió a la Argentina en 1923 y, enarbolando los blasones obtenidos, fue contratado por Margarita Xirgu para sumarse a su temporada en el San Martín, donde debutó el 14.9 interpretando el principal personaje masculino –que había estrenado Alfonso Muñoz, a quien reemplazó– en un montaje del clásico de D’Annunzio *La figlia di Jorio*. Ese mismo año escribió, produjo y dirigió *El caballero de la rambla*, film que mereció críticas dispares pero que evidencia una capacidad cierta de Donadio



Con Silvia Legrand en *El juego del amor y del azar*.

para convencer al poderoso distribuidor y exhibidor Julián de Ajuria de producirle ese drama inspirado en los folletines a la moda, interpretado por sus connacionales Mario Parpagnoli y Emilia Vidali y parcialmente filmado en Mar del Plata.

Hacia finales de 1926 incursionó en la incipiente radiofonía recitando poemas y monólogos, y la sección *ad hoc* de *La Nación* dedicó un suelto (19.12) al hecho señalando que “la crítica siempre ha sido favorable para este actor de reconocidos méritos”, incluso “cuando asumiera la responsabilidad de representar un importante papel durante las funciones de teatro griego efectuadas en nuestro Teatro Colón”. En diciembre 1927 se integró al elenco de la Compañía Española de Obras Poéticas, encabezada por Francisco Villaespesa que hacía temporada en el Teatro de la Comedia, pero sólo para interpretar a Neri, el trágico, patético protagonista del clásico italiano de Sem Benelli *La cena delle beffe*, una producción que debutó precisamente en la Nochebuena.

Donadio tuvo el curioso honor de ser designado (abril 1928) director de los estudios en los que la filial porteña de la De Forest Phono Film

rodaría sus producciones: el actor dirigió personalmente los primeros films sonoros argentinos, entendiendo por sonoros aquellos con la banda de sonido incorporada a la película misma. Eran todos de corto metraje y en su gran mayoría musicales, pero también había pasos de comedia y un par de documentales. El esfuerzo y la dedicación, sin embargo, no ayudaron a su carrera como director: tan sólo una década más tarde pudo levantar un proyecto en tal sentido y fue *Poncho Blanco*, basado en un argumento de Ricardo Hicken que resultó un film ingenuo, primitivo en todo sentido, mal escrito y pésimamente actuado con la excepción de Luisa Vehil, que juega a la comedia en medio de un drama tremebundo entre dos hermanos, uno honesto y otro corrupto. En *Reportaje al cine argentino*, Francisco Mugica (que fotografió y compaginó ese film) lo recuerda con cierto afecto: “¡Era un caso Donadio...! Fue un hombre que se largó a dirigir sin tener la menor noción de lo que era dirección. En vez de tener un libro, él iba con papeles: «Esto es lo que voy a filmar en el día de hoy». Yo, al quinto día, me di cuenta de que esa película iba a durar dos horas y media si seguía en ese tren”.

Donadio nunca volvió a dirigir, pero jamás interrumpió su carrera de actor en teatro y cine, siempre en personajes secundarios en los que destacaba por su habitual sobreactuación. En febrero 1931 algún diario informó acerca de la posibilidad de que viajara a Hollywood, contratado por la Universal para su producción hablada en castellano, pero el proyecto no se concretó. Resignado a una carrera de cabotaje, hizo de varios comisarios y de padre de muchos actores (¡incluyendo a Mecha Ortiz, a la que le llevaba trece años!) y se lo recuerda especialmente como el director del sanatorio frenopático al que van a parar Olinda Bozán y Luis Sandrini en *La casa de los millones*; como el mister John Movie, presidente de la Metro y Media Goldwyn Films de *Cuidado con las imitaciones*; como el animador del circo de Frank Brown en *El último payador*; como el psiquiatra Agnus Lombroso de *Amor a primera vista*; como el gracioso profesor sordo que le toma examen a Mirtha Legrand en *La pícara soñadora* y como el profesor Von Westernhausen, una de las adquisiciones de Raúl Rossi en *El centroforward murió al amanecer*, que fue su último trabajo. En ocasiones no era acreditado, y en otras lo era pero resultaba apenas visible, como en *Despertar a la vida*, donde había que agudizar la vista para descubrirlo como el médico barbado que observa la operación a la que someten a Elisa Galvé. Armando Bó y Enrique Carreras fueron quienes más frecuentemente lo contrataban:



Mario Baroffio, Alfredo Barbieri y Donadio en *La tía de Carlitos*.

de hecho, el único film en el que animó un personaje importante resultó *Sinfamilia*, donde fue acreeditado en segundo término. Intervino en *La tía de Carlos* y en *Los tres mosqueteros* (como Porthos, que ya había asumido en octubre 1930 en el teatro San Martín en una producción dirigida por Joaquín Pibernat), así como en sus parodias *La tía de Carlitos* y *Los tres mosqueteros*.

Mejor fortuna parece haber tenido en el teatro, donde destacó animando a Joe Horn en el estreno argentino de la pieza de W. Somerset Maugham *Rain*, representada desde el 7.5.1930 en el Argentino por una compañía dirigida por Armando Discépolo en la que Sadie Thompson era Amelia Senisterra. Entre sus múltiples actividades, escribió dos comedias teatrales (*Mujeres que matan* y *La guerra, señora*) expresamente para Luis Arata, quien supuestamente iba a estrenarlas durante la pretemporada 1930 del actor en Rosario, algo que no ocurrió entonces ni nunca después, y compuso la *canzonetta Senza mamma e senza amore*, sumamente popular, cantada por Alberto Castillo en *La barra de la esquina*. Hacia el final de su vida, ya alejado de estudios y escenarios, desarrolló tareas administrativas en la Casa del Teatro.

Además, su nombre ocupó brevemente las páginas de policiales: el 9.9.1929, tras haber cenado muy temprano, discutió con su esposa, Manuela Franco, con quien vivía en la calle José Mármol 218, en Caballito; el asunto espesó, la mujer –pistola en mano– le impidió salir del hogar (él se preparaba para ir al Ateneo, donde integraba la compañía de Matilde Rivera y Enrique De Rosas), forcejaron, el arma se disparó y Donadio recibió un disparo en el abdomen, por el que debió ser intervenido de urgencia en el hospital Ramos Mejía; la señora fue detenida pero, todo un caballero, apenas pudo el hombre declaró que él mismo se disparó accidentalmente y su esposa fue de inmediato liberada. Caballeros eran los de antes.

### Filmografía

[Francesco Paolo Donadio; Turín, provincia de Turín, Italia, 24.10.1888 / Buenos Aires, 7.8.1968]

#### Director

**1924:** *El caballero de la rambla* (+ P, Arg. y G). **1928:** 23 cortometrajes sonoros Phono Film filmados entre junio y octubre: *El viejo tango* (con Gloria Falugi, Félix Mutarelli y Gonzalo Palomero), *Entre mate y mate* (con Juan Bono, Alberto Palomero y Gonzalo Palomero), *Desfile militar del 9 de Julio* (documental), *Chorra y El poeta* (ambos con Marcos Caplán), *La paisana y Oiga, agente* (ambos con Mercedes Simone), *El número fatal* (con Manuel Rico), *El sepulturero*, *La mano del muerto* y *Cielito lindo* (los tres con la mexicana Adria Delhort), *Andate con la otra* (con Felicia San Martín), uno sin título con un breve discurso del intendente porteño Horacio Casco, *Felicia* (con el Trío Pollero), *¡Haragán!... y ¡Qué lindo es estar metido!* (ambos con Sofía Bozán), *Caminito* (con Libertad Lamarque y Alfredo Gobbi), *Lindo tipo de varón* (con Azucena Maizani), *Pinta brava* (con Charlo), *Irigoyen* (documental, registro de la asunción del Presidente Hipólito Yrigoyen), *El negro silencioso* (se ignora con quién), *La cumparsita* (con la orquesta de Julio De Caro) y otro sin título (con Juan Carlos Marambio Catán). **1935:** *Poncho Blanco* (+ G).

#### Actor

En Italia: **1911:** *Quo Vadis?* (idem, Enrico Guazzoni). **1912:** *Gli ultimi giorni di Pompei* (Los últimos días de Pompeya, Mario Caserini y Eleuterio Rodolfi). **1914:** *Delenda Carthago!* –Tragedia dell'età antica– (Luigi Maggi) y *L'ultimo dei Caldiero* (Riccardo Tolentino). **1915:** *La patria redime y L'impossibile* (ambos Guglielmo Zorzi), *Romanticismo* (Carlo Campogalliani y Arrigo Fusta), *Jack Forbes contro Robichez*, *La colpa del morto* e *Il yacht misterioso* (Marcel Perèz, tres cortos pertenecientes a una serie), *Zvani* (Gino Zaccaria), *Il principe avventuriero* y *Bob salva la vita all'ammiraglio* (ambos director desconocido) y *Val d'olivi* (Rodolfi). **1916:** *Monna Vanna* (idem, Caserini), *La peccatrice* (Roberto Roberti) y *Rina, l'angelo delle Alpi* (Giovanni Enrico Vidali). **1917:** *Il velo squarcia*

## HOMENAJES IV

(Telemaco Ruggieri), *Piccoli mariti* (Vidali), *Luce nelle tenebre y Battaglia per l'amore* (ambos Emilio Graziani-Walter) y *Attila* (Atila, Febo Mari). **1918:** *A peso d'oro* (Peso de oro, Riccardo Tolentino), *Folgore e Il principe Zilah* (ambos Ugo De Simone). **1919:** *Il ventriloquo* (Guido Brignone) e *Il marito in campagna* (Mario Almirante). **1920:** *Il rosario della colpa* (Almirante) e *Il tredicesimo commensale* (*La cadena de la culpa*, Brignone). **1921:** *Fiamma nera* (Brignone), *Ajax* (Raimondo Scotti), *Stecchini giapponesi* (Brignone) e *Il quadro di Osvaldo Mars* (*El secreto del muerto*, Brignone). En la Argentina: **1938:** *Pampa y cielo* (Raúl Gurruchaga). **1939:** *Encadenado* (Enrique de Rosas hijo: NA). **1941:** *Embrujo* (Enrique T. Susini). **1942:** *La novela de un joven pobre*, *Secuestro sensacional!!! y La casa de los millones* (los tres Bayón Herrera). **1943:** *La suerte llama tres veces* (Bayón Herrera), *El sillón y la gran duquesa* (Carlos Schlieper), *La piel de zapa* (Bayón Herrera), *Centauros del pasado* (Belisario García Villar) y *El juego del amor y del azar* (Leopoldo Torres Ríos). **1944:** *La casta Susana* (Benito Perojo) y *Despertar a la vida* (Mario Soffici). En Uruguay: **1945:** *Los tres mosqueteros* (idem, Julio Saraceni). En la Argentina: **1946:** *La tía de Carlos* (Torres Ríos) y *Un marido ideal* (Bayón Herrera). **1947:** *El retrato* (Schlieper) y *Cuidado con las imitaciones* (Bayón Herrera). **1948:** *La Rubia Mireya* (Manuel Romero), *Todo un héroe* (Bayón Herrera) y *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier). **1949:** *La historia del tango* (Romero). **1950:** *Esposa último modelo* (Schlieper), *La doctora Castañuelas* (Moglia Barth), *Qué hermanita...!* (Kurt Land) y *Los árboles mueren de pie* (Schlieper). **1951:** *Payaso* (Lucas Demare) y *Mi mujer está loca* (Schlieper – Enrique Cahen Salaberry). **1952:** *El hijo del crack* (Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson) y *La tía de Carlitos* (Enrique Carreras). **1953:** *Muerte civil* (Alberto D'Aversa: sólo un doblaje, NA), *Los tres mosqueteros* (Carreras) y *Un hombre cualquiera* (Carlos Rinaldi). **1954:** *Somos todos inquilinos* (1º episodio: Carlos Torre Ríos), *Su seguro servidor* (Edgardo Togni), *Adiós muchachos* y *Sin familia* (ambos Armando Bó). **1955:** *Amor a primera vista* (Leo Fleider) y *La pícara soñadora* (Ernesto Arancibia). **1956:** *Una viuda difícil* (Fernando Ayala). **1960:** *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica).

### Otros films mencionados

*La barra de la esquina* (Saraceni, A, 1949-1950).

## Florindo Ferrario, villano cínico y seductor

Por Alejandra Portela

Entre lo poco y nada que se ha investigado sobre la vida de Florindo Ferrario, uno de los actores de carácter más apreciados del cine argentino, los historiadores no concuerdan sobre su fecha de nacimiento: algunas fuentes consignan el 25 de enero de 1897 y el *Diccionario de actores del cine argentino*, de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente, registra el año 1903. Si la datación de una fotografía que guarda el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México es correcta, se podría poner en duda también la fecha del comienzo de su carrera. En ella, Ferrario aparece en un interior, sin bigote, sentado en una silla abrazando su guitarra. La foto está fechada *circa* 1922 y forma parte del catálogo que la familia del fotoperiodista mexicano Agustín Víctor Casasola donó al Estado mexicano. Ya en el terreno de la especulación, podríamos aventurar qué edad real tiene en esa foto, si 19 o 25,<sup>1</sup> y si ese viaje lo hizo en el marco de las giras de la compañía de Camila Quiroga, que en enero de 1922 había sido invitada a México por José Vasconcelos,<sup>2</sup> visitas en las que Casasola estuvo muy presente. Es posible entonces que su debut teatral tuviera lugar en México, y no como se consigna habitualmente en el Apolo cantando el tango *Patotero sentimental* en la obra *El bailarín del cabaret*, de Manuel Romero, estrenada el 12 de mayo de ese mismo año. Ferrario formó parte de esas giras por lo menos hasta 1927, cuando participó de un viaje a Nueva York, y luego a París y España, donde aparentemente permaneció algún tiempo.

Su presencia de galán de rostro ideal y su voz de cantor (de la que sólo queda registro en *Monte Criollo*), no tardarían en llamar la atención de las nacientes productoras de cine sonoro. En 1932 ya está filmando con Luis Arata la que se considera hoy la primera película sonora sin discos, *Los caballeros de cemento*, una comedia fallida que se realizó antes que *¡Tango!* y *Los tres berretines* pero se estrenó después. De los

---

1 La fotografía puede verse en el siguiente enlace: <https://bit.ly/2PB1Z0l>

2 Claudio Fell, "José Vasconcelos. Los años del águila. 1920-1925", México, UNAM, 1989.

ARGENTINA  
SONO\* FILM presenta

# MONTE CRIOLLO



Argumento y  
Dirección de  
ARTURO S. MOM

INTERPRETACIONES MUSICALES  
por AZUCENA MAIZANI  
● DUO MAGALDI-NODA  
● MUSICA ORIGINAL de Fco. PRACANICO.

con Nedda Trancy  
y F. PETRONE ★ F. FERRARIO  
M. RUGGERO ★ D. SAPELLI.



tres hermanos de este último film, uno futbolista “bruto” y otro fanático del tango “sensible”, Ferrario es el “bello”, un refinado arquitecto que entiende los esfuerzos que hace su padre ferretero para que pueda estudiar una carrera universitaria.

Esa voz amable y cadenciosa fue una de sus virtudes principales, y el cine le depararía una carrera irregular, con algunos pocos protagónicos, personajes dispares y pocos directores (Mom, Chenal, Cunill Cabanellas, tal vez también Demare) que supieran aprovechar su costado ambiguo, ese que ponía en tensión lo angelical y lo pérfido. Ya como protagonista y en tandem con Francisco Petrone, destaca en 1935 *Monte Criollo*, film notable que ostenta logros visuales y filmicos muy importantes para un cine en desarrollo:<sup>3</sup> antagonista del rudo Petrone y de aire más juvenil y delicado, Ferrario no puede desapegarse de una elegancia natural, y aunque intenta un cambio de registro con respecto a *Los tres berretines* su cantante de tangos tramposo y seductor irá ganando refinamiento y cierta hombría.

En 1941 formó parte del elenco de *Locos de verano*, versión de la pieza de Gregorio de Laferrère, un clásico del teatro rioplatense que el 24 de abril de 1936 había inaugurado en el Cervantes la gestión de Antonio Cunill Cabanellas al frente de la Comedia Nacional. Formador de actores, Cunill conocía muy bien a Ferrario desde entonces y le hizo jugar un papel en el que podía explotar ese costado seductor que lo caracterizaba, como el hijo burrero de la familia. Desde aquella temporada de 1936, Cunill lo había dirigido en gran cantidad de obras en la sala oficial. Ferrario formó parte la Comedia Nacional hasta 1942.

*Todo un hombre* es la primera película argentina del francés Pierre Chenal, en la que el actor vuelve a encontrarse con Petrone en medio del singular triángulo amoroso urdido por Unamuno en su “novela ejemplar” *Nada menos que todo un hombre*. Chenal rodea a Ferrario con la cámara en la primera escena en la que él, un hombre también casado, intenta seducir a Amelia Bence, logrando del actor un tono acertado. En la radio acompañó en 1943 a la joven Eva Duarte en el ciclo *Heroínas de la historia*, en el que se ofrecían biografías de mujeres ilustres.

---

3 Analizados por Abel Posadas en *Cine sonoro argentino 1933-1943*, Buenos Aires, El Calafate Ediciones, 2005.

Corrían convulsionados tiempos políticos durante el gobierno de facto presidido por el militar Edelmiro Farrell (1944-1946), con la radicalización de dos bandos: la clase obrera sindicalizada que apoyaba al vicepresidente Juan Domingo Perón y las clases media y alta lideradas por partidos de oposición. En la tarde del 19 de septiembre de 1945, Ferrario fue convocado junto con una gran cantidad de artistas (entre ellos Petrone, Bence, Alberto de Zavalía y Delia Garcés, Libertad Lamarque, Luisa Vehil, Roberto Escalada, Alberto de Mendoza, Ángel Magaña, Sixto Ponda Ríos, Ulyses Petit de Murat y Osvaldo Pugliese) a la Marcha de la Constitución y la Libertad, una gran manifestación opositora que resultó en el encarcelamiento de Perón en la isla Martín García el 12 de octubre. Ya en 1946, con Perón en el poder, Ferrario –explícitamente antiperonista– es convocado a filmar *La cumparsita*, protagonizado por



Ferrario en México DF, en los comienzos de su carrera (Foto: Agustín Casasola)



Ferrario, Arturo García Buhr y Enrique Vico en *Locos de verano*.

Hugo del Carril, quien todavía no era director ni tampoco el peronista acérrimo que sería años después:<sup>4</sup> Ferrario vuelve al papel que mejor le calza, el antagonista riguroso, refinado y vil.

Se lució en *El jugador*, curiosa versión de la novela de Dostoievsky en la que destacan esos gestos algo felinos que lo identifican, y en *Un marido ideal*, adaptación de la pieza teatral de Oscar Wilde, en la que volvió a tener un papel más destacado pero esta vez ya no de antagonista, sino de mejor amigo del protagonista Santiago Gómez Cou, el ideal marido y el ideal político, referencia interesante para su tiempo histórico (1946). Grandilocuente, glamoroso y extremadamente dialogado, a *Dios se lo pague* se lo recuerda principalmente por las actuaciones de Arturo de Córdova y Zully Moreno y por esa simulación del mendigo que hace un hombre rico: Ferrario es otra vez el tercero en discordia, Pericles Richardson, el hijo del empresario (Federico Mansilla) que arruinó la vida del protagonista, el que tienta a Zully Moreno para que se escape

---

4 Reconocido por el propio Del Carril, fue Homero Manzi quien, a partir de 1948, lo hizo aproximarse a ese pensamiento político.



Con Amelia Bence en *Todo un hombre*.

con él, aunque su personaje, en verdad, carece de la maldad que suelen tener los que habitualmente anima. El plano en el que De Córdova descubre a través del espejo –en profundidad de campo– a la pareja en pleno plan de fuga resulta memorable.

En 1953 conduce el ciclo televisivo infantil *El tribunal de los niños* y al año siguiente algunas fuentes lo consignan como presentador durante el Festival Internacional Cinematográfico no competitivo desarrollado en Mar del Plata, del que formaron parte películas y directores de gran prestigio: sin embargo, su participación, si la tuvo, no ha quedado documentada. Asimismo, poco se sabe de su actividad en la Comisión Directiva de la Casa del Teatro y de su gestión al frente de la Asociación Argentina de Actores, de la que sólo resta una foto colgada en el *hall* del edificio de la calle Alsina en la que se lo ve con Miguel Faust Rocha y Nicolás Fregues.

Florindo Ferrario falleció muy joven, rondando los 60 años, de un ataque cardíaco, y sus restos fueron velados en la Casa del Teatro. En sus últimos años se había alejado de toda actividad. En lo personal se

lo describe como un ser amable, siempre alegre y con una sonrisa a flor de labios. Pero sus personajes fueron los del galán semivillano, el dúctil en la conquista femenina, a veces el tercero en discordia y siempre bordeando cierto cinismo y ambigüedad: de ahí tal vez su riqueza y su categoría para compartir escenas en aquella época dorada del cine nacional.

### Filmografía

[Florindo Ferrario; Buenos Aires, 25.1.1897 / 30.5.1960]

**1925:** *Manuelita Rozas* (Ricardo Villarán). **1932:** *Los caballeros de cemento* (Ricardo Hicken) y *Los tres berretines* (sin director acreditado). **1934:** *Internado –Estudiantes de Medicina–* (Carlos de la Púa – Héctor A. Basso) y *Monte Criollo* (Arturo Mom). **1937:** *Papá Chirola* (Edmo E. Cominetti). **1938:** *El último viaje* (Julio Saraceni: film de rodaje inconcluso). **1939:** *La canción que tú cantabas* (Miguel Mileo) y *El Loco Serenata* (Luis Saslavsky). **1941:** *Locos de verano* (Antonio Cunill Cabanellas). **1942:** *Mar del Plata ida y vuelta* (Santiago Salviche y Lorenzo Serrano). **1943:** *Todo un hombre* (Pierre Chenal), *Stella* (Benito Perojo) y *Pachamama* (Roberto de Ribón). En Chile: **1944:** *Romance de medio siglo* (*Romance de antaño*, Moglia Barth). En la Argentina: **1945:** *Dos ángeles y un pecador* (Luis César Amadori). **1946:** *Un marido ideal* (Bayón Herrera) y *La cumparsita* (Antonio Momplet). **1947:** *El jugador* (León Klimovsky) y *Dios se lo pague* (Amadori). **1948:** *La calle grita* (Lucas Demare), *Romance sin palabras* (Leopoldo Torres Ríos), *Historia del 900* (Hugo del Carril) y *La campana nueva* (Moglia Barth). **1949:** *Miguitas en la cama* (Mario C. Lugones) y *La culpa la tuvo el otro..!* (Demare). **1951:** *El paraíso* (Carlos Ritter). **1953:** *La calle del pecado* (Ernesto Arancibia) y *Tren internacional* (Daniel Tinayre). **1954:** *El abuelo* (Román Viñoly Barreto). **1955:** *El amor nunca muere* (Amadori: 2º episodio), *El curandero* (María Soffici) y *Las apariencias engañan* (Carlos Rinaldi).

