



**Universidad de Granada**

**Programa de Doctorado: Historia y Artes**

**La Trayectoria de Héctor Olivera como espejo de la historia argentina de los últimos 70 años**

TESIS DOCTORAL

**Autor: Susana Marta Markendorf**

**Director: Francisco Salvador Ventura**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Susana Marta Markendorf  
ISBN: 978-84-1195-147-0  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/89565>

*A Dankly, que me contagió su  
pasión por el cine*

## Tabla de contenido

La Trayectoria de Héctor Olivera como espejo de la historia argentina de los últimos 70 años.....	1
Agradecimientos.....	5
1. Introducción.....	6
1.1. Estudios culturales y cine.....	10
1.1.1. Los modos de representación en el cine.....	13
1.1.2. La imagen.....	20
1.1.3. La Puesta en Escena.....	23
1.1.4. Acerca de la Recepción.....	27
1.2. El modo de Representación Clásico y las trasgresiones a la modernidad.....	29
1.3. Semblanza de Héctor Olivera.....	35
1.3.1. Un novel y exitoso director.....	45
1.3.2. Década del '70. Alternancia como Productor y Director.....	48
1.3.3. Década del 80. Fin de la Dictadura y Apertura Democrática.....	53
1.3.4. Cambios políticos, el menemismo en el poder (1989-1999).....	58
1.3.5. Crisis económica del año 2001 e inicio de la caída de Aries.....	62
2. Cine e Historia.....	69
2.1. A modo de Introducción Histórica.....	71
2.2. Las Huelgas Patagónicas (1920-1922).....	89
2.3. Olivera y el Peronismo.....	109
2.3.1. Ay, Juancito! o historias de las dos primeras presidencias de Perón.....	112
2.3.2. La “batalla” de Colonia Vela o la vida por Perón. Acerca de No habrá más Penas ni Olvido.....	136
2.3.3. La noche de los lápices, el peronismo luego de la muerte del líder y el inicio del horror.....	149
2.3.4. El peronismo en la década de los 90. Menemismo y caudillismo provincial en El caso María Soledad.....	169
3. Contexto Sociopolítico y Cine.....	181
3.1. Estrategias de Aries Producciones y Héctor Olivera para burlar a la censura.....	185
3.1.1. Los inicios de Aries Producciones y algunos problemas con la censura.....	185
3.1.2. Las películas de corte folklórico.....	192
3.1.3. Comedias costumbristas y musicales.....	211
3.1.4. El rock irrumpe en el cine. Los documentales del Rock.....	224
4. Estrategias para superar crisis económicas. La asociación con Roger Corman.....	232
4.1. Las películas del género sword and Sorcery (Espada y Brujería).....	234
4.2. Los policiales coproducidos por Corman junto a Aries.....	251
5. El cine y las otras Artes.....	256



5.1.	Algunas reflexiones sobre la influencia en el arte.....	256
5.2.	Las obras literarias adaptadas al cine.....	259
5.2.1.	Las Obras Teatrales: de Sartre a Roberto Cossa .....	261
5.2.2.	Los cuentos: De Viñas a Borges.....	276
5.2.3.	Las novelas. Adaptando a María Granata, Osvaldo Soriano y Marcela Serrano .....	297
5.3.	Cine y Pintura: Olivera reinterpreta a Siqueiros. Acerca de “El Mural” .....	330
6.	A modo de Conclusión.....	344
7.	Apendice 1. La censura en Argentina: Antecedentes históricos .....	350
8.	Bibliografía.....	371
9.	Filmografía mencionada.....	382
10.	Películas de Aries Producciones .....	385
11.	Resumen y Conclusiones en portugués (Resumo e conclusões em português).....	412
11.1	Introdução: .....	412
11.2.	Hipótese e justificativa .....	413
11.3.	Objetivos. ....	414
11.4	Metodologia .....	415
11.5.	Conclusões .....	416

## **Agradecimientos**

A Francisco Salvador Ventura, por su generosidad al aceptar dirigir con infinita paciencia este trabajo,

A mis amigos, ya que sin su apoyo no hubiera podido avanzar.

A Jörg Türschmann y Maximiliano Meza Pérez, por su apoyo en este proyecto.

A Joao Mascarenhas Mateus, que me permitió profundizar en el uso de material fílmico de archivo como documento histórico

A Alberto Maldonado, que me consiguió copia de algunas películas imposibles de conseguir.

A los "Beringios" que siempre me apoyaron en el proyecto, en especial a Marina Peleteiro, que me acercó fotos y documentos de la Pensi3n La Catalana, uno de los lugares donde trascurrieron los hechos trágicos de la Patagonia hace algo más de 100 años

Al Grupo Art-Kiné, con el que pude discutir dudas y bibliografía.

## Agradecimientos

A Francisco Salvador Ventura, por sua generosidade em concordar em dirigir este trabalho com infinita paciência,

Aos meus amigos, pois sem seu apoio eu não teria conseguido seguir em frente.

A Jörg Türschmann e Maximiliano Meza Pérez, por seu apoio neste projeto.

A João Mascarenhas Mateus, que me permitiu aprofundar o uso de material cinematográfico de arquivo como documento hi.

A Alberto Maldonado, que me forneceu cópias de alguns filmes que eram impossíveis de obter.

Aos "Beringios" que sempre me apoiaram no projeto, especialmente Marina Peleteiro, que me trouxe fotos e documentos da Pensi3n La Catalana, um dos locais onde ocorreram os trágicos eventos na Patag3nia há mais de 100 anos.

Ao Grupo Art-Kiné, com quem pude discutir dúvidas e bibliografia.

## 1. Introducción

En la presente investigación realizaremos una recorrida por la obra de Héctor Olivera, representante del cine argentino de los últimos setenta años en los quien se desempeñó en diversas actividades dentro de la industria cinematográfica. A los 15 años, en 1946, inicia su carrera como segundo ayudante de dirección en **La gran tentación** (Jantus) y recorre a lo largo de los años casi todas las tareas vinculadas al séptimo arte: guionista, actor, productor y director, finalizando su actividad en el año 2016, cuando su productora debió presentar quiebra, ante la imposibilidad de recuperarse de las cíclicas crisis económicas sufridas por el país.

Para analizar su obra se realizará un recorrido desde la puesta en escena, tomando como marco las teorías de la cultura, y las representaciones sociales e históricas, centrándonos dentro de su prolífica carrera que abarca tanto exitosas series televisivas como todos los géneros cinematográficos, y la producción de obras teatrales, en las películas que produjo, dirigió o en los que participó como guionista, ya que ellas nos permitirán acercarnos al director para observar cómo refleja los diversos avatares políticos y económicos del país, considerando así a sus películas como bienes culturales.

Héctor Olivera, pese a su prolífica obra, no es un autor estudiado de manera integral desde los ámbitos académicos, sólo se han tomado de forma tangencial algunas de sus películas, dentro de un campo que en Argentina se encuentra en construcción, especialmente en los últimos años, donde el concepto de audiovisual está asociado a otras disciplinas como la literatura, la historia, o la filosofía por citar algunos ejemplos, en lugar de ser tomado como un objeto de investigación por sí

mismo. Así, nos encontramos dentro de estos estudios, con escasa bibliografía dedicada a este prolífico director centrada principalmente en la divulgación a partir del análisis de algunas de sus películas o enumerando su filmografía, tal como el libro realizado por Carlos Landini en 1993, en el marco de una colección dedicada a los principales directores cinematográficos argentinos. Esta publicación trata hasta la fecha de su edición, una serie de anécdotas y la enumeración de los filmes en los que Olivera participó. Otros autores, han trabajado películas de manera puntual, como Victoria Álvarez o Sandra Raggio que toman *La Noche de los Lápices* (1986) como ejemplo para analizar la represión desatada durante la última dictadura militar, utilizando las imágenes del filme como disparador para analizar el terrorismo de estado o algunas cuestiones de género durante ese período.

Desde lo personal, el cine de Olivera me acompañó desde mi infancia, cuando íbamos al cine de mi barrio a disfrutar de las jornadas dobles donde siempre se exhibía alguna de las películas de Aries Producciones. Recuerdo, que a mis 14 años, grabé, con un grabador a cassettes, el audio completo de "*La Patagonia Rebelde*", película que me había impresionado tanto que vi varias veces, y me acercó a sus filmes de corte histórico y testimonial.

El presente trabajo, se enfoca en el corpus fílmico del director, abordado desde las metodologías de las teorías del campo y en la perspectiva de las teorías del cine contemporáneo, priorizando el enfoque interdisciplinario que contempla las problemáticas de la imagen asociando al cine y otras artes, como por ejemplo las relaciones del cine y la literatura, ya que parte del corpus fílmico se basa en obras teatrales, cuentos y novelas tanto de autores nacionales como extranjeros, y desde las teorías de Marc Ferro, y Robert Rosenstone entre otros autores, en el abordaje

histórico del cine como documento.

Sobre este punto, nos encontramos que entre el conocimiento histórico y el cine se han establecido diversas relaciones. La aparición del cinematógrafo a fines del siglo XIX y su gran expansión a nivel internacional implicó cambios en los imaginarios y las prácticas sociales, así como la conformación de una identidad nacional, la imposición de modas, o estilos de vida creando nuevas aspiraciones para ciertas clases, que atrajeron el interés de las ciencias sociales, tanto por sus aspectos estéticos como por sus implicancias culturales y económicas, dando lugar a numerosas obras de crítica cultural y de historia del cine.

A su vez, en la última mitad del Siglo XX, el cine comenzó a considerarse como un medio único para relacionarnos con el pasado, ya que puede ser considerado una fuente para la investigación como la interpretación de ciertos hechos a partir de un relato. Así, muchos historiadores lo consideran como una narrativa histórica con tanto potencial como el de la historia escrita debido a su capacidad de comunicar una interpretación de los hechos a partir de la diversidad de sus herramientas, permitiendo considerarlo como otra clase de información. Según Robert Rosenstone, “las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos” (2005: 100).

En cuanto al estudio de la puesta en escena en particular, no ha sido apenas considerado desde el ámbito académico, que se ha centrado en otros directores, es por ello que es de interés para esta investigación relevar las marcas autorales, a fin de evaluar si la obra de Héctor Olivera puede encuadrarse en el concepto de cine de Autor. La autoría deviene en un concepto que se reserva cuando el director está

presente en la totalidad de las decisiones relativas a la puesta en escena, incluyendo a las que corresponden a los momentos previos a la ejecución.

El concepto de cine de autor fue acuñado por los críticos de los Cahiers du Cinéma para referirse a un tipo de cine en el que el director tiene el papel preponderante en la toma de las decisiones. La puesta en escena va a estar orientada por sus intenciones, que serán identificadas en sus premisas y formas adoptadas. Desde este punto de vista, Héctor Olivera podría considerarse encuadrado dentro de esta definición, sin embargo, esta inclusión podría ser cuestionada en tanto se considera que el cine de autor se refiere a la intención del director de alejarse de las limitaciones del cine de los grandes estudios comerciales, a partir de la libertad que se toma en la expresión de lo que se desea. Esta misma situación, lo coloca como un cine definido en relación con el ámbito de aplicación y recepción, dirigido a un público específico y pensado desde un interés que se halla fuera de los cánones clásicos.

Desde los objetivos que se tienen para concretar este trabajo, nos proponemos en primer lugar situar a estas películas dentro del contexto cinematográfico y sociopolítico en el que se produjeron, así como caracterizar el programa estético-narrativo del que participan profundizando con carácter académico sobre el tema de la puesta en escena, tanto como concepto abstracto<sup>1</sup> o como temática particular de autor, y en la aplicación del concepto del cine como fuente histórica como aporte en el fomento de la investigación acerca del cine argentino. En la actualidad, la obra de Héctor Olivera es una de las cinematografías menos estudiadas y valoradas en los ámbitos académicos internacionales, justamente por la escasez en la producción y

---

<sup>1</sup> Refiere a los conceptos que se manejan en los diccionarios de cine o a los más específicos como los planteados por D. Bordwell en *El cine clásico de Hollywood*, o por F. Casetti en *El análisis del film*, además del interesante planteo de G.F. Betettini en *Producción significativa y puesta en escena*.

difusión de materiales de investigación elaborados desde un abordaje científico, a partir de la reinterpretación de ciertos procesos históricos sociales por parte del director en su filmografía, o en las estrategias para evadir la censura de los diferentes gobiernos militares a partir de la obra realizada por el director durante estos períodos históricos.

## **1.1.**

**E**

### **studios culturales y cine**

Los estudios culturales<sup>2</sup> se remontan a la década del 60 del pasado siglo, y conforman un cuerpo heterogéneo de obras, provenientes de diferentes campos que se abocan al análisis crítico de formas y procesos que ocurren en un colectivo, es decir, aquellos grupos que fueron previamente definidos. Entre sus características se resaltan su diversidad y a la vez la especificidad dada por los contextos y las investigaciones que sostienen estos análisis vinculadas a sus orígenes, ya que provienen de diferentes lugares, y de las diferentes circunstancias – entre ellas las de índole académico - que le dieron su forma, que se suman a la polisemia vinculada al concepto de cultura, debatido ampliamente en esa época, que lleva a una gran diversidad de estudios. Sin embargo, el concepto que se mantuvo durante varias décadas fue el elaborado por Clifford Geertz que la considera como “un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan sus conocimientos y sus actitudes ante la vida”, es decir, como una trama, un sistema de símbolos públicos y significados compartidos. De ello se desprende que para este autor el análisis cultural

---

<sup>2</sup> Payne, Michael (Comp.); *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.

es una ciencia en búsqueda de significaciones y no una ciencia experimental en busca de leyes.

A su vez, se generalizan los estudios al interior de la sociedad occidental, apareciendo el interés por la comprensión de las nuevas y extendidas formas de comunicación, publicidad y música, reconocidas como industrias culturales. Para ese momento, la cultura ya estaba reconocida como un campo de desarrollo teórico en el que se pueden hallar todo tipo de textos, en diferentes lugares e instituciones, presentes en la vida cotidiana. Así se destaca que

“La agenda establecida para el estudio de la cultura se volvió, pues, extremadamente amplia, desafiando las restricciones implícitas en las divisiones de la organización académica y la producción de conocimiento.”<sup>3</sup>

Llevando los análisis culturales a planos como el social o el político, incorporando dimensiones de conciencia, reclamo y gestión, llevando a un “pastiche” en el que se mezclan lo intelectual, con lo personal y lo político.

Dentro de la esfera del análisis cultural, se presentan los estudios de cine, uno de los objeto de análisis en este trabajo. Y con ellos algunos teóricos con enfoques diferentes relativos al cine. Entre ellos algunos directores que hicieron sus aportes desarrollando, ampliando, revisando y modificando la realización de las películas, con conciencia de lo que estaban haciendo, con capacidad reflexiva de su práctica.

En esta perspectiva, los estudios sobre cine aparecen como ensayos sobre películas, más allá de la escritura formal en textos acerca de lo efectuado. Los

---

<sup>3</sup> Payne, Michael (Comp.); *Ob. Cit.*, P. 203.



directores como realizadores, plasman en sus obras la teoría referida a los estudios de cine, además de haber demostrado ser críticos sólidos del arte. La constatación de la flexibilidad del tiempo y el espacio en el cine, así como el uso de dispositivos que incluyen al primer plano, pasa por un estudio in situ de lo que se puede abordar desde la producción del director.

A ellos deben sumarse algunos estudios escritos referidos al cine, publicados en diversos medios de difusión en los que se analizan cuestiones referidas a sus múltiples componentes y las preferencias por algunos procedimientos en los filmes. A partir de estos trabajos, comenzó a considerarse el cine como un discurso cinematográfico, que se construye para la comunicación como elemento cultural y artístico.

Lo rescatable sobre estos primeros estudios fue por una parte la originalidad, ya que nunca habían sido trabajados anteriormente pero a la vez, se los critica por el planteo de temas considerados como obvios.

Al considerar al cine como un discurso contemporáneo debemos preguntarnos sobre el origen de la representación en la cultura. Desde la óptica de Benjamin<sup>4</sup> podemos considerar que el origen de las diferentes representaciones sólo se llega a rastrear a lo largo de su desenvolvimiento, lo que muestra que todas las culturas tienen una complejidad importante, desde las más antiguas, a las contemporáneas.

La interdependencia entre el discurso y la cultura material, así como la función de representación que tienen los signos que se utilizan ha sido ampliamente

---

<sup>4</sup> Benjamín, Walter; *Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 2001.

reconocida, así mediante la cultura se puede nombrar lo que está presente, así como lo que se remite por medio de su representación, a partir de compartir un mismo sistema de códigos compartidos. De esta forma las manifestaciones del discurso están libres del momento de una situación concreta, desde la misma representación que las remite. Tal como afirma Benjamin "...los medios expresivos del lenguaje son tan inagotables como su (capacidad de representación)." (Benjamin, 2001:192).

#### 1.1.1. Los modos de representación en el cine

El cine es el único arte inventado en el siglo veinte, ligado a la técnica que le dio origen, que ha contribuido con su práctica estética a modificar radicalmente la percepción del tiempo y el espacio (Grüner, 2001). Pero también, el cine es texto y a su vez, texto representado en su doble sentido de discurso cinematográfico y de representación literal desde la presencia de palabras y de actores que las dicen o voces en off que las enuncian. En sus inicios, fue la expresión más masiva de la industria cultural de entonces. Según su opinión: "El cine es un artefacto cultural que muestra – como la pintura-, y que habla –como la literatura-..." (Grüner, ob.cit.:101).

El montaje como principio constitutivo del discurso cinematográfico produce la impresión de realidad típica de la representación fílmica. No obstante, se trata de un artificio puramente constructivo que crea esa ilusión de realidad con una intencionalidad que lo orienta.

La sucesión de fotogramas inscritos por la cámara en la proyección fílmica, lleva al efecto de reestablecimiento sobre la pantalla, a partir de la secuencia de imágenes fijas y sucesivas. De esta manera, se conduce a la percepción de continuidad del movimiento y sucesión del tiempo, elementos artificioosamente creados para la

ilusión del espectador. Junto a la continuidad formal brindada al público, aparece la continuidad narrativa del espacio fílmico, dadores de sentido unificador.

Tomado desde la recepción: “Nacido en pleno auge y expansión del capitalismo, el cine se iba a imponer como relevo de todo un conjunto de prácticas de diversión, primero populares y luego burguesas, de comienzos del siglo XIX.”(Zunzunegui, 1992: 146). Así, en tanto discurso, el cine aparece fuertemente contextualizado por los condicionamientos industriales que llegan a afectar la visualización socializada de la relación entre el espectador y la película. De todos modos, se produjo un salto cualitativo inédito y relevante en el nivel participativo dado entre la obra y el espectador.

Todo film documenta su propio relato por medio del acto analógico de la filmación. Las bases materiales que lo hacen posible están dadas por los actores, decorados, ambientes y demás elementos específicos, dispuestos para armar la ficción de la realidad preexistente como estrategia diferenciada de producción de sentido. “Como acto comunicativo todo film –toda obra- puede verse como una estrategia persuasiva y es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso.” (Zunzunegui, Ob. Cit.:150)

Las imágenes en movimiento definen al cine, desde su propia entidad construida de forma intencional en una obra; pero esa imagen cinematográfica se desenvuelve en un tiempo dinámico dentro de un espacio temporalizado, donde se van encadenando las unidades que la componen de tomas o planos individuales que conforman escenas hacia la sucesión de secuencias integradoras.

La representación cinematográfica, entonces, se ocupará de organizar las distintas unidades que posibilitan al espectador construir los posibles sentidos que se le quiso dar a la obra. Asimismo, con la imagen cinematográfica se puede, por medio de un primer plano, detener el tiempo y fijar la imagen para que pueda ser captada por el espectador en un tiempo espacializado.

“Narrar, entonces, significa también saber imponerle al tiempo un cierto límite, limitar su evolución incesante y voraz, como si de ese modo el narrador se convirtiera en una especie de justiciero que logra llevar a cabo una utopía imposible para nosotros.” (Grilli, 2002:65)

A partir de estos elementos encontramos que una película organiza múltiples espacios en una dimensión del tiempo, por medio del cual transcurre una obra, aunque también, con los encuadres fijos con los que logra una sensación de duración. Por eso mismo: “...el espacio en el cine es una construcción que comienza con fragmentos brindados por la pantalla y pistas para su combinatoria, y termina en la mente de quien ve una película.” (Russo, 1998:98). Así, el espectador se convierte en una pieza clave, desde su rol privilegiado de observador de lo que ocurre en el espacio cinematográfico que fue creado para su recepción. La experiencia del espectador sobre el espacio en el cine es novedosa, surgida de esta situación inédita donde se incorporan la organización de un espacio sonoro interactuando con el visual. La paradoja propia del espacio cinematográfico se encuentra en su doble sentido, ya que posibilita situarse dentro y a la vez fuera de él, experimentando sensaciones múltiples como pueden ser el placer y la inquietud, siempre que el espectador se reconozca como observador de la ficción, y al mismo tiempo, se identifique con lo que se muestra.

Desde esta interacción con el espectador, el cine está reconocido como un importante medio masivo de comunicación, con una definitiva gravitación sobre la comunidad que conforma su público. Por eso, comprenderlo conlleva el conocimiento conduciéndonos, a la necesidad de hacer un acercamiento a todos los participantes de una película, entre los que destacan directores, guionistas, vestuaristas, escenógrafos o directores de sonido y fotografía. Por medio de ellos, se puede desentrañar lo que ocurre más allá de la imagen como concepto que se escribe en un discurso propio para ser comunicado desde un estilo y contenido especial.

Esto permite considerar como una de las funciones del cine la de agente social (Casetti, 1994) colocándolo en un doble rol: por una parte, se ocupa en reflejar los comportamientos y orientaciones de la sociedad, desde los actos y pensamientos de sus miembros; por la otra, va a intervenir en los procesos sociales, sea para reforzar o quebrar convicciones, reunir gente con similares intereses, por ocasiones laborales y para conformar grupos profesionales. Como se lo tome desde las diferentes posturas teóricas, el cine es una práctica que se abre a las diferentes experiencias con una estética determinada. La función misma del cine está dada por la importancia que tiene en su rol articulador en los procesos sociales.

Del énfasis puesto en el realismo, se pasa a una relativización y hasta ataque de su concepción ingenua, que conduce a la reflexividad e intertextualidad (Stam et Al, 1999). Toma lugar, entonces, el análisis del realismo fílmico como convención y elección estética. “El énfasis se desplazó al arte como REPRESENTACIÓN, es decir, semejanza, dibujo, copia, modelo; una palabra cuyas resonancias eran a la vez verbales/literarias y visuales, estéticas, semióticas, teatrales y políticas.” (Stam.1999:211). El cine pasa a ser considerado como representación, un hecho en sí

mismo, que produce un objeto particular. El uso de la metáfora de la escritura en el cine, sirve para desplazar el interés desde el realismo a la textualidad, de modo de comprender su aspecto de obra construida más allá de la situación y los personajes que se presentan.

A partir de la crítica al realismo, el cine va a pasar a mostrar la riqueza que conlleva volcarse a distintos estilos y formas de la representación fílmica, pasando a conformar verdaderas obras de arte, con un contenido estético indiscutible.

Desde el tratamiento de las películas, varias teorías refieren a su contenido como representación. De este modo, al cine se lo entiende como un constructor, ubicación que lo prestigia, colocándolo en similitud a la obra literaria. La representación se coloca en un espacio multidimensional en el que una variedad de discursos van a confluir, desde un juego infinito de significación.

Aumont (1996) denomina a los mensajes elaborados desde el cine como discursos, dando lugar al surgimiento del análisis del discurso y la representación. La perspectiva semiótica considera al texto como una unidad de discurso, en tanto objeto significativo. El film es susceptible de múltiples enfoques, propios de la aceptación diferente del objeto desde el principio diferenciador de pertinencia. Así, nos encontramos que al tratar al cine como representación fílmica tomamos a la película como un discurso significativo que permite analizar su sistema interno, desde el estudio de sus configuraciones significantes.

Desde esta concepción, el texto de un film "...puede designar una serie de imágenes, de notas musicales, un cuadro en la medida que éste desarrolla sus significantes en el espacio, etcétera." (1996:204) El film es el objeto percibido por los

espectadores, al momento en que se desarrolla la proyección en la pantalla, y la referencia a un sistema fílmico responde al proceso analítico que se realiza a posteriori de la existencia del texto. Se conforma en una herramienta para abarcar la representación, desde una modelización que lo hace comprensible, a partir de comprender el todo, sus partes constitutivas y las relaciones entre las mismas.

Stam por su parte, designa la constelación de los mecanismos ficticios que tematizan personas, objetos y lugares, asociando a los significantes con un nombre, personaje o escenario. La representación misma desde su ambigüedad, dará textura a la ficción. La modelización será así, asociada a objetos culturales determinados. La aproximación al cine cuestiona el realismo, enfatizando la forma codificada y construida del artefacto fílmico. El cine pasa así, a ser un sistema signifiante diferenciado que articula los significados tomando en cuenta al autor y espectador que interactúan en su representación.

Desde el punto de vista de este autor, otra noción importante a tener en cuenta para comprender la representación del cine es la de dialogismo.

“En el sentido más amplio, el dialogismo intertextual se refiere a las posibilidades infinitas y siempre abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz completa de verbalizaciones comunicativas en el interior de las cuales se sitúa el texto artístico, y que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación.” (1999:232)

La intertextualidad lleva a la percepción del espectador de las relaciones que aparecen, entre un discurso y el resto de los que lo preceden o continúan. Con la

intertextualidad se pasa a conectar el discurso individual con otros sistemas de representación, dejando de lado la dudosa autoridad de lo real.

Las producciones fílmicas ponen a la vista las presuposiciones de cada autor, sea en relación al tiempo y el espacio, o en las relaciones sociales y culturales. El contexto en que se desenvuelve un creativo le da forma a la representación, así como ésta lo estructura y condiciona. No obstante, la elección por la autoría implica el reconocimiento de la creación artística como factor personal que se puede tomar como referencia, mismo para considerar a la evolución que se va dando de una producción a la siguiente. El arte y lo independiente permean el concepto de autoría.

En cuanto al concepto de autor, según Aumont y Marie (2006), en cine siempre se presenta de manera problemática. La creación individual puede aplicarse al caso en que el cineasta cumple todas las funciones, desde la producción hasta la proyección. “La noción de autor está estrechamente ligada con las etapas de lucha entre intelectuales y artistas por el reconocimiento de la película como obra de arte, expresión personal, visión del mundo propia de un creador...” (2006:27). El problema de referir una autoría, entonces, aparece cuando se trata de un film en el que las tareas quedan repartidas en un equipo que va abarcando el guion, la música, la dirección de los actores, la producción, la distribución, etc.

En la lucha del cine por ser reconocido como medio de expresión, aparece lo referido a la forma cinematográfica (Russo, 1998). Dicha forma, suele ser colocada en rivalidad con el contenido, desde una relación comprendida como continente-contenido. No obstante, desde el análisis sistemático se la llega a ver como un conjunto de relaciones dentro de una película que es el todo. Por eso:



“La forma se manifiesta como un sistema, esto es, un conjunto en el que sus partes son interdependientes: la posición y operación de cada una afecta a las restantes. (...) pueden detectarse –como en todo film narrativo- dos subsistemas: uno narrativo (que comprende el relato y los avatares de su historia) y otro estilístico (que atañe a los modos, a los procedimientos audiovisuales...).”(1998:110)

Los sentidos y sentimientos que se provocan en el espectador, corresponden a lo propio de la forma fílmica. El contenido es un efecto de la acción de la forma, percibido por el espectador que las organiza. El trabajo con las formas conduce hacia la abstracción como acto consecuente, de ahí que se vea al cine como una manera de imponer sus formas en el universo.

Desde el análisis cinematográfico, el concepto de forma se usa para describir la configuración de lo que aparece en pantalla. Las formas cerradas serán las que aparecen contenidas dentro del cuadro de manera estable. Las formas abiertas refieren a las que parecen desbordar los límites del cuadro.

### 1.1.2 La imagen

Según Aumont, la mirada puesta en la imagen pone en contacto al espacio real cotidiano con el espacio propio de la superficie de la imagen (1992). El dispositivo fílmico, mediante el espacio plástico, va a ocuparse en proponer soluciones concretas para el contacto mejor entre el espacio del espectador y el de la imagen.

Los elementos plásticos de la imagen se conforman de distintos componentes. Uno de estos es la superficie de la imagen y su organización, que como composición va a desenvolverse en relaciones geométricas más o menos regulares entre las diferentes partes. Otro, la gama de los valores que se conecta a las zonas de

luminosidad de cada lugar de la imagen, con la inclusión de los contrastes que se logran. También, aparece la gama de los colores con sus relaciones de contrastes. Asimismo, están los elementos gráficos simples, de relevancia en la imagen abstracta. Y finalmente, se encuentra la materia de la imagen misma, que da lugar a la percepción.

En el dispositivo de imágenes se busca regular la distancia psíquica entre el espectador y la imagen organizada con el uso de los valores plásticos, asumiendo que se hallan en diferentes espacios. El espacio que se presenta en la imagen es de tipo tridimensional ficticio, imaginario, aunque referible al espacio real desde los indicios de la analogía que se ponen en juego con la participación de la percepción del espectador.

Para Aumont, “La imagen (...) es también y ante todo un objeto del mundo, dotado como los demás de características físicas que lo hacen perceptible.” (1992:147). Una de las características que cobra especial importancia desde el dispositivo es el tamaño de la imagen. Las fuentes generadoras de imágenes neutralizan las dimensiones acostumbrando al espectador a la idea de una dimensión media, desde una relación espacial fundada en distancias medias.

La producción de la imagen la hace situarse en un entorno que determina su visión. Por caso, la relación del espectador con un cuadro es más íntima y visual que en el caso de los frescos que le preceden y que ocupaban una pared completa, si bien en los posteriores se intentó buscar ese efecto de intimidad. La relación que establece el espectador desde su espacio con el espacio plástico de la imagen, tiene en el tamaño de la imagen el elemento determinante y preciso. El tamaño grande de una imagen aparece envolviendo al espectador, mientras el tamaño pequeño posibilita entablar una relación de proximidad, posesión y hasta fetichización.

El primer plano al momento de su origen, produjo un rechazo en los espectadores que lo vieron en forma de deformación monstruosa y antinatural. Con el paso del tiempo, este primer plano pasó a ser tenido como el alma misma del cine. De este modo, el cine transformó en efecto estético lo que en principio parecía una particularidad excéntrica del dispositivo cinematográfico. El primer plano produce efectos de tamaño de la imagen en relación al objeto representado, agrandándolo o achicándolo. Por medio de él se transformará el sentido de la distancia, llevando al espectador hacia el efecto de intimidad y proximidad psíquica. También, con su uso se materializa la metáfora del tacto visual, acentuando la superficie de la imagen y el volumen imaginado del objeto filmado.

La importancia del primer plano en el cine, llevará a tomarlo como un objeto teórico constante de reflexión. Los efectos del primer plano serán así analizados por distintos teóricos, desde las posibilidades que abre para un cine ficcional reconocible. “En todos los casos, el primer plano se ve como la imagen por excelencia que engendra una distancia psíquica propia del cine, hecha de proximidad, de estupefacción, de irreductible alejamiento.” (1992:152)

El marco es el borde de la imagen que actúa como frontera material tangible. En muchas ocasiones este borde se refuerza con la incorporación del encuadre, conformando un marco-objeto. Con el uso del marco, se manifiesta la clausura de la imagen, colocándole un límite preciso, por lo que se denomina como marco-límite. A partir del mismo, se puede instituir el fuera-de-marco de la imagen. Cualquiera de las formas del marco dará la forma a la imagen, su formato.

Siguiendo a Aumont, encontramos que “La palabra **encuadre** y el verbo encuadrar aparecieron con el cine para designar ese proceso mental y material (...) por

el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo visto desde un cierto ángulo, con ciertos límites precisos.” (1992:162) Con el encuadre se determina la actividad del marco, la movilidad potencial, el deslizamiento por la ventana para producir la mirada propia de la imagen. A ello, va a corresponder la escala de los tamaños del plano y toda serie de artificios aplicables.

El valor de la imagen como representación lo vincula a la realidad sensible, más allá de su valor expresivo. El valor expresivo de la imagen se halla dentro de las estéticas y las doctrinas artísticas que lo exploran. El concepto de campo y fuera de campo se desprenden de estas problemáticas y constituyen un recurso formal que sumado a una intencionalidad estética determinada pueden caracterizar al rasgo poético.

### 1.1.3 La Puesta en Escena.

Según Aumont, la palabra escena designa dos conceptos. Por un lado, remite al espacio real de actuación y donde se desarrolla la acción. Por el otro, hace alusión al fragmento de acción dramática desde cierta duración que le da sentido. La noción de escena transmite la idea de la unidad dramática como fundamento de la representación (1996).

De acuerdo al Diccionario teórico y crítico del cine (2006), Aumont y Marie consideran que la puesta en escena refiere a un término originado en francés (mise en scene), a principios del siglo diecinueve. Es la actividad propia de un director, en principio de teatro y aplicada al cine, aunque fuera contemplado en sus comienzos, a veces como abusivo desde este último arte. A la discusión que se dio entre cine y teatro, siguió una serie de enfoques que pusieron a la luz las ventajas de la coexistencia entre ambos. “El primer sentido de ‘puesta en escena’, pues, durante mucho tiempo

permaneció ligado con el origen teatral, para designar el hecho de hacer decir un texto por actores en un decorado, regulando sus entradas, sus salidas y sus diálogos.” (2006)

Luego de la posguerra, la puesta en escena pasa a designar en el cine, lo que escapa a toda referencia artística preformada, conformándose exclusivamente de lo propiamente del campo del cine. La puesta en escena va a manifestar en el cine que se trata de un arte de reproducción desde la veracidad de la cámara. De este modo, un realizador como tal, es un cineasta dueño de su arte e intenciones, capaz de transmitir un sentir por medio de los actores fotografiados en sus movimientos dentro de un medio reconstruido.

La puesta en escena pasó a ser una noción central en el arte del cine. Tiene un uso extendido entre las formas de cine, a punto de ser utilizada cuando no aparecen escenas ni actores o texto que decir, como en el caso del documental o el film familiar.

Otro aporte relativo a la puesta en escena lo facilita Eduardo Russo (1998), para quien constituye la construcción que se realiza desde el momento presente de la pantalla y el rol del espectador con su percepción activa e imaginación en conjunción.

“Con lo visto y oído éste completa un mundo en el que las cosas que presencia adquieren un sentido, las imágenes se ligan unas a otras y construyen un universo imaginario. En la puesta en escena confluyen operaciones que involucran los lugares, objetos y personajes vistos en pantalla, la iluminación, el punto de vista adoptado ante ellos por la cámara, el color y la acción desarrollada.”(1998:214)

La puesta en escena conforma un armado virtual de la escena, donde las imágenes se van conectando para significar algo concreto en el espectador, desde una decisión deliberada que la pone en marcha.

El punto de vista en el cine nunca se mantiene inalterable; se van sucediendo los cambios en cada plano y hasta en el interior de cada uno de ellos por medio de recursos fílmicos. Por eso, la puesta en escena del cine demanda de un espectador que la construya desde su lugar virtual, en otra escena del orden del imaginario propio. Lo que se muestra y escucha se constituye en pistas que debe completar el espectador por su cuenta y en una actividad constante. La puesta en escena, por lo tanto, rechaza la idea de posibilidad de un espectador pasivo.

De acuerdo al punto de vista de Federico Fernández Diez y José Martínez Abadía (1999), la puesta en escena proviene del teatro y fue adaptándose a la expresión audiovisual. Con todo, remite a la creación de un ambiente general apropiado a la situación dramática. Para ello, se apela a la decoración, luz, color, iluminación, vestuario, maquillaje e interpretación actoral.

De lo que se trata es que el director ejerza el control por lo que aparece en la imagen, presentada en el encuadre de la cámara. En el cine clásico se busca que la puesta en escena sea integrada de forma natural y espontánea; mientras que en los otros casos, se espera que el espectador tome consciencia de su construcción intencional con el fin de fomentar la reflexión y el debate.

Desde la puesta de cámara se ubica el lugar del espectador, como espacio idealizado. A la filmación en bruto, seguirá el corte, y luego por la operación del montaje el ordenamiento e intercalación en busca de una coherencia narrativa del discurso que ratifica esa ubicuidad ideal, que se logra en gran medida por el sistema puesta en escena.

Con el decorado se generan espacios ajustados a cada tema, de acuerdo a la expresión y comprensión del mundo interior de los personajes, para provocar al

espectador. Los escenarios y decorados pueden así, ser manipulados en su ajuste a lo que se busque lograr como efecto perceptible.

En algunos casos, se puede optar por una localización interior o exterior preexistente. También, se hacen decorados que posibilitan el control mayor de la atmósfera para la práctica de la realización cinematográfica. Cuando se los construye, los decorados no necesariamente respetan el tamaño natural e incluso se apela a los que son en forma de pinturas combinadas con objetos a tamaño natural o realizados en escala, en la actualidad, en el cine industrial, los fondos de realidad virtual son el soporte tecnológico del plano.

Para la construcción de la escenografía, hay que tener presente el valor cultural que se adjudica a los objetos y los colores. Determinadas convenciones sociales predeterminan en las formas y colores, sensaciones del tipo alegría, tristeza, calor, frío, etc. Por medio del uso de estos elementos, en las obras audiovisuales se crean atmósferas para transmitir sentimientos.

La inexistencia de la tercera dimensión en la reproducción de la imagen se reemplaza con las variaciones de perspectiva, tamaño, distancia, realce de forma y textura, etc. La iluminación también recobra una importancia en el manejo del escenario, ya que el impacto de la imagen se alcanza con el uso de este sistema. Al tener determinados parámetros convencionales, con las técnicas de iluminación se logran estéticas específicas, transmitiendo sentimientos, estados de ánimo e incluso preparando anticipadamente lo que está por suceder. Los reflejos y las sombras contribuyen a crear la sensación de espacio en la escena.

Por lo tanto, la iluminación se puede poner en consonancia con la ambientación que se busca. La dirección de la atención del espectador hacia el interés

del encuadre, se alcanza con la iluminación, encargada en la jerarquía de los elementos. También, con el uso de la iluminación se evitan efectos no deseados.

El vestuario y la caracterización hacen a la apariencia externa y visible del actor, desde la definición del personaje. Con ello, se brindan datos referidos a la procedencia social y cultural, con un encuadre histórico. Asimismo, sirve para destacar características del actor y como elemento decorativo sobre el realismo de la puesta en escena. Algunos accesorios de vestuario son claves en el cine de géneros, a partir del estereotipo que reflejan en los personajes que los portan. Y a la vestimenta, se adiciona el empleo del maquillaje, útil en la caracterización externa del actor desde las exigencias dramáticas del papel que interpreta.

Con el recorte del discurso fílmico del director, la perspectiva simbólica se convierte en una hipótesis de lectura de la puesta en escena. Según Mónica Satarain “El tema de la Puesta en Escena sugiere un conjunto de elementos diversos que (en este caso) el director de cine debe conjugar para producir un texto fílmico coherente.” (2000:91).

#### 1.1.4. Acerca de la Recepción

Las problemáticas de la recepción son un área de investigación y análisis que ha tomado un impulso fundamental en las teorías del arte en general y en las del cine en particular.

En otras disciplinas como las teorías literarias hay importantes estudios y ensayos al respecto como los de Jauss, o posteriormente Gadamer, que se han tomado como referencia para los escasos planteos que ha generado el campo específico del cine en estos casos.



Tomando la teoría de la recepción<sup>5</sup> desde un aspecto abstracto, encontramos que se centra en el ámbito de la negociación, la aceptación o la oposición que parte de la audiencia toma en referencia a la obra considerada. El espectador no toma los textos (libro, película, etc.) de inmediato, sino que lo interpreta de acuerdo a los significados que tiene en su experiencia cultural personal. Las variables y la diversidad de esos contenidos explican la aceptación o rechazo de ciertas interpretaciones y representaciones. Alrededor de estas cuestiones gira el problema de la recepción y aparecen las infinitas posibilidades de interacción entre lo que pudo ser intencionalidad de un autor al producir su obra y la interpretación dada a la misma por el espectador.

El análisis del espectador de Olivera, se realiza desde la teoría del cine semiopragmática, entendiéndose a la producción cinematográfica como prácticas sociales programadas, donde el espectador tiene un papel activo. **“Dentro de esta perspectiva, tanto la producción y la recepción del cine son actos institucionales que implican papeles modelados por una red de determinaciones generadas por el espacio social más amplio.”**<sup>6</sup>

El cine marca una presencia y otorga una posición al espectador, desde un itinerario que predeterminado y que le otorga siempre un rol de interlocutor activo que está interpretando lo que se le presenta. A lo largo de su trayectoria, el cine viene perfeccionando su técnica, discurso y condiciones de recepción, entendiendo de la dominancia de los espacios que va abarcando la comunicación ficcional. Además de lo específico desplegado desde el cine hacia su público, el espectador se encuentra

---

<sup>5</sup> Jauss, Hans; *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992.

<sup>6</sup> Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy; *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1999, Pp. 244.

situado en un contexto social e histórico, atravesado por el género, la etnia, la clase y su propia psicología personal.

Para el momento de mayor aceptación de los filmes del director, los actores que integraban sus elencos muchas veces provenían del espacio televisivo o del teatro y respondían a figuras reconocidas por el espectador. Asimismo, desde los actores o quienes aspiraban a trabajar en cine, existía un anhelo por estar en las filas del director, dada la popularidad y el prestigio que garantizaban como posibilidad de inserción en el medio. Los actores que componían los elencos de sus películas en algunas oportunidades provenían de los espacios institucionales formales, aunque otros eran autodidactas a los que ayudaba gustosamente a formarse en las cuestiones actorales. De esta manera lograba un casting inusitado en sus filmes que sorprendía gratamente al espectador, porque tenía una gran intuición y talento respecto a la elección de la persona ideal para el personaje, veía las posibilidades de fotogenia y de presencia en pantalla de algunas figuras.

Sus películas tuvieron suerte diversa, en muchos casos fueron grandes éxitos, en otros, tuvieron muy buenas críticas pero el público no acompañó y en los menos, la crítica especializada no consideró la obra de Olivera. A lo largo de este trabajo contemplaremos cada caso.

## **1.2. El modo de Representación Clásico y las trasgresiones a la modernidad.**

Para comprender el lugar desde lo cinematográfico, ocupa el director con su obra, se iniciará el análisis de algunos conceptos clasificatorios. El denominado cine clásico, también llamado Modo de Representación Institucional (MRI), es el que

responde a las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas, que por su propia didáctica posibilita a los espectadores reconocer el sentido de la historia y su contenido. En el cine clásico se establece un sistema de convenciones, reconocibles por los espectadores de cine narrativo.

En contraste con el cine clásico, está el cine moderno, transgresor del MRI desde sus inicios, en el que las películas narrativas se distancian de las convenciones propias del clásico. Se trata de producciones que son parte de la imaginación creativa de artistas individuales. Por eso, en el cine clásico se reconoce una tradición grupal, asociada al Sistema de Estudios, al Sistema de Estrellas y al Sistema de Géneros, imperantes en sus años hegemónicos; mientras en el cine moderno se advierte su individualidad.

El cine clásico respeta las convenciones del empleo de los recursos audiovisuales, referidas al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación entre imagen y sonido y las tradiciones genéricas. Para el cine moderno cabe la experimentación de los directores que asumen una perspectiva propia, individual. “La noción de **CINE CLÁSICO** (...) denota un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje, trabajo de cámara y sonido. El cine clásico evoca la reconstitución de un mundo ficcional caracterizado por la coherencia interna, la causalidad plausible y lineal, el realismo psicológico, y la aparición de continuidad espacial y temporal.” (Stam.1999:215)

El objetivo del cine clásico estaba en el logro de la transparencia, de forma que todo pareciera natural, reproduciendo el mundo propio del sentido común. La aparición del detalle, funcionaba como garantía de autenticidad y bajo la idea de llevar a la ilusión óptica de la verdad.

Una serie de convenciones narrativas y audiovisuales establecidas entre los años 1920/1930 en el cine estadounidense, conforman al cine clásico. La vuelta actual hacia este tipo de cine que toma a las dos formas en simultáneo, aunque renovado, es lo propio del cine posmoderno. Los distintos tipos de cine tienen sus propios antecedentes y variantes. Estas cuestiones se pueden estudiar desde los diez componentes fundamentales: inicio, imagen, sonido, puesta en escena, edición, género, narrativa, intertexto, ideología y final.

El cine clásico es un espectáculo narrativo audiovisual, que adhiere a las convenciones de la tradición cinematográfica con un cuidado del plano de detalle. La conclusión de la narración está puesta de manera implícita. La imagen tiene una función representacional de la realidad pre-existente, fiel a la naturaleza misma de ella. En base a eso, la composición visual es estable: horizontal, omnisciente, selectiva y desde la perspectiva de un espectador adulto. El sonido tiene una función didáctica, reforzando el sentido de la imagen. La sucesión de imágenes es causal, con una edición metonímica y de acuerdo a un orden que no puede ser fragmentado o suspendido.

La puesta en escena está sometida a las necesidades dramáticas de la narración, de forma que el espacio acompaña al personaje. El personaje está por sobre la puesta en escena a efectos de dar unidad dramática a cada secuencia, con una lógica fácil de reconocer por el espectador. La estructura narrativa se ordena secuencialmente, coincidiendo historia y discurso. El final narrativo es totalmente concluyente y relativamente sorpresivo para el espectador, como ocurre con la estructura del cuento clásico.

La finalidad del Modo de Representación Institucional está en lograr del espectador la percepción de la película, como si se tratara de la contemplación de un

trozo de la realidad. La preocupación se ubica en conseguir una recepción crítica de la representación efectuada, como objetivo legítimo que trasciende por medio del arte. La percepción del espectador se verá orientada a través de la puesta a punto de todo un sistema de estrategias artificiales, que le otorgan el significado esperable. Entonces, se opera por medio del anclaje y maduración de la representación que acude a procedimientos tales como lo espacio-temporal que el montaje facilita, el dominio de los movimientos de cámara, el campo/contracampo, la ausencia/presencia del espectador sujeto en el centro mismo del proceso diegético. Todo converge hacia el único objetivo de embarcar al espectador en un viaje desde su lugar, como la esencia de la experiencia.

La estructura del cuento clásico contiene en simultáneo, dos historias: una evidente y la otra oculta. El sentido de la trama se revela en la historia implícita, que se explicita al final de la película. A esta forma se la llama epifanía, cuyo principio se apoya en la inevitabilidad en retrospectiva, desde la resolución necesaria e inevitable de los enigmas.

La ideología que contiene al cine clásico es de carácter teleológico, con una conclusión a la que se arriba de forma única e inevitable. La lógica de los acontecimientos se encamina de una manera causal y con un ribete que quiere mostrarse como natural, precisamente porque se entiende al film como la representación desde los recursos cinematográficos de la misma realidad. El cine clásico reproduce las convenciones sociales que otorgan sentido a la realidad, que pasa a ser representada por medio de las convenciones del lenguaje cinematográfico.

El cine moderno se contrapone al clásico, por la visión particular de cada artista que rompe con la tradición. Se define, entonces, desde su novedad contextual y

contingente. El inicio puede presentarse de modo caótico y sin relación necesaria con el final. Los recursos visuales pueden apelar al empleo sistemático del plano-secuencia, el incremento de la polisemia visual y de técnicas expresionistas, surrealistas u otras formas de ruptura de las convenciones del cine tradicional.

El sonido puede preceder a la imagen o tener total autonomía de ella. La edición es frecuentemente arbitraria fuera del respeto de la lógica causal, con unidades narrativas autónomas entre sí dentro del discurso cinematográfico.

En la puesta en escena, el espacio puede preceder al personaje, con una autonomía marcada. La estructura está sometida en general a una lógica anti-narrativa, con una alteración en el tiempo cronológico y la naturaleza causal. La sucesión lógica y cronológica son reemplazadas por la fragmentación, la iteración extrema, la dilatación hiperbólica de un instante y la trivialización de momentos dramáticos.

El final en el cine moderno es abierto, con un rechazo a las convenciones en forma de una respuesta definitiva a los enigmas planteados en la historia. La ideología de este cine se distancia de las convenciones, sustentándose en la constante ambigüedad moral de los personajes, indeterminación del sentido último del relato y una relativización del valor representacional de la película.

La película moderna se dirige a un determinado tipo de espectador, dispuesto a conocer de forma abierta la propuesta del director individual, irreplicable y único en su desempeño. El cine pasa a ser un instrumento semiótico utilizado para el conocimiento de las dimensiones de la realidad, que no son evidentes a la experiencia cotidiana.

En el aspecto lingüístico, los directores de cine toman conciencia de la autoliberación del contrato implícito establecido con el cine clásico. La renovación se va a plantear desde el plano de los contenidos, transitando por nuevos temas,

personajes sin antecedentes, historias con finales abiertos y lo que vaya planteándose como original e innovador. Por su parte, la expresión pone en evidencia a la cámara, se usa el fuera de campo, la luz que opera para ocultar de forma intencional y notoria, la música conduciendo a tensiones no narrativas, apelar a la improvisación, etc. La producción pasa a tener una mayor independencia frente a los estudios, con la posibilidad de optar por los proyectos personales que dan lugar a los directores-productores. En todo ello, aparece como consecuencia lógica de este clima de libertad asumida para la creación, el rechazo rotundo y frontal a la censura y sobre todo, a la autocensura.

El director moderno está en el film mucho antes de su filmación. Se ocupa de la invención de las situaciones, selecciona los personajes con sus diálogos, elige los lugares, sonidos e imágenes. Todo estaba contemplado como necesariamente controlado de cerca por el director, para no arruinar el sentido de la obra que un detalle podía poner en riesgo.

El llamado cine posmoderno integra los elementos del cine clásico y moderno. El inicio se halla en una superposición de estrategias de carácter narrativo y descriptivo, por lo que contiene un simulacro de intriga, de predestinación. La imagen tiene autonomía referencial, con existencia solo en el contexto de la película. El sonido tiene una función itinerante, pudiendo ser alternativamente didáctico, asincrónico o sinestésico. La edición es itinerante, al alternar estrategias causales o expresionistas. La puesta en escena es fractal, con autonomía frente al personaje y con igualdad de importancia.

La estructura narrativa posibilita interpretarla de manera literal y desde una reflexión, en forma conjunta, lo que la hace adaptada a multiplicidad de públicos con

expectativas distintas. El sentido del final depende del contexto adoptado de cada interpretación proyectada por cada espectador en particular.

La ideología del cine posmoderno se podría derivar de una estética de la incertidumbre, construida apelando a paradojas. Cada película edifica un universo autónomo de la realidad externa, en cuanto es una presentación artística. El cine posmoderno se convierte en un instrumento utilizado en la construcción de realidades, que no siempre tienen un referente en la realidad externa al espacio de proyección.

El cine es un discurso, una forma de expresión del pensamiento por medio de la representación. En él, se organizan las ideas a partir de los elementos que se disponen a tal fin. La lógica interna se va creando con la sucesión de imágenes que le otorgan el sentido deseado. Para el cine, narrar es expresar algo, no consiste en mostrar una realidad como tal, por eso el significado de una escena es el resultado de todos sus elementos. El significado pasa a ser una abstracción, como resultado de una asociación de ideas.

En base al interés que se tenga, se seleccionan los aspectos de la realidad que auxilian en la comprensión, el sentimiento y la reflexión de acuerdo a la elección que se manifieste en cada puesta en escena. En la planificación del film, el director toma una posición desde lo que desea mostrar de la manera en que lo prefiere, con lo que entrega una postura y valoración, imbuida de interpretación subjetiva del acontecimiento, que elimina la ambigüedad propia de la realidad.

### **1.3. Semblanza de Héctor Olivera**

Héctor Emilio Olivera nació en una casona de dos plantas de estilo Normando en Olivos, un suburbio de la zona norte de la Ciudad de Buenos Aires, propiedad de su



familia materna un 5 de abril de 1931, pocos meses después del golpe militar de septiembre de 1930, que rompió por primera vez el orden Constitucional, cerrando el Congreso. Según sus palabras este golpe, “inició una lenta transformación en una república bochornosa” (Olivera 2021:9) a una floreciente República Argentina, con una visión crítica a los golpes militares. A los pocos días de nacer su padre deja la casa familiar, y uno de los hermanos de su madre ocupa el lugar de la figura paterna. A la edad de 54 años, su madre le confiesa que cree que no es hijo de Emilio Olivera, sino de otro hombre y le da el nombre. El recordaba a la hermana de su padre que lo miraba con una gran ternura que el asoció a la de una tía solterona a un sobrino imposible. Con los años decidió no contactar nunca a su padre biológico que falleció a los 94 años.

Sus estudios transcurrieron en escuelas inglesas, El Westminster College y el Belgrano Day School, donde mejoró el inglés hasta los 9 años. Y en la casona familiar absorbió profundamente el antifascismo que se vivía entre sus paredes, que se profundizó luego con los avatares de la Segunda Guerra Mundial. Su madre había apadrinado un joven soldado republicano durante la guerra Civil Española.

En 1940, su madre decide mudarse junto a sus hijos a un departamento en Buenos Aires y esto obligó a un cambio de colegio. Olivera, cursa un semestre en un colegio religioso, terminando los estudios primarios tres años después como alumno externo. En esos años, su madre publicaba en el suplemento dominical del diario La Nación una sección sobre La moda en el cinematógrafo, donde aparecía un boceto del vestuario utilizado en las películas hollywoodenses, con un texto descriptivo, recibiendo de las distribuidoras cinematográficas las fotos de las películas sobre las que desarrollaba sus trabajos. Al poco tiempo, el joven Héctor, de 11 años era el encargado de buscar las fotos y llevar al diario los bocetos de su madre. Pocos años después su madre se convirtió en Vestuarista de la película **Allá en el setenta y tantos** (Francisco

Mugica, 1945)<sup>7</sup> en la flamante productora Sur Cinematográfica Argentina, donde conoció a un joven ayudante de dirección: Fernando Ayala.

Tras finalizar la escuela primaria con honores, Olivera ingresa al Liceo Militar San Martín, considerado en esa época una escuela de altísimo nivel académico, donde es becado durante los primeros cuatro años, debido a sus notas. Si bien la formación militar le interesaba, el joven no presentaba vocación alguna.

Con 15 años descubre su verdadera vocación, al ingresar por primera vez en los Estudios Baires Films de Don Torcuato, al acompañar a su madre que se desempeñaba como ayudante de escenografía de uno de los más grandes escenógrafos de la industria cinematográfica nacional: Gori Muñoz<sup>8</sup>, que recreó la Viena de principios del S.XIX durante la filmación de *Inspiración* de Jorge Jantus, estrenada en 1946, basada en la vida de Franz Schubert.

Durante el verano de 1946, se inicia en el oficio al colaborar con Enriquito de Rosas, como pizarrero meritorio en algunos cortos, y su afán por el cine lo lleva a bajar sus notas en el cuarto año del Liceo, perdiendo la beca de estudios.

Debido a la situación económica familiar, el joven debe abandonar el Liceo Militar para trabajar y estudiar, y esta situación lo lleva a involucrarse con los estudios cinematográficos, participando como segundo ayudante de dirección de Ernesto Arancibia en la película **La gran tentación** (1948) basada en la novela inglesa de

---

<sup>7</sup> Protagonizada por Silvana Roth y Carlos Cores, la película se inspira en la lucha de Élide Passo, la primera mujer en estudiar una carrera universitaria en Argentina, a fines de la década de 1870, que debió llevar su caso a la justicia ante el rechazo de la Universidad de Buenos Aires. Su ingreso enfrentó a sectores conservadores contra liberales, lo que llevó a conspiraciones para evitar que la joven se recibiese de médica. La historia tiene de fondo a la guerra civil desatada por la federalización de Buenos Aires, donde se desempeñó como enfermera, recibiendo una condecoración por parte del Presidente de la Nación por su desempeño.

<sup>8</sup> Gregorio Muñoz Montoro (Valencia 1906- Bs.As.1978), fue uno de los tantos exilados españoles tras la Guerra Civil, realizando la escenografía no solo de numerosas obras teatrales sino también en casi 500 títulos del cine argentino, incorporando algunas técnicas novedosas para dar profundidad de campo.

George Elliot El molino a orillas del Floss. Tras finalizar el rodaje, su madre le pide a Fernando Ayala, que lo aceptara como segundo ayudante de dirección en la película **Esperanza**<sup>9</sup> (1948) que se filmaría en Santiago de Chile, en los estudios de Chile Films. Ante los diferentes inconvenientes y retrasos en la filmación, el viaje que debía durar dos meses se extendió hasta los ocho meses, y el joven pizarrero terminó como asistente de Eduardo Boneo, el director reemplazante.

Al regreso al país, se traslada a la provincia de Mendoza como ayudante de Director de Catrano Catrani en **Lejos del Cielo** (1950) para una productora fundada por un grupo de Bodegueros: Film Andes.