### Otros films mencionados

*¡Tango!* (Moglia Barth, A, 1932-1933).

ARIES CINEMATOGRAFICA ARGENTINA • FERNANDO AYALA y HECTOR OLIVERA PRESENTAN A:

SUSANA FREYRE  
DUILIO MARZIO  
LAUTARO MURUA  
FERNANDA MISTRAL  
ORESTES CAVIGLIA  
Y LEONARDO FAVIO

# Paula + Cautiva

ARGUMENTO:  
BEATRIZ GUIDO  
PRODUCCION:  
HECTOR OLIVERA

DIRECCION:  
**FERNANDO AYALA**

FOTOGRAFIA: ALBERTO ETCHEBEHERE • ESCENOGRAFIA: MARIO VANARELLI • MUSICA: ASTOR PIAZZOLLA

DIST. POR A. A. ASOCIADOS

## **Susana Freyre, la tímida que triunfó**

Por Mario Gallina

Próxima a la primavera de 1929, en Rosario, provincia de Santa Fe, nació Susana Guénola Zubiri Vidal. Hija única, tuvo desde niña serios problemas de comunicación y por ello su madre la anotó en los cursos de Alcira Olivé, afamada pedagoga teatral. Lo cierto es que Susanita lo logró a medias: sobre el escenario se mostraba con soltura y desparpajo, pero al bajar seguía siendo una personita ensimismada y retraída. Aquella academia de arte dramático solía ser visitada por grandes figuras de la escena que pasaban por Rosario con sus compañías. Un día fue Margarita Xirgu quien eligió a Susana para integrar su elenco, pero la suerte le jugó una mala pasada: se enfermó de paperas y todo se frustró. En otra oportunidad llegó Paulina Singerman, quien se entusiasmó al verla trabajar en una clase y prometió a la actriz en ciernes que cuando en Buenos Aires hiciera una obra en que se requiriera una muchachita –que ya tenía en proyecto– la iba a llamar. Y cumplió: al tiempo recibió un telegrama en el que la invitaba a actuar en *Himeneo* de Eduardo Bourdet. Hacía tiempo que sus padres pensaban en radicarse en Buenos Aires y aprovechando la propuesta resolvieron aceptarla. Muchos años después de aquel paso inicial, Susana cree que su madre tuvo una gran participación en el hecho: “Ella fue una excelente pianista que había estudiado en Rosario y luego en Europa y cuando llegó el momento de hacer su presentación en público, su padre, seguramente por prejuicios de la época, no la dejó. Tal vez eso fue determinante para que mi madre me diera un gran impulso”.

### **Salto al cine**

Ya en Buenos Aires, no pasó mucho tiempo entre ese debut escénico y el inicio en el cine. En ese momento, la productora Lumiton estaba por comenzar *El canto del cisne*, en el que había dos personajes de jovencitas. “Me convocaron junto con muchas otras postulantes para hacer una prueba. El telegrama llegó con demora y cuando me presenté en Munro no había nadie. El portero me sugirió que esperara «al doctor Guerrico y al señor Christensen, que fueron a comer a La Cuchara de Palo y no han



Con Pedro Armendáriz en *La loca de la casa*.

de tardar. Si usted les explica, tal vez...». El asunto es que me tomaron la prueba y antes de ser revelada ya había sido aprobada”.

Mientras continuó haciendo teatro filmó otras dos películas en Lumiton, *Las seis suegras de Barba Azul* y *No salgas esta noche*. En aquel tiempo, cuando los directivos de un estudio pensaban que una determinada figura tenía posibilidades, la contrataban por dos o tres años. El sueldo iba escalando: el primero era muy poco, el segundo regular y el tercero realmente importante. Cumplidos los dos primeros años, Susana pensaba que iba a comenzar el tercero sin problemas “cuando me llegó un telegrama colacionado anunciándome que se terminaba mi vinculación con el estudio. Yo no entendía el porqué, dado que lo que había hecho hasta entonces había funcionado bien, pero, bueno, no tuve más remedio que replegarme. En ese ínterin me llamaron de otro sello para hacer *El gran amor de Bécquer*. Después de eso y en forma inesperada para mí, Lumiton me ofreció protagonizar una película. Y aquí viene la explicación del cese de contrato que ahora puede parecer hasta humorístico, pero que en su momento fue una decisión difícil y significó jugarme. Si hubiera entrado en vigencia mi tercer año de contrato, me hubieran

correspondido 1.000 pesos mensuales, es decir, 12.000 anuales; sin embargo, para ese film como protagonista me ofrecían 3.000. Por eso habían cortado mi contrato: pensaban utilizar mis servicios para un solo film al año como protagonista y no les convenía pagarme los 12.000. Cuando vinieron con la propuesta yo estaba muy herida, muy dolorida, porque me había afectado mucho eso de sentirme prescindible, entonces me planté y les dije: «No. Por la película quiero 12.000 pesos». Es decir, como si hubiera trabajado todo un año. Ahí comenzaron las discusiones, que no podía ser, que me perdía la gran oportunidad de protagonizar, etcétera, etcétera. La cuestión fue que la gente de Lumiton dejó pasar unos días y al fin volvieron accediendo a lo que yo había pedido. Así filmé *Con el diablo en el cuerpo*, que resultó un gran éxito de público”.

### **Salir al mundo**

Casada con Christensen en 1947, Susana cumplió su primera experiencia en el exterior dos años después, cuando su marido recibió una oferta de la Bolívar Films de Caracas. El propósito era contratar a un grupo de argentinos para crear una verdadera industria cinematográfica en Venezuela, ya que hasta ese momento se habían hecho pocos y aislados largometrajes. Se cubrieron todas las áreas y se formó un gran equipo que iba no sólo a filmar, sino también a transmitir sus conocimientos, aportar y formar a técnicos venezolanos. La película inicial fue *El Demonio es un ángel*, cuyo estreno significó un verdadero acontecimiento porque fue la primera vez que los espectadores pudieron ver sus paisajes, sus usos y costumbres en la pantalla.

Como consecuencia de este primer viaje al exterior surgió para la actriz, inesperadamente, la posibilidad de filmar en México. Sucedió que los músicos venezolanos declararon una huelga y no se podía grabar la banda sonora de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, que fue la segunda película venezolana de Christensen: como había que terminarla rápidamente, Susana y su marido volaron a México con el maestro Eduardo Serrano para grabar la música en un estudio del Distrito Federal. Allí, el director Juan Bustillo Oro le propuso a Freyre rodar en pareja con Pedro Armendáriz *La loca de la casa*, sobre la novela de Benito Pérez Galdós. “Al terminar el rodaje me hicieron otras propuestas que rechacé porque estaba embarazada y tenía muchas ganas de volver a mi tierra, estar con los míos y, en definitiva, que mi hijo fuera argentino.”

### **Volver, exiliarse, volver...**

De nuevo en la Argentina, Susana protagonizó con Ángel Magaña *Un ángel sin pudor*, deliciosa y atípica comedia, una de las más logradas de Christensen. Para esa época, el matrimonio pasaba por serias dificultades a raíz de desinteligencias con el gobierno peronista, lo que determinó que debieran emigrar a Brasil. La actriz lo recuerda así: “Hugo había filmado *María Magdalena* en Bahía y las autoridades del Festival de San Pablo lo pidieron para que representara a la Argentina. Se preparó todo para ir, pero aparecieron intereses creados de gente muy vinculada al gobierno argentino, que quería mandar otra película. Se estableció una situación muy fea, muy irritante, que se repetía con frecuencia en esa época y, bajo fuerte presión, en febrero de 1954 nos vimos obligados a dejar el país. Niní Gambier y su marido, el escritor y diplomático Pedro Juan Vignale, nos prestaron su ayuda para partir rápidamente. Después de asistir al Festival, tratamos de conectarnos con gente del medio; uno de ellos fue el dramaturgo y médico Pedro Bloch, el autor de *Las manos de Eurídice*, de quien nos interesó una pieza teatral que llevamos al cine: *Leonora dos sete mares*. Era un tema al estilo de *Rebecca* de Daphne Du Maurier, en el sentido de que el personaje no aparecía pero tenía gran incidencia en la vida de todos los demás. Para mí significó encarar la primera gran responsabilidad dramática, y tuve la satisfacción de ganar el Premio Cidade de São Paulo”.

Producido el golpe de Estado que derrocó al general Juan Domingo Perón, Freyre retornó a Buenos Aires para estrenar la *Gigí* de Colette, que se convirtió en el mayor y más recordable éxito de su carrera teatral al punto de que le propusieron representarla en Río de Janeiro y filmar nuevamente en aquella ciudad.

### **Vivir en Brasil**

La temporada con *Gigí* y tres films exitosos “convirtieron a Susana Freyre en una gran atracción del cine brasileño”, al decir de Christensen. “Filmé *Mis amores en Río*, que mostraba la ciudad en todo su esplendor y colorido. Las colas en los cines eran impresionantes: rodeaban toda la manzana; tuvo un suceso muy grande y me han contado que hoy, cuando necesitan mostrar el Río de Janeiro de fines de la década de 1950, deben recurrir indefectiblemente a ese film. Por esta película me distinguieron con el Saci a la mejor actriz. Luego filmé *Matemática 0*,



Con Duilio Marzio en *Paula cautiva* (Foto: Guillermo Balboa).

amor 10 y *Amor para trés*, que fueron remakes de *La pequeña señora de Pérez* y *La señora de Pérez se divorcia*. En la primera de ellas actué con Alberto Ruschel, el protagonista de *O cangaceiro*, y se transformó en una comedia musical, con cuadros en los que intervinieron relevantes figuras de la música brasileña.” La labor de Freyre en Brasil se extendió también al ámbito televisivo.

### **Susana cautiva**

Tras divorciarse de Christensen y como una manera de distanciarse, Freyre retornó a Buenos Aires en 1962 para poner en escena *Un domingo en Nueva York*, de Krasna, con Duilio Marzio y el debut como director teatral del cineasta Fernando Ayala. Cuando estaban haciendo la pieza, surgió la idea de que podrían agruparse para hacer cine. Así nació *Paula cautiva*, basada sobre *La representación*, un cuento brevísimo de Beatriz Guido. El guion se sitúa en los días previos a uno de los tantos golpes militares que azotaron a la Argentina y narra el encuentro sentimental de un argentino (Marzio) que regresa al país para cerrar un negocio después de quince años de vivir en los Estados Unidos y de Paula (Freyre),

una aristócrata venida a menos que se gana la vida como *call girl*. Ayala, para quien fue su película predilecta, construyó un film valiente, comprometido, tan provocativo y estimulante como para llegar a constituirse en un acontecimiento valioso e imperecedero de nuestro cine. Susana recibió el premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina y el film varios otros. A continuación, volvió a ser requerida por Ayala para *Primero yo*, la historia de un *playboy* empecinado en hacer de su hijo “un verdadero hombre”: Freyre es la amante del padre, una mujer separada, madre de una criatura y quien conoce las frustraciones que se esconden detrás del lujoso vértigo de la existencia del famoso corredor de autos.

Estos particularmente intensos y logrados trabajos suyos demostraron que la actriz que había vuelto de Brasil era otra que la conocida por el público que vio y muchas veces admiró sus anteriores películas. La adolescente se había hecho mujer y su madurez histriónica la ubicaba como a una de las intérpretes más sensibles y atrayentes del panorama cinematográfico argentino del momento. Sin embargo, inexplicablemente pasaron diez años hasta que reapareció en *La flor de la mafia*, en la que estuvo impecable en una importante participación especial en una historia sobre *gangsters*. Y a partir de allí, el cine ya no requirió más de ella. Se volcó entonces a la televisión y al teatro.

Finalmente, la tímida niña rosarina lo consiguió: además de triunfar en su país llegó a ser primera figura continental y supo llevar dignamente la representación de los intérpretes argentinos en países como Venezuela, Brasil y México.

### Filmografía

[Susana Guénola Zubiri Vidal; Rosario, Santa Fe, 5.9.1929]

**1943:** 16 años (Carlos Hugo Christensen: NA). **1944:** *El canto del cisne* y *Las seis suegras de Barba Azul* (ambos Christensen). **1945:** *No salgas esta noche* (Arturo García Bühr). **1946:** *El gran amor de Bécquer* (Alberto de Zavalía) y *Con el Diablo en el cuerpo* (Christensen). **1947:** *Una atrevida aventurita* (Christensen). **1948:** *La novia de la Marina* (Benito Perojo) y *¿Por qué mintió la cigüeña?* (Christensen). En Venezuela: **1949:** *El Demonio es un ángel* (ídem, Christensen). En México: **1950:** *La loca de la casa* (Juan Bustillo Oro). En la Argentina: **1952:** *Un ángel sin pudor* (Christensen). En Brasil: **1955:** *Leonora dos sete mares* (Christensen). En Brasil y la Argentina: **1957:** *Meus amores no Rio / Mis amores en Río* (BR/A, Christensen). En Brasil: **1958:** *Matemática 0, amor 10 y Amor para três* (ambos Christensen). En la Argentina: **1963:** *Paula cautiva* y *Primero yo* (ambos Fernando Ayala). **1973:** *La flor de la mafia* (Hugo Moser).

### Otros films mencionados

*La balandra Isabel llegó esta tarde* (ídem, Christensen, VEN, 1949), *O cangaceiro* (Lima Barreto, BR, 1952), *María Magdalena* (Christensen, A, 1953).

ARIES CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA  
FERNANDO AYALA Y HÉCTOR OLIVERA

en coproducción argento-española con  
PRODÍCTOR: BENITO PEROJO

presentan por orden alfabético a:

**ANALIA GADE  
ALBERTO DE MENDOZA  
VICENTE PARRA  
CONCHITA VELASCO**

3m.

# LAS LOCAS DEL CONVENTILLO

(Si María no es la "loca"  
la "loca" será la otra)

con **OLINDA BOZAN**

**PEPITA MUÑOZ - PAULA GALEA**

la actuación especial de:

**MECHA ORTIZ**

e **IRMA CORDOBA**

y **JORGE SOBRAL**

Un film de:  
**FERNANDO AYALA**

Distribución en la Argentina:  
**A. A. ASOCIADOS**

Libro: **GIUS**  
Música: **ASTOR PIAZZOLLA**  
Producción: **HECTOR OLIVERA**

Escenografía: **MARIO VANARELLI** - Vestuario: **BERGARA LEUMANN** - Fotografía: **ALBERTO ETCHEBEHERE - OSCAR MELLI**

RAF MARIO VENTO

## **Analía Gadé: una actriz con estilo**

Por Mario Gallina

María Esther Gorostiza Rodríguez del Busto nació en la provincia de Córdoba en 1931: la hermosura de la recién nacida preanunciaba, sin duda alguna, la belleza de la futura mujer. Instalada en la ciudad de Buenos Aires, cursaba sus estudios de magisterio en el Colegio del Carmen cuando intervino en un concurso en busca de quince nuevos valores. La Madre Superiora no permitió su continuidad en el establecimiento: “Gorostiza, usted no puede volver al colegio, porque ha caído en brazos de la hoguera”. Resultó una de las elegidas en dicho concurso y esto le significó una pequeña participación en *La serpiente de cascabel*, film con María Duval y Juan Carlos Thorry. Hacía tiempo que la joven fantaseaba con un nombre artístico que sonara “importante” y había llegado el momento de elegirlo. Optó por Analía, ya usado por ella en una diablura juvenil cuando se carteaba con un primo suyo sin descubrir su identidad: el apellido sería Gadé, deformación de la conocida marca de chocolates Godet.

### **Un adorable seductor para la bella estrellita**

Juan Carlos Thorry fue un artista de registro múltiple y un galán simpático, de una seducción irresistible. No resultó entonces extraño que ella se sintiera fuertemente atraída por él. Se casaron en 1951. Analía ya había debutado en la escena en 1949 con *Las criadas* de Genet en versión de Victoria Ocampo. Al mismo tiempo, inició estudios de interpretación con Milagros de la Vega e ingresó al profesionalismo, pero a partir del casamiento sus nombres estuvieron invariablemente unidos en el quehacer teatral en piezas que resultaron grandes éxitos de boletería.

El rubro se apartó excepcionalmente de la comedia festiva, por caso, en 1955, con *El reloj de Baltasar* de Carlos Gorostiza, hermano de la actriz por vía paterna. Analía y Carlos se conocieron de grandes (ella ya era adolescente), por una decisión del padre, don Fermín Gorostiza; una complicada situación sentimental lo llevó a esa demora. Los jóvenes

trataron de recuperar los años de hermandad que habían perdido y se sintieron siempre muy unidos, no sólo a través del afecto sino también por la pasión común hacia el teatro. Cuando a ella le tocaba presentarlo, solía repetir este latiguillo: “Mi hermano, Carlos Gorostiza..., mejor dicho, yo soy la hermana de este señor que se llama Carlos Gorostiza, y lo digo con mucho orgullo”.

### **Saltos teatrales y cinematográficos**

Hacia 1954, Thorry montó en el Smart *Colomba*, de Anouilh. El actor-director le contó a Julio Ardiles Gray los pormenores que rodearon esa puesta en escena: “Formé rubro con Gloria Guzmán y Analía e hicimos éxitos de grandes temporadas con obras de Santa Cruz y Pondal Ríos-Olivari. Pero yo soñaba con hacer *Colomba*. Y soñaba con hacerla no sólo porque era una hermosa pieza, sino porque, además, pensaba que era el trampolín hacia el estrellato que necesitaba Analía. Lo convencí al empresario Francisco Gallo y la hicimos con un gran éxito de crítica, ya que realmente no fue un suceso de público. Pero quedé muy satisfecho porque no sólo significó la llegada de Analía al primer cartel, sino también la de dos nombres que, con el tiempo, alcanzaron significación: Lautaro Murúa y Alfredo Alcón”.

Al tiempo que Analía se fue afianzando en la escena también cumplió una amplia etapa en el cine. La gran oportunidad llegó con *Ayer fue primavera*, película iniciática de Fernando Ayala: según el maestro Domingo Di Núñez, “nunca había estado tan bonita, seductora y elegante, ni tampoco tan cálidamente femenina, tierna y sexy como en su sensitiva interpretación de una muchacha sacudida por dudas, impulsos y conflictos ético-románticos en la transición de la primavera al verano de su vida. Desde Lolita Torres no se había registrado una consagración estelar femenina tan rotunda como la suya en este film”.

### **Una nueva tierra, una nueva vida**

Al momento en que se producía su afianzamiento como primera figura en nuestro medio, Analía se vio obligada a viajar a España. Así lo contaba ella misma: “Para esa época comenzamos a tener problemas para trabajar a raíz del derrocamiento del gobierno peronista. Llegó un momento en que Juan Carlos, más afectado que yo en el tema, insistió



Tono Andreu, Gadé, Enrique Serrano y Mecha López en *Don Fulgencio*.

en viajar y decidimos irnos". El 17 de enero de 1956, la pareja partió hacia España contratados por el empresario Arturo Serrano para presentarse en el Infanta Isabel matritense con *La voz de la tórtola*, de John Van Druten. "Supongo que además de mi actuación gustó mi tipo físico, muy distinto a la mujer española: alta, rubia, muy delgada, con un aire –para ellos– muy estadounidense. Pero, sobre todo, se mostraron asombrados de que, a esa edad, yo ya fuera una actriz tan formada. Esto no era mérito mío sino de Juan Carlos, que fue mi gran maestro en todo ese período. Así como luego, en España, lo fue Fernando Fernán Gómez. Otra cosa que agradó fue mi acento argentino. Y jamás me doblaron en ninguna película: en todas me doblé a mí misma". La estadía, que en principio iba a abarcar un lapso de tres meses, se extendió a cinco años en el caso de Juan Carlos y fue definitiva en el caso de la actriz.

La carrera de Analía siguió tan rica como prolífica. "En teatro yo pude haberme instalado en una posición más bien cómoda, interpretando personajes de «gran señora», muy bien vestida y rodeada de grandes escenografías. Lo que no quiero es que se me encasille y se piense que es lo único que puedo hacer. Por eso me propuse labores distintas, de mayor

envergadura, como encarnar a la Abigail Williams de *Las brujas de Salem*, la Catalina de *La fierecilla domada*, *Rinoceronte*, *Fuenteovejuna*, *Macbeth*, *Dulce pájaro de juventud*... Y por sobre todo, *Emily* de William Luce." Su importante paso por la escena española fue reconocido en septiembre de 2013, en el teatro Reina Victoria de Madrid, donde se colocó una placa dorada con su nombre a la platea número 2 de la fila 3.

### **Una estrella (rubia, seductora y moderna) para el cine español**

En el mismo año de su arribo a España, la actriz tuvo un auspicioso debut en el cine con *Viaje de novios*, comedia dirigida por el argentino León Klimovsky en la que formó pareja con Fernán Gómez, quien volvió a acompañarla y en ocasiones a dirigirla en varias películas y temporadas teatrales y con el que, después de separarse de Thorry, estuvo unida sentimentalmente. Analía recordaba especialmente ese trabajo: "Tuvo un gran éxito basado, supongo, en que tenía un aire de comedia totalmente moderna, con un personaje de mujer emancipada para la época, mucho ambiente de verano, piscinas, sol, enredos, en fin, una fórmula que escapaba al clásico cine español de entonces. La pareja que hicimos con Fernando pegó muchísimo. No sé si en eso tuvo que ver mi supuesta belleza de aquel momento con la supuesta fealdad de él. Lo digo porque se habló mucho de eso, de lo atractiva que resultó esa unión para el público. Seguimos actuando juntos durante varios años. Recuerdo especialmente *La vida por delante*, que Fernando además dirigió y que aún hoy se lo sigue considerando como un excelente film". Al respecto, son de destacar las palabras de Pedro Almodóvar sobre el rubro: "Conformaron una de las parejas con más química del cine, una complicidad como la de Bogart y Bacall o la de Spencer Tracy y Katharine Hepburn, dentro y fuera de la pantalla".

Convertida en una de las actrices más populares y cotizadas del cine, brindó variopintos trabajos para este medio; por ejemplo, en *Una muchachita de Valladolid*: a pesar de que por su nacionalidad casi nadie "la veía" en el personaje de una provinciana española, el resultado de su labor superó todo lo vaticinado. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, la industria cinematográfica española buscó los mercados extranjeros por medio del sistema de coproducción: así, Gadé filmó *Madame Sans-Gêne* con Sophia Loren, *Una bella mañana de verano* con Belmondo y Geraldine Chaplin y *El ojo del huracán* con Jean Sorel. Y



Con Juan Carlos Thorry en *Especialista en señoras*. / Foto: Baldisserotto

entre muchos otros, varios títulos de mayor envergadura argumental: *La duda*, *Nada menos que todo un hombre*, *Tormento*, *Las largas vacaciones del 36* y *Cartas de amor de una monja*.

### **Pionera del destape**

En determinado momento, Analía pasó a convertirse en un auténtico ícono erótico. Su figura estilizada, sus cabellos rubios, sus ojos celestes y un toque de deliciosa y pícara ingenuidad la ubicaron en un plano de magnetismo sexual que ni la propia actriz había imaginado para sí: “Algo curioso fue que yo me «destapé» en plena censura franquista. Creo que fui la primera actriz que se desvistió en el cine español, aunque eran desnudos más insinuados que reales. Al terminar la etapa de Franco apareció lo que allá llamamos «el sarampión», el destape total, que en realidad fue un bochorno, un manejo deleznable en el que cualquiera y por cualquier motivo salía sin ropa. Comenzaron a ofrecerme varias películas donde tenía que desvestirme. Fue entonces cuando decidí que yo no entraría en ese triste juego y que no me desnudaría más: «Ahora que todo el mundo se destapa, yo me tapo». Y así fue hasta que me

ofrecieron *Cartas de amor de una monja*, basado sobre las cartas que Mariana Alcoforado, una monja portuguesa del siglo XVII, había dirigido a un militar francés de quien se enamoró. Dirigió Jorge Grau y fue algo así como cumplir un sueño. Después de esta película me ofrecieron mucho de lo mismo: comedias en las que tenía que desvestirme y nada más. Entonces decidí: «Dejo de hacer cine hasta que no me ofrezcan un trabajo de actriz». Y me volqué mucho al teatro y a la televisión". Esporádicamente retomó su contacto con la Argentina, también a través de esos medios.

### **La vida alrededor y por delante**

En abril de 1999 sufrió un leve infarto cerebral que la atacó en Javea, Alicante, lo cual motivó que se suspendieran las funciones de *Las mujeres sabias*. A los pocos días, retornó a la escena, y permaneció activa hasta 2007, aproximadamente, cuando decidió retirarse. A partir de allí, hizo fugaces apariciones públicas: la más significativa aconteció en 2015, año en que el Círculo de Escritores Cinematográficos le ofreció un homenaje.

En sus últimos años, su vida transcurría "refugiada en mi piso de la calle Maiquez. En los libros, en la música, en mis amigos. Me alegró mucho cuando Oscar Barney Finn, que cumple años el mismo día que yo, me avisa que vendrá a Madrid y lo festejaremos juntos... Saco a pasear a Bocha, mi perrita raza shar pei. En fin, esas cosas. Soy, lo confieso, un ser introvertido. Pero, además, soy un ser pensante. Y recapacito acerca de lo que vendrá de aquí en más. Vivo en serenidad y en armonía. No es poco". Hacia 2016 fue diagnosticada de cáncer e intervenida quirúrgicamente en el Hospital de La Princesa, en Madrid. Tras sufrir algunas recaídas, fue internada de nuevo en el Hospital de Santa Cristina, donde falleció el 18 de mayo de 2019. Tal y como pidió ella misma, a las pocas horas sus restos fueron cremados en la más estricta intimidad.

Hasta el final, Analía Gadé continuó siendo una mujer intensamente bella, cálida y distinguida, tanto como la inolvidable Silvia de *Ayer fue primavera*.

### Filmografía

[María Esther Gorostiza Rodríguez del Busto; Calamuchita, Córdoba, 28.10.1931 / Madrid, España, 18.5.2019]

**1947:** *La serpiente de cascabel y Por ellos... todo* (ambos Carlos Schlieper). **1948:** *Cita en las estrellas* (Schlieper), *La rubia Mireya* (Manuel Romero) y *Vidalita* (Luis Saslavsky). **1949:** *Nacha Regules* (Luis César Amadori) y *El Morocho del Abasto* (Julio C. Rossi). **1950:** *Don Fulgencio –El hombre que no tuvo infancia– y Concierto de bastón* (ambos Enrique Cahen Salaberry). **1951:** *Cuidado con las mujeres* (Cahen Salaberry), *Sala de Guardia* (Tulio Demicheli), *Especialista en señoritas* (Cahen Salaberry) y *Vuelva el primero!* (Kurt Land). **1953:** *Suegra último modelo y Qué noche de casamiento* (ambos Enrique Carreras). **1954:** *Somos todos inquilinos* (2º episodio: Juan Carlos Thorry), *Los hermanos corsos* (Leo Fleider) y *Ayer fue primavera* (Fernando Ayala). En España: **1956:** *Viaje de novios* (León Klimovsky). **1957:** *Las muchachas de azul* y *La frontera del miedo* (ambos Pedro Lázaga) y *La vida por delante* (ídem, Fernando Fernán Gómez). **1958:** *Una muchachita de Valladolid* (ídem, Amadori), *Ana dice sí* (ídem) y *Luna de verano* (ídem, ambos Lázaga). **1959:** *La mentira tiene cabellos rojos* (Antonio Isasi Isasmendi), *La encrucijada* (ídem, Alfonso Balcázar), *La vida alrededor* (Fernán Gómez) y *La fiel infantería* (ídem, Lázaga). **1960:** *Sólo para hombres* (Fernán Gómez). **1961:** *Madame Sans-Gêne / Madame Sans-Gêne / Madame Sans-Gêne* (ídem, F/I/E, Christian-Jaque) y *Tú y yo somos tres / Tú y yo somos tres* (E/A, Rafael Gil). **1963:** *Operación Embajada* (Fernando Palacios) y *Las cuatro noches de luna llena* (Sobey Martin, rodaje inconcluso). **1964:** *Par un beau matin d'été / Rapina al sole / Secuestro bajo el sol* (Una bella mañana de verano, F/I/E, Jacques Deray). En la Argentina: **1965:** *Las locas del conventillo –María y la otra– / María y la otra* (A/E, Ayala). En España: **1966:** *Mayores con reparos* (Fernán Gómez). **1967:** *La mujer de otro* (Gil). **1968:** *La vil seducción* (ídem) y *Pecados conyugales* (ambos José María Forqué). **1969:** No disponible (Pedro Mario Herrero) y *El monumento* (ídem, Forqué). **1970:** *Coqueluche* (Germán Lorente). **1971:** *El ojo del huracán / La volpe alla coda di veluto* (*El ojo del huracán*, E/I, Forqué), *Black Story –La historia negra de Peter B. Peter–* (Lázaga), *Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba) y *Nada menos que todo un hombre* (ídem, Gil). **1972:** *La mansión de la niebla / Quando Marta urlò dalla tomba* (E/I, Francisco Lara Polop), *Mil millones para una rubia* (Lázaga), *La duda* (Gil), *Mi profesora particular* (Alumno, amante, Jaime Camino) y *Juegos de medianoche* (Fernando Merino). **1973:** *Aborts criminal* (Ignacio F. Iquino) y *El mejor alcalde, el rey / Il miglior sindaco, il re* (E/I, Gil). **1974:** *Matrimonio al desnudo* (ídem, Ramón Fernández), *La revolución matrimonial* (José Antonio Nieves Conde), *Tormento* (ídem, Pedro Olea: AANA) y *Las marginadas* (Iquino). **1975:** *El adulterio* (Fernández), *Tu dios y mi infierno / Tu Dios y mi Infierno* (E/PAN, Rafael Romero Marchent) y *Las largas vacaciones del 36* (ídem, Camino). **1976:** *Lucecita* (*Mujeres desesperadas*, José Luis Madrid). **1977:** *Cartas de amor de una monja* (ídem, Jorge Grau). En la Argentina: **1982:** *Como la sombra tenue de una hoja* (Oscar Aizpeolea, corto). **2000:** *La rosa azul* (Aizpeolea, video).

ARGENTINA  
SONO-SI FILM

PRESENTA A

# LIBERTAD LAMARQUE HUGO DEL CARRIL EN



# MADRESELVA

CON MALISA ZINI MIGUEL GOMEZ BAO LEO RAPOLI

PERLA MARY JULIO C. TRAVERSA

MUSICA de F. CANARO · A. MALERBA · H. DIERHAMMER

Direccion LUIS C. AMADORI

## **Miguel Gómez Bao, inicios de un reconocido actor sin fama**

Por Pablo De Vita

“Cuando Miguelito se puso los primeros pantalones largos ya había conquistado, entre los muchachos de la «barra», categoría de animador insustituible”, evocaba Mario Luis Calderón en la revista *Cine Argentino*, recordando las habilidades de un adolescente que estaba en el centro de la escena barrial. Luego esas destrezas se convirtieron en un oficio que sirvieron al rodaje de cincuenta y cuatro películas entre 1929 y 1950. Dueño de un toque indudable para la comedia, Miguel Gómez Bao interpretó papeles cómicos de segunda línea que lo mantuvieron lejos del estrellato de un *capocomico*, pero con el suficiente talento como para desarrollar un perfil propio. Así fue su trayectoria, que hoy puede rastrearse en clásicos absolutos como *El alma del bandoneón*, *Puerto Nuevo*, *El pobre Pérez*, *Kilómetro 111*, *Madreselva*, *La vida de Carlos Gardel*, *Safo*, *La pequeña señora de Pérez* o *La doctora Castañuelas*; en títulos olvidados como *Loco lindo*, *Una mujer de la calle*, *Punto negro* o *Un hombre solo no vale nada*; y en trabajos inéditos (e inhallables), como *Rapsodia gaucha* –uno de los primeros traspies técnicos en la búsqueda del cine sonoro– o *Tararira*, que dirigió el destacado escritor rumano Benjamin Fondane.

Su nombre, sin embargo, se remonta a los tiempos del cine silente con *Corazón ante la ley*, que tuvo una versión sonorizada en la que Miguel Gómez Bao brilló cantando el tango-canción *Madre mía*, con letra de Cabo Negro y música de Nelo Franco. Una curiosidad es que su filmografía anota un título, *Cuatro Corazones*, en el que no actuó, pero en cuyo guion (original del director Enrique Santos Discépolo) colaboró. No sería la única particularidad de una carrera ecléctica como la suya, que en los comienzos incluyó el dibujo (en su niñez participó en una revista publicada en el ámbito estudiantil y en la adolescencia en *Caras y Caretas*, *Fray Mocho y Mundo Argentino*) y el periodismo, con trabajos en el diario *La Argentina* y en las revistas *Vida Moderna*, *Papel y Tinta* y la mítica *PBT*, de la que llegó a ser secretario de redacción. Entre 1906 y 1915 abordó la inquietud de acrecentar sus cualidades de barítono

estudiando con Francisco Randó (ya a los 9 años el maestro Reynoso lo preparaba para cantar fragmentos de la ópera *Marina*).

Su variada formación explica su horizonte de mirada para con el séptimo arte, en una entrevista que el crítico Ángel M. Boffa le realizó para la revista *Set*: “–*¿El cine es arte?* –Sí, pero arte menor. Cuanto se haga con un lápiz y un trozo de papel es arte. Todo lo demás es industria. –*¿Cómo se explica?* –Pitágoras, Cervantes, Miguel Angel, Shakespeare, Molière y Rodin no precisaron más que eso; un lápiz y un papel, un pincel o un trozo de arcilla. El teatro en sí no necesitó más que un atrio, un claro en un bosque, para crear una ilusión de belleza, en que la imaginación del espectador suplía el aparato escénico y creaba la inmortalidad de sus autores. –*¿El cine está lejos de eso?* –Tan lejos, que no podría existir el día que dejara de ser industria”.

Su debut como actor se produjo en 1916, en el teatro Argentino en la compañía Parravicini-Podestá-Rico con *La marea*, de Enrique García Velloso, a la que seguirá una intensa labor con Enrique de Rosas, Roberto Casaux, Ángela Tesada, Luis Arata y Blanca Podestá. Era un trabajo sin pausas: en la temporada 1922 de Casaux intervino sucesivamente en *Un gran señor* de Ricardo Hicken, *La familia Larrenechea* de Eduardo Trongé y *Papá Bonini* de Alejandro Berruti, y esto fue tan sólo una aproximación a una efervescencia que sería marca distintiva de la noche de Buenos Aires. *El señor cura*, *El hombre solo* y *Cuando la suerte se inclina* fueron algunas de las comedias escritas por él mismo: “Yo tengo un gran pecado en mi vida. Yo hice traición a mi vocación teatral, pasándome con armas y bagajes al «artecillo» de la cinematografía”.

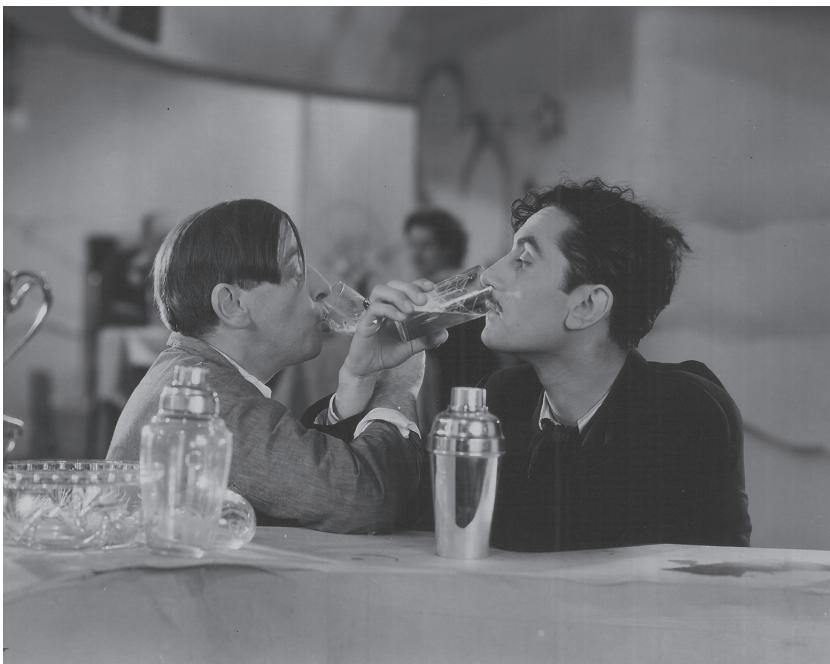
El “artecillo” llegó en 1929 con *Corazón ante la ley*, uno de los grandes éxitos del período mudo que le permitió un primer acercamiento a un cine argentino que todavía acariciaba el sueño de ser industria. Aún haría dos films mudos (*Dios y la patria* y *La barra de Taponazo*) antes de meterse de lleno en el cine sonoro con *Calles de Buenos Aires*, que dirigió el siempre prolífico “Negro” Ferreyra, filmada íntegramente en exteriores de la ciudad y con la música de la orquesta de jazz de Rudy Ayala. En ese rodaje conoció a un actor que iba a ser determinante para su futuro y para la suerte del cine argentino: Mario Soffici. Pero en los dos films siguientes que hizo con Ferreyra su lugar en el cine ya se estaba consolidando: *Mañana es domingo* lo ubica en el cuarto lugar de importancia dentro del



Con Niní Marshall en *La mentirosa*.

reparto en el rol de Peringo, en un asunto con aires de policial que además registra el debut en el sonoro de José Gola, con quien se reunirá nuevamente en el inmediato *Puente Alsina*, que catapultó a Gola al estrellato.

Pero, como hemos mencionado, hay un antes y un después de Soffici, actor que tenía inquietudes también detrás de cámara: así es como en 1934 Gómez Bao integra el elenco de *El alma del bandoneón*, protagonizado por Libertad Lamarque. Su participación es menor, pero ya rebozaba su gracia con intención, y no pasaba inadvertido. Desconocemos si *Tararira* le brindó el lugar merecido, ya que sólo quedan fotografías que registran su toque para la comedia: la síntesis argumental permite hilvanar un musical con el protagónico del Cuarteto Aguilar y un guion de Fondane, eminente escritor que realizó este film a instancias de Victoria Ocampo y del cual sólo han podido reconstruirse unos pocos segundos. *Tararira* únicamente fue exhibido en proyecciones privadas y nunca se estrenó comercialmente. Con la versión sonora de *Amalia*, Gómez Bao logró el reconocimiento del público a su perfil cómico, en este caso de rai-gambre sentimental, matices que lo acompañarán en los puntos más altos de su carrera (*Kilómetro 111*, *Madreselva*, *Maestro Levita*, *El canillita y*

Gómez Bao y Ber Ciani en *Muchachos de la ciudad*.

*la dama, Canción de cuna, Claro de luna*), que cimentaron su prestigio. Entre sus personajes memorables figuran el director de unos músicos con aires de tango en las peripecias de *Confesión*; el escribano Mariano Zavaletta que secundó a Niní Marshall en *La mentirosa*; el tío Silvino que lleva al joven Raúl (Roberto Escalada) por una vida nocturna de perdición en *Safó*; el ingeniero en relojes César Ayala, a la sazón padre de Mirtha Legrand, en *La pequeña señora de Pérez*; y Adrián Vergara, el administrador del financista Antonio Larrau (Pepe Iglesias, “El Zorro”) en *El tercer huésped*, films todos estos que le permitieron acercarse a un protagónico.

Con *La mujer del León* se despidió del cine luego de veintidós años de presencia continuada, de muchos años más de teatro y de radio (incluyendo ciclos en las poderosas *El Mundo* y *Splendid*). Había nacido en Málaga en 1894, pero siendo muy pequeño acompañó a sus padres en el viaje hacia la Argentina, donde murió en 1961 luego de una prolongada enfermedad, ya jubilado y largamente retirado del espectáculo. “El cine es arte cuando es Walt Disney”, dijo en tiempos en los que dobló la voz de Gepetto para el estreno de *Pinocho* en la Argentina. Permanente enamorado del lápiz y el papel, había donado una obra de su autoría para que

acompañara la residencia de los artistas de la Casa del Teatro. Porque así era Miguel Gómez Bao, un permanente enamorado de la creación artística que consideraba al cine como un “artecillo” que –sin dudas– hoy nos permite volver, una y otra vez, a su talento y recordar la gracia de una sentencia que se ufanaba en repetir a quien quisiera escucharlo: “Pa’ las cuestas arriba quiero mi burro, que las cuestas abajo, yo me las subo...”.

### Filmografía

[Miguel Gómez Bao; Málaga, provincia de Málaga, España, 27.2.1894 / Buenos Aires, 22.9.1961]

### Actor

**1929:** Corazón ante la ley (Nelo Cosimi). **1930:** Dios y la patria (Cosimi). **1931:** La barra de Tapozazo (Alejandro del Conte). **1932:** Rapsodia gaucha (José A. Ferreyra). **1933:** Calles de Buenos Aires (Ferreyra). **1934:** Alas gauchas (Mario Soffici: film de rodaje inconcluso), Mañana es domingo (Ferreyra), El alma del bandoneón (Soffici: NA) y Puente Alsina (Ferreyra). **1935:** Loco lindo (Arturo Mom) y Puerto Nuevo (Luis César Amadori y Soffici). **1936:** Amalia (Moglia Barth), Tararira (Benjamín Fondane), ¡Goal! (Moglia Barth), El pobre Pérez (Amadori) y Muchachos de la ciudad (Ferreyra). **1937:** Maestro Levita (Amadori) y La casa de Quirós (Moglia Barth). **1938:** El canillita y la dama (Amadori), Kilómetro 111 (Soffici), Madreselva (Amadori) y 24 horas en libertad (Lucas Demare). **1939:** La vida de Carlos Gardel (Alberto de Zavalía), Una mujer de la calle (Moglia Barth) y Caminito de gloria (Amadori). **1940:** Confesión (Moglia Barth) y Napoleón (Amadori). **1941:** La casa de los cuervos (Carlos Borcosque), Canción de cuna (Gregorio Martínez Sierra) y En el último piso (Catrano Catrani). **1942:** La mentirosa (Amadori), Los chicos crecen (Carlos Hugo Christensen), Claro de Luna (Amadori) y Casi un sueño (Tito Davison y Enrique Amorim). **1943:** Safo –Historia de una pasión– (Christensen), Punto negro (Luis Mottura), La pequeña señora de Pérez (Christensen), Se rematan ilusiones (Mario C. Lugones) y Mi novia es un fantasma (Francisco Mugica: AANA). **1944:** El canto del cisne (Christensen). **1945:** La señora de Pérez se divorcia (Christensen) y El tercer huésped (Eduardo Boneo). **1946:** 30 segundos de amor (Mottura) y Con el Diablo en el cuerpo (Christensen). **1947:** Novio, marido y amante (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). **1949:** Madre Alegría (Ricardo Núñez). **1950:** Fangio, el Demonio de las pistas (Román Viñoly Barreto), La doctora Castañuelas (Moglia Barth) y La mujer del León (Lugones).

### Otras actividades

**1938:** Cuatro Corazones (Enrique Santos Discépolo: colaborador en el guion).

### Otros films mencionados

Pinocchio (Pinocho, Ben Saperstein y Hamilton Luske, EEUU, 1939).

Con

# "AVIVATO"

(EL REY DE LOS VIVOS)

sabrá:

- COMO VIVIR BIEN
- COMO LLENAR SU SALA
- COMO LLENAR DE DINERO SU TAQUILLA

Sea Vd. también  
"AVIVATO"

y programe ésta película  
antes que su competidor

La más desopilante  
interpretación de



Pepe IGLESIAS  
(EL ZORRO)



LINO  
PALACIO 49

Con  
Lilián Valmar - Alberto Terrones - Tono Andreu - Roberto Blanco

y  
BENITA PUERTOLAS

Director: CAHEN SALABERRY

Un nuevo y certero "blanco" comercial de



## **Pepe Iglesias, “El Zorro”**

Por Raúl Manrupe

*Nada dura tan poco como un chiste;  
después de la carcajada... ya es viejo.*

Pepe Iglesias

Si hablamos de cómicos argentinos que han pasado por el cine y otros medios del mundo del espectáculo podemos ver que muchos solían tener una habilidad extra aparte del don de ser graciosos, o al menos de intentarlo. Algo muy ligado a la tradición del artista de variedades, acostumbrado a dar batalla en varietés, colmaos, balnearios, el teatro y la radio. Así, estaban los que sabían bailar, como Tato Bores o José Marrone, que era especialista en tap; los que hacían fonomímica o playback sobre alguna grabación ya existente, como Alfredo Barbieri, habilidad que heredó su hija Carmen; los que tocaban instrumentos musicales: Don Pelele la armónica, Juan Verdaguer y Calígula el violín, Rafael Buono el piano y el bandoneón. Otros podían cantar “en serio”, como Jorge Porcel o Guillermo Rico.