En el año 1950 tiene una entrevista con el productor Eduardo Bedoya<sup>10</sup> quien le ofrece trabajar como asistente de producción, pese a que Olivera se había desempeñado hasta el momento como asistente de director y quería seguir en la misma línea. Sin embargo, tras la promesa que más tarde podría pasar al Departamento de Dirección, acepta el trabajo.

Así, se encontró realizando el control de la grabación de la música de la película **Arrabalera** (Demicheli, 1950)<sup>11</sup> en los Estudios Argentina Sono Film de Martínez, Olivera participó como ayudante de producción en más de 20 películas de

---

<sup>9</sup> Una versión novelada sobre la epopeya de la fundación y establecimiento de la ciudad de Esperanza en la Provincia de Santa Fe, por inmigrantes judíos en 1856. Protagonizada por Javob Ben Ami, un actor teatral de reconocida trayectoria en la colectividad judía en nuestro país, Silvana Roth, Ignacio de Soroa, Aída Alberti y Malvina Pastorino. Debido al atraso de los aportes del lado argentino, Mugica deja la dirección del proyecto y regresa a Bs.As. quedando a cargo de la dirección Eduardo Boneo.

<sup>10</sup> Formado en el diario Crítica del que llegó a ser el segundo de su dueño, Natalio Botana, desempeñándose como Subdirector y Administrador, fundan en 1938 Los estudios Baires de Don Torcuato en el predio de la finca Los Granados de Botana. Los planos de los estudios fueron traídos de París por Daniel Tinayrey eran copia de los estudios de Joinville.

<sup>11</sup> Basada en la obra teatral *Un tal Servando Gómez* de Samuel Eichelbaum, protagonizada por Tita Merello y Santiago Gomez Cou

Baires, luego de **Esposa último modelo** (Schlieper, 1950) con Mirtha Legrand y Angel Magaña.

Durante estos años se afianza su relación de amistad con Fernando Ayala, con quien coincidió en varias de las películas de Artistas Argentinos Asociados, en el proyecto en Chile, compartiendo su cinefilia, y manteniendo una “amistad particular”<sup>12</sup>, durante unos pocos años, que afianzó por más de cincuenta una amistad y una solidaridad entre ambos de por vida.

En 1955 Héctor Olivera ya trabajaba como Jefe de Producción de la película **Bacará**, dirigida por Kurt Land, con la española Ana Mariscal, George Riviere y Susana Campos, que le permitió “realizar un viaje iniciático a Bolivia y Perú” (Olivera 2021:69) sin imaginar lo que se desencadenaría en su ausencia: la crisis del peronismo tras el bombardeo a la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955, que obligó a cambios en el gabinete, que no alcanzaron y el gobierno terminó con el derrocamiento de Perón con el golpe de estado conocido como Revolución Libertadora el 16 de septiembre de 1955.

Un año después, en 1956, se crea Aries Productora Cinematográfica, en gran parte como consecuencia del interés que despertaba el proyecto de una nueva ley de cinematografía que fue finalmente aprobada en 1957 como Decreto Ley 62/57.

Tras una de las reuniones de la Unión de Cine Argentino, Héctor Olivera convence a Fernando Ayala, que ya había estrenado su ópera prima, **Ayer fue Primavera**<sup>13</sup>, insufló nuevos aires al cine argentino de mediados de los años cincuenta junto a otro Director, Leopoldo Torre Nilsson. Según Tomás Eloy Martínez “Los dos

---

<sup>12</sup> Forma en que se mencionaba en esos tiempos a las parejas homosexuales.

<sup>13</sup>Opera prima de Fernando Ayala, estrenada el 20 de octubre de 1955, sobre guion de Rodolfo Manuel Taboada, protagonizada por Roberto Escalada, Analía Gadé, Duilio Marzio y Orestes Soriani.

implican una reacción fuerte contra las corrientes comerciales previas y un viraje hacia el examen sistemático de la realidad argentina más profunda...Entendidas como punto de partida para un cine argentino distinto, sus obras parecen implicar no solo un cambio sino también una profecía” (Martínez,1961).

La sociedad se crea bajo el nombre de Aries Cinematográfica Argentina SRL. Según Olivera, se les ocurrió poner como nombre un signo del zodiaco, y la cuestión fue fácil de zanjar, ya que el de Ayala era Cáncer, y no resultaba atractivo, en cambio el suyo, Aries, sí y fue el que resultó finalmente triunfador. Sin embargo, se toma como fecha oficial de creación el 26 de julio de 1956, día en que en que fue aprobado por el Registro Público de Comercio el contrato social.

Los primeros trabajos de la flamante productora fueron la realización de documentales y cortometrajes, el primero, sobre un supuesto viaje de una camioneta Chevrolet de Buenos Aires a Valparaíso para una empresa norteamericana, y los otros dos, sobre Torcuato Di Tella y el Grupo SIAM respectivamente, a pedido de Guido, su hijo, todos dirigidos por Ayala.

Ayala declara en un reportaje “lo urgente es renovar, afirmar nuestra temática. Creo que nuestro cine nuevamente debe emprender el camino de los auténticos temas argentinos que cimentaron su prestigio, Debemos hacer de nuestro cine un testimonio de nuestra época, un testigo de nuestros problemas, de nuestros anhelos” (Olivera, 2021:81) y esto marcó el rumbo de la flamante productora.

Con la puesta en funcionamiento del Instituto Nacional de Cinematografía en el año 1958, y el inicio del sistema de créditos, la Productora se presenta y consigue el primer crédito para la realización de **El Jefe**, dirigida por Fernando Ayala y producida por Olivera. El crédito recibido pronto fue saldado y la película generó ganancias gracias

al sistema de premios instaurado por la nueva ley de cine, que otorgó a **El Jefe** el segundo premio. Al poco tiempo, se encontraron con problemas de deudas debido a la filmación de películas que fueron ampliamente reconocidas por la crítica pero que no cumplieron con las expectativas del público, todas ellas dirigidas por Fernando Ayala, y coproducidas por Héctor Olivera.

Tras **El Jefe**, otra película fuertemente testimonial fue **El Candidato** (1959), protagonizada por Olga Zubarry, Duilio Marzio y Alfredo Alcón, nuevamente con la colaboración de Viñas en el guion, en el que un político renuncia a su banca por razones éticas y vuelve al ruedo para competir, impulsado por su hijo. Los manejos turbios que lleva adelante el joven ponen en tela de juicio la candidatura del padre y contribuyen al triunfo de su oponente. En ella se presenta una fuerte crítica a la sociedad y a una clase política decadente, que se repetiría en muchas de las películas del autor. En 1960, **Sábado a la Noche**, cine, una comedia costumbrista sobre las actitudes de la gente antes de ir al cine. Protagonizada por Gilda Louisek, Luis Tasca y Aída Luz, se caracterizó una vez más por la prolija forma de contar de Ayala.

El siguiente emprendimiento de la productora fue **A puerta cerrada** (1962), una fallida iniciativa en lo económico, que comprometió a la flamante Productora y un año después Ayala dirige una de sus grandes obras: **Paula Cautiva** (1963), basado en el cuento de Beatriz Guido "La Representación", donde se retrata una vez más la sociedad decadente y el universo político de esos días, con el registro de las luchas entre "azules" y "colorados"<sup>14</sup> ocurridas en las calles porteñas durante los años 1962-

---

<sup>14</sup> Se refiere al enfrentamiento de dos facciones de las Fuerzas Armadas Argentinas en los que se dirimía el papel de los militares dentro de la política argentina. Si bien ambos bandos compartían la alineación de Argentina con los Estados Unidos de Norteamérica en la Guerra Fría y una posición fuertemente anticomunista, uno de los puntos de desacuerdo, era el tratamiento del peronismo y cual debía ser el rol de las FF.AA. Los Azules, consideraban que estas últimas debía tener un alto grado de autonomía con una estricta cadena de mandos, y proponían una integración limitada del peronismo a la vida política argentina. Los Colorados en cambio, equiparaban al peronismo con el comunismo, considerando que ambos debían ser erradicados completamente, considerando una mayor politización

1963, dejando al desnudo una vez más algunos de los males endémicos del país: el engaño, la especulación, la necesidad de tener un contacto político para poder destrabar un trámite, que quedan plasmados en muchas de las películas de Aries, como en este caso, a través de la historia de un hombre (Duilio Marzio), Sutton, que regresa al país tras 15 años en EE.UU. para firmar un contrato entre dos empresas, una norteamericana y otra argentina, encontrándose con una decadencia social aun mayor a la que recordaba, y en el medio su historia de amor junto a Paula Peña (Susana Freyre), escendiente de una estirpe patricia venida a menos, que busca sobrevivir. Cuando se hizo la primera exhibición en la sala de los laboratorios Alex, asistió el General que estaba al frente de la Secretaria de Informaciones del Estado, quien informó al Ente de Calificación que la película no solo no fue de su gusto, sino que la consideraba subversiva. La película fue autorizada tras la asunción del Dr. Illia a la Presidencia de la Nación.

El filme siguiente de la productora fue, **Primero yo** (1963), también dirigido por Fernando Ayala con guion de Luis Pico Estrada según argumento original de Héctor Olivera, en el que narra la historia de un playboy competitivo, maduro y machista, Juanjo, interpretado por Alberto de Mendoza, cuya prepotencia lo lleva a competir incluso con su joven y tímido hijo, interpretado por Ricardo Areco, con quien mantiene una relación conflictiva. El padre en su afán llega a forzar sexualmente a la novia del joven, interpretada por Marilina Ross. Los tres acompañados por Susana Freyre en el papel de la pareja de Juanjo. Debido a sus escenas escabrosas, la película sufrió una denuncia por obscenidad ante la justicia, de la que fue sobreseída en 1964.

---

de los militares y un funcionamiento deliberativo, combatiendo con participación de comandos civiles en diferentes unidades militares llegando a la ciudad de Buenos Aires. Los triunfadores de estos enfrentamientos fueron los azules, encabezados por el General Juan Carlos Onganía, quien asumiría en el año 1966 la presidencia de la Nación, tras un golpe de estado contra el presidente Arturo Illia.

Ese mismo año se estrena **Con Gusto a Rabia**, con guion nuevamente de Luis Pico Estrada, en colaboración con el propio Ayala, junto a Carlos Itzcovich y Jorgelina Aráoz y protagonizada por Mirtha Legrand y Alfredo Alcón, que lleva implícita una fuerte crítica a la juventud de las agrupaciones neonazis argentinas y narra el romance de una señora burguesa que se involucra con un joven estudiante de medicina que asalta un hospital, recordando el asalto al Policlínico Bancario ocurrido en 1963 por parte del Grupo Tacuara<sup>15</sup>.

El siguiente emprendimiento fue una comedia satírica, **Las locas del conventillo (María y la otra)** estrenada en 1965, coproducida con España, con guion de Gius, un exitoso humorista de la época y protagonizado por Analía Gadé, Alberto de Mendoza, Concha Velasco y Vicente Parra, que cuenta la historia de dos mujeres inmigrantes, una de ellas se casa con un lechero y la otra se involucra con un matón.

Esta etapa se caracterizó por películas de calidad, con muy buena crítica pero que no fueron acompañadas por el público, llevando a la productora a una crisis económica que obliga a rodar un producto de impacto en los espectadores. Así, inician el rodaje de **Hotel Alojamiento** (1965), con dirección de Fernando Ayala, incursionando en un género en el que hasta ese momento no había incursionado: la comedia picaresca, con una gran repercusión que salvó largamente las finanzas de la sociedad en 1966, hasta otras crisis futuras. Con guion de Gius sobre un argumento de Horacio de Dios, estuvo protagonizada entre otros por Olinda Bozán, Augusto Codecá, Tono y Gogó Andreu, Gilda Lousek, Atilio Marinelli, Pepe Soriano, Jorge Barreiro, Emilio Alfaro,

---

<sup>15</sup> El movimiento Nacionalista Tacuara fue una organización política de la ultraderecha argentina que actuó entre 1957 y 1966 utilizando el terrorismo, de hecho durante el año 1963 realizaron más de cuarenta y tres actos terroristas, muchos de ellos contra la comunidad judía o el asalto al Policlínico Bancario. La organización estaba vinculada a los sectores más conservadores del peronismo, defendía ideas nacionalistas, católicas, fascistas, anticomunistas y antisemitas a partir de las ideas del sacerdote Julio Meinvielle y el sociólogo francés Jacques de Mahieu.



Julia Von Grolmann y Jorge Salcedo. El filme podría encuadrarse en un subgénero de películas de hoteles, dentro de las comedias picarescas, que se suma a otras estrenadas en la época por otras productoras y que se refiere a los hoteles por hora para parejas.

La película fue un éxito, tras un costo de ochenta mil dólares, recaudó medio millón, lo que evitó la quiebra de la productora.

Luego de **Hotel Alojamiento**, según Olivera, comienzan a alternar géneros, obligados por el golpe de estado ocurrido el 28 de junio de 1966, conocido como Revolución Argentina<sup>16</sup> en que asume la Presidencia el General Juan Carlos Onganía<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> En el año 1965 el gobierno democrático del presidente Radical, Arturo Illia convocó a elecciones legislativas eliminando todas las restricciones que pesaban sobre el peronismo. En un intento de lograr legitimidad y poder, la Unión Cívica Radical del Pueblo, intento aprovechar la escisión que sufría el peronismo, pero pese a ella, este partido gana las elecciones, agitando la situación interna de las Fuerzas Armadas. Al resultado electoral se suman algunas políticas encaradas por Illia, que molestaron a los grandes grupos económicos, tales como las medidas tomadas sobre las patentes y fabricación de medicamentos en el país, que molestó a los grandes laboratorios y los contratos petroleros, que irritaron a muchos otros sectores. A ello se sumaron los ataques de la prensa, que consideraban que su accionar era lento, y lo caricaturizaban como una tortuga, Ante tantas presiones, el gobierno se fue debilitando y derrumbando ante la opinión pública. Un General "Azul" triunfante en el enfrentamiento armado ocurrido durante los años 1962/1963, el General Onganía empezó a verse como la única vía para garantizar orden y autoridad. Toda esta coalición confió en el ejército para la "modernización y organización del país", que se rigió por el Estatuto de la Revolución Argentina, colocado al mismo nivel jurídico que la Constitución Nacional, y que eliminaba la división de poderes tal como estaba prevista en la Constitución: Los poderes ejecutivos y legislativo se concentraban en el presidente, quien estaba facultado a nombrar gobernadores, los que a su vez ejercían el poder ejecutivo y el legislativo en sus provincias repitiendo el esquema nacional. Además los nuevos jueces designados para la Corte Suprema debían jurar priorizando sus disposiciones por sobre la Constitución. Bajo la premisa del control autoritario, la Junta se autodesignó poderes constituyentes. Pese a todo ello, Perón desde Madrid sostuvo, con respecto al Gobierno de Onganía que: **«Los gobernantes surgidos del golpe de estado del 28 de junio han expresado propósitos acordes con los principios del movimiento peronista; si ellos cumplen, los peronistas estamos obligados a apoyarlo»**. (Pigna, en El Historiador <https://www.elhistoriador.com.ar/juan-carlos-ongania/>). Durante el ongiato uno de los hechos más destacados fue la llamada "noche de los bastones largos" ocurrida por considerar a las universidades como un reducto opositor, decidiendo su intervención, quitándoles la Autonomía y el Cogobierno, conquistas logradas con la reforma universitaria de 1918. El 28 de julio de 1966, la Guardia de Infantería, armada con pistolas lanza gases y largos bastones, golpeó y detuvo a docentes y estudiantes de varias facultades de la Universidad de Buenos Aires. La consecuencia fue el despido y la renuncia de más de 700 docentes que abandonaron el país para continuar sus carreras en el exterior.

<sup>17</sup> Onganía, en concordancia a su formación católica y cursillista, implantó una rígida censura que alcanzó a toda la prensa y a todas las manifestaciones culturales como el cine, el teatro y hasta la lírica, como en el caso de la ópera *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez y Alberto Ginastera. Asimismo, en 1967 emitió un decreto ley contra el comunismo que en realidad estaba destinado a todo el arco opositor. Todo parecía estar bien para Onganía que soñaba con una dictadura al estilo de Franco en España, sin plazos, convencido de que la gente no tenía por qué preocuparse y estaba feliz con su gobierno, evaluando perpetuarse en el poder hasta 2013, sin embargo, la oposición existía y el descontento también. Fundamentalmente en las fábricas y en las universidades, comenzando a

Inspirado en el edicto franquista que prohibía difundir las “actividades sexuales ilícitas”, el código de censura dictado en 1968 se hace eco de la típica moral formal que caracteriza a los militares, prohibiendo las escenas que mostraran “insinuaciones de orden sexual, estímulo del erotismo” y otras que promovieran las relaciones extramatrimoniales. Mientras, en orden a la ley 17.401 que prohibía el pensamiento comunista, se prohibieron filmes que promovieran el conflicto y “la negativa del deber de defender a la Patria”.

### 1.3.1. Un novel y exitoso director

En 1967 Héctor Olivera realiza su debut como director cinematográfico con “una eficaz comedia farsesca sobre un tema atractivo” (Olivera 2021:132),

---

evidenciarse los síntomas de un descontento creciente debido al cierre de los canales de participación política, y la política educativa, social y económica del gobierno. Así, ante cada reclamo social, la respuesta del gobierno fue una fuerte represión como la del 15 de mayo de 1969, a una manifestación de estudiantes en Corrientes en la que murió el estudiante de medicina Juan José Cabral. Dos días después, en Rosario, estudiantes que se movilizaban para repudiar el crimen de Cabral fueron enfrentados por la policía, que asesina a otro estudiante Adolfo Bello de 22 años. El hecho produjo la indignación de los rosarinos que se manifestaron masivamente en una «marcha del silencio». El 21 de mayo la policía volvió a reprimir y a cobrarse una nueva víctima, el aprendiz metalúrgico Luis Norberto Blanco de 15 años. La situación se agravó y las calles de Rosario fueron ocupadas por obreros y estudiantes que levantaron barricadas y encendieron fogatas, alimentadas con mesas, sillas, cajones, cartones y papeles arrojadas por los vecinos desde sus balcones, en colaboración con los manifestantes para contrarrestar los efectos de los gases lacrimógenos. Era el «Rosariazo», el primer estallido de una larga lista que expresaba el descontento popular con la dictadura de Onganía quien decretó la ocupación militar de Rosario y varios puntos de la provincia de Santa Fe. Estas noticias tuvieron gran repercusión en Córdoba, donde existía una estrecha relación entre los estudiantes y los obreros de las grandes fábricas instaladas en el cordón industrial, ya que muchos trabajadores estudiaban en la Universidad de Córdoba. Este hecho, sumado a un movimiento obrero muy combativo, surgido con posterioridad al peronismo, al calor de las corrientes de ideas revolucionarias de los años '60, llevó a que el proceso de politización creciera notablemente tanto en las fábricas como en las facultades, y la consecuencia fue que obreros y estudiantes se apoderan de la ciudad de Córdoba para hacerse oír, el 29 de mayo de 1969, en lo que es conocido como el Cordobazo. La Policía fue desbordada y debió retirarse. Finalmente, el ejército logró controlar la situación en la ciudad, pero en el país la cosa parecía incontrolable.

Onganía desconcertado declaró pocos días después: *“Cuando en paz y en optimismo la república marchaba hacia sus mejores realizaciones, la subversión, en la emboscada, preparaba su golpe. Los trágicos hechos de Córdoba responden al accionar de una fuerza extremista organizada para producir una insurrección urbana. La consigna era paralizar a un pueblo pujante que busca su destino”*.

Los hechos de Córdoba abrieron el paso a la violencia como forma de hacer política. El cierre de los canales tradicionales de participación, como los partidos políticos y la represión de la actividad gremial en las universidades llevaron a muchos jóvenes a canalizar su protesta a través de la guerrilla. Onganía es derrocado el 7 de junio de 1970 y se designa como presidente a Roberto Marcelo Levingston, un general que cumplía funciones como agregado militar en Washington.

**Psexoanálisis**, con guion de Gius, sobre argumento del propio Olivera, basándose para los personajes de Lolita y Vampi en cuentos de Máximo Lafort y Susana - Piri - Lugones<sup>18</sup>. Fernando Ayala esta vez actúa como productor. Con un elenco de primera línea entre los que se destacan Norman Briski en el papel de Sigmundo, un falso psicoanalista que organiza sesiones de terapia grupal para relacionarse sexualmente con sus pacientes, en la época en que el psicoanálisis irrumpe en la Argentina. Toma en tono de burla, y simplifica los conceptos psicoanalíticos, agradeciendo en una placa fija la valiosa y desinteresada colaboración de su gran amigo el Profesor Sigmund Freud, sin la cual la película jamás hubiera podido ser realizada, impresa sobre un busto del médico vienés que preside las reuniones de la terapia grupal. Desde la mirada actual, la película puede ser considerada sumamente ingenua e incluso, debido a los valores sociales vigentes podrían ser cuestionados algunos gags debido a la presentación de ciertos estereotipos, y si bien en su momento fue muy cuestionada desde la crítica por el lenguaje utilizado, a la vez, esa misma crítica fue unánime en los elogios al novel director por la dirección de actores y los decorados psicodélicos, elaborados por Edgardo Giménez<sup>19</sup> que ambientan la escenografía de Oscar Lagomarsino.

El arte pop, no solo se manifiesta en la escenografía y la ambientación sino también en la musicalización de Jorge López Ruiz, en algunos, casos con música

---

<sup>18</sup> Susana Pirí Lugones (Bs.As., 30/4/1925- ¿17-2-1978?), fue una escritora argentina, con militancia política en Montoneros, que solía presentarse como "*nieta del poeta, hija del torturador*", y efectivamente, era nieta del reconocido escritor, Leopoldo Lugones, y a la vez hija del Comisario, del mismo nombre, responsable de crear la picana eléctrica como método de tortura. Heredera de la tragedia de la familiar, fue secuestrada por una patota durante la última dictadura militar, el 20 de diciembre de 1977 y se supone que asesinada entre el 17 y el 18 de febrero de 1978, luego de pasar por diferentes centros clandestinos de detención. Dueña de un humor ácido, sus escritos se caracterizan por una mirada crítica, si bien principalmente se dedicó al trabajo editorial

<sup>19</sup> Reconocido artista plástico perteneciente al grupo del Instituto Di Tella, Centro de Investigación Cultural que albergó las vanguardias artísticas en teatro, música y plástica que funcionó desde 1958 hasta 1970, en que fue cerrado por la dictadura de Juan Carlos Onganía.

diegética a cargo del grupo Séptima Brigada, en las escenas de la desopilante fiesta organizada por Vampi (Libertad Leblanc), a la que asisten Penélope (Malvina Pastorino) y Sigmundo (Norman Briski), a través de un tobogán que los lleva a un salón; Asimismo, el cuidado vestuario a cargo de Dalila Puzzovio, nos remite a la estética pop con camisas floreadas, cuellos Mao en chaquetas y camisas masculinas y vestidos plenos de colores y estampados psicodélicos en las mujeres.

Los pacientes de Sigmundo presentan síntomas diferentes, Brígida (Elsa Daniel), una recién casada añorada, sufre de frigidez, tras haber perdido la virginidad con su bicicleta (escena presentada con la estética de película silente en blanco y negro, textos intercalados y un piano acompañando la secuencia); su marido, Juan (Enzo Viena), termina incorporándose a la terapia luego del alta de su esposa, ya que pierde el deseo tras la original cura propuesta por el supuesto analista. Edipo (Jorge Barreiro), un hombre soltero, que intenta seducir a cuanta mujer se le presenta, complaciéndolas, pero que es incapaz de mantener una relación debido a la dependencia que tiene de su madre, Yocasta (Fabiana Gavel). Conoce a Lolita (Soledad Silveyra), la hija de Penélope (Malvina Pastorino), una adolescente que lo seduce, pero la situación lo lleva a prisión. Penélope, quien se encuentra a cargo del correo sentimental de un periódico y aconseja a todas las jóvenes que le escriben tener sexo con sus enamorados, mientras intenta seducir a cuanto hombre se le cruza. Trifón (Pepe Soriano) sufre de tartamudez debido a los abusos de Sisebuta (Nía Quesada), su dominante esposa, y logra curarse al enfrentarla cuando ella intenta agredir al analista. Otro de sus pacientes, René (Julio de Grazia), un hombre tímido y reprimido, que por las noches, acosa a mujeres como Lobizón, el Sátiro, que sueña recurrentemente con mujeres desnudas, hasta que finalmente asume su travestismo, llegando vestido de mujer a la sesión. Vampi, que se incorpora más tarde a las

sesiones, una mujer sexy que abandona a los hombres luego de seducirlos, asumiendo que solo podría amar a quien se le resistiese. Y Fabiana (Juana Hidalgo) una joven con tendencias suicidas, a la que todos ignoran, que sufre una reingresada debido a un encuentro traumático en su infancia con un exhibicionista en una plaza.

De forma poco ortodoxa el falso analista va solucionando los traumas de todos sus pacientes, hasta ser descubierto, pero pese a ello continuará ejerciendo, dando la posibilidad de una secuela debido a la buena acogida de la ópera prima de Olivera. Así, se inicia la filmación de **Los Neuróticos**, nuevamente con Edgardo Giménez, por el que ganó un Cóndor de Plata a la mejor escenografía, guion de Gius, y según un argumento propio que se estrenó finalmente el 18 de marzo de 1971, pese a estar lista en 1968, debido a la prohibición del Ente de Calificación, responsable de la censura.

### 1.3.2. Década del '70. Alternancia como Productor y Director

Desde fines de la década de los años 60 con el onganato, se estrecha el círculo de la censura y se repiten las crisis económicas, obligando a la productora a reelaborar sus estrategias. Así en 1968 la productora suma la distribución de películas tanto nacionales como extranjeras e incorpora como productor a Luis Repetto, el sobrino de Eduardo Bedoya, cofundador de Baires Producciones. A ello suma la realización de comedias costumbristas y musicales que, como se tratará más adelante, permiten eludir los problemas de censura, y a la vez financiar obras de calidad y más comprometidas.

Ayala continúa filmando películas protagonizadas por Luis Sandrini, todas ellas fieles a lo que se conoce como “estilo Sandrini”<sup>20</sup>, como **Cuando los hombres**

---

<sup>20</sup> El actor se definía como un cómico sentimental, y la estructura típica de sus personajes así lo demostraba, ya que en ellos, tras una cierta tartamudez, mezclaba el humor con lo sentimental, manteniendo una dosis de ingenuidad

**hablan de las mujeres** (1967), **En mi casa mando yo** (1967) y la zaga del Profesor, con tres entregas: **El profesor hippie** (1969), **El profesor patagónico** (1970) y **El profesor tirabombas** (1972).

Además fue en ésta época en la que se inicia la filmación de películas musicales, que cumplieron ampliamente la premisa de éxito de taquilla a través del Folklore, como las **Argentinísimas I y II** y posteriormente, en 1976, **El canto Cuenta su historia**.

En 1972, además, la productora se diversifica con otra cartera de negocios: la producción teatral, con **Lisandro** la obra de uno de sus grandes amigos: David Viñas, protagonizada por Pepe Soriano, con gran reconocimiento por su interpretación. Y luego de este gran éxito. **Tupac Amaru** del mismo autor, con una gran puesta en escena del propio Ayala, protagonizada por Federico Luppi y Thelma Biral, pero que no tuvo el éxito de público esperado. En ese mismo año, filma **Las venganzas de Beto Sánchez**, película que tuvo muchos problemas con la censura y debió esperar para su estreno a la apertura democrática de 1973.

El gobierno del Dr. Campora que asume el 25 de mayo de 1973, autoriza las películas prohibidas o censuradas y permite embarcarse en nuevos proyectos, por una parte el acuerdo con Enrique Carreras y los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich para la producción y distribución de películas lucrativas caracterizadas por un humor directo, simple y vulgar de un reconocido tándem humorístico conformado por Jorge Porcel y Alberto Olmedo, de gran éxito en televisión y en los teatros de revistas junto a algunas vedettes o mujeres atractivas que les oficiaban de partenaires. Las primeras películas

---

que llevaba a que por lo general fueran tomados de punto por los villanos de la historia, logrando demostrar finalmente su inocencia.

de una serie de treinta y seis fueron **Los caballeros de la cama redonda** y **Los Doctores las prefieren desnudas** ambas de 1973 y dirigidas por Gerardo Sofovich.

A este período corresponde también **La Patagonia Rebelde** (1974), un film de ficción, producido por Aries, dirigido por Héctor Olivera y Triángulo de cuatro. De Fernando Ayala filma con guion de María Luisa Bemberg, protagonizada por Graciela Borges, Federico Luppi, Juan José Camero y Thelma Biral una historia de infidelidades de parejas de clase acomodada, que pese a la pericia y esteticismo del director, no tuvo un gran éxito de taquilla.

En 1975, Olivera dirige un nuevo proyecto, **El Muerto**, coproducida con España, sobre el cuento de Borges, y tras el golpe de 1976, estrenan El canto cuenta su historia. Tras este filme, tanto Olivera como Ayala descansan de la dirección por un par de años y la productora continúa con las comedias de Porcel y Olmedo que se convirtieron en la columna vertebral económica de Aries, y con algunos problemas con la censura, que se desarrollarán en el capítulo dedicado al tema.

Durante esos años, Aries continuó con la producción iniciada en 1973, con los hermanos Sofovich y el tándem humorístico de Jorge Porcel y Alberto Olmedo, bajo la dirección de Hugo Moser, Cahen Salaberry o Hugo Sofovich, con películas picarescas o parodias de grandes éxitos de público.

Éstos filmes permitían producir otro tipo de películas con otro tipo de contenidos como **La Nona** (1979), o **Los viernes de la Eternidad** en 1981, y Ayala **Los médicos** (1978), **Desde el abismo** y **Días de Ilusión** en 1980 y ya a fines de la dictadura, películas como **Plata Dulce** (1982) o **El arreglo** (1983) o los filmes de Aristarain, **Tiempo de Revancha** (1981) y **Últimos días de la víctima** (1982)

producidos por Aries, manteniendo una línea de filmes de calidad y temas comprometidos.

Sin embargo, en otros casos debieron ser cancelados algunos proyectos como *Tiernas hojas de almendro*, un guion que Osvaldo Bayer presentó con seudónimo, debido a su exilio, que trataba sobre el amor entre dos chicos adolescentes de la colonia alemana en la Argentina, en los años 30, que describía ese ambiente nazi, mostrando las actividades de las juventudes hitlerianas en el Delta y el famoso acto nacionalsocialista que llenó el Luna Park en 1938. El subdirector del Instituto, Oficial de la Fuerza Aérea, lo rechaza aduciendo que no hubo nazis en la Argentina y que esas cosas no ocurrían aquí, según recuerda Héctor Olivera, sus palabras fueron: “Bastante fama de fascista tiene el país para hacer una película que recuerde que, por aquel entonces, realmente lo éramos” (Olivera, op.cit.:200). Algo similar ocurrió con el guion de otro de los amigos exilados, David Viñas, *Matar al ángel*, sobre un guardaespaldas que se inmiscuye tanto en la vida de su patrón, que éste decide asesinarlo, prohibido por el mismo funcionario alegando que “No puede ponerse en duda la fidelidad de nuestros custodios” (Olivera, 2021:202)

1977 fue un año muy especial para los dueños de Aries, por una parte la adquisición de los estudios Baires a los herederos de Natalio Botana y a la viuda de Eduardo Bedoya, y por la otra ambos directores vuelven a los sets de filmación, Ayala con **Los Médicos**, una película de corte testimonial, con producción de Olivera y Repetto, y guion de Augusto Giustozzi, Olivera y el propio Ayala, con Claudio García Satur, Martha González, Carlos Estrada y Miguel Ángel Solá en la que narra en el marco de la vida cotidiana de un hospital una serie de historias paralelas, pero que fue un fracaso comercial, pese al apoyo de la crítica, que lo lleva a realizar un año más tarde **Desde el Abismo**, con guion propio junto a Eduardo Gudiño Kieffer, basado en la



novela de Teresa Gondra Desde la séptima tiniebla y protagonizada por Thelma Biral, interpretando a una alcohólica, su caída y la lucha por su recuperación que le valió el premio como intérprete principal en el festival de Karlovy Vary, y al director por su trayectoria en el jurado del Festival, y que es estrenada en 1980.

Y Héctor Olivera retoma la dirección con **La Nona**, película finalizada en 1977, y estrenada recién en 1979, que fue precedida de un gran éxito del personaje central, primero en televisión y luego en el teatro local, pese al contexto del momento y la férrea censura instaurada por las autoridades militares.

Un año más tarde inician un nuevo proyecto, tras otros cuatro que fueron rechazados por el Instituto de Cinematografía. Este nuevo proyecto, **Los viernes de la eternidad**<sup>21</sup>, no tenía compromiso político y social y -al decir de Olivera- muestra su propensión a los temas insólitos y lo que se puede hacer desde una proposición mágica. El director participa junto a María Granata, la autora de la novela en el guion y fue protagonizada por Thelma Biral, Héctor Alterio y Susana Campos.

Ayala a su vez también filma una obra que podría encuadrarse dentro del llamado realismo mágico: **Días de Ilusión**, con Luisina Brando y Andrea del Boca, basada en el cuento de Poldy Bird y guion de la escritora con Eugenio Zappietro y un año más tarde, **Abierto día y noche** (1981), nuevamente dentro del subgénero de hoteles alojamiento, con guion de Gius, sobre el argumento de Héctor Olivera y protagonizada por Juan Carlos Calabró, Nelly Beltrán, Ricardo Darín y Tincho Zabala.

---

<sup>21</sup> Basada en la novela homónima de María Granata, ganadora del premio Emecé en 1970. El guión fue realizado por la autora junto al propio Olivera, y fue protagonizada por Thelma Biral, Héctor Aterio y Susana Campos.

### 1.3.3. Década del 80. Fin de la Dictadura y Apertura Democrática.

A fines de la dictadura, Aries presenta lo que podrían considerarse como dos frentes, por una parte los dos directores continúan filmando, y produciendo obras de otros directores como **Tiempo de Revancha** de Adolfo Aristarain (1981) con gran éxito de público y crítica y que abrió las puertas de los festivales internacionales al cine argentino de la dictadura, ganando premios como Mejor Película en Montreal, Biarritz, La Habana y Cartagena de Indias. Posteriormente, Aristarain filma **Últimos días de la víctima** basada en la novela de José Pablo Feinmann, protagonizada por Luppi, De Grazia y Dumont, y Soledad Silveyra como coprotagonista, con gran éxito de crítica y premios en los festivales de Roma, Cattolica y Huelva que le abre las puertas a Aristarain para filmar en España y para Columbia Pictures.

Durante 1982 se filma uno de los grandes éxitos de Ayala: **Plata Dulce**, con guion de Oscar Viale y Jorge Goldenberg, sobre idea original de Héctor Olivera. El nombre original fue *Deme dos*, y se comienza a filmar como *Dios es argentino*. En medio de la filmación se desata la Guerra de Malvinas, y tras el acercamiento de dos mujeres en medio del rodaje de exteriores en la calle que se acercan a Ayala y le dicen que esa es la película que hay que hacer "Dios es Argentino y vamos a vencer", eslóganes de la guerra. Esa misma tarde se reúnen y deciden el cambio de nombre por **Plata dulce**<sup>22</sup> y La película, de corte testimonial refleja los años en los que se instauró en el país la especulación financiera y el "deme dos" que hizo famosos a los argentinos que viajaban a Miami y derivó en una grave crisis económica social y financiera, que se instauró desde la etapa de la Dictadura. Situando la historia en el año 1978, amalgama

---

<sup>22</sup> Se conocía como *Plata Dulce* al dinero obtenido en el juego, o la timba según el argot porteño. Posteriormente se referenció de esta forma a las políticas económicas centradas en la especulación financiera y que se implementaron en la Argentina durante la Dictadura (1976-1983).

equilibradamente el testimonio con la tragicomedia y la sátira costumbrista, que presenta en ese contexto histórico a sus personajes protagónicos: Carlos Teodoro Bonifatti (Federico Luppi) y Ruben Molinuevo (Julio De Grazia), concuñados y socios en una pequeña fábrica de botiquines, Las Hermanas. Molinuevo representa al hombre simple, honesto, que se resiste al cambio. Bonifatti, en cambio, opta por la "nueva Argentina", marcando el contrapunto entre la familia del novísimo rico, que de la noche a la mañana pasa del barrio a la casa con piscina, y la familia del trabajador que queda prácticamente en la calle, con un desenlace inesperado.

La película, además del éxito de público y crítica en el país recibe numerosos reconocimientos por parte de la Asociación de Cronistas Cinematográficos como mejor película, mejor libro, mejor actor (Federico Luppi) y Revelación (Alberto Segado) y a nivel internacional, Mejor Película en Cartagena de Indias.

Al año siguiente, Ayala sigue en la misma línea y filma **El arreglo** con guion de Roberto Cossa y Carlos Somigliana, que muestra el gran deporte nacional, la "coima"<sup>23</sup>. A partir de la historia de un pintor de paredes, Luis Bellomo (Federico Luppi) que se niega a pagar un soborno a un funcionario municipal (Rodolfo Ranni) para conecten el agua corriente a su domicilio. Una vez más, la película recibió excelentes críticas y premios en los Festivales de Moscú y de La Habana, pero no tuvo el éxito de taquilla que tuvo su antecesora. A ello se sumó la dificultad para cobrar los subsidios debido al déficit dejado por la Guerra de Malvinas y el zarpazo al Fondo de Fomento Cinematográfico que pegó el gobierno militar antes de abandonar el poder.

---

<sup>23</sup> Forma que en el argot porteño se llama al soborno o cohecho para lograr un determinado favor o agilizar un trámite.

Y por otra parte, comienza a hacer las coproducciones con Robert Corman, tratadas en otro apartado.

1982 fue el año bisagra en que diferentes hechos llevaron a una fuerte crisis que desembocó en el fin de la dictadura militar. Desde 1981 comienzan a realizarse las primeras movilizaciones gremiales bajo la consigna paz, pan y trabajo, debido a la ola de quiebras que desde principios de 1981 venía sacudiendo a diversas ramas industriales: metalúrgicas, textiles, automotrices, como consecuencia de las políticas neoliberales de apertura de las importaciones del Ministro de Economía, Alfredo Martínez de Hoz. El agotamiento del modelo económico, junto a los conflictos que se extendían en todas las ciudades, y las tomas de fábricas en defensa de los puestos de trabajo, desembocaron el 30 de marzo en una gran marcha a Plaza de Mayo, que dejó como saldo un muerto, más de 2.500 heridos y unos 4.000 detenidos, entre ellos el Secretario General de la CGT, Saúl Ubaldini y cinco integrantes de su Comisión Directiva; el Premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel y un grupo de Madres de Plaza de Mayo, debido al cerco policial que rodeaba la Plaza, que no permitía el ingreso de las columnas que llevó a tres horas de violentos enfrentamientos entre los manifestantes y la policía. Desde algunos balcones tiraban cosas a éstos últimos, y muchos manifestantes se refugiaban en los bares que cerraban sus puertas a los que ejercían la represión en las calles, marcando el principio del fin de la dictadura, tres días después se conocía la ocupación de las islas Malvinas por las Fuerzas Armadas Argentinas.

A fines de 1983, tras 8 años de una dictadura sangrienta en el poder, asume el Dr. Alfonsín, y esto abre nuevas posibilidades al país. En el caso de Aries, cerró 1984 con un récord de películas estrenadas, incluidas **El día después** (The Day After, Nicholas Meyer, 1983), una película bélica entre las fuerzas de la OTAN y de los países

del (aún) Pacto de Varsovia y una guerra nuclear entre la Unión Soviética y los Estados Unidos de Norteamérica y **Pasajeros de una pesadilla** (1984, Ayala), basada en el libro *Yo, Pablo Schklender*, quien junto con su hermano Sergio, asesinaron a sus padres. Los protagonistas fueron Federico Luppi en el rol del padre y Alicia Bruzzo como la madre y la película de Woody Allen *Broadway, Danny Rose*.

En lo político, fue el año que la CONADEP<sup>24</sup> entregó el informe recopilado por una comisión de notables sobre el secuestro, desaparición y asesinato de personas durante la última dictadura militar.

1985 fue el año de la condena a los miembros de las juntas militares y un buen año para Aries ya que estrenaron dieciocho películas entre nacionales y extranjeras con títulos como **The Woman in red** (1984, Gene Wilder) estrenada en Argentina como *Una chica al rojo vivo* y en España, *La Chica de Rojo*; **Terminator** (1984, James Cameron), **Cotton Club** (Francis Ford Coppola) o **The Rose Purple of Cairo** (1984, Woody Allen).

También fue el año en que cambia la estrategia del tipo de películas de la dupla Porcel y Olmedo, a películas aptas para todo público dirigidas por Nicolás Carreras. La primera de ellas, *Los colimbas* se divierten con cierta resistencia por parte

---

<sup>24</sup> La Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas estuvo integrada por personalidades de diferentes ámbitos, reconocidas por la sociedad argentina como el escritor Ernesto Sábato (Presidente), Ricardo Colombres (Abogado y Miembro de la Corte suprema de Justicia entre 1958 y 1960); René Favaloro, médico, quien renunció en desacuerdo a que la comisión no estuviese facultada a investigar los crímenes de la Triple A; Hilario Fernández Long (Ingeniero y Rector de la UBA entre 1965 y 1966, tras la Noche de los Bastones Largos), Carlos T. Gattinoni (Obispo Metodista y militante por los DD.HH.); Gregorio Klimovsky (epistemólogo, Físico y matemático); Marshall T. Meyer (Rabino y militante de los DD.HH.); Jaime de Nevaes (Obispo de la Provincia de Neuquén y militante de los DD.HH.); Eduardo Rabossi (Filósofo, fue Subsecretario de DD.HH. en el Gobierno de Alfonsín) y Magdalena Ruiz Guiñazú (periodista) y Santiago Marcelino López, Hugo Diógenes Piucill y Horacio Hugo Huarte, diputados del partido gobernante en representación del Congreso de la Nación. La Comisión funcionó entre el 15 de diciembre de 1983 y el 20 de septiembre de 1984, día en el que entrega su Informe Final que sirvió como base para el histórico Juicio a las Juntas Militares realizado entre 1984 y 1985 por el que los mandos militares de la dictadura fueron condenados por delitos de lesa humanidad.

de Olivera, al ver que Carreras y Repetto estaban preparando una comedia sobre soldados cuando la gente estaba pendiente del juicio a las juntas, pero la respuesta del Productor no tardó en llegar: -A nuestro público lo del juicio le importa un carajo, vas a ver (Olivera,2021:259) y Repetto tenía razón, la película fue uno de los principales éxitos del dúo cómico al igual que la serie de Rambito y Rambón.

Si bien al público que consumía las películas de Porcel y Olmedo el juicio no le importaba, si, le impactó la declaración de uno de los testigos a nuestro director, que decide filmar **La noche de los lápices** basado en el testimonio de Pablo Díaz.

Ya en 1987, Aries filma **El año del conejo**, con dirección de Fernando Ayala retomando la crítica a ciertos males argentinos como la corrupción, el acomodo o el engaño en una sátira sobre el mundo financiero ante la crisis de la mediana edad de un gerente de banco, con la elegancia y equilibrio con algunos brochazos de humor, típicos de su estilo, protagonizada por Federico Luppi, Luisina Brando, Gerardo Romano, Ulises Dumont, Katja Aleman, y guion de Oscar Viale, a partir de un argumento original de Héctor Olivera

1988 Fue un año de cambios y pérdidas de amigos como Alberto Olmedo, en un trágico accidente en Mar del Plata, a los pocos días del estreno de su última película, **Atracción peculiar** (E. Carreras, 1988) y de la escritora Beatriz Guido en Madrid, donde se desempeñaba como Agregada Cultural de la Embajada Argentina.

También fue el año en que fue invitado como Gran Jurado del 41° Festival de Cannes, que fue presidido por Ettore Scola, e integrado por las actrices Nastassja Kinski y Elena Sofonova, el director australiano George Miller, el director de fotografía George Miller, el crítico David Robinson, el compositor Philippe Sarde, el Productor Claude Berri, y el guionista William Goldman.

#### 1.3.4. Cambios políticos, el menemismo en el poder (1989-1999)

Según el director, 1989 fue un año clave para la Argentina, tras el fracaso de los planes económicos y la fuerte crisis económica del país, con una fuerte escalada inflacionaria. Es electo Carlos Saúl Menem<sup>25</sup> había prometido un salarizado y una revolución productiva, pero al poco tiempo de asumir, no solo cambió su aspecto físico, abandonando sus enormes patillas al estilo de los caudillos del S.XIX, sino que armó un gabinete de centro derecha que privatizó de forma poco clara las empresas estatales que administraban servicios.

Surge un nuevo proyecto en coproducción con Televisión Española, el último que dirigió Fernando Ayala, **Dios los Cría**, con guion de Ayala y Ricardo Talesnik, basado en un caso real que Olivera le cuenta y despierta el interés de su socio. El filme cuenta la historia de Ángel, un homosexual que vive con su madre (China Zorrilla), y la relación que establece con una prostituta y su hijo, con los que intenta formar una familia no tradicional al ofrecerle vivir con él, protagonizada por Hugo Soto y Soledad Silveyra, en una época en la que ocurre una gran caída en la asistencia del público a las salas cinematográficas<sup>26</sup>, debido a las crisis hiperinflacionarias de fines de los 80, y el aumento de precio en las entradas de cine, a lo que se suma la popularización de nuevas tecnologías como los videos reproductores, que “trasladan”

---

<sup>25</sup> El Dr. Menem (La Rioja 1930 –Bs.As 2021), desempeñó hasta su muerte diferentes cargos políticos, Gobernador de su provincia en los períodos 1973-1976 y 1983-1989, año en que asumió la Presidencia de la Nación por 10 años. Posteriormente se desempeñó como senador nacional desde el año 2005. Asume la presidencia de la nación 5 meses antes debido a la crisis hiperinflacionaria desatada en las postrimerías del gobierno radical del Dr. Alfonsín. Durante sus dos mandatos llevó a cabo políticas neoliberales que generaron numerosas privatizaciones y acusaciones de corrupción a sus funcionarios, así como altos niveles de desocupación y subocupación. Durante su gobierno, alineado con los EE.UU., Argentina sufrió dos ataques terroristas internacionales a la Embajada de Israel y a la Asociación Mutual Israelita de Argentina, los cuales a la fecha aún no fueron esclarecidos.

<sup>26</sup> Según Octavio Getino (1998), de un 21,54% de asistentes en 1986 a películas argentinas, los valores descienden a un 3,86% en 1990.

el consumo de productos audiovisuales desde los cines a las salas de los hogares de los espectadores, a través del alquiler de las películas en videoclubes.

Olivera por su parte, viaja a España con Dolores, su nueva pareja, y allí se entera que María Kodama, la viuda de José Luis Borges, le había entregado a Andrés Vicente Gómez una opción para seleccionar seis entre veinte cuentos del reconocido escritor para adaptarlos y llevarlos a una serie televisiva, y así surge un nuevo proyecto: Los cuentos de Borges, coproducida por Cineteve de Francia; la BBC, del Reino Unido, y la productora Iberoamérica Films. La serie constaba de seis episodios, cada uno dirigido por un director diferente: Gerardo Vera, **La otra historia de Rosendo Juárez**; Jaime Chávarri, **La intrusa**; Carlos Saura, **El Sur**; Héctor Olivera, **El Evangelio según San Marcos**; Benoit Jacquot, Emma Zunz, y Alex Cox, **La muerte y la brújula**. En el caso de Olivera, el junto a Dolores Bengolea, su pareja, realizaron la adaptación del cuento al formato televisivo y buscaron la locación, un casco de estancia en la localidad de Chascomus en la provincia de Buenos Aires que había pertenecido al tatarabuelo de la mujer. El capítulo, de alrededor de una hora de duración fue protagonizado por Hugo Soto, acompañado por Gustavo Garzón en el rol del primo y Miguel Dedovich como el Capataz. Terminada la tarea, Saura filmó **El Sur** protagonizado por Oscar Martínez y Gerardo Romano.

Aries ante la crisis económica que vive el país, decide contratar su filmoteca al que en esos años era el único canal de aire de gestión privada, Canal 9 de Alejandro Romay, donde se estrena un ciclo con el título *Bajo el Signo de Aries* en el que exhibe las películas de la productora, logrando un rating de 27,5, colocándolo en el tercer lugar de encendido de toda la televisión argentina.



Al disminuir las películas en producción, deben desprenderse de los estudios Baires, y de su edificio de la calle Lavalle. Sin embargo, ocurrió un hecho que sacudió a la sociedad argentina: al costado de una carretera de la Provincia de Catamarca, en el noroeste del país, aparece el cuerpo mutilado de una joven estudiante de 17 años, María Soledad Morales. Este hecho puso en evidencia la impunidad de los llamados hijos del poder, desnudando la trama de corrupción y favoritismo de los caudillos provinciales de la provincia, llegando incluso a salpicar al gobierno nacional y el hecho despertó el interés de Olivera para hacer una película testimonial sobre el caso. El filme fue estrenado en el año 1993, tres años después del hecho, y como recuerda el director, en parte, porque seguía los hechos y las enormes marchas del silencio que se realizaron a lo largo y a lo ancho del país y además, porque tardó más de un año en la escritura del guion junto a Graciela Maglie.

En medio del proyecto, Repetto les comunica que deja la producción y del Directorio de Aries para incorporarse a Gativideo, la compañía de videos líder del mercado de la que Ayala y Olivera también formaban parte. Ayala y Olivera crean una nueva productora, Tercer Milenio SA., mientras que Aries se dedicaba a la comercialización de las películas.

El siguiente proyecto, despertó gran entusiasmo en el Director, porque fue sobre una novela de Osvaldo Soriano, quien a esa altura se había convertido en un amigo, debido a que al escritor le gustó mucho **No habrá más penas ni olvido**. Con los años, solía pedirle a Dolores que oficiara de correctora de sus escritos, porque “odiaba a los de las editoriales” (Olivera, 202:294) por poner comas en todos lados.

Las novelas de Soriano causaban placer en Olivera como lector, pero lo frustraban como Director, ya que A sus plantas rendido un león y El ojo de la patria

eran historias que transcurrían en África y en Europa, pero *Una sombra ya pronto serás*, publicada en 1990, podía ser un desafío, pese a que sería una película costosa y poco atractiva para un gran público.

Las dificultades no tardaron en llegar, una gran disputa por los derechos no con Osvaldo Soriano, que estaba decidido a participar en el guion junto a Olivera, sino con la Agencia Literaria Carmen Balcells de Barcelona, pese a las gestiones del escritor. Olivera ofrecía veinte mil dólares a cuenta del costo total de la película. Finalmente la propuesta, que benefició al escritor, se aceptó, pero debido a la inflación que crecía en el país, y las dificultades de financiación, tardó dos años en concretarse. Finalmente, la película se estrenó el 5 de mayo de 1994.

Olivera recuerda: "Después de **"Una sombra ya pronto serás"** quedé muy golpeado. Era una road-movie que no llevaba a ninguna parte, con personajes que giraban en círculos, con un planteo superintelectual. Y no funcionó. No anduvo de público, tuvo una crítica regular, fue al Festival de Venecia y no pasó nada, fue seleccionada para el Oscar y no pasó nada. No tenía ganas de volver a dirigir enseguida". (La Nación, 2001). Con los años, su opinión fue atenuándose y así en 2021 recordaba la buena recepción de la crítica, y en Venecia, aunque no ganó premio alguno y la selección como película más destacada del año que lo llevó a la entrega de los Oscar, y donde la película gustó: nadie abandonó la sala en medio de la proyección.

Tras el nacimiento de su hija Serena se dedica a la producción y dirección televisiva en miniseries y unitarios de altísima calidad como *Nueve Lunas*<sup>27</sup>, *De poeta y de loco*<sup>28</sup>, *Archivo Negro*<sup>29</sup> y *Laura y Zoe*<sup>30</sup>.

#### 1.3.5. Crisis económica del año 2001 e inicio de la caída de Aries

Tras su exitoso paso por la televisión y el trabajo realizado al llevar las novelas de Soriano al cine **No habrá más penas ni olvido** y **Una sombra ya pronto serás**, fueron las que convencieron a Marcela Serrano para autorizar llevar al cine su novela, **Antigua vida mía**. En 1997, había viajado con su familia a Guatemala en busca de locaciones, sin embargo la filmación debió esperar. A ello se sumó la invitación a participar como jurado en el Festival de Berlín, ya que según el director del Festival, Dieter Koslick, Olivera y Robert Altman eran los únicos directores que hasta ese momento habían recibido tres Osos de Plata en el festival. Esta oportunidad lo llevó junto a su familia a una Alemania ya unificada y de acuerdo a las memorias del director, “de enorme progreso” (ob.cit; 321).

---

<sup>27</sup> Serie de 29 capítulos que se exhibieron en televisión de aire entre los años 1994 y 1995, protagonizada por Oscar Martínez y Cecilia Roth, que contaban la historia de dos médicos obstetras como hilo conductor de las historias unitarias que se presentaban en cada capítulo, escritas por Graciela Maglie, y Fernando Mateo.

<sup>28</sup> Miniserie televisiva que estuvo al aire en 1996, protagonizada por Oscar Martínez, Mercedes Morán y Hugo Chávez que cuenta la historia de amor de un profesor y su alumna, intercambiando poemas, en un ambiente fuertemente literario.

<sup>29</sup> La serie programada originalmente con tres series de 13 capítulos cada una, de las cuales se emitieron solo dos, durante el año 1997, mantuvo el equipo técnico de *De Poeta y de Loco*, y consistía en unitarios de 60 minutos que presentaban diversos casos policiales, a partir de un protagonista, Rodolfo Ranni, en la piel del Comisario Ferrari, y Julio Chávez en su primer protagónico para televisión, que le valió su primer Martín Fierro

<sup>30</sup> Miniserie, de trece capítulos con trasfondo en una historia policial, tras la muerte de Carlos Pratt (Tato Pavlovsky), amante de Zoe Ruiz (Susú Pecoraro) y padre de Laura (Cecilia Roth). Todo indica que esa muerte fue accidental, pero la investigación -encarada por esas dos mujeres, un periodista y un abogado- refleja posteriormente que se trató de un crimen a sangre fría. La cuestión es que en su testamento, Pratt dejó establecido que Laura y Zoe se queden con su estudio fotográfico de Buenos Aires. Y ellas, fotógrafas de profesión, y en situaciones personales de emergencia (su amante está en la calle, y su hija se está separando de su marido, que vive en España), deciden afrontar el desafío instalándose en el estudio al que también usan de vivienda a pesar de que entre ellas no hay una buena relación, al menos, al principio.

La película no tuvo la repercusión esperada en los cines, pese a las opiniones favorables en su preestreno, pasó desapercibida en Argentina, con apenas sesenta y dos mil espectadores sin embargo, tanto Cecilia Roth por su interpretación y Ángeles González Sinde y Alberto Macías por mejor guion adaptado recibieron nominaciones en los premios Cóndor de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina que se entregaron en el año 2002<sup>31</sup> tras la gran crisis económica que sufriera el país debido al agotamiento del modelo de convertibilidad de la moneda con el dólar que llevó a la fuga de divisas y la instauración del “corralito” que consistió en el bloqueo de las cuentas bancarias, limitando el acceso al efectivo. Entre el 19 y el 21 de diciembre de 2001, se produjeron actos vandálicos, la imposición del estado de sitio y finalmente, la renuncia del Presidente, Fernando de la Rúa e inició la decadencia de Aries.

La empresa no pudo escapar a la paralización económica en que estaba sumida la economía argentina. Su última película corrió la misma suerte en España que la que tuvo en Argentina en lo que hace a la venta de entradas y la situación se tornó comprometida. Sin embargo, se venden los derechos de doce largometrajes (ocho protagonizados por Federico Luppi y cuatro más seleccionados entre los mejores) a España y este ingreso permitió solventar temporariamente la situación.

Tras el asesinato de dos jóvenes, el presidente provisional Duhalde, debió adelantar 6 meses el llamado a elecciones, y en una primera vuelta el Dr. Menem resulta el más votado con el 24.4% de los votos quedando dos puntos abajo el que fuera gobernador de Santa Cruz, Néstor Kirchner, Menem renuncia a la elección de segunda vuelta, al conocerse los boca de urna que le daban un 30% de intención de

---

<sup>31</sup> El Cóndor de Plata a la mejor actriz fue entregado a Graciela Borges por su interpretación en la película *La Ciénaga* de Lucrecia Martel y el de mejor guion adaptado a Graciela Maglie, Jorge Goldenberg y Eduardo Mignogna por *La fuga* dirigida por Mignogna.

voto contra el 70% del santacruceño. Y así Néstor Kirchner asume la presidencia el 25 de mayo de 2003.