José Ángel Iglesias también cantaba. Y silbaba. Una costumbre casi perdida que muy pocos practican en Buenos Aires: el exiliado personaje de Federico Luppi en *Martín (Hache)* declaraba nostalgia por los silbidos de la ciudad. Antes era común.

Pero ¿qué hacía Pepe Iglesias? Al principio se valió de su facilidad para imitar. Tenía un perfil personal como cómico: con su voz privilegiada podía sacar las características básicas de distintos tipos populares y crear con ellos personajes a los que hacía dialogar imaginariamente, cumpliendo todos los roles. De algún modo se acercaba a los personajes de Niní Marshall: podríamos aventurar la hipótesis de que ambos representan esa primera generación de argentinos, muy influenciados por la cultura popular argentina, española e italiana. No extraña que Pepe, hijo de gallegos, haya tenido un gran y perdurable éxito en tierras españolas.

En los días de novedad y auge de la radio, el gran y primer medio de penetración masiva en la Argentina, tanto Pepe como Niní vislumbraron en la fantasía del oyente y el micrófono su plataforma hacia el cine. También solían ser autores de sus libretos, aunque no en el cine: ambos coincidieron en aquellos primeros años animando publicidades en las que hacían hablar a artículos de una joyería. Muchos vieron a Iglesias como el sucesor de Tomás Simari. Si los argentinos tenemos fama de tristes, Pepe nos mostró siempre un costado positivo y optimista de la vida. En sus películas por lo general y contra viento y marea terminaba triunfando, llevándose a la chica de turno, que podía ser Mirtha Legrand, Norma Giménez, Beatriz Taibo, Nélida Romero o Golde Flami.

Había comenzado a actuar muy joven, en el Carnaval de 1932, cuando en unos bailes del Club de Gimnasia y Esgrima agradó al público haciendo música con su boca, un peine y un papelito. Pronto se volvió conocido y cuatro años después, luego de participar en algunos programas de Niní, comienza su carrera de éxito, encabezando un ciclo radiofónico auspiciado por un analgésico. Esa condición juvenil lo destacó de sus competidores, por lo general de mayor edad. En un reportaje, años después, confesaba ser “un parto radial”. Una ocasional imitación de Pepe Arias sería muy popular y una especie de llave abrepuertas. Con ductilidad asombrosa podía interpretar tanto a un anciano achacado como cantar como Betty Boop. Después, abandonó las imitaciones para desarrollar sus personajes que, sin embargo, no llevó al cine.

La llegada al cine fue rápida, para aprovechar ese primer momento de aceptación masiva en que se formaban filas para verlo en la radio. Un joven Lucas Demare lo dirigió en *Dos amigos y un amor* y en *24 horas en libertad*. Por ese entonces hizo, además, las voces de todos los personajes del dibujo animado de Quirino Cristiani *El mono relojero*. Su labor en el cine lo puso al servicio de tramas comunes a las que enriquecía con su dinamismo y le ponía imagen a sus voces. Algo que no se menciona habitualmente es un excelente y divertido manejo del cuerpo y de lo gestual.

Su éxito, ser una especie de “hombre de las mil voces”, podría asimilarse a lo que Fregoli fue a las caracterizaciones físicas o Lon Chaney a las monstruosidades. Si quisieramos encontrarle un parecido a alguien, podíamos verlo como un pariente más retacón de Max Linder, ya que por lo general encarnó personajes que si bien no eran aristócratas poseían



Con María Esther Buschiazzo en *Dos amigos y un amor*, su primer film.

un sentido amable de la vida. Por ejemplo, si le tocaba ser cartero de pueblo (*Los sobrinos del Zorro*), recomendaba a una nena depositar sus monedas en la libreta de ahorro. A simple vista un buen tipo, algo loco, carácter que resaltaba con unos ojos redondos y saltones muy expresivos.

El auge de la historieta argentina, a mediados del siglo XX, lo puso ante una oportunidad excepcional. Así, *Avivato*, sobre la creación de Lino Palacio, fue un impacto que arrasó en las boleterías, y permaneció en cartel durante diez semanas en el Gran Rex y otras quince en el Gran Palace, e incluso tuvo que agregar funciones matinales para satisfacer la demanda. El film no tenía demasiado que ver con el *comic* original pero, al igual que *Piantadino*, que tomaba a los personajes de la historieta de ambiente carcelario creada por Mazzone, fue la explotación perfecta de un momento de gran masividad del género de los cuadritos.

Pionero de la TV argentina, su imagen fue de las primeras en aparecer en las pruebas previas a la inauguración oficial de LR3 Canal 7 en octubre de 1951, así como en las primeras transmisiones del Canal 9 en 1960, y hasta en la televisión española. Su experiencia en este país fue singular

y muy recordada, a la vez que inesperadamente dura en sus comienzos: contratado por Benito Perojo, no era para nada conocido en España y tuvo que abrirse paso: allí hizo apenas una película, *iChe, qué loco!*. El éxito a partir de aquella aparición inicial en la pantalla chica llegaría por su primer amor, la radio, de la que fue estrella durante años, como uno de los favoritos de la Cadena Ser. En España fue muy, muy popular: sus audiciones paralizaban pueblos y ciudades que querían escucharlo. Su influencia fue tal que en *Asignatura pendiente*, el film inicial de José Luis Garci, su nombre figura en los sentidos agradecimientos finales a personas significativas del pasado español. Sus personajes gallegos, andaluces o el desopilante matrimonio que hablaba por teléfono con largas pausas fueron muy festejados y hasta le valieron alguna crítica durante el franquismo.

Para el registro, actuaciones teatrales en el Maipo y en El Nacional de Buenos Aires y, en la península, el gran éxito con *La abominable tía de Carlos*. En el cine, algunos momentos memorables, todavía efectivos:

- En *El heroico Bonifacio* se sube al *ring* para luchar contra El Hombre Montaña, astro máximo del *catch* que fue rival y antecesor de Martín Karadagian.
- En *Como yo no hay dos*, la secuencia en que es detenido por contrabando de esmeraldas es pretexto para que disfrutemos del delirante proto *videoclip* de ambiente carcelario *Esmeralda, ráscale la espalda*, su canción más famosa y exitosa, todo un *hit* discográfico: dotado, como se apuntó, para el silbido y el canto, grabó para el sello TK, con buena repercusión, temas del absurdo como *Salí al balcón, mi querida mariposa*.
- En *El Zorro pierde el pelo* queda atrapado en medio de un tiroteo en una acción entre chaplinesca y algo cercana a Jacques Tati o al posterior Mr. Bean.
- En los últimos minutos de *Pobre pero honrado* da rienda suelta a su imaginación al punto de asaltar un banco mediante una serie de *gags* sorprendentemente cómicos.



Con Benita Puértolas y las chicas del instituto de belleza de Avivato (Foto: G. Montes de Oca)

Esta sería su última película: su tiempo había pasado. Sólo tendrá alguna oferta más –que no aceptó– hacia el final de su carrera. Varias incursiones televisivas (*Zorrerisas*, *Service de humor*) con suerte diversa le devolvieron parte de la gran popularidad que había disfrutado desde la segunda mitad de los años 30. Orientado a un público más infantil, los niños de principios de los 80 recuerdan con cariño otra de sus canciones, que hablaba del chocolate caliente. Algunos de los muchos modismos que impuso, tuvieron larga permanencia en el habla popular, como el “Nunca más se supo”. Cuando Clara Zappettini lo homenajeó en 1990 dedicándole una entrega de *Historias con aplausos*, notable ciclo televisivo que rescataba figuras míticas del cine nacional, hubo un resurgir de reconocimiento y otro poco de redescubrimiento de Pepe Iglesias, uno de los astros más singulares, únicos e inimitables, como su voz y su humor.

### Filmografía

[José Ángel Iglesias; Buenos Aires, 11.2.1915 / Santiago, Chile, 4.3.1991]

**1937:** *Dos amigos y un amor* (Lucas Demare). **1938:** *24 horas en libertad* (Demare) y *El mono relojero* (Cristiani, corto: sólo su voz). **1943:** *Llegó la niña Ramona* (Catrano Catrani) y *Mi novia es un fantasma* (Francisco Mugica). **1945:** *El tercer huésped* (Eduardo Boneo). **1946:** *Lauracha* (Ernesto Arancibia: doblajes diversos, NA). **1947:** *Un ángel sin pantalones* (Enrique Cahen Salaberry) y *El barco sale a las 10* (Mugica). **1948:** *Recuerdos de un Angel* (Cahen Salaberry) y *Una noche en el Ta-Ba-Rin* (Luis César Amadori). **1949:** *Avivato –El rey de los vivos–* (Cahen Salaberry) y *Piantadino* (Mugica). En México: **1950:** *Si usted no puede, yo sí* (Julián Soler). En la Argentina: **1950:** *El Zorro pierde el pelo* (Mario C. Lugones) y *El heroico Bonifacio* (Cahen Salaberry). **1951:** *Los sobrinos del Zorro* (Leo Fleider) y *Como yo no hay dos* (Kurt Land). En España: **1952:** *¡Che, qué loco!* (ídem, Ramón Torrado). En la Argentina: **1955:** *Pobre pero honrado* (Carlos Rinaldi).

### Otros films mencionados

*Asignatura pendiente* (ídem, José Luis Garci, E, 1976), *Martín (Hache) / Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, E/A, 1996).

## **Todos para uno sin condiciones: Los Cinco Grandes del Buen Humor**

Por Raúl Manrupe

Hacia la mitad del siglo pasado se dio en la Argentina un fenómeno humorístico singular: reinaba la imitación. Su trascendencia se nutrió de ejemplos teatrales, radiales y cinematográficos, y también se dio en el ámbito doméstico, donde a partir de un instrumento musical (la mayor parte de los hogares, sin importar la condición social, tenía uno), y valiéndose de la destreza para la escritura de algún integrante, era frecuente que las familias hicieran parodias de distintas canciones, cambiándoles la letra original por una jocosa. El tema de la imitación, que muchas veces trae una carga –implícita o no– de resentimiento, sirvió como gesto de oposición a un orden establecido, subvirtiéndolo. Un límite riesgoso. Si en el teatro Raimundo Pastore tornó célebre su imitación del presidente Perón, la que hizo Niní Marshall de Evita en una fiesta privada le costaría el exilio. Así de peligrosas. Está por escribirse la historia de los grupos colectivos, *troupes* o conjuntos humorísticos argentinos. Su participación en la radio y la TV tuvo un gran impacto en el público de distintas épocas. Entre ellos, Los Cinco Grandes del Buen Humor fue el más recordado.

Rafael Carret, Jorge Luz, Zelmar Gueñol, Guillermo Rico y Juan Carlos Cambón se juntaron inicialmente en La Cruzada del Buen Humor, ciclo radial también conocido como La Caravana del Buen Humor y como La Gran Cruzada del Buen Humor, creado por Tito Martínez Del Box, hombre muy ligado al periodismo (en el que fue pionero en las transmisiones de fútbol y boxeo), primero en la Argentina y años más tarde en Venezuela. En el primer film de ese grupo un ficticio productor de Hollywood viaja a la Argentina con la intención de filmar una película con los mejores intérpretes del cine nacional: no están disponibles, por supuesto, pero sí sus voces. *Cuidado con las imitaciones* devino un clásico: allí, cuando un personaje se desmaya y hace falta llamar a un doctor, el que acude es Alberto Castillo (médico en la vida real), en realidad Guillermo Rico caracterizado, que al cantar de manera exagerada el candombe *Farol* logra despertar al paciente.



ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS S. A.

*presenta:*  
*En coproducción con P.I.A.*

# CINCO GRANDES Y UNA CHICA

CON LOS AUTENTICOS CINCO GRANDES DEL BUEN HUMOR

RAFAEL CARRET · JORGE LUZ · ZELMAR GUEÑOL · GUILLERMO RICO · J.C. CAMBON

CON

PEPITA MUÑOZ · HOMERO CARPENA

LAURA HIDALGO

y la actuación especial de

ANGEL LABRUNA



Dirección:  
**AUGUSTO CESAR VATTEONE**

Libreto:  
**MAXIMO AGUIRRE**      Música:  
**A. GUTIERREZ del BARRIO**

### Aquí están Los Cinco Grandes

Separados traumáticamente de Martínez Del Box, los cinco actores y el libretista Máximo Aguirre conforman Los Cinco Grandes del Buen Humor. Dentro de la bien aceitada mecánica del grupo, Rico hizo honor a su apellido ya que combinaba su pericia como cantante –fue vocalista de la orquesta de Francisco Canaro con el nombre Guillermo Coral– con su habilidad para imitar a otros tangueros, cumpliendo además el rol de galán, el único que conquistaba a la chica de turno y era el contrapeso de las locuras del resto. En sus películas, Rico solía cantar temas originales, por lo general con letras de Zelmar Gueñol, a la manera del Larry Fine de The Three Stooges: Gueñol era tal vez el que más tenía “los pies sobre la tierra”, ya que no practicaba la caricatura desaforada ni se pretendía galán de mujeres imposibles; siempre trabajaba, consiguiendo cosas para satisfacer los apuros del resto.

Juan Carlos Cambón, pianista dotado, creador de muchos tangos, era en el grupo el blanco de las bromas de sus compañeros (“¡Callate Cambón!”), y aportaba la cuota *naïf* y despistada. Su muerte, temprana y sentida, redujo al grupo a Los Grandes del Buen Humor. Rafael Carret, especializado en papeles de italiano y en una imitación del Pato Donald, que le significó el apodo que lo hizo famoso, era tal vez el más picaresco: de algún modo encarnaba al “rana” porteño, rápido y deseoso de sacar ventajas. Jorge Luz aportó un humor alocado y logradas imitaciones femeninas (Rosario Serrano, Carmen Amaya); con Carret formó una dupla de apurados capaces de enloquecer a todos.

### El humor

En 1954, un ejemplar de la revista *Avivato* (creada por Lino Palacio y dirigida por su hijo Jorge) abordaba como tema central “Los números vivos”, esto es, los actos artísticos que por legislación oficial se incluyeron como parte de las funciones de los cines entre una película y otra a efectos de dar trabajo a artistas de variedades: en los céntricos actuaban los consagrados, pero en los barrios otra era la historia. En una viñeta cómica de esa revista vemos a dos personajes que miran un cartel que dice: “Hoy: *Los Cinco Grandes en África*”, y debajo: “En escena: Los Cinco Grandes”; uno de los personajes comenta: “Qué bueno, les podés tirar tomates en vivo!”, con lo que deja en claro un tópico del momento: dar por sentado que una cinta del grupo era mala.

Es cierto que los argumentos que les escribía Máximo Aguirre muchas veces eran un (muy) simple pretexto para introducir chistes e imitaciones, pero hay momentos que aún hoy, más de medio siglo después, suelen tener su eficacia y contribuyen a la buena memoria que tiene el público al recordar sus films. Esos buenos momentos pueden incluir a Jorge, el Pato, Cambón y Zelmar cuando aparecían de sorpresa cantando con distintos disfraces para advertirle peligros al enamoradizo Guillermo, el único que tiene derecho a un momento romántico, algo que hasta llega a ser recriminado por Luz o Carret en algunas películas.

A pesar del aire a película hecha en pocos días, los efectos especiales suelen tener un buen nivel. Pueden sorprender los *back projecting* de los muchachos mientras corren por la ruta 2, el cuello de Cambón que se estira como un periscopio para otear el horizonte o la excelente nave espacial a lo George Pal que brilla en *El satélite chiflado*. En el debe, y no sabemos si por subestimar al público o por sorpresa propia ante el descubrimiento de algo superior a lo estándar, cuando algún *gag* resulta efectivo es repetido insistentemente: puede ser alguna truca con cámara



Luz como "Carmen Arraya, Cambón ("La Candelaria") y Gueñol en *Locuras, tiros y mambo* (Foto: Baldisserotto).



Carret, Luz, Rico y Gueñol con Betty Norton en *Los peores del barrio*.

en reversa (disparos al sombrero de un mexicano) o algún hallazgo feliz como la caballería de los Estados Unidos llegando tarde –lugar común de mucho *western*– al son de la marcha de Boca Juniors.

Buscando eficacia, el deporte fue otro tema a tener en cuenta por el guionista Aguirre. Así, en *Cinco grandes y una chica* aparecen los futbolistas Ángel Labruna y Amadeo Carrizo, tal como en *Cinco locos en la pista* lo hace el automovilista Clemar Bucci. Las chicas son otro elemento a destacar: en sus films aparecerán las futuras estrellas Laura Hidalgo y Susana Campos y las *vedettes* Blanquita Amaro, Eva Flores y Maruja Montes.

Siguiendo el modelo de Abbott y Costello o el de Mario Moreno “Cantinflas”, abundan en la filmografía del grupo las parodias a géneros y películas extranjeras: *África Ríe* alude a *África ruge*, *Trompada 45* a *Winchester '73* pero sobre todo a *Colt 45* y *Los peores del barrio* a *La mejor del colegio*, el éxito de Lolita Torres.

## Ídolos de la radio en el mundo del cine

En sus películas, los Cinco siempre se llaman por su nombre real, salvo Cambón que es además referido como “Gordo” o “Flaco”. Hay un límite inexistente entre los personajes y las personas, y de hecho muchas veces aluden a que trabajan en la radio y esto les permite mofarse del medio cinematográfico. En *Trompada 45* viajan a Hollywood con la ilusión de filmar una película, pero resulta que el enamorado Guillermo había sido embaucado por un grupo de espías. Un productor puede llamarse Mr. Movie y un director René Cayate. En *Veraneo en Mar del Plata*, la parodia a los distintos géneros alcanza un punto máximo: dentro de la acción, que remite inequívocamente al marco del Festival de Mar del Plata 1954 y su lluvia de estrellas, vemos “cuatro películas dentro de la película”: la *Viva Zapata!* de Kazan es destrozada, su protagonista pasa a ser Emiliano Chancleta, Luz se consagra emulando a Jean Peters, pero la cuarta imitación es la que resulta la más lograda, una cuidada mofa al cine italiano de posguerra en el estilo de *Ladrones de bicicletas*, cuando una paloma decora el saco de un personaje este protesta: “¡Maldito neorrealismo!”. Todos los elementos formales están muy bien pensados, hasta los subtítulos remiten al original. La naciente televisión también es incorporada y hasta podemos ver a Antonio Carrizo y a Nelly Prince: los Grandes, por cierto, terminarían su carrera en la TV.

En la radio fueron sin duda un gran éxito, auspiciados por grandes empresas que les permitieron permanecer muchos años en el aire. También en el cine tuvieron un éxito prolongado mediante películas a veces rápidas, a veces simples, a veces con más presupuesto, a veces sólo para aprovechar la buena respuesta en taquilla de la anterior. El secreto de aquel impacto y su perdurabilidad en la memoria popular fue su humor porteño, delirante a ratos, sin prejuicios, con algo de esas parodias caseras, un poco como la aventura loca que podría soñar cualquier muchacho.

### **Filmografía**

**1949:** *Cinco grandes y una chica* (Augusto César Vatteone). **1950:** *Cinco locos en la pista* (Vatteone). **1951:** *Fantasma asustados* (Carlos Rinaldi), *Locuras, tiros y mambo* (Leo Fleider) y *La patrulla chiflada* (Rinaldi). **1952:** *Vigilantes y ladrones* (Rinaldi). **1953:** *Trompada 45 y Desalmados en pena* (ambos Fleider). **1954:** *Veraneo en Mar del Plata* (Julio Saraceni) y *Los peores del barrio* (Saraceni – Fernando Bolín). Como Los Grandes del Buen Humor: **1955:** *África ríe* (Rinaldi) y *El satélite chiflado* (Saraceni).

### **Otros films mencionados**

*Africa screams* (África ruge, Charles Barton, EEUU, 1949), *Colt .45* (Colt 45, Edwin L. Marin, EEUU, 1950), *Cuidado con las imitaciones* (Bayón Herrera, A, 1947-1948), *Ladri di biciclette* (Ladrones de bicicletas, Vittorio De Sica, I, 1948), *La mejor del colegio* (Saraceni, A, 1953), *Viva Zapata!* (ídem, Elia Kazan, EEUU, 1952), *Winchester '73* (ídem –*El rifle que conquistó el Oeste*–, Anthony Mann, EEUU, 1950).



## **Florence Marly, entre la realidad y la fantasía**

Por Pablo De Vita

Florence Marly fue una actriz a la que el destino del mundo trajo al cine argentino. Pero su afrancesado nombre escondía el auténtico de Hana Smekalová, checa de origen que había nacido en el pueblo de Obrnice, 30 kilómetros al sudoeste de Ústí nad Labem y 70 kilómetros al noroeste de Praga. Nació un 2 de junio, aunque aún existen debates sobre si el año de nacimiento fue 1918 o 1919. Su infancia en su pueblo natal incluía los juegos con sus dos hermanos y los sueños de cantar en el Národní Divadlo, el teatro nacional, que comenzó a difundir el arte universal desde que en 1881 fue inaugurado con la opera *Libuše*, de Bedřich Smetana. Pero el desarrollo de sus cuerdas vocales no acompañó ese sueño. En aquellos días Checoslovaquia era un incipiente país libre luego de la Primera Guerra Mundial y soñaba, en virtud del decidido impulso cultural unido a la proyección de una identidad nacional, con convertir a Praga en “la París del Este”.

Así fue que a mediados de la década de 1930, la joven Hana partió rumbo a Praga y de allí a París, con el propósito de estudiar literatura, historia del arte y filosofía en la Sorbonne. Eso hizo, pero la vida cultural de París era intensa y plena de reuniones y fiestas, y en una de ellas conoció al realizador francés Pierre Chenal –en rigor, belga y nacido como Pierre Cohen– y ya nada volvería a ser como antes. Chenal, deslumbrado por la naturaleza única de sus facciones, le ofrece un papel en el cine. No era nada menor el ofrecimiento porque como director tenía un lugar de relieve en la industria del cine y ya había rodado producciones de importancia como *Crimen y castigo*, su versión de la novela clásica de Dostoievsky, y *Motín en alta mar*, film de aventuras que adaptaba a Jack London. La propuesta se concretaría con *El precio del silencio* y su personaje, secundario, fue el de la amante de Gordon, que interpretaba Philippe Richard, pero le permitió acceder a un mundo distinto y codearse con estrellas absolutas como Erich von Stroheim y Louis Jouvet.

Pero así como sus ojos miraban la gran pantalla, los de Chenal se posaron sobre ella: se casaron ese mismo año 1937. A comienzos de marzo siguiente, Marly filmó dos policiales, uno más dramático como *Emma Pontier (L'affaire Lafarge)* y otro en tono de comedia como *Estelle (Café de París)*, en este dirigida por Yves Mirande y donde aparece al minuto diecisiete de comenzado el film con una belleza indudablemente incomparable. Luego será Isa Ostrowski en *La brigade sauvage* y la domadora Magde, otra vez a las órdenes de su esposo, en *La última vuelta*. En efecto, fue su último paso por el cine francés hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, porque Chenal se había unido a la Resistencia y en 1942 debieron emigrar por separado rumbo a Buenos Aires.

Luego de tres semanas en alta mar, el pasaporte checo de Marly no convenció a las autoridades migratorias y fue deportada a Bolivia, donde contrajo el “mal de altura”. En su viaje desde Marsella, Chenal sí pudo desembarcar y en buena medida su impresión de aquella Buenos Aires quedó retratada en la fantasiosa y rocambolesca pseudo-biografía *Nada más que horizonte*: “La ciudad me sorprendió primero por la abundancia de las luces, la profusión de carteles luminosos, y sobre todo, por la cantidad de gente impecablemente vestida que deambulaba por las calles. Los negocios rebosaban de mercaderías y las mesas de comestibles. Me quedé asombrado al ver las azucareras sobre las mesas, en los cafés; nadie les daba la menor importancia. Con gran alegría descubrí que había llegado a un país de abundancia al cual le habían sido ahorradas las grandes y dolorosas privaciones de la guerra”. Escrita en 1978, la fantasía domina la realidad aunque no existe una línea que sugiera la figura de su esposa, de la que se había separado en 1955. Pero en aquellos días del recuerdo, y luego de algunas penurias, consigue con el apoyo de las autoridades francesas localizarla en Bolivia y traerla a Buenos Aires. Entre tanto, Luis Saslavsky los ayuda al vincularlos con el mundo del cine.

Florence Marly es presentada como “la estrella de la cinematografía francesa” en los créditos de *La piel de zapa*, donde según el original de Balzac encarna a la condesa Fedora, “lo más fantástico que pueda soñarse despierto, un verdadero enigma femenino, una *parisienne* medio rusa o una rusa medio *parisienne* que no se sabe de dónde viene ni adónde va”, considera el Rastignat de Santiago Gómez Cou. Chenal y Marly compartieron aquellos días iniciales con varios otros franceses exiliados, como el jefe de producción Henri Martinent, el escenógrafo Jean de Becque y los



Con Sebastián Chiola en *Viaje sin regreso*.

directores Jacques Remy y Jacques Constant. Un año más tarde, Marly intervendrá en *El fin de la noche*, claro (y casi solitario) alegato antinazi con espías y tangos –la protagonista era Libertad Lamarque– realizado en tiempos en los que la germanofilia “neutralista” del Grupo de Oficiales Unidos (GOU) gobernaba el país y servía de plataforma para la llegada de Juan Perón al gobierno. Pero esta película no pudo brindarle a Marly el reconocimiento que buscaba, ya que una semana después de su estreno fue retirada de los cines por presiones de la embajada alemana.

De los cuatro films realizados por Chenal en nuestro país, Marly sólo intervino en el último, *Viaje sin regreso*, que le brindó una enorme popularidad. Pero la guerra había terminado y el matrimonio volvió a suelo europeo, donde ella filmó con dos directores fundamentales: en Francia con René Clément en *Los malditos* y en su país con su amigo Otakar Vavra en una rara película de ciencia ficción llamada *Krakatit, terror infernal*, basada en el libro de Karel Čapek: su rol de la princesa Wilhelmina Hagen le permitió coprotagonizar la única película rodada en su tierra natal y visitar a sus hermanos, a quienes les otorgó una importante suma de dinero como ayuda. Esa extraña película fue estrenada en 1948 en

Checoslovaquia y tan solo una década más tarde en la Argentina, en el cine Metropol, distribuida por Artkino Pictures.

Ya para entonces Marly, contratada por la Paramount, había realizado en Hollywood *Tormentos de duda*, *Una hora de vida* –en el que compartió cartel con Humphrey Bogart– y *La espía de Corea*. Luego siguió a su marido a América del Sur, donde Chenal filmó sin su participación *Sangre negra* y juntos cruzaron hacia Chile para filmar en Viña del Mar *El ídolo*, con Alberto Closas y Elisa Galvé, y luego *Confesión al amanecer*, que resultó ser el último film que hizo con su marido, de quien se separó luego de años de peleas y desencuentros. En 1954 se casó con el conde austriaco Degenhart von Wurmbrand-Stuppach, pero se separaron en 1956.

En ese entonces retornó a Hollywood y se dedicó a la televisión y al cine, pero concretando productos menores como *El crimen del hombre rana* hasta tener que escapar rumbo a Europa cuando se inició la “caza de brujas” del senador Joe McCarthy. Aclarado el episodio, pudo retornar e intervino entonces en series como *Dragnet*, *Dimensión desconocida* y *El agente de CIPOL*; para peor, en 1963 fue detenida por posesión de estupefacientes. Al salir de la cárcel volvió a filmar, pero nunca pudo retomar la carrera que habían insinuado sus comienzos. Sólo subyace *Queen of blood*, que la convirtió en un suceso del cine clase B y le permitió rodar una secuela en 16mm titulada *Spaceboy*. Compuso la canción *Queen of blood* que no se utilizó en la película y que fue rescatada por Frank Zappa en *Planet of my dreams*, tema incluido en su LP *Them or Us*.

Pero Florence Marly no llegaría a escucharlo: murió tempranamente de un ataque cardíaco, el 9 de noviembre de 1978, en California. Tenía 59 años, una trayectoria que vivió los avatares del mundo y un perfil que quedó marcado a fuego en celuloide de fría sensualidad y por el cual Noël Coward, en una carta, la llamó una “bella dama checa... bastante dulce”.

### Filmografía

[Hana Smekalová; Obrnice, región de Usti-Labem, Checoslovaquia, 2.6.1918 / Glendale, estado de California, EEUU, 9.11.1978]

En Francia: **1937:** *L'alibi* (*El precio del silencio*) y *L'affaire Lafarge*, ambos Pierre Chenal. **1938:** *La maison du maltais* (*La casa del maltés*, Chenal) y *Café de Paris* (*Café de París*, Yves Mirande). **1939:** *Le dernier tournant* (*La última vuelta*, Chenal), *La brigade sauvage* (Marcel L'Herbier y Jean Dréville) y *Mahlia la métisse* (Walter Kapps, film de rodaje interrumpido por el comienzo de la guerra y reiniciado en 1942 sin la participación de FM, cuyas escenas quedaron en la sala de montaje). En la Argentina: **1943:** *La piel de zapa* (Bayón Herrera) y *El fin de la noche* (Alberto de Zavalía). **1945:** *Viaje sin regreso* (Chenal). En Francia: **1946:** *Les maudits* (*Los malditos*, René Clément). En Checoslovaquia: **1947:** *Krakatit* (*Krakatit, terror infernal*, Otakar Vavra). En los EEUU: **1948:** *Sealed verdict* (*Tormentos de duda*, Lewis Allen). **1949:** *Tokyo Joe* (*Una hora de vida*, Stuart Heisler). **1951:** *Tokyo File 212* (*La espía de Corea*, Darrell McGowan y Stuart McGowan). **1952:** *Gobs and gals* (*Dos pajarracos marinos*, R. G. Springsteen). En Chile: **1952:** *El ídolo* (idem, Chenal). **1953:** *Confesión al amanecer* (Chenal: un episodio). En los EEUU: **1957:** *Undersea girl* (*El crimen del hombre rana*, John Peyser). **1965:** *Queen of blood* (Curtis Harrington). **1967:** *Games* (*La muerte toca a la puerta*, Harrington). **1973:** *Doctor Death: Seeker of souls* (Eddie Saeta) y *Spaceboy: A cosmic love affaire* (Renate Druks, corto: + P y G). **1975:** *The astrologer* (James Glickenhouse: NA).

### Otros films mencionados

*Crime et châtiment* (*Crimen y castigo*, Chenal, F, 1935), *Les mutinés de l'Elseneur* (*Motín en alta mar*, Chenal, F, 1936).

ARIES presenta, en un film de **HECTOR OLIVERA**,  
por orden de aparición a:

**FEDERICO LUPPI / VICTOR LAPLACE / HECTOR BIDONDE  
RODOLFO RANNI / MIGUEL ANGEL SOLA / JULIO DE GRAZIA  
LAUTARO MURUA / GRACIELA DUFAU / ULISES DUMONT**



**NO HABRÁ MÁS PENAS  
NI OLVIDO**

Según la novela de **OSVALDO SORIANO**  
adaptada por **ROBERTO COSSA y HECTOR OLIVERA**

**RAUL RIZZO / ARTURO MALY**

HECTOR CANOSSA / JOSE MARIA LOPEZ / EMILIO VIDAL / RODOLFO BRINDISI / FERNANDO IGLESIAS (TACHOLAS)  
AUGUSTO LARRETA / PATRICIO CONTRERAS / FERNANDO ALVAREZ / FERNANDO OLMEDO / MARIA SOCAS  
NORBERTO DIAZ / ARMANDO CAPO / CARLOS USAY / SALO PASIK

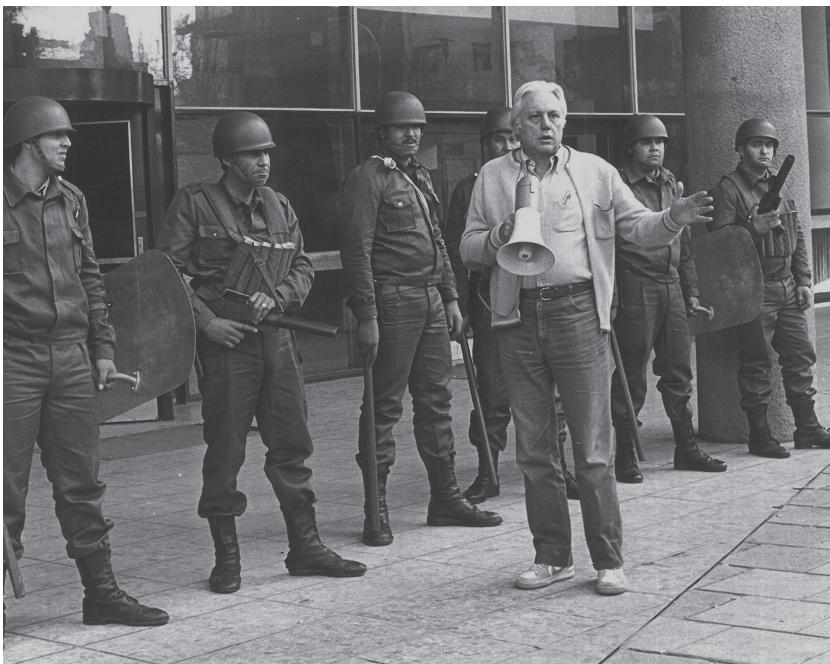
Producción: **FERNANDO AYALA y LUIS OSVALDO REPETTO**

## **Héctor Olivera, the last tycoon**

Por Daniel López

Si conminaran a Héctor Olivera a elegir pasar a la eternidad como productor o como director, seguramente preferiría el rol de productor, el que mejor ha desarrollado en más de medio siglo de actividad. Curiosamente, sus inicios en la industria se verifican en equipos de dirección, en 1948, al finalizar sus cuatro años de estudios en el Liceo Militar. En 1950 ingresó a los estudios Baires como asistente de producción de la unidad a cargo de Eduardo Bedoya, y durante los siguientes cinco años aprendió todos los secretos del oficio con quien fuera uno de los más importantes productores tradicionales. A fines de 1954, ya fuera de Baires, ascendió a jefe de producción, y en abril 1956, en sociedad con Fernando Ayala, fundó Aries Cinematográfica Argentina, compañía productora a la cual dedicará el resto de su obra y para la que en 1967 debutó como director con *Pseexoanálisis*, comedia satírica que explotaba la moda del psicoanálisis a través de un humor seco y en ocasiones cruel (como el suyo propio) y de una imagen cuidada y moderna.

Desde entonces ha alternado funciones de director, productor, argumentista, guionista y empresario en el centenar de films salidos del pulmón de Aries, empresa-madre de la que surgieron empresas-satélite como GeBe-Aries (de dibujos animados, con Gil y Bertolini), Fernando Ayala y Héctor Olivera, Dridel, Legal Video, Gativideo, Baires Films (llegó a ser uno de los dueños de los estudios en los que había sido asistente), Aries Films Internacional, Líder y Tercer Milenio. Con o sin su nombre en los créditos, Aries produjo un total de 108 largometrajes sin incluir unos tres o cuatro extranjeros para los que ofreció servicios de producción: esa cifra la coloca en el segundo lugar histórico, detrás de Argentina Sono Film (296 hasta 2019), pero delante de otras empresas contemporáneas poderosas como Lumiton (98), Establecimientos Filmaidores Argentinos (72), Estudios San Miguel (60) y Artistas Argentinos Asociados (56).

Filmando *La noche de los lápices* (Foto: Graciela Portela).

En tanto director, Olivera tuvo su momento de gloria con *La Patagonia rebelde*, urticante, polémico y exitoso film derivado de un libro de investigación de Osvaldo Bayer acerca de las atrocidades cometidas por militares contra obreros en huelga, ordenadas por el gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen en 1921: el film sacudió fuertemente a la opinión pública, pues ninguno antes, en tantos años de dictaduras, se había animado a cuestionar tan abiertamente la institución militar, y le reportó el primero de dos premios Oso de Plata del Festival de Berlín. El segundo lo obtendría *No habrá más penas ni olvido*, otro de sus films más interesantes que, sobre la base del libro de Osvaldo Soriano, relata en clave de humor trágico un enfrentamiento entre facciones peronistas en 1974, asunto que intermitentemente recobra actualidad, como signo casi distintivo de ese movimiento.

Tras *La Patagonia rebelde* se vio impelido a dirigir films “prestigiosos” y entonces acudió a Borges (*El muerto*, en adaptación prolífica pero fría que, para aumentar el prestigio, supervisó el uruguayo Juan Carlos Onetti) y a Cossa (*La nona*, “la” pieza teatral más importante de aquel momento). Sin embargo, cuando las necesidades comerciales de Aries

eran imperativas, obligando a Ayala a dirigir, por dar un ejemplo, *Abierto día y noche* a las puteadas, Olivera tuvo que hacer lo propio con algún documental rockero –tan ajeno a sus gustos– o algunas de las bizarras coproducciones con el estadounidense Roger Corman que tantos dólares aportaron a Aries. Por algunos de sus films Olivera ha sido tildado de oportunista, acusación que, sonriendo pícaramente, suele revertir apelando al término “oportuno”: *La noche de los lápices*, sin duda su mejor film, fue al mismo tiempo oportunista y oportuno y también su contribución a la serie de títulos que revisaban la dictadura militar 1976-1983, que encaró dejando a un lado los posibles atractivos comerciales y en cambio metiéndose a fondo (desde lo narrativo y desde lo estético) con un tema doloroso.

Ha incursionado en la televisión y muy ocasionalmente –sólo como empresario– en el teatro; ha integrado instituciones diversas incluyendo, durante muchos años, la vicepresidencia de la Fédération Internationale des Associations de Producteurs du Films; ha ejercido de jurado en festivales internacionales y ha sido ejecutivo del de Mar del Plata (1996 y 1997); ha obtenido el premio Leopoldo Torre Nilsson en



Adrián Navarro e Inés Estévez en *Ay Juancito*.

1998 y el Binacional de las Artes y Cultura Argentina-Brasil en 2004; ha rozado fugazmente la política como segundo vocal suplente en la lista de la Unión Cívica Radical de candidatos a diputados nacionales encabezada por Facundo Suárez Lastra en las elecciones de octubre de 2005.

Hijo de un padre ausente y de una madre en consecuencia omnipresente, Olivera pisó por primera vez un *set* a sus 13 años cuando Celia María Zimmerman, que con el apodo Zely diseñaba vestuarios y fue modista en films diversos, lo llevó de visita al rodaje de *Allá en el setenta y tantos...*: allí conoció al asistente de dirección Fernando Ayala, quien años más tarde se convertiría en su socio comercial aunque ya desde aquel día sería su gran amigo en la vida. Otros de sus parientes se han dedicado al cine: su sobrino Alejandro Arando (hijo de su hermana Martha Celia), que entró a Aries como cadete y salió como jefe de producción; sus hijos Javier –quien le dedicó su primer film, *El visitante*–, Marcos y Andrés, colaboradores suyos en los últimos años; su segunda esposa, Dolores Bengolea, y su hija más reciente, Serena, nacida en 1993 de su unión con Bengolea. Sin olvidar, claro está, al padre de su primera esposa María Cristina “Beba” Etchebehere, el notable director de fotografía Alberto Etchebehere, que trabajaba para Aries en *Las locas del conventillo* cuando, ya muy enfermo y en silla de ruedas, debió ser reemplazado por Oscar Melli.

Hombre alto, corpulento y buen mozo, de aspecto distinguido, el gesto permanente de alisar sus cabellos con las manos, ordenado, metódico (sus agendas diarias de actividades señalaban con tilde lo concretado y con prolíjas tachaduras lo contrario), minucioso, inteligente, de humor ácido, muy hablador, algo autoritario y lo suficientemente directo como para llamar a las cosas siempre por su nombre, misterioso y en algún aspecto con secretos a guardar, Olivera ha antepuesto su costado de empresario, lo cual explica los altibajos de su obra en tanto director. Desde la década del 60 en adelante no hubo en la Argentina productor cinematográfico más importante, un cetro que compartió con Atilio Mentasti hasta que este murió: alguna vez lo consideré –y lo puse por escrito– un auténtico *tycoon*, como en otros momentos lo fueron Max Glücksmann, Chas de Cruz, Clemente Lococo, Mentasti mismo, Luis César Amadori. Muchos han querido parecersele y sólo una, Lita Stantic, se animó a manifestarlo públicamente.

“Ya no estoy a la altura del negocio”, me confesó el 28 de marzo de 2008, en el velatorio de un común amigo, aludiendo al discreto resultado comercial de sus últimas producciones, algo muy duro de admitir para un profesional de su envergadura y trayectoria. No le echó la culpa a nadie, se consideraba responsable de esos fracasos por no entender cabalmente los drásticos cambios experimentados por la industria. Aries se presentó en quiebra a comienzos de 2019 y un perfil de Héctor Olivera podría llevar por título *The last tycoon* si no lo hubiera utilizado previa y famosamente F. Scott Fitzgerald.

### Filmografía

[Héctor Emilio Olivera Zimmermann; Olivos, Buenos Aires, 5.4.1931]

#### Director

**1967:** *Psexoanálisis* (+ Arg.). **1969:** *Los neuróticos* (+ Arg.). **1971-1972:** *Argentinísima* (D y P con Fernando Ayala). **1972-1973:** *Argentinísima 2* (D y P con Ayala). **1972:** *Las venganzas de Beto Sánchez*. **1974:** *La Patagonia rebelde* (+ G y AANA como “estanciero de lentes oscuras”). **1975:** *El muerto / Cacique Bandeira* (A/E: + G). **1976:** *El canto cuenta su historia* (D y P con Ayala). **1978:** *La nona* (+ G). **1980:** *Los viernes de la eternidad* (+ G). **1982:** *Buenos Aires Rock* (+ G y AANA). **1983:** *No habrá más penas ni olvido* (+ G y AANA como “un rebelde”) y *Wizards of the lost kingdom* (EEUU/A). **1984:** *Barbarian queen* (EEUU/A). **1985:** *La muerte blanca / Cocaine wars* (A/EEUU: + Arg.). **1986:** *La noche de los lápices* (+ G). **1988:** *Two to tango* (EEUU/A: + “voz en un contestador automático”). **1990:** *Play murder for me* (EEUU/A). **1992:** *El caso María Soledad* (+ G). **1993:** *Una sombra ya pronto serás* (+ G). **2000:** *Antigua vida mía / Antigua vida mía* (A/E). **2003:** *Ay Juancito* (+ P, G y AA como “director del film con Niní Marshall”). **2009:** *El mural / El mural de Siqueiros* (A/MX: + P y G).