Desde mucho tiempo atrás Olivera deseaba hacer algo sobre lo que llamaba la “grande époque” del peronismo, pero no encontraba el punto de partida (Olivera, 2021:334). Pero en su viaje a España para el estreno de su última película escuchó contar a Susana Canales la historia de las razones por las que su padre la envió de regreso a España: El asedio de Juan Duarte cuando ella era una joven actriz, y ahí encontró el hilo conductor de la historia, un personaje cinematográfico, cuñado de Perón y considerado por los opositores como un “perejil” y por los peronistas un personaje tan bochornoso como olvidable, según recuerda el director, que al regresar al país comienza a buscar bibliografía y publicaciones de la época para profundizar sobre el personaje. Y así se comenzó a hacerse realidad **¡Ay, Juancito!**. La Película finalmente fue estrenada el 10 de junio de 2004 y tuvo una muy buena recepción de la crítica y fue aceptada por los espectadores, aunque solo asistieron 140.000, cifra baja para una superproducción de sus características. Pese a ello, la película participó en diversos festivales, como el de Viña del Mar, o en el Festival Internacional de Cine de El Cairo, donde pese a algunos problemas de censura con la clerecía islámica, que no apoyaba el Festival por considerar que presentaba películas occidentales inadecuadas con sus principios morales y religiosos. Olivera recuerda como uno de los asistentes informó que quemaron las gacetillas de prensa por la foto que la encabezaban y que los asistentes a su rueda de prensa no eran periodistas sino espectadores, por lo que la conferencia se transformó en una charla informal con el público. Pese a estos inconvenientes, la película fue reconocida con los premios a mejor Director y Mejor Actor. También recibió el Premio a Mejor Película en el Festival Internacional de Cine Histórico de San Cristóbal de La Laguna (España).

El siguiente proyecto, era uno de los sueños del Director que no llegó a concretarse: *Hellen Greenhill*, un personaje que era conocido en la Patagonia, donde vivió pero que no había trascendido en otros ámbitos. La mujer, conocida también como la bandolera inglesa, vivió en el norte de la región argentino-chilena a principios del S. XX. El guion para el proyecto lo realizó junto a Daniel Kon y lo reescribió con Guillermo Saccomanno y por tercera vez con su hijo Javier, pensado para una superproducción internacional, pero por diferentes razones no logró a concretarse, al intentar realizarlo con la productora española AVG, que entró en crisis tras una serie de estrenos de películas que fueron un fracaso comprometiéndola financieramente y obligando a su abandono. Esta suspensión comprometió financieramente al Director, que debió vender los estudios que tenían en el barrio de Palermo. Tras este fracaso, insiste con el proyecto ante International Creative Management (ICM) de Los Ángeles (EE.UU), pero nuevamente el proyecto se frustró, esta vez en 2008, ante la crisis de Wall Street que llevó a la Agencia norteamericana a hacer frente a la crisis financiera de su país.

Sin embargo, otro proyecto resurgió, Olivera decide dedicarse a desarrollar el libro cinematográfico, ya que la crisis financiera de su productora no permitía contratar un coguionista, y lo presenta en busca de financiamiento ante el INCAA, y a su vez viaja a Madrid en busca de financiamiento, que es aprobado por Televisión Española y el productor Enrique Cerezo. Miguel Angel Solá y Cecilia Roth fueron apalabrados para protagonizar la película, que en este guion original incluía como personaje a Federico García Lorca, con quien Neruda, según recordaba en sus memorias<sup>32</sup>, había participado de la fiesta de los Botana cuando presentó el mural pintado por Siqueiros, y ofició de

---

<sup>32</sup> Nos referimos a “Confieso que he vivido” publicada en el año 1974, tras la muerte del poeta chileno que se desempeñó como Cónsul Chileno en Buenos Aires a principios de la década del 30.

campana durante su romance con la esposa del muralista en la torre de la piscina de la finca durante la fiesta.

De regreso al país, en una entrevista con Liliana Mazure, directora del INCAA, en ese período, ella le recomienda contactar a Mónica Lozano, presidenta de la empresa Alebrije de México para que participara en la producción ya que la recuperación de la obra de Siqueiros era un tema del que se había apropiado la presidenta Kirchner como uno de las actividades de los festejos por el Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, que desembocó en la conformación de una Junta de Gobierno considerada como el Primer Gobierno Patrio.

El proyecto avanzaba sin grandes problemas, sin embargo, la crisis económico-financiera que impactó en España en 2008, llevó a la suspensión de los aportes ofrecidos para la coproducción por ese país, y obliga a suspender la producción y reescribir el guion. Sin embargo, el interés desde la Presidencia de la Nación en resaltar el proyecto de **El Mural**, en el marco del Bicentenario llevó a reactivar la preproducción de la película, tras una entrevista con Cristina Fernández, para tenerlo listo en el 2010.

Para recuperar parte de la inversión y poder efectivizar los pagos de las deudas contraídas, evaluaron la venta de la colección de películas de Aries, pero los dueños de una empresa de multimedios, rechazaron la oferta debido a que por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual recientemente aprobada no sabían que podría quedar en el conglomerado porque debían deshacerse de algunos de ellos para evitar el monopolio<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> La ley de comunicación audiovisual, conocida popularmente como Ley de Medios, establecía las normas para regir el funcionamiento y la distribución de licencias de los medios radiales y televisivos en el país. Fue promulgada el 10 de octubre de 2009 durante la presidenta Cristina Fernández de Kirchner bajo el número 26522 y se constituyó en

Ofrece entonces la filmoteca al Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos recientemente creado dentro del Sistema de Televisión Digital Terrestre, y tras diferentes contactos, el proyecto parecía cristalizarse, sin embargo, se dilataba en el tiempo la decisión oficial, y esto impedía el alquiler o algún negocio que generara ingresos a las maltrechas arcas de la productora.

La imposibilidad de generar ingresos y la falta de pago de las deudas, obligó a presentar quiebra de las empresas de Olivera: Aries, Tercer Milenio S.A. Fernando Ayala y Héctor Olivera y Fahosa, cuando el Banco cerró sus cuentas. El triplex donde vivía el Director y su familia, debió ser vendido al no poder hacer frente a la hipoteca que había tomado para filmar **El Mural**, al igual que algunos muebles, cuadros y hasta el coche del Director, entre 2013 y 2014.

Pese a todos estos avatares, Olivera fue reconocido en el año 2013 por Argentores, con el Gran Premio de Honor, y la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires lo designó Personalidad Destacada de la Cultura.

La asunción de un nuevo gobierno el 10 de diciembre de 2015, tiñó de esperanzas el futuro de Olivera, que esperaba poder recuperarse para poder hacer aquello que amaba: producir y dirigir películas, sin embargo, pese a sus intentos, esto no fue posible, escribe un guion "*Carmen, cautiva y fortinera*" enmarcado en la llamada

---

reemplazo de la Ley de Radiodifusión 22.285 instituida en 1980 por la dictadura militar. Pese a que estaba basada en una propuesta de veintidós puntos que había sido presentada por la Coalición por una Radiodifusión Democrática, constituida por sindicatos de prensa y televisión, universidades y otras organizaciones sociales en 2004 y debatida durante un año en 24 foros que se desarrollaron a dicho fin en distintos puntos del país, para Olivera, era "un invento de doña Cristina para perjudicar al grupo audiovisual Clarín". En el año 2016, pese a que la Corte Suprema de Justicia se había pronunciado a favor de los artículos que había cuestionado el multimedio Clarín, y de la Constitucionalidad de la ley, el Presidente Macri modificó parte de la ley para favorecer los intereses de los multimedios, al permitir la venta de medios audiovisuales y facilitando la integración de cadenas de privadas de medios; la propiedad cruzada de medios de televisión por cable y abierta, la eliminación de los topes a la cantidad de ciudades en las que podía operar una misma empresa de televisión por cable, y permitir a los licenciatarios pedir la extensión de sus licencias por 10 años, sin importar la fecha actual de vencimiento y a las empresas de telefonía fija y móvil acceder al mercado de la televisión paga.



Conquista del Desierto, donde una joven es llevada cautiva a las tolderías y logra escapar para quedar retenida en un fortín<sup>34</sup> que presenta ante el Ministerio de Defensa para pedir apoyo del Ejército Argentino, pero nunca recibió respuesta.

Se entrevista con diferentes funcionarios de las diferentes áreas (Cultura, INCAA, etc.) del nuevo gobierno en el intento de salvar al Grupo Aries y su filmoteca, pero los intentos fueron infructuosos. Sólo la titular de la Comisión Nacional de Monumentos, Lugares y Bienes Históricos atendió el pedido de Olivera y en una acordada de la Comisión del 18 de octubre de 2017 declara la Colección de Aries como un Bien Histórico Nacional.

El 15 de marzo de 2019 se declaró la quiebra de Aries, pero debido a un error administrativo, la Cámara de Apelaciones revocó la quiebra, pero el país como el mundo, desde el año 2020 debió enfrentar un nuevo desafío, la pandemia de Covid 19 que llevó al director a instalarse en la Estancia Los Manantiales, en el sur de la Provincia de Buenos Aires, propiedad de su esposa, donde aún hoy está instalado.

---

<sup>34</sup> Nombre que se le daba a los fuertes militares en la frontera con el indio.

## 2. Cine e Historia

En este capítulo se analizarán las películas de corte histórico relacionadas con los últimos setenta años de historia argentina. Tomándolas por su orden cronológico, se tomará, el tratamiento a las huelgas de los obreros rurales patagónicos (1920-1922), la llamada década infame (1930-1940), los diferentes gobiernos peronistas de la última mitad del siglo XX (1946-1955; 1973–1976; 1989-1999) y la dictadura que asoló a la Argentina entre 1976 y 1983, a los que Héctor Olivera trata en su filmografía con especial atención, en el marco de reconstrucciones escenográficas, y en líneas generales, a la reconstrucción de algunos hechos históricos, de los que intenta dar una versión propia.

Al respecto nos encontramos con diferentes autores que trabajan sobre las relaciones entre cine e historia. Siegfried Kracauer, por ejemplo, sostiene que el cine es el cristal donde se refleja la nación. Para otros, una película es un texto, una producción de sentido en la que confluyen tanto textos anteriores como otros contemporáneos; así, pues, el cine construye representaciones del pasado y memorias colectivas, a la vez que apela a las emociones y afirma identidades por lo que resulta un espacio de reflexión y debate acerca de los procesos políticos, sociales, económicos y culturales.

Robert Rosenstone (1997) sostiene que los filmes elaboran versiones del pasado, le otorgan significado a ese pasado y disputan la estructura de significación de los hechos. De acuerdo con esta afirmación, el autor propone tres agrupamientos, considerando que los filmes presentan la “historia como drama, como documento y

como experimentación” (Rosenstone, 1997, p.47). Los filmes de Olivera podrían encuadrarse en el primer grupo, ya que por medio de una narración clásica que presenta un principio, un desarrollo y un final, personaliza y dramatiza, mostrando al individuo frente a un proceso social, recreando la apariencia del pasado, fortaleciendo lo que llaman mito de realismo de André Bazin. El tema, el argumento y los personajes cumplen una función conjuntamente con los valores que se representan, dando un mensaje moral. Héctor Olivera sostiene “Analizándome, desde **El Jefe** hasta **El mural**, hice trece películas que estaban introducidas en un marco histórico. Me congratulo de haberlo hecho porque no lo puede hacer nadie, ni Spielberg, eso de relacionarse con las tradiciones, con su propia historia” (Batalla, 2019). Siguiendo esta línea, nos encontramos dentro de los autores nacionales, con Gustavo Aprea que considera que “Las narraciones audiovisuales argentinas manifiestan un interés permanente por los sucesos traumáticos de la historia reciente que, además, resultan atractivos para el mercado exterior”<sup>35</sup> (Aprea, 2016). Esta definición encuadra perfectamente a muchos de los filmes de Héctor Olivera, ya que toman hechos que hicieron mella en la memoria colectiva y en la sociedad como **La Patagonia Rebelde** (1974), en la que toma los hechos ocurridos a principios de la década del 20 del pasado siglo, cuando una huelga obrera fue brutalmente reprimida por el Ejército; La sociedad convulsionada en el período conocido como la década infame en la que desarrolla su última película: **El mural** (2010). **La noche de los lápices** (1986), en que retoma la historia de un grupo de estudiantes secundarios que fueron secuestrados y brutalmente torturados durante la última dictadura militar; **El caso María Soledad** (1993), basado en una historia real,

---

<sup>35</sup> El uso de casos que hicieron mella en la memoria colectiva y en la sociedad son ampliamente tratados en la filmografía de Héctor Olivera, tomando por caso: *La Patagonia Rebelde* (1974) *La noche de los lápices* (1986), *El caso María Soledad* (1993) o *Ay Juancito!* (2004), todas tomando hechos en muchos casos dolorosos de la historia argentina, y otros, como el del cuñado de Perón, anecdóticos que intentan recuperar y mostrar la etapa del primer peronismo.

en la que una adolescente fue brutalmente asesinada por los llamados hijos del poder o **Ay Juancito!** (2004), una crónica sobre los primeros gobiernos peronistas, a partir del ascenso y caída del hermano de Eva Duarte de Perón.

## **2.1. A modo de Introducción Histórica**

Como se afirmó, la figura de Héctor Olivera marca a la industria cinematográfica de los últimos 70 años, no solo por los diferentes roles que cumplió en ella, sino también por ser socio y fundador de una de las Productoras y distribuidoras más importantes de fines del S. XX. Sin embargo, las temáticas tratadas en sus películas abarcan más de un siglo de la historia argentina.

A fin de intentar dar un ordenamiento, el trabajo fue organizado tomando difersos ejes temáticos: cine e historia, Cine y literatura o cine y otras artes, sin dejar de lado el contexto sociopolítico que influyó en la obra del autor, por eso es necesario para realizar una recorrida, una periodización que permitiera ubicar en el tiempo la obra de este Director, Productor y Guionista, así como las temáticas tratadas durante una etapa de alta inestabilidad política y económica, tomando como parámetros los diversos golpes militares que asolaron a la Argentina desde 1930 a 1983 y las crisis económicas que perjudicaron al país y a la industria cinematográfica en particular.

Una reseña cronológica nos permite interactuar con las temáticas y referencias históricas que desarrolla el Director a lo largo de su obra.

Así, podemos encontrar en algunas de sus películas referencias a las luchas fratricidas que surgen alrededor de 1820 y que marcaron la historia argentina hasta la actualidad: el enfrentamiento de dos proyectos de país. Por una parte, el centralismo porteño, representado por el Partido Unitario, que buscaban un gobierno liberal con una legislación que unificase a todo el país bajo una misma ley, independientemente

de las tradiciones, cultura o particularidades locales, una aduana única en el puerto de Buenos Aires, que centralizara las recaudaciones aduaneras que se utilizaban exclusivamente en esa ciudad, la libre navegación de los ríos para facilitar las exportaciones e importaciones y el libre comercio, sin tener en cuenta las economías regionales. Este es el modelo que triunfa a mediados del S.XIX y se afianza en la segunda mitad de ese siglo, hegemonizando el país en lo económico, lo político y lo ideológico. Como contracara a este modelo, encontramos al partido federal y los caudillos provinciales que reclamaban por un gobierno que diera el poder a las provincias, a partir de la descentralización política y la autonomía para su administración. De corte tradicionalista en lo cultural, y proteccionista de las economías regionales, el Federalismo proponía una organización de provincias asociadas voluntariamente en igualdad de condiciones, soberanía e independencia, con un gobierno general encargado de cuestiones tales como las relaciones exteriores.

Felipe Pigna sostiene que durante el período 1820-1835, frente a la crisis del Estado y a la ausencia durante muchos años de un gobierno central fuerte, los caudillos se transformaron en muchos casos en el único poder real en sus zonas de influencia. Muchos de ellos se transformaron en gobernadores; otros mantuvieron ejércitos poderosos que desafiaron al poder central y legitimaron sus políticas con el apoyo de los sectores populares de sus provincias, defendiendo los intereses regionales y su autonomía, amenazadas por la política porteña del libre comercio.

En septiembre de 1852 Justo José de Urquiza, caudillo federal de Entre Ríos a la cabeza del llamado "Ejército Grande", integrado por milicias de las Provincias de Entre Ríos, Corrientes y Santa Fe, junto a los unitarios exilados y tropas de Uruguay y Brasil vence a Juan Manuel de Rosas la Batalla de Caseros, dando inicio al período histórico conocido como "Confederación Argentina" cuya Capital se fijó en la ciudad de

Paraná (Entre Ríos). Sin embargo, pese que un año más tarde fue sancionada la Constitución Nacional, de corte liberal, se inicia una nueva etapa de fragmentación política del territorio: Entre 1852 y 1862 la Provincia de Buenos Aires. En 1859, Urquiza vence a los porteños la batalla de Cepeda y se firma el Pacto de San José de Flores, en el que Buenos Aires acuerda unirse al resto de las provincias luego de revisar el texto constitucional, pero con dos condiciones: que la ciudad de Buenos Aires no fuera declarada capital del país y recibir una compensación económica por la nacionalización de su aduana. Estas propuestas fueron aceptadas por el nuevo presidente de la Confederación, el cordobés Santiago Derqui, que sucedió a Urquiza en marzo de 1860.

Sin embargo, en 1861 el Congreso Nacional rechazó la incorporación de los diputados porteños, ya que habían sido elegidos según las reglas electorales de la provincia y no las establecidas por la Constitución Nacional. Esto llevó a un nuevo enfrentamiento, que se resolvió en la batalla de Pavón en 1862, cuando Urquiza se retiró del campo de batalla, aunque el resultado aún no estaba definido, dejando la victoria en manos de los porteños. Ante la falta de apoyo el presidente Derqui renuncia y se disuelve el gobierno nacional, asumiendo provisionalmente el Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Bartolomé Mitre que fue confirmado en elecciones nacionales en 1862, dando inicio a las “presidencias nacionales” de Mitre, Sarmiento y Avellaneda. Pese a ello, continuaron los levantamientos de caudillos provinciales y de las montoneras en las provincias del Noroeste, de Cuyo y de Entre Ríos en las décadas de 1860 y 1870 y las luchas que tuvieron lugar en torno a la capitalización de Buenos Aires, que culminaron recién en 1880, fueron las expresiones más salientes del conflicto. A los enfrentamientos internos se sumó la Guerra con el Paraguay, que tuvo lugar entre 1865 y 1870.

Bartolomé Mitre, como historiador, junto a Vicente Fidel López fueron los fundadores de aquella historia hegemónica, que exalta el triunfo porteño y las políticas liberales, de enseñanza obligatoria por más de cien años en las escuelas, elemento que se manifiesta críticamente en el cine argentino, en algunas de las películas en las que intervino Héctor Olivera como en la primera película argentina en ganar un premio de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de EE.UU.: **La Historia Oficial** (Luis Puenzo, 1985).

En 1880 asume como presidente el General Julio A. Roca, quien ocupó el cargo durante dos períodos (1880-1886 y 1892-1904) inaugurando el período conocido como República Conservadora, Orden Conservador, República Oligárquica, Régimen Oligárquico, o Modelo Liberal, según los diferentes historiadores. Como muchos de los hombres públicos de su tiempo, Roca llegó a la carrera política a partir de su trayectoria militar. Como Ministro de Guerra en la Presidencia de Domingo F. Sarmiento, le escribe una carta donde señalaba una y otra vez la necesidad de profesionalización del ejército y su completa subordinación a los poderes estatales para el sostenimiento del orden y clave de una “sociedad civilizada”. A su vez, fue el responsable de la llamada “Conquista del Desierto” entre 1875 y 1885, que no avanzó sobre un territorio despoblado, sino que tenía una lógica diferente de ocupación, como consecuencia de la presión sobre la tierra debido al crecimiento agroexportador y una concepción en torno a los pueblos indígenas como amenazas o fuerzas contrarias al avance civilizatorio. La campaña fue un verdadero genocidio que dejó un saldo de miles de muertos y más de 14 mil prisioneros, incluidos niños que fueron reducidos a situación de servidumbre. Lo importante para Roca y su campaña política no eran las víctimas, que ni siquiera eran consideradas como tales por la sociedad de la época, sino las millones de hectáreas «recuperadas» a los habitantes originarios y su consecuente

prestigio político militar, que no solo lo catapultó a la presidencia de la nación, sino que puso fin a la soberanía de los pueblos indígenas y afirmó la soberanía argentina en un territorio codiciado por Chile, en un clima de época que entronizaba las ideas de civilización y progreso, a las cuales el indígena era, según la sociedad criolla, refractario. Durante sus presidencias, Roca consolidó el modelo económico agroexportador y el modelo político conservador basado en el fraude electoral y la exclusión de la mayoría de la población de la vida política. Se incrementaron notablemente las inversiones inglesas en bancos, frigoríficos y ferrocarriles y creció la deuda externa. En 1890 se produjo una grave crisis financiera en la que se cristalizaron distintas oposiciones al régimen gobernante. Por el lado político, la Unión Cívica Radical luchaba por la limpieza electoral y contra la corrupción, mientras que, por el lado social, el movimiento obrero peleaba por la dignidad de los trabajadores desde los gremios socialistas y anarquistas. Estas luchas expresadas en las revoluciones de 1893 y 1905, y el creciente descontento social, expresado por innumerables huelgas, llevaron a un sector de la clase dominante a impulsar una reforma electoral para calmar los ánimos y trasladar la discusión política de las calles al parlamento. En 1912, el presidente Roque Sáenz Peña logró la sanción de la ley que lleva su nombre y que estableció el voto secreto y obligatorio.

La sanción de la ley Sáenz Peña cierra un amplio proceso de gestación de posiciones reformistas al interior del arco conservador.

“El principal objetivo de la reforma fue establecer una coalición entre la elite y las clases medias urbanas, en la esperanza de que esto dejara incólume la posición económica de la elite pero devolviera la estabilidad al sistema político. De esta forma, 1912 es el reflejo de la capacidad de la elite



para adaptar la estructura política del país a nuevas condiciones, y para hacer lugar a nuevos grupos dentro del sistema". ANSALDI, W. (1993:89)

Los rasgos fundamentales de esta reforma consistieron en el secreto y la obligatoriedad del sufragio; la utilización del padrón militar emergente a partir de la Ley Ricchieri del Servicio Militar Obligatorio (1901); la implementación para la elección de Diputados Nacionales de la lista incompleta que fuerza la incorporación de las minorías políticas; la creación compulsiva desde el Estado de la ciudadanía política ampliada; la constitución definitiva de los partidos "orgánicos" o modernos cuyas expresiones más claras fueron la Unión Cívica Radical (1891), el Partido Socialista (1896), y el Partido Demócrata Progresista (1914).

La aplicación de la Ley Sáenz Peña hizo posible la llegada del radicalismo al gobierno. Los radicales gobernaron el país entre 1916 y 1930 bajo las presidencias de Hipólito Yrigoyen (1916-1922) (1928-1930) y Marcelo T. de Alvear (1922-1928), e impulsaron importantes cambios tendientes a la ampliación de la participación ciudadana, la democratización de la sociedad, la nacionalización del petróleo y la difusión de la enseñanza universitaria. El período no estuvo exento de conflictos sociales derivados de las graves condiciones de vida de los trabajadores. Algunas de sus protestas, como la de la Semana Trágica y la de la Patagonia, fueron duramente reprimidas con miles de trabajadores detenidos y centenares de muertos, temas que se desarrollarán en el análisis de La Patagonia Rebelde (H. Olivera, 1974)

El 8 de septiembre 1930 se inaugura un período conocido como "La Década Infame" una serie de golpes militares que asolaron el resto del S. XX., encabezado por los Generales José Félix Uriburu y Agustín P. Justo, apoyado por grupos políticos conservadores La expulsión de Yrigoyen del gobierno, permitió la vuelta del fraude

electoral y la exclusión política de las mayorías, sumados a numerosos casos de corrupción y diversos escándalos, como en 1933 el Pacto Roca-Runciman con Inglaterra, que aumentó enormemente la dependencia Argentina con ese país, o las denuncias de persecución política y encarcelamiento, tal como lo refleja la última película de H. Olivera, estrenada en 2010, "El Mural". Se sucedieron los gobiernos conservadores (el general Uriburu, entre 1930 y 1932; el general Justo, entre 1932 y 38; Roberto Ortiz, entre 1938 y 1942, y Ramón Castillo, entre 1942 y 1943), que se desentendieron de los padecimientos de los sectores populares y beneficiaron con sus políticas a los grupos y familias más poderosas del país.

Tras el golpe que organizan los militares nacionalistas del GOU en 1943 que derroca al presidente Castillo, se inicia un proceso con tres presidentes militares: el General Arturo Rawson, que gobernó 72 horas, el General Pedro Ramírez entre 1943 y 1944 y el General Edelmiro Farrell, hasta la asunción a través de elecciones del Coronel Juan Domingo Perón en 1946. Los principales objetivos del GOU eran mantener la neutralidad de Argentina durante la Segunda Guerra Mundial y evitar que el movimiento obrero se inclinara hacia la izquierda política. Perón, integrante activo del GOU (Grupo de Oficiales Unidos) durante el gobierno de Farrell, ejercía tres cargos políticos: Vicepresidente de la Nación, Secretario de Guerra y Secretario de Trabajo y Previsión, desde donde llevó adelante una política tendiente a mejorar la legislación laboral y social (vacaciones pagas, jubilaciones, tribunales de trabajo) logrando construir un gran poder político, por lo que la Junta Militar le exigió su renuncia y él la desobedeció al dar un discurso. Por eso, fue detenido y procesado. Esto llevó a una gran movilización el 17 de octubre en que el pueblo clamaba por la liberación del coronel encarcelado en la Isla Martín García. Durante sus dos primeras presidencias (1946-1952 y 1952-1955) Perón, que ejerció el poder limitando el accionar de la

oposición y censurando a la prensa, impulsó una política que combinaba el impulso de la industria, el empleo, las comunicaciones y los transportes, con la acción social desarrollada a través de la construcción de hospitales, escuelas, hogares para niños y ancianos, y ayuda económica para los más pobres, desarrollada por Eva Duarte, a quien conoció en una recaudación de fondos para ayudar a víctimas de un terremoto en 1944 y con la que se casó en 1945, días después de su liberación tras la movilización del 17 de octubre. Durante el gobierno de Perón hubo diversos intentos golpistas a partir de 1947 cuando se intentó asesinarlo, hasta 1955, cuando el 16 de junio la aviación naval bombardea Plaza de Mayo dejando un alto número de muertos y heridos. Y finalmente el Golpe triunfante, el 16 de septiembre de ese mismo año, conocido como “Revolución Libertadora” con amplio apoyo social y político. Perón es proscrito por 17 años e inicia un largo exilio en Paraguay, Panamá y finalmente, España.

El período de la Revolución Libertadora, se inicia con un breve interregno que no llegó a dos meses, del General Eduardo Lonardi, militar de corte nacionalista y católico, Un nuevo golpe de timón, el 13 de noviembre de 1955 puso al Ejército, representado por el General Pedro Eugenio Aramburu, y a la Marina, representada por el Almirante Isaac Rojas, a la cabeza de un gobierno, cuyo objetivo medular era eliminar al peronismo de la vida nacional, apuntando fundamentalmente al movimiento obrero. El decreto 4161 del 5 marzo de 1956 que prohíbe nombrar a Perón, a Eva, el peronismo, justicialismo, y símbolos vinculados a la ideología peronista con el objeto de “desperonizar” a la sociedad argentina y los fusilamientos de junio de 1956, del General Juan José Valle que se sublevó contra el gobierno y la de 18 civiles que colaboraron con él, clandestinamente en los basurales de José León Suarez en el conurbano bonaerense, se combinaron con la reforma de la constitución de 1957 y la

implementación de un proyecto económico liberal ideado por Raúl Prebisch, que buscaba desmontar el modelo peronista y lograr la “estabilización” económica con el respaldo del FMI. En este marco de violenta persecución, comenzó la denominada “resistencia peronista”, que se extendió también a numerosos sectores populares no peronistas. No sin oposición interna, el régimen militar concedió una apertura electoral que creyó controlar y que dio paso al período de las democracias condicionadas encabezadas por gobiernos radicales.

Así, llega al gobierno en 1958 el líder de la Unión Cívica Radical Intransigente, Arturo Frondizi, tras sellar una alianza con Perón. Sin embargo, su política desarrollista, llevada a cabo mediante la contratación de empresas extranjeras para la extracción de petróleo y la gestión de un crédito del FMI, condicionado a la implementación de medidas liberales, no tardaron en granjearle la hostilidad del peronismo. Para hacer frente a las manifestaciones de descontento, el gobierno puso en marcha el “plan Conintes”, que otorgó al Ejército la facultad de arrestar, detener e interrogar a gremialistas y opositores. Su política exterior y el triunfo del peronismo en las elecciones de 1962 precipitaron un nuevo golpe de estado. Procurando salvar la institucionalidad, asumió el presidente del Senado, el radical José María Guido, cuyo gobierno estuvo tutelado desde las filas castrenses. Las elecciones presidenciales de 1963, con proscripción del peronismo, llevaron a la presidencia a Arturo Illia, de la Unión Cívica Radical del Pueblo, y que supo ganarse el rechazo y la hostilidad de los grupos de poder por decisiones como la eliminación de las restricciones que pesaban sobre el peronismo en las elecciones legislativas de medio término en 1965, la anulación de los contratos petroleros, la Ley de patentes y fabricación de medicamentos en el país, que molestó a los grandes laboratorios, el aumento en la inversión en salud y educación. A ello se suman los ataques de la prensa, que

consideraba que el accionar presidencial era lento, y lo caricaturizaban como una tortuga, Ante tantas presiones, el gobierno se fue debilitando y derrumbando ante la opinión pública. Un General "Azul" triunfante en el enfrentamiento armado ocurrido durante los años 1962/1963, entre azules y colorados<sup>36</sup>, el General Onganía, empezó a verse como la única vía para garantizar orden y autoridad.

Y así ocurrió, ya que el 28 de junio de 1966 Onganía asume el gobierno tras el golpe denominado "Revolución Argentina". Toda esta coalición confió en el ejército para la "modernización y organización del país", que se rigió por el Estatuto de la Revolución Argentina, colocado al mismo nivel jurídico que la Constitución Nacional, y que eliminaba la división de poderes tal como estaba prevista en la Constitución: Los poderes ejecutivos y legislativo se concentraban en el presidente, quien estaba facultado a nombrar gobernadores, los que a su vez ejercían el poder ejecutivo y el legislativo en sus provincias repitiendo el esquema nacional. Además los nuevos jueces designados para la Corte Suprema debían jurar priorizando sus disposiciones por sobre la Constitución. Bajo la premisa del control autoritario, la Junta se autodesignó poderes constituyentes. Pese a todo ello, Perón desde Madrid sostuvo, con respecto al Gobierno de Onganía que: «Los gobernantes surgidos del golpe de estado del 28 de junio han expresado propósitos acordes con los principios del movimiento peronista; si ellos cumplen, los peronistas estamos obligados a apoyarlo». Onganía aplicó, con apoyo del FMI, un fuerte programa liberal orientado a satisfacer

---

<sup>36</sup> Se refiere al enfrentamiento de dos facciones de las Fuerzas Armadas Argentinas en los que se dirimía el papel de los militares dentro de la política argentina. Si bien ambos bandos compartían la alineación de Argentina con los Estados Unidos de Norteamérica en la Guerra Fría y una posición fuertemente anticomunista, Uno de los puntos de desacuerdo, era el tratamiento del peronismo y cual debía ser el rol de las FF.AA. Los Azules, consideraban que estas últimas debía tener un alto grado de autonomía con una estricta cadena de mandos, y proponían una integración limitada del peronismo a la vida política argentina. Los Colorados en cambio, equiparaban al peronismo con el comunismo, considerando que ambos debían ser erradicados completamente, considerando una mayor politización de los militares y un funcionamiento deliberativo, combatiendo con participación de comandos civiles en diferentes unidades militares llegando a la ciudad de Buenos Aires

los intereses de los grandes grupos económicos, al tiempo que, bajo los auspicios de la Doctrina de la Seguridad Nacional impulsada por Estados Unidos, convirtió la persecución del peronismo en la del comunismo y de las guerrillas. Intervino las universidades y expulsó a profesores opositores, en la llamada “Noche de los Bastones Largos” que derivó en lo que se conoce como la “fuga de cerebros”. Sin embargo, las movilizaciones estudiantiles, las insurrecciones populares (como el Cordobazo) y la organización guerrillera debilitaron al gobierno provocando un golpe interno. En junio de 1970 asumió Roberto Levingston, de corte nacionalista, que no lograría contener las protestas populares y la actividad guerrillera. Una segunda manifestación popular en Córdoba, conocida como el “Viborazo”, dio por tierra con este nuevo gobierno. En marzo de 1971, asumió Alejandro Agustín Lanusse, quien propugnó una política conciliatoria, a través del GAN (Gran Acuerdo Nacional), permitiendo el regreso de Juan Domingo Perón y convocando a elecciones nacionales sin proscripciones para el peronismo. En marzo de 1973, el triunfo sería para los candidatos de esa fuerza, Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima.

Entre 1973 y 1976 gobernó nuevamente el peronismo con cuatro presidentes (Cámpora, 1973; Lastiri, 1973; Perón, 1973-1974; e Isabel Perón 1974-1976), quienes intentaron retomar algunas de las medidas sociales del primer peronismo, como el impulso de la industria y la acción social, el mejoramiento de los sueldos y el control de precios. Cámpora fue obligado a renunciar junto a su gabinete el 13 de julio de ese mismo año a fin de convocar a nuevas elecciones en la que triunfaría la fórmula Perón-Perón con cerca de dos tercios de los votos. Ya en la transición, se da un fuerte giro a la derecha, con el ejercicio de la Presidencia de Raúl Lastiri, Presidente de la Cámara de Diputados y yerno de José López Rega, secretario personal y hombre de confianza del General, Ministro de Bienestar Social, donde aprovechó gran parte del presupuesto

del área para organizar un grupo paramilitar conocido como Alianza Anticomunista Argentina, o popularmente, la Triple A, cuya función era exterminar oposiciones, y que se dedicó a amenazar, torturar y asesinar opositores políticos, responsable de la muerte y el exilio de muchos argentinos.

Los conflictos internos del movimiento peronista y la guerrilla, sumados a la crisis económica mundial de 1973, complicaron la situación, que se agravó aún más con la muerte de Perón en 1974 y la incapacidad de su sucesora, Isabel Perón, de conducir el país. Esta crisis fue aprovechada para terminar con el gobierno democrático y dar un nuevo golpe militar, que contó una vez más con un amplio respaldo civil.

El Proceso de Reorganización Nacional, como se autodenominó la dictadura que gobernó el país entre 1976 y 1983 contó con el decisivo respaldo de los grandes grupos económicos nacionales y el financiamiento permanente de los grandes bancos internacionales y organismos internacionales de crédito, como el Banco Mundial y el FMI. El saldo de su gestión fue el de miles de muertos y desaparecidos, centenares de miles de exiliados, la derrota del Ejército argentino en la Guerra de Malvinas, la multiplicación de la deuda externa por cinco, la destrucción de gran parte del aparato productivo nacional y la quiebra y el vaciamiento de la totalidad de las empresas públicas a causa de la corrupción de sus directivos y de la implementación de una política económica que beneficiaba a los grupos económicos locales y extranjeros. El agotamiento del modelo neoliberal, la derrota de Malvinas y las presiones internacionales obligaron a la dictadura a llamar a elecciones libres, donde triunfa el Dr. Raúl Alfonsín, representante de la Unión Cívica Radical quien asume el 10 de diciembre de 1983. Una de las primeras medidas que tomó fue la conformación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (CONADEP) integrada por

personalidades de diferentes ámbitos, reconocidas por la sociedad argentina como el escritor Ernesto Sábato (Presidente), Ricardo Colombres (Abogado y Miembro de la Corte suprema de Justicia entre 1958 y 1960); René Favaloro (médico, quien renunció en desacuerdo a que la comisión no estuviese facultada a investigar los crímenes de la Triple A), Hilario Fernández Long (Ingeniero y Rector de la UBA entre 1965 y 1966, tras la Noche de los Bastones Largos), Carlos T. Gattinoni (Obispo Metodista y militante por los DD.HH.); Gregorio Klimovsky (epistemólogo, Físico y matemático); Marshall T. Meyer (Rabino y militante de los DD.HH.); Jaime de Nevares (Obispo de la Provincia de Neuquén y militante de los DD.HH.); Eduardo Rabossi (Filósofo, fue Subsecretario de DD.HH. en el Gobierno de Alfonsín) y Magdalena Ruiz Guiñazú (periodista) y Santiago Marcelino López, Hugo Diógenes Piucill y Horacio Hugo Huarte, diputados del partido gobernante en representación del Congreso de la Nación. La Comisión funcionó entre el 15 de diciembre de 1983 y el 20 de septiembre de 1984, día en el que entrega su Informe Final que sirvió como base para el histórico Juicio a las Juntas Militares realizado entre 1984 y 1985 por el que los mandos militares de la dictadura fueron condenados por delitos de lesa humanidad. Aunque insuficiente para algunos organismos, la política de derechos humanos de Alfonsín fue severamente atacada por amplios sectores militares, que produjeron el llamado movimiento carapintada, que realizaba movilizaciones de militares en defensa de sus intereses que llevaron a la aprobación de las Leyes de Punto Final (Ley 23492/86) y de Obediencia Debida (Ley 23521/87), que establecieron la paralización de los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura y la presunción iuris et de iure (es decir, que no admitía prueba en contrario) respecto de los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas con grado menor



a Coronel que no eran punibles por haber actuado en virtud de la denominada "obediencia debida", un concepto militar según el cual los subordinados se limitan a obedecer las órdenes de sus superiores, excepto en los casos en que se hubieran apropiado de menores o de inmuebles de desaparecidos. Pero lo que había cambiado sustancialmente eran las bases económicas. Con el creciente poderío de los grupos financieros y un mecanismo de endeudamiento externo incontrolable. La política económica de Alfonsín estuvo marcada por una economía estancada, una alta deuda externa que entró en default en 1988, una alta inflación que se convirtió en hiper en mayo de 1989, obligándolo a adelantar la entrega de poder ante un peronismo conspirativo y con los grupos económicos en contra, el 9 de julio de 1989 al Dr, Carlos Saúl Menem.

Los diez años en que ejerció la presidencia Menem, conocidos como el Menemato, se caracterizaron por la aplicación de una serie de medidas económicas de corte neoliberal surgidas del Consenso de Washington, que se encontraban en las antípodas de su prédica electoral y de los postulados históricos del peronismo. La privatización de empresas estatales, como la petrolera YPF, Aerolíneas Argentinas, Entel dedicada a la telefonía, Gas del Estado, SEGBA (Electricidad), y el sistema jubilatorio entre otras, el cierre de los ramales ferroviarios del interior del país, que dejó a numerosas localidades aisladas, acompañadas por una apertura indiscriminada del mercado a los productos y capitales extranjeros y por una política de "relaciones carnales" con los Estados Unidos. El proyecto se completó con el Plan de Convertibilidad monetaria impulsado por Domingo Cavallo y las renegociaciones de la deuda externa, que provocaron una mayor dependencia y endeudamiento. El modelo suscitó el apoyo de los sectores medios, que inicialmente se vieron beneficiados por la política monetaria y de importación. Pero pronto comenzaron a hacerse visibles los

efectos devastadores en términos sociales y culturales, con una explosión de la desocupación y de la pobreza, y con la visibilidad e impunidad de la corrupción a gran escala. A ello se sumaba una política de “reconciliación” plasmada con los indultos a las cúpulas militares que implementaron el Terrorismo de Estado y también a las guerrilleras. El descontento social no se hizo esperar y algunos estallidos populares (Santiagoñazo y piqueteros en Cutral-Có y General Mosconi) fueron acompañados por la convergencia política de amplios sectores en lo que terminaría conformando el crítico y progresista espacio del FREPASO y la posterior moderada Alianza en 1997, que con Fernando de la Rúa a la cabeza, pondría fin al gobierno menemista en 1999, pero no al modelo neoliberal implementado.

El breve gobierno de de la Rúa se caracterizó por una fuerte crisis de la economía, por la aplicación de diversas medidas para favorecer las exportaciones y un fuerte ajuste fiscal avalado por el FMI, el cual incluyó reducciones del gasto público y un incremento en las alícuotas del impuesto a las ganancias. Pocos meses después incluyó la disminución de salarios lo que agudizó aún más el cuadro recesivo. En diciembre de 2000, se aprobó un blindaje financiero de 38 mil millones con aun más imposiciones del FMI entre ellas, el aumento de la edad jubilatoria de las mujeres. Finalmente, se designa como ministro de Economía al “padre” del plan de Convertibilidad, que redujo aún más los salarios, generando una mayor recesión sumado a la fuga de divisas ante el agotamiento del modelo, la circulación a partir de 2001 de bonos emitidos por más de 15 monedas conocidos como cuasimonedas de libre circulación que permitían cierto grado de consumo y generó un breve alivio financiero ante la instauración del “corralito” que consistió en el bloqueo de las cuentas bancarias, limitando el acceso al efectivo. Esta situación, llevó a un estallido social previo a las navidades del 2001, con saqueos y manifestaciones que llevan a de la

Rúa a decretar el Estado de Sitio provocando la salida a la calle de decenas de miles de personas en todo el país para manifestar su descontento con el gobierno y los representantes políticos, y se extendió toda la noche y el día siguiente, cuando se impartió la orden de reprimir a los manifestantes, 39 de los cuales fueron asesinados. La mayor parte de las personas que participaron en las protestas fueron autoconvocadas, bajo la consigna “que se vayan todos” logrando la renuncia del presidente. Sin embargo esto no logró frenar la crisis política, ya que ejercieron el poder ejecutivo cinco presidentes en diez días (de la Rúa, Ramón Puerta, presidente del Senado tras la renuncia del vicepresidente; Adolfo Rodríguez Saá, que dispuso la suspensión del pago de la deuda externa; Eduardo Camaño, Presidente de la Cámara de Diputados que convocó a la Asamblea Legislativa que eligió el 1 de enero de 2002 al ex gobernador y senador de la Provincia de Buenos Aires, Eduardo Duhalde que culminó el mandato el 25 de mayo de 2003.

En el casi año y medio del gobierno de Duhalde, los esfuerzos se centraron en el tema económico, buscar paliar el impacto de la salida de la convertibilidad con la pesificación asimétrica de los depósitos bancarios en moneda extranjera y el intento de calmar los ánimos populares, con una serie de medidas económicas tendientes a la reactivación de una economía argentina que venía de sufrir varios años de recesión que dejaron un gran incremento de la pobreza (54%) y la indigencia, llegando a índices nunca vistos antes en la Argentina.

Durante el gobierno de Néstor Kirchner, creció la intervención del Estado como regulador económico, estatizándose algunas empresas que fueron privatizadas durante el gobierno de Menem, tal como Aerolíneas Argentinas, Correo Argentino, Astilleros Río Santiago, y la creación de ENARSA (vinculada al sector petrolero y energético) y de Aguas y Saneamientos Argentinos (nacionalizando la empresa Aguas

Argentinas privatizada poco antes). Se fomentó el consumo y se derogó la Ley de flexibilización laboral. Además se aprobaron numerosas moratorias jubilatorias. Y se canceló la deuda con el Fondo Monetario Internacional, con el objeto de evitar las políticas restrictivas dictadas para los países deudores.

Tras cumplir su mandato fue sucedido por su esposa, Cristina Fernández, quien asumió el 10 de diciembre de 2007 y cesó en su función tras ser reelecta en 2011, el 9 de diciembre de 2015. Cristina Fernández continuó con las políticas iniciadas por su marido en economía, ciencia y tecnología, educación, derechos humanos e inclusión social. Durante su mandato, en el año 2009, se aprueba la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que legislaba íntegramente todos los medios de comunicación, y que recién se pudo aplicar parcialmente en 2013. Tras la asunción del Presidente Mauricio Macri, el 16 de diciembre de 2015, esta ley fue modificada por el Decreto de necesidad y urgencia N° 267 del 29 de diciembre de 2015, confirmado por la Ley del Congreso el 6 de abril de 2016, con el voto de todos los legisladores del partido oficialista con el apoyo de algunos sectores peronistas.

Mauricio Macri, fundador de Propuesta Republicana llegó a la Presidencia de la Nación por una coalición junto a otros partidos políticos como la Unión Cívica Radical, la Coalición Cívica ARI, el Partido Demócrata Cristiano o el Partido Socialista, entre otros convirtiéndose en el primer presidente elegido desde 1944 que no pertenecía a ninguno de los dos partidos tradicionales (Unión Cívica Radical y Partido Justicialista) que gobernaron el país en ese lapso. Al asumir, Macri recibió de su antecesor un déficit primario del 6 % del PBI y un déficit financiero cercano al 8 %. Fracaso en el intento de controlar la inflación y el dólar y entró en una recesión durante tres de los cuatro años del mandato de Macri. El PBI cayó un 2,1 % en 2016, creció al 1,6 % en 2017 para luego caer nuevamente el 2,5 % en 2018 y un 2,2 % en 2019. Esta combinación de

recesión y alta inflación provocó un deterioro de los indicadores sociales, llevando a un aumento de la pobreza y la indigencia. Impulsó una política de endeudamiento externo, logrando el mayor empréstito del FMI, que representa un 60% del capital prestado por ese organismo a los diferentes países. Disminuyó las retenciones a la exportación de productos primarios y fomentó la inversión de los llamados capitales golondrinas. La devaluación del peso y el empobrecimiento general llevó al cierre de cerca de 20000 empresas, a los que se sumaron diversos escándalos por amenazas, persecuciones políticas, represiones injustificadas con costo de vidas humanas, espionaje ilegal a organizaciones sociales o los familiares de los tripulantes del ARA San Juan, un submarino que se hundió en las costas patagónicas por falta de mantenimiento o la designación por decreto de integrantes de la corte suprema de justicia, entre otros.

El 10 de diciembre de 2019 asume el Frente de Todos con la fórmula integrada por Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner. Su gobierno fue teñido por la pandemia de Covid 19, en la que se estableció una cuarentena temprana y estricta que abarcó todo el país durante 37 días, seguida de una flexibilización por regiones, que permitió levantar la cuarentena en la mayor parte del país, para establecer protocolos de distanciamiento, manteniéndola en las áreas de alto contagio, y que paralizó aquellas actividades que no eran consideradas primordiales. Entre los principales hechos de su gobierno deben destacarse la negociación de la Deuda Externa tomada por el gobierno anterior, los conflictos con el campo por el aumento de retenciones, derogó el decreto firmado por Macri que flexibilizaba la importación de basura, al no exigir un certificado del país de origen que acreditara que no se tratan de residuos peligrosos para el ambiente o la salud. Si bien aumentó durante su gestión el PBI, y mejoraron los indicadores económicos, los salarios continuaron deprimidos debido a la alta inflación, empobreciendo aún más a la población.

## 2.2. Las Huelgas Patagónicas (1920-1922)

El caso de **La Patagonia Rebelde** (1974), desde una perspectiva histórica toma un tema silenciado durante casi 50 años, con el que el director pensaba realizar un film de ficción, producido por Aries, dirigido por Héctor Olivera y con la participación de lo más granado de la escena nacional de la época. Osvaldo Bayer<sup>37</sup>, el responsable

---

37 Osvaldo Jorge Bayer (Santa Fe Argentina 1927-Buenos Aires, 2018) fue un historiador, escritor y periodista anarquista argentino. Vivió en Buenos Aires, pero también en Berlín, donde debió exiliarse por la persecución de la Triple A, antes de la última dictadura militar de Argentina (1976-1983). Estudió Historia en la Universidad de Hamburgo (Alemania), y de regreso a la Argentina, se dedicó al periodismo, a la investigación especializándose en historia argentina, y a escribir guiones cinematográficos. Trabajó en diarios como *Noticias Gráficas*, *Esquel* (en la Patagonia) y *Clarín*, donde se desempeñó como secretario de redacción. En 1958 fundó *La Chispa*, al que denominó "el primer periódico independiente de la Patagonia". Un año después fue acusado de difundir información estratégica en un punto fronterizo, y es obligado a punta de pistola a abandonar Esquel por Gendarmería. Entre 1959 y 1962, fue secretario general del Sindicato de Prensa. Entre sus ensayos más importantes encontramos *Los vengadores de la Patagonia Trágica*, *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos*; *Fútbol argentino* (un guion homónimo del historiador que fue editado posteriormente en un libro); *Rebeldía y Esperanza*; *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia* y la novela *Rainer y Minou*. También colaboró con diferentes periódicos como *Página 12*. En 2008 escribió el guion y libro cinematográfico de la película *Awka Liwen* junto a Mariano Aiello y Kristina Hille, en el que narra la historia de la pugna por la distribución de la riqueza en Argentina a partir del despojo de las tierras y el ganado cimarrón a los pueblos originarios y al gaucho. Para ello, según el autor, se desarrolló una cultura de racismo que aún perdura en el siglo XXI. El film fue declarado de Interés nacional por la Presidencia de la Nación Argentina. El preestreno de la obra se realizó en noviembre de 2009 en la Biblioteca Nacional. Al estreno acudieron aproximadamente 3000 personas (una fila de dos calles para ingresar), obteniendo buenas críticas en medios argentinos y del exterior, y el Primer Premio en el 1º Festival Internacional de Cine Político (FICIP), el Primer Premio en la Categoría Documental Internacional en el 6º Festival de Video de Imperia (Italia) patrocinado por la Unesco. A causa de la temática de la película, los nietos del ministro de economía de la dictadura, José Alfredo Martínez de Hoz, iniciaron un juicio contra el historiador, Felipe Pigna y Mariano Aiello. Como respuesta, Bayer realiza el documental *Martínez de Hoz*, en que narra y documenta la historia de esta familia y el origen y consolidación de su fortuna. Además, el autor estuvo permanentemente involucrado en la lucha por las reivindicaciones de los Pueblos Originarios argentinos, y el desenmascaramiento de figuras históricas a las que consideraba como genocidas, debido a su actuación en las llamadas campañas al desierto. Durante una charla dada en la ciudad de Rauch (Provincia de Bs.As.) en 1963, sugirió se impulsara un plebiscito para cambiarle el nombre por el de Arbolito, apodo del ranquel que supuestamente dio muerte al Coronel Rauch, propuesta que no tuvo aceptación, y que le valió la cárcel por 62 días a su regreso a la Ciudad de Buenos Aires, debido al Estado de Sitio declarado por el Ministro del Interior, general Juan Enrique Rauch, Ministro del Interior y bisnieto del coronel cuestionado. En 2007, el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Rojas (Prov. De Bs.As.) renombró "Pueblos Originarios" a la ex calle Roca a raíz del reclamo de un grupo de alumnos de las escuelas locales que se basaron en sus investigaciones y prédica. En la actualidad existen muchos proyectos similares de cambio de nombre de calles Roca en distintas ciudades argentinas. Fue el primer Titular de la Cátedra Libre de Derechos Humanos de la Universidad de Buenos Aires, creada en 1994. Recibió numerosos reconocimientos, entre los que cabe destacar, el Premio Konex - Diploma al Mérito en la disciplina Testimonial referidas a las Letras de Argentina (1984). El doctorado Honoris Causa de las Universidades Nacionales del Centro de la Provincia de Bs.As, (2003), de Córdoba, (2009), de Quilmes (2009), de San Luis, (2006), del Sur (2007), del Comahue (1999), y de San Juan (2011). El 7 de julio de 2004 fue declarado Huésped de Honor por la Universidad Nacional del Litoral, y 15 días después de ser declarado Ciudadano Ilustre de Buenos Aires., fue declarado *Persona non grata* por el Senado de la Nación, bajo una iniciativa de Eduardo Menem (hermano de Carlos el ex Presidente de la Nación), "por haber presentado un proyecto, como ciudadano, de unir las dos Patagonias, la argentina y la chilena, como primer paso para el Mercado Común Latinoamericano". El Senado se retractó en el año 2008, declarando su

de una exhaustiva investigación reflejada en los cuatro tomos de Los Vengadores de la Patagonia Trágica, en los que cuenta que la primera vez que escuchó sobre lo ocurrido en la Patagonia, fue por sus padres, que habían vivido en esa época en Río Gallegos, y le contaron que escuchaban a la medianoche gritos aterradores: eran los huelguistas, reprimidos a sablazos por los guardias. "Mi padre no podía superar la tristeza que le causaba la muerte de toda esa gente", recuerda Bayer<sup>38</sup>. Y esas historias lo llevaron a investigar los hechos. El resultado de esa investigación minuciosa se refleja en los tres primeros tomos editados en Argentina a principios de los años 70 y un cuarto que fue editado en Alemania en 1978 ya en el exilio, en los que documenta cada uno de los hechos acaecidos en el sur, así como la larga lista de venganzas y muertes a las que ellos llevaron. Olivera recuerda que al leer los dos primeros tomos inmediatamente imaginó una película épica con un tema riesgoso, no encarado antes por el cine argentino. Aries Productores convoca como guionista para el proyecto, al autor de la investigación que por contrato solicita mantener el espíritu del libro y participar en la elección de las locaciones. Ambas condiciones son aceptadas y así comienzan a trabajar en el guion, el propio Bayer junto a Olivera y Ayala. Cuando tuvieron el primer guion se lo hicieron leer a David Viñas, que colaboró re-trabajando algunos diálogos poco coloquiales, y mejorando algunas escenas, aunque no figuró en los créditos. La intención era realizar un film standard, de no más de dos horas, condensando hechos y algunos personajes, pero sin perder el espíritu del libro ni la veracidad de los hechos, que fueron escondidos y negados durante mucho tiempo en la historia argentina.

---

reconocimiento como luchador por los derechos humanos. Ese mismo año recibió también el Gran Premio de Honor de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores).

<sup>38</sup> Entrevista realizada para el Diario la Nación por Mauricio Caminos y Germán Leza publicado el 7 de noviembre de 2014

La película trascendió fronteras, no solo en la cinematografía argentina, ya que se hizo con el standard de producción más alto de los años 70, un reparto de actores de primerísima línea, y la innovación en términos estéticos y narrativos, sino que propone un relato político e histórico como una épica de western patagónico. Además de marcar un hito al cuestionar por primera vez una película no solo la historia oficial (hecho que veladamente se hizo en algunas películas anteriores), sino también, el accionar de las Fuerzas Armadas.

El derrotero de esta película fue escabroso, su filmación fue autorizada en 1973<sup>39</sup>, con el regreso del peronismo al poder luego de casi 20 años de proscripción enmarcada en una sociedad efervescente ante la asunción de Cámpora y el pronto regreso del líder del movimiento, el General Perón. En la transición entre estos hechos, comienza un incipiente giro a la derecha en la política local, que se profundizaría tras la muerte de Perón el 1 de julio de 1974. Casi de inmediato a su aprobación, comienza el rodaje. Los interiores en los estudios que poseía Aries en la localidad de Don Torcuato (Provincia de Buenos Aires.), y los exteriores en la provincia de Santa Cruz, epicentro de los hechos ocurridos cincuenta años atrás.

Según los relatos de Osvaldo Bayer y Héctor Olivera, el gobernador santacruceño electo en 1973, Jorge Cepernic, fue un gran apoyo, pendiente a todo aquello que pudiera facilitar los problemas: Convoca a la Juventud de su partido y a los trabajadores de los Yacimientos Carboníferos Fiscales<sup>40</sup> de Río Turbio, para colaborar

---

<sup>39</sup> El mecanismo para que una película pudiera realizarse obligaba en primer lugar a tener la autorización del guion por el Ente de Calificación y luego debía ser aprobada por el Instituto de Cinematografía para obtener los créditos que da el Estado para la producción fílmica. El proyecto pasó ambas instancias durante las gestiones de Getino y Soficci

<sup>40</sup> Es una empresa pública creada en 1956, tomando como base la División Carbón Mineral de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) y cerrada en 1994, cuando fue privatizada por el menemismo, la explotación del yacimiento de carbón se había iniciado a principios de la década del 40 durante la Segunda Guerra Mundial y la necesidad de sustitución de importaciones. Funcionó como empresa privada entre 1994 y 2002 en que fue intervenida por el Gobierno Nacional como Yacimiento Carbonífero Río Turbio, nombre que mantiene en la actualidad.



como extras tanto en las escenas de las marchas obreras por las calles de Río Gallegos, como en las escenas de los fusilamientos. Sin embargo, la filmación en el sur presentó algunos problemas debido a los reclamos gremiales de técnicos y actores

Cuando la situación se puso difícil, el mismo Cepernic se presentó en uno de los últimos días de rodaje en la estancia La Anita<sup>41</sup>, locación donde se hallaban filmando, en las cercanías de El Calafate, para comunicarle a Bayer y al resto del equipo que acababa de “recibir un telegrama del Ministerio del Interior inquiriendo quien dio el permiso para filmar en Santa Cruz “La Patagonia Rebelde”. Se ve que en el gobierno hay fuerzas que se oponen. Voy a hacer como que no he recibido nada. Lo único que le pido es que traten de acelerar la filmación todo lo posible. Deseo fervientemente que la película pueda terminarse.<sup>42</sup>

Ante la situación, se apresuran los tiempos. La posproducción se realizó en solo un mes, marcando todo un record. Sin embargo, la censura no se hizo esperar, revisan el guion original y objetan su escena final, conocida como las Putas de San Julián que mostraba cómo en esa ciudad, un 17 de febrero de 1922, las cinco prostitutas del Prostíbulo La Catalana, regentado por Paulina Rovira, decidieron no acostarse con un grupo de militares fusiladores que habían concurrido a ese lugar como una forma de “premiarse” por su “servicio a la patria”. Al grito de “¡nunca nos acostaremos con asesinos!”, Consuelo García, Ángela Fortunato, Amalia Rodríguez, María Juliache y Maud Foster junto a Paulina, se niegan a tener sexo con los soldados. De acuerdo a como lo cuenta el guionista, ellos lo toman como un insulto al uniforme de la Patria.