#### Otras actividades en films

**1948:** PZ en *La gran tentación* (Ernesto Arancibia), *Esperanza / Esperanza* (A/CHI, Francisco Mugica – Eduardo Boneo) y en tres cortos musicales con la orquesta Francini-Pontier y el cantante Roberto Rufino dirigidos por Enrique de Rosas (h). **1949:** AYD en *Lejos del cielo* (Catrano Catrani). **1950:** AP en *Esposa último modelo* (Carlos Schlieper), *Romance en tres noches* (Arancibia), *Vivir un instante* (Tulio Demicheli) y *El heroico Bonifacio* (Enrique Cahen Salaberry). **1951:** AP en *Fantasmas asustados* (Carlos Rinaldi), *El pendiente* (León Klimovsky), *Pasó en mi barrio* (Mario Soffici), *Mi mujer está loca* (Schlieper – Cahen Salaberry) y *La patrulla chiflada* (Rinaldi). **1952:** AP en *La voz de mi ciudad* (Demicheli), *Ellos nos hicieron así* (Soffici) y *Dock Sud* (Demicheli). **1953:** AP en *Del otro lado del puente* (Rinaldi), *El grito sagrado* (Luis César Amadori), *Desalmados en pena* (Leo Fleider), *Mujeres casadas* (Soffici) y *Un hombre cualquiera* (Rinaldi). **1954:** AP en *El calavera* (Carlos

Borcosque), *Mercado de Abasto* (Lucas Demare) y *El hombre que debía una muerte* (Soffici) y JP en *Ayer fue primavera* (Ayala). **1955:** JP en *Bacará* (Kurt Land). **1958:** JP en *La organización Siam* y *Los que tuvieron fe* (ambos 1958, Ayala, cortos) y P de *El jefe* (Ayala). **1959:** P de *El candidato* (Ayala). **1960:** P de *Sábado a la noche*, cine (Ayala). **1961:** P de *No exit* (Tad Danielewski) y *Huis clos – A puerta cerrada* – (Pedro Escudero). **1963:** PE de *Lucía* (EEUU, Dick Ross), P de *Paula cautiva* (Ayala) y P y Arg. de *Primero yo* (Ayala). **1964:** P de *Con gusto a rabia* (Ayala). **1965:** P de *Las locas del conventillo – María y la otra – / María y la otra* (A/E, Ayala) y P y Arg. de *Hotel Alojamiento* (Ayala). **1967:** P de *Cuando los hombres hablan de mujeres* y *En mi casa mando yo* (ambos Ayala). **1968:** P de *La fiaca* (Ayala). **1969:** P de *El profesor hippie* y *La guita* (ambos Ayala). **1970:** P de *El profesor patagónico y Argentino hasta la muerte* (ambos Ayala). **1971:** P y autor de la idea argumental de *La Gran Ruta* (Ayala). **1972:** P de *El profesor tirabombas* (Ayala) y *Hasta que se ponga el sol* (Aníbal E. Uset). **1974:** P de *Triángulo de cuatro* (Ayala). **1977:** P y G de *Los médicos* (Ayala). **1978:** P de *Los éxitos del amor* (Fernando Siro). **1979:** P de *La carpa del amor* (Julio Porter), *Desde el abismo* (Ayala) y *La playa del amor* (Adolfo Aristarain). **1980:** P de *Días de ilusión* (Ayala), *La discoteca del amor* (Aristarain), *Las vacaciones del amor* (Siro) y *Tiempo de revancha* (Aristarain). **1981:** P, Arg. y director de escenas adicionales de *Abierto día y noche / Abierto día y noche* (A/MX, Ayala). **1982:** P de *Últimos días de la víctima* (Aristarain) y P y autor de la idea original de *Plata dulce* (Ayala). **1983:** P de *El arreglo* (Ayala), COP de *Deathstalker* (EEUU/A, John Waters [Jim Sbardellati]) y PA de *The warrior and the sorceress* (EEUU/A, John Broderick). **1984:** PA de *Pasajeros de una pesadilla* (Ayala). **1986:** P de *Amazons* (EEUU/A, Alex Sessa) y PA de *Sobredosis* (Ayala). **1987:** P de *Stormquest* (EEUU/A, Sessa) y *El año del conejo* (Ayala). **1991:** P de *Dios los cría* (Ayala). **1997:** P de *La herencia del tío Pepe* (Hugo Sofovich) y *Testim. en Soriano* (Eduardo Montes-Bradley). **1998:** P de *El visitante* (Javier Olivera). **2000:** P y AA en *El camino* (Javier Olivera). **2003:** *Testim. en Tacholas, un actor galaico-porteño* (José Santiso). **2005:** P de *Que sea rock* (Sebastián Schindel). **2015:** *Testim. en Buscando a Tita* (Teresa Costantini).

#### **Otros films mencionados**

Allá en el setenta y tantos... (Francisco Mugica, A, 1944-1945).

## **Isabel Sarli, lado B**

Por Daniel López

El lector sabrá disculpar la intromisión de la primera persona del singular en este artículo. Ocurre que Isabel Sarli era mi amiga y ocurre, además, que estos libritos –dicho así, cariñosamente, debido a su volumen– permiten un saludable espacio de libertad que la crónica periodística diaria obstaculiza. Por ello, no espere el lector las anécdotas que Isabel misma y el periodismo han repetido hasta el hartazgo desde hace más de medio siglo; tampoco un análisis de sus films, ni los latiguillos que pronunciaba en la ficción y devinieron dichos populares. No. Prefiero recordar a la Isabel de entrecasa, por así decirlo, ofreciendo un perfil que sólo sus íntimos conocían.

Llegué muy tarde a su reducido círculo de amistades, cuando habían pasado veinte años desde que esa bellísima entrerriana ganó el título de *Miss Argentina* y no ambicionaba más que su trabajo de secretaria y ocasional modelo publicitaria en medios gráficos (para los televisores Zenith, las medias Reina Cristina y, entre muchos otros, el jabón Palmolive y, por qué no, la crema de afeitar Palmolive, en este caso admirando la afeitada de su supuesto marido, un jovencísimo Jorge Barreiro). No imaginaba lo que ocurriría en 1956: el actor, productor y director Armando Bo preparaba ese año un film adaptado de textos de Augusto Roa Bastos cuyo principal personaje femenino iba a ser interpretado por Elina Colomer, que podía –si trabajaba mucho– contornear sus aristas dramáticas pero difícilmente, a sus 35 años, ofrecer un físico exuberante al punto de movilizar a decenas de obreros sedientos de sexo. El viraje tuvo lugar cuando el paraguayo Nicolás Bo, principal financista del proyecto, vio una de aquellas fotos publicitarias, quedó prendado de Isabel y prácticamente obligó a Armando a contratarla. Así nació *El trueno entre las hojas* y el subsiguiente amor entre ambos, amor sin papeles que se prolongaría hasta que la muerte los separó.

Veinte años después, una tarde en la redacción de *La Opinión* sonó el teléfono. Era Armando: él e Isabel querían conocerme, y dos días más

tarde, hacia el mediodía, en su diminuta oficina de Lavalle y Riobamba, me explicaron por qué. “En el local de Aerolíneas Argentinas en Nueva York había un ejemplar de *Antena*, y leímos que fuiste el único periodista consultado que incluyó una película nuestra. Por eso queríamos conocerte, porque casi no lo podíamos creer”. En efecto, esa revista organizó una encuesta entre diez críticos acerca de los mejores films argentinos de la historia y yo, temerario, incluí *Carne*, especie de *summa* de la obra de ambos. [Y, de paso, también fui el único en sumar uno de Carlos Schlieper y *Más allá del olvido*, que muchísimos años más tarde tanto colega “descubrió”]. Desde entonces, para ellos fui “Lopecito” en una amistad que me honró. Jamás me pidieron un favor, nunca siquiera sugirieron que publicara alguna noticia en particular: fue una amistad sencilla, intermitente pero sólida, pautada de asados en la quinta de La Reja, como invitado de privilegio en sus estrenos, de almuerzos o tés con “sanguchitos” en la casa de Martínez. Recuerdo vívidamente el festejo de un cumpleaños de Isabel, el 9.7.1981, el último en el que Armando participaría: me enorgullece recordar que, a la hora de ubicarnos en las mesas, gritó “¡Lopecito, vos te sentás aquí！”, haciéndome compartir su mesa junto con Isabel y el matrimonio Tinayre.

Su asombro ante lo que consideraron mi atrevimiento tenía su razón de ser: pocos cineastas fueron tan vapuleados por los críticos, con alguna solitaria excepción, como un comentario de Jorge H. Andrés sobre *Fuego*, en *La Opinión* (25.9.1971). Más aún: algunos “intelectuales” iban al cine en patota a reírse de sus films. Luego llegarían las reivindicaciones: Rodolfo Kuhn analizando su obra (*Armando Bo. El cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, 1984) y una andanada de críticos jóvenes, con Peña y Curubeto a la cabeza, otorgando a través de su mirada libre de prejuicios una nueva vitalidad a esa obra de autor. Autoría de la que Isabel era también responsable: desde su segundo film se convirtió en socia sin contrato y al 50 por ciento, ocupándose de la administración, acudiendo a su casi perfecto dominio del idioma inglés para cerrar tratos en el exterior, firmando cheques para pagar a actores y técnicos. No, de ningún modo era apenas la bella dama de su Pigmalión. 50% por ciento que, tras la muerte de Armando en 1981, sus codiciosos hijos trataron –en vano– de arrebatarle.

El velatorio de Armando, en su mansión de las barrancas de Belgrano, fue lo más parecido a un vodevil que me tocó vivir. La viuda oficial y la



La diva como una diva, en *El último amor en tierra del fuego*.

amante oficial se turnaban respetuosamente junto al cajón: salía una, entraba la otra. Ya no habría otras noches de estreno, ese ritual que Isabel apenas toleraba porque era parte del “trabajo”: la entrada con los consiguientes apretujones y manoseos libidinosos al amparo del montón; la tensa visión del film; la salida con renovados apretujones y manoseos a pesar de la escolta de Armando, del chofer Oscar y de Víctor Bo; la rotura –siempre– de alguna de las puertas Blindex. He visto a Isabel, en el auto, con los nervios a flor de piel, harta ya, pegar puñetazos atropellados y torpes a Armando (“¡Es la última vez, no me vas a obligar más a soportar esto!”). Y luego la paz, tras una parada en la oficina para quitarse el “uniforme” (esos vestidos de escotes abismales) y mudar a un traje sastre y, así, llegar a La Cabaña, su lugar favorito, donde ambos se sentían como en su casa. La carne era, en el día a día de Armando, algo más que el título de un film: el negocio familiar eran los frigoríficos, lo que, dicho sea de paso, aventaba la sospecha de que se había casado con la “Nena” Machinandiarena por su fortuna.

Luego, la soledad, el recrudecimiento de su permanente bronquitis (tanta zambullida en tantos mares y ríos...) y de su inseguridad al caminar (“Calzo 35 y el busto pesa mucho”), las depresiones de cada fin de



Nantes, 1985, filmando con Edgardo Cozarinsky. / Foto: Guillermo Vilela

año, un tumor en el cerebro del que sobrevivió gracias al doctor Raúl Matera. La respuesta, graciosa pero firme, a la posibilidad de otra relación sentimental: "Yo ya estoy jubilada del amor". Cuando la soledad le pesaba, estaban los amigos, aunque fuera por teléfono. En mi caso, la distancia entre Martínez y Floresta se acortaba mediante las llamadas nocturnas, muy nocturnas, ya que Isabel no lograba dormir temprano. Si mi perro salchicha se enfermaba, allí estaba llamándome varias veces, ofreciéndome a sus veterinarios –uno de los cuales era hijo de una colega suya con la que de tanto en tanto almorzaba–; si le formulaban alguna oferta laboral, allí me consultaba, ya que no confiaba demasiado en personas a las que no conocía. Uno de estos, el exhibidor y distribuidor paulista Magalhães Rodrigues Lucas, que produjo sus dos films brasileños y ganó fortunas distribuyendo los otros en sus más de ochenta salas en todo el estado de San Pablo, casi me rogó hacia 1983 que la convenciera de filmar para él; la reflexión de Isabel cuando le transmití la propuesta fue tan lúcida que me desarmó: "Ya no estoy para esos trotes". Ella, que se desnudaba tan alegremente en sus films, ambicionaba sin embargo interpretar a *madame Lynch*, por el atractivo del personaje y porque había sido también ella "la amante" de Francisco Solano López, anhelo

que Armando descartó de cuajo cuando un día en la quinta le dijo esta frase memorable: “Olvidate, Coca, vos no estás para el miriñaque”.

En febrero 1986 coincidimos en un viaje a Italia: en Palermo se celebraba una muestra de cine argentino y pocas veces, desde la muerte de Armando, la vi tan distendida. A pesar del terror que le inspiraban los aviones, cuando viajaba se transformaba, ya que en el extranjero no era “Isabel Sarli”, sino una señora elegante, acaso un tanto llamativa pero apenas una mujer más. Luego de Palermo, fuimos unos días a Roma: ella se hospedó en un hotel y yo en la casa de mi amigo Ernesto Pérez –que a su vez estaba de viaje– en la Via del Boschetto, que devino nuestro cuartel general, donde cocinábamos, desde donde salíamos de paseo y donde le liquidamos una botella de *amaretto*. Vimos *Ginger y Fred* un sábado por la noche sentados en la fila 2; almorcamos en un restaurante vecino donde Isabel tomó un cenicero de la mesa (“Para Barreiro, que los colecciona”) y, no conforme, de salida se metió otro en el bolsillo de su abrigo (“Y este es para usted”). El último día en Roma, nuestro avión partía al anochecer: práctica y cuidadosa del dinero, Isabel dejó el hotel por la mañana y se vino con sus valijas al Boschetto; después de almorcizar me pidió permiso para “echarme una siestita”. Cuando le conté a mi amigo que Isabel Sarli había dormido en *su* cama, sólo atinó a decir que jamás lavaría esas sábanas.

Generosa, solidaria, franca, sencilla, pudorosa, amiguera, respetuosa, peronista de paladar negro, un tanto ingenua en ciertos asuntos: así era la “diva”, la “diosa”, esos calificativos tan maricones con los que suelen caracterizarla. El día de su muerte, mi amigo Luis Mazas me sorprendió llamándome para darme el pésame: es que nunca imaginé que era “como de la familia”, aunque de inmediato recordé algo que una vez, muchos años atrás, Isabel me contó: “¿Sabe?, Armando lo quería como a un hijo...”.



### Filmografía

[Hilda Isabel Gorrindo Sarli; Concordia, Entre Ríos, 9.7.1929 / San Isidro, Buenos Aires, 25.6.2019]

Salvo aclaración en contrario, todos los films fueron dirigidos por Armando Bo. **1956:** *El trueno entre las hojas*. **1958:** *Sabaleros*. **1959:** *India e ... Y el Demonio creó a los hombres / ... Y el Demonio creó a los hombres* (A/U). **1960:** *Favela / Favela* (A/BR). **1961:** *La burerita de Ipacaraí / La burerita de Ypacaraí* (A/PAR) y *Setenta veces siete* (Leopoldo Torre Nilsson). **1962:** *Lujuria tropical / Lujuria tropical* (A/VEN). **1963:** *La diosa impura / La diosa impura* (MX/A) y *La leona*. **1964:** *La mujer del zapatero*. **1965:** *Los días calientes*. **1966:** *La tentación desnuda y La señora del intendente*. **1967:** *La mujer de mi padre*. **1968:** *Carne, Desnuda en la arena y Fuego*. En Brasil: **1969:** *Tentação nua* (*Extasis tropical*) y *Mulher pecado* (*Embrujada*). En la Argentina: **1970:** *Fiebre*. **1971:** *Intimidades de una cualquiera*. **1972:** *Furia infernal*. **1973:** *El sexo y el amor*. En África del Sur: **1973:** *The virgin goddess* (*La diosa virgen*, Dirk de Villiers). En la Argentina: **1975:** *Una mariposa en la noche*. **1976:** *Insaciable*. **1978:** *El último amor en Tierra del Fuego*. **1980:** *Una viuda descocada*. En Francia: **1985:** *Portrait d'Isabel Sarli* (Edgardo Cozarinsky, mediometraje 16mm. filmado en Nantes). En la Argentina: **1995:** *La dama regresa* (Jorge Polaco). **2000:** [sin título] (Armando Bo nieto, corto). **2002-2007:** *Carne sobre carne* (Diego Curubeto: testim.). **2007:** *Arroz con leche* (Polaco). **2009:** *Mis días con Gloria* (Juan José Jusid). **2011:** *Parapolicial negro – Apuntes para una prehistoria de la AAA* – (Javier Diment: testim.).

### Otros films mencionados

*Ginger e Fred / Ginger et Fred / Ginger und Fred* (*Ginger y Fred*, Federico Fellini, I/F/RFA, 1985), *Más allá del olvido* (Hugo del Carril, A, 1955).

## ***Habeas corpus:* Peter Paul Weinschenk, alias Pablo Tabernero**

Por Eduardo Montes-Bradley

La restauración de *Prisioneros de la tierra* nos permitió no sólo apreciar la obra cumbre de Mario Soffici, sino también acercarnos a la labor de Pablo Tabernero como director de fotografía. La idea cobra rigor si se entiende que aquello que se busca preservar es el resultado de esa íntima relación entre la película y el iluminador. En ese caso, aquella relación mereció el elogio de Borges.<sup>1</sup> Hubo otros. Pienso en John Howard Reid distinguiendo a Tabernero como un as de la fotografía;<sup>2</sup> también en aquel curador del Museum of Modern Art exaltando las virtudes del claroscuro en *No abras nunca esa puerta* que, a decir de Horacio Bernardes, alcanza niveles de fotografía pocas veces antes vistos en el cine argentino. Estos reconocimientos hacen a la obra de un artesano sobre el que poco y nada sabemos. De allí que para este homenaje me proponga que la exhumación debida nos permita completar su filmografía y dar noticia de los antecedentes que hicieron de Pablo Tabernero uno de los directores de fotografía más destacados de su generación.

### **De Berlín a Barcelona**

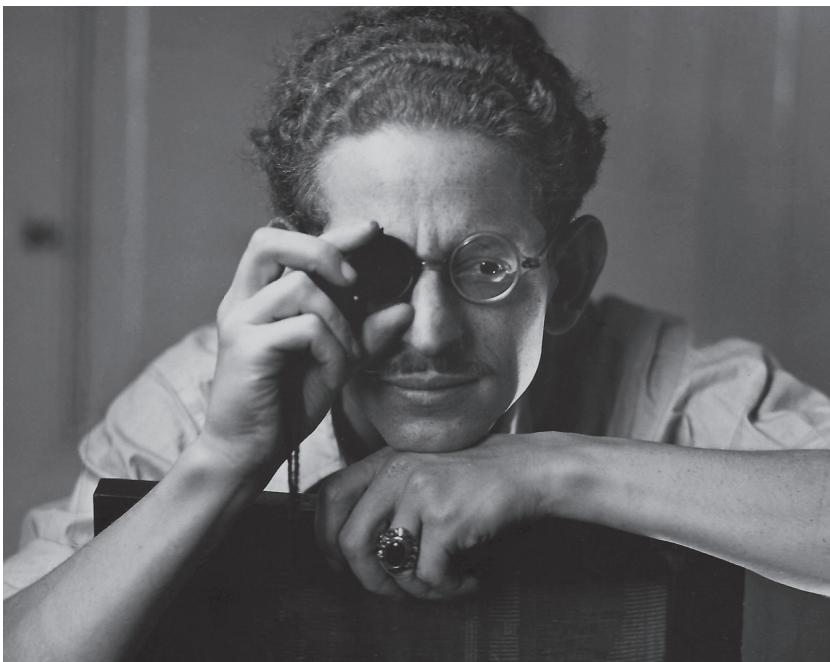
Tabernero nació en Berlín el 8 de agosto de 1910 como Peter Paul Weinschenk. Sus primeros ensayos fotográficos datan del período de formación escolar en Mainz a principios de la década de 1920. La muerte de su padre en 1926 precipita el regreso a Berlín, donde en 1929 se diploma como Asistente de Fotografía en la academia de artes Lette-Verein. Título en mano, el proto-Tabernero ingresa a los estudios de cine Staaken apadrinado por Curt Oertel,<sup>3</sup> cuya experiencia junto a G. W. Pabst lo convertía ya entonces en un referente inobjetable.

---

1 Revista Sur, 29.9.1939, pág. 91.

2 *Memorable Films of the Forties*. El autor se refiere a *The avengers* y a Tabernero como un as de la cinematografía.

3 Documentalista y director de fotografía de amplia trayectoria, cuya labor está vinculada a la obra de, entre otros, G. W. Pabst.



Berlín, 1931, antes de ser Tabernero (Foto: The Weinschenk-Tabernero Foundation).

Durante los próximos dos años colabora con los equipos de cámara de George Asagaroff y Rudolf Meinert. También asiste a Kuron Gogol y al documentalista Paul Lieberenz en la compaginación de un documental infinito sobre los viajes de Sven Hedin a China y Mongolia: el exotismo de estas imágenes debieron haber tenido un profundo impacto en Peter, que por entonces contaba apenas con 20 años.

### **Pedagogía y fuga**

En 1931, Peter Weinschenk se incorpora como asistente a la cátedra de Werner Gräeff en la Escuela Reimann de Arte y Diseño. Por entonces Gräeff ya gozaba de un prestigio envidiable como autor de *Es kommt der neue Fotograf*, tratado fundacional de fotografía moderna: su ingreso a Reinmann señala el principio de una vocación que habrá de acompañarlo el resto de su vida.

Los próximos años están marcados por el ascenso de Adolf Hitler al poder y por la determinación de Goebbels en purgar judíos de la industria cinematográfica y centros académicos. El 28 de febrero de 1933, la

Escuela Reimann le comunica al profesor Weinschenk que su contrato queda sin efecto. Aquel invierno fue cruel. Berlín estaba virtualmente asediada por milicias paramilitares abocadas a la tarea de establecer un nuevo orden, una nueva Alemania. Cuando los uniformados en camisas pardas finalmente irrumpan en su departamento, no habrán de encontrar a Peter, sino a un amigo del que nunca más volvió a saberse nada. Alertado sobre los acontecimientos, Peter opta por el exilio.

### **El destierro español**

Llegó a Barcelona a mediados de mayo de 1933. Por entonces, en España se vivía una primavera constitucionalista, un clima que debió haberle recordado las efímeras virtudes de Weimar. Entre otras medidas, la segunda república española buscó establecer y fomentar una industria de cine propia para contrarrestar el peso de las películas extranjeras. La impronta, como era de esperarse, propició la llegada de técnicos, en su mayoría refugiados de una Europa a punto de estallar. En Barcelona, dicen, se hablan muchos idiomas, también alemán.

De ahora en más, Peter adopta la versión castellana de su segundo nombre, y en la nómina de técnicos de *Doña Francisquita*, su primera película en España, aparece por primera vez como Pablo Weinschenk. Otra de las estrategias de asimilación fue su conversión al cristianismo,<sup>4</sup> un recurso frecuente entre los judíos alemanes refugiados en Barcelona que pensaban que el nacionalsocialismo iba a perdurar mil años, como advertía el *Führer*. Su segundo film español fue *Una semana de felicidad* y, trascartón, *Vidas rotas*, primer film sonoro de Inca Films, que al igual que Ibérica Films, productora de *Doña Francisquita*, había sido fundada por judíos alemanes. Otros títulos a mencionar fueron *La farándula* de Antonio Momplet, *Sesenta horas en el cielo* del francés Raymond Chevalier, *El malvado Carabel* de Edgar Neville, *Los tíos Vivos* –del que poco y nada sabemos– y *Hombres contra hombres*, aquel manifiesto antibélico y vanguardista, también de Momplet.

La buena racha se interrumpe con el golpe que en julio de 1936 señala el inicio de la Guerra Civil, tras lo cual entra en rigor la colectivización de

---

4 El acta bautismal ante Vicario General en la Catedral Basílica de Barcelona tiene fecha 17.12.1935.

los medios de producción en las zonas administradas por el bando republicano. A partir de ahora las productoras quedan bajo la conducción de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), organización gremial de corte anarquista. Así, Pablo y todos aquellos que no quisieron o no pudieron marcharse pasan a integrar equipos de filmación cuyo objetivo primordial es el de reforzar ideológicamente el proceso así llamado de “transformación social”. *Un pueblo en armas*<sup>5</sup> constituye un buen ejemplo de esa etapa anarco-sindicalista que caracterizó la producción catalana a partir de 1936. El documental, producido con capitales norteamericanos, sigue de cerca los pasos de Buenaventura Durruti<sup>6</sup> en su combate contra las fuerzas franquistas y fue estrenado en julio de 1937 en Broadway. En la reseña que publica el *New York Times* se menciona por primera vez a Pablo Weinschenk como uno de los artífices de aquel film que no sólo entusiasma a los norteamericanos, sino que inspiró a toda una generación de intelectuales y realizadores en la América Latina. Otro film curioso, que lleva las impresiones digitales de Weinschenk, fue *El último minuto*, un verdadero manifiesto, un llamado a las armas y a la cooperación en el que cada toma representa un homenaje al cine alemán de la década previa.

Con la muerte de Durruti en noviembre de 1936 comienza el deterioro de la hegemonía anarquista cediendo lugar al bando opositor de clara filiación estalinista. Comienzan las purgas y los juicios sumarios. Una vez más, el horno no estaba para bollos. En la primavera boreal de 1937, Pablo consigue fugarse a Holanda a bordo de un carguero de naranjas que, tras una serie de peripecias memorables, termina recalando en Ámsterdam. Allí conoce a la mujer que habrá de convertirse en su primera esposa y alcanza a filmar un documental junto con el ingenioso Max de Haas.<sup>7</sup> Según su propia recollection, fueron meses interminables en los que se aboca a la tarea de conseguir un visado que le permita salir de Europa hasta que finalmente la oportunidad se presenta ante el consulado de la República Oriental del Uruguay.

La estrategia, claramente, fue llegar a Buenos Aires, donde muchos de sus compañeros ya habían conseguido asentarse. El visado argentino fue

---

5 *Fury over Spain*, producido en los EEUU para su distribución local.

6 José Buenaventura Durruti Dumange (1896-1936).

7 Max de Haas (1899-1983).



Blanca del Prado, Néstor Zavarce y Floren Delbene en *Si muero antes de despertar*.

más fácil, requiriendo tan sólo de un pago de 600 dólares en efectivo al cónsul en Montevideo.

### Nace Tabernero

Pablo llega a un país que desconoce, pero donde no es un desconocido. Su primera noche en Buenos Aires transcurre en el muy alemán enclave de Belgrano, en un cuarto de pensión infestado de piojos. La red judeo-alemana que opera en Buenos Aires le consigue un contrato de trabajo con los estudios Lumiton, donde habría de desempeñarse como director de fotografía en el film de Saslavsky *Nace un amor*. Weinschenk volvía a caer parado, entrando en la industria del cine local con el pie derecho. Pero tratándose del hombre que ya conocemos, deberíamos ser más precavidos.

Seis meses más tarde, Buenos Aires se convierte en escenario de una de las mayores demostraciones de fervor nazi que jamás haya tenido lugar fuera de Alemania. Veinte mil adherentes, brazos enhiestos entre estandartes y esvásticas, hicieron temblar las gradas del Luna Park mientras a pocas cuadras se enfrentaban manifestantes de izquierda y uniformados.

En aquellas jornadas hubo muertos y heridos. Los periódicos de la comunidad germana brindaban dos puntos de vista irreconciliables, en tanto que el diario *La Prensa* reproducía un mensaje inequívoco de Hitler a sus compatriotas de ultramar. En ese momento, Peter Paul Weinschenk entiende que su figuración en los créditos en la película que acaba de terminar no era conveniente y, en vista de las circunstancias, opta por la traducción literal de su apellido al castellano. De ahora en más, y en todas las películas en las que participe, habrá de figurar en pantalla como Pablo Tabernero.

### Akt.3

Al reconocimiento por su labor en *Nace un amor* sobrevinieron otros. Pienso en *Prisioneros de la tierra*, donde su impronta infunde un sentido inequívocamente verosímil a la intención de Soffici: allí están presentes las influencias de Oertel y el exotismo de Sven Hedin, pero sobre todo el uso de la cámara como arma de comunicación visual, gesto que Tabernero forja junto a los Aguiluchos de las FAI en tierras de Aragón. Pienso en Carlos Hugo Christensen y los claroscuros que definieron el *film noir* argentino de posguerra.<sup>8</sup> Y hay más, pero el homenaje en esta ocasión requiere hablar de aquello que no se ha dicho.

En 1956 se estrenan las tres últimas y muy olvidables películas en las que Tabernero oficia como director de fotografía. La Argentina vive tiempos difíciles, y la industria del cine se encuentra virtualmente en quiebra. Con varios hijos a cuestas y un segundo matrimonio, Tabernero acepta las garantías de un trabajo asalariado en Laboratorios Alex. Desde ese lugar, el alemán habrá de asistir a la industria en su transición del blanco y negro al color, también a una nueva generación de realizadores que no sabe que Tabernero es Weinschenk, que desconoce su pasado y que lo asume como un argentino más: “Hablabá castellano como vos y como yo”, dicen.

Aquella frecuentación le permite recuperar su vocación pedagoga y hacia fines de los 50 comienza a dictar cursos en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, clases en las que merced a su intervención se aprueba el ingreso de Eva Landeck, primera mujer de quien se tenga registro como alumna regular de cine. Paralelamente, Tabernero

---

8 Si muero antes de despertar y No abras nunca esa puerta (1951).

colabora con Fernando Birri en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, escribe artículos de relevancia, asiste en el rodaje de múltiples documentales, participa de foros, congresos y festivales, traduce ensayos de Pudovkin, Eisenstein y Timoschenko, entre otros.<sup>9</sup>

Severas desinteligencias con la dirección de Alex a mediados de los 60 y una profunda crisis económica llevaron a Tabernero a pensar en la posibilidad de emigrar nuevamente. Pero fue un incidente harto familiar el que debió haber definido la intención cuando durante su última experiencia pedagógica en la Universidad Nacional de La Plata tuvo lugar la violenta irrupción de tropas en aquel episodio que hoy se recuerda como “La Noche de los Bastones Largos”. Lo cierto es que en los meses siguientes se pone en marcha el operativo para emigrar a Nueva York, donde durante los próximos treinta años habrá de desarrollar una vida productiva, escribiendo sobre cine, traduciendo en los tres idiomas que conocía perfectamente, recibiendo en su pequeño departamento a todos los que buscaban su consejo, rodeado del afecto de su numerosa descendencia. La conjunción de sus dos identidades quedó registrada en la placa de bronce que marca su sepultura:

PABLO WEINSCHENK-TABERNERO

Berlin 1910 – New York 1996

“La vida ha sido siempre generosa conmigo. No me puedo quejar.”

---

<sup>9</sup> *Argumento y montaje: bases de un film*. Editorial Futuro, Colección Celuloide, Buenos Aires, 1956.

### Filmografía

[Peter Paul Weinschenk Herzberg; Berlín, Alemania, 8.8.1910 / Hartsdale, condado de Westchester, estado de Nueva York, EEUU, 24.10.1996]

El período europeo fue establecido por el autor.

### Actividades diversas

En Alemania: **1928:** *Mit Sven Hedin durch asiens Wüsten / Med Sven Hedin i Österled* (AL/SUE, Rudolf Biebrach y Paul Lieberenz: AC). **1929:** *Das grüne monokel* (Rudolf Meinert: FF), *Revolte im erziehungs-haus* (Georg Asagaroff: FF) y *Das Donkosakenlied* (La canción de los cosacos del Don, Asagaroff: FF). **1930:** *Jagd auf dich* (Ernst Angel: FF y AC). En España: **1934:** *Doña Francisquita* (idem, Hans Behrendt: OCM, F2U y FF), *Una semana de felicidad* (Max Nosseck: OCM, F2U y FF), *Vidas rotas* (Eusebio Fernández Ardaíñ: ACM y FF) y *El malvado Carabel* (Edgar Neville: ACM). **1935:** *Hombres contra hombres* (Antonio Momplet: OCM, F2U y FF) y *Sesenta horas en el cielo* (Raymond Chevalier: ACM).

### Director de fotografía

En España: **1935:** *La farándula* (Momplet: rodaje inconcluso). **1936:** *Aguiluchos de las FAI por tierras de Aragón –Estampas de la revolución anti-fascista–* (dos mediometrajes documentales sin director acreditado), *El último minuto* (Enrique Ferrán, corto) y *Fury over Spain –An authentic record of the anti-fascist struggle in Spain–* (EEUU, Juan Pallejá y Louis Franck, mediometraje documental: + OCM). En la Argentina: **1937:** *Nace un amor* (Luis Saslavsky). **1938:** *La chismosa* (Enrique T. Susini: iniciado por PT y terminado por Hugo Chiesa), *Jettatore* (Bayón Herrera), *Margarita, Armando y su padre* (Francisco Mugica) y *La modelo y la estrella* (Manuel Romero: iniciado por PT, quien fotografió las secuencias en que intervino Paulina Singerman; cuando ésta desertó y fue reemplazada por Alita Román, la fotografía fue dirigida por Hugo Chiesa; PT no figura acreditado). **1939:** *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici), *El hijo del barrio* (Lucas Demare) y *Encadenado* (Enrique de Rosas hijo). **1941:** *Yo quiero morir contigo* (Soffici). **1942:** *Ponchos azules* (Moglia Barth), *El gran secreto* (Jacques Rémy), *Ven!.. mi corazón te llama* (Romero) y *La novia de primavera* (Carlos Hugo Christensen). **1943:** *Stella y Siete mujeres* (ambos Benito Perojo). **1944:** *La casta Susana* (Perojo) y *Lauracha* (Ernesto Arancibia). **1945:** *Villa Rica del Espíritu Santo* (Perojo). **1946:** *¡Soy un infeliz!* y *El que recibe las bofetadas* (ambos B. H. Hardy) y *Cereal* (León Klimovsky, corto). **1947:** *Siete para un secreto* (Carlos Borcosque) y *La Hostería del Caballito Blanco* (Perojo). **1948:** *La novia de la Marina* (Perojo), *Cita en las estrellas* (Carlos Schlieper) y *Vidalita* (Saslavsky). **1949:** *The avengers* (Los vengadores, EEUU, dir. John H. Auer: filmado en la Argentina) y *El seductor* (Bayón Herrera). **1950:** *Escuela de campeones* (Ralph Pappier), *Vuelo 300* (Fernando Ayala, corto), y *Café Cantante* (Antonio Momplet). **1951:** *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar* (ambos Christensen). **1952:** *La Parda Flora* (Klimovsky), *La dama del mar* (Soffici) y *Un ángel sin pudor* (Christensen). **1953:** *Maleficio / Tres citas con el destino / Tres citas con el destino* (A/E/MX: episodio Buenos Aires, Klimovsky) y *La Quintrala –Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer–* (Hugo del Carril). **1954:** *Lo que le pasó a Reynoso* (Leopoldo Torres Ríos: en colaboración con Gumer Barreiro) y *El festín de Satanás* (Pappier). **1955:** *Los maridos de mamá* (Edgardo Togni), *La dama del millón* (Enrique Cahen Salaberry), *El tango en París* (Arturo Mom) y *Enigma de mujer* (Cahen Salaberry). **1956:** *¡Hay que bañar al nene...!* (Togni). **1959:** *López Claro –Su pintura mural americana–* (Juan F. Oliva, corto).

## **Lolita Torres: la estrella tan querida**

Por Mario Gallina

El 26 de marzo de 1930 nació Beatriz Mariana Torres, que pronto para todos pasó a ser Betty. Antes incluso de poder expresarse correctamente, la niña sorprendió al entonar *Mañanita de sol*, el tema que Imperio Argentina había interpretado en *Melodía de arrabal* junto con Carlos Gardel. Era notoria su natural aptitud para captar las diferentes entonaciones o acentos de las regiones hispánicas que escuchaba a través de la radio. En 1942 ya subía al escenario del teatro Avenida para cantar en el musical *Maravillas de España*: lo hizo adoptando el nombre artístico de Lolita Torres. Todo se fue encadenando y recibió una propuesta tras otra. Ese mismo año debutó en el colmado El Tronío y por Radio El Mundo, grabó su primer disco y filmó *La danza de la fortuna*.

En plena adolescencia, Betty perdió a su madre, que falleció en un accidente. El triste hecho afianzó notablemente la relación con su padre: “Yo no tenía aún 15 años. Mi carrera avanzaba vertiginosamente y no entendía muy bien lo que pasaba, pero confiaba ciegamente en papá. Me protegió siempre y cuidó con la mayor honestidad mis contratos y asuntos económicos en general”. Los siete años que mediaron entre su primera aparición en la pantalla y su debut como protagonista fueron ricos e intensos en lo laboral y sumaron la grabación de discos, su incorporación al teatro y, sobre todo, una continua labor radial. Esa actividad se vio acompañada también por sus primeras giras por Uruguay, Chile, Brasil y Cuba.

### **El cine: comezón del séptimo año**

Finalmente, *Ritmo, sal y pimienta* fue la primera película de Lolita en calidad de protagonista. Dirigida por Carlos Torres Ríos, significó una rotunda consagración para la joven estrella y se constituyó en un suceso comercial clamoroso, al punto de permanecer en cartel durante nueve semanas en el cine Normandie y tres más en el Trocadero. La película tiene la curiosidad de ser la única en que Lolita fue besada en la boca

LOLITA  
**TORRES**

ARGENTINA  
ISOCO FILM  
presenta a

JORGE  
**BARREIRO**

# Joven viuda y estanciera

con **IGNACIO QUIROS** / **LEONOR RINALDI**

**GERARDO CHIARELLA** / **EMILIO VIDAL** / **BERUGO**  
**GUILLERMO BATTAGLIA**

en *Eastman Color*

en el doblaje cinematográfico de

**LUIS LANDRISCINA**

**ELENA LUCENA**

Un film dirigido por  
**JULIO SARACENI**

Argumento: **CLAUDIO MARTINEZ PAYVA** / Líbr.: **Cinematográfico** **ARIEL CORTAZZO**  
Escenografía: **GORRI MUÑOZ** / Fotografía: **ANTONIO MERAYO** / Música: **TITO RIBERO** / Vestuario: **HORACE LANNES**

+

por el galán, en este caso Ricardo Passano, quien recordaba al respecto: “Al padre no le agradaba la idea. Un día, el productor Carreras lo invitó a tomar un *vermouth* con el pretexto de hablar sobre futuros proyectos. Fue entonces que el director hizo la toma a toda velocidad. Y bueno, la escena quedó para la historia”. Casi inmediatamente filmó *El mucamo de la niña*, que significó el debut como realizador de Enrique Carreras. El tercero fue *La niña de fuego*, su mejor oportunidad en el cine hasta ese momento.

Julio Saraceni recuerda que fue él –por pedido de Atilio Mentasti, pope de Argentina Sono Film– quien se ocupó de ofrecerle a Lolita un contrato para que protagonizase tres films para ese sello, que resultaron ser *La mejor del colegio*, *La edad del amor* y *Más pobre que una laucha*. El salto de la modesta órbita de la General Belgrano de los hermanos Carreras a una productora de la solvencia de Sono tuvo consecuencias notorias en su carrera. En *Historia del cine argentino*, Domingo Di Nóbila afirma que: “Como Libertad Lamarque en la década de 1930, una cantonista surgida de una productora modesta fue llevada a un gran estudio y apoyada por las ventajas del presupuesto generoso y la técnica moderna. Lolita inició desde la infancia su carrera y contaba con muchos admiradores, ganados en presentaciones personales y a través del disco y la radio, cuando debutó en cine. Pero su formidable éxito en películas no radicó tanto en sus condiciones de cantonista como en su personalidad, porque fue la única estrella joven que representó la vivacidad, la inteligencia despierta y la capacidad para sonrisa y sentimiento de las más típicas muchachas porteñas de su tiempo; puso refrescantes hálitos de vida y ráfagas de autenticidad en una cinematografía poblada por los espejos del artificio. Y esto lo confirmó definitivamente en su mejor film de esta etapa: *La edad del amor*”.

### **Lolita, Saraceni y Abel: un trío de oro**

Con *La mejor del colegio* comenzó lo que habría de convertirse en una fructífera e intensa colaboración entre Lolita, Saraceni y el autor Abel Santa Cruz. Afianzada como comediante y con una imagen más elegante y estilizada, estuvo encantadora como la alumna más aplicada de un colegio de señoritas. En este film, su pareja romántica fue Alberto Dalbes, con quien, debido a la gran repercusión, se volvió a unir en *La edad del amor* y en *Más pobre que una laucha*. La segunda película



En el colmado flamenco El Tronío, tras su debut en el Teatro Avenida, en 1942.

presentada por el trío fue *La edad del amor*, probablemente la de mayor trascendencia en su carrera, a la que siguió *Más pobre que una laucha*, inspirada en una obra teatral del húngaro Ladislao Fodor: al margen de que resultó otro éxito de boleterías, fue uno de los mejores del terceto, convirtiéndose con el tiempo en un clásico de la comedia en el cine

argentino. Después de esas tres películas en Sono, animó *Un novio para Laura* para Artistas Argentinos Asociados, donde por primera vez se la pudo ver –apenas en el último acto– en colores.

Reconquistada por Sono, rodó tres más, las dos primeras con dirección de Leo Fleider: la nueva dupla dio comienzo con *Amor a primera vista*, sobre una idea simpática y original perteneciente al modisto Jean Cartier, y continuó con *Novia para dos*, con argumento de Julio Porter y Hugo Moser. Conducida otra vez por Saraceni, Lolita filmó luego *La hermosa mentira*, su primera película plenamente en colores: aquí brilló en una muy buena versión del *Ave María* de Schubert y en varios cuadros musicales de gran despliegue y fastuosidad.

En 1957 se casó con el ingeniero agrónomo Santiago Rodolfo Burastero y al año siguiente fue madre de Santiago Ezequiel. Tras ese paréntesis familiar, en marzo de 1959 se disponía a asistir a la clausura del 1º Festival de Mar del Plata: cuando la pareja viajaba –sin el niño– en su propio auto fue víctima de un gravísimo accidente, a consecuencia del cual Burastero falleció a los pocos días. Vencida por el dolor, Lolita vivió meses de duro ostracismo del que sólo la sacaban Santiaguito y sus incondicionales familiares y conocidos, entre ellos el joyero Julio César “Lole” Caccia, gran amigo de Burastero y de toda su familia, quien se transformó en un pilar para la estrella y su entorno.

Hacia 1960 decidió volver al cine con *La maestra enamorada*, nuevamente con Saraceni y con libro de Santa Cruz. A fines de ese año comenzó a correr un fuerte rumor que hacía trizas el mito de la viuda eterna e inconsolable con el que sus admiradores se empeñaban en encasillarla: la versión indicaba que se casaría con Caccia, y aunque en un principio la pareja lo desmintió enfáticamente, el casamiento se produjo el 27 de diciembre de 1960. Comenzó así una feliz etapa que duró cuarenta y un años y fructificó en otros hijos: Angélica, Marcelo, Mariana y Diego.

### **Luz, cámara... Lolita**

Retornó al cine en 1963 con *40 años de novios*, dirigida por Carreras: Santa Cruz hizo la adaptación de su pieza teatral con la que Raúl Rossi había obtenido un gran suceso el año anterior; como ya lo había hecho en *La hermosa mentira*, el autor viró el protagonismo –que en la obra recaía

sobre el personaje masculino- hacia la figura femenina. En 1965 filmó *Ritmo nuevo y vieja ola*, estructurado sobre tres episodios aislados entre sí pero que giran en torno a cantantes de diferentes épocas: Mercedes Carreras protagonizó el primero (*Nueva ola*), Lolita el segundo (*Ola eterna*) y Tita Merello el último (*Vieja ola*). El logrado melodrama animado por Lolita estuvo levemente inspirado en el legendario romance que hacia 1918 vivieron la cupletista Raquel Meller y el periodista y escritor Enrique Gómez Carrillo. La labor en cine de Lolita continuó junto con Luis Sandrini en *Pimienta*, asimismo basada sobre la obra teatral de Abel Santa Cruz que Sandrini había estrenado en 1963 en el Cómico.

Después de cuatro años sin filmar, volvió con *Joven, viuda y estanciera*, versión de la popular pieza teatral de Claudio Martínez Payva. En junio de 1972 inició en Tilcara (Jujuy) el rodaje de *Allá en el Norte*, que resultó su canto de cisne para el medio en el que brilló durante veinte años. Era evidente que soplaban vientos distintos a aquellos de sus grandes éxitos y la estrella no cuajaba con las nuevas tendencias. Precisamente, cuando su labor en cine menguó, Lolita intensificó sus giras por la Argentina y sus viajes al exterior. En 1977 afirmó su plenitud interpretativa al unirse profesionalmente al músico Ariel Ramírez en el espectáculo *Cantemos juntos*. Inició de esta manera otra gran etapa en su carrera.

### **Andar por el mundo**

Hacia 1954 llegó a nuestro país una comisión con intenciones de seleccionar películas argentinas para exhibir en los países soviéticos: eligieron *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril, que les interesó por su contenido social, y *La edad del amor*, que reunía tres de las características buscadas por los visitantes: nada de violencia, nada de sexo y mucha música. La película se estrenó el 11 de julio de 1955 en veintinueve salas y en veintiséis clubes de Moscú, con el asombroso resultado de que en su primera semana de exhibición contó con la asistencia récord de un millón de espectadores. El periódico *Vecherniaia Moskva* señaló que “El caso de Lolita Torres es único en la historia del cine latinoamericano. Más aún, es la única actriz cinematográfica de habla hispana que ha tenido la virtud de introducirse en el vastísimo territorio de las repúblicas rusas”. El hecho es que a partir de *La edad del amor* el público soviético quedó magnetizado por su figura, lo que le abrió las puertas a un mercado exterior que jamás se había atrevido siquiera a soñar.



Con Jorge Rigaud y Antonio Provitillo en *Más pobre que una laucha*.

Posteriormente, el éxito se solidificó con la explotación en esos países de *Un novio para Laura* y *Amor a primera vista*.

A partir de 1972, Lolita realizó largas giras en actuaciones que congregaban a miles de espectadores. Hizo presentaciones multitudinarias a lo largo y a lo ancho de toda la Unión Soviética hasta 1987, cuando cumplió su último viaje por esas zonas. En 1993 protagonizó por el Canal 9 de TV la comedia *iDale Loly!* y después de seis meses de éxito sufrió un trastorno en su salud: se le diagnosticó neumonía, a lo que se sumaron una angina de pecho, una artritis reumatoidea y el descubrimiento de que su columna vertebral estaba muy deteriorada. A mediados de agosto de 2002 volvió a ser noticia por un motivo vinculado a su profesión: la Legislatura porteña la declaró Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires. Un mes más tarde su salud empeoró, y falleció el 14 de septiembre.