---

<sup>41</sup> Uno de los establecimientos rurales más grandes de la provincia de Santa Cruz, con más de 74.000 hectáreas, dedicado desde sus comienzos a la cría de ovejas y explotación lanera, que en 1921 era propiedad de los Braun Menéndez Behety, y fue uno de los lugares donde se dio una de las represiones más duras durante el conflicto de la Patagonia.

<sup>42</sup> Entrevista realizada por TELAM en 2014 a Héctor Olivera y Osvaldo Bayer

Conversan y se animan entre ellos e intentan ingresar al prostíbulo a la fuerza, pero las cinco pupilas salen con escobas y palos a enfrentarlos al grito de "asesinos", "porquerías" y "con asesinos no nos acostamos" Los soldados sacan las bayonetas para abrirse paso, pero las mujeres cerraron la puerta y defendieron el local como pudieron. Los hombres del Ejército, al ver que se negaban a atenderlos, se fueron a emborrachar en un boliche cercano. Ellas, fueron llevadas a prisión y nunca más pudieron ejercer la profesión en la zona. Ese final era inaceptable para el ejército, que se negaba a ser mostrado humillado por cinco mujeres que eran consideradas lo más bajo de la sociedad de la época. Los uniformados informan a los productores que una asamblea de Oficiales decidió que no permitirían que se contara esa historia, por lo que debió reescribirse el final tomando un hecho verídico: El homenaje realizado en el Club Británico de Río Gallegos, al Teniente Coronel Varela (Zabala en el film) organizado por las fuerzas vivas de Santa Cruz: La Sociedad Rural, la Asociación de Comercio y la Liga Patriótica Argentina. Según el testimonio de Osvaldo Bayer, el Teniente Coronel Varela fue muy aplaudido según las crónicas periodísticas del diario inglés de Punta Arenas y de los diarios locales de Río Gallegos, por eso toman este homenaje como escena final de la película e introducen, como homenaje de las clases dominantes santacruceñas no sólo aplausos y hurras, sino el canto de "For he's a jolly good fellow". Según Bayer, las crónicas de la época no dicen que puso esa cara que muestra ese nuevo final de la película. "Esto es lo único que no puedo demostrar, pero lo hice para que quede claro que es ese el momento en el que Varela se da cuenta a quien había servido". Esta escena refuerza la idea que la lucha no fue entre los intereses nacionales y un grupo de extranjeros que pretendían acabar con el ser nacional como muchos trataban de sostener, en especial desde el gobierno central en la lejana Buenos Aires, sino entre una patronal extranjera, (principalmente de origen inglés, francés,

norteamericano y español) que no quería ceder en sus privilegios y un movimiento obrero organizado en Federaciones Anarquistas, que solo pedía reivindicaciones básicas.

Sin embargo, pese al cambio en la escena final, el representante del Ministerio de Defensa ante el Ente de Calificación (integrado también por la Iglesia Católica, la Asociación de Padres de Familia, Asociación de Productores y la Asociación de Trabajadores Cinematográficos) se retira y deja la película en una situación liminal<sup>43</sup>: No fue prohibida, pero tampoco fue calificada y por esa razón no podía ser estrenada. Ante esta situación, el director y los productores junto a representantes de los diferentes gremios cinematográficos no se quedaron quietos, piden audiencia con el Ministro de Defensa, el Dr. Ángel Federico Robledo<sup>44</sup>, quien afirma que no puede hacer absolutamente nada, ya que todo está en manos del Presidente Perón. Intentan convencerlo, explicando que la película se hizo con aportes y créditos del Estado, y reciben como respuesta “el Estado también se equivoca”... Ante esta situación, llegan al Congreso donde tras una vista en privado para diputados y senadores, se trata, y nuevamente la respuesta de no fue la esperada, ya que consideraban exhibición sería complicada debido a la coyuntura política y el temor a incomodar a los militares, ante la fragilidad de este luego gobierno tras sucesivos golpes de estado. El Ente Calificador utilizaba excusas absurdas para evitar expedirse como la existencia de un minuto de diferencia en el metraje, por lo que los censores del Ente Calificador, no se

---

<sup>43</sup> La liminalidad es un concepto desarrollado por Arnold Van Gennep para analizar los ritos de pasaje, y retomado por Victor Turner, vinculado con los conceptos de *communitas* y el de *antiestructura*, en los que aquellos que deben pasar de un estado a otro, llamados, por los autores *neófitos* se encuentran en un estado de ambigüedad, ya que no han adquirido aún un nuevo estado, pero tampoco pertenecen ya al estado previo.

<sup>44</sup> Ángel Federico Robledo (Santa Fe 1917 Bs.As. 2004) ocupó diversos cargos en el gobierno peronista entre 1973 y 1976 (Ministro de Defensa hasta agosto de 1974, Embajador en México y Brasil para finalmente, desempeñarse en las postrimerías del Gobierno de María Estela Martínez como Ministro de Relaciones Exteriores y Culto (11 de agosto al 16 de septiembre de 1975 y finalmente Ministro del Interior (16 de septiembre de 1975 al 15 de enero de 1976).

pronunciaban alegando que “no se sabe que podrían agregar luego de que la calificaran.....”<sup>45</sup>. A su vez, los sectores más conservadores de la sociedad tampoco tenían interés en que se estrenara, ya que se darían a conocer de forma masiva los hechos que durante más de 50 años estuvieron ocultos por la historia oficial, y los diferentes gobiernos. Un ejemplo de ello es la polémica suscitada en el periódico La Opinión<sup>46</sup> entre el periodista Carlos Burone y el General Retirado Elbio Anaya, tío del Comandante en Jefe del Ejército de ese momento, que participó de los hechos ocurridos en el Sur y aparecía en la película como el Capitán Arzeno, interpretado por Héctor Pellegrini. El militar negaba con insistencia la veracidad de la investigación de Bayer y de este modo dejaba en claro cuál era la posición del ejército en caso de estrenarse la película. Esa misma posición era la sostenida por el Ministro de Defensa e incluso por el mismo Perón, quien aseguraba que participó de la campaña militar para sofocar el levantamiento de los peones patagónicos<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Documental de TELAM – Entrevista a Olivera

<sup>46</sup> La Opinión fue fundada en 1971 por Jacobo Timerman, inspirado en el tabloide *Le Monde* francés. Surgió como un diario opositor al gobierno militar, «El diario para la inmensa minoría», proclamaba la campaña publicitaria (eslogan creado por Pedro Orgambide, conocido escritor y publicitario, viejo amigo de Timerman) y bajo las siguientes pautas editoriales: «a la derecha en economía, centristas en política, y a la izquierda en cultura». En él participaron reconocidos escritores, poetas, dibujantes y periodistas, como Julio Algañaraz, (subdirector), Horacio Verbitsky y Juan Carlos Algañaraz (secretarios de redacción), poniendo el acento en brindar al lector información contextualizada y jerarquizada con un alto nivel de interpretación, El jefe de Política era Verbitsky, el de Cultura, Juan Gelman, y su segundo Paco Urondo. El de Economía, Jorge Riaboi, El resto del staff estaba conformado por Miguel Bonasso, Carlos Ulanovsky, Tomás Eloy Martínez, Ernesto Sábat, Pompeyo Camps, Felisa Pinto, Tununa Mercado, Aída Bortnir, Osvaldo Soriano, Rodolfo Terragno, Ricardo Halac, Enrique Raab, Hermenegildo Sábat, Roberto Cossa, Victoria Walsh, María Ester Ghilio. Raúl Vera Ocampo, Gerardo Fernández, José A. Mahieu, Hugo Gambini, Miguel Briante, Moira Soto, Pablo Urbanyi, Luis Aubele, Bernardo Verbitsky, Alicia Dujovne, Luis Felipe Sapag, y Máximo Simpson. Prescindía de la fotografía, pero era ilustrado con dibujos de Hermenegildo Sábat, Daniel Melgarejo, Dante Bertini y Patricio Bisso. Al poco tiempo de su funcionamiento, en junio de 1972, sufrieron un atentado con dos bombas: una en la redacción y la otra en la puerta de la casa de Timerman, pese a ello se publicó por seis años, manteniendo su línea editorial y dando a conocer una lista de detenidos a disposición del Poder Ejecutivo Nacional y diferentes denuncias de violaciones a los derechos humanos por parte del estado. En 1977, finalmente fue clausurado y expropiado por los militares luego del golpe de 1976, secuestrando a su dueño por más de dos años. Sin embargo, la dictadura publicó el diario hasta 1981, con el mismo nombre, pero, obviamente, una línea editorial totalmente distinta.

<sup>47</sup> De acuerdo a testimonios diversos, Perón no participó de esa campaña. Al decir de Olivera, el Viejo con los años se había convertido en un “poco fabulero”

Finalmente, la película fue autorizada. Según cuenta Olivera basado en testimonios del Dr. Carlos Seara, uno de los médicos personales de Perón, éste tomó la decisión de ordenar el estreno del film, por razones ajenas a su calidad o temática. Osvaldo Bayer sostiene también esta historia, narrando que “El 13 de junio de 1974 sale en primera página del Diario La Nación unas declaraciones del General Leandro Anaya (Comandante en Jefe del Ejército) en las que afirma que el Ejército responde a sus mandos naturales. Esto molesta a Perón, ya que esa frase era usada muy comúnmente en el pasado cuando los militares preparaban algún golpe militar. Para el imaginario social, significaba exactamente lo contrario. Al leer la nota, Perón lo llama al Secretario de Prensa. Emilio Abras y le pregunta cómo se llamaba el film que habla del tío del Comandante en Jefe Anaya y ordena que se pase la película en todos los cines del país al grito de “ahora va a ver Anaya a quien responde el Ejército”. Nunca se podrá comprobar si esta historia de Perón era cierta, pero es probable que lo fuera”.

El film fue calificado como prohibido para menores de 14 años y se estrenó ese mismo 13 de junio, con gran éxito entre el público y la crítica, ganando el Oso de Plata en el Festival de Berlín, el mismo día en que murió el General Perón, el 1 de julio de ese año.

Sin embargo, los problemas no terminaron con el estreno. Con María Estela Martínez de Perón y López Rega en el poder, fue designado interventor del Ente de Calificación, en lugar de José Ignacio Bordón, el ex crítico de cine Paulino Tato, quien continuó en el cargo hasta 1980. Sobre éste funcionario, conocido como el señor Tijeras por la cantidad de cortes y prohibiciones, Héctor Olivera recuerda: “Un gran hijo de puta. Tato fue crítico cinematográfico y yo recuerdo que Guido Merico otro crítico le dijo una vez a Ayala que lo invitásemos a las proyecciones en nuestras oficinas, para proyectar las privadas, porque nadie lo tragaba, era insufrible. Creo que tenía un enorme

resentimiento contra los productores y los directores y se vengó cuando Isabelita lo nombró al frente del “Ente de Calificación Cinematográfica”. Porque hay que recordar que lo nombró ella y que fue el único funcionario que continuó después del golpe, porque no podrían haber encontrado los militares un tipo que hiciera mejor ese trabajo. Tato era “amigo” de Fernando Ayala. Los diálogos con Fernando... “¿cómo se te ocurre mandarme ese libro: ‘Mi Novia, el Travesti’?<sup>48</sup> ¿Cómo le vas a poner esa palabra ‘travesti’? Le va a dar malas ideas a los muchachos del interior...” (Risas). Otro caso fue con el nombre de una película protagonizada por Jorge Porcel: “**El macho de América**”, lo devuelve, diciéndole a Ayala: “el único macho de América es Perón”<sup>49</sup>. (Risas)” (Garcete, 2010). Además en sus memorias, el director lo describe como “fascista y resentido” y “personaje nefasto” (Olivera, 2021:180)

La primera orden de Tato con respecto a **La Patagonia Rebelde** fue su silenciamiento en los medios de comunicación y luego la prohibición de su venta al exterior. El hallazgo de una copia en un campamento de la guerrilla para su uso con fines didácticos y un episodio ocurrido en la Ciudad de Mendoza, cuando integrantes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), una organización armada de origen troskista, pararon una exhibición para denunciar que el Ejército represor de los huelguistas era el mismo ejército que reprimía los movimientos populares en ese momento, precipitaron el levantamiento de la película. El 12 de octubre fue finalmente

---

<sup>48</sup> *Mi novia el...* es una comedia dirigida por Enrique Cahen Salaberry y producida por Aries Producciones basada en la película alemana *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933). Fue estrenada el 13 de marzo de 1975, y protagonizada por Alberto Olmedo y Susana Giménez. Su título original era *Mi novia el travesti*, sin embargo, la censura de aquel entonces no permitió su exhibición. La dura censura tampoco permitió a Jorge Pérez, un famoso travesti conocido como Evelyn, protagonizarla, pero sí se aceptó a Susana Giménez, quien debió vestirse de hombre, pese a los antecedentes de actores travestidos en el cine argentino, incluso en *El Profesor Tirabombas*, filmada por la productora tres años antes, donde Homero Cárpena interpretaba a la Profesora Salvatierra. El filme alemán a su vez, tuvo varias remakes, siendo la más famosa, la realizada en EE.UU. dirigida por Blake Edwards y protagonizada por Julie Andrews y James Garner.

<sup>49</sup> Finalmente se estrenó como *El Gordo de América* en el año 1976.

prohibida y ese mismo día aparecieron en las listas negras del gobierno y en la lista de la organización paramilitar Alianza Anticomunista Argentina, Osvaldo Bayer, Luis Brandoni, Héctor Alterio y Pepe Soriano, quienes debieron partir al exilio para salvar su vida. Bayer partió a Alemania, Brandoni a México, Alterio y Soriano a España. Así, fue silenciada hasta el regreso de la democracia, con dudas sobre la existencia de alguna copia que hubiera podido ser preservada por los productores y su guionista. El mismo Bayer cuenta que en el año 1978 la presentó en un encuentro Libertario en Barcelona, pero que al estar doblada al alemán, tampoco pudo ser entendida en su valor histórico y testimonial.

La película narra los infaustos hechos ocurridos entre 1920 y 1921 en la Patagonia Argentina, que costó la vida de una cantidad incierta de obreros rurales, estimada en más de mil quinientos, fusilados tras la represión de las huelgas reprimidas por el teniente coronel Héctor Benigno Varela, enviado al Sur por el entonces presidente radical Hipólito Yrigoyen.

Yrigoyen fue el primer presidente argentino en ser elegido por voto secreto por las masas populares, sin embargo, en su presidencia, paradójicamente, ocurrieron las mayores represiones de obreros de la primera mitad del S. XX, la llamada Semana Trágica en 1919, donde por debido a la represión de una huelga metalúrgica mueren cuatro personas y resultaron heridas más de cien. A partir de este hecho se aprueba una huelga general, pero el cortejo fúnebre es emboscado en el cementerio por la policía y los Bomberos junto a la autodenominada Liga Patriótica Argentina<sup>50</sup>, que

---

<sup>50</sup> Organización paramilitar conformada por los llamados “niños bien”, hijos de las clases acomodadas que decidieron armarse “patrióticamente” en defensa propia, recibiendo instrucción militar por parte de los Contralmirantes Manuel Domecq García y Eduardo O’Connor. Según el historiador Felipe Pigna, O’Connor declaró el 10 de enero de 1919 que Buenos Aires no sería otro Petrogrado e invitaba a atacar a los “rusos y catalanes en sus propios barrios si no se atreven a venir al centro”. Los jovencitos “patrióticos” partieron del centro naval con brazaletes con los colores argentinos y armas automáticas generosamente repartidas por Domecq, O’Connor y sus cómplices. Este grupo inicialmente inorgánico se va a constituir oficialmente como Liga Patriótica Argentina el 16 de enero de 1919. Domecq García ocupó

dispararon contra la multitud produciendo según la prensa de la época cerca de 400 heridos y 12 muertos más.

En 1921 ocurren dos fuertes represiones, la que investigó Osvaldo Bayer en la Patagonia, y la segunda en el Noreste del país, por un conflicto en La Forestal, una empresa de origen inglés dedicada a la recolección y comercialización de tanino donde se reprimieron a los hacheros dedicados al desmonte de los montes de quebracho del norte de Santa Fe, Santiago del Estero y Chaco, cuya consecuencia fue dejar la zona totalmente desertificada. Ambas medidas de fuerza fueron reprimidas por el Ejército Argentino, debido a la fuerza de los movimientos obreros que habían superado a las policías locales. En los tres casos las reivindicaciones tenían que ver con la mejora de las condiciones de trabajo de obreros y empleados. Por dar un ejemplo, tanto en las estancias del sur, como en los quebrachales del norte, a los obreros se les pagaba con vales para utilizar en los almacenes de las propias empresas, generándoles cada vez mayores deudas e imposibilitando que pudieran abandonar el trabajo.

Pese a que todos estos hechos fueran escondidos y negados por la historia argentina durante largo tiempo, Algunos autores se empeñaron en investigarlos. En el caso de los fusilamientos de la Patagonia, no fue Osvaldo Bayer, - coguionista de la

---

la presidencia en forma provisional hasta abril de 1919, cuando las brigadas eligieron como presidente a Manuel Carlés. En aquella notable ocasión el jefe de la liga dijo que los objetivos de la organización político militar eran: "Estimular, sobre todo, el sentimiento de argentinidad tendiendo a vigorizar la libre personalidad de la Nación, cooperando con las autoridades en el mantenimiento del orden público y en la defensa de los habitantes, garantizando la tranquilidad de los hogares, únicamente cuando movimientos de carácter anárquico perturben la paz de la República. Inspirar en el pueblo el amor por el ejército y la marina. Los miembros de la Liga se comprometen, bajo su fe y honor de argentinos, a cooperar por todos los medios a su alcance, e impedir: 1° La exposición pública de teorías subversivas contrarias al respeto debido a nuestra patria, a nuestra bandera y a nuestras instituciones. 2° Las conferencias públicas y en locales cerrados no permitidos sobre temas anarquistas y marxistas que entrañen un peligro para nuestra nacionalidad. Se obligan igualmente a usar de todos los medios lícitos para evitar que se usen en las manifestaciones públicas la bandera roja y todo símbolo que constituya un emblema hostil a nuestra fe, tradición y dignidad de argentinos" (Diario La Nación 16 de enero de 1919). Además durante los hechos de la Semana Trágica, realizaron el primer Pogrom en la Ciudad de Buenos y único en Latinoamérica en el barrio de Once atacado por los presuntos vínculos de los judíos con la Rusia comunista.



película La Patagonia Rebelde - el único que trabajó el tema. El primer trabajo que cuenta la situación patagónica, citado en los libros de Bayer, fue realizado por José María Borrero, un periodista español contemporáneo de los sucesos, quien en 1928 publica La Patagonia Trágica donde cuenta como fue el reparto de grandes extensiones de tierras, el exterminio de los pueblos originarios, las condiciones de trabajo de los obreros rurales y los abusos de sus patrones. El autor promete un segundo tomo en el que contará los hechos de la gran huelga al que titula Baño de Sangre, pero esto nunca ocurrió. Un tercer autor que toma el tema es David Viñas, que ya había colaborado en los primeros años de Aries Producciones como guionista y publica en 1958 la novela Los Dueños de la Tierra. Viñas considera que el origen de la historia argentina moderna data de 1879, cuando finaliza la llamada Campaña al Desierto<sup>51</sup>. A decir del autor, el ejército, que fue de la patria durante las guerras de la independencia, se convirtió en ese momento en el ejército de una clase, mientras la elite elevó su discurso de clase a discurso de la Nación. Así, este pacto entre oligarquía y ejército, dio el encuadre político y jurídico a un genocidio –“O, quizá, los indios ¿fueron los desaparecidos de 1879?”, se preguntó Viñas a la vez que definió las estrictas relaciones de poder sobre las que se refundaría la república. Esa tesis de orden histórico-político es el fundamento narrativo de Los dueños de la tierra; de ahí que esa novela, para narrar sucesos ocurridos entre 1920 y 1922, ubica el origen de su causalidad en 1892, cuando el gobierno nacional entregó las enormes extensiones de tierra apropiada durante la llamada Campaña al Desierto. El primer capítulo de la novela se titula “1892” y en él Viñas narra una cacería en donde las presas son hombres, los indígenas que habitaban la zona. Un personaje, el dueño de la tierra, que acompaña la expedición, reclama otros métodos más

---

<sup>51</sup> Campaña militar destinada a ampliar las fronteras de los territorios urbanizados para anexas nuevas tierras para el cultivo y fomentar el modelo agroexportador desarrollado desde fines del S.XIX, en lo que denominaban desierto pero que en realidad estaban ocupadas por los pobladores originarios.

ordenados. En el último capítulo, se repite la cacería, pero esta vez la presa es uno de los prisioneros tras la huelga. De la fila de obreros que van siendo fusilados, escapa uno: “¡Se escapó el indio!” (Viñas 1985: 257), es el grito de alerta repetido una vez más. El peón corre intentando escapar. Le persiguen. Se repite la caza del indio. Esta vez se compara con la caza de la liebre. Dos cacerías – la de hombres y animales– son comparadas continuamente a lo largo del relato. Dos momentos históricos (1892, fecha en el que el problema indio es ya sólo un recuerdo y van siendo recluidos en las reservas o asignados, como mano de obra a las familias blancas de las ciudades, y 1921, año de la represión de las huelgas patagónicas) a los que Viñas enlaza con un hilo. “El indio o el anarquista son el otro a eliminar. Atrás se queda el oligarca, que puede estar disconforme con los métodos empleados por “sus muchachos” aunque el objetivo es el que él mismo pretende. El hilo argumentativo de la obra de Viñas es la presencia de la oligarquía detrás de la escena y el uso que éste hace de intermediarios para hacer valer sus intereses. Los intereses de la oligarquía se confunden con los de la nación o del progreso. Ante esto todo lo demás es accesorio, se adapta o se doblega” (Barboza Martínez, 2008) Triunfa así el proyecto nacional de las clases dominantes: Conservador en lo político y liberal en lo económico.

La película, tal como se aclara en una placa en su inicio, es una interpretación de un suceso histórico tomado del libro del tercer autor que trata los sucesos ocurridos durante las huelgas patagónicas: Osvaldo Bayer, y que, en favor de la construcción del relato cinematográfico, se crean algunos personajes, otros personajes y hechos fueron condensados, modificándose sus nombres. Así, El Número 10 del Regimiento de Caballería del Ejército que llegó a reprimir a la Patagonia, en la película aparece como el 24. En alguna entrevista Bayer manifiesta que estuvo de acuerdo con esa estrategia, en principio para evitar la prohibición y también para evitar juicios, que alargarían el

tiempo de estreno, y como bien remata, “los que habían leído el libro Los Vengadores de la Patagonia Trágica, conocían muy bien los nombres de los represores que actuaron en el hecho”. Otros casos, fueron el del Teniente Coronel Varela que aparece en el filme como Zabala, interpretado por Héctor Alterio, el Gobernador provincial, que también se desempeñaba como Secretario Gerente de la Sociedad Rural (cargos obviamente, incompatibles) Edelmiro Correa Falcón, como Méndez Garzón (José María Gutiérrez). En la película es quien sienta en la mesa a los terratenientes argentinos e ingleses para planificar sus estrategias, presionando a los jueces, e instando a Zabala para que no escatime bala llegando a acompañar a las tropas durante la campaña de represión; o el caso del Juez Velar (Juan Pablo Bajadjian) que aparece en la primera parte de la película, y representa al Juez Ismael Viñas, padre del escritor. El juez de ideología radical, está enfrentado con el gobernador de origen conservador, y da apoyo a los reclamos obreros, enfrentándose abiertamente con los señores del sur. De hecho tanto él como el gobernador escriben al gobierno central solicitando la intervención a la provincia durante la primera gran huelga del campo. Su Hijo Ismael cuenta: “(...) le iniciaron juicio político por su actuación como juez de Santa Cruz y Río Gallegos, y quienes formularon los cargos y pusieron en marcha los procedimientos fueron sus propios compañeros de la Unión Cívica Radical (...). La acusación se basaba en su ‘excesiva amistad y familiaridad con los obreros’. El juicio terminó en la nada...” (Viñas: 2008). Entre los personajes creados como una representación de aquellos anarquistas llegados desde varios puntos del planeta con su historia de luchas y sus convicciones, encontramos al alemán Schultz, (Pepe Soriano), que representa al luchador experimentado, emigrante que busca un lugar donde asentarse para traer a los suyos, lejos de los hombres... en el paraíso. Este personaje protagoniza dos excelentes diálogos con el Gallego Soto, personaje histórico que fuera Secretario General de la

Federación Obrera (Luis Brandoni) durante los hechos narrados. En el primero debaten sobre la formación de una familia o la lucha. - Debate que se dio también en el seno de los grupos militantes de los años 60 y 70- El joven le confiesa el anhelo de formar una familia y el viejo alemán le cuenta su historia: en dos sencillas frases: Primero fueron el amor y los ideales, luego los hijos y la cárcel....El segundo diálogo entre ambos ocurre cuando los peones deciden entregarse, y el anarquista alemán acepta esa decisión, aun cuando no estuviera de acuerdo con ella, y acata por ética la decisión de la Asamblea, sabiendo que esto los llevaría a la muerte. Durante la despedida de Soto que decide huir con otros compañeros a Chile, logrando finalmente escapar, en una de las escenas más emotivas.

Otros personajes creados por los guionistas son: Danielewski. Interpretado por Max Berliner, delegado de los choferes de alquiler, representa a un trabajador polaco llegado a la Patagonia con una fuerte formación sindical. Es el personaje que en el inicio de la película llama a defender los derechos de los trabajadores chilenos, a los que se les paga mucho menos solo por su nacionalidad. El vocero de estos, Fariña, (Franklin Caicedo), actor chileno de amplia trayectoria en Argentina, aparece como un dirigente activo y decidido, aunque no comparte los idearios anarquistas. Su motivación, mucho más pragmática, eran mejores condiciones de trabajo.

Entre los personajes históricos, tenemos en primer lugar al ya mencionado, Antonio Soto, uno de los protagonistas de la historia: nacido en El Ferrol, llega a Río Gallegos con una compañía teatral y se queda en la ciudad. Su formación política y su oratoria lo llevan rápidamente a ocupar el cargo de Secretario en la Federación Obrera. En desacuerdo con la decisión de entregar las armas y rendirse incondicionalmente ante las tropas, huye a Chile. Otro de los personajes históricos, José Graña (Fernando Iglesias, Tacholas), representante de los empleados de tienda fue un dirigente de origen

español que ocupó varios cargos dentro de la Federación. El guion lo ubica pronunciando extensos discursos que provocan la impaciencia y el aburrimiento de los huelguistas chilenos. A través de este personaje, Bayer, gran conocedor de las diferentes corrientes del movimiento, muestra los discursos de los anarquistas tolstonianos, haciendo hincapié en la unidad del movimiento, la humanización, el rechazo a las armas y al alcohol, la búsqueda de una sociedad libertaria más justa, donde reine el respeto por el ser humano, en la que no exista la explotación del hombre por el hombre. En la escena de su fusilamiento junto a Danielewski, al ser designado en representación de los obreros para hablar con Zabala, que no los recibe y ordena darles cuatro tiros, Graña intenta convencer a los soldados de abandonar las armas y sumarse a la causa anarquista. Otro de los personajes es Ramón Outerelo, mozo en uno de los hoteles de Puerto Santa Cruz, que lleva la solidaridad de su ciudad a los huelguistas de Río Gallegos y es responsable de organizar la huelga en el sur de la provincia. Fue el primero en caer fusilado cuando intenta negociar con Zabala. Antonio Paris (Emilio Vidal), cocinero de uno de los hoteles de Río Gallegos, propiedad de Albarelos (Carballeira en el film) muy respetado entre la militancia sindical por haberse negado a servir un banquete a los terratenientes y a la Liga Patriótica en conmemoración de una fecha patria durante una huelga. Este episodio es contado en las secuencias iniciales de la película, que intentan mostrar cómo se van desarrollando los hechos. El cocinero es despedido como consecuencia de su accionar junto a dos compañeros más. Esto lleva a plantear la huelga y el boicot al hotel, que son levantados cuando el dueño, aconsejado por el Juez Velar, se presenta a la sociedad obrera a abonar el salario de los trabajadores despedidos, ofrecer su reincorporación y además pagar a la Federación Obrera una compensación por los daños y perjuicios. Y no podemos olvidar a los dos únicos dirigentes de nacionalidad argentina, José Font

(Federico Luppi), conocido como Facón Grande, carrero de Jaramillo, nacido en Entre Ríos y hombre justo y respetado que organiza la huelga en su zona. Referente de los hombres del campo, es presentado en una composición del gaucho criollo, altivo y solidario y su lugarteniente, el Gaucho Florentino Cuello (Jorge Villalba), también entrerriano, que muere en su caballo, fusilado al ir a tratar de rescatar a Facón Grande cuando fue tomado prisionero por Zabala. Ambos tuvieron gran responsabilidad en el levantamiento de los peones en el norte de la provincia, así como en su afiliación a la Federación Obrera.

Desde la estructura narrativa, la película inicia con el ajusticiamiento del Teniente Coronel Zabala en manos de Kurt Gustav Wilckens, un anarquista alemán de tendencia tolstoiana, enemigo de la violencia, pero que cree que es la única respuesta posible de los oprimidos ante casos extremos de violencia ejercida desde el poder. Y cumplirá con sus convicciones en un acto individual y justiciero, iniciando una serie de venganzas cruzadas por los hechos ocurridos dos años atrás en la Patagonia. Con un flashback el film se remonta inmediatamente a una asamblea de la Federación Obrera, en la que con gran poder de síntesis por parte de los guionistas se presenta la situación de Santa Cruz en 1920, la explotación, el reparto de poder, y la composición social de la provincia. Y desde allí la narración transcurre, mostrando los hechos, de manera lineal, respetando los tiempos de la historia contada. La música, es leitmotiv para las escenas de mayor dramatismo, haciendo especial hincapié en las escenas de los fusilamientos o en el ajusticiamiento de Zabala, fue compuesta por Oscar Cardozo Ocampo. Para plasmar la primera gran huelga organizada por la Federación Obrera y Oficios Varios de Río Gallegos en pos de algunas mejoras en la vida de los trabajadores rurales, el cineasta recurre al recitado en off de los diferentes dirigentes de los reclamos sobre las imágenes de la difusión y la afiliación masiva de los obreros. Los puntos

solicitados: Habitaciones aireadas y amplias que fueran desinfectadas semanalmente, con lavabos que permitan la higiene del trabajador; la abolición de los camarotes (cajones grandes y toscos de madera sin cepillar que servían de cama para los obreros sin colchón o jergón) donde se apilaban los trabajadores, mejores salarios, que los patrones provean la luz y la leña en invierno, que las estancias cuenten con un botiquín con instrucciones en castellano y no en inglés, la contratación como puesteros de peones casados y no solteros como ocurría, tema que ya había denunciado en su libro *La Patagonia Trágica* el periodista José María Borrero, contemporáneo de las huelgas, que explica la razón de contratar trabajadores solteros: evitar el afincamiento de familias en la zona, que obligaría a los latifundistas a tener que ceder tierras, facilitar casas, corriendo riesgos de que se formaran asentamientos que quitarían espacio para la cría de los ovinos. Ante las informaciones cruzadas que llegan a Buenos Aires, se ordena al Teniente Coronel Varela (Zabala en el film. Baral en la obra de Viñas) ir al sur a ver qué ocurría, vaya y cumpla con su deber, es la orden ambigua que da el Ministro del Interior Ramón el tuerto Gómez, en nombre del presidente. Y hacia allí partió el militar, escucha, ve las condiciones de vida y se firma el primer convenio de trabajo del trabajador rural en la Patagonia. Una escena muestra la reacción de la “gente de bien” de la sociedad patagónica: El militar ingresa al comedor del hotel junto a dos subalternos, y una dama se levanta y se va, murmurándole: ¡traidor! Zabala sorprendido la increpa: pero ¡señora! E interviene el dueño del hotel diciéndole que todos se sienten desilusionados por el accionar del ejército. La patronal, en cuanto parte el ejército, no cumple con el convenio, los obreros vuelven a la huelga, y nuevamente envían al militar y su regimiento. En esta segunda excursión las cuestiones eran bien distintas, la crisis internacional posterior a la Primera Guerra Mundial era clara y ya no había espacio para ningún tipo de negociación. El precio de la lana había bajado y se encontraba en los

galpones, sin posibilidad de venta por ser de menor calidad que la de Oceanía. Además, del otro lado de la frontera, el ejército chileno también presionaba como tantas veces con la “pacificación” y pedía entrar en la disputa en la que no evaluaba que había fronteras entre los trabajadores de un lado y del otro, porque en ese momento, debido a los intereses de los latifundistas, esas fronteras estaban borradas<sup>52</sup>. Los obreros, confiados en que la presencia del militar garantizaría el cumplimiento del convenio se acercan para explicar la situación, lo mismo el Juez Velar, que partía hacia Buenos Aires, citado por las autoridades políticas, pero Zabala no escucha, solo manda a fusilar en masa a los huelguistas, haciéndoles cavar sus propias tumbas a los apresados y desatando la represión más feroz de la primera mitad del Siglo XX en el país. Pocos se salvan, el único mecánico de la zona, o los integrantes del autodenominado ejército rojo, la banda liderada por dos anarquistas expropiadores italianos: El Toscano (Mario Luciani) y el 68 (Luis Obregoso), quienes tras la firma del primer convenio, huyen con las armas a las montañas dedicándose a saquear las estancias a sangre y fuego. El 68, un ex preso del penal de Ushuaia capaz de matar a sangre fría, como se refleja en una escena en que mata a un soldado herido al saber que en una refriega había muerto un compañero, rompiendo los códigos de muchos de los huelguistas, puestos en manifiesto en las protestas del Gaucho Cuello, que consideraba que no era de hombre de bien matar a un hombre herido y desarmado. Cuando El Toscano y el 68 son atrapados, son puestos a disposición del juez para reforzar la idea de que los huelguistas eran delincuentes. En el entramado de la sociedad patagónica, los huelguistas contaban con la simpatía de dueños de pulperías o albergues, que también sufrían las consecuencias del monopolio asfixiante de los terratenientes, como lo refleja

---

<sup>52</sup> Borrero en su libro sostiene que la mayoría de las estancias ocupaban territorialmente ambos países, y esto servía a los terratenientes para evadir impuestos y enriquecerse aún más, pasando el ganado de un país a otro indistintamente de acuerdo a su conveniencia.



la escena donde el dueño de un hotelito (Walter Santa Ana) les avisa a Soto y a Schultz que Zabala los había traicionado, iniciando la represión. -Podrán decir que fui un militar sanguinario, pero jamás podrán decir que fui un militar desobediente-, afirma el teniente coronel a uno de sus subordinados en una de las escenas finales, preanunciando uno de los debates más amplios que se dieron en la sociedad argentina a partir de la apertura democrática de 1983. El papel de las Fuerzas Armadas durante la dictadura y el amparo de los mandos medios a través de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final que intentaron dar un cierre a las investigaciones sobre la represión de la dictadura, responsabilizando únicamente y juzgando por primera vez a los jefes militares. La suerte estaba echada, levantaba su mano mostrando cuatro dedos, sin decir palabra, eran las cuatro balas usadas para fusilar a las víctimas, que solo luchaban por mejores condiciones laborales, que tenían una ideología política extraña para el sentir nacional de lo que era considerado como lo patrio por las clases dominantes. Por eso ya a principios del Siglo 20 se aprueban leyes como la Ley de Residencia de 1902, que permitía expulsar del país a los extranjeros sin juicio previo y que se utilizó principalmente para reprimir y expulsar a anarquistas y socialistas llegados de Europa. El temor del militar no era ser considerado cruel, justamente, eso era lo que le pedían que fuera, sino no estar a la altura de las órdenes impartidas que en la película apelan a que tiene que hacer lo que debe. "Vaya y cumpla con su deber".

Y aquí nos encontramos con la visión de "el otro" como el ajeno, que no pertenece a la comunidad, al que se deshumaniza, y así ven a los huelguistas desde el poder, como el extranjero que viene a cuestionar el statu-quo, buscando mejorar las condiciones de vida, alejadas del llamado "ser nacional". El huelguista es visto como bandido. Si la historia narrada en el film no fuera tan dolorosa podría resultar hasta

gracioso escuchar a los estancieros con sus acentos alemanes o ingleses acusar de extranjeros que intentan destruir la patria a los dirigentes y los trabajadores anarquistas.

La gran virtud de esta película es no haber perdido su fuerza y fascinación a lo largo de casi cincuenta años. Su productora aprovechó todos los recursos que el cine pudo ofrecer en una de las épocas más difíciles de nuestra historia contemporánea, debiendo sortear crecientes dificultades en cada una de sus etapas, y convirtiéndose con los años en uno de los filmes imprescindibles para conocer y entender parte de una silenciada historia argentina.

### **2.3. Olivera y el Peronismo**

La relación de Héctor Olivera con el peronismo se puede considerar al menos, complicada, con una mezcla de rechazo y fascinación. En una entrevista realizada poco después del estreno de su último filme, **El Mural** (2010), el director recordaba con motivo de la exhibición homenaje por los 30 años del estreno de **La Patagonia Rebelde** en el mes de junio de 2004, en el salón Blanco de la Casa Rosada, sede del gobierno argentino, una anécdota con el Presidente Néstor Kirchner, quien afirmaba que había trabajado como extra en el filme: “cuando el Presidente llegó (...) luego de estrecharme en un abrazo, dijo que él había sido extra en la película. Ahora, ¿cómo voy a asegurarlo si han pasado miles y miles de extras en mis películas?, ¿cómo me voy a acordar de uno? El hecho es que, en un momento, en ese acto, él públicamente dijo algo más: se quejó diciéndome que no le habíamos pagado, que le debíamos el cachet. En una entrevista anterior había dicho: “y yo que he hecho cine con Héctor Olivera, que todavía no me pagó”. Yo le contesté: “señor Presidente, cuando Ud. dijo eso en una entrevista reciente me sorprendí mucho. Averigüé y en los archivos de “Aries” figura que no se le pagó porque Ud. nunca devolvió la bandera roja que debe tener ahí en su despacho...”.

Se mató de risa y aunque salí del paso, fue un momento difícil. Kirchner tenía un humor jodido, irónico, hiriente. Era una característica de él, además reconocida en reportajes que he leído. Era un Juan Manuel de Rosas<sup>53</sup>. En ese maltrato encuentro algo de fascismo. Porque, hablando claro, todo el peronismo tiene cierto ingrediente fascista. Está el papá Juan Domingo y el abuelo Benito Mussolini, porque Perón fue agregado militar en Italia<sup>54</sup> y se trajo toda la maquinaria en la cabeza<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Esta comparación desde nuestro punto de vista es exagerada. Juan Manuel de Rosas, (Buenos Aires, , 30/03/1793 – Southampon, 14/03/1877), fue un terrateniente, militar y político que tras derrotar al General Juan Lavalle en 1829, asumió la gobernación de la provincia de Buenos Aires, que ya en esa época era considerada como uno de los territorios productivos más ricos, además, de contar con la ciudad más importante: Buenos Aires (recién en 1880 se crea el Distrito Federal, y en 1882, se funda a 60 km al sur la Ciudad de La Plata como Capital Provincial, cuya mayor característica fue ser totalmente planificada) - y el puerto que concentraba el comercio exterior de las restantes provincias, lo que le permitía a la vez centralizar la administración de los derechos de importación de la aduana. Estos recursos fueron en gran medida la causa por las que se desarrollaron gran parte de los conflictos institucionales y las guerras civiles que asolaron el territorio durante gran parte del siglo XIX, permitiendo a Rosas llegar a ser el principal caudillo a ser, entre 1835 y 1852, de la Confederación Argentina (otra paradoja de la incipiente Nación Argentina, que pese a considerarse Federal, administraba de manera totalmente centralista los destinos de la Confederación). En 1835, Rosas es reelecto y asume un nuevo gobierno con la suma del poder público que utilizó para hostigar a los disidentes, fueran estos federales (conocidos como lomos negros apodo despectivo que recibían por su vestimenta, levitas oscuras vinculada a su clase social acomodada) o unitarios. Eliminó de todos los cargos públicos a sus opositores: expulsó a todos los empleados públicos que no fueran federales «netos», conocidos como los apostólicos, y borró del escalafón militar a los oficiales sospechosos de opositores, incluyendo a los exiliados y a los reconocidos como héroes de la independencia. A continuación, hizo obligatorio el lema «Federación o muerte», que sería gradualmente reemplazado por «¡Mueran los salvajes unitarios!», para encabezar todos los documentos oficiales; e impuso a los empleados públicos y militares el uso de una cinta punzó que pronto sería usada por toda la población. La Mazorca (un cuerpo parapolicial conformado para ejercer la persecución y asesinato de sus adversarios, sembrando el terror entre la población) forzaba a los que no la utilizaban a colocársela; incluso se le pegaba con brea en el cabello a las mujeres. Esta organización y la Sociedad Popular Restauradora, integrada por el grupo más leal de sus partidarios, vinculada especialmente con su esposa Encarnación Ezcurra, fallecida en 1838 y personaje central de los primeros años de su gobierno, eran los dos puntales del gobierno del “Restaurador de las Leyes” (Título que se le asignó en 1930, por haber logrado el orden administrativo, la pacificación y la represión de los intentos de golpes, luego de que las leyes fueran quebradas por el golpe unitario de 1828 y el fusilamiento del Coronel Dorrego, legítimo gobernador provincial por el General Lavalle) para mantener el control social a partir del terror y las delaciones.

<sup>54</sup> En realidad, Perón no fue agregado militar, como se considera hoy el cargo, sino que participó de un intercambio militar, siendo destinado al Comando de la División Alpina Tridentina, donde estuvo entre 1939, luego de la muerte de su primera esposa, Aurelia Tizón por cáncer de útero y 1940, año en que se estableció en Roma como adjunto del Agregado Militar, absorbiendo la política e ideología del movimiento italiano en ascenso en esos años.

<sup>55</sup> La ideología fascista era mirada con sumo interés no solo por Perón sino también por los militares del GOU (*Grupo de Oficiales Unidos*), una logia u organización secreta de tendencia nacionalista, creada en el seno del Ejército Argentino el 10 de marzo de 1943. Ese mismo año, sus integrantes realizaron un golpe de estado al presidente Ramón Castillo, , último exponente de la llamada “*Década Infame*”, y gobernó el país hasta febrero de 1946, con tres presidentes militares: el General Arturo Rawson, que gobernó 72 horas, el General Pedro Ramírez entre 1943 y 1944 y el General Edelmiro Farrell, hasta la asunción de Perón en 1946 con el principal objetivo de mantener la neutralidad argentina durante la Segunda Guerra Mundial y evitar que el movimiento obrero se inclinara hacia la izquierda política. Tal como puede verse en la película *El Mural* (Olivera, 2010), ambientada en la década del treinta, el régimen de Mussolini gozaba en el ámbito nacional de numerosas simpatías por parte de la alta sociedad argentina, así como por intelectuales y escritores como Victoria Ocampo, debido al clima ideológico de las entreguerras, ante las condiciones

Sin embargo, confiesa en un diálogo con David Viñas, en el bonus track de la película **El Jefe** en su edición en DVD, “(sobre) aquello de que de alguna manera todos somos peronistas(...): “mirá cuando yo bajo con el Oso de Plata en Berlín (premio recibido por “La Patagonia Rebelde”) y me dicen que murió Perón, yo reacciono como si me hubieran dicho que ha muerto mi padre” y David me pregunta: “¿tanto, che?, ¿para tanto Héctooooooooooooo?”

Esta relación ambigua con el peronismo, se ve ampliamente reflejada en cuatro de sus filmes en que toca los diferentes gobiernos peronistas: **Ay! Juancito** (2004) en que desarrolla una historia sobre los dos primeros gobiernos de Perón (1946-1952), **No habrá más penas ni olvido** (1983), que junto a **La noche de los lápices** (1986) reconstruye los momentos del tercer gobierno de Perón y el de María Estela Martínez de Perón, luego de su muerte (1973-1976) y finalmente, **El caso María**

---

de las economías capitalistas liberales luego del crack de 1929 y el endurecimiento de los regímenes comunistas, el fascismo se presentaba como una tercera vía distante del capitalismo y el comunismo, idea retomada por Perón con el planteo de la llamada Tercera Posición. De acuerdo a sus palabras: “*A mi regreso de Europa, en una reunión secreta, informé lo que había visto. El ministro de Guerra me encontró razón, pero los otros generales cavernícolas, que pretendían convertir al Ejército en una guardia pretoriana, me acusaron de comunista. Se resolvió sacarme de circulación: fui a parar a Mendoza, como director del Centro de Instrucción de Montaña. Allí pasé ocho meses, hasta que me nombraron en la Inspección de Tropas de Montaña. Fue entonces cuando se presentaron ante mí ocho o diez coroneles jóvenes, que habían escuchado mi conferencia secreta y me ofrecían su adhesión. ‘No hemos perdido el tiempo’, me dijeron. ‘Hemos organizado en el Ejército una fuerza con la cual podemos tomar el poder en veinticuatro horas’. Era el GOU, Grupo de Oficiales Unidos. En aquel momento estaba por elegirse a Robustiano Patrón Costas como presidente, en uno de esos ‘fraudes patrióticos’ que preparaban los conservadores en nuestro país. Los coroneles me dieron un susto de la madonna: era el destino el que se me ponía por delante. Les dije: ‘Muchachos, espérense. Tomar el gobierno es algo demasiado serio. Con eso no se puede jugar. Dénme diez días para pensarlo’. (...) Lo primero que hice fue llamar a Patrón Costas (...) Llamé entonces a los radicales (...) Cuando ví que el apoyo era grande, llamé al grupo de coroneles y les dije que en efecto algo se podía hacer. Toda revolución implica dos hechos: el primero es la preparación humana, el segundo la preparación técnica. De la preparación humana se encargan un realizador y cien mil predicadores, pero la otra hay que formar un organismo de estudio que fijará los objetivos ideológicos y políticos de la revolución y preparará los planes para realizarla. Luego de esta reunión, los muchachos dijeron: ‘Está bien, tomaremos el gobierno.’” (Martínez – 1996 P.42). Fue en ese viaje en que Perón, al decir de Olivera “*aprendió que un gobierno militar debía apoyarse en el sindicalismo*” recordando que la política gremial del peronismo estuvo inspirada en la Carta del Lavoro de 1927 (Olivera, 2021:18)*

**Soledad** (1993), que a partir del asesinato de una joven estudiante por los llamados “hijos del poder” y la ola de encubrimientos y trabas en la investigación desde los diferentes estamentos del gobierno peronista, tanto provincial como nacional para salvar a los culpables, moviéndose en estos cuatro películas como lo hizo en **La Patagonia Rebelde** (1974), “entre la denuncia y la industria con películas testimoniales o históricas que son realizadas en un contexto “caliente” en relación con la problemática que se aborda y que, además, han tenido una buena taquilla”.(Raggio, 2017:128)

### 2.3.1. Ay, Juancito! o historias de las dos primeras presidencias de Perón

El filme cuenta el ascenso y caída de Juan Duarte, el hermano de Eva Perón, y único varón de la familia. Apañado por Evita, luego de una infancia y juventud humilde, consigue un puesto como inspector en el casino de Mar del Plata, para luego convertirse en el secretario privado de Perón, al asumir la presidencia. El joven era reconocido por sus excesos y vida disipada. Héctor Olivera, junto a Juan Pablo Feinmann, autores del guion, intentan recrear la figura de un personaje que pese a todos esos defectos era absolutamente querible, justificándolo en diferentes momentos en una de las entrevistas dadas con motivo de la presentación de la película: “con una figura paterna ausente y malcriado por ser el único varón de una familia de cinco mujeres, razonablemente fue un Don Juan, un hombre incapaz de amar a una sola mujer, un viajante de comercio obligado a ser divertido y seductor, y con una decidida afición farandulera, lo que nos dio el material humano ideal para escribir la historia de ese joven del interior que, por obra y gracia de la varita mágica de Evita, se transforma en un playboy, un Isidoro Cañones<sup>56</sup>, un tarambana, un ganador y, a partir de la

---

<sup>56</sup> Isidoro Cañones es un personaje de historieta creado por Dante Quintero, caracterizado como un playboy, mujeriego y amante de la buena vida, que vivía a costa de su tío, el Coronel Cañones, y del Cacique Patoruzú, un indio tehuelche dueño de media Patagonia.

enfermedad de su hermana, en un pobre infeliz que se derrumba”. Continuando en su descripción del personaje, sostiene: “Hay que ponerse en su lugar. Imaginemos un muchacho que nace en un puesto<sup>57</sup> en Los Toldos, en el campo, que se cría en el campo, que se traslada a una casa de dos ambientes, donde vivía doña Juana con sus cinco hijos, que después va a Junín y trabaja de repartidor de una farmacia, después de viajante de comercio, y que en un año se transforma en un ser omnipotente, que sabe que gusta. Lo llamaban el soltero más codiciado del país. Era un gran buen mozo de la época, un gran simpaticón, y tenía mucho poder. Era el hermano de la señora, cuñado del general Perón y su secretario privado. Y al mismo tiempo tenía mucho dinero, y dinero que no escondía, lo repartía. Era generoso. Sobre todo su muerte se convirtió en materia de polémica. Los antiperonistas decían que lo había mandado a matar Perón y la explicación oficial fue que se había suicidado...” (Bruschtein, 2004)

Alternando dos ejes, la muerte de Juan Duarte, y su relación con las mujeres, el filme se inicia con una serie de imágenes del Congreso de la Nación y algunas leyendas, que explicitan el contexto en que se desarrollará la historia, reforzándolo desde la banda sonora con los acordes del que fuera el himno de la autodenominada “Revolución Libertadora”: la Marcha de la Libertad<sup>58</sup>. Así, ubica al espectador en la

---

<sup>57</sup> Se conoce con este nombre, el rancho o espacio donde vive un peón cuya función es vigilar una parte del campo que corresponde a la gran extensión de una estancia.

<sup>58</sup> Los golpistas responsables de la Revolución Libertadora, componen un himno propio, escrito por Manuel Rodríguez Ocampo. Desde los primeros tiempos posteriores al golpe y durante la presidencia del General Pedro Eugenio Aramburu, la marcha fue impuesta obligatoriamente dentro de las escuelas con el objetivo de desperonizar la sociedad, combinando esta medida con un gran despliegue del aparato represivo y de propaganda. Su letra y música se compusieron pocos días después del 16 de junio, cuando un golpe fallido bombardeó Buenos Aires, dejando un número incierto de muertos, y fue grabado *a capela* en los sótanos de la Iglesia del Socorro, con glosas recitadas por el actor Arturo García Buhr. La letra, que ensalza la muerte recordando a los himnos fascistas, dice: *En lo alto la mirada/Luchemos por la Patria redimida/El arma sobre el brazo/La voz de la esperanza amanecida/Que el sol sobre tu frente/Alumbra tu coraje camarada/Ya el brazo de tu madre/Te señaló la ruta iluminada/Y si la muerte quiebra tu vida/Al frío de una madrugada./Perdurará tu nombre/Entre los héroes de la patria amada./Y cuando el paso firme/De la Argentina altiva de mañana/Traiga el eco sereno/De la paz con tu sangre conquistada/Cantarás con nosotros camarada/De guardia allá en la Gloria Peregrina/Por esta tierra de Dios tuviera/Mil veces una muerte Argentina/Mil veces una muerte Argentina.*

etapa inmediatamente posterior al golpe de estado que el 16 de septiembre de 1955 derrocó a Perón, reelecto como Presidente tres años antes por un segundo mandato, que culminaría en 1958.

En el Congreso de la Nación, luego del golpe, funcionaron Comisiones Investigadoras, entre ellas, la número 58, presidida por el Capitán de Fragata Aldo Luis Molinari, también subjefe de la Policía y su asistente, Próspero Fernández Alvariño, conocido como "El Capitán Gandhi"<sup>59</sup> responsables de investigar la muerte de Juan Ramón Duarte Iburguren, quien, supuestamente, se había suicidado el 9 de abril de 1953, como consecuencia de la pérdida del favor político del General, nueve meses después de la muerte de su hermana Eva. Si bien el juez que actuó en la causa, Raúl Pizarro Miguens dictaminó que esa fue la causa de la muerte, la opinión pública consideraba que se trató de un asesinato, al igual que los militares de la Libertadora, que iniciaron la investigación para poder endilgarle el crimen a Perón, al que gran parte de la sociedad argentina sospechaba como autor intelectual para limpiar su gobierno y culpar a Juan, su secretario privado de hechos de corrupción y negociados diversos. Para ello, deciden exhumar el cadáver, sin orden judicial, cortando su cabeza y un dedo y realizar una segunda autopsia con la intervención del cuerpo forense de la Policía Federal.

Cuando su madre y su hermana se presentaron en el departamento de Juan, en Callao 1944, horas después del hecho, intentando ver su cadáver, acusaban al Secretario de Prensa y Difusión de Perón. "¡Lo asesinaron! ¡Lo mató Apold<sup>60</sup>!",

---

<sup>59</sup> Fernández Alvariño fue uno de los jefes de los grupos parapoliciales antiperonistas o comandos civiles, que cruzó fuego con las Fuerzas Armadas y de Seguridad en el golpe fallido de junio y el efectivo de septiembre de 1955. En aquel tiempo trabajaba para la Policía Federal. Había sido maestro de escuela y recalado en la Universidad de Buenos Aires para estudiar medicina.

<sup>60</sup> Apold, era uno de los grandes amigos de Juan Duarte, de hecho, esa noche, fue uno de los asistentes al departamento del muerto. Su hoja de vida señala que ascendió desde ordenanza en un diario hasta encargado de

exclamaban Juana Ibarburen y su hija. Otra versión sostenía que ellas directamente lo increparon a viva voz, acusándolo de asesinato y preguntando el por qué al llegar al lugar de los hechos. Este funcionario, fue el responsable de intentar reducir el impacto de su muerte, así, los noticieros de radio del día siguiente lo mencionaron en forma breve, restándole importancia. Incluso el diario Clarín, al día siguiente, publicó la noticia con el título "Falleció en la mañana de ayer el señor Juan Duarte", en la página 5, pero no con éxito, ya que, pese al operativo de prensa, la sociedad argentina dio gran trascendencia a esa muerte, tejiendo numerosas conjeturas fomentadas por los resultados del segundo informe forense: la bala alojada en el cráneo no correspondía al arma encontrada en el piso de su departamento. Además, una vecina que vivía en la vereda de enfrente de la avenida Callao, declaró que en esa madrugada vio un auto que estacionaba frente al edificio donde vivía Juan y como varios hombres sacaban un cuerpo inerte y lo introducían en la casa. Muchas versiones rodeaban la muerte de Duarte, incluso trascendió que había muerto en la Casa Rosada, cuando increpó al general por su abandono y uno de los custodios malinterpretó el gesto de sacar un pañuelo del bolsillo, con la posibilidad de que sacara un arma para realizar un magnicidio. También se decía que lo mataron cuando intentaba escapar del país junto a una de sus novias, Elina Colomer, o que se fraguó su muerte, y que estaba viviendo en Suiza.

Para continuar con la investigación, "El Capitán Gandhi" llevó la cabeza de Duarte en una bolsa al interrogatorio al que sometió a los amigos y relaciones sentimentales de Juancito. En el filme, Olivera recrea la escena, en que se le muestra

---

prensa de Argentina Sono Film, la productora de los hermanos Mentasti, Uno de ellos, Atilio, lo recordaría con rencor: *"Cuando llegó arriba...cada vez que iba a verlo me obligaba a hacer amansadoras...Hizo muchas intrigas."*



la cabeza a Héctor Cámpora<sup>61</sup>, quien había sido uno de los grandes amigos de Duarte. El director sostiene, sobre la decisión de abrir y cerrar el filme con esa macabra escena que... “Éste es un país tan necrófilo. La gente no sabe que exhumaron el cadáver de Juan Duarte y le cortaron la cabeza, que el loco del capitán Ghandi la paseó por el Departamento de Policía, por el Congreso de la Nación. Cámpora y Juancito habían viajado a Europa en noviembre. Parece ser que allí le confirmaron a Duarte que tenía una sífilis incurable. Eran muy amigos, por eso lo buscan para interrogarlo. Camporita era un hombre de la noche, un gran milonguero, y muchas veces iba al palco de Juan Duarte en el Tabarís. (Bruschtein, op.cit)

---

<sup>61</sup> Héctor José Cámpora (Buenos Aires, 1909 – Cuernavaca, México 1980) fue presidente de la Nación entre mayo y julio de 1973. También fue presidente de la Cámara de Diputados de la Nación y vicepresidente primero de la Convención Constituyente que sancionó la Constitución de 1949, en el primer Gobierno de Perón. Luego de la muerte de Eva Duarte en 1952, fue desplazado de la Presidencia de la Cámara de Diputados y designado Embajador Plenipotenciario visitando 17 países. Encarcelado tras la Revolución Libertadora en 1955, logró fugarse con otros presos políticos en 1957, asilándose en Chile. Durante la llamada resistencia peronista (1958 – 1973) fue designado en 1971 por Perón como su delegado personal en Argentina. Desde ese cargo fue parte de la conducción que reorganizó al Partido Justicialista, ejecutó la Operación Retorno por la cual Perón regresó al país el 17 de noviembre de 1972 y frustró el plan de la llamada Revolución Argentina, (golpe del General Onganía) instalada en 1966 de realizar elecciones bajo control militar, abriendo el camino para la recuperación de la democracia, con las elecciones de 1973. Debido a la prohibición impuesta a Perón para presentarse como candidato a presidente de la Nación, fue designado por el líder como candidato a presidente, triunfando con un 49,5 % de los votos. Luego de la renuncia se retiró a su casa en la localidad de San Andrés de Giles. En 1975, ya fallecido Perón y durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón, fue expulsado del Partido Justicialista. La noche del golpe de estado del 24 de marzo de 1976, salvó su vida al escapar junto a su familia, cuando un grupo armado intentó asesinarlo en su casa, logrando asilarse en la embajada de México, donde permaneció poco más de tres años. Gravemente enfermo, en noviembre de 1979 la dictadura permitió que saliera del país, para exiliarse en México, donde murió a causa de un cáncer de laringe trece meses más tarde, el 19 de diciembre de 1980, en la ciudad de Cuernavaca. Sus restos fueron repatriados en 1991 y sepultados en el cementerio de San Andrés de Giles.

Pero no sólo fue Cámpora víctima de ese fanatismo necrófilo, también otras personas allegadas, como las actrices Elina Colomer<sup>62</sup> y Fanny Navarro<sup>63</sup>, que mantenían una relación sentimental en paralelo con el empresario. En el caso de ésta última, el capitán Ghandi puso durante una entrevista la cabeza de Duarte sobre la mesa para demostrarle que había sido asesinado y le preguntó si ella tenía sífilis<sup>64</sup>. La actriz se desmayó de la impresión. Luego, entró en un estado de depresión con ataques de pánico que le impidieron continuar con su carrera, muriendo en 1971, sola, pobre y desocupada. Durante un tiempo Fernández Alvaríño mantuvo la cabeza de Duarte en

---

<sup>62</sup> (Bs. As. 1922 – 1987) Nacida en el barrio de San Telmo de la Ciudad de Buenos Aires, en el seno de una familia de clase media alta, dueña de una estancia en General Villegas (sur de la Provincia de Buenos Aires). Desde su infancia vivió en el campo, a los cinco años andaba a caballo. Su hermana Amanda Colomer, más conocida por el nombre artístico de Mendy, una cronista de revistas del corazón, le había abierto la puerta al mundo de la radio y del cine, en donde realizó una exitosa carrera, participando en 31 películas y numerosos radioteatros. Luego del golpe de 1955 su carrera se paralizó, y retornó en 1957 en un espectáculo revisteril con el capocómico José Marrone. Después de realizar varias películas en pequeños papeles, Hugo del Carril la convocó para protagonizar *Culpable*. Su popularidad aumentó con el ciclo televisivo de los años 60 "*La Familia Falcón*", donde acompañó a dos importantes actores argentinos, Pedro Quartucci y Roberto Escalada, y que debido a su éxito fue llevado al cine y al teatro. Murió en 1987, tras una serie de problemas cardíacos, retirada desde hacía años del medio artístico.

<sup>63</sup> Fanny Julia Navarro (Buenos Aires, 1920–1971). Inició su profesión en el mundo artístico como cantante de tangos, al poco tiempo ya se formó en el cine y la televisión como actriz dramática. En la década del 30, se desempeñó en papeles de mujer fatal y en el cine sonoro en películas musicales, trabajando junto a grandes figuras desde principio de los años 40. Muchos la consideraban como una trepadora que utilizó su relación con Juan Duarte para adquirir una mayor popularidad, sin embargo, la actriz ya había sido tapa de revistas y protagonista tanto en cine como en teatro. Pese a que tras la muerte de Duarte fue raleada de la escena y la política, luego del golpe de 1955, llega su declive y definitivo ocaso, asociado también al colapso nervioso que sufrió en la entrevista con Fernández Alvaríño. Durante el Gobierno Peronista, Eva Perón la designa en 1950 Presidenta del Ateneo Cultural Eva Perón, del que entre otras estrellas también participó la actriz Silvana Roth, que recuerda «*cuando Fanny empieza a desempeñar su tarea como presidenta del Eva Perón en 1950, una entidad de la que yo fui vicepresidenta, cometió muchos errores. Sin embargo, su dilema es anterior. En 1947 y debido a una discusión con su por entonces marido, el bodeguero mendocino metido a empresario (se refiere al único marido de Navarro, un empresario apellidado Chicchitti), tuve que reemplazarla en Mis amadas hijas. No era, de su parte, una conducta profesional*». Sin embargo, algunos biógrafos sostienen que era muy respetada como actriz de teatro y se encontraba capacitada para intervenir en la revista como vedette, cubrir roles en comedias livianas o actuar en dramas. Su versatilidad, en este aspecto, no tenía límites. Esteban Serrador sostenía: "*Fui pareja en la ficción de una cantidad de mujeres muy jóvenes sin ninguna experiencia vital, aunque con buen técnica. En mi opinión, Fanny superaba a las de aquel entonces y de su misma edad, porque había usado agua y ajo contra los desengaños. Y estoy hablando de la Fanny que yo conocí a mediados de los años 40*". (Posadas, 2009).

<sup>64</sup> Juan Duarte estaba enfermo de sífilis, que llegó a un estado avanzado e irreversible. Sin embargo, no asumía su enfermedad y continuó hasta su muerte con su alocada vida.

su oficina para mostrársela a quienes lo visitaban, en un acto de necrofilia antiperonista al que la Revolución Libertadora también sometió a Eva Duarte<sup>65</sup>.

Tres años después, en 1958, el juez Jorge Franklin Kent dictaminó que la muerte de Juan se trató de un suicidio y cerró la causa, que, a través de los años, se

---

<sup>65</sup> Según el historiador Felipe Pigna: *“la “vida” de Evita no terminó con su muerte. No sólo por la notable persistencia de la memoria sino porque su cuerpo embalsamado fue secuestrado del primer piso de la CGT (Confederación General del Trabajo) por un comando de la llamada “Revolución Libertadora”*. Luego de un arduo debate, en el que se incluyeron diversas proposiciones que fueron utilizadas 20 años después durante la última dictadura militar: arrojarla al mar desde un avión de la Marina o incinerar el cadáver, se decidió sacar el cuerpo del edificio gremial. Así, en la noche del 22 de noviembre de 1955, el teniente coronel Carlos Eugenio Moori Koenig, jefe del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE), y su lugarteniente el mayor Eduardo Antonio Arandía se llevaron el cadáver ante la mirada atónita del doctor Pedro Ara, el médico que lo había embalsamado. Si bien la orden de las autoridades era precisa: darle “cristiana sepultura”, el Jefe del SIE, fanático antiperonista, debido al odio que sentía por Evita terminó en una necrófila obsesión que lo llevó a desobedecer al propio presidente Aramburu y a someter el cuerpo a insólitos paseos por la ciudad de Buenos Aires en una furgoneta dejándolo finalmente en el altillo de la casa del mayor Arandía, en las afueras de la ciudad. A pesar del hermetismo de la operación, la resistencia peronista parecía seguir la pista del cadáver y por donde pasaba, a las pocas horas aparecían velas y flores. La paranoia no dejaba dormir al joven oficial, quien en una noche escuchó ruidos en su casa y creyendo que era un asalto de un comando peronista tras el rescate de su abanderada, vació el cargador de su pistola nueve milímetros sobre un bulto que se movía en la oscuridad, su mujer embarazada, que cayó muerta en el acto. Su Jefe intentó llevar el cuerpo a su casa; pero su esposa, María, se opuso terminantemente, por lo que terminó guardándolo dentro de una caja de madera de algún equipo de comunicaciones en su despacho donde lo manoseaba, vejaba y exhibía a sus amigos como un trofeo. Una de sus desprevenidas visitantes, la futura cineasta María Luisa Bemberg, no pudo creer lo que vio; azorada por el desparpajo de Moori Koenig, le comentó espantada el hecho a un amigo de la familia, jefe de la Casa Militar, el capitán de navío Francisco Manrique, quién se lo comunicó al Presidente, que dispuso inmediatamente el relevo del Teniente Coronel y su traslado a Comodoro Rivadavia. En su reemplazo se designó al coronel Héctor Cabanillas, quien propuso sacar el cuerpo del país y organizar un “Operativo Traslado” que consistió en llevarlo a Italia y enterrarlo en un cementerio de Milán con nombre falso. La clave era la participación de la Compañía de San Pablo, comunidad religiosa del Capellán Castrense Francisco Rotger, que se encargaría de custodiar la tumba. El desafío para Rotger era comprometer la ayuda del superior general de los paulinos, el padre Giovanni Penco, y del propio Papa Pío XII, debiendo viajar a Italia para lograr su cometido. Así, embarcaron el féretro en el buque *Conte Biancamano* con destino a Génova; acompañado por el oficial Hamilton Díaz y el suboficial Manuel Sorolla, quienes se hicieron pasar por familiares de la difunta. En Génova los esperaba el propio Penco. El cuerpo fue sacado del país bajo el nombre de “María Maggi de Magistris”, e inhumado en el Cementerio Mayor de Milán. Una laica consagrada de la orden de San Pablo, llamada Giuseppina Airoldi, fue la encargada de llevarle flores durante 14 años. La operación eclesiástico-militar fue un éxito y fue uno de los secretos mejor guardados, hasta que en 1970 Montoneros secuestró a Pedro Aramburu, responsabilizándolo de la desaparición del cuerpo de Evita. En 1971, durante la presidencia de Lanusse y en plena formación del Gran Acuerdo Nacional, como gesto de reconocimiento, devolvió el cuerpo a Perón. Rotger viajó a Milán y obtuvo el cadáver. Cabanillas y Sorolla viajaron a Italia para cumplir con el “Operativo Devolución”. El cuerpo fue exhumado el 1° de septiembre de 1971, llevado a España y entregado a Perón en Puerta de Hierro, dos días después, por el embajador Rojas Silveyra. Perón regresó al país con Isabel y López Rega, pero sin los restos de Evita. Ya muerto Perón, la organización Montoneros secuestró el 15 de octubre de 1974 el cadáver de Aramburu para exigir la repatriación del de Eva. Isabel accedió al canje y dispuso el traslado, que se concretó el 17 de noviembre (día del militante peronista). El cuerpo de Evita fue depositado junto al de Perón en una cripta diseñada especialmente en la Quinta de Olivos para que el público pudiera visitarla. Tras el golpe de marzo de 1976, los jerarcas de la dictadura tuvieron largos conciliábulos sobre qué hacer al respecto. El almirante Massera, propuso arrojar el cuerpo de Evita al mar, sumándolo a los de tantos detenidos-desaparecidos, pero finalmente se decidió acceder al pedido de las hermanas de Eva y trasladar los restos a la bóveda familiar en la Recoleta.

perdió en los archivos de Tribunales. Una reciente investigación periodística demostró que faltaban los folios de primeros elementos de prueba sobre la escena de la muerte de Duarte, las pericias y los testimonios de los testigos.

Desde el primer plano de la cabeza, un fundido nos lleva a través de un flashback al año 1948, al momento del ascenso de Juancito (Adrián Navarro), presentando al personaje junto a una de sus mujeres, la consagrada actriz, Elina Colomer (Alicia Dupont en el filme, interpretada por Inés Estévez), con quien asiste al estreno de **Dios se lo pague**, un reconocido filme en el cine Teatro Gran Rex. Como hace notar Luciano Monteagudo, el noticiero que precede a la proyección del film, entre aplausos de la platea, muestra al joven firmando, en un acto oficial en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno, el lanzamiento del primer Fondo de Fomento Cinematográfico, un subsidio estatal a la producción de cine argentino. Después del estreno, la cita obligada, como cada noche, es en el cabaret Tabarís, donde tenía un palco permanente. Entre el champán, el humo de cigarrillo y el perfume dulzón de las mujeres, su secretario le organiza una improvisada reunión entre bambalinas con los zares del cine local, que le piden más recursos para sus películas. “Estos del cine son todos iguales”, dirá después Juancito. “Eleva el nivel cultural del pueblo, si serán turros, che. A estos del cine lo único que les importa son los mangos.” A lo que Alicia Dupont le pregunta... ¿y vos? En la soledad del coche que los lleva de regreso a su hogar. Los mangos y el pueblo peronista... porque sin el pueblo peronista no estaría donde estoy, y sin los mangos no tendría una mina como vos....

Sin embargo Juan salía con muchas otras (o mejor dicho, las recibía en su piso de la Avenida Callao), ofreciéndoles sus contactos, para diferentes papeles o tapas

en la revista Radiolandia, símbolo del éxito de una estrella en ascenso<sup>66</sup>. A la mañana siguiente, al alba, lo esperaba el General Perón (Jorge Marrale) para organizar su agenda. Su hermana siempre le recriminaba la vida disipada, pero en un doble juego, a su vez lo justifica y ampara. La película hace hincapié en la incapacidad de Juan para desempeñar el cargo: Eva (Laura Novoa) le recrimina la decisión de concertar una entrevista con el Presidente a un gremialista ferroviario<sup>67</sup> con el General, cuando este era un sindicato crítico y opositor al peronismo. Ella remarca: los únicos dirigentes que me interesan son los peronistas, dando a entender que, en caso de no adherir al régimen, se tomarían las represalias correspondientes, puesto que “en este país los sindicatos los inventó Perón y si un sindicato no es peronista, no está inventado”. Al respecto, Hugo Gambini considera que “Quienes no acataban las directivas del gobierno estaban condenados a un destino inevitable, que comenzaba con la declaración de ilegalidad y terminaba con las cesantías masivas. Fue un camino que también recorrieron los trabajadores textiles, metalúrgicos, telefónicos, plomeros, navales, portuarios, marítimos, papeleros, azucareros y los obreros de la construcción” (Gambini, 2013). De hecho, antes de la huelga ferroviaria (1950-1951) hubo otras que jaquearon al gobierno de Perón y cuyos huelguistas debieron pagar un precio muy alto

---

<sup>66</sup> Entre otras muchas, mujeres, Maruja Montes, una reconocida bailarina y cantante nacida en Sao Pablo en 1930 y que se mató en 1993 al saltar por la ventana de un quinto piso, luego de llamar a la ambulancia. Si bien siempre negó su relación con Duarte, cuando este murió llevó luto como si fuera su viuda.

<sup>67</sup> Los ferroviarios realizaron tres huelgas importantes pero algunos años después, en 1950 y 1951, estimulados por su tradición socialista. Como la Unión Ferroviaria, adherida a la CGT (Confederación General del Trabajo, oficialista) estaba paralizada, el gremio no la reconocía y se creó la Junta Consultiva de Emergencia, que denunció una prohibición a los señaleros de reunirse libremente en la estación de Temperley (al sur de la ciudad de Bs.As.). La Junta convocó a los obreros a expresar su repudio a la intervención frente al local de la Unión Ferroviaria, en Independencia 2880. “El resultado fue una tremenda represión policial, que disolvió la reunión a los sablazos”, recordaría Antonio Scipione, ex presidente de la Ferroviaria y miembro de la Junta Consultiva. A principios de 1951 Evita anduvo recorriendo los talleres ferroviarios para pedir a los obreros que carnearan: “¿Y ustedes, por qué están en huelga?”, les preguntó; y le contestaron: “¿Sabe qué pasa, señora? Que cerraron los locales de la Unión Ferroviaria. Y eso, la verdad, está mal. Usted no se enoje, pero está mal...”. El 23 de enero se decreta el paro, y esa misma noche comenzó la movilización militar y el paro se levantó. Las cárceles se poblaron de centenares de huelguistas y dos mil se quedaron sin trabajo. La lista completa de cesantes se publicó en *Democracia* (diario oficialista) el 25 de enero de 1951. (Gambini 2013).

por sus reivindicaciones<sup>68</sup>. Pese a la postura de Eva, Perón decide recibirlo, confiando en su carisma y la posibilidad de “inventarlo”.

Duarte hacía fastuosos regalos a sus mujeres, por ejemplo sorprende a Alicia con un coche descapotable, al que prueban con un viaje a la estancia, otra de sus adquisiciones, donde cuenta detalles de su pasado a Alicia: su infancia, en medio del campo, viviendo en un puesto de la estancia del patrón, su propio padre, casado con otra y con hijos de su matrimonio legal. Cómo éste mantenía las dos casas, la grande, donde vivía su familia legal y oficial en una ciudad cercana, donde residía de manera permanente, y la otra, la casa chica, donde tenía a su amante y los cinco hijos que tuvo con ella<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Varios fueron los paros y enfrentamientos, en 1946, de los obreros de la carne, al año siguiente los recolectores de residuos, los bancarios y los gráficos, y la metodología gubernamental siempre fue la misma: desconocer las dirigencias gremiales – por lo general de origen socialista, comunista o anarquista, e intervenir las asociaciones sindicales, declarar sus huelgas ilegales, ya que eran realizadas por las bases sin consultar a las dirigencias oficialistas, dejando cesantes a los huelguistas y encarcelar a sus dirigentes.

<sup>69</sup> Juana Ibarguren, tuvo cinco hijos: Blanca (1908), Elisa (1910), Juan Ramón (1914), Erminda (1916) y María Eva (1919). Su padre, Juan Duarte (1858-1926), conocido como *E Vasco* por los vecinos, era un estanciero e importante político conservador de Chivilcoy, una ciudad cercana a Los Toldos. En la primera década del siglo XX, fue uno de los beneficiados con las maniobras fraudulentas que comenzó a implementar el gobierno para quitarle la tierra a la comunidad mapuche de Coliqueo en Los Toldos, apropiándose de la estancia en la que nacieron Juan y sus hermanas. Juana Ibarguren (1894-1971) era hija de un carrero, Joaquín Ibarguren y una puestera criolla Petrona Núñez. Aparentemente tenía poca relación con el pueblo, ubicado a 20 km, y por eso se sabe poco de ella, pero debido a la cercanía de su casa con la toltería de Coliqueo tenía estrecho contacto con la comunidad mapuche de Los Toldos. En todos los partos de sus hijos fue asistida por una comadrona indígena llamada Juana Rawson de Guayquil. Sobre la esposa legítima de Juan Duarte, no hay acuerdo entre los historiadores, para algunos era Adela D’Huart, fallecida en 1919, para otros, Estela Grisolia, hermana de una tía política de Olivera, que se convertiría en viuda el 8 de enero de 1926, cuando su marido muere en un accidente automovilístico en Chivilcoy, y con quien había tenido tres hijas. Los Ibarguren viajan a esa ciudad para asistir al velatorio, pero la familia legítima les prohibió la entrada en medio de un gran escándalo. Gracias a la mediación de un hermano político del padre, quien era por entonces intendente de Chivilcoy, pudieron acompañar el cortejo hasta el cementerio y asistir al entierro. Pese a ello, la familia Ibarguren quedó totalmente desprotegida, debiendo abandonar el puesto de la estancia en el que vivían. Para evitar el hecho tuvo una honda significación emocional vivenciado como una suma de injusticias. Estas circunstancias de su niñez, en las condiciones de discriminación de los primeros años del siglo XX, la marcaron profundamente, ya que los hijos extramatrimoniales eran señalados en sus partidas de nacimiento como «hijos ilegítimos» o «hijos adulterinos», Una vez en el gobierno, el peronismo en general y Evita en particular, impulsarían leyes antidiscriminatorias para igualar a las mujeres con los varones y a los niños entre sí, sin importar la naturaleza de las relaciones entre sus padres, proyectos que fueron muy resistidos por la oposición, la Iglesia y las Fuerzas Armadas. Finalmente, en 1954, dos años después de su muerte, por iniciativa de las diputadas Juanan Larrauri y Deliz Parodi, se logró sancionar una ley eliminando las discriminaciones, como hijos «naturales», «adulterinos», «sacrílegos», «mánceres», etc., aunque

El contrapunto de opiniones y formas de ver la vida en los diálogos con Alicia, en los que la actriz sostiene que él jamás será un oligarca, porque éstos últimos nacen sobre el caballo y no compran tierras, sino que las heredan, remarcando las diferencias entre sus diferentes orígenes<sup>70</sup>.

La contrafigura del personaje de Alicia Dupont en el filme es el de Yvonne Pascal (referenciando a Fanny Navarro), interpretado por Leticia Brédice, representando a una actriz arribista, envidiosa de estrellas consagradas dispuesta a llegar saltando de cama en cama, sin dudarle demasiado, de acuerdo al filme, llega a través de contactos a “Jabón Lux” apodo de Juancito, por eso de “Nueve de cada diez estrellas lo usan”, como aún hoy afirma su publicidad, y al que la ficción referencia con las fotos de Alicia Dupont como cara del producto. Pero para los historiadores del cine, esta imagen de Navarro está totalmente distorsionada, ya que era una actriz consagrada cuando conoció a Juan Duarte, con éxitos resonantes en su carrera tanto en el drama, como en la comedia y en la revista porteña<sup>71</sup>, brillando en el Teatro Maipo, sede de la revista por excelencia como en el Teatro Nacional Cervantes,

---

manteniendo la diferencia entre hijos matrimoniales y extramatrimoniales. El propio Perón había sido registrado como «hijo natural».

<sup>70</sup> Juancito nunca descolló como estudiante, y en sexto grado dejó los libros, pero era estimado como muchacho simpático y pronto se destacó por su éxito entre las chicas. Fue muy compañero de sus hermanas y, siendo el único varón de la familia, pronto aprendió a tratar con novios y festejantes. No tenía veinte años y ya se lucía por las calles de Junín a bordo de un convertible que le regaló el mayor Alberto Arrieta, novio de Elisa. A Juan le gustaban los chalecos de piqué blanco, jugar al billar e ir al prostíbulo. Cuando su hermana María Eva marchó a Buenos Aires en 1935 al amparo del cantante de tangos Agustín Magaldi, Juan, que estaba allí haciendo el Servicio Militar, se quedó con ella. De entonces le venía a Juan Duarte la fascinación por las mujeres de la farándula. Le parecía mentira que María Eva se codeara con aquellas luminarias de la radio: Anita Jordán, Ada Pampín o Rosita del Río. También solía llevar el instrumento de grandes músicos, por ejemplo el violín de Julio de Caro.

<sup>71</sup> Según María Victoria Fornoni, el diccionario teatral de André Pougín “...se da el nombre de revistas a ciertos géneros de piezas en las cuales el autor hace desfilar bajo los ojos del espectador todos los acontecimientos un poco descollantes o sobresalientes que han caracterizado el año que acaba de terminar: revoluciones, guerras, crímenes (...), etc. Ligereza, alegría, movimiento (...), couples más o menos verdes son los elementos que entran en la confección de esta clase de piezas...” (Fornoni, 2010) que en el caso de Buenos Aires sufrió una adaptación propia, fusionando elementos del varieté, el music hall y el Ba Ta Clan, con elementos del sainete criollo y la zarzuela.

protagonizando Antígona Vélez, de Leopoldo Marechal, obra que adapta en una versión criolla el clásico de Sófocles, Antígona.

Al respecto, el Director recuerda y justifica sus personajes diciendo: “Ni Elina Colomer, ni Fanny Navarro ni Malisa Zini aparecen en el filme, sino que son personajes de ficción inspirados en ellas. Esto obedeció a una elemental necesidad de libertad creadora, sobre todo cuando debíamos ser respetuosos de las figuras históricas. En cuanto a las escenas y diálogos de Niní Marshall, fueron extraídos de sus memorias hasta ahora no controvertidas. Las de Susana Canales se corresponden con su testimonio al director de esta película”. (Neifert, 2004)

Sobre el triángulo amoroso entre las dos mujeres y Juan, Alicia Dupont sostiene, que “Juancito irá a rezar a muchas capillas, pero cuando necesita ver a Dios, viene a la Catedral”, refiriéndose a los múltiples amoríos. En el filme muestran a Alicia como la novia, tal como remarca el diálogo de ella con Tucho, el secretario y amigo de Juan Duarte: que es la principal, que la quiere más que a todas, pero que hay cosas que no puede evitar. E Yvonne es presentada como amante, aunque según algunos historiadores del cine como Carlos Maranghello y Andrés Insaurralde, la primera asumía el papel de amante y la segunda, el de novia; a los padres de Fanny Navarro Juan solía invitarlos a su estancia de Monte. “Toda esta historia puede seguirse por medio de los comentarios que, a la manera de un coro griego, publicaban en Radiolandia o Antena las columnistas de chismes del ambiente artístico como Valentina o Mendy” - que era hermana de Elina Colomer. (Maranghello e Insaurralde, 1997).

Estos mismos autores presentan en su libro una carta que Duarte le había enviado unos días antes de su muerte, que reafirmaría la tesis de ellos sobre su relación de Fanny Navarro: "Vidita. Le ruego me perdone, me voy solo al campo. Esta semana



me han pasado cosas tan terribles que le doy las gracias a Dios por estar todavía en mi sano juicio. Por eso quisiera estar solo y si pudiera me iría tan, tan lejos como tan amargado estoy... Usted nada tiene que ver en todo esto, no es pena de amor, es desencanto, es terrible desazón, es asco a casi todo. Para usted un beso grande, como grande es mi deseo porque nunca tenga usted el clima que yo vivo desde hace tiempo, ni los pensamientos que me asaltan. Por momentos, pienso que ya mi cabeza no coordina más, que mis piernas aflojan porque también aflojan mis fuerzas y me quedo hasta sin alma. En una palabra, me muero, pero no termino de morirme. Juan".

La imagen de la actriz para Olivera y Feinmann es totalmente diferente, una mujer segura de sí, rebelde, frontal y mal hablada que exige dentro de los juegos de seducción la exclusividad, que no duda en acceder a las insinuaciones de un productor con tal de actuar en el Tabarís, donde se presenta con la interpretación de Pero yo sé, el tango de Azucena Maizani, con tal de conocer a Juan.

El ascenso de la actriz, que utiliza su relación como trampolín, se realiza con un recurso típico del cine: la superposición de diferentes imágenes de la intimidad de la pareja y las tapas de revistas de la época, junto al tratamiento dado a la joven en los set de filmación como a una auténtica diva. No tarda en ocurrir el encuentro de Yvonne con Eva, quien le ofrece presidir el Ateneo Cultural, que agrupaba a las actrices leales al régimen, para enojo de Alicia que va sintiendo que pierde terreno. Ante el reclamo, él le recuerda que fue la propia Eva quien no quiso saber nada con ella, por considerarla una "contrera" que participó en la Unión Democrática, firmando solicitadas en contra del peronismo<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> La Unión Democrática (UD) fue una alianza electoral realizada en 1945 entre la Unión Cívica Radical, el Partido Socialista, el Partido Comunista, y el Partido Demócrata Progresista para hacer frente a la fórmula Juan Domingo Perón – Hortensio Quijano en las elecciones presidenciales de Argentina en 1946, presentando como candidatos a la

Uno de los hechos que se rememoran en el filme, es la prohibición de Nini Marshall. Olivera y Feinmann consideran que el exilio de la actriz cómica se debió a la denuncia que realizó Yvonne ante Eva, quien sin dudarlo, convoca a los productores les ofrece mayor cupo de película virgen, pero a cambio los obliga a cancelar los proyectos en que participaba Marshall y a contratarla, aunque según los biógrafos de Fanny Navarro, ella era incapaz de denunciar a alguien. La actriz cómica decide pedir audiencia para aclarar las cosas, tras el consejo del productor, al no comprender la causa de su prohibición, sin ser recibida por Eva, ni Juan, pese a la admiración que sentía por la actriz, enviando a su secretario, a echarla, humillándola públicamente, al recordarle que imitaba – a la Perona - en fiestas de sociedad vestida de prostituta, obligando a la actriz a partir al exilio, ante la falta de trabajo, tal como recuerda en sus memorias.

El filme además, recrea escenas de la vida cotidiana y familiar del clan Duarte, como el cumpleaños de doña Juana (Norma Aleandro), resaltando la unión de los hermanos y su madre, aunque la armonía se ve rota en un instante durante el festejo, cuando Juan, impertinente, recuerda la vida familiar en Junín, y menciona la relación de Eva con el cantante Agustín Magaldi<sup>73</sup>, así como se continúa mostrando la

---

fórmula radical a José P. Tamborini –Enrique Mosca, con fuerte apoyo del Embajador de los Estados Unidos, Spruille Braden, un funcionario opuesto a los sindicatos y partidario de la política del garrote, que impulsaba la intervención abierta de Estados Unidos en los países latinoamericanos, con el argumento de combatir el nazismo en los años de la Segunda Guerra Mundial y el comunismo en la Guerra Fría. La oposición se concentró sobre la denuncia de la supuesta condición nazi del gobierno militar argentino y de la política laboral que estaba llevando con apoyo de un sector mayoritario del sindicalismo, y apuntó sus críticas principalmente contra el coronel Perón, por entonces Vicepresidente, Ministro de Guerra y Secretario de Trabajo del régimen militar. A ello se suma el papel de la hermana de Elina Colomer, la periodista Mendy, que fue jefa de prensa de la Unión Democrática, lo que de alguna manera influyó en años posteriores, para que la actriz pudiera trabajar en televisión y cine, luego de algunos años en los que estuvo apartada condenada al ostracismo, hasta el olvido de la relación con el hermano de Eva Perón.

<sup>73</sup> Según Capsiski, ...*(Juan) conoce a la gente del teatro donde actuará Magaldi. Hace ingresar a su hermana y Evita (de tan solo 15 años), irrumpe en el camarín del cantor, pidiéndole que la lleve a Buenos Aires. Sorpresa de Magaldi: él no quiere líos, la chica es menor... Pero allí interviene también doña Juana, que se une a los ruegos de su hija. Finalmente, Magaldi acepta llevar a Evita a Buenos Aires, el cantor tiene fama de hombre serio y siempre realiza sus giras acompañado de su mujer. Evita irá a vivir con los Magaldi; prometió que no se apartaría de ellos. Pero a los pocos días*

incapacidad del protagonista para ejercer el cargo en el que fue designado, al firmar acuerdos de negocios con diferentes empresarios extranjeros, sin entender muy bien de que se trata, a pedido de su secretario Tucho, “cuidando su pan de cada día”. Juan duda, los años de penurias y pobreza habían profundizado su instinto de supervivencia, pero a la vez, su confianza ciega en los amigos de los que se rodeaban podían más, Tucho además era su Secretario porque era de su confianza y le insistía en que debía inicialar los documentos, que serían firmados por otras autoridades de mayor rango, vuelve a objetar, esta vez, la cantidad, 40000 toneladas de carne, pero Tucho lo tranquiliza. Sin embargo, serán estos acuerdos la causa de la caída del hermano de Eva.

Un elemento con el que juega el director es con el cine dentro del cine, para mostrar la utilización de este medio por parte del peronismo para propagandizar el régimen, reproduciendo un filme que sintetiza algunas de las películas realizadas por Fanny Navarro, como el cortometraje **Soñemos** (Luis César Amadori, 1951) que cuenta la historia de una niña huérfana y su relación con una joven preceptora, o **Deshonra** (Daniel Tinayre 1952) que muestra las reformas carcelarias en una prisión de mujeres, exaltando la gestión peronista. En el filme protagonizado por Yvonne, se exalta el peronismo como un período de libertad, en que los pobres dejan de trabajar para el patrón y lo hacen por la patria, conquistando derechos y construyendo en la Nueva Argentina de Perón y Evita una patria justa, libre y soberana (...) naciendo una nueva humanidad, remarcando Olivera en su película, el manejo propagandístico de los filmes de la época, en los que el diálogo posterior a la proyección, demuestra cómo se intenta

---

*de llegar a la ciudad se despide de sus protectores. Probablemente los había utilizado para conseguir llegar a Buenos Aires e iniciar su carrera hacia el sueño artístico que la obsesionaba desde el tablado de la escuela (Capsinski, 1988)*

adoctrinar al pueblo a la vez que molestar a las clases dominantes (los oligarcas). La visión privada de la película de Yvonne y Eva, a su vez da pie para mostrar el compromiso de Eva con los pobres, al enviar, no sin un dejo de provocación, cajas con ropa a Estados Unidos para “los negritos pobres”, reforzando la visión de una mujer vengativa y soberbia, ante el apoyo del embajador de Estados Unidos, Braden a la fórmula opositora de la Unión Democrática.

El origen de esta película según Olivera tuvo que ver con el encuentro con la joven que pudo escapar a “los encantos” (hoy sería considerado lisa y llanamente acoso) de Juancito. Según cuenta el director: “Susana Canales<sup>74</sup> reflató en mi memoria este personaje. Charlé con ella en Madrid: tomamos un té y me contó su “no aventura”, que la obligó a irse, enviada por su padre, a Madrid<sup>75</sup>....” (Bruschtein, 2004), y así decide reproducir la historia contada por la actriz en el filme. La joven, había compartido escena con Elina Colomer, en la compañía de Luisa Vehil, representando **La Rosa Azul**<sup>76</sup>. En palabras de la propia Canales al diario La Nación sobre el tema, “Como anécdota final, puedo decirte que cuando interpretaba la obra «La rosa azul» fui compañera de elenco de Elina Colomer, una de las estrellas preferidas de Juan Duarte. Y me hice muy amiga de ella... Por supuesto, nunca hablamos de su relación con ese Juancito que, ahora, aparece en la película de Olivera con toda su seducción y su dramatismo”. (La Nación,

---

<sup>74</sup> Según cuenta la actriz, nacida en Madrid en 1933, e hija del actor Ricardo Canales, debido a la Guerra Civil Española, se radicaron en un primer momento en Venezuela, recalando en Buenos Aires, al ser contratados por la compañía de García León, y decidió radicarse en esa ciudad. En Buenos Aires, integró el reparto de la compañía de Catalina Bárcena y, en 1944, la compañía de Margarita Xirgu con el estreno de *La dama del alba*, de Alejandro Casona. Además, participó en diferentes películas, entre ellas *Concierto de almas* (1942, Alberto de Zavalía), *Dieciséis años* (1943, Carlos Christensen), *Albéniz* (1947, Luis César Amadori), *Con el diablo en el cuerpo* (1947, Carlos Christensen), *La hostería del caballito blanco* (1948, Benito Perijo) y varios títulos más.

<sup>75</sup> Susana Canales era una joven estrella en ascenso, con un nombre importante, hasta que apareció Juan Duarte, debiendo en 1950 retornar a España debido al acoso del seductor, que la perseguía con regalos, que no podía rechazar, debido a la situación de poder del acosador.

<sup>76</sup> Obra de Eduardo Borrás, estrenada en el Teatro Empire, con dirección de Antonio Cunill Cabanellas. Protagonizada por Ernesto Bianco, Luisa Vehil, Angélica Lopez Gamio, Elina Colomer, Samuel Sanda, Hugo Pimentel, Cayetano Biondo, y Rafael Diserio.

2004). Olivera a su vez, retoma esta relación, incorporando en su ficción escenas donde Alicia le pide a Juan que no se meta con la joven actriz, de 13 años en el filme, algo mayor en la vida real, pero legalmente menor, y como se convierte en la confesora de la adolescente, y como decide apoyar la decisión de la familia de volver a España, ante el intento de seducción del poderoso galán, a la vez que toma una dura decisión: abandonar a Juan, cansada de sus infidelidades, recibiendo una serie de represalias por parte del galán ofendido, la provocación durante la obra intentando desconcentrar a Alicia en sus parlamentos, o la quema del coche que le regalara tiempo atrás. El comportamiento de Juan, crea rispideces en el matrimonio presidencial, su hermana intenta protegerlo y justificarlo, mientras que su cuñado, envía a sus subalternos a vigilarlo, ya que todos los hombres son buenos pero si se los vigila son mejores. Y Juan se refugia en brazos de Yvonne, que intenta convencerlo de la necesidad de que Eva sea la candidata a Vicepresidenta, en una eventual fórmula Perón–Perón, y rechaza a Julia (Celina Font representando a Malisa Ziny<sup>77</sup>), otra joven actriz. La posibilidad de que Eva ocupe la vicepresidencia no era bueno para sus negocios, y por ello Juan pretende disuadir tanto a su novia como a su hermana, a la vez que intenta que sus allegados convenzan a Eva de renunciar al proyecto. Ella está dispuesta a continuar con ese proyecto. Es Cámpora, el personaje que muestra la postura social con respecto a la candidatura de la primera dama: el rechazo de la sociedad patriarcal y machista de la época, incluido el del propio Perón que consideraba en ese momento la política como cosa de hombres, así como los militares. Al consultarle al General, este le dice que Eva

---

<sup>77</sup> Nombre Artístico de María Luisa Zambrini (1921-1985) Según Silvana Roth, «Malisa adhirió al peronismo de inmediato. En su caso, no se trataba de una cuestión emotiva. Estaba segura de que se hallaba ante un movimiento que acabaría con la injusticia en Argentina. Hasta su ex marido, Traverso, la acompañaba a las manifestaciones». (Posadas, 2009). En 1950 integró la primera comisión directiva del Ateneo Cultural Eva Perón, y con la caída del peronismo en 1955 fue censurada, llegando a prohibirse su ingreso a los estudios de Canal 7, el único canal televisivo de la época.

no será Vicepresidenta, confesando a su cuñado, que su esposa tiene un enemigo que no le permitirá llegar al cargo<sup>78</sup>, sin especificarle cual era.

En el filme, este hecho histórico, conocido como el “día del renunciamiento”, se representa con un montaje paralelo entre Eva en soledad ante el micrófono, y su madre junto al resto de sus hijos, llorosos y angustiados, ante un aparato radiofónico, presentando algunos fragmentos del discurso del día leído por Cadena Nacional de Radiodifusión, el 31 de agosto de 1951.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> A Eva se le detecta un cáncer de cuello de útero a mediados del año 1951, unos meses antes de su muerte. El 22 de agosto de 1951, solicitó desde el balcón del Ministerio de Obras Públicas unos días para pensar el ofrecimiento de la Confederación General del Trabajo, el Partido Peronista Femenino (las mujeres votarían por primera vez en la historia del país) así como centenares de agrupaciones políticas.

<sup>79</sup> El discurso completo de su “irrevocable decisión” de renunciar al honor que los trabajadores y el pueblo de su patria quisieron conferirles el siguiente: *“Compañeros, quiero comunicar al Pueblo Argentino mi decisión irrevocable y definitiva de renunciar al honor con que los trabajadores y el pueblo de mi patria quisieron honrarme en el histórico cabildo abierto del 22 de agosto. Ya en aquella misma tarde maravillosa, que nunca olvidarán ni mis ojos ni mi corazón, yo advertí que no debía cambiar mi puesto de lucha en el Movimiento Peronista por ningún otro puesto. Desde aquel momento, después de aquel diálogo entre mi corazón y mi pueblo, he meditado mucho en la soledad de mi conciencia y reflexionando fríamente he tomado mi propia decisión en forma irrevocable y definitiva, presentada ya ante el Consejo Superior del Partido Peronista y en presencia de nuestro jefe supremo el general Perón. Ahora quiero que el Pueblo Argentino conozca por mí misma las razones de mi renuncia indeclinable. En primer lugar y poniendo estas palabras bajo la invocación de mi dignidad de mujer argentina y peronista y de mi amor por la causa de Perón, de mi patria y de mi pueblo, declaro que esta determinación surge de lo más íntimo de mi conciencia y por ello es totalmente libre y tiene toda la fuerza de mi voluntad definitiva. Yo, que he vivido varios años, los mejores de mi vida, junto al Gral. Perón, mi maestro y amigo, he aprendido de él a pensar y a sentir y a querer, teniendo como únicos ideales la felicidad del pueblo y la grandeza de la nación. La felicidad del pueblo, se concreta en el bienestar de trabajadores y en la dignificación de los humildes y en la grandeza de la patria que Perón nos ha dado y que todos debemos defender como la más justa, la más libre y la más soberana de la tierra. Yo invoco en este momento el recuerdo del 17 de octubre de 1945, porque en aquella fecha inolvidable me formulé yo misma y ante mi propia conciencia, un voto permanente y por eso me entregué entonces al servicio de los descamisados, que son los humildes y los trabajadores. Tenía una deuda casi infinita que saldar con ellos, que habían reconquistado a Perón para la patria y para mí. No tenía entonces, ni tengo en estos momentos, más que una sola ambición. Una sola y gran ambición personal: que de mí se diga cuando se escriba este capítulo maravilloso que la historia seguramente dedicará a Perón, que hubo al lado de Perón una mujer que se dedicó a llevarle al presidente las esperanzas del pueblo, que Perón convertía en hermosas realidades y que a esta mujer el pueblo la llamaba cariñosamente Evita. Nada más que eso. Evita quería ser cuando me decidí a luchar codo a codo con los trabajadores y puse mi corazón al servicio de los pobres, llevando siempre como única bandera el nombre del general Perón a todas partes. Si con ese esfuerzo mío, conquisté el corazón de los obreros y de los humildes de mi patria, eso ya es una recompensa extraordinaria que me obliga a seguir con mis trabajos y con mis luchas. Yo no quiero otra cosa que este cariño. Aceptar otra cosa, sería romper la línea de conducta que le impuse a mi corazón y darle la razón a los que no creyeron en la sinceridad de mis palabras, que ya no podrán decir jamás que todo lo hice guiada por mezquinas y egoístas ambiciones personales. Yo sé que cada uno de los descamisados que me quiere de verdad, ha de querer también que nadie tenga el derecho a descreer de mis palabras y ahora, después de esto, nadie que no sea un malvado podrá dudar de la honradez, de la lealtad y de la sinceridad de mi conducta. Estoy segura que el Pueblo Argentino y el Movimiento Peronista que me lleva en su corazón, que me quiere y que me comprende, acepta*

Los tiempos se aceleran, En las elecciones del 11 de noviembre de ese año, vota desde su cama de hospital, una semana después de la intervención quirúrgica realizada por el oncólogo norteamericano George Pack que viajó especialmente para atenderla, sin embargo, los resultados no fueron los esperados. Tampoco las sesiones de rayos posteriores logran mejorarla; la enfermedad se iba adueñando de su cuerpo. La desesperación ante esta situación, lleva a Juan a buscar contención, golpeando la puerta de Alicia, que lo recibe una vez más. Yvonne, celosa, discute esta decisión exigiéndole a su pareja que se comporte como un hombre, haciéndose cargo de la situación, brindando apoyo a su hermana, en lugar de buscar apoyo para sí mismo.

El encuentro entre ambas mujeres no tarda en ocurrir, con sus posturas irreconciliables sobre Juan, Yvonne considerando que se le debe exigir que se haga cargo, desde una visión mediatizada por la política, remarcando la necesidad de un comportamiento fuerte para favorecer el interés común, en este caso, el del movimiento peronista y su figura más representativa, la abanderada de los humildes, Alicia, que lo considera un chico asustado ante la enfermedad de Eva, pensando en Juan, sus sentimientos y temores, aceptándolo tal cual es.

Eva empeora, y en el filme se muestra como sus colaboradores intentan complacerla: Yvonne, proponiendo que el Congreso nombre a Evita como Jefa espiritual de la nación y a Perón Libertador de la República, Cámpora, a su vez, propone que *La Razón de mi Vida*<sup>80</sup>, el libro autobiográfico de Eva, en el que explica su historia

---

*mi decisión porque es irrevocable y nace de mi corazón. Por eso ella es inquebrantable, indeclinable y por eso me siento inmensamente feliz y a todos les dejo mi corazón.”* (Fernández y Caramello 2012, p. 342-344).

<sup>80</sup> Su primera edición fue presentada en el mes de octubre de 1951, ya Eva gravemente enferma, y tuvo sucesivas reediciones en los años siguientes. El libro, organizado en tres partes, la primera, titulada, *las causas de mi misión*, la segunda, *los obreros y mi misión* y la tercera *a las mujeres y mi misión*, considerado como un testamento político que desarrolla la doctrina y fundamentos del peronismo, presentando las ideas y pensamientos de Perón, aclarando que coincide plenamente con ellos. Sin embargo, nos encontramos que el libro tiene dos versiones: la original, cuya copia dactilográfica obra en poder de la familia Penella, y la oficial, resultado de la poda, los injertos y las manipulaciones

y fundamentos políticos, sea de lectura obligatoria en todas las escuelas del país. Ambos proponen la construcción de un monumento, según las mujeres, en la plaza de Mayo, tan alto como la torre Eiffel, según el presidente de la Cámara, en cada uno de los pueblos y ciudades, idea apoyada por el propio Juancito, también proponen declararla Abanderada de los humildes y entregarle el collar de la orden del Libertador General San Martín en el Congreso, en una competencia de obsecuencia y demostración de amor por la señora, frenados por el Presidente Argentino.

El 26 de julio de 1952, finalmente, muere Eva Perón, Juan es traspasado por el dolor, y con imágenes de archivo, el director muestra las multitudinarias exequias de la primera dama. El dolor de las actrices de la Comisión Directiva del Ateneo Cultural, así como Juancito, que se sienten como gran parte del pueblo peronista en situación de soledad y orfandad. Al tiempo, recibe otro golpe: el diagnóstico del avance de su enfermedad, la sífilis, que llegó a una fase en la que ya no tenía tratamiento, de acuerdo a lo informado por un especialista médico. En medio de su depresión y desconcierto,

---

que sufrió el manuscrito a manos de Raúl Mendé, ministro de Perón. (N.de A. Se refiere al médico Raúl Antonio Mendé, poeta y político peronista [1918-1963] que ocupó diversos cargos como Intendente de la Ciudad de Esperanza en la provincia de Santa Fe, y Secretario y luego Ministro de Asuntos Técnicos de la Nación durante las dos presidencias de Perón) peronista Una cosa es el texto que Penella escribió para Evita, y que la tuvo como primera lectora y correctora; y otra distinta el texto que, a partir de ese manuscrito, confeccionó Mendé con el propósito de complacer a Perón. De acuerdo a la memoria del Padre Hernán Benitez, confesor de Eva, *"lo escribió (Manuel) Penella de Silva, estupendo, muy buen escritor (periodista y diplomático español). Ella lo conoció en Europa, durante su viaje. Después, él vino a Buenos Aires. Yo tuve a sus hijas en mi curso de Antropología. Penella había escrito unos apuntes para una biografía de la señora de Roosevelt, el presidente norteamericano. ¿Sabía usted eso? Mire que es muy poco conocido. Ella le propuso que los adoptara para relatar su vida. Lo hizo y salió muy bien, requetebién. Pero escrito muy en español. Entonces, los borradores los tomó Mendé. Un escritor simple, sencillo y con un estilo muy de mujer, lo digo sin ánimo de crítica. El libro salió muy bien escrito. Pero tenía muchos inventos, muchas macanas. Mendé lo escribió pensando en quedar bien con Perón. Salieron cosas ridículas. Por ejemplo, en lo que se refiere a los días de octubre del '45, donde dice "No te olvides de los descamisados" ¡Que descamisados ni que ocho cuartos! Él no se acordó ese día. Quería el retiro e irse. El libro contiene entonces muchas falacias (Galasso 1999, P. 54). Según una entrevista realizada por el periódico Infobae el 26 de julio de 2019 a Manuel Penella Heller, hijo del autor original, quien cuenta que "tenía el manuscrito original, conservado celosamente por mi madre (...) y pruebo en mi libro que hay un abismo entre el original de mi padre y el texto oficial. Las ñoñerías, simplezas y monstruosidades que tanto han dado que hablar fueron, todas, de la cosecha del doctor Mendé (...) El original de mi padre, leído, corregido y aprobado por Eva, fue mutilado y tergiversado para complacer a Juan Perón (...) Mi padre murió en Río de Janeiro, y de la versión oficial de La Razón de mi Vida... prefería el olvido".*



recibe a Yvonne, a la que acusa de transmitirle la enfermedad, de prostituirse para lograr sus objetivos, llegando en su violencia y desesperación a castigarla físicamente, temiendo llegar a la locura en un futuro cercano, como consecuencia de su mal.

Perón busca “des-Evitizar” su gobierno, alejando a aquellos vinculados con su esposa muerta, así aleja a Yvonne y a Cámpora, entre otros funcionarios cercanos a ella mientras enfrenta diferentes problemas. Primero fueron rumores y habladurías, y enseguida empezó a escucharse la palabra “negociado”, que era como se llamaba entonces a la corrupción. Para ese momento, Juan Duarte tenía negocios incontables y había abierto cuentas difíciles de explicar. Les había regalado sendos Cadillacs a Fanny y a Elina, que había pagado con cheques de Presidencia de la Nación; vivía en un piso a nombre de la Fundación Eva Perón; tenía una estancia en Monte que había hecho arbolar con plantas sacadas del aeropuerto de Ezeiza; manejaba la industria del cine y adjudicaba los créditos de fomento; controlaba el abastecimiento de carne y participaba en bancos, cadenas hoteleras y empresas petroleras.

El gobierno atravesaba una crisis política y económica que no podía resolver, ya que el modelo de crecimiento industrial y distribución progresiva del ingreso se estaba agotando. La insuficiencia de divisas -producto de la caída de ingresos de las exportaciones agropecuarias-, impedía sostener la importación de equipos y maquinarias. Perón intentó reducir el gasto público, pero los precios no detuvieron su alza, acusó a "los malos comerciantes", pero el problema excedía al comercio minorista. También aumentaban el combustible y las tarifas de los servicios. En ese contexto de inestabilidad y caída del consumo interno, Perón relativiza esas señales -¿Alguno de ustedes vio alguna vez un dólar?, pregunta a la audiencia enfervorizada, que grita un No! rotundo. La respuesta del General no tarda de llegar: -Entonces, ¿para que se preocupan?

Julia, la joven actriz rechazada por Juan, a la salida de un acto de la CGT en el Teatro Colón, le informa a los gritos al General que ella sabía quiénes eran los responsables de los negociados que perjudicaban al pueblo, y que perteneció al propio movimiento, antes que la custodia la apartara. Perón la cita en la residencia de la calle Austria<sup>81</sup> y allí la actriz le dio un detallado informe sobre los negociados, el mercado negro y la exportación de carne. El diálogo entre Julia y Perón en el filme, muestra un Perón, cargado de cinismo, que considera que el pueblo puede ser engañado, aunque aclara a continuación que era una broma, ante la expresión de la actriz. Reconoce que Juan era un tarambana, pero también sospecha que la causa principal de la denuncia de la actriz, que argumenta que lo hace por la patria y preservar el movimiento, fue el desprecio por el rechazo de Juan. Duarte quedó expuesto como el "foco infeccioso" del gobierno, y esto permitió que la corrupción quedaba delimitada a sus "negociados", funcionando como un fusible en un contexto de tensión social por la fragilidad económica.

Ante la gravedad de la denuncia, el presidente encarga al general León Bengoa y otros militares, que investiguen, que encuentren un culpable que cargue con todos los negociados, sin importar quien sea, dando a entender que le suelta la mano a su cuñado, al que culparán de todo. El primero en denunciarlo ante las presiones fue su propio secretario, Tucho, que le confiesa a su jefe que lo denunció ante los militares, y este no asume la realidad. “¡Yo no robé nada! Soy el hermano de Evita, No me pueden

---

<sup>81</sup> El Palacio Unzué, también conocido como Quinta Unzué, fue la Residencia Presidencial de la República Argentina durante la presidencia de Juan Domingo Perón (1946-1955), y se transformó en un lugar de peregrinación y culto luego de la muerte de Eva. El grado de simbolismo que tomó el edificio fue tal, que tras el golpe militar que derrocó a Perón en septiembre de 1955, los dictadores que tomaron el poder ordenaron su demolición total, para borrar todo rastro de sus últimos ocupantes. La residencia ocupaba un amplio terreno en la Ciudad de Buenos Aires, de casi tres manzanas de superficie con jardines arbolados, entre las Avenida del Libertador y Las Heras y las calles Austria, Agüero. Quedó como vestigio de la vieja Residencia, solo alguna escalinata en las plazas. En su lugar, se construyó, entre 1962 y 1992, la actual Biblioteca Nacional de la República Argentina.

acusar porque todo es nuestro. ¿Cómo me van a acusar de afanar si todo lo que tomé es del Estado y yo soy el hermano del Estado?”, brama Juan Duarte, entre el cinismo y la candidez total. No entiende la situación, ni que el propio Perón, a pesar de ser su cuñado, lo entrega sin miramientos. El aún cree en el General, que éste está engañado por los obsecuentes, los enemigos de la patria, e intenta hablar con él al día siguiente pero no es recibido.

El 8 de abril, en un discurso por la cadena de radio el General afirmó: "Yo no apaño a ladrones de ninguna naturaleza. Pero a un hombre no se lo puede tildar de ladrón hasta que no se le haya probado que ha robado. Ahora bien, cuando se le pueda probar, estén seguros que el hombre irá a la cárcel, así sea mi propio padre. El funcionario que roba, no le roba al gobierno, le roba al pueblo, y el que le roba al pueblo es un traidor a la patria". Todo el mundo entendió que se refería a su cuñado, cuya caja fuerte en la Casa Rosada fue forzada esa misma noche retirándose todos los documentos, mientras la ciudad hervía de rumores y Juan recibía una comparecencia ante la Comisión Investigadora, que lo lleva a presentar su renuncia al cargo.

Al presentarse ante su cuñado, el joven no puede creer lo que escucha de los labios del general, va en su búsqueda, pero le impiden el acceso al despacho presidencial, Perón, ante el escándalo, se asoma, lo mira fríamente, y vuelve a entrar, sin decir palabra. En su desesperación y delirio, Juan busca a Alicia, quien intenta contenerlo cuando le cuenta que Perón no lo recibe. Ella le aconseja insistir, pero él en su delirio busca hablar con Eva, su hermana fallecida, cuando Alicia le dice que eso es imposible, que ella está muerta, Juan la increpa, recordando que ella no es como ellos, que en eso Yvonne tenía razón, que por eso Evita no la quería, saca un arma, para defenderse de sus enemigos, y ella ante la situación le ofrece huir, iniciar una nueva vida, pero él la rechaza, solo quiere recuperar la que tenía. Busca a su hermana en la

casa materna, y su madre intenta hacerle entender que está muerta, aconsejándole hablar con Perón, al decirle Juan que él no quiere verlo, doña Juana, se da cuenta que el General no recibe a nadie de la familia de su esposa, a los que soltó la mano. Con una licencia que intenta dar una nueva explicación, a la muerte de Juan Duarte, Olivera y Feinmann dan una vuelta de tuerca al suicidio de Juancito, quien en busca de su hermana, llega a la habitación donde se instaló durante su enfermedad, escribe una carta de despedida al General, y se dispara en la sien, tirado en la cama que fuera de su hermana. Los servicios no tardan en llevarlo a su casa en la Avenida Callao, en una ambulancia del ejército, armando la escena en el cuarto de Juan, que fue encontrado la mañana siguiente por su mayordomo japonés, Inajuro Tashiro en un charco de sangre, vestido con calzoncillos, camiseta, medias y ligas, y una herida de bala en su sien derecha. Duarte estaba arrodillado ante la cama como si hubiera muerto mientras rezaba. En el suelo se veía un revólver Smith & Wesson calibre 38 y sobre la mesa de luz una carta manuscrita en la que se despedía de su cuñado y jefe, Juan Domingo Perón, que decía así: "Mi querido general Perón: la maldad de algunos traidores al general Perón y al pueblo trabajador, que es el que lo ama a usted con sinceridad, y los enemigos de la Patria, me han querido separar de usted, enconados por saber lo mucho que me quiere y lo leal que soy... He sido honesto y nadie podrá probar (sic) lo contrario. Lo quiero con el alma y digo una vez más que el hombre más grande que conocí es Perón... Me alejo de este mundo azqueado (sic) por la canalla, pero feliz y seguro de que su pueblo nunca dejará de quererlo. Cumplí como Eva Perón, hasta donde me dieron las fuerzas. Le pido cuide de mi amada madre y de los míos, que me disculpe con ellos que bien lo quieren. Vine con Eva, me boy (sic) con ella, gritando Viva Perón, viva la Patria, y que Dios y su pueblo lo acompañen siempre. Mi último abrazo para mi madre y para usted. Juan Ramón Duarte. P. D. Perdón por la letra, perdón por todo".

La carta llamaba la atención por diferentes motivos: para aquellos que como el Capitán Molinari, consideraban que Duarte había sido asesinado, era fraguada. Para los que consideraban asesinato, fue la despedida. Cuando el Juez le llevó la carta a Perón, este solo comentó "A ese muchacho lo perdieron el dinero fácil y las mujeres. Tenía sífilis".

El filme vuelve del largo flashback al interrogatorio del Capitán Ghandi a Cádiz que, estalla a los gritos, ¡No! Juancito era mi amigo... se mató él, ante la presión del interrogador. Clausurando el relato exactamente con los movimientos inversos al inicio del filme, el funcionario con la cabeza en una bandeja, retirándose de la Comisión y la visión del Congreso, en un anochecer donde prima un cielo azul noche, presentando a continuación los títulos, con un claro estilo de las películas de la época.

### 2.3.2. La "batalla" de Colonia Vela o la vida por Perón. Acerca de No habrá más Penas ni Olvido.

En 1983, previo al convencimiento de su socio, Fernando Ayala, que tenía sus reservas sobre el tema, aunque finalmente aceptó. Esta fue la primera de las películas en que el Director toma un tema que le despierta sentimientos al menos contradictorios a lo largo de su vida: el peronismo. Esta película, si bien fue cronológicamente la primera que Héctor Olivera filmó sobre el tema, trata sobre la tercera presidencia de Perón (1973-1974) y las luchas internas dentro del partido gobernante que desangraron el país. Según sus palabras, "desde siempre soñé con hacer algo relativo al peronismo, y finalmente, esta obra cumplía con mis deseos". (Olivera 2021:233). Se contacta con el autor, Osvaldo Soriano, que aún estaba en París y no duda en autorizar al director de **La Patagonia Rebelde**.

La novela que dio origen al proyecto, fue escrita por Soriano en 1974 y publicada en España recién en 1978, durante el exilio del autor en Bélgica y Francia. Esta primera edición, no llegó a este país por razones de censura previa durante la dictadura y se caracterizó por un Prólogo en el que Soriano explicaba las internas dentro del seno del partido gobernante – el Justicialismo<sup>82</sup> - en el momento en que se sitúa la historia. Osvaldo Bayer, considera que la mejor definición del peronismo no la encontró en los tomos y tomos de sociólogos y ensayistas europeos que intentaron construirla, sino en esta novela porque pudo sintetizar —lo que fue el peronismo para los aprovechadores y para la gente humilde. (Montes-Bradley, 2000: 54), lo mismo, consideraba la escritora Ana María Shúa, que cuenta que, al leerlo, tuvo una especie de revelación al descubrir que Soriano estaba contando la lucha entre la izquierda y la derecha del peronismo como si fuera una película de cowboys, permitiéndole tomar conciencia de otras posibles miradas de lo que había pasado en nuestra historia reciente.

La adaptación fue realizada, con el beneplácito de Osvaldo Soriano, por el dramaturgo Roberto Cossa, con quien Olivera ya había trabajado en otros proyectos y el propio director, y como ambos reconocen, fue una tarea bastante sencilla, debido a la trama urdida por el autor de la novela y refleja el enfrentamiento interno dentro del peronismo, representando las dos corrientes más distintivas en los años del último gobierno del General Perón (1973-1974): la llamada izquierda peronista, en el filme encarnada por el delegado municipal de un tranquilo y pequeño pueblo, Colonia Vela, querido y respetado por todos, y por la otra, los grupos de la llamada derecha, vinculada a los grupos más conservadores de la agrupación política y representados por la

---

<sup>82</sup> Nombre que se dio al partido formado por el movimiento peronista a partir de 1971. Este movimiento fue fundado por Juan Domingo Perón en 1946 a partir de la fusión de diferentes partidos que lo apoyaron: el Laborista y una parte de la Unión Cívica Radical, entre otros

Delegación de la Confederación General del Trabajo (organismo que agrupa a todos los sindicatos), los poderosos del pueblo y el intendente del Partido (el alcalde del Concejo, según su equivalente español).

Olivera recuerda que le comenta a Cossa que le sorprende que en la novela no apareciera el cura, personaje inevitable en cualquier historia pueblerina, a lo que el dramaturgo le contesto sabiamente “no muestres la iglesia y nadie preguntará por el cura” (Olivera, 2021:236)

Se estrena un mes antes de las elecciones nacionales que darían el triunfo al Dr. Alfonsín, batiendo records de taquilla, pero con diferentes valoraciones de la crítica, ya que algunos reconocieron en el film una obra con “vocación de clásico de género de la sátira política” (Neifert, 2003: 67) y otros lo calificaron como “una simple visión maniquea de la realidad argentina” (Danoti, 1984: 51). Sin embargo, es probable que la mayor polémica se haya desatado por las consecuencias de la fecha de su estreno: “Agustín Neifert, el diario francés *Le monde* y el mismo partido peronista, consideraron el debut de la película responsable en gran medida de la derrota del candidato del peronismo, en aquellas elecciones que celebraban el regreso de la democracia, después de haber sobrevivido a la siniestra dictadura de Jorge Rafael Videla (Padilla Gómez, 2011:109), aunque muchos otros consideran que en realidad la causa de la derrota tuvo que ver con la imagen del candidato a Gobernador de la Provincia de Buenos Aires prendiendo fuego a un féretro con las siglas U.C.R. – Unión Cívica Radical, su principal opositor – en el acto de cierre de la fórmula del Partido Justicialista.

La historia, reflejando la historia del país, termina trágicamente para gran parte de los habitantes del pueblo, llegando a una situación de no-retorno, imposible de revertir. Las facciones de izquierda y derecha masacran a sus oponentes bajo la misma

consigna: Perón o muerte; una situación tan desatinadamente atroz y absurda, que sólo desde el humor puede recrearse con coherencia. El elenco, una vez más en los filmes de Olivera, fue de primerísimo nivel: Federico Luppi, Víctor Laplace, Héctor Bidonde, Rodolfo Ranni, Miguel Ángel Solá, Julio De Grazia, Lautaro Murúa, Graciela Dufau, Fernando Iglesias (Tacholas) y Ulises Dumont.

La película realiza un preestreno en el Cine Alfa I y debido a la demanda debió hacer una segunda función en el Alfa II, y tras la función, el director recibía felicitaciones y el pésame, suponiendo que en las elecciones que se realizarían un mes después ganaría el peronismo. Tras el estreno para el público, el 22 de septiembre de 1983, un mes antes de las elecciones, la película recibió muy buenas críticas, excepto de la prensa peronista. Y a nivel internacional inicia una recorrida por un circuito internacional: En marzo de 1984 Olivera viaja a Berlín con Federico Luppi y junto a Osvaldo Soriano. Luego de la proyección dieron una conferencia de prensa en la que debieron explicar esa guerra en la que tanto el que mataba como el que moría lo hacía en nombre de Perón. Ganan el Oso de Plata por el Premio Especial del Jurado, siendo nominada para el Oso de Oro, premio que finalmente gana la película de John Cassavettes, *Love Streams* (estrenada en Argentina como *La Fuerza del Amor* y en España como *Corriente de Amor*), debido, según las crónicas de la época, a una dudosa premiación ya que, en su proyección, como cierre del festival, fue abucheada por el público. Y como mejor película el premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica – FIPRESCI y de la Confederación de Arte y Ensayo – CICAÉ. En el coloquio realizado tras la exhibición de la película en Los Ángeles International Film Exposition –Filmex 84– un asistente le pregunta al Director cuando haría la película sobre los desaparecidos, y sin sospechar que un par de años más tarde sería él, contesta que Hay colegas más adecuados para tocar el tema.(Olivera, 2021:246). El



estreno en Madrid fue un éxito; la recepción en una muestra no competitiva, fue excelente. En Cartagena de Indias recibe los premios a Mejor Director, Mejor Film Latinoamericano, y el de la crítica, en Biarritz, el del público, en el 4to Festival Internacional de Cine Policial en Cognac, el gran Premio del Jurado.

La película continuó cosechando éxitos al tomar los derechos de distribución Walter Manley, un distribuidor independiente de Nueva York que logra su exhibición en una muestra denominada New Films/New Directors en el Museum of Modern Art, en 1987, publicitado a seis columnas en The New York Times. Recibiendo, tras el evento, una crítica muy favorable en la portada y en una página interior del suplemento de arte y espectáculos del diario. Gracias a Manley, fue la película de Arias mejor vendida a nivel internacional como *Funny Dirty Little War*.

La historia transcurre en Colonia Vela, un pueblo de alguna provincia argentina, según el filme, en el otoño de 1974. Un pequeño pueblo del sur de la Provincia de Buenos Aires, a 50 km de la ciudad de Tandil, según la novela, y que según algunas crónicas periodísticas de fines de los años 90 del pasado siglo, perdió mucha de su población luego del cierre del ferrocarril. Su nombre originariamente fue María Ignacia Vela y mutó a Colonia Vela, o simplemente Vela, por ser la locación elegida por Osvaldo Soriano para tres de sus exitosas novelas, que fueron llevadas al cine con diferente repercusión, la que nos ocupa, *No habrá más penas ni olvido* (1974); *Cuarteles de Invierno* (1980) dirigida por Lautaro Murúa y *Una sombra ya pronto serás* (1990), también llevada al cine por Olivera. Esta trilogía muestra la historia reciente como una alegoría: *No habrá más penas ni olvido* anticipa el horror de la dictadura que llegaría con el golpe de 1976, *Una sombra ya pronto serás* recrea las secuelas marchitas e invisibles que dejó este régimen y *Cuarteles de invierno* se halla cronológicamente entre ambas novelas al centrarse en contar el periodo más siniestro y sanguinario de la

historia reciente argentina, sin hacer alusión explícita ni a lo siniestro, ni a lo sanguinario, lo que no debilita el sentido opresivo de la atmósfera de Colonia Vela, sino que más bien lo refuerza, desde el estado de pasividad y espanto de una población permanentemente vigilada y fuertemente controlada. Osvaldo Soriano conecta sus tres novelas al referenciar los personajes, las historias narradas en sus novelas anteriores.

La filmación sin embargo no se hizo allí sino en la ciudad de Capitán Sarmiento, una pequeña ciudad al noroeste de la provincia de Buenos Aires, muy cerca de Carmen de Areco. El film se inicia con los anuncios de la presentación de un cantante popular, -Horacio Guarany-, quien según la distorsionada voz de un parlante anexado a un coche que recorre el pueblo, se presentará en el club social y deportivo Coronel Soriano, en clara alusión al autor de la novela, quien al igual que nuestro director, aparece en el filme a través de algunos paneos de la cámara, elemento recurrente del cine de Olivera<sup>83</sup>. Los títulos del filme, se sobreimprimen sobre las imágenes introductorias que nos van mostrando un pueblo como tantos otros de las provincias de la pampa húmeda argentina. Un antiguo automóvil devenido en dragón, recorre las calles polvorientas dando a voces diferentes anuncios: liquidaciones de tiendas, actividades culturales, con una de las canciones más emblemáticas de Guarany como música de fondo, Amar Amando. En el recorrido vamos descubriendo las alusiones políticas a través de las pintadas de propaganda en las viejas paredes, “Colonia Vela con Perón”, “Perón-Evita la patria (tachado peronista y sobrescrito socialista)”, el clásico símbolo de la V de la victoria coronada con la P de Perón, símbolo de “Perón Vuelve” junto a las siglas de la Juventud Peronista, “Perón Vive”.<sup>84</sup> También se utiliza como

---

<sup>83</sup> Este recurso Olivera lo utilizó en otros filmes, tal como en *La Patagonia Rebelde* (1974), en la que aparecen el propio director, y el guionista de la película, Osvaldo Bayer en la escena final, o en *La Nona* (1975), donde su productor, Fernando Ayala, oficia un papel menor.

<sup>84</sup> Perón luego de la llamada Revolución Libertadora de 1955, estuvo exilado en Paraguay, Panamá y España. Y durante 17 años estuvo proscrito e imposibilitado de regresar al país. Si bien hubo diferentes elecciones presidenciales (tanto

elemento integrador que coordina las primeras escenas del film, un avión fumigador, que como una mosca en vuelo, va mostrando lo que ocurre en las diferentes locaciones donde transcurre el filme, y la bucólica vida de un pueblo de provincia durante la cotidianeidad de una tranquila mañana, presentando a sus personajes, y los diferentes espacios, algunos ambientes crispados, en los que se complota por la unidad ideológica del partido, y otros donde la armonía prima pese a la diversidad, marcando diferencias entre la tranquila delegación municipal que como el país, había votado mayoritariamente a la fórmula Perón-Perón llevadas a cabo el 23 de septiembre de 1973, donde la dupla se alzó con el 62% de los votos, superando en algunas provincias el 78%, con una diferencia de 38,5% con el segundo, el candidato de la Unión Cívica Radical<sup>85</sup>.

Si bien estas cifras aplastantes a favor del partido gobernante, podrían hacernos pensar en un partido hegemónico donde la imagen de Perón va tomando protagonismo<sup>86</sup> en la película, las luchas internas dentro del partido que no tardaron en

---

en el año 1958 con el triunfo del Dr. Arturo Frondizi como en 1963, el Dr. Arturo Illia, en ambas elecciones el partido Peronista fue proscrito al igual que su fundador. Esto llevó a la llamada “resistencia peronista” que se caracterizó por su violencia para desgastar a los gobiernos cívicos militares del período.

<sup>85</sup> En el año 1972, el Gobierno Militar del General Lanusse, llama a elecciones, permitiendo, por primera vez luego de 18 años de proscripción, que el partido Justicialista de Perón se presente. Sin embargo, el plazo que el gobierno dio para que éstos fijen residencia en el país, impidió la presentación del General Perón para las elecciones realizadas el 11 de marzo de 1973, en la que triunfó la fórmula de Héctor J. Cámpora y Vicente Solano Lima con el 49,56% de los votos, con el Frente Justicialista de Liberación Nacional (FREJULI), integrado por varios partidos tanto de línea más conservadora, como de izquierda. Cámpora era del riñón del justicialismo y Solano Lima, provenía del partido conservador. Durante la campaña electoral, Cámpora se fue acercando a grupos de izquierda del partido, como los Montoneros, que fueron de los más activos en apoyar al candidato, con el slogan “Cámpora al gobierno, Perón al poder”, mientras que el ala más conservadora, representada por la juventud sindical, casi no participó de la campaña. El 13 de julio presentan sus renuncias, y convocan a nuevas elecciones, para el mes de septiembre en la que triunfa la fórmula Perón-Perón, encabezada por el General, acompañado por su esposa, María Estela Martínez.

<sup>86</sup> La presencia de Perón y Evita, se dan desde los propios créditos, y los graffittis de las paredes del pueblo. Cuadros y fotos aparecen en todo el filme (paredes de edificios, la foto de Eva en el tocador de la mujer de Fuentes. Debido a la presencia velada de esta serie de retratos que integran el decorado, es probable que pasen inadvertidos en la primera parte de la película, pero de la misma forma en que el conflicto entre peronistas de izquierda y de derecha se intensifica con el desarrollo narrativo, el rostro de Perón se va haciendo cada vez más explícito, gracias al protagonismo que le confiere el primer plano y la carga irónica que le otorga el montaje. Resulta particular en este sentido, la escena en la que la facción oficialista inicia un tiroteo contra la delegación, y agujerean el cuadro de Perón. Soriano escribe en su novela: *“las balas picaron la pared de la oficina. El retrato de Perón se movió y luego cayó al*

aparecer a través del complot de una burocracia sindical, representada por los Secretarios de la Central Obrera, Reinaldo (Víctor Laplace), y del Partido, Suprino (Héctor Bidonde), que inician un movimiento para apartar al Delegado Municipal, Ignacio Fuentes (Federico Luppi), un político respetado por todos los habitantes, viejo militante peronista, con una visión pluralista, que daba cabida a todas las tendencias políticas dentro de la delegación. La orden, supuestamente dada por el Intendente del que dependía la Delegación desde una ciudad alejada que funcionaba como cabecera del partido (San José, en el filme, Tandil en la novela de Soriano) era depurar la agrupación política, separando a los “zurditos”. El primer paso, enrarecer el ambiente, esparciendo rumores e información falsa entre los diferentes actores y grupos (Otro de los elementos recurrentes en la política argentina, la manipulación y falsas noticias y acusaciones a los políticos opositores). El conflicto se desata por denuncia de infiltrados marxistas trabajando en la delegación municipal, “elementos que están en contra del orden y del propio peronismo”, y así lo hace saber el Secretario del Partido al jefe policial, y a algunos otros integrantes de las llamadas “fuerzas vivas” del pueblo. El orden es clara: el empleado, supuesto marxista, debe irse, y con él, el delegado municipal que se supone lo apañaba<sup>87</sup>.

Para algunos estas acusaciones son poco creíbles, ¿cómo puede ser que el empleado de la delegación, Mateo (José María López), quien fuera compañero de

---

*suelo*” (Soriano, 1987: 41). Olivera recrea ese fragmento, con un *close up* al cuadro del ex dirigente, cuya sonrisa luce ahora trágica al estar rodeada de agujeros de balas. La ironía se completa con la totalidad del encuadre, pues la foto, aún colgada, está al lado del texto enmarcado (y también baleado) de una de las frases más célebres del presidente argentino: —para un peronista, no puede haber nada mejor que otro peronista. (Padilla Gómez 2011:114)

<sup>87</sup> Con la renuncia de Cámpora, y la asunción del General Perón, el gobierno fue dando un fuerte giro a la derecha. Uno de los factores más influyentes, fue José López Rega, quien, fuera hombre de confianza de Perón, y al que se lo designara (ya en el gobierno camporista) Ministro de Bienestar Social, utilizando cerca del 30% del presupuesto de ese Ministerio en formar un grupo paramilitar que tenía como función exterminar oposiciones, la tristemente célebre Alianza Anticomunista Argentina, o Triple A, que se dedicó a amenazar, torturar y asesinar opositores políticos.

escuela de todos ellos, que llevaba veinticinco años administrando y cobrando impuestos, sin una sola mácula en el expediente, fuera un infiltrado marxista? La duda los carcome, pero al llegar la orden “de arriba”, ésta debe cumplirse, por absurda que parezca, mostrando el nivel de verticalismo dentro del movimiento peronista, comenzando una caza de brujas hacia todos los sectores que no pensarán como ellos.

La escalada de violencia no tarda en llegar, los anuncios públicos, las denuncias contra el empleado y el delegado municipal, las acusaciones de traición, y la respuesta a ellos, primero con un pedido de explicaciones, y la ocupación pacífica de la delegación por parte de Fuentes acompañado por algunos de sus subalternos más leales a los que promueve a mayores cargos, mostrando otro clásico de la política argentina: el clientelismo y el uso de los favores políticos como pago de lealtades. Tanto en la novela como en el filme, encontramos ciertos estereotipos, o lugares comunes, como la caracterización de los dos policías, interpretados por Patricio Contreras y Julio de Grazia, mostrando una de las visiones del imaginario colectivo: el policía sin demasiadas luces, oportunista, mal preparado, pero dispuesto, en algunos casos a dar la vida por Perón, tal como muchos entendían los ideales de esos años. Esos elementos costumbristas, también se remarcan en personajes como Juan, el borracho del pueblo interpretado por Miguel Ángel Solá, eternamente preso por violar los edictos por ebriedad, y obligado a limpiar en la comisaría o hacer recados para los “vigilantes<sup>88</sup>”.

Otro de los temas recurrentes, también asociado a ciertos aspectos del imaginario colectivo de la sociedad argentina, es la importancia social de la paternidad, a partir de

---

<sup>88</sup> Popularmente se conoce de esta manera a los policías destinados a patrullar las calles, con el tiempo, este nombre pasó a toda la fuerza policial. En el filme, a diferencia de la novela, se recrea en la escena del cautiverio del Comisario Luna, en manos de Ricardito, el joven de la JP, un diálogo, en el que el primero le recuerda “—Ricardito. Te acordás cuando eras chico y me decías —vigilante barriga picante”. (hace una pausa) Eras chiquito y yo hacía como que me enojaba. (Realiza otra pausa de nuevo) Mirá que eras travieso. Luego el joven dispara con la escopeta al pecho del Comisario Llanos (1: 05':24" - 1:06': 17")

los legados y la herencia, tema que de soslayo se trata, al recriminarle Fuentes a su mujer el no haberle dado un hijo para pelear a su lado, mostrando paradójicamente no solo una imagen del patriarcado de la sociedad argentina, sino también como “el Macho”<sup>89</sup>, como se lo apodaba a Perón, no había dejado descendencia.

Las primeras escaramuzas y disparos, asombran a los habitantes de un pueblo donde nunca pasa nada, donde se suponía todos eran amigos, aunque pudieran tener diferencias que, a lo sumo, se resolvían en peleas a puñetazos, nunca con la violencia que se generaría gracias a la intervención foránea y las órdenes de Buenos Aires.

Sobre este intento de recuperación de la delegación municipal a balazos, Olivera cuenta en sus memorias como, al no contar con profesionales armeros dedicados al cine, oficiaban de tales suboficiales de la policía provincial que facilitaban las armas y las municiones, lo que llevó a alguna vecina a dar la voz de alarma. Llega una camioneta con un oficial y al explicar lo que estaban realizando, busca su ametralladora con sus ojos brillantes y en la toma siguiente disparó con ella al decorado, quedando esta toma en la película (Olivera, 2021:237).

Los cruces van llegando a situaciones nunca vistas en la bucólica Colonia Vela, como no se habían visto tampoco en la sociedad argentina, llegando a una pelea de todos contra todos, los empleados de la cuadrilla municipal, contra la policía que sitia la delegación, los sitiados resistiendo, llevando al cruce de disparos, y a la caída de las primeras víctimas. Cada facción responsabiliza a la otra. La violencia va en aumento sumando nuevos actores: los integrantes de la Triple A, o Alianza Anticomunista

---

<sup>89</sup> Muchos sobrenombres se le daban al General Perón, entre ellos: el Pocho”, “el *Macho*”, “el Jefe”, “el General”, “el Viejo” o “el Conductor” dentro del peronismo, pero los opositores, luego de la caída en 1955, lo mencionaban como “El tirano prófugo”, “El monstruo” o “El Innombrable”. Cabe señalarse que su nombre había sido prohibido durante largos años luego de la Revolución Libertadora de 1955.

Argentina, un grupo paramilitar encargado de amenazar y asesinar gente, para “limpiar” al peronismo de las corrientes de izquierda o revolucionarias así como a integrantes de organizaciones progresistas opositoras al gobierno. Desde su creación, a fines de 1973, amenazó de muerte a numerosas personalidades de la cultura, obligándolos a partir al exilio<sup>90</sup>. En este caso, los grupos parapoliciales auto atentan contra el coche del intendente para culpar a los “sediciosos”, representados por el ala izquierda del movimiento peronista, los militantes de la Juventud Peronista que en solidaridad con el delegado municipal, deciden iniciar una delirante lucha armada para imponer el comunismo en el pueblo y desde allí llevar la revolución al resto del país, iniciando la lucha con un atentado a través de una bomba que explota en la Central Obrera, matando a Reynaldo, simultáneamente secuestran al Comisario Llanos, al que deciden ajusticiar si no se depone el sitio a la Delegación y se deja en paz al delegado. Pese al intento de negociación del policía para salvar su vida, recordando a sus captores que los conocía de niños<sup>91</sup>, anécdotas y travesuras de su infancia, a la hora señalada es ajusticiado.

Cerviño, el fumigador, decide colaborar con los sitiados, a pedido de Juan, y llega con “El torito”, su avión sumando aún más al caos y confusión existentes, al fumigar a los sitiadores con éxito, logrando frenar temporariamente el sitio. Se suma a la

---

<sup>90</sup> De hecho, muchos de los actores de este filme, estaban retornando del exilio al que se vieron obligados a partir años atrás por las amenazas de la Triple A, tal el caso de Federico Luppi, Horacio Guarany o Patricio Contreras.

<sup>91</sup> Este hecho se da en la película, donde el guion de Cossa y Olivera se toma la libertad de aprovechar estas escenas para demostrar como en un microcosmos como Colonia Vela, se reproduce lo ocurrido a nivel nacional, incluyendo el enfrentamiento entre vecinos y conocidos de toda la vida, resaltando la naturaleza fratricida de la batalla entre individuos que no sólo compartían un partido político, sino también una relación estrecha generada por esa suerte de intimidad colectiva que posibilitan las poblaciones pequeñas, en las que es inevitable crecer junto a un grupo de personas y consolidar vínculos fuertes y prolongados. En la novela, Llanos y el miembro de la juventud peronista no se conocen y en vez de un cigarrillo, comparten una cerveza, pero esta vez, no es Llanos quien le pide que lo convide, sino el muchacho el que le ofrece algo para beber, además, asume una actitud más abierta frente a la conversación y se muestra más interesado en la comodidad del comisario. Ricardito, en cambio, presenta una conducta más indiferente y sólo le dirige la palabra a Llanos para hacerle advertencias.

resistencia el loco del pueblo, que avisa que deben encender las luces para una nueva incursión, esta vez nocturna, de Cerviño, que decide atacar con una nueva carga, esta vez de excrementos, a los sitiadores. Los tiempos se aceleran, Mateo, el empleado acusado, se entrega, es torturado y finalmente asesinado luego de confesar que Fuentes aún estaba vivo.

Finalmente el Delegado es tomado prisionero junto al Sargento García. Juan y los jóvenes intentan rescatarlos, volando una de las paredes y asaltando la escuela donde Fuentes fue salvajemente torturado<sup>92</sup>, pero el delegado no resiste los malos tratos y muere. Pese al estado en que se encontraba, moribundo, el Intendente, hace un último intento de que se haga cargo de la situación, recordándole que lo importante era el movimiento por sobre los hombres que lo integran, más teniendo en cuenta que ambos eran peronistas de la primera hora, en alusión clara a uno de los dogmas del partido. El mismo destino siguieron gran parte de los militantes de la JP y de la Triple A, que se enfrentan a tiros por las calles del pueblo.

Juan y García, fueron los únicos sobrevivientes de todo ese enfrentamiento – no es casual que sean el policía y el borracho, dos individuos que podrían considerarse personajes menores del pueblo – y van en búsqueda de Cerviño, que muere en su presencia, en su fiel Torito, herido por uno de los sicarios de la Triple A que lo siguió

---

<sup>92</sup> Clara referencia al uso de establecimientos escolares cerrados como centros de torturas durante la dictadura militar o aun durante el Gobierno de Isabel Perón. En el llamado Operativo Independencia, en el que el Ejército hace frente a un grupo insurgente que operaba en una de las provincias del norte argentino, Tucumán, donde funcionó el primer Centro Represivo desde 1975 (anterior al Golpe de Estado) conocido como la Escuelita de Famaillá, un edificio que aún estaba en construcción, y por donde pasaron cerca de 1500 personas que fueron secuestradas y torturadas, de las cuales alrededor de 400 continúan desaparecidos. Funcionó como establecimiento educacional entre 1977 y 2013, cuando fue recuperado como centro de memoria histórica. También funcionaron como centros de tortura la Escuela Técnica Magnasco de Rosario (Santa Fe), en el centro del país o en establecimientos educativos de la provincia de Neuquén, en el sur, así como en escuelas militares (como la Escuela de Infantería de Montaña, y quizás la más conocida, la Escuela de Mecánica de la Armada, responsable de la formación de los Suboficiales de esa fuerza. Utilizando a lo largo y ancho del país a los establecimientos educativos como centros de tortura y muerte.



hasta el campo donde residía en las afueras del pueblo. La última voluntad, que logra pronunciar con su último aliento es que le cuenten al General Perón como en el pueblo había verdaderos peronistas dispuestos a dar su vida por el Presidente de la Nación recientemente retornado, como Fuentes o el mismo y que lo lleven a Colonia Vela. Amanece, en un día claro de sol, el clásico “día peronista”<sup>93</sup>, como afirma uno de ellos, mientras inician la marcha hacia el pueblo, parsimoniosos, recordando la emblemática escena del final de (1942, Michael Curtiz, donde Rick (Humphrey Bogart) y el Capitán Renault (Claude Rains), caminando en el amanecer, luego de dejar a Laszlo (Paul Henreid), el patriota húngaro y su esposa Lisa (Ingrid Bergman)<sup>94</sup> en el avión. De fondo, y como clausura, la marcha peronista en su versión original interpretada por Hugo del Carril.

Soriano, con el final de su novela, ironiza y a la vez rinde una vez más homenaje al cine clásico hollywoodense con este final; y esa frase, luego de tanta muerte, preanuncia lo que le esperaba a su país, los más oscuros de su historia reciente. Así, Soriano y Olivera, libro y film, revisan un consolidado mito argentino, el de Perón, y su papel como antecedente a esos días oscuros.

---

<sup>93</sup> Dentro del folklore del primer y el segundo peronismo (años 1946-1955) se consideraba que los días cálidos, soleados, despejados y plenos. La frase fue creada a principios de los años cincuenta por un periodista deportivo, Luis Elías Sojit, en una actitud apologética hacia Perón y el peronismo (Carrizo, 2008: 87), y fue utilizada por Perón y su segunda esposa María Eva Duarte en las masivas concentraciones realizadas en conmemoración de las fechas referenciales del movimiento, tales como el 1° de mayo o el 17 de octubre, conocido como el día de la lealtad, y asociado al aniversario de la movilización popular que logró la liberación del entonces Coronel Perón que había sido apresado en la Isla Martín García. Aún hoy se usa cotidianamente en el país y sobre la que abundan preguntas en la web (de nuevas generaciones que la usan, pero desconocen su significado).

<sup>94</sup> Las obras de Osvaldo Soriano se han caracterizado por los homenajes al cine, por ejemplo, *Triste, solitario y final*, es un homenaje que la posteridad le negó a la inmortal pareja Hollywoodense, Stan Laurel y Oliver Hardy (el gordo y el flaco), así como un tributo a la novela negra y a Raymond Chandler.

### 2.3.3. La noche de los lápices, el peronismo luego de la muerte del líder y el inicio del horror.

La asunción del Dr. Raúl Alfonsín, el 10 de diciembre de 1983, trajo cambios sociales y en el cine. 1984 fue el año que la CONADEP<sup>95</sup> entregó el informe recopilado por una comisión de notables sobre el secuestro, desaparición y asesinato de personas durante la última dictadura militar. Un año después fue la condena a los miembros de las Juntas Militares y uno de esos testimonios, el de Pablo Díaz<sup>96</sup>, impactó de tal manera a Héctor Olivera que le hizo sentir que debía contar esa historia: la de la desaparición de un grupo de jóvenes estudiantes de la enseñanza media, que simbolizaban a los más de doscientos treinta adolescentes menores de dieciocho años desaparecidos durante la dictadura. Repetto, uno de los socios de la productora, se compromete a colaborar en todo lo posible, pero le pide no aparecer en los créditos. Así tomó forma su siguiente película: *La noche de los lápices*<sup>97</sup>, estrenada a diez años de los hechos que le dieron lugar, y a poco del final del juicio a las Juntas Militares. Esta película fue la primera que cuenta una historia dentro de un Centro Clandestino, creando los primeros fotogramas del horror. (Raggio, 2011:3)

---

<sup>95</sup> La Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas estuvo integrada por personalidades de diferentes ámbitos, reconocidas por la sociedad argentina como el escritor Ernesto Sábato (Presidente), Ricardo Colombes (Abogado y Miembro de la Corte suprema de Justicia entre 1958 y 1960); René Favalaro, médico, quien renunció en desacuerdo a que la comisión no estuviese facultada a investigar los crímenes de la Triple A; Hilario Fernández Long (Ingeniero y Rector de la UBA entre 1965 y 1966, tras la Noche de los Bastones Largos), Carlos T. Gattinoni (Obispo Metodista y militante por los DD.HH.); Gregorio Klimovsky (epistemólogo, Físico y matemático); Marshall T. Meyer (Rabino y militante de los DD.HH.); Jaime de Nevaes (Obispo de la Provincia de Neuquén y militante de los DD.HH.); Eduardo Rabossi (Filósofo, fue Subsecretario de DD.HH. en el Gobierno de Alfonsín) y Magdalena Ruiz Guiñazú (periodista) y Santiago Marcelino López, Hugo Diógenes Piucill y Horacio Hugo Huarte, diputados del partido gobernante en representación del Congreso de la Nación. La Comisión funcionó entre el 15 de diciembre de 1983 y el 20 de septiembre de 1984, día en el que entrega su Informe Final que sirvió como base para el histórico Juicio a las Juntas Militares realizado entre 1984 y 1985 por el que los mandos militares de la dictadura fueron condenados por delitos de lesa humanidad.

<sup>96</sup> El testimonio de Pablo Ángel Díaz ante el tribunal se realizó el 9 de mayo de 1985 en el palacio de Tribunales de la Ciudad de Buenos Aires.

<sup>97</sup> Este fue el nombre que se dice, las fuerzas policiales dieron al operativo de secuestro de los jóvenes, aunque algunos investigadores como Raggio (2011) consideran que es demasiado poético como para que se les hubiera ocurrido.

Basada en el libro homónimo de María Seoane y Héctor Ruiz Nuñez, inspirado en el testimonio que diera Pablo Díaz en el juicio a las Juntas<sup>98</sup>, que toma y reconstruye la historia de siete de los diez jóvenes secuestrados en la noche del 16 de septiembre de 1976: María Clara Ciocchini, Claudia Falcone, Claudio de Acha, Daniel Racero, Horacio Ungaro y Francisco López Muntaner, que continúan desaparecidos y Pablo Díaz al que se presentaba como el único sobreviviente, omitiendo a los otros tres: Gustavo Calotti, Emilce Moler y Patricia Peralta, todos ellos liberados entre 1978 y 1980. La mayoría de los jóvenes desaparecidos eran militantes de la Unión de Estudiantes Secundarios, la rama estudiantil del partido Justicialista, conocida por sus siglas: UES<sup>99</sup>, que tenía fuertes vinculaciones con la agrupación Montoneros. En el caso de Pablo Díaz, pertenecía a la Juventud Guevarista, y Patricia Miranda, estudiante de Bellas Artes, que no tenía militancia política alguna ni había participado de las movilizaciones reclamando el boleto estudiantil.

La historia se inicia en 1975, en la etapa posterior a la muerte de Perón, y muestra la lucha de los estudiantes secundarios de la provincia de Buenos Aires, focalizándose en la coordinadora de estudiantes secundarios de la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, que lucha por una de las reivindicaciones más

---

<sup>98</sup> El testimonio de Pablo Ángel Díaz ante el tribunal se realizó el 9 de mayo de 1985 en el palacio de Tribunales de la Ciudad de Buenos Aires.

<sup>99</sup> La UES tuvo su origen durante el gobierno de Perón, en 1952, fue prohibida como todos los símbolos peronistas por la Revolución Libertadora en 1955, y fue refundada en la ciudad de La Plata el 19 de abril de 1973, al aliarse dos corrientes, la Alianza de la Juventud Peronista, considerada irónicamente como "la derecha", por su apego a la ortodoxia, y el Movimiento de Acción Secundario (MAS) ligado al Frente de Agrupaciones Eva Perón (FAEP), embrión de la futura JUP. La nueva UES dejaría atrás sus primitivos objetivos de nuclear a los secundarios en centros de recreación o en complejos polideportivos: declaraban que querían sumar el estudiantado a la lucha por la liberación nacional, y una de sus primeras demandas fue la derogación inmediata de la ley de De La Torre, que prohibía la libre agremiación estudiantil. Esta demanda fue escuchada por Jorge Taiana, el ministro de educación del Gobierno de C ampora y as ı florecieron los centros de estudiantes en todas las escuelas medias.

sentidas: la aprobación de un boleto gratuito o de bajo costo, para todos los estudiantes de la enseñanza media que utilizan el transporte público.

Con guion del propio Olivera junto a Daniel Kon<sup>100</sup>, quien fuera recomendado por Homero Alsina Thevenet, la película en sus créditos, presenta los títulos sobrepuestos sobre las primeras escenas en la que dos jóvenes, con delantales blancos, corren por una calle hacia un establecimiento educativo, al que entran, suben las escalinatas, apurados hasta entrar en un aula. Antes de ingresar la cámara como ojo del espectador, una leyenda aclarando que esta película está basada en personajes y hechos reales. Por razones argumentales se han introducido algunos cambios que no alteran el espíritu ni la veracidad de lo acontecido, a la vez que ubica al espectador en espacio y tiempo: La Plata, septiembre de 1975.<sup>101</sup> En el aula, se encuentran sus compañeros discutiendo en una asamblea estudiantil, convocada por la Coordinadora de Estudiantes Secundarios (CES), organización creada en 1974 por los estudiantes secundarios, con delegados de todos los colegios. Los que estaban a la cabeza de la

---

<sup>100</sup> Periodista y escritor argentino, Daniel Kon es conocido por su libro de entrevistas a soldados de la Guerra de las Malvinas, *Los chicos de la guerra*, obra que fue llevada al cine con guion en el colaboró junto al director, Bebe Kamin, en 1984. Fue representante del reconocido grupo de Rock, Soda Stereo.

<sup>101</sup> Los hechos narrados ocurrieron un año después de la muerte de Perón, el 1 de julio de 1974. La presidencia era ejercida por su viuda, María Estela Martínez de Perón, quien de la mano de José López Rega rechazó fuertemente el gobierno, designando a Oscar Ivanissevich como Ministro de Educación en agosto de 1974, y se desempeñó en el cargo durante un año, su gestión se caracterizó por la intervención de las Universidades, dando espacio a organizaciones de la derecha peronista como la Alianza Libertadora Nacionalista, la Concentración Nacional Universitaria, la Legión Revolucionaria Peronista, el Comando de Organización y el Movimiento Universitario Nacional. *La represión legal a través de las fuerzas de seguridad se conjugó con la represión ilegal mediante organizaciones parapoliciales, como la Triple A conformada por el mismo Subjefe de la Policía Federal Alberto Villar y la custodia del Ministerio de Bienestar Social a cargo de López Rega. Dentro de este esquema represivo cobrarían especial importancia varias de las organizaciones mencionadas anteriormente* (Besoki, 2017). Ivanissevich termina siendo reemplazado por Pedro José Arrighi, un hombre que los secundarios y universitarios de La Plata no habían olvidado, ya que se había desempeñado como interventor de la Universidad durante la gestión del ministro que reemplazaba. Había intervenido la Asociación de Trabajadores de la Universidad (ATULP) y comenzó a preparar los archivos secretos de "agitadores profesionales", como denominaban los funcionarios del gobierno a los militantes estudiantiles que exigían sus renuncias. Desde lo económico, las cosas tampoco funcionaban bien, cuatro ministros de Economía se sucedieron en los últimos ocho meses del gobierno de Isabel Martínez: Celestino Rodrigo, que recurrió a la receta del shock. Pedro Bonani, Antonio Cafiero y Emilio Mondelli. Una devaluación drástica y la anulación de paritarias provocó numerosas movilizaciones populares e hizo que el mismo Lorenzo Miguel pusiera las columnas de la UOM en la calle (Seoane y Ruiz Nuñez, 1986:24), debido a la creciente inflación y desabastecimiento.

lucha, eran el Bellas Artes, el Colegio Nacional (dependientes de la Universidad de La Plata), los Normales N°1 y 3 y “La Legión”, como le decían al Colegio España por albergar a los estudiantes repetidores y con “mala conducta”. La escena recrea la Asamblea del 4 de septiembre de 1975, a la que concurrieron más de 300 delegados de todas las escuelas secundarias de La Plata para coordinar una movilización que harían al día siguiente al Ministerio de Obras Públicas de la Provincias en defensa del Boleto Estudiantil Secundario (BES)<sup>102</sup>. Las posturas difieren, algunos insisten con el diálogo, otros con la movilización pacífica, otros recuerdan que no les alcanza el dinero ni para libros ni para viajar a las escuelas. Toma la palabra una de las delegadas de la Escuela de Artes, María Claudia Falcone (Vita Escardó<sup>103</sup>). Algunos de los militantes de otras agrupaciones se preocupan porque los de la UES tienen el protagonismo, y así inventan cualquier historia para evitarlo, Pablo Díaz (Alejo García Pintos) de la Juventud Guevarista<sup>104</sup> mociona ante el temor de algunos estudiantes a la represión, que se pida protección a alguna agrupación guerrillera, siendo silbado y repudiado por

---

<sup>102</sup> El boleto estudiantil en Argentina tiene su primer antecedente en los primeros gobiernos de Perón. En 1952 se aprueba el Boleto Estudiantil Primario. Esta promulgación estuvo vinculada con el proceso de urbanización y semi industrialización que termina de consolidarse durante dicho período. Con la afluencia de una fuerte migración interna, la población se concentra ahora en las ciudades. De esta forma, los problemas vinculados al acceso a la educación, sobre todo las clases populares, exigían respuesta inmediata. Durante el gobierno de la llamada Revolución Argentina del General Onganía, se aprueba un decreto que lo hace extensivo a secundarios y universitarios, donde se les reduce el 20 % de la tarifa, pero se autoriza a las empresas de transporte a contrapesar ese aspecto mediante el aumento de las tarifas al resto de los usuarios. En la Provincia de Buenos Aires, sin embargo, no se llega a aplicar esta tarifa diferenciada, y esa es la razón de la lucha de los jóvenes.

<sup>103</sup> Vita Escardó es hija de un reconocido pediatra, Florencio Escardó, y de Eva Giberti, psicóloga y escritora, y hermana por parte de madre de Hernán Invernizzi, un joven conscripto que entregó a la guerrilla del Ejército Revolucionario del Pueblo, de tendencia trotskista, la Dirección de Sanidad Militar del Ejército, el 6 de septiembre de 1973, que dejó como saldo la muerte de un Teniente Coronel y tres heridos. Los guerrilleros apresados, incluido Invernizzi, pasaron varios años en prisión y fueron liberados durante el gobierno del Dr. Alfonsín

<sup>104</sup> Se conoce con este nombre a la Juventud del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), de orientación marxista leninista y con algunas facciones troskistas. El partido se crea en 1965, a partir de dos agrupaciones, el Frente Revolucionario Indoamericano Popular y Palabra Obrera. En su V Congreso en 1968, se evalúa la lucha armada, creándose el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) como su brazo armado, abandonando Nahuel Moreno la agrupación y fundando el Partido Socialista de los Trabajadores. La Juventud Guevarista fue fundada en 1973, por estudiantes secundarios y jóvenes de barrios y fábricas, luego se incorporaron los estudiantes universitarios. Editó una revista *Juventud Rebelde* durante el período de legalidad en 1973. La actual Juventud Guevarista no guarda relación alguna con el actual PRT.

el resto de los asambleístas. Los jóvenes estudiantes que llegaron corriendo desde detrás de la puerta, admiran lo que ocurre. La moción de la marcha se aprueba por unanimidad, sin importar el riesgo de ser reprimidos y con entusiasmo comienzan los preparativos.

El director había resuelto utilizar los lugares donde ocurrieron los hechos y el rodaje avanzaba sin tropiezos. Se entrevista junto a Kon, con los familiares de los jóvenes desaparecidos que se comprometen a colaborar. Para ello, hablaron con el Gobernador de la Provincia, Dr. Alejandro Armendariz y su Ministro de Gobierno, el Dr. Juan Antonio Portesi, a los que solicita la colaboración y la participación de la Policía Bonaerense, lo que es aceptado, pero con una sola condición: que en la escena de la marcha no hubiera contacto físico entre estudiantes y policías. Olivera y Kon también intentaron contactar a los delegados estudiantes, pero se encontraron con que a dos años de la recuperación de la democracia, aún no se habían conformado los cuerpos de delegados en las escuelas “debido al terror instalado por la represión” (Olivera, 2021:264)

El director resuelve la escena a través de un montaje en paralelo que va mostrando alternativamente los preparativos de ambos bandos para la marcha del 5 de septiembre, la policía montada, en sus caballos yendo hacia el lugar, los estudiantes organizándose en la puerta de los colegios. Los coches policiales, y los estudiantes. Los grises contrapuestos a la luz y el color, el silencio o los ruidos sordos y metálicos contrapuestos a los cánticos y saltos de los jóvenes. La tensión ante el encuentro de ambos a las puertas del Ministerio, y las imágenes de unos y otros, el movimiento, el color, los cánticos de los jóvenes estudiantes contrapuestos a los de las fuerzas policiales, grises, acompañadas de música extradiegética que marca la tensión del momento y la estática espera para iniciar la represión en cuanto reciban una orden que

no tarda en llegar, al intentar ingresar los jóvenes al Ministerio para entregar el petitorio. Los jóvenes apaleados, huyen en desbandada, y la carpeta del petitorio en el piso es pisoteada por un borceguí militar.

Para filmar esta escena, el ministro Portesi ofrece a los cadetes de la Escuela de Policía Juan Vucetich para el enfrentamiento junto a los custodios del Ministerio de Obras Públicas, encarnados por Suboficiales de la Fuerza. Cuando el Director da la orden de acción se encuentra con la sorpresa que los supuestos estudiantes avanzan al grito de ¡Viva Camps!<sup>105</sup> Cadetes y suboficiales, recuerda Olivera, se pegaron y al preguntar, el Suboficial Principal a cargo de los suboficiales explicó que “el año próximo, estos muchachos van a ser nuestros jefes, así es que, para nosotros es una oportunidad servida” (Olivera, 2021:265) También referencia este hecho Jorge, el hermano de Claudia Falcone quien asesoró en la película.

El filme muestra un cuadro de la época: la opresión en los colegios y la enseñanza memorística que exigían en sus claustros. Profesores que presionan a sus alumnos para que dejen la militancia o mostrando que saben de sus actividades fuera del colegio. Como correlato a la situación de las escuelas, también muestra cómo va creciendo el clima de opresión en el resto de la sociedad. En casa de Claudia, como en todo hogar de clase media, llegan las noticias a través de un noticiero televisivo, y alarman a la familia, por una parte, el aumento de los muertos en enfrentamientos en la provincia de Tucumán, por otro, las declaraciones de los funcionarios sobre el boleto estudiantil que preocupan a la joven a la vez que muestra su indignación ante la

---

<sup>105</sup> En referencia al ex General Ramón Camps, que fuera Jefe de la policía de la Provincia de Bs.As durante la dictadura (1976-1983) y de la Policía Federal durante 1977. Tuvo a su cargo el circuito de Centros Clandestinos de Detención. Fue juzgado y destituido por delitos de lesa humanidad y condenado a prisión perpetua, pero el 30 de diciembre de 1990 fue indultado junto a los miembros de la Junta Militar por el presidente Carlos Menem.

tardanza de su aprobación. Su padre, Jorge Ademar<sup>106</sup> (Héctor Bidonde) se acerca y les recuerda que en política es necesario tener paciencia y que nada se regala, y pide a sus hijos que tampoco lo hagan, cuando lo cuestionan por su actuación en el pasado y las consecuencias sufridas por su actuación en el peronismo. La madre, Nelva Alicia Méndez (Tina Serrano), trata de mantener la calma familiar, pese a la noticia de la desaparición de profesores y colaboradores de la Universidad. En la navidad de 1975, es encontrado colgado de un puente a las afueras de La Plata, Ricardo Rave, Patulo, uno de los referentes de la UES, a manos de la CNU, la Confederación Nacional Universitaria, una de las organizaciones armadas de la ultraderecha peronista. Con la intervención de la Universidad, los alumnos de los colegios que dependían de ella, recordaban a sus preceptores armados dentro de los establecimientos, presionando a los militantes de las diferentes agrupaciones. Finalmente, el boleto estudiantil es aprobado, para festejo y felicidad de los estudiantes.

La película muestra el clima de la época, incluyendo los trabajos solidarios en los barrios más humildes en la periferia de la ciudad de los jóvenes militantes. Pablo

---

<sup>106</sup> El padre de María Claudia, Jorge Ademar Falcone, tuvo una fuerte militancia peronista, ocupando diversos cargos durante las dos primeras presidencias de Perón. Fue el primer Subsecretario de Salud Pública (1947-1950); intendente de la ciudad de La Plata (1949-1950) y Senador Provincial Presidente de la Comisión de Obras Públicas del Senado entre 1950 y 1952. Caído Perón en el '55 se sumó a la Resistencia Peronista y un año más tarde tomó parte del alzamiento cívico-militar fracasado del general Juan José Valle y del teniente coronel Oscar Lorenzo Cogorno (ambos luego fusilados). *"Fue detenido el 10 de junio de 1956 a la noche, mientras me estaba contando un cuento que quedó por la mitad"* rememora su hijo Jorge, el Chiqui Falcone. Y sigue desgranando recuerdos: *"A partir de allí lo recuerdo uniformado de gris en un lugar que después supe era el penal de Olmos (...). Ya en libertad mi padre no tenía donde caerse muerto y fue el movimiento obrero organizado el que le da trabajo en los duros años de persecución"* (Marcote, 2017:27). Con la vuelta del peronismo al poder, en 1973, Falcone ocupó el cargo de director del Instituto Nacional de Servicios Sociales para Jubilados y Pensionados, delegación La Plata, hasta el golpe de Estado de 1976, cuando fue desplazado de su cargo. Luego de la desaparición de su hija, fue secuestrado dos veces, El 13 de abril de 1977, junto a Nelva, su esposa, para que dijeran donde estaban su hijo y su nuera. Estuvieron 10 días en "La Cacha" donde fueron vejados y torturados. Y el 14 de enero de 1978, Antes de ser "chupado" llegó a sacar de la casa a su hijo y su esposa, así como ropa de la pareja, vestimenta y papeles comprometedores, además de un equipo de revelado con el que la agrupación copiaba fotos para la prensa clandestina que confeccionaba el Área Federal de Montoneros. Nuevamente torturas y vejámenes al por mayor. Lo sueltan más tarde. Pero este hombre ya con las defensas bajas y todo lo sufrido, es como que no quiere seguir viviendo. Para la Navidad de 1979 viajó con su esposa Nelva a España a visitar a Jorge, exiliado junto a su esposa Claudia Carlotto y la hija de ambos, de nombre Leticia, que ya tenía un año de vida, fue la última vez que los vio. Falleció el 29 de julio de 1980.



acerca alimentos de la despensa familiar, María Claudia y el resto de los chicos van a colaborar en lo necesario, ayuda escolar, animación y recreación de los niños; los estudiantes de medicina, puericultura y vacunación. Todos ellos colaboran con los que menos tienen, a la vez que intentan acercar a los vecinos a sus ideas políticas. Así, junto a la ayuda, entregan sus volantes difundiendo sus ideas, como Pablo que, desde el guevarismo, difunde las ideas y la foto del Che Guevara en uno de los ranchos donde la entrada es presidida por la imagen de Eva Duarte. Todos intentan llevar a los excluidos conceptos tales como conciencia social y las luchas de clases e ideológica, disputándose desde los diferentes partidos la base social de las clases más humildes.

Todos saben, que el golpe militar contra Isabel es inminente, y así se lo dice un colaborador al padre de Claudia, esa misma tarde, en medio de una reunión con los jóvenes amigos de sus hijos en la casa familiar, dónde los hermanos Falcone muestran sus obras animadas, en las que presentan diversas situaciones de dominación del continente.

El tratamiento del golpe, es resuelto por el Director, con imágenes de soldados ocupando los edificios públicos con una marcha militar que precedía al primer parte de los 31 comunicados a la población por parte de la Junta<sup>107</sup>, que decía lo siguiente:

---

<sup>107</sup> La Proclama de los militares, por la que se justificó el golpe decía lo siguiente: *“Agotadas todas las instancias de mecanismos constitucionales, superada la posibilidad de rectificaciones dentro del marco de las instituciones y demostrada en forma irrefutable la imposibilidad de la recuperación del proceso por las vías naturales, llega a su término una situación que agravia a la Nación y compromete su futuro. Nuestro pueblo ha sufrido una nueva frustración. Frente a un tremendo vacío de poder, capaz de sumirnos en la disolución y la anarquía, a la falta de capacidad de convocatoria que ha demostrado el gobierno nacional, a las reiteradas y sucesivas contradicciones demostradas en las medidas de toda índole, a la falta de una estrategia global que, conducida por el poder político, enfrentara a la subversión, a la carencia de soluciones para el país, cuya resultante ha sido el incremento permanente de todos los exterminios, a la ausencia total de los ejemplos éticos y morales que deben dar quienes ejercen la conducción del Estado, a la manifiesta irresponsabilidad en el manejo de la economía que ocasionara el agotamiento del aparato productivo, a la especulación y corrupción generalizadas, todo lo cual se traduce en una irreparable pérdida del sentido de grandeza y de fe, las Fuerzas Armadas, en cumplimiento de una obligación irrenunciable, han asumido la conducción del Estado. Una obligación que surge de serenas meditaciones sobre las consecuencias irreparables que podía tener sobre el destino de la Nación, una actitud distinta a la adoptada.*

“Comunicado N° 1 de la Junta Militar: Se comunica a la población que, a partir de la fecha, el país se encuentra bajo el control operacional de la Junta de Comandantes Generales de las FF.AA.” Continuando: “Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento a las disposiciones y directivas que emanen de autoridad militar, de seguridad o policial, así como extremar el cuidado en evitar acciones y actitudes individuales o de grupo que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones.”

De esta manera se dio inicio a la etapa más sangrienta de la historia argentina. En los colegios y universidades se reúne a los alumnos para arengarlos sobre las nuevas condiciones y como desde los espacios educativos se seguirían los lineamientos del Proceso de Reorganización Nacional: prohibición de los centros de

---

*“Ésta decisión persigue el propósito de terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo, y sólo está dirigida contra quienes han delinquido y cometido abusos del poder. Es una decisión por la Patria, y no supone, por lo tanto, discriminaciones contra ninguna militancia cívica ni sector social alguno. Rechaza por consiguiente la acción disociadora de todos los extremismos y el efecto corruptor de cualquier demagogia. Las Fuerzas Armadas desarrollarán, durante la etapa que hoy se inicia, una acción regida por pautas perfectamente determinadas. Por medio del orden, del trabajo, de la observancia plena de los principios éticos y morales, de la justicia, de la realización integral del hombre, del respeto a sus derechos y dignidad. Así la República llegará a la unidad de los argentinos y a la total recuperación del ser nacional, metas irrenunciables, para cuya obtención se convoca a un esfuerzo común a los hombres y mujeres, sin exclusiones, que habitan este suelo, tras estas aspiraciones compartidas, todos los sectores representativos del país deben sentirse claramente identificados y, por ende, comprometidos en la empresa común que conduzca a la grandeza de la Patria.*

*“Al contraer las Fuerzas Armadas tan trascendente compromiso formulan una firme convocatoria a toda la comunidad nacional. En esta nueva etapa hay un puesto para cada ciudadano. La tarea es ardua y urgente, pero se la emprende con el absoluto convencimiento de que el ejemplo se predicará de arriba hacia abajo y con fe en el futuro argentino.*

*“La conducción del proceso se ejercitará con absoluta firmeza y vocación de servicio. A partir de este momento, la responsabilidad asumida impone el ejercicio severo de la autoridad para erradicar definitivamente los vicios que afectan al país. Por ello, a la par que se continuará sin tregua combatiendo a la delincuencia subversiva, abierta o encubierta, se desterrará toda demagogia.*

*“No se tolerará la corrupción o la venalidad bajo ninguna forma o circunstancia, ni tampoco cualquier trasgresión a la ley en oposición al proceso de reparación que se inicia.*

*“Las Fuerzas Armadas han asumido el control de la República. Quiera el país todo comprender el sentido profundo e inequívoco de esta actitud para que la responsabilidad y el esfuerzo colectivo acompañen esta empresa que, persiguiendo el bien común, alcanzará con la ayuda de Dios, la plena recuperación nacional.”*

*Jorge Rafael Videla, Tte. Gral., Comandante Gral. del Ejército;  
Emilio Eduardo Massera, Alte., Comandante Gral. de la Armada;  
Orlando Ramón Agosti, Brig. Gral., Comandante Gral. de la Fuerza Aérea.*

estudiantes, los colegios “dejarían de ser espacios de propagación de ideas ateas y antinacionales”.

Si bien ya en la última parte del gobierno de Isabelita existía una fuerte represión y el asesinato de opositores a partir de los grupos paramilitares, la primera aumenta exponencialmente en los primeros meses del gobierno militar. El filme lo muestra en una escena de una clásica fiesta estudiantil para juntar fondos para el viaje y la fiesta de egresados, realizada en el edificio escolar, en la que suenan los acordes de Rasguña Las Piedras, uno de los temas del segundo disco, Confesiones de Invierno del dúo Sui Generis<sup>108</sup>. Es en esta fiesta en la que aparece María Clara (Adriana Salonia), recién llegada desde Bahía Blanca<sup>109</sup> debido a la persecución que sufrían los estudiantes en esa ciudad del sur de la provincia de Buenos Aires<sup>110</sup>, La joven se acerca rápidamente a Horacio Ungaro (Pablo Novak), pero la fiesta es abruptamente interrumpida por efectivos policiales, que a punta de pistola, lleva a los jóvenes menores de edad a la Comisaría, donde sus padres deben pasar a retirarlos. Así Jorge debe

---

<sup>108</sup> Fue un dúo argentino de rock formado por estudiantes del Instituto Social Militar “Dr. Dámaso Centeno”, una escuela media del barrio porteño de Caballito para hijos de militares, conformado por Charly García (piano, guitarra acústica y voz) y Nito Mestre (flauta, guitarra acústica y voz) en 1969. Si bien a lo largo de su carrera contaron con miembros de apoyo, fue esa formación esencial la que determinó el estilo y arreglos de sus composiciones. Su primer disco, *Vida* (1972) tuvo gran éxito especialmente entre la juventud, y Sui Generis fue uno de los primeros grupos de rock argentino cuyas canciones se tocaron en las reuniones estudiantiles, tal como *Canción para mi muerte*. El segundo disco, *Confesiones de Invierno* fue publicado un año después y también tuvo gran éxito. El grupo publicó dos discos más: *Pequeñas anécdotas sobre las Instituciones*, (1974) con un sonido más eléctrico y temas que cuestionaban instituciones como el matrimonio, la justicia y el ejército, dos de sus temas tuvieron serios problemas de censura: *Botas Locas*, una crítica al servicio militar obligatorio y *Juan Represión* que debieron ser sustituidos. El cuarto y último disco, *Adios Sui Generis* fue grabado en vivo en el estadio Luna Park, en los conciertos de despedida del grupo en 1975, en dos discos. Diecinueve años más tarde, en 1994, se publicó un tercer volumen, con temas descartados en la edición original debido a la censura. Los conciertos fueron registrados con cuatro cámaras de 16 mm, y fueron considerados uno de los acontecimientos más importantes del rock latinoamericano, y dieron lugar a un filme estrenada en septiembre de 1976 y dirigida por Bebe Kamin, siendo calificado como Prohibido para menores de 18 años.

<sup>109</sup> Bahía Blanca, es una ciudad costera rodeada de unidades militares, ya que se encuentra a 35 km de la Base Naval Puerto Belgrano, donde se encuentra la sede de las Unidades Operativas de la Armada Argentina, y pegada a una Base Aeronaval, cercana al aeropuerto local. Además, es sede del Comando del V Cuerpo del Ejército.

<sup>110</sup> María Clara había sido la responsable de la UES en Bahía Blanca, lo que llevó a una situación insostenible a su familia, debido a los reiterados allanamientos que sufrían. Así deciden establecerse en La Plata, donde ella continúa con su militancia, comenzando a militar en Montoneros, convirtiéndose rápidamente en la superior jerárquica de Claudia dentro de esa agrupación.

buscar a su hija María Claudia. En el hogar paterno, Jorge le pide a Claudia que tenga cuidado, que la situación es comprometida, apela a su pasado y a los años en prisión que sufrió tras la caída del peronismo, y la joven, esgrimiendo el mismo argumento, le contesta que no puede pedirle que baje los brazos o deje de luchar, cuando el continuó haciéndolo. Ella insiste en que hay que luchar a pesar de todo. Así, organiza junto a sus compañeros una actividad para denunciar las cesantías por razones políticas de profesores y preceptores y algunas de las reivindicaciones estudiantiles como el mantenimiento del boleto estudiantil.

Los jóvenes comienzan a reunirse de manera clandestina, en nuevos lugares, como la casa de una tía abuela de Claudia, donde con la excusa de cuidarla, se muda la joven junto a María Clara. En las reuniones evalúan los diferentes posibles modos de acción, considerando que quizás suspendan el boleto para que ellos se manifiesten y así ponerlos en evidencia. Las noticias son alarmantes, se van filtrando historias de estudiantes que son secuestrados y a los que la policía niega tener.

Jorge, el hermano de Claudia le pide que mejoren la seguridad, que se cuiden, que no despierten sospechas reuniéndose en la casa de la tía, que todos saben vive sola, la joven va a pedir dinero a su madre, maestra de escuela primaria, que le da los mismos consejos, ante la situación cada vez más difícil. Si bien todos los jóvenes sospechan que ya están marcados por los servicios de inteligencia y que los siguen a todas partes, lo relativizan, creyendo que solo buscan intimidarlos.

La película al igual que el libro de Seoane-Ruiz Nuñez, tratan de mostrar a los jóvenes como adolescentes que se divierten, juegan, tienen sueños, así muestran a Horacio Ungaro y a Daniel Racero, poco antes de la tragedia, jugando a pelear un

combate de Lucha Libre, parodiando a los personajes de Titanes en el Ring<sup>111</sup>, el exitoso programa de Martín Karadagian que los domingos por la mañana convocaba a niños y jóvenes ante el televisor. La lucha es interrumpida por la madre de Horacio, que les ofrece unos panqueques de dulce de leche, un postre típico argentino. Lo mismo ocurre con las chicas, tanto María Clara como Claudia, mientras escuchan los temas de moda, hablan de alguno de los chicos, y la atracción que sentían hacia ellos.

Esa madrugada del 16 de septiembre, aniversario de la Revolución Libertadora, la mayoría de los chicos son secuestrados de sus casas. El nivel de violencia y terror es filmado cámara en mano, con planos cortos, y medios, y los clásicos Ford Falcon verdes o celestes<sup>112</sup>, donde los meten para partir con un destino incierto. El 16 de septiembre se instauró como el Día de los Derechos de los Estudiantes Secundarios, en 1998, y en 2014, como Día Nacional de la Juventud, por ley. Sin embargo, las desapariciones de secundarios ya habían comenzado días antes y

---

<sup>111</sup> Titanes en el Ring era un exitoso programa creado por Martín Karadagian (cuyo nombre verdadero era Martín Karadayijan), un luchador profesional de catch que logró gran éxito entre niños y adultos. Con una estructura de combates de lucha libre entre diferentes personajes, algunos históricos, otros literarios o futuristas; algunos buenos, como el propio Campeón Mundial, Karadagian; el campeón argentino, Rubén -el Ancho- Peucelle, Pepino el Payaso, el Super Pibe, El Caballero Rojo y otros que representaban la maldad: El Mercenario Joe, Nerón, El gitano Ivanoff. Los personajes abarcaban también a los árbitros de la lucha, como Joe Galera, y a otros personajes secundarios como El hombre de la barra de hielo, o la viudita. Los locutores que narraban las peleas eran reconocidos relatores de boxeo como Rodolfo Di Sarli y Jorge Bocacci, que oficiaba como maestro de ceremonias. El éxito del programa y la faceta humanitaria de Karadagian, un hombre de origen muy humilde, lo llevaba a hacer presentaciones en los hospitales de niños u orfanatos, donde armaban sus peleas y luego repartían juguetes entre los internos.

<sup>112</sup> El Ford Falcon fue fabricado por Ford Motor Argentina desde 1962 hasta 1986 y por la empresa conjunta Autolatina (Ford – Volkswagen) entre 1987 y 1991. Fue uno de los primeros autos medianos en llegar a Argentina. Los Falcon verdes empezaron a aparecer a principios de la década del 70, y recorrían las calles de Buenos Aires, aunque también los había grises y celestes metalizados, según la fuerza a la que pertenecían. Se decía que podían reconocerse por el número de patente: una «C» (de Capital) seguida de «111», encabezaba las chapas de todos los móviles, aunque bastaba ver el aspecto de sus ocupantes para darse cuenta de su ocupación, todos con anteojos de sol, aún de noche. Era el coche con que se movilizaba el aparato represivo. A cambio, las fuerzas de seguridad de la dictadura instalaban un campo de concentración en la planta de Ford en la localidad de General Pacheco (Provincia de Buenos Aires), para organizar la persecución, detención y desaparición de los delegados y activistas de la fábrica. Los negocios no estaban exentos de esto, a fines de 1977, el ministro del Interior, general Albano Harguindeguy, realizó la compra directa de 90 Falcon "no identificables" para reequipar a las Policías, es decir que fueran autos privados, de particulares, para civiles. Eran autos nacidos para operativos ilegales, repitiéndose la operatoria en años siguiente, pagándolos con altos sobrepuestos.

prosiguieron días después. De hecho, Atilio Gustavo Calotti, quien luego de su liberación, se radicó en Francia, fue uno de los primeros secuestrados, según su testimonio ante la Cámara Federal de Apelaciones de la ciudad de La Plata, el 24 de febrero de 1999 en la causa contra el Comisario Etchecolatz. En su testimonio recuerda:

“En 1976, estaba en quinto año del Colegio Nacional y también trabajaba. Por la mañana iba a colegio y por la tarde trabajaba de correo cadete en la oficina de Tesorería de la Jefatura Central de Policía, no era personal de seguridad. El 8 de septiembre viene un hombre a conversar con mi jefe que era el comisario Ordinas. Me convoca a su oficina, donde se encontraba otro hombre que se presenta como comisario inspector Luis Vives. Enseguida comienza a insultarme y a decirme que sabía quién era yo, que yo trabajaba para los subversivos y que de todas maneras él me iba a “masticar”. Me detienen el 8 de septiembre entre las 5 y 5.30 de la tarde (...) Me cubren con una manta, me esposan, pasa un tiempo indefinido que puede ser de una hora o dos, para mí fue eterno, y a partir de ahí me suben a un coche, estaba esposado, en el suelo, pasaron unos cuantos minutos -el tiempo en esos momentos, toma otra dimensión-, cuando el coche se detiene, luego pasamos unos pozos, me di cuenta que habíamos tomado un camino de tierra y llegamos a lo que después reconocí como Cuatrерismo de Arana. Les puedo decir que no hubo preguntas, desde el principio me pidieron que me desnudara y comenzaron la tortura”

Patricia Miranda y Emilce Moler, ambas de la Escuela de Bellas Artes, la primera sin militancia o participación política, posiblemente secuestrada por error, la segunda militante de la UES, fueron secuestradas al día siguiente, el día 17 de septiembre. Emilce recuerda que ella sabía que habían secuestrado a sus compañeros, y por ello le pidió a su padre, un comisario inspector retirado, que la fuera a buscar. Esa misma noche, "En la madrugada del 17 de septiembre entró a mi casa una patota

armada de encapuchados. Preguntaban por una estudiante de Bellas Artes. Cuando aparezo yo, que era muy pequeña en estatura, de 17 años y en pijamas, quedaron sorprendidos (...) "También estaba mi hermana, que era más grande pero que estudiaba filosofía y decidieron llevarnos a las dos. Pero por un tema de que no había espacio para las dos en el auto dejan a mi hermana y deciden sólo llevarme a mi" (Hernández, 2011).

Pablo Díaz fue detenido tres días después. En la madrugada del 21 de septiembre. La madre de Claudia le había avisado sobre el secuestro de su hija, y el joven estuvo escondido varios días, en la heladera de una estación de servicios, en la terminal de autobuses, en la estación de trenes, en bares, caminando sin rumbo, hasta que se encuentra con su padre, que se desempeñaba como Director del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de La Plata, con fuertes relaciones con la Iglesia y los militares, quién le aconsejó a su hijo que volviera a casa, que allí podría estar a salvo, y con posibilidades de poder explicar la situación. Sin embargo, esa noche, él también fue secuestrado, su casa saqueada, y llevado a Arana<sup>113</sup> como los otros jóvenes.

Arana era la puerta de entrada al infierno del circuito Camps, donde los detenidos eran llevados para ser torturados salvajemente, para "ablandarlos" y decidir cuál sería su suerte. Pablo no escapa a esto, sufre los vejámenes, el careo con otros

---

<sup>113</sup> La división cuatrero de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, conocida como El Pozo de Arana, Arana, Puesto Zorzal o El Campito se convirtió en un Centro clandestino de detención durante la dictadura cívico-militar (1976-1983). Integró el llamado Circuito Camps y fue una de las instalaciones secretas empleadas por las Fuerzas Armadas y de Seguridad para ejecutar el plan sistemático de desaparición de personas del Proceso. Funcionó durante los años 1976 y 1977 en las afueras de la ciudad de La Plata, en la calle 137 esquina 640, en una zona semi-rural, por eso todos los testimonios recuerdan las dificultades de ingreso y, los pozos de los caminos de tierra. El Equipo Argentino de Antropología Forense, al revisar el lugar, encontró más de 10000 fragmentos de huesos calcinados, quemados con neumáticos y cerca de 200 impactos de bala en el muro que separa el patio interno del externo, que hace suponer el fusilamiento de los detenidos.

presos, que corroboran su historia, de militancia por el boleto, pero nada más. Inocentemente, pide lo que los verdugos llamaban la “máquina de la verdad” que no era otra cosa que la picana eléctrica, a la que es sometido sin piedad. Un compañero de detención le cuenta que habían estado los chicos, Claudia, Horacio, Panchito. El filme muestra por primera vez las presiones y torturas que sufren los detenidos, inclusive simulacros de fusilamiento. A los pocos días Pablo es llevado a un nuevo centro de detención: El Pozo de Banfield<sup>114</sup>, donde se reencuentra con sus compañeros y amigos, físicamente deteriorados, sin fuerzas. Allí los chicos hablan entre ellos, se dan fuerzas, unos rezando, otros contando pasos a lo largo y ancho de su celda, intentando cantar las canciones de moda, como Canción para mi muerte de Sui Generis; otros, obligados a cuidar heridos<sup>115</sup> o parturientas<sup>116</sup>.

María Julia Bertotto, propone que este Centro de detención no fuera hecho con materiales de escenografía sino como una construcción real, con paredes de

---

<sup>114</sup> El pozo de Banfield, es una antigua dependencia de la Brigada de Investigaciones de Banfield dependiente de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, en la que funcionó un centro clandestino de detención entre noviembre de 1974 y octubre de 1978. Este centro clandestino—que en su momento se hallaba subordinado al Regimiento de Infantería Mecanizada 3 del Ejército Argentino— tuvo la particularidad de empezar a operar como tal durante el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón —Isabelita—, y formaba parte del Circuito Camps. Pasaron por allí más de trescientos prisioneros.

<sup>115</sup> Nos referimos al caso de Osvaldo Busetto, integrante del Frente Militar del PRT, bajo los alias "Pedro" y "Juan", quien participó en el copamiento del cuartel de Monte Chingolo con este último nombre. Trabajaba en el Cuerpo de Bomberos de la Policía de la Provincia de Buenos Aires y había desarrollado un trabajo de inteligencia entre la oficialidad de la Fuerza. Fue secuestrado en la Plaza San Martín de la Plata al tratar de huir, según testigos en un operativo en el que participaron al menos tres coches. Se bajaron tres personas del primero, y uno le gritó y otro le disparó. Osvaldo cayó herido en la plaza. Lo recogieron inmediatamente, lo pusieron en el baúl de uno de los coches y se fueron. Fue herido de bala en las piernas y el abdomen con más de 20 balazos, según algunos testigos, aunque de acuerdo al testimonio de Pablo Díaz fueron tres: dos en la pierna y uno en el estómago. Fue operado en el Hospital Naval de Río Santiago, llevado a Arana, al pozo de Banfield y al Pozo de Quilmes. La razón para salvarlo era que supuestamente sería parte de una negociación, aunque según el testimonio de algunos sobrevivientes, Osvaldo era consciente que no tenía oportunidad, ya que lo habían declarado oficialmente muerto en un enfrentamiento.

<sup>116</sup> El Pozo de Banfield funcionó como maternidad clandestina. Se considera que una de las principales funciones de este centro ilegal fue albergar a detenidas durante los últimos meses de embarazo, para disponer luego de los recién nacidos, quienes eran separados de sus madres y entregados a familias del régimen. Allí los presos cuidaban a las parturientas hasta el momento del parto. Durante la detención de los estudiantes secundarios, se mencionan los casos de Gabriela Carriquiriborde, Stella Maris Montesano de Ogando y Cristina Navajas de Santucho, aunque fueron, calculan al menos 15 casos.



mampostería y puertas y rejas de hierro, lo que ayudaría a los intérpretes a actuar con la debida angustia (Olivera, 2021:265).

En un montaje en paralelo el director juega con el adentro y el afuera, por una parte el horror de los campos clandestinos, la tortura y las vejaciones, por la otra, la desesperación de las familias que buscan a sus allegados. Así, recorremos junto al matrimonio Falcone, el camino que recorrieron tantos otros, escuchando las explicaciones que daban desde las fuerzas policiales y de seguridad: “quizás se los llevaron sus propios compañeros”. Nelva<sup>117</sup> se da a conocer como hija del Dr. Méndez, quien había sido autor de la cartilla de procedimientos policiales, y ese hecho lleva al oficial a aconsejarle que vaya directamente a la Jefatura, sola, y como cosa de ella, ya que el pasado de su marido podía comprometerla. Así, recibe presiones para que dé el

---

<sup>117</sup> Nelva Alicia Amalia Méndez de Falcone (1927 – 2007). Su padre Délfor Méndez, fue el autor de la letra del himno del Club Gimnasia Esgrima de La Plata y un reconocido poeta de la ciudad de Magdalena. De profesión abogado, fue el autor de la guía de procedimientos policiales de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Estuvo casada con Jorge Ademar Falcone y tuvo dos hijos: María Claudia y Jorge Delfor “Chiqui”. Ambos jóvenes militaron en Montoneros. Nelva fue maestra de escuela y colaboradora de Eva Perón en la campaña por el voto femenino, siendo delegada regional a mediados de los años '50. Siempre militó en el Peronismo Revolucionario. Con la llegada de la última dictadura cívico-militar, fue “chupada” y torturada con el único fin de que delatase el paradero de su hijo, declaró ante la justicia: *“Por un momento me tapan el cuerpo con mi propio vestido y se me acerca un muchacho joven que me dijo era Horacio de la Paz (colaborador de los milicos). Este muchacho me dijo que si él tuviera que ver a su madre en estas condiciones no lo soportaría y que yo tenía que decir donde estaba mi hijo, porque no iba a resistir todo esto. Le dije que prefería que me mataran a mí y no a mi hijo, que yo iba aguantar todo lo que pudiera y que me extrañaba que él viniera a decirme esas cosas. Me torturan delante de mi marido que casi se desmaya. Ese momento fue tremendo. Sin embargo, no dije nada, sólo que yo sabía cómo había criado a mis hijos, que sabía cómo eran, que sabía cómo pensaban y que yo pensaba igual que ellos. Cada vez que decía eso me daban un golpe en la cara que no sé cómo no me la reventaron”. Y no sólo eso, Nelva una vez en libertad, fue una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo, donde se caracterizó por su optimismo inclaudicable y su lucha permanente por saber la suerte de su hija y demás “desaparecidos”. Al respecto ella misma cuenta que cuando supo por un oficial de apellido Hertz, que a los pibes de la Noche de los Lápices los habían fusilado por orden de Camps y Etchecolatz en el subsuelo del departamento de Policía de La Plata, logró entrevistarse con éste último, que puso de manifiesto toda su cobardía y mentira en la charla que mantuvieron: “Como mi padre había sido asesor como abogado hasta 1930 y había trabajado en la Policía de la provincia, escribió una cartilla policial que era un simple código para la policía y por tal motivo, era apreciado dentro de la gente de la repartición. Entonces con la excusa del libro de mi padre, traté de hablar con Etchecolatz. Cuando le dije quién era, él se puso muy contento de conocerme, recordó que era la hija del doctor Méndez y se acordaba de que mi padre había hecho la letra –porque era poeta- del himno de Gimnasia Esgrima de La Plata. Cuando le dije que sí, que realmente era la hija y que estaba orgullosa de mi padre pero que venía consultarlo por la nieta del doctor Méndez, que era la detenida y que no sabía nada de ella, este hombre se puso pálido, parecía que se iba cayendo en el asiento y me dice: ‘Pero señora, cómo se le puede ocurrir venir a acá, cómo piensa usted que yo tengo algo que ver’ (...) Quiero decir que Etchecolatz realmente tuvo mucho que ver con la muerte de estos chicos y con muchas de las muertes de la ciudad de La Plata”. Ya en democracia fue Secretaria de Derechos Humanos del Partido Justicialista local y en 1999 fue declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de La Plata. (Marcote. 2017)*

nombre del policía que le aconsejó ir a hablar con ellos. Mientras, continuaban la búsqueda de algún abogado que se atreviera a presentar un habeas corpus ante la justicia solicitando por el paradero del detenido, y el miedo de los profesionales, de correr la suerte de muchos de sus colegas, secuestrados por esa razón<sup>118</sup>. Llega a las puertas de los cuarteles, junto a otras madres o familiares en su búsqueda de respuestas, que por supuesto, no encuentran. La Iglesia, con el Secretario de Monseñor Plaza, el Obispo de La Plata, les da una pista a Nelva y a la madre de Claudio Ongaro: - Tómenlo con resignación cristiana, nunca más los volverán a ver, dejando en claro que aquellos secuestrados en la noche del 16 no tendrían esperanza alguna de sobrevivir, para horror de ambas madres.

El 28 de diciembre Pablo Díaz es llevado ante algunos militares, y se le informa que será puesto a disposición del Poder Ejecutivo Nacional, es decir, se reconocía (blanqueaba, según la jerga policial) su detención, y que sería trasladado a una cárcel común. Le recuerdan que debe olvidarse lo vivido en esos tres meses, que nunca estuvo en ese lugar. Antes de ello, lo pasan un mes a Comisaría para que se recupere físicamente de las torturas, y en los papeles aparece como detenido ese mismo día por encontrarse en su poder volantes subversivos, siendo liberado en el mes de noviembre de 1980, luego de pasar casi cuatro años preso en una cárcel común, de acuerdo a la promesa que el personal militar hiciera a su padre: que debía

---

<sup>118</sup> Muchos abogados fueron secuestrados durante la dictadura militar a lo largo y ancho del país. Uno de los casos más resonantes, fue el conocido como *"la noche de las corbatas"* en la que trece personas (9 abogados y 4 de sus esposas) fueron secuestrados en la Ciudad de Mar del Plata (Provincia de Buenos Aires) y en la de Neuquén (Uno de los matrimonios era originario de la ciudad de Mar del Plata pero habían huido a esa ciudad) fueron secuestrados entre el 6 y el 13 de julio de 1977. La mayoría de ellos eran abogados laboristas y del fuero civil que habían presentado desde 1976 diversos habeas corpus, pero no tenían vinculaciones políticas con los grupos vinculados con la guerrilla.

pasar un tiempo y un escarmiento, pero que viviría<sup>119</sup>. Antes de partir, pide despedirse de Claudia, y uno de los guardias accede y lo lleva. Ese mismo guardia es quien le demanda que lo mire a la cara, sacándole la venda de los ojos, pidiendo que lo recuerde y diga si las cosas cambian, que él no lo torturó y lo trató bien. En el encuentro entre los jóvenes, Olivera respeta el relato del momento que Pablo Díaz realizó en el Juicio a las Juntas: él le propone a María Claudia Falcone que cuando salieran en libertad podían ser novios y ella le responde: - Yo no puedo darte nada. Me violaron. En la tortura me violaron por adelante y por atrás. No puedo darte nada. Pablo no insiste ni consuela, o cuestiona lo dicho. Sólo guarda silencio dando a entender que las mujeres que fueron víctimas de violencia sexual “ya no pueden dar nada” a los hombres, naturalizando una visión de la violencia sexual, lindante con la culpabilización de las víctimas mostrando el modo en el que esa forma de violencia era pensada.

El filme, perdió paulatinamente su carácter de representación, para transformarse en materialidad del pasado, es decir, en huella (Raggio, 2017:126) A tal punto que hoy no logra distinguirse el “hecho” que se recuerda de su relato cinematográfico. En cada aniversario estamos acostumbrados a ver, en los informes especiales de los noticieros televisivos, imágenes de la película usadas como si fueran de archivo. (Op.Cit.144).

Pablo Díaz sostiene en una entrevista, "La noche de los lápices, a pesar del horror, a pesar de los ausentes, se ha convertido en una historia de amor que abarca para los adolescentes una reivindicación de la sensibilidad social, de la solidaridad,

---

<sup>119</sup> ¿Benito Díaz había influido en la decisión final de los represores? "Él era jefe del departamento de Historia de la Universidad de La Plata. Identificado con el rosismo y con el peronismo de derecha, era admirado por la gente del CNU, y dentro de la cárcel me trataban bien porque yo era su hijo" (Seoane - Ruiz Nuñez 1987:121)

de la lucha épica por el Boleto Estudiantil Secundario", sin embargo, otras voces comenzaron a cuestionar esta versión "romántica". En primer lugar, los otros sobrevivientes, Emilce Moler y Horacio Calotti, que consideran que los jóvenes no fueron secuestrados por su activismo en pos del boleto estudiantil secundario, sino por su activismo político. Sus testimonios, fueron posteriores a las instancias que construyeron los relatos canónicos del terrorismo de Estado, como fueron los recogidos por la CONADEP el juicio a los ex comandantes, en el caso de Moler, se realizó ante el Equipo Argentino de Antropología Forense, y luego en el juicio conocido como el del circuito Camps, al igual que el de Calotti, que se realizó a través de un exhorto a través de la Embajada Argentina en Francia. Tal es así, que la primera considera que, si bien la película muestra una fiel representación de la represión sufrida por los estudiantes de La Plata, esta no es tal al mostrar su faceta política, donde más bien habría una imagen de ingenuidad "Nosotros nos jugábamos la vida con el compromiso político. Estábamos muy conscientes de que nos podían detener, torturar o matar. Incluso hablábamos del uso de la pastilla de cianuro (para evitar la tortura) Por supuesto que es una locura que un chico de 16 años en su charla cotidiana hable de si prefiere que lo maten o ir preso. Pero lo terrible es que existía esa realidad" (Hernández, 2011).

Ambos sobrevivientes, cuestionan la existencia de la historia de amor entre Pablo y Claudia, considerándola una de las licencias argumentales más singulares de la película. En el filme, comienza antes del secuestro, mientras que en el testimonial de Díaz nace en el centro clandestino. Esta necesidad de inventar un romance previo, le permite al director sostener el melodrama de principio a fin y, en paralelo, desarrollar dos tramas: la historia de amor entre dos adolescentes y el drama político en el que esta historia se desarrolla. (Raggio, 2017:136).

Jorge Chiqui Falcone<sup>120</sup>, también niega el romance narrado en el filme, del que participó como asesor histórico, contando numerosas anécdotas, entre ellas, que el escribano ante quien certificaron la autorización del uso de sus historias personales en la película afirmaba que “a los subversivos habría que haberlos fusilado públicamente”. Con relación al romance, también lo ha negado, afirmando que fue una licencia del guionista y el realizador del filme para construir un melodrama. De hecho, recuerda al novio de María Claudia, Roberto, un hippie al que él, como hermano mayor, “sacaba de los pelos” porque consideraba que su hermana merecía algo mejor. (Marcote, 2017:2015). Sostiene la suposición que Pablo estaba enamorado de ella, pero que ese amor no era correspondido por su hermana.

Alicia Carminatti, otra de las detenidas desaparecidas al mismo tiempo que los estudiantes, sostiene que, “no era posible” visitar otras celdas ni tener contacto directo con otros detenidos salvo aquellos con los que se compartía el calabozo. Tampoco recuerda que las embarazadas recibieran trato especial, más humanitario, ni atención médica ni raciones de comida más abundantes. Además, no admite la posibilidad de “guardias buenas”, con quienes fuera posible conseguir alguna concesión a la crueldad sistemática del centro de detención.

La madrugada del día del estreno, en el cine Broadway el 4 de septiembre de 1986, las empleadas que revisaban copias y colas en Aries, encontraron un paquete en la puerta de la Productora, y sin sospechar nada entraron el paquete. El Jefe de Expedición al verlo llamó a la policía de inmediato y concurrió la Brigada de

---

<sup>120</sup> Jorge Délfór Falcone, es el hermano mayor de María Claudia. Al igual que su hermana, militaba en Montoneros, llegando a ser el Secretario Nacional de Prensa de la agrupación. Casado con Claudia Carlotto, hermana de Laura e hija de la Presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo. La pareja estaba en la clandestinidad cuando María Claudia fue secuestrada. Sus padres le avisaron del hecho. Al poco tiempo lograron escapar a España. Hoy se desempeña como cineasta, poeta, y docente en la Universidad de Palermo.

Explosivos. Era un artefacto profesional con un kilo de Trotyl con doble accionamiento, mecha y detonante que de haber cumplido con su objetivo hubiera podido volar la manzana. También hubo amenazas de bombas en el cine de estreno y en uno de Mar del Plata.

Sessa convence a Olivera de no presentar esta película en el Festival de San Sebastian, donde él quería, sino llevarla al Festival de Moscú, donde nuestro director conoce a uno de sus máximos ídolos: Federico Fellini en el bar del hotel donde se hospedaban.

Rusia no compró la película, pero si fue premiada en el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva con el Premio Especial del Jurado, el Colón de Oro del público, y Mejor Película de Radio Exterior de España y de la Asociación de Escritores Cinematográficos. Aquí en el país, el premio de la Sociedad Hebraica Argentina, aunque también continuaban los problemas, Un joven oficial de la Armada se presentó en el cine de la ciudad de Punta Alta – vecina a la base naval- e impidió su exhibición.

#### 2.3.4. El peronismo en la década de los 90. Menemismo y caudillismo provincial en El caso María Soledad

1989 fue un año clave para la Argentina, tras el fracaso de los planes económicos y la fuerte crisis económica del país, con una fuerte escalada inflacionaria. Es electo Carlos Saúl Menem<sup>121</sup> había prometido un salarizado y una revolución productiva, pero al poco tiempo de asumir, no solo cambió su aspecto físico,

---

<sup>121</sup> El Dr. Menem (La Rioja 1930 –Bs.As. 2021), desempeñó hasta su muerte diferentes cargos políticos, Gobernador de su provincia en los periodos 1973-1976 y 1983-1989, año en que asumió la Presidencia de la Nación por 10 años. Posteriormente se desempeñó como senador nacional desde el año 2005. Asume la presidencia de la nación 5 meses antes debido a la crisis hiperinflacionaria desatada en las postrimerías del gobierno radical del Dr. Alfonsín. Durante sus dos mandatos llevó a cabo políticas neoliberales que generaron numerosas privatizaciones y acusaciones de corrupción a sus funcionarios, así como altos niveles de desocupación y subocupación. Durante su gobierno, alineado con los EE.UU., Argentina sufrió dos ataques terroristas internacionales a la Embajada de Israel y a la Asociación Mutual Israelita de Argentina, los cuales a la fecha aún no fueron esclarecidos.

abandonando sus enormes patillas al estilo de los caudillos del S.XIX, sino que armó un gabinete de centro derecha que privatizó de forma poco clara las empresas estatales que administraban servicios.

Al disminuir las películas en producción, Aries debe desprenderse de los estudios Baires, y de su edificio de la calle Lavalle. Sin embargo, ocurrió un hecho que sacudió a la sociedad argentina: poco más de un año más tarde de la asunción de Menem, aparece al costado de una carretera de la Provincia de Catamarca, en el noroeste del país, el cuerpo mutilado de una joven estudiante de 17 años, María Soledad Morales. Este hecho puso en evidencia la impunidad de los llamados hijos del poder, desnudando la trama de corrupción y favoritismo de los caudillos provinciales de la provincia, llegando incluso a salpicar al gobierno nacional y el hecho despertó el interés de Olivera para hacer una película testimonial sobre el caso.

El filme fue estrenado en el año 1993, tres años después del hecho, y como recuerda el director, en parte, porque seguía los hechos y las enormes marchas del silencio que se realizaron a lo largo y a lo ancho del país y además, porque tardó más de un año en la escritura del guion junto a Graciela Maglie<sup>122</sup>, recomendada por María Luisa Bemberg. Además consideraron que necesitarían apoyatura legal, en tanto aún estaban los sospechosos libres, por lo que se consultó a dos reconocidos y respetados

---

<sup>122</sup> Guionista. Socióloga (Universidad de Buenos Aires, 1972). Cursó el Doctorado en Sociología en la Universidad de Belgrano y se orientó hacia los Estudios de la Mujer y los Medios de Comunicación. Realizó cursos y seminarios de Cine; de Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras, en el Instituto Di Tella (PK) y en el de Lenguas Vivas; de Filosofía; de Dirección Teatral y de Dramaturgia y Guion. En 1983, en el film *Evita, quien quiera oír que oiga*, inicia su carrera como autora de cine y televisión. Fue guionista de series de TV: *Nueve lunas*, *De poeta y de loco* y *Laura y Zoe* y de films: *El caso María Soledad*, *Un muro de silencio*, *Un argentino en Nueva York*, *La fuga* y *El viento*. También realizó guiones e investigaciones para documentales. Vicepresidenta de la Asociación Civil La Mujer y el Cine. Presidenta del Consejo Profesional de Argentores, desde 2004. Miembro de la Academia de Cine de la Argentina. Asesora de Gabinete en el área de la Subsecretaría de la Mujer hasta 1989.

juristas: Ricardo Gil Lavedra y Luis Moreno Ocampo, juez y fiscal respectivamente en el Juicio a las Juntas.

En medio del proyecto, Repetto les comunica que deja la producción y el Directorio de Aries para incorporarse a Gativideo, la compañía de videos líder del mercado de la que Ayala y Olivera también formaban parte. Ayala y Olivera crean una nueva productora, Tercer Milenio SA., mientras que Aries se dedicaba a la comercialización de las películas.

Ayala y Olivera realizan el casting y deciden que actores protagonizarán la película, que ya desde el inicio presenta una aclaración sobre los nombres de los personajes, puesto que sólo mantendrá los de la Hermana Martha Pelloni, la directora del colegio al que concurría María Soledad, y los de la familia Morales: María Soledad, y sus padres: Ada y Elías, cambiando los del resto de los personajes, además, aclara que como aún no había sido esclarecido el crimen, se puso especial cuidado en los diálogos o escenas para evitar afectar la intimidad o el buen nombre y honor de los involucrados.

Si bien el equipo tuvo un gran apoyo de los catamarqueños y la familia y amigos de María Soledad, también eran conscientes que el grupo vinculado al poder provincial podría crearles problemas, por eso, recuerda el director, que se les había prohibido a las actrices jóvenes salir de noche e ir a locales bailables.

El espectador es guiado en la historia por una narradora, Mava (Carolina Fal), una de las mejores amigas de María Soledad (Valentina Bassi), que le va explicando al espectador muchos hechos de la política e historia catamarqueña, recorriendo los lugares emblemáticos de la capital provincial, San Fernando del Valle de Catamarca.

La sociedad catamarqueña, como todo el noroeste, es fuertemente tradicional, religiosa y clasista, con fuertes relaciones clientelísticas de la población con unas pocas



familias, dueñas de casi toda la provincia, que gobiernan y administran la provincia, desde su propia conveniencia.

En el momento de los hechos narrados, gobernaba la provincia uno de los representantes del clan Saadi<sup>123</sup>, una familia alineada con el justicialismo desde la asunción de Perón al poder en 1946.

El filme se inicia con diferentes tomas de “el santuario”<sup>124</sup> montado por la gente, en el lugar donde se encontró el cuerpo de la adolescente, y desde un primer plano de Mava y la voz en off de Valentina Bassi, Sole, recitando un poema de amor, dedicado a “El Flaco” (Juan Palomino como Luis Tula), el “novio” y entregador de Soledad Morales, casado y doce años mayor que la joven. Mava, con su bicicleta, le cuenta al espectador, que Sole era su mejor amiga. De allí un fundido que lleva al 10 de septiembre de 1990, día en que obreros de vialidad encuentran el cadáver a la vera de la ruta. Una voz en off va dando detalles de las condiciones del cuerpo al momento de ser encontrado, mostrando el horror y la vejación sufrida: había sido violada, tenía la mandíbula fracturada, quemaduras de cigarrillo, le faltaban parte del cuero cabelludo y un ojo, le habían cortado las orejas y parte de su cuerpo había sido comido por los cerdos. Fue apenas una pequeña cicatriz en su muñeca izquierda la que permitió que su padre, Elías (Francisco Cocuzza) la reconociera en la morgue.

---

<sup>123</sup> El Clan Saadi ha gobernado la provincia desde el surgimiento del peronismo a mediados de la década del cuarenta del pasado siglo, excepto en los 20 años siguientes al caso María Soledad, en que ganó el llamado Frente Cívico y Social (1991-2011), recuperando el poder a partir del año 2011, con Lucía Carpacci como candidata, sobrina del viejo caudillo, Vicente Leónidas Saadi. Según cuentan muchos de sus opositores, antes de las elecciones el partido entregaba la zapatilla de un pie, completando el par, una vez que se comprobaba que el partido las había ganado, reforzando el clientelismo político. En la actualidad, gobierna Raúl Jalil, hijo del ex Intendente de la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca y primo de uno de los acusados del crimen.

<sup>124</sup> Dentro de la religiosidad popular argentina, se rinde culto a jóvenes que mueren de manera trágica, a los que consideran milagrosos, y a los que se les reza ejerciendo un sincretismo religioso, en un proceso incipiente de canonización popular. En las últimas décadas, la canonización de jóvenes muertos en circunstancias inesperadas son varios, destacándose María Soledad, Gilda y Rodrigo (estos últimos cantantes populares de cumbia y cuarteto). Este tipo de santuarios se convirtió en un fenómeno popular y masivo y en un negocio rentable en todo el país. Turistas, peregrinos y pasantes llegan hasta el monolito que recuerda el trágico hecho con sus ofrendas y sus peticiones.

Luego de esta larga introducción, se presentan los títulos, con letras blancas sobre un fondo negro, remarcando el dramatismo de la historia, a los que sigue una serie de fotos fijas de paisajes, algunas breves filmaciones de la ciudad capital enclavada en medio de los cerros, y fotos del gran caudillo catamarqueño, y su panteón en el cementerio de la ciudad, así como de su heredero político, mientras la voz en off de Mava cuenta el contexto político de la época del crimen, en la provincia gobernada por “una influyente dinastía política que había sido fundada a mediados de siglo por Vicente Leónidas Saadi. Durante sus cuarenta años de vida pública, este caudillo logró conquistar importantes cargos: Fue dos veces gobernador y siete, senador nacional, además de alcanzar la presidencia del partido justicialista. Considerado por sus amigos un hábil político, acusado por sus adversarios de ejercer un franco nepotismo y de atentar contra la independencia de los poderes republicanos. A su muerte en 1989 todos coincidieron en afirmar que había desaparecido el dueño de la política catamarqueña. Pero tiempo antes don Vicente había delineado su herencia política, en la figura de uno de sus hijos, Ramón, que fue elegido dos veces gobernador. Lo que no sospechó el patriarca fue que la muerte de una chica de origen humilde cambiaría la historia que él había pensado para su Catamarca”.

Desde una imagen fija de la casa de los Morales, a través de un flashback, el espectador ingresa en la vida cotidiana de la familia, una Soledad cariñosa con sus padres, que sale rumbo al colegio, y se olvida de todo, al ver a “El Flaco” en su motocicleta, por la avenida donde la joven espera el colectivo<sup>125</sup> para ir a la escuela, sus actividades, su amistad, con Mava y Fernanda (Belén Bianco), las travesuras de las jóvenes. En definitiva, la vida de una joven de 17 años, en su último año de escuela

---

<sup>125</sup> Denominación que le dan en Argentina a los autobuses.

secundaria, soñando con su viaje de egresadas, y el amor de ese hombre mayor que ella, pese a los avisos de sus compañeras, que saben que él estaba con otra.

El Flaco es el primero en ser demorado por una policía provincial que intenta borrar pruebas, por haber sido el último que vio con vida a la joven. En la declaración, para sorpresa de los oficiales, declara que está casado desde hace años, en secreto, porque la familia de su esposa, La Rubia (Ruth Salazar, interpretada por Ana Acosta) no lo aceptaban. Cuenta que conoció a Soledad porque ella fue a la casa porque quería conocerlo, e iniciaron una relación. La policía le remarca que lo vieron hablando con ella a la salida del boliche, Le Feu Rouge en el que la joven y sus compañeros de colegio organizaron un baile para recaudar fondos para el viaje de egresados, ya que habían decidido ayudar a aquellos que, como Soledad, no tenían recursos para pagarlo. El Flaco, pasó a buscarla, le pidió que lo esperara y luego fue con ella, según otros testigos, a otro boliche, Clivus, donde los vieron en el privado, con otras personas.

El policía (Alfonso de Grazia como el Jefe de la Policía Provincial, Miguel Ángel Ferreyra), intenta apurar el cierre de la causa, que fue abierta luego de dos meses de ocurrido el hecho, y desviar la investigación – al encontrar el cadáver ordenó lavarlo, perdiéndose huellas y señales imposibles de recuperar – entrevistándose con el primero de los jueces que tuvo a cargo la causa que, al leer el expediente, se encuentra que no podrá hacer demasiado con la poca evidencia presentada.

Los periódicos de la zona, manejan diversas hipótesis, desde la posibilidad de una venganza, a un crimen pasional, una secta demoníaca, una banda de gente de afuera o si fue por un tema de drogas, para horror de aquellos que conocían a la joven y su familia. La noticia de que la Sole no volvió a su casa ese fin de semana, corrió como reguero de pólvora ese lunes en el colegio. Mava es testigo de la entrevista de la hermana Martha (Juana Hidalgo) y Elías Morales, que se acerca a dar la noticia.

La policía sigue buscando testimonios para desviar la investigación, mientras en la sociedad catamarqueña comienza a esparcirse el rumor que “se les murió una chinita<sup>126</sup>” a los hijos del poder, en tanto declara la rubia, que ella tuvo un enfrentamiento con Sole en casa de su marido, un día en que la sorprendió entrando. Ante la falta de pruebas, el juez ordena la libertad de ambos, hecho que indigna a las compañeras de la víctima, que deciden iniciar una marcha, bajo la lógica que podría haber sido cualquiera de ellas. Mava se convierte en la impulsora de esta medida para pedir justicia, y así se organiza desde el propio colegio. La rectora da la autorización para que concurren las alumnas mayores, sin embargo, una de ellas, Fernanda, decide no asistir, y quedarse en el aula. El Comisario trata de evitar la marcha, presionando y amenazando a la monja, a quien responsabiliza si algo sucede, remarcando la culpabilidad de la víctima.

Rápidamente se suman a la columna gente del pueblo, Ada (Lidia Catalano) y Elías, los padres de Sole y los jóvenes de otras escuelas, que recorren las calles céntricas hasta la Catedral, donde ruegan a la patrona de la ciudad, la Virgen del Valle, por protección y justicia.

Ante el accionar policial, la gente comienza a centralizar la información y las pistas que van consiguiendo, en el Colegio, informando a la Hermana Martha de todo aquello que van sabiendo y así surgen nombres: el hijo de un diputado nacional, los sobrinos del intendente, y familiares cercanos del Jefe de Policía y del Gobernador<sup>127</sup>,

---

<sup>126</sup> Término despectivo que se usa popularmente para definir a una chica de clase baja, pobre y/o inculta en el norte del país.

<sup>127</sup> Los sospechosos del crimen, de acuerdo a lo que circulaba de boca en boca, eran los jóvenes Guillermo Luque (hijo del diputado nacional Ángel Luque), Pablo y Diego Jalil (sobrinos del intendente José Jalil), Arnoldito Saadi (primo del Gobernador) y Miguel Ángel Ferreyra (hijo del jefe de policía provincial). En esas condiciones, Ángel Luque —diputado nacional por Catamarca y padre de Guillermo Luque—, declaró que si su hijo hubiera sido el asesino, el cadáver no habría aparecido. El escándalo llevó a la expulsión del diputado del Congreso.

pero la gente es reacia a ir a declarar ante la justicia por temor a represalias. Los padres se reúnen en el colegio y forman una comisión para coordinar las acciones de pedido de justicia. Las amenazas telefónicas primero, que llevan a la familia a pedirle a Mava que deje la organización de las marchas, y más tarde a través de otros métodos como tratar de sacarla del camino, pero la joven no se amilana, continúa adelante, venciendo al miedo. Pero esa actitud no es compartida por todas las amigas de Soledad. Algunas temen por su familia, como Fernanda, cuyo padre trabaja en la Municipalidad, y sabe que automáticamente se quedaría sin trabajo por las represalias de los poderosos funcionarios vinculados con la política.

Mientras las marchas del silencio se suceden, aumenta el número de sus asistentes, la policía intenta ir marcando gente y la noticia empieza a trascender, y cobra alcance nacional. El hijo del Diputado, se presenta ante el Juez, con un fuerte cambio en su aspecto (cabello corto, traje, lentes) y una serie de pruebas falsas para demostrar que ese día estuvo en Buenos Aires, donde estudiaba en una reconocida universidad privada que incluso le extendió un certificado de examen para justificarlo. Sin embargo, la abogada de los Morales (María José Demare en el papel de Lila Zafe), contradice cada una de estas pruebas.

El Saadismo, no tarda en tomar la ofensiva al ver que el tema se va de sus manos, y organiza una contra marcha, a la que convocan como “la marcha de la verdad”, en la que movilizan a todos sus adherentes desde el interior de la provincia, a los empleados provinciales y municipales. Las jóvenes estudiantes y la comisión de padres deciden suspender la marcha de silencio ese día para evitar confrontaciones. Con imágenes de archivo, de los noticieros de cobertura nacional de la época, Olivera referencia esta marcha, con la voz en off de Mava que cuenta que no lograron más de siete mil asistentes, encabezados por el gobernador, Ramón Saadi, todos con

banderines con los colores patrios. La marcha del Silencio convocada por los Morales, llegó a reunir 30.000 personas. Los tiempos de la justicia se aceleran, ante la trascendencia que toma el caso a nivel nacional, el escándalo que crece, y ante la desesperación del poder político, vuelven a encarcelar al Flaco, defendido por su mujer, que declara ante la prensa que fue torturado, y que se intentó sobornarlo para que se declare culpable. Los rumores de la posibilidad de que sea “suicidado”, llega a la Hermana Pelloni, quien decide actuar para evitarlo y defender al joven presentándose a declarar todo lo que le han dicho al Juez. Es acompañada por numerosos manifestantes que se agolpan ante la puerta del Juzgado pidiendo justicia. La monja se entrevista con el Obispo, que acepta recibir a la abogada y al informante, pero se rehúsa a participar de las marchas por considerar que se estaban convirtiendo en marchas políticas.

Ante el escándalo interviene el presidente del país, y envía un investigador de la policía de la Provincia de Buenos Aires, el Subcomisario (interpretado por Alberto Segado y que se refiere al Subcomisario Luis Patti<sup>128</sup>). Su investigación fue entregada al quinto Juez designado para llevar la causa, también enviado desde Buenos Aires, aunque la sensación del pueblo catamarqueño era que no se haría justicia. El subcomisario se entrevista con uno de los jueces que reconocía las presiones desde el poder político para que apresara a alguien, pero que reconocía que él se fue porque consideraba la independencia de la justicia como valor insoslayable. La hermana Martha llega a Buenos Aires, donde se entrevista con el presidente para darle los nombres de los culpables y pedir la intervención del poder judicial de Catamarca. Los

---

<sup>128</sup> Ex subcomisario que tras los hechos narrados en la película, fue electo intendente de Escobar, localidad de la Provincia de Buenos Aires. Durante su gestión en la dictadura militar era reconocido por su mano dura y en 2011 fue condenado a inhabilitación y prisión perpetua. Se encuentra condenado y detenido por delitos de lesa humanidad desde 2011, debido a su actuación durante la dictadura militar. Desde 2017 cumple en un barrio privado de la localidad de Escobar alegando problemas de salud.

tiempos se aceleran, aparece una nueva testigo que sostiene que vio en la zona donde apareció el cadáver a alguien parecido al Flaco, también el informe del médico legista sostiene que debía haber intervenido una mujer, y que podía haber sido un crimen pasional. Sin embargo, el conductor de un autobús que los vio, sostiene que ninguno era el Flaco, que recuerda las caras, creando aún más confusión. A su vez, el Juez ordena una segunda autopsia, que encuentra gran cantidad de cocaína en el cuerpo, y la detención de los empleados de la casa del Diputado Nacional. Ante las presiones, reconocen que el joven había estado ese fin de semana en la ciudad, que había salido, y aparecido al día siguiente, recordaban los gritos del padre y como hicieron una serie de llamadas telefónicas, los rastros de sangre en el automóvil y en su ropa. El juez conjetura como fueron los últimos momentos de María Soledad, drogada y abusada en un privado de una discoteca. Mientras, las marchas se repiten y aumentan en número los manifestantes. De a poco, el pueblo de Catamarca va perdiendo el miedo.

El Subcomisario manifiesta en una entrevista con la hermana Pelloni que cree que por la falta de pruebas, nadie será condenado, a la vez que le pide a la monja que se ponga en el lugar de la otra parte. Al finalizar la entrevista, le informa que abandonará el caso debido a las presiones del juez para condenar al hijo del diputado. Sin embargo, los testigos que involucraban al joven comienzan a desdecirse por las presiones recibidas, y esto lleva al aumento de la cantidad de asistentes a las marchas. El Juez de instrucción continúa la búsqueda de pruebas, y ordena la detención del hijo del diputado, reconociendo que, si bien habría otros implicados, no ha logrado las pruebas que los involucren. La abogada de la familia sostiene que la droga fue plantada, que no puede haber vestigios de cocaína luego del tiempo transcurrido, que se hizo para evitar la carátula de Violación seguida de Muerte por la duda de muerte por sobredosis que podría ser accidental. Esto la lleva a pedir nuevamente el cambio de carátula, que se

declare inválida esa segunda autopsia y que se intervenga el poder judicial de la provincia. La monja y Mava quieren organizar una gran marcha en Buenos Aires, hecho que se cristaliza, con movilizaciones en todas las ciudades principales o capitales provinciales del país. La repercusión del hecho lleva al Dr. Menem a intervenir la provincia, y comienzan a conocerse las irregularidades del gobierno de Ramoncito Saadi.

La intervención cesanteó una gran cantidad de empleados públicos, que salieron a la calle pidiendo la restitución del gobernador. En diciembre de 1991 se realizan las elecciones para elegir gobernador, y gana la oposición a los Saadi, el llamado Frente Cívico y Social, y se organiza una nueva marcha “en democracia” como dice Mava frente a la cámara. La hermana Pelloni es anoticiada de su traslado inmediato a la otra punta del país. El padre de Mava es reincorporado en su trabajo, y aconseja a la joven que no realice esta nueva marcha, que hay que dar tiempo para que trabaje la justicia. Busca a la hermana, pero no la encuentra en el colegio, y ve cuando se marcha en un autobús rumbo a Goya, donde un título sobreimpreso a su imagen informa que continúa luchando contra la impunidad y el encubrimiento.

En el momento de la filmación de esta película, solo habían sido condenados el Tula por homicidio simple y los empleados por falso testimonio. Recién el 27 de septiembre de 1998 llegó la justicia. Guillermo Luque, el hijo del Diputado, fue condenado a 21 años de cárcel por asesinato y violación, y Luis Tula a 9 como partícipe secundario de violación. Cuatro años más tarde y doce después del crimen, la Corte Suprema confirmó las sentencias de Luque y Tula, dejando impunes al resto de los responsables. Hoy, a más de 30 años de la muerte de María Soledad Morales, todos los responsables están libres y la provincia es gobernada desde 2011 nuevamente por familiares de los Saadi, o familiares de los involucrados.



La película tuvo una buena salida, en sala de estreno y simultáneas, pero no tuvo una buena respuesta del público, con la venta de doscientas cuarenta mil entradas, poco para una película con el costo de una cuidada recreación de los hechos. El director considera que posiblemente esto ocurrió porque “la televisión había machacado tanto con el tema, que el caso María Soledad había sido desgastado básicamente porque los canales transformaron los noticieros en docudramas” (Olivera, 2021:292).

### **3. Contexto Sociopolítico y Cine**

Gustavo Aprea considera que la cinematografía constituye un medio masivo de comunicación, en el que las sociedades desarrollan buena parte de su cultura política por medio de las representaciones sociales, entendiendo que así se constituye la construcción de la memoria histórica y las identidades (Aprea:2008). La exposición, correspondiente a un momento histórico, produce un espacio de confrontación y reflexión del desenvolvimiento de la vida en sociedad. No obstante, desde un aspecto preocupante, las políticas gubernamentales tienen una incidencia real en el desarrollo cuantitativo y cualitativo de este arte. A partir del reconocimiento de su influencia en la sociedad, cuando se ponen trabas a su desenvolvimiento libre y democrático, se lo limita, coarta y hasta destruye.

Es innegable la articulación entre estas dos esferas de la práctica social, con sus múltiples y alternativos puntos de conexión. La relación que se da, puede entenderse en función de distintos elementos, entre ellos, el Estado que interviene y define los proyectos del cine; el uso del lenguaje cinematográfico hegemónico. Y la identificación de los temas considerados por realizadores y espectadores como significativos.

Con relación al Estado, éste influye a través de la legislación y la relación que establece con los diferentes actores del proceso cinematográfico que desde la política gubernamental, se contemplan como fundamentales para la existencia del cine. Las propuestas emanadas desde el estado posibilitan la existencia de la cinematografía local, como condicionamientos que establece las posibilidades concretas de desarrollo del cine nacional. Para abarcar esta serie de cuestiones,

“...resulta necesario describir instancias diferentes, que son el producto de una serie de factores: el régimen legal vigente y sus modalidades de aplicación, la política general en relación con la coyuntura económica y el modo en que se absorben los cambios tecnológicos, junto a las modalidades de consumo mediático.” (Aprea, 2008:13).

El lenguaje cinematográfico tiene distintos modos que adopta en su construcción como discurso. En ello, interviene la dimensión estética y la parte que le toca en la representación de la sociedad de sí misma. Cabe entender que no existe una única estética cinematográfica y varía el peso de las propuestas dentro de los lenguajes audiovisuales. En ese sentido, puede entenderse una forma dominante y otras que ocupan un lugar secundario.

Al trabajar en la planeación de un film, sus realizadores tienen que tomar una posición frente a los modelos existentes, sea incluyéndose en las formas hegemónicas o quebrándolas total o parcialmente. Estas decisiones van a estar vinculadas a las políticas estéticas, que remiten a determinadas prácticas sociales y concepciones del mundo. De ese modo, el conjunto de la producción cinematográfica de una época va a contener distintas tendencias que coexisten de forma conflictiva. El peso de cada propuesta dependerá de las transformaciones dadas en el campo del arte y los medios de comunicación.

El análisis de la producción cinematográfica de un período, posibilita entender el modo de adaptación del cine a los cambios tecnológicos permanentes, el lugar que ocupa en la totalidad de las representaciones sociales y su posición dentro de los espectáculos y el arte. La política estética se torna accesible al conocimiento, por medio de los relatos usados, la forma de credibilidad de lo que se

muestra, los estilos de actuación y el modo como se asumen las convenciones de los espectáculos y los lenguajes audiovisuales. De la misma manera, se pueden hallar diferentes tipos de espectadores y modalidades de exhibición. “De este modo se puede considerar el lugar que se le atribuye al cine dentro de los medios de comunicación: como una manifestación artística, como un espectáculo, como parte del universo del entretenimiento o como lugar de intersección entre algunas de estas posiciones.” (Aprea, 2008:28)

Tanto en los estilos de formas hegemónicas como secundarias, se pueden hallar discontinuidades y líneas de continuidad. Las mismas van a estar reflejadas en la política estética incorporada a la obra. A medida que la coyuntura va cambiando, la política estética dominante pierde fuerza, lo que va a llevar al surgimiento de una nueva forma.

Desde fines de la década de los 50 e inicios de los años 60, se forjó un cine de autor, con elevados componentes artesanales y cuidado de la calidad, definido por el realismo crítico. La crítica y los directores-autores de ese período contemplaban la legitimidad del cine argentino en el acceso al nivel artístico. La perspectiva construida permitía comprender aquello que abarcaba el funcionamiento de la sociedad argentina, como ocurría con la literatura y la plástica. Al igual que en la literatura, entonces, los autores cinematográficos eran los encargados de hacer un cine nacional, prescindiendo de los condicionamientos del espectáculo industrial, al cual rechazaban.

El cine es un ámbito propicio para ver la manera como la sociedad reconstruye aspectos relevantes de su desenvolvimiento. En el cine político, se expresan modos de aceptación o cuestionamiento de las relaciones de poder, así

como los roles sociales, vínculos y la sociedad donde se desenvuelve la historia. Algunos temas van a estar vistos como significativos, presentes en la discusión política del período y que son presentados de algún modo en el cine. Va a ser en sus producciones donde la sociedad podrá reflexionar sus posibilidades de acción y transformación, construyendo memorias colectivas y consolidando identidades. Toda producción tiene una dimensión ideológica y política definida, vislumbrada en la manera de la posición y forma de mostrar el mundo en que se desarrolla la historia.

En las sociedades mediatizadas, las memorias colectivas se articulan al compás de las representaciones generadas por el cine y el resto de los medios masivos. Según el caso, se apela a las biografías, la reconstrucción de hechos particulares de la historia argentina o la discusión sobre el pasado reciente.

El realismo en la cinematografía: "...puede entenderse también a través del modo en que los diversos estilos personales y de época intentan retratar la sociedad argentina." (Aprea, 2008:95) Es una de las formas como se muestra lo que está pasando en el mundo, con el filtro propio de cada realizador que sirve para interpretar la realidad desde determinadas mediatizaciones. En este sentido, el director – autor pasa a ocupar el lugar de intérprete de la realidad; se ubica por encima de la sociedad y se expresa en nombre de su parte bien pensante afirmando cuestiones difíciles de refutar.

En este sentido, Héctor Olivera profundiza desde sus obras diferentes cuestiones de la sociedad, tanto políticas o testimoniales, tomando períodos históricos o hechos que impactaron fuertemente en la sociedad en gran parte de sus filmes.

### 3.1. Estrategias de Aries Producciones y Héctor Olivera para burlar a la censura.

#### 3.1.1. Los inicios de Aries Producciones y algunos problemas con la censura

En el año 1957, luego de la paralización de la industria tras la Revolución Libertadora, con la aprobación del Decreto Ley 62/57, las perspectivas para el cine mejoran. Héctor Olivera se contacta con Fernando Ayala, y cristalizan la creación de Aries.

Con la puesta en funcionamiento del Instituto Nacional de Cinematografía, en el año 1958, y el inicio del sistema de créditos, la Productora se presenta y consigue el primer crédito para la realización de **El Jefe**<sup>129</sup>, que fue dirigida por Fernando Ayala y producida por Olivera. Además, este último participa en el guion junto a David Viñas, autor del cuento en el que se basó el filme. El crédito recibido pronto fue saldado y la película generó ganancias gracias al sistema de premios instaurado por la nueva ley de cine, que otorgó a El Jefe el segundo premio, detrás de **Rosaura a las Diez**<sup>130</sup>.

Si bien este comienzo de la productora fue auspicioso, en pocos años, se encontraron con una sucesión “de buenas películas y malos negocios”<sup>131</sup>, entrando en

---

<sup>129</sup> Protagonizada por Alberto de Mendoza y Duilio Marzio, fue estrenada el 23 de octubre de 1958, ganando el Cóndor de Plata, premios instaurados por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la República Argentina, a la mejor película en el año 1958, el Premio a mejor película de habla hispana en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, y en el Festival de Santa Margherita Ligure (Italia). Basada en "El jefe", un cuento inhallable de David Viñas, autor poco dado a la narrativa breve, que pertenecería al libro de relatos "Paso a los héroes y otros cuentos de la época absurda", que hace pensar, teniendo en cuenta la alegoría que ofrece "El jefe", que "la época absurda" hace referencia al peronismo.

<sup>130</sup> Película dirigida por Mario Soffici, basada en la novela homónima de Marco Denevi, estrenada el 6 de marzo de 1958, protagonizada por Juan Verdaguer, Susana Campos y María Luisa Robledo.

<sup>131</sup> Entre los filmes de este lapso, debemos mencionar: *El Candidato* (1959), *Sábado a la Noche, cine* (1960), *A puerta cerrada* (1962) *Paula Cautiva* (1963) *Primero yo* (1963), *Con gusto a rabia* (1964), casi todas ellas reconocidas por la crítica pero que no cumplieron con las expectativas del público, dirigidas por Fernando Ayala, y coproducidas por Héctor Olivera a través de Aries Producciones.

una etapa de graves problemas económicos, que superaron recién en 1966, con el estreno de una película de las llamadas “picantes”: **Hotel Alojamiento**.

En 1967 Héctor Olivera realiza su debut como director cinematográfico con un film de corte picaresco, **Psexoanálisis**<sup>132</sup> en la época en que el psicoanálisis irrumpe en la Argentina. El novel director toma en tono de burla, la simplificación de los conceptos psicoanalíticos. Si bien a los ojos actuales es un filme hiperingenuo, en su momento fue cuestionado por la crítica por su lenguaje, aunque es unánime el reconocimiento por la dirección de actores y por los decorados psicodélicos de Edgardo Giménez<sup>133</sup>, quien también realizó los decorados para **Los Neuróticos**<sup>134</sup>, segundo film de Olivera, por el que ganó un Cóndor de Plata a la mejor escenografía, filmado en 1969 y estrenado recién en febrero de 1971. Si bien esta película se terminó de producir en junio de 1969, fue prohibida por el Ente de Calificación, responsable de la censura. A fin de poder estrenarla comercialmente, se le realizaron cortes para someterla a una nueva calificación, pero en septiembre el organismo mantuvo la decisión, nuevamente le realizaron cortes, sin embargo, se ratificó la decisión en octubre, siendo autorizada finalmente en el mes de noviembre. Visto con mirada actual el film es de una abrumadora inocencia, pero igual el régimen militar lo calificó de "atrevido para el nivel mental del público argentino". Las razones para su prohibición fueron variadas: Primero,

---

<sup>132</sup> Con guion de Gius según argumento de Héctor Olivera y basada en cuentos de Máximo Lafort y Susana –Pirí-Lugones, para los personajes de Lolita (Soledad Silveyra) y Vampi (Libertad Leblanc) respectivamente, la película se estrenó el 19 de junio de 1968 y tuvo como protagonistas a Norman Briski, Jorge Barreiro, Elsa Daniel y Libertad Leblanc, entre otros. También colaboraron en la provisión de pinturas y objetos Josefina Robirosa y Rogelio Polesello.

<sup>133</sup> Reconocido artista plástico perteneciente al grupo del Instituto Di Tella, Centro de Investigación Cultural que albergó las vanguardias artísticas en teatro, música y plástica que funcionó desde 1958 hasta 1970, en que fue cerrado por la dictadura de Juan Carlos Onganía.

<sup>134</sup> Filme que contó también con guion de Gius según un argumento de Olivera y que finalmente logró estrenarse el 18 de marzo de 1971 y tuvo como protagonistas entre otros, a Norman Briski, Malvina Pastorino, Jorge Salcedo y Marcela López Rey. Fue considerado como una continuidad de la ópera prima de Olivera, por eso tuvo como título alternativo “*Los psexoanalizados*”.

no gustó su título, *Psexoanalizados*, entonces se cambió por **Los neuróticos**. No fue suficiente para los censores oficiales, y la prohibición se mantuvo por tiempo indeterminado. Lo que tanto escandalizaba al régimen militar de turno era un desfile de pacientes por el consultorio del psicoanalista Sigmundo, cuyo papel estaba a cargo, una vez más, de Norman Briski. Entre ellos, Prometeo (Jorge Salcedo), especialista en conquistas de mujeres traumatizadas, Scherezade (Marcela López Rey), una auténtica mitómana, Jacinta (Susana Giménez), narcisista, el necrófilo Lázaro (Nathan Pinzón), un fotógrafo mirón, Polifemo (Héctor Pellegrini), Penélope (Malvina Pastorino) decidida a seducir a todo el mundo, Narciso (Horacio Bustos), cuya única preocupación seguía siendo cuidar, mostrar y admirar su propio cuerpo y Osiris (Víctor Bo), un inocentón campesino. Los pacientes entran y salen del consultorio contando sus delirios, y a ellos se suma una periodista, Lolita (Soledad Silveyra) que quiere una entrevista exclusiva para conocer más profundamente al psicólogo.

En 1973 Olivera dirige a Pepe Soriano, en un filme que tuvo muchos problemas con la censura: **Las venganzas de Beto Sánchez**, con libro de Ricardo Talesnik, un reconocido dramaturgo que venía de triunfar en el teatro y que ya había colaborado con Aries con uno de sus grandes éxitos: *La Fiaca*, una comedia llevada al teatro en 1967, y al cine en 1969 con Norman Briski que tuvo un gran reconocimiento del público.

**Las venganzas de Beto Sánchez** mezcla el humor ácido y la tragedia, en la historia de un hombre de cuarenta y tres años, soltero, incapaz de establecer una relación estable, que vive con sus padres, y se encuentra desempleado, luego de perder su último trabajo como corredor, vendiendo pastas por los pueblos del interior. En su recorrida por buscar un nuevo empleo, se va encontrando que por lo general lo consideran sobre calificado, o en su defecto, intentan explotarlo con sueldos



miserables. Con un padre enfermo que finalmente muere y una madre (Nora Cullen) sumisa y resignada, se encuentra jurando frente a la cama de un hospital público, venganza por la situación, ya que su padre, que había trabajado toda la vida merecía algo mejor, una clínica con habitación individual, aire acondicionado, pequeños grandes lujos en la Argentina de los años 70. Tras la muerte del padre, inicia una serie de venganzas contra aquellos a los que responsabiliza de sus fracasos. Deja la casa familiar, y a su madre a la que le entrega dinero para su subsistencia tras la venta de su coche – la herramienta de trabajo -, mostrando al desnudo, el abuso del sistema financiero. Busca un cuarto en una pensión de mala muerte y desde allí planea su venganza hacia los responsables de su situación.

Vuelve al barrio, y realiza su primer parada en la escuela, donde se reencuentra con su maestra de tercer grado, la señorita Orlando (China Zorrilla) una mujer autoritaria y afectada, que representa la educación rígida y opresora, a quien pone en ridículo frente a sus alumnos, primero al querer ponerlo como ejemplo ante sus alumnos, como un alumno estudioso y responsable, él la interrumpe contando como era castigado inclusive físicamente, o reconociendo que estudiaba por obligación. Quiere ponerlo como ejemplo de éxito, y nuevamente la desmiente explicando su situación, de la que la responsabiliza, por no enseñarle la verdad ni inculcarle rebeldía, cuestionando sus valores y sus clichés. “El trabajo dignifica”, “no trabaja el que no quiere...” ¿Para qué trabajar 12 -14 horas solo para poder comer? Saca el arma, le apunta, y explica a los chicos que en la escuela les enseñan a tener miedo, a respetar a aquellos que los perjudican, que no es cierto que llegan los que son buenos o decentes, que su padre era bueno y decente y terminó muriendo en un hospital público, que la escuela sería un bello lugar si no existiera la competencia, si pudieran estudiar

a través de juegos y no del temor. Decide perdonar la vida a la maestra, ya que el haberla desenmascarado frente a sus alumnos fue suficiente para cumplir su venganza.

Va tras su segunda "víctima" el sacerdote de su infancia, la parroquia barrial, el Padre Zavaleta (Fernando Iglesias, Tacholas) al que le pide confesión, busca escandalizar al anciano sacerdote, al explicarle que duda de aquello que le inculcaron como bueno, que era malo, y viceversa, por ejemplo, el sexo, confesando que ha tenido muchas mujeres pero nunca una relación estable, que no está de acuerdo con aquello de ser bueno, resignarse y aceptar todo en la tierra para llegar al cielo. El sacerdote, intenta explicarle que está confundido, que lo importante ante los ojos de Dios son los actos no lo que siente, siendo refutado por el exaltado Sánchez, alterando al cura, que lo acusa de soberbio e intenta terminar la confesión, pero no lo logra, el hombre continúa enumerando sus pecados, la envidia de lo que no logrará tener, la ambición, que no siguió por sus escrúpulos, por sentir culpa, responsabilizando al sacerdote de ello, intentando apuñalarlo, pero al levantar el cuchillo, descubre que había muerto por un paro, considerando esto que fue una señal divina para evitar mancharle las manos de sangre.

Su tercera venganza está vinculada con el primer amor, busca a Mabel Serrano (Irma Roy) su primera novia, que está atrapada en la rutina de un matrimonio de veinte años, con dos hijos, y una vida acomodada pero terriblemente tediosa, compara a Beto con su marido, más gordo y más pelado. Se encuentran fuera de la casa, pasan una tarde recorriendo aquellos lugares donde se conocieron y pasaron sus mejores momentos, a la orilla de un río. Ella intenta un acercamiento sexual, pero él va interrumpiendo cada paso, recordando el tiempo que debía esperar en el pasado para cada avance, finalmente, en medio de la pasión desatada de la mujer, recuerda que estuvo esperando dos años para concretar su amor, para que ella se case con otro,

abandonándolo, finalmente la rechaza tirándola al río. En su encuentro sexual con una prostituta con la que mantiene relación periódica, por primera vez la llama por su nombre, Lidia, liberado de la culpa y el temor que le había generado el amor y la represión establecida en su juventud.

La cuarta venganza es contra su mejor amigo de la infancia (Federico Luppi), un hombre elegante y adinerado, que no dudó en pagar el entierro de su padre, se encuentra para devolverle el dinero, y lo secuestra en su coche hasta un descampado, donde lo obliga a desnudarse, acusándolo de haberle enseñado a vestirse a la moda, y de refinarse, y que todo ello no le sirvió para nada, sólo para tratar de ser lo que no era, intentar ocupar un rol en la sociedad que no le correspondía. Las primeras escenas de la película muestran este estilo de vida, en confitería de moda, bien vestido, rodeado de gente joven, con mejores coches, y mejor nivel adquisitivo, Lidia, le pregunta por qué no le solicita trabajo a esos amigos “cajetillas” y él le contesta que no les puede pedir nada porque piensan que no lo necesita. Le apunta con el arma a Juanjo, acusándolo de haberlo convertido en un “quiero y no puedo”, le exige que hable como hablaban de chicos, con esas palabras del lunfardo usadas en el hablar cotidiano de los suburbios, y Juanjo no puede articularlas, lo único que le queda es “el verso” pero al disparar Beto, las recuerda, a desmoronarse, finalmente, es abandonado, solo y desnudo en ese descampado de las afueras de la ciudad.

La quinta venganza es hacia el oficial que lo maltrató en el servicio militar, ya coronel retirado, al que visita en sus oficinas. Sagasti (Héctor Alterio), que tampoco lo recuerda, le recrimina, los castigos y amenazándolo con un arma, le hace repetir los movimientos vivos de carreras, flexiones, cuerpo a tierra y arrastre que les hacían hacer los jefes a los soldados, el baile, como se decía en la jerga a los colimbas, (nombre que se les daba a los soldados bajo bandera: corre-limpia-barre, por las tareas abusivas

que se le asignaban), arrastrándose lo obliga a recorrer las oficinas, a la vista de sus empleados. Ríe en el cementerio, al contarle a su padre, sobre lo realizado.

La sexta y última es contra su jefe en la empresa donde trabajó por 10 años, que considera le robaron, encuentra un viejo compañero, que sigue igual, sin grandes expectativas. El jefe, hoy gerente, se defiende de la acusación de haberlo engañado, al decirle que tendría un gran futuro y una promisorio carrera en la empresa. Portela, le dice que el solo es un engranaje en la rueda, que tiene otro jefe, el Gerente de Area, allí va en su búsqueda, pero este, que apenas hacía dos años que estaba en la empresa, le dice lo mismo, que cumple las asignaciones de un gerente general, al ir a buscarlo, se encuentra que, en realidad, los dueños son una multinacional con sede en un paraíso fiscal. Ante la tumba de su padre, le confiesa que falló esta vez, frente a la explotación impuesta por el sistema capitalista, fallando debido a la lejanía de los responsables, que no permitiría llegar su brazo vengativo, siente que todo lo que hizo hasta el momento no sirvió para nada, y va en busca de aquella a la que, de manera muy freudiana, responsabiliza de todos sus males, su madre, abnegada, resignada y triste, a la que increpa por haberle dado la vida, le pregunta el porqué, y ella desde su limitación y solo desde su amor, le contesta con un escueto, no sé. Al hacerle frente diciendo que ella está dispuesta a pagar el precio, que le dispare, Beto se derrumba y ella lo abraza fuertemente. El descubre que es un hombre, preguntando en un primer plano a la cámara ¿qué tiene que hacer un hombre?

Debido a la temática, y la crítica a las grandes instituciones de la sociedad, la película tuvo muchísimos problemas con los integrantes de la comisión calificadora y la censura. Por ejemplo, la Comisión Episcopal Argentina para los medios de Comunicación Social consideró en un comunicado del 13 de abril de 1973 “un film totalmente negativo”, el Estado Mayor del Ejército afirmó en una nota del 10 de abril de

1973 que la película atentaba contra los valores y pautas culturales vigentes y solicitó la supresión del episodio referido a un Oficial del ejército y la SIDE (Servicios de Inteligencia del Estado) estimaba que no correspondía que estuviera en el régimen de subsidios del Estado. Esta polémica determinó que la película no se estrenara hasta después que el gobierno militar fuera sustituido por las autoridades constitucionales el 25 de mayo de 1973.

Pese a todo ello, la película tuvo un gran reconocimiento de la crítica, recibiendo en 1974 el Cóndor de Plata, premio asignado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos a la mejor película, compartido con Juan Moreira, la película dirigida por Leonardo Favio.

### 3.1.2 Las películas de corte folklórico

Con las idas y vueltas desde lo económico y artístico, a principio de los años setenta, se incorpora a Aries, Luis Repetto, el sobrino de Eduardo Bedoya, cofundador de Baires Producciones, quien figura como coproductor junto a Ayala y Olivera, codirectores de las películas musicales que realizaron en esos años y que permitieron eludir los problemas de censura, ya que exaltaban los valores tradicionales y nacionalistas a través del Folklore.

Así, en 1972 se estrena **Argentinísima I**<sup>135</sup> y en 1973, **Argentinísima II** ambas con una estructura muy simple, con números musicales de reconocidos cantantes folklóricos recorriendo los paisajes de las diferentes regiones de Argentina, y sus ritmos folklóricos, sin grandes recursos argumentales.

---

<sup>135</sup> El filme se estrenó el 8 de junio de 1972 con la codirección de Fernando Ayala y Héctor Olivera. Argumento del historiador Félix Luna, y textos de Marcelo Simón. El resto de los rubros técnicos: Fotografía: Víctor Hugo Caula Montaje: Oscar Montauti Producción: Fernando Ayala Fotógrafo de filmación: Alfredo Suárez Dirección musical: Oscar Cardozo Ocampo y la Escenografía: Mario Vanarelli.

Argentinísima I se inicia a modo de introducción con Atahualpa Yupanqui<sup>136</sup>, cantando uno de sus clásicos, la zamba *Tierra querida* en su finca en Cerro Colorado (Córdoba). “Es una verdadera fortuna esto de poderle cantar abierta y libremente a la tierra querida, y utilizando el talento y el espíritu de nuestros músicos, y esta selva de guitarra que puebla nuestra patria, que mejor que ponerla al servicio de esta cosa imponderable y sagrada que llamamos la Argentina” presenta el cantautor previo a los créditos, con fotos de paisajes de fondo y una versión estilizada y orquestada de la zamba que dio inicio al filme. Julio Márbiz<sup>137</sup>, locutor nacido en la provincia de Córdoba y dueño de la marca Argentinísima, presentando el filme y exaltando los valores de la argentinidad y la Nación Argentina como tierra promisoría, llevando al espectador a los paisajes del litoral, donde el piano de Ariel Ramírez interpreta un chamamé clásico, *Merceditas*, mostrando los paisajes del Río Paraná y las importantes obras de infraestructura que se habían inaugurado un par de años atrás, vinculadas con un túnel

---

<sup>136</sup> Considerado como el músico folklórico argentino más representativo, nació en las cercanías de la ciudad de Pergamino en 1908, bajo el nombre de Héctor Roberto Chavero, desde muy joven se dedicó a la música. Perseguido durante el gobierno de Juan Domingo Perón, por su pertenencia al Partido Comunista, cuenta de esa época: “*En tiempos de Perón estuve varios años sin poder trabajar en la Argentina... Me acusaban de todo, hasta del crimen de la semana que viene. Desde esa olvidable época tengo el índice de la mano derecha quebrado. Una vez más pusieron sobre mi mano una máquina de escribir y luego se sentaban arriba, otros saltaban. Buscaban deshacerme la mano, pero no se percataron de un detalle: me dañaron la mano derecha y yo, para tocar la guitarra, soy zurdo. Todavía hoy, a varios años de ese hecho, hay tonos como el si menor que me cuesta hacerlos. Los puedo ejecutar porque uso el oficio, la maña; pero realmente me cuestan*” (Pellegrino, 1996). En 1952 regresa a la Argentina y renuncia al Partido Comunista. Recorre el país cantando y participa musicalizando y actuando en las películas *Horizontes de piedra* (Román Viñoly Barreto, 1956), basada en su libro *Cerro Bayo y Zafra* (Lucas Demare, 1959). Muere en Francia en 1992, cuando se trasladó a realizar una presentación.

<sup>137</sup> Julio Ernesto Maharbiz (1935-2013) fue un locutor, productor y empresario que animó el Festival Folklórico de Cosquín por 29 años, así como el Festival de la Chaya, en La Rioja a fines de la década del 60 del pasado siglo, y las ceremonias en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, que Presidió durante la presidencia de Carlos Menem cuando dirigió Radio Nacional (1989-1996) y el Instituto Nacional de Cinematografía (1995-1999). Desde 1968 condujo el programa radial *Argentinísima*, marca que registró bajo su nombre, y luego llevo a formato televisivo, primero con espacio en los canales de aire, posteriormente en señales de cable, hasta crear su propia señal dedicada al tango y el folklore, que desde 2017 amplió su programación puramente musical, a otro tipo de programas como noticieros o programas de interés, siempre basados en el federalismo y las tradiciones. La estructura de sus programas era muy sencilla: la participación de diversos cantantes de folklore que interpretan temas y mantienen una corta charla con el entrevistador. Además de los programas radiales y televisivos, participó de las películas y de presentaciones teatrales, con gran éxito, en la que participaban los músicos dedicados al folklore nacional, convirtiendo la difusión de la música folklórica en su propio monopolio.

subfluvial<sup>138</sup> de más de 3 kilómetros de longitud que unía las capitales de las provincias de Entre Ríos (Paraná) y Santa Fe (Santa Fe de la Veracruz), una de las grandes obras de ingeniería del momento que constituyó el primer nexo efectivo de comunicación entre la Mesopotamia argentina y el resto del país, ya que hasta ese momento debía hacerse en balsa.

Estos avances tecnológicos también servían para afianzar la idea de patria y el orgullo nacional, mostrando la dualidad de un país moderno, pero a la vez colmado de valores tradicionales. Ramona Galarza, vestida con traje típico de la región interpreta otro chamamé, *Alma Guaraní*, para continuar mostrando la construcción de otra mega obra: el puente<sup>139</sup> que une las ciudades de Corrientes y de Resistencia entre las provincias de Corrientes y Chaco, recorriendo la mesopotamia argentina. Corrientes, representada con otro Chamamé, *Kilómetro 11*, interpretado con acordeón por don Tránsito Cocomarola reproduciendo la escena de un baile tradicional en un rancho correntino; Misiones, y sus lugares turísticos: las Cataratas del Iguazú, las Ruinas Jesuíticas de San Ignacio y Horacio Guaraní<sup>140</sup> cantando *Niña de San Ignacio* y en el Festival de Folklore de Posadas, capital de la Provincia, uno de sus clásicos, *Volver en vino*. Y María Helena, una cantante local, en un fragmento de un tema de Guaraní, *La*

---

<sup>138</sup> Si bien la solución natural hubiese sido la elección de un puente, los gobiernos provinciales solo pudieron escoger ese atípico formato por la falta de colaboración del estado nacional, a quien corresponde la jurisdicción sobre los espejos de agua. En 1960 firmaron un tratado interprovincial proyectando la tarea compartida, y en junio del año siguiente se dio comienzo a las obras. Fue inaugurado el 13 de diciembre de 1969, y bautizado con el nombre de Hernandarias por Hernando Arias de Saavedra, primer gobernador criollo del Río de la Plata en la época colonial.

<sup>139</sup> El puente Manuel Belgrano, se inauguró en el año 1973. Y fue la segunda obra que unió la mesopotamia con el resto del país.

<sup>140</sup> Horacio Guarany (1925-2017), es el nombre artístico de Eraclio Catalán Rodríguez Cereijo. Fue cantautor, novelista, y en el cine ha participado como guionista, musicalizador y protagonista en diferentes películas. De pública y reconocida pertenencia al Partido Comunista, debió exiliarse debido a las amenazas de la Triple A, en 1974, primero en Venezuela, luego en México para recalar en España, y si bien retornó al país en diciembre de 1978, en enero de 1979 sufre un atentado con una bomba en su domicilio. Pese a ello, decide quedarse, aunque durante la dictadura militar sus discos fueron prohibidos, y no se le permitía realizar presentaciones en la Ciudad de Buenos Aires, solo en el interior del país.

*canción del Adiós*. Jovita Díaz, en esa época la esposa de Márbiz desde el Chaco, canta *Chaco* una canción de Oscar Valles, integrante de los Quilla Huasi.

En el noroeste, se muestran sus paisajes y lugares históricos: Jujuy, y sus Salinas, con los Huanca Hua, un grupo vocal, interpretando una chacarera, *De mis Pagos*; Jorge Cafrune<sup>141</sup>, cantando la *Zamba de mi esperanza* desde Purmamarca, y *Cante Señor*, desde Humahuaca; Jaime Torres, que interpreta con charango dos ritmos típicos de la puna jujeña: *Taquiña*, una cueca norteña y *Hasta otro día*, un huayno, mostrando tres de los instrumentos autóctonos más característicos de la zona del altiplano: Sikus, erke y charango en Catamarca. Desde Salta, Los Chalchaleros cantan la *Zamba del chalchalero*, su carta de presentación con vistas de la ciudad capital desde el Cerro de San Bernardo, y de los lugares más emblemáticos de la ciudad, y *La Cerrillana*, una zamba carpera<sup>142</sup>, interpretada junto al bandoneonista Dino Saluzzi desde El Cerrillo, un pueblo del interior de la provincia, famoso por sus carnavales. Tucumán, con Los Tucu Tucu, cantando una zamba, *Viene Clareando* - mostrando lugares históricos como la Casa donde se declaró la independencia argentina y diversos paisajes de la provincia, La Rioja, con una voz en off que reivindica la figura de uno de

---

<sup>141</sup> Jorge Antonio Cafrune, *el Turco*, fue uno de los cantantes folklóricos argentinos más populares de su tiempo, además de un incansable investigador, recopilador y difusor de la cultura nativa. Entre los años 1974 y 1976 fue convocado para integrar unas comitivas artísticas argentinas que visitaron los EE.UU. y España. Debido al gran éxito en este último país se radica en él por varios años. En 1977 retorna al país a causa del fallecimiento de su padre, en plena dictadura militar, pese las amenazas y prohibiciones, debido a su reconocida afinidad al Peronismo, decidió quedarse y seguir haciendo lo que sabía: cantar y opinar cantando y haciendo. Fue así que en el festival de Cosquín de enero de 1978 cuando su público le pidió una canción que estaba prohibida, *Zamba de mi Esperanza*, él accedió argumentando que "*aunque no está en el repertorio autorizado, si mi pueblo me la pide, la voy a cantar*", y de acuerdo a ciertos testimonios sobre el centro clandestino de detención cordobés "La Perla", el entonces teniente primero Carlos Enrique Villanueva opinó que "*había que matarlo para prevenir a los otros*". Así, unos días después, cuando el 31 de enero de ese mismo año, inicia una travesía a caballo como homenaje al General San Martín, llevando tierra de Boulogne-sur-Mer, lugar de fallecimiento del prócer hasta Yapeyú, en Corrientes donde nació el Libertador de América, a poco de salir, fue embestido por una camioneta conducida por un joven. Cafrune falleció ese mismo día a la medianoche. Si bien se cree que se habría tratado de un asesinato planificado por parte de la dictadura militar y ordenado por Villanueva, el hecho nunca fue esclarecido completamente y quedó solo como un accidente de tránsito.

<sup>142</sup> Se conocen como Zambas Carperas a una variación rítmica más viva que la de la zamba tradicional, Las zambas carperas son mucho más festivas y normalmente se tocan y se bailan en épocas de Carnaval, acompañadas en muchos casos de bandoneón.



los caudillos federales más representativos: Don Ángel Vicente Peñaloza<sup>143</sup>, como nota discordante ya que desde Buenos Aires, y gran parte de la historia oficial<sup>144</sup>, los caudillos eran símbolo de atraso y barbarie<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> El Chacho Peñaloza fue uno de los últimos caudillos, En 1862, se levanta cuestionando el centralismo porteño en la época de la llamada reorganización nacional. Nacido en época del virreinato, en 1798, en los llanos del sur riojano, recibió educación de parte de un tío sacerdote y pronto se integró a las filas del caudillo provincial Juan Facundo Quiroga, tomando parte de las guerras civiles que comenzaban a dividir a unitarios y federales. Su carrera como militar lo llevó desde comandante del Departamento de Los Llanos a general de la provincia, desde donde tuvo una marcada influencia sobre los acontecimientos políticos que sacudieron a las provincias de Cuyo en el oriente del país y en el noroeste. Hacia finales de la década de 1850, acompañó al presidente de la Confederación Argentina, Justo José de Urquiza, interviniendo la provincia en varias oportunidades. Pero después de Pavón, donde triunfa el centralismo porteño, las misiones unitarias pusieron en jaque a los gobiernos federales, derrotándolos uno a uno, en campañas sanguinarias, que fueron apoyadas por Domingo F. Sarmiento, entonces gobernador de San Juan. Ante esta situación, Peñaloza inició la resistencia con un numeroso ejército, pero resultó derrotado en varias oportunidades en 1862. Luego de firmar un armisticio con el gobierno mitrista, se levantó nuevamente en mayo de 1863. Entonces, no fue reconocido como ejército federal en combate, sino como una simple cuestión policial. Urquiza no respondió al llamado de Peñaloza, quien fue, derrota tras derrota, obligado a replegarse. Tras desorientar al ejército nacional, intentó avanzar sobre San Juan, pero fue vencido en la entrada de la capital. Luego de haberse rendido y entregado las armas, fue asesinado brutalmente. Era el 12 de noviembre de 1863. Su cabeza fue exhibida sobre una pica en la plaza de Olta, en medio de los llanos riojanos. Su legado fue retomado por las montoneras federales, que se levantaron para oponerse a la Guerra del Paraguay. Entre ellos, estaban Juan de Dios Videla, los hermanos Saá, Felipe Varela y Ricardo López Jordán. Pacho O' Donnell cuenta como José Hernández, el autor del Martín Fierro, escribe sobre el tema en "El Argentino" de Paraná: *"El general de la Nación, Don Ángel Vicente Peñaloza, ha sido cosido a puñaladas en su lecho, degollado y llevada su cabeza de regalo al asesino de Benavidez, de los Virasoro, Ayes, Rolin, Giménez y demás mártires, en Olta, la noche del 12 del actual"*, en referencia a noviembre de 1863. Luego agregaba: *"El general Peñaloza contaba 70 años de edad; encanecido en la carrera militar, jamás tiñó sus manos en sangre y la mitad del partido unitario no tendrá que acusarle un solo acto que venga a empañar el valor de sus hechos, la magnanimidad de sus rasgos, la grandeza de su alma, la generosidad de sus sentimientos y la abnegación de sus sacrificios"*. Una vez más, el odio y la venganza se muestran en la sociedad sanjuanina, una de las orejas del caudillo presidió por mucho las reuniones de la clase «civilizada» de esa provincia, y su esposa, Victoria Romero, fue obligada a barrer la plaza mayor atada con cadenas.

<sup>144</sup> Esta historia oficial es un subproducto de la herencia colonial del siglo XIX y se encuentra totalmente escindida de la memoria popular que no la aprehende como propia. Según Arturo Jauretche se basa *"en la exclusión de la sociedad, de los movimientos de las multitudes, y de la realidad económica y geográfica en que se asientan y de la vida cultural propia que representa su continuidad. Historia de héroes y antihéroes, o de hechos separados de la trama histórica"* Esta historia, se ha encargado de crear ciertos mitos, que llevaron a tener una idea irreal del pasado. Se logró construir la imagen de un país como una especie de ente abstracto o de algo ubicado en el más allá, divorciado por completo del juego de los intereses sociales y las contradicciones económicas tanto externas como internas. Se la denomina también "liberal" porque interpreta y valora los acontecimientos desde un enfoque liberal-conservador. Al decir de Galasso *"un liberalismo que hace eje en lo económico con el libre juego del mercado y la apertura al exterior, pero que se vacía del contenido democrático que tuvo la Revolución Francesa y se impregna de una concepción elitista y antipopular"*. También es conocida como la historia "mitrista" debido a que el vencedor de Pavón, Bartolomé Mitre, fue su iniciador. Mitre tiene la paternidad de esta historia erudita de corte positivista y, junto con sus continuadores fueron durante más de cien años los celosos custodios de la heurística, la hermenéutica y del Olimpo donde habitan los semidioses por ellos mismos erigidos.

<sup>145</sup> Uno de los libros más reconocidos del Gobernador de San Juan en esa época, que llegó a la Presidencia de la Nación, Domingo Faustino Sarmiento es "Civilización y Barbarie" tomando la vida del caudillo Facundo Quiroga, asesinado en Córdoba por los hermanos Reinafé y planteando que los caudillos federales levantados en armas contra los unitarios son salvajes que están en contra de la civilización que impulsa Buenos Aires y su cosmopolitismo como representantes

De las provincias del noroeste, baja al centro del país, continuando la recorrida por Cuyo, mostrando la Provincia de San Juan y el Parque Nacional Ischigualasto. Desde los paisajes desérticos del Valle de la Luna, donde los Cantores de Quilla Huasi cantan *Vallecito* una canción de Don Buenaventura Luna, pasamos a recorrer junto al grupo Los Altamirano, y la zamba *Brochazos Mendocinos*, los viñedos, las bodegas y la ciudad de Mendoza, deteniéndose en el parque Cerro de la Gloria, donde José de San Martín inició los preparativos para el Cruce de los Andes en su campaña para liberar a Chile.

De allí, nuevamente nos presenta a Julio Márbiz, y uno de sus productos más reconocidos, el Festival de Cosquín<sup>146</sup> en las sierras cordobesas, inaugurando el escenario mayor del espectáculo más importante del folklore argentino, que se celebra a fines del mes de enero, al que llamaron, como homenaje en vida, Atahualpa Yupanqui. Este acto ocurrió en el festival de 1972, seis meses antes del estreno de la película, donde don Ata, como se le decía, canta una canción propia basada en uno de sus sonetos: *El poeta*. Y un fragmento del homenaje que le hacen al cantautor todos los artistas, cantando la Zamba *Luna Tucumana*, uno de sus mayores éxitos. El filme sigue

---

de la educación, la cultura, y la estabilidad civil, que son los valores de la civilización, contrastándolos con la brutalidad, la inestabilidad y el caos, de la barbarie, del caudillismo de las provincias.

<sup>146</sup> Uno de los rasgos que caracteriza la historia del Festival de Cosquín, según Claudio F. Díaz “es la recurrencia de las polémicas, las denuncias, el enojo de los artistas con la organización, con la comisión de folklore, las acusaciones cruzadas entre diferentes artistas, etc. Y lo notable es que a lo largo de los años los tópicos de los debates se reiteran: la mercantilización, la pérdida del “verdadero espíritu” del festival, la presencia de las empresas discográficas, las innovaciones que “desvirtúan” el folklore. Y junto con eso, las disputas por los horarios centrales, por la apertura o el cierre de una determinada noche, la búsqueda de un productor que lleve al artista nobel a firmar un contrato con un sello multinacional, etc. Y todo esto ocurre porque la obra folklórica es un hecho artístico vinculado a todos los valores analizados en el apartado anterior, pero también es una mercancía para vender en un mercado. Es decir, es un hecho comercial. Pero lo es desde los comienzos del campo, lo es desde el momento en que Andrés Chazarreta subió con sus músicos y bailarines a un escenario y cobró la entrada. Y, de hecho, la existencia de criterios de valoración específicamente artísticos junto a otros de valoración comercial, o, mejor dicho, la tensión entre esos criterios de valoración distintos, no se puede disolver porque es constitutiva del campo en cuanto tal.” (2018)

mostrando la provincia del locutor, llegando a su capital, con Los del Suquía, un grupo también cordobés, cantando un valsecito, *Córdoba de Antaño*. Y desde la Estancia Jesuítica Santa Catalina, en la zona conocida como Holmberg, otro cantante cordobés en ascenso, Aldo Monges, dedicado durante toda su carrera a la canción romántica de raíz folklórica, que incorpora recitados, modalidad que se impuso en la década de 70, con su primer éxito, *Canción para una mentira*.

A la vez, se presentan bailes tradicionales con el grupo de El Chúcaro y Norma Viola, una de las parejas de bailarines folklóricos más reconocidos que junto a su cuerpo de baile, presentan el Pericón, considerado la danza nacional, así como otras danzas: el Gato y el Malambo<sup>147</sup>. A continuación, se muestran la destreza del gaucho en la doma y la jineteada, al montar potros ariscos en proceso de doma. Gana el que resiste más tiempo sobre el animal<sup>148</sup> y nuevamente el ballet, esta vez con un sketch sobre una boda campesina.

El viaje musical continúa por la estepa patagónica, recordando el locutor a las Islas Malvinas, reivindicándolas como territorio nacional argentino, remarcando el dolor por su dominación. El recorrido se inicia en la provincia de Río Negro, mostrando su alta producción fruto hortícola, y El Chango Nieto, cantando *Amor de los manzanares*, un carnaval cruceño (un ritmo típico del altiplano), y nuevamente, las

---

<sup>147</sup> El malambo es una danza folklórica tradicional, perteneciente a la llamada música surera o sureña. Nació en la pampa alrededor del año 1600. Dentro de los bailes folklóricos argentinos, es una excepción porque carece de letra y la música rítmica, es ejecutada por un bombo legüero y guitarras que acompañan a esta danza que tradicionalmente era ejecutada únicamente por hombres. Una serie de estos movimientos combinados recibe el nombre de «mudanza» o «zapateo», y la conjunción de éstos constituye el malambo en sí. Es una danza libre, ya que no hay reglas para realizar un zapateo. Cada una de las combinaciones de los movimientos básicos es única y depende de la originalidad del ejecutante. Puede variar el orden, la posición, la coordinación con la música y la postura del cuerpo, ya que, si bien es una danza constituida casi exclusivamente por los movimientos de los pies y las piernas, la postura del cuerpo es muy importante, tanto a efectos de equilibrio como de imagen. Cada figura ejecutada o zapateo se separa de otras mediante un golpe de pies llamado «repique» que contiene un sonido rápido y particular que indica el término de un zapateo y el comienzo de otro.

<sup>148</sup> En la actualidad las llamadas jineteadas, en las que se muestra la destreza sobre un potro cimarrón es fuertemente cuestionada debido a su violencia y las muertes de jinetes y montas.

grandes obras de infraestructura, en este caso la construcción de la represa hidroeléctrica de El Chocón, sobre el río Limay, y el concertista de guitarra Carlos Di Fulvio interpretando *Kumuf Taiei*, con paisajes de la Patagonia y su fauna característica: colonias de elefantes y lobos marinos, cormoranes, pingüinos y las ballenas del mar austral, así como la industria del petróleo de la zona de Comodoro y la del carbón en Río Turbio, la Antártida e Islas Malvinas, y recordando que no cambia el color de la bandera, presentando una fuerte reivindicación de lo nacional. Finalmente, cierra el recorrido patagónico a orillas del Lago Nahuel Huapi, en el parque nacional del mismo nombre con Eduardo Falú y La Camerata Bariloche, mostrando otra vertiente del folklore que estiliza y reinterpreta motivos tradicionales como música de cámara, en este caso, la *Suite del malambo argentino*, terminando el recorrido en la provincia de Buenos Aires, en la ciudad de Mar del Plata donde Mercedes Sosa, junto a Ariel Ramírez en el piano, canta *Alfonsina y el Mar*, la zamba que hace referencia al suicidio de Alfonsina Storni, una reconocida poetisa de la primera mitad del S. XX. Finalmente, uno de los marplatenses más reconocidos, el músico de tango Astor Piazzolla junto a la vedette Nélide Lobato, interpretan *Divertimento- Buenos Aires*, mostrando imágenes de Buenos Aires, remarcando el concepto de la ciudad que nunca duerme. Las palabras finales de Márbiz, remarcan su esperanza de “que todos marchemos hacia el horizonte nuevo, hacia las alturas de la paz y la justicia, por el hombre que somos, habitantes de la patria que canta”, invocando la unión de los argentinos en un contexto histórico en el que había enfrentamiento entre las fuerzas militares y de seguridad con grupos armados de la llamada resistencia peronista y de grupos revolucionarios de izquierda,

para finalizar con la introducción del *Kyrie* y el *Gloria* de la **Misa Criolla**<sup>149</sup>, interpretada por Los Fronterizos y coro desde el Lago Argentino en la provincia de Santa Cruz.

La película fue un éxito, a la vez que permitía evadir sin inconvenientes los causales de censura de la ley vigente, sin embargo, fue prohibida su exhibición en territorio boliviano, ya que sus autoridades<sup>150</sup> consideraban que tenía secuencias con temas folklóricos de ese país, que se intentaban hacer pasar como argentinos, olvidando que a ambos lados de la frontera entre los dos países, la música y costumbres son muy similares, debido a la unidad etnolingüística de las culturas collas, aymaras y guaraníes asentadas en la zona desde tiempos prehispánicos.

La segunda película de la zaga, estrenada dos años después, **Argentinísima II** repite exactamente el mismo formato de su antecesora, el desfile de folkloristas cantando y mostrando los paisajes de las diferentes regiones del país. Pero en este caso, no sigue una línea geográfica como en el filme anterior, sino que salta de norte a sur, y de este a oeste, sin unidad regional. Nuevamente se hace hincapié en la religiosidad del pueblo, mostrando una de las fiestas religiosas más populares: la del

---

<sup>149</sup> La Misa Criolla es una obra musical para solistas, coro y orquesta, de naturaleza religiosa y folklórica, creada en el año 1964 por el músico Ariel Ramírez (1921-2010). Los textos litúrgicos fueron traducidos del latín y adaptados por los sacerdotes Antonio Osvaldo Catena, Alejandro Mayol y Jesús Gabriel Segade y fue interpretada originalmente por el grupo folklórico Los Fronterizos (Eduardo Madeo, Gerardo López, Julio César Isella y Juan Carlos Moreno) en voces, Jaime Torres (charango), Chango Farías Gómez (percusión), Raúl Barboza (acordeón), Luis Amaya (guitarra), la Cantoría de la Basílica del Socorro —dirigida por el padre Jesús Gabriel Segade— y una orquesta integrada por instrumentos regionales dirigida por el propio Ariel Ramírez. La estructura y los ritmos tradicionales representados son los siguientes: «Kyrie» (vidala-baguala), «Gloria» (carnavalito-yaraví), «Credo» (chacarera trunca). «Sanctus» (carnaval cochabambino) y el «Agnus dei» (estilo pampeano sureño).

<sup>150</sup> El Presidente de Bolivia en ese momento Hugo Banzer Suarez, quien había accedido al poder a través de un golpe de estado en el año 1971, con el apoyo de los partidos políticos, MNR, de Víctor Paz Estenssoro, y de la Falange Socialista, liderada por Mario Gutiérrez. Sin embargo, contó con el apoyo directo de EE.UU. por su declarado anticomunismo... Contrajo una de las deudas externas más grandes que hubiera tenido Bolivia y su gobierno perpetró actos de corrupción muy sonados. Fue un dictador por siete años, dejando incontables denuncias de atentados contra los Derechos Humanos. Según afirma el defensor del pueblo del Estado Plurinacional de Bolivia Rolando Villena, en una entrevista para el periódico La Razón Nacional, el 11 de agosto de 2011, "*La dictadura de Banzer fue el período más nefasto de la historia. Las bolivianas y bolivianos fuimos víctimas del "Plan Cóndor", de torturas, persecuciones, asaltos y desapariciones forzadas, violaciones de los derechos humanos, entre otros*". Tuvo un segundo período de gobierno, entre 1997 y 2001, siendo electo democráticamente.

Señor y la Virgen del Milagro en Salta<sup>151</sup>, siguiendo el hilo musical de su antecesora, con el mismo grupo folklórico que cerró el filme anterior: Los Fronterizos, cantando, el *Kyrie*, con las imágenes de la procesión. Continúa con otra variación, una serie de reflexiones en torno a un fogón, en la localidad de El Encón en la provincia de Salta, con uno de los poetas más representativos de la provincia, Jaime Dávalos junto a Eduardo Falu y Julio Marbiz, comparando las brasas con el país, y como elemento aglutinador de los hombres, que se reúnen alrededor del fogón, en medio del campo, comparando a los hombres, los árboles y su madera que arde de manera distinta, asociándolos con las regiones del país, buscando una unidad entre el paisaje y el carácter de sus pobladores. Dentro de las reflexiones, algunas frases resultan premonitorias de los sucesos que ocurrirían en el país, pocos años después durante la última dictadura militar, ya que consideran necesario el fuego que debe arder para desencantar la tierra, como elemento de purificación. Esta misma escena se repite promediando la película pero con Luis Landriscina, un humorista chaqueño, departiendo con Márbiz mate en mano, retomando el discurso sobre el hombre que se parece al paisaje, una vez más, frente a un fogón.

Los títulos se presentan con imágenes de los Valles Calchaquíes y el leitmotiv, que aparecerá también en el final, con todos los músicos participantes cantando, en medio de la pampa húmeda, la *Zamba para mi patria*, con letra de Félix Luna y Música de Ariel Ramírez, en una versión instrumental y esta vez en los créditos se reconoce que la película es una creación de Julio Márbiz.

---

<sup>151</sup> Cuenta la leyenda que ante el Siglo XVIII la provincia de Salta sufrió una serie de terremotos, y debido a ellos, en la Iglesia Matriz encontraron la estatua de la virgen caída frente a un crucifijo en actitud orante, luego de una caída de 3 metros, al considerar el milagro de la virgen orante ante su hijo, los salteños sacan en procesión las imágenes rogando que cesen los terremotos, hecho que se cumplió, Desde ese momento, todos los 15 de septiembre se repite la procesión, cada vez más multitudinaria.

Muchos de los cantores populares se repiten en los dos filmes: a los ya mencionados Fronterizos, y la Misa Criolla en Salta, se suma un paso humorístico en las sierras cordobesas, esta vez cantando *Mi burrito Cordobés*. Eduardo Falú y la *Zamba de la Candelaria*, de su autoría junto a Jaime Dávalos (Salta). Jovita Díaz cantando una Galopa<sup>152</sup>, *Misionerita* en la provincia de Misiones. Y el Ballet del Chúcaro y Norma Viola, representando una puesta sobre una chacarera, *Vieja Danza Querida*, de Yupanqui, y una coreografía vinculada con la puna, El sueño de la pastora. Ariel Ramírez y Jaime Torres tocando un carnavalito, *El Nacimiento del Charango*, mostrando paisajes del Bosque Petrificado cercano a Bariloche en el sur argentino; Los de Suquía, con una vidala chayera<sup>153</sup> tradicional: *Llorando estoy* en el Parque Nacional de Talampaya en la provincia de La Rioja; Los Chalchaleros, en Catamarca, cantando la *Zamba Cantale Chango a mi tierra*. Ramona Galarza, cantando un chamamé en Corrientes, *Viejo Caá Catí*<sup>154</sup>, los Cantores de Quilla Huasi interpretan *Volveré siempre a San Juan*, en la provincia homónima y como en la primera película de la zaga, nuevamente se mencionan las islas Malvinas, con una voz en off que las presenta como presas de un mar extraño. A continuación el guitarrista y concertista Carlos Di Fulvio interpreta las *Variaciones de Vidala*, recorriendo paisajes, y escenas de la vida cotidiana de las islas, ante un pequeño público familiar en la sala de un hogar malvinense.

---

<sup>152</sup> La Galopa es un género musical típico del noreste argentino y su zona de influencia, ya que en Paraguay se conoce como Galopera, es de movimiento Allegro, siendo su velocidad de ejecución, con un compás compuesto de 6/8, característica que comparte con las demás músicas de los guaraníes.

<sup>153</sup> La vidala chayera se canta entre Catamarca y La Rioja. Sobre la chaya convergen formas musicales que a ratos parecen superpuestas; tal el caso de la vidala y la baguala: "*Comparten el mismo ancestro, son de la misma familia, aunque se las ha ubicado por regiones, para una mejor comprensión: baguala en Salta y Jujuy, y vidala en Tucumán y Santiago del Estero (...) Y vidala, vidala andina, vidalita montañesa, en Catamarca y la Rioja. Son todas vidalas, pero, cada una con su acento, con su paisaje, con golpes diferentes de caja o tambor (...) Como un modo regional sistematizado, que conjuga elementos variados en la formación de ese sistema. Es un ritmo que no tiene coreografía, por lo tanto no está ligada a ninguna normativa, es un canto libre, pues, ninguna vidala chayera es igual en su estructura poética*".(Cabral 2011)

<sup>154</sup> Caá Catí en guaraní significa Hierba muy aromática, y la letra del chamamé hace referencia a la ciudad que lleva ese nombre y es la capital del Municipio de General Paz en la provincia de Corrientes, a 290 km de la Capital de la provincia.

Atahualpa Yupanqui, canta una milonga surera, *Mi tierra te están cambiando*, todo un himno contra la globalización. Y nuevamente la noche, el fogón y el mate con Yupanqui junto a Marbiz. El poeta considera al hombre argentino como un paisaje animado, y al fogón un prisma de soledades. Comparando al hombre del país con los potros, manso y tranquilo, hospitalario y decente pero si lo cinchan fuerte, corcoveador y rebelde y con una gran esperanza.

Entre las nuevas figuras, encontramos a Los Andariegos en la Ciudad de Jujuy con un bailecito norteño: *Viva Jujuy*. Carlos Torres Vila y *Calle Angosta*, una cueca de A. Zabala, en San Luis. Los Hermanos Avalos en Santiago del Estero, recordando a San Francisco Solano, el patrono de la ciudad y sus enseñanzas de música a los nativos, buscando su acercamiento a la religión a través del violín, transformado en un instrumento montaraz (el sachá<sup>155</sup> violín, violín del monte de construcción casera) y explicando las peculiaridades de cómo se toca en la zona este instrumento muy popular en la zona. Y cantan uno de sus temas más exitosos: *La chacarera del Rancho*. En el Parque Nacional Nahuel Huapi, un músico que había fallecido al poco tiempo de la filmación: Hernán Figueroa Reyes, cantando uno de sus grandes éxitos, la canción *Tendrás un altar*. Linares Cardozo en Entre Ríos, la provincia mesopotámica, mostrando las labores de una de las zonas ganaderas por excelencia, e imágenes del Parque del Palmar con la *Chamarrita del adiós*. Julia Elena Dávalos canta en Mendoza a la patrona de los viñedos, *Virgen de la Carrodilla*, y nuevamente Buenos Aires, con su vida nocturna y el tango, representado por Edmundo Rivero interpretando *Sur*, y Ginnamaría Hidalgo, con *La Voz de los pájaros de Hiroshima* de Horacio Guarany. Se muestran también las grandes obras y la industria, glosas de Marbiz resaltando el trabajo en la provincia de Jujuy: las zafras azucareras, la fabricación del acero en los

---

<sup>155</sup> Sacha en quechua, lengua de los pueblos originarios de la región, significa monte.



Altos Hornos Zapla, y de allí, al complejo Zárate Brazo Largo, los puentes que unen la mesopotamia con el resto del país, junto a Raúl Barboza uno de los acordeonistas más reconocidos y Domingo Cura, un reputado percusionista, interpretando un chamamé: *Cheruvichá*, que referencia a un pájaro de la zona. Las Fiestas gauchescas también tienen su lugar, con la Fiesta de la Tradición en San Antonio de Areco en la provincia de Buenos Aires, y sus desfiles de agrupaciones de troperos y juegos tradicionales como las carreras de sortijas. El gran cierre, se da con todos los intérpretes cantando juntos, en medio de la llanura pampeana el leit motiv del filme, la *Zamba para mi país*.

Una tercer película repite una vez más esta fórmula que permite evadir la censura instaurada por la dictadura militar que asume el poder el 24 de marzo de 1976, garantizando a la Productora un cierto grado de público, y bajos costos, al rescatar material de archivo: El canto cuenta su historia, expone en casi dos horas, la historia de la música popular argentina presentando a las viejas glorias del tango y el folklore (Azucena Maizani, Ignacio Corsini, Antonio Tormo) así como los nuevos valores (Amelita Baltar, Leda Valladares o Buenos Aires 9). Olivera considera que este film permitiría realizar un homenaje a las empresas pioneras del cine argentino (como Argentina Sono Film, Baires Producciones, Cinematográfica Valle, E.F.A., Estudios Lumiton, Río de la Plata, San Miguel, Martínez y Gunche, Max Gluckssmann, Pampa Film, Productora General Belgrano, Mario Gallo Films, Artistas Argentinos Asociados y SIDE), con la que su productora se entronca. La fecha en que se intentó estrenar el filme tampoco fue casual, el 26 de julio, día del aniversario de Aries Productora, pero fue retrasado al 27 de agosto.

Continúan los agradecimientos, esta vez, desde los realizadores a aquellos autores, compositores e intérpretes del canto nacional que participantes o no de la película contribuyeron al prestigio de la música popular argentina. Sin embargo, por

presiones y amenazas del gobierno militar, hubo algunos grandes ausentes: como Mercedes Sosa. La cabalgata musical se inicia con un cantor Cayetano D'Aglio (Pachequito), quien en esta primera parte interpreta una milonga<sup>156</sup> campera o surera, con versos del Martín Fierro de José Hernández<sup>157</sup> referida a los cantores gauchescos, acompañados con imágenes pictóricas alusivas sobre las pulperías, almacenes y bares que eran espacios de reunión en las zonas rurales. Leda Valladares, canta una baguala<sup>158</sup> acompañada por su caja, y los títulos del filme se superimponen sobre diferentes pinturas argentinas del S. XIX que referencian a la vida rural. Como cortina

---

<sup>156</sup> La milonga es un género musical folklórico rioplatense, típico de Argentina y Uruguay. El género proviene de la cultura gauchesca, y se presenta en dos modalidades, la milonga campera, pampeana o surera (perteneciente a la llamada música surera o sureña), la cual es la forma original de la milonga; y la milonga ciudadana, forma tardía creada en 1931 por Sebastián Piana que estrena su tema "Milonga Sentimental", que por lo general es más animada que la campera.

<sup>157</sup> Martín Fierro es el personaje principal de dos libros de poemas escritos por José Hernández. El primero, *El Gaucho Martín Fierro* se publicó en 1872, y la continuación, en 1879, y se conoce como *La vuelta de Martín Fierro*. Ambas han sido seleccionados como el libro nacional de la Argentina, bajo el título genérico de «Martín Fierro». El poema es, en parte, una protesta en contra de la política del presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento de reclutar forzosamente a los gauchos para ir a defender las fronteras internas contra los indígenas. Y narra como un gaucho trabajador de las pampas bonaerenses, que tiene "hijos hacienda y mujer", Martín Fierro, es reclutado forzosamente para servir en un fortín (así le llaman a los fuertes o fortalezas militares en la región pampeana) e integrar las milicias en la lucha contra el indio, dejando desamparada a su familia. Durante años sufre penurias por las malas condiciones de vida: hambre, frío, trato abusivo de sus superiores, castigos como el estaqueo (el hombre es atado de manos y pies a estacas en el piso y no se le permite movilidad alguna debiendo soportar las inclemencias del tiempo durante días y noches, o los cepos. Además, los magros salarios asignados no llegaban a destino, condenando a los soldados a la indigencia. Luego de más de tres años de esa vida, decide escapar, convirtiéndose en desertor. Al volver, encuentra su rancho abandonado, convertido en una tapera y se entera de la muerte de su mujer y la separación de sus hijos ante la necesidad imperiosa de sobrevivir. Así, comienza a frecuentar las pulperías, embriagándose y convirtiéndose en un gaucho matrero. En una oportunidad se burla de la mujer de un moreno quienes estaban por ingresar a un baile y lo mata, y luego comete un asesinato más: el de un gaucho "protegido" por los funcionarios. Estas muertes que acarrearán para siempre en su memoria lo llevan a convertirse en un perseguido. Una noche, se enfrenta con una partida policial, pero se defiende con tal valentía que uno de los agentes, el sargento Cruz, se une a él en medio del combate porque no consentía que se matara a un valiente. Ambos, sabiéndose perseguidos, huyen al desierto a vivir entre los indios, esperando encontrar allí una vida mejor. Así, finaliza la primera parte, concluyendo que es mejor vivir con los salvajes que con lo que la 'civilización' les deparaba. En la vuelta de Martín Fierro se relata la vida en las tolderías mapuches, donde Cruz muere de viruela y Martín Fierro conoce a la "Cautiva", una mujer criolla que había sido tomada por los mapuches en uno de sus malones. Finalmente Fierro se enfrenta con uno de los indios y lo mata, hecho que lo obliga a regresar al territorio «civilizado» con la Cautiva, a quien deja en una estancia para seguir su camino solo. En una pulpería encontrará a sus hijos, al hijo de Cruz, y al hermano menor del gaucho negro que asesinara en la primera parte, con quien mantendrá una famosa payada de contrapunto, para luego irse con sus hijos a quienes intenta aconsejar.

<sup>158</sup> La Baguala, es un género musical originario del noroeste argentino, que desciende de las comunidades diaguitas que habitaban los Valles Calchaquies; se la considera dentro de las formas musicales no bailables. Se difundió principalmente entre la población indígena de esa región.

musical, la *Zamba de Vargas*<sup>159</sup> en una versión instrumental, reconociendo a Julio Marbiz como autor del libro y una vez más, responsable de la conducción, como en las dos películas anteriores. En este caso, cuenta sobre el origen de los payadores. El locutor nos va llevando a la formación de la ciudad de Buenos Aires, y como en la zona

---

<sup