Desde entonces, su figura quedó definitivamente incorporada a la galería de las grandes glorias del espectáculo nacional. En algún recoveco de la memoria colectiva de los argentinos siempre hay un lugar para querer y admirar a Lolita Torres.

**Filmografía**

[Beatriz Mariana Torres Cotón; Avellaneda, Buenos Aires, 26.3.1930 / Buenos Aires, 14.9.2002]

**1942:** *Bruma en el Riachuelo* (Carlos Schlieper). **1943:** *La danza de la fortuna* (Bayón Herrera). **1950:** *Ritmo, sal y pimienta* (Carlos Torre Ríos). **1951:** *El mucamo de la niña* (Juan Sires y Enrique Carreras). **1952:** *La niña de fuego* (Torre Ríos). **1953:** *La mejor del colegio* y *La edad del amor* (ambos Julio Saraceni). **1954:** *Más pobre que una laucha* (Saraceni). **1955:** *Un novio para Laura* (Saraceni), *Amor a primera vista* y *Novia para dos* (ambos Leo Fleider). **1957:** *La hermosa mentira* (Saraceni). **1960:** *La maestra enamorada* (Saraceni). **1963:** *40 años de novios* / *40 años de novios* (A/E, Carreras). **1965:** *Ritmo nuevo y vieja ola* (Carreras: episodio *Ola eterna*). **1966:** *Pimienta* (Carlos Rinaldi). **1970:** *Joven, viuda y estanciera* (Saraceni). **1972:** *Allá en el Norte* (Saraceni).

**Otros films mencionados:**

*Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, A, 1951-1952), *Melodía de arrabal* (Ídem, Louis Gasnier, EEUU, 1932).

## **Isaac Argentino Vainikoff: cuando el cine-arte fue aventura**

Por Pablo De Vita

Su nombre es conocido por una tradición familiar unida a un legado, porque la familia Vainikoff se mimetiza tanto con una sala de cine dedicada a películas de “detrás de la cortina de hierro” que la palabra Cosmos casi completa y complementa los nombres de Isaac y de sus hijos Luis y Susana, quienes estuvieron dedicados a la difusión del cine-arte de manera absoluta, como un legado cultural transmisible a varias generaciones de argentinos.

Pero, cuando todo comenzó, Isaac Vainikoff era conocido como Argentino Lamas, el cine Cosmos se llamaba Cataluña y Lamas apostó primero por la distribución al estar vinculado familiarmente con los dueños del cine Metropol y el teatro Apolo, así como al Novedades de la calle Florida, donde se proyectaban documentales y cortos y del que un tío suyo era gerente. Todo sucedía en derredor de los años 30, cuando el avance del fascismo en los campos político y cultural era evidente. En 1937, Bernardo, hermano mayor de Isaac y profesor universitario, compró dos películas soviéticas que se estrenaron en el cine Crystal Palace con un resultado en boleterías absolutamente negativo. Pero la intención era exhibir, en un mundo que asistía al desarrollo del fascismo, películas antinazis para la conformación de una mentalidad contraria al totalitarismo. Así, los Vainikoff-Lamas convencen en 1938 al distribuidor A. Z. Wilson, propietario de la Cinematográfica Terra especializada en films alemanes, de adquirir *El profesor Mamlock*, una de las pocas películas soviéticas explícitamente antifascistas de la época, a la que Wilson sumó *Alexander Nevski*, finalmente estrenada en el cine Broadway, y *Pedro, el Grande*.

Lamas y su socio Duncan Haymes tuvieron una relación directa con la causa republicana española y de esa manera estrenaron las películas soviéticas que traían los exiliados hacia fines de 1939, como *Rusia en armas*, que fue un éxito en el cine Mundial, y que fueron presentadas por intermedio de la distribuidora Radium Films, ya que no tenían la

intención de fundar un sello propio. Pero los acontecimientos se precipitaron y Lamas y Haymes tomaron el predio de Riobamba 423, una antigua distribuidora de películas españolas que tuvo que cerrar cuando la dictadura franquista les canceló la subvención, y se instalaron compartiendo el establecimiento con Manuel Peña Rodríguez, crítico de *La Nación* y coleccionista, ellos en el piso superior y Peña Rodríguez en la planta baja, donde estableció el Museo Cinematográfico Argentino, de corta existencia. La experiencia se prolongó hasta 1943, cuando un camión municipal incautó las películas rumbo a un corralón municipal de donde nunca más se conoció su destino. Un año más tarde, Lamas conocería la prisión sin otros motivos que los de la persecución política: fue detenido por el propio jefe de la Policía Juan Filomeno Velazco (quien gracias a su amistad con el coronel Juan Domingo Perón fue designado en 1947 como interventor en la provincia de Corrientes) y confinado primero en el Departamento Central y luego en la cárcel de Villa Devoto. Las gestiones de la Sociedad de Autores y Compositores, de Perón y del almirante Alberto Teisaire fueron fundamentales para su excarcelación, luego de lo cual se exilió en Chile hasta mayo de 1945.

Quizás en esta explicación radique la oscilante relación que la distribuidora Artkino Pictures de la Argentina SRL tuvo con el peronismo y que pasó desde la prohibición total por parte del subsecretario de Información Pública Raúl Apold entre 1947 y 1951 hasta el pedido expreso del presidente Perón para conformar una gran delegación soviética al Festival Internacional Cinematográfico desarrollado en Mar del Plata en marzo de 1954 y que incluyó al célebre realizador Serguei Bondarchuk y un concierto del excelsa violinista David Oistrach para Perón, quien disfrutaba y elogiaba las películas soviéticas en el microcine de la quinta presidencial de Olivos. La Revolución Libertadora que estalló en septiembre de 1955 significó la autorización de todos los títulos de ese origen, incluyendo *El acorazado Potemkin*, estrenado en 1927 pero prohibido durante la década previa. Con la posibilidad de lanzar películas libremente, el material de Artkino circuló por todo el país y hasta de alguna manera contribuyó al nacimiento del cine Lorraine, fundado como sala de arte por Alberto Kipnis, en virtud de las exitosas semanas de cine ruso o checo que se realizaban en ese dorado reducto cinéfilo de los años 60 y que contó –de la mano de Vainikoff– con la visita del gran director Grigori Kozintsev.



Con Hugo, uno de sus hijos (Foto: Rubén Digilio / La Nación)

Ya entonces las fantasías que rodeaban a Artkino se agigantaron el 30 de agosto de 1966, cuando el antiguo cine Cataluña -Corrientes al 2000, un hermoso edificio estilo *art-déco* diseñado por el arquitecto belga Albert Bourdon, que Vainikoff adquirió en 1955- reabrió como Cosmos 70, con el número añadido en virtud de sus proyectores para 70mm. El “Oro de Moscú”, la pertenencia al Partido Comunista o una confabulación judía internacional eran parte de los delirios en torno a esa sala, rápidamente convertida en mito, que conoció su primer éxito con el film checoslovaco *La tienda de la calle Mayor*, que se mantuvo veintitrés semanas en cartel. Pero dos meses después de la apertura, los militares habían derrocado al presidente radical Arturo Illia colocando en su lugar al general Juan Carlos Onganía, quien en el campo cultural tuvo un despiadado sistema de censura que involucró desde la ópera *Bomarzo* de Ginastera-Mujica Lainez al ballet *La consagración de la Primavera* de Stravinsky, a obras teatrales, películas y, desde luego, el Cosmos 70. Pero en esa época el interventor en el Instituto Nacional de Cinematografía fue el coronel Adolfo Ridruejo, quien entre 1961 y 1962 había sido director del Liceo Militar, donde había hecho el servicio militar Hugo,

el hijo mayor de Lamas, quien de esa manera obtuvo la confianza de Ridruejo en algunos temas inherentes a la industria.

El cine Cosmos 70 era ya una marca porteña indeleble y con el correr de los años sería escenario natural para conocer joyas del cine ruso (*Pasaron las grullas*, *El 41*, *El destino de un hombre*), maravillas checas (*Trenes rigurosamente vigilados*, *Valeria y la semana de las maravillas*, *Los amores de una rubia*, *Un día, un gato, ¡Que viva la República!*, *Tren estación cielo*), películas de latitudes olvidadas como la búlgara (*Cuerno de cabra*), títulos que significaron epopeyas judiciales contra la censura (*Signum Laudis*) y sintomáticos cantos a la libertad (*Solos en la madrugada*, *Asignatura pendiente*), o el único día que la dictadura militar autorizó la exhibición de *El acorazado Potemkí* y tuvo localidades agotadas: era el film favorito de los militantes de izquierda por motivos políticos, de los cinéfilos por cuestiones estéticas y de algunos militares –como el almirante Isaac Rojas– por mostrar cuestiones propias del que-hacer militar. La doble identidad Isaac Vainikoff-Argentino Lamas posibilitó que sus perseguidores en épocas del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) se confundieran siguiéndolo desde las oficinas de Artkino hasta el cine Cosmos 70: una vieja costumbre, la de entrar por un costado, dar la vuelta a la generosa platea de 1.200 localidades y salir por el otro permitió que se salvase de ser capturado, y la advertencia de su hijo Luis, que estaba en la boletería, hizo el resto. Vainikoff estuvo

Un símbolo y una tradición  
de arte y cultura cinematográfica

1940 la magna realización de "ALEJANDRO NEVSKY"  
S. EISENSTEIN

1945 la epopeya de la resistencia en la inolvidable película de "ARCO IRIS"  
M. DONSKOY

1950 La maravilla del color y la fantasía "FLORES DE PIEDRA"

1955 Las estrellas del ballet Ruso

ARTKINO PICTURES DE LA ARGENTINA S. R. L.

Dirección y Administración:  
CORRIENTES 2025 — T. E. 48-3797

CABLES: ARTKINO

Programación y ventas 35 y 16 mm.  
RIO BAMBA 455 — T. E. 47-7010



escondido una semana en el cine hasta que la intermediación del censor Miguel Paulino Tato ante el almirante Emilio Massera posibilitó que dejaran de perseguirlo.

Con la decadencia de público a las salas de cine, en noviembre de 1987 el Cosmos cerró y en su lugar se instaló la discoteca Halley con sus aires de *hard rock*. Una década más tarde, el 26 de noviembre de 1997 el Cosmos –ahora a secas– reabría por segunda vez, en esta ocasión transformando el *pullman* en una sala principal de 220 localidades y una pequeña con cuarenta coquetos silloncitos, que permitió el estreno de producciones independientes de bajo costo que se producían en formato de video. En ese entonces Vainikoff contaba con 87 años y un poco de sordera, pero con una energía incomparable acompañaba todas las tardes a Luis y Susana en este renacer de su vieja sala. Esa reapertura fue un regalo familiar para la alegría paterna, que se transformó en la posibilidad, para nuevas generaciones, de conocer todos esos grandes títulos de la antigua Europa del Este. Isaac bajaba la escalera del Cosmos –sin nunca tomarse de la baranda– para cruzar la calle Corrientes y llevarles su plato de leche a unos gatitos en un terreno abandonado. Durante décadas tuvo en el edificio de su propiedad inquilinos que pagaban una suma simbólica de alquiler, con contratos firmados con un apretón de manos. Así eran las cosas entonces.

Sus padres (Abraham e Iochebed) tuvieron que huir de los  *pogroms* rusos y, sin duda, ese fue uno de los grandes motivos por el cual se convirtió en un fervoroso defensor de la libertad. Isaac Argentino Vainikoff Minsk había nacido en Buenos Aires el 27 de septiembre de 1910 y, si bien ateo, con su muerte el 15 de noviembre de 2003 partió un poco el “alma” del cine Cosmos. Pero quedan las películas, que el público argentino conoció de manera incomparable a otras lejanas latitudes, y una sala que permanece como un legado que une la mejor tradición cultural al nombre de una persona, aquel que como protección comenzó como Argentino Lamas pero fue Isaac Vainikoff, aquel que muchos no conocían por su nombre pero sí su estampa y su universal mirada, y decían: “Ahí va el dueño del Cosmos”.



### Filmografía

[Isaac Argentino Vainikoff Minsk; Buenos Aires, 27.9.1910 / 15.11.2003]

### Films mencionados

Aleksandr Nevskii (Alejandro Newky, gran capitán –La guerra ruso germana–, Serguei Eisenstein URSS, 1935), Asignatura pendiente (idem, José Luis Garci, E, 1976), At zije Republika (Qué viva la República, Karel Kachyna, CHE, 1965), Az prijde kocour (Un día, un gato, Vojtech Jasny, CHE, 1962), Bronenosets "Potyomkin" (El acorazado Potemkin, Eisenstein, URSS, 1925), Koziat rog (Cuerpo de cabra, Metodi Andonov, Bulgaria, 1972), Lasky jedne plavovlasky (Los amores de una rubia, Milos Forman, CHE, 1965), Letyat zhuravli (Pasaron las grullas, Mijail Kalátozov, URSS, 1957), My iz Kronshadta (Rusia en armas, Efim Dzigan, URSS, 1935), Ostre sledovane vlaky (Trenes rigurosamente vigilados, Jirí Menzel, CHE, 1966), Piotr Pervyi (Pedro el Grande, Vladimir Petrov, URSS, 1937), Profesor Mamlock (El profesor Mamlock, Gerbert Rappaport y Adolf Minkin, URSS, 1938), Signun Laudis (idem, Martin Holly, CHE, 1980), Solos en la madrugada (idem, Garci, E, 1977), Sorok pervyi (El 41, Grigori Chújrai, URSS, 1956), Sudba cheloveka (El destino de un hombre, Serguei Bondárchuk, URSS, 1959), Valerie a týdem divú (Valeria y la semana de las maravillas, Jaromil Jires, CHE, 1970), Vlak do stanice nebe (Tren estación cielo, Kachyna, CHE, 1972).

## **Correcciones, agregados, precisiones**

Por Daniel López

### **Homenajes I**

#### **Ernesto Arancibia**

Pág. 21: Su nombre completo era Ernesto Francisco, y resulta que fue el único cineasta argentino en poseer un título nobiliario, el ya apuntado marqués de Audebrant. Años más tarde habrá una duquesa del Carril, la ambientadora Tita Tamames.

#### **Vlasta Lah**

Tres años después del homenaje, Vlasta Lah continúa siendo objeto de interés. Por un lado, los investigadores Candela Vey y Martín Miguel Pereira lograron establecer las fechas precisas de su nacimiento y muerte –y tuvieron además la gentileza de compartirlas–, respectivamente Trieste 14.1.1913 y Buenos Aires 12.7.1978 (casi cuatro años después de la de su marido Catrano Catrani); Vey y Pereira están también trabajando en un video documental sobre Lah.

Por otro lado, el autor del texto publicado recibió, hacia octubre 2018, un correo electrónico de un tal Lorenzo Codelli, quien solicitaba un nuevo texto sobre Lah con destino al festival de cine que tiene lugar cada final de año precisamente en Trieste: en este caso, muchos fueron los ítems solicitados, anulados de cuajo cuando se quiso saber cuántos euros le serían abonados al requerido escriba. Allí fue cuando el tal funcionario argumentó no ser sino un modesto colaborador, pasándole el fardo a la “comisión organizadora”, la que hizo mutis por el foro. Y asunto terminado... [Según la página *web* de ese festival, el tan vapuleado homenaje a la directora no parece haber tenido lugar].

#### **Moglia Barth**

¡Apareció una nueva vieja “realista” de Moglia! Sólo hojeando la colección del semanario *Excelsior* (y no la de *La Película*, que la ignoró) fue posible descubrir *Carne de todos*, producción 1928 de Moglia Barth y Julio Tello para la Orbis Film Corporation, “la verdadera Película sobre la prostitución” y “un alegato pro abolición del comercio de mujeres”, tal como era publicitado. Se ignora, puesto que en la publicidad encontrada

no existen nombres propios, cómo firmó Moglia este film suyo, si lo hizo a cara descubierta o acudiendo al pseudónimo Pierre Marseille. Como sea, fue lanzado silenciosamente, sin avisos ni gacetillas ni mucho menos críticas: los cronistas de esa época no se molestaban en comentar los films de ese subgénero. Fue estrenado el 12.7.1928 en el cine Miriam, y tal como expresa una frase publicitaria, la palabra clave es aquí “alegato”, con la cual cineastas de diversos continentes, de varias generaciones y de diversas especies practicaron esa doble moral consistente en condenar todo vicio y depravación, pero sin privarse de mostrarlo: Enrique Carreras será un campeón en ese terreno con su serie de *sexploitations* disfrazadas de “dramas testimoniales” de los 60 y 70.

Así, la filmografía muda de Moglia Barth incluye los títulos siguientes, ordenados cronológicamente según orden de rodaje:

**1927:** *El instante del pecado, Puños, charleston y besos y La higiene del matrimonio.*

**1928:** *Carne de todos, El 90, Afrodita y La llama del deseo.*

Y siguiendo con Moglia, los devotos de la precisión deberían apuntar estas otras actividades suyas en films: asistente de cámara en *La intervención a la provincia de Buenos Aires* (Cristiani, 1916), director de escenas adicionales y del doblaje para la versión sonorizada hecha en 1931 de *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, 1915) y en 1932 de *Santos Vega* (Carlos R. De Paoli, 1916) y director de escenas adicionales para el mediometraje francés *Chez les mangeurs d'hommes* (*Antropófagos*, F, 1930-1931, dir. André-Paul Antoine).

### **Homenajes III**

#### **Luis Arata**

Pág. 11: En el original, el epígrafe de la foto decía: “Luis Arata, Augusto Codecá y Ricardo Passano (h) en *El festín de Satanás*”.

#### **Sebastián Chiola**

Pág. 23: *Papa Lebonard* es el título original francés de la pieza teatral de Aicard, y en francés “papá” no lleva tilde.

Pág. 24: El original decía “el cumplimiento por el deber a la Justicia”.

#### **Mary Clay**

Pág. 31: En el original, el epígrafe de la foto decía: “Mary Clay y Felipe Farah en *El poncho del olvido*”. [A propósito, esta y la de Salvador

Sammaritano son las únicas fotografías que fueron gentilmente cedidas para el libro por el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken: todas las restantes pertenecen al archivo personal de D. L.].

### **Tulio Demicheli**

Pág. 52: En el original se leía “*La loca de la casa de Galdós*”, no “*La loca de la casa de Galdós*”: aquella loca vivía en otra casa...

Pág. 53: El epígrafe original de la foto decía “Arturo de Córdova y Tulio Demicheli en el rodaje de *Un extraño en la escalera*”.

### **Golde Flami**

Pág. 69: El epígrafe original de la fotografía decía “Golde Flami en *Del otro lado del puente*”.

Pág. 70: Otra bastardilla desaparecida para *risque*, término francés que se pronuncia “risqué” pero no lleva tilde.

Pág. 73: A esa filmografía debe agregarse un título olvidado:

**1980: Qué linda es mi familia** (Palito Ortega: doblaje de Guadalupe Peschman, no acreditada).

### **Amanda Ledesma**

Pág. 78: La ilustración no es un afiche ni una fotografía, sino la reproducción de la tapa de un *long play* de la cantante, que fue aportada por Guillermo Álamo.

Pág. 79: El apellido paterno de la actriz era Rubiales, no Rubianez.

### **Sabina Olmos**

Pág. 81: El término “folclórico”, escrito con “c”, es una modernidad contemporánea: en los años en que Sabina Olmos lo pronunció se escribía “folklórico”, tal como consta en la fuente de la que se extrajeron sus declaraciones, el libro *Reportaje al cine argentino*, pág. 124.

### **Nathán Pinzón**

Pág. 106: Escribir y pronunciar “post” en lugar de “pos” es otro de esos horrorosos anglicismos a los que el casi entero mundo –especialmente los argentinos y muy especialmente aquellos que se dedican al cine– rinde tributo a su segunda madre patria: sólo que si decidimos escribir *post* debemos marcarla –como constaba en el texto original– en bastardillas.

Pág. 108: Mario Sabato, así como su padre Ernesto, no tildaban su itálico apellido, error reiterado en la pág. 143.

En la filmografía, vale aclarar que en *Eversmile New Jersey* Pinzón no sólo no figura acreditado en títulos sino que, además, su personaje (“Romano”, era su nombre) fue eliminado en el montaje definitivo.

### **Los desconocidos de siempre**

Pág. 132: En el original decía “Victor-Hugo”, pero ese fue un error del autor, que reconoce y agradece a las señoras que le enmendaron la plana. En ese mismo original, en cambio, *Notre-Dame de Paris* estaba escrito de ese modo y no, como apareció impreso, Nôtre-Dame de París.

Pág. 135: El afiche de *Los millones de Semillita* fue reproducido de una publicidad en el *Heraldo del Cinematógrafo* (26.7.1950, pág. 201).

## Índice

- 5 **Prólogo, por Daniel López**
- 7 **Abreviaturas utilizadas**
- 9 **Ricardo Alventosa: cierto sentido del humor, por Raúl Manrupe**
- 15 **Alicia Barrié, la veleidosa, por Alejandra Portela**
- 21 **Guillermo Battaglia, una presencia con autoridad, por Raúl Manrupe**
- 29 **Saulo Benavente: genio e ingenio en plenitud, por Cora Roca**
- 35 **Irma Córdoba, una antídota, por Alejandra Portela**
- 41 **El heroico Nelo Cosimi, por Daniel López**
- 49 **Las idas y vueltas de Donadio, por Daniel López**
- 55 **Florindo Ferrario, villano cínico y seductor, por Alejandra Portela**
- 63 **Susana Freyre, la tímida que triunfó, por Mario Gallina**
- 71 **Analía Gadé: una actriz con estilo, por Mario Gallina**
- 79 **Miguel Gómez Bao, inicios de un reconocido actor sin fama, por Pablo De Vita**
- 85 **Pepe Iglesias, “El Zorro”, por Raúl Manrupe**
- 91 **Todos para uno sin condiciones: Los Cinco Grandes del Buen Humor, por Raúl Manrupe**
- 99 **Florence Marly, entre la realidad y la fantasía, por Pablo De Vita**
- 105 **Héctor Olivera, *the last tycoon*, por Daniel López**
- 111 **Isabel Sarli, lado B, por Daniel López**
- 117 **Habeas corpus: Peter Paul Weinschenk, alias Pablo Tabernero, por Eduardo Montes-Bradley**
- 125 **Lolita Torres: la estrella tan querida, por Mario Gallina**
- 133 **Isaac Argentino Vainikoff: cuando el cine-arte fue aventura, por Pablo De Vita**
- 139 **Correcciones, agregados, precisiones, por Daniel López**

Este libro se terminó de imprimir en Latingráfica,  
en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina,  
durante el mes de octubre de 2019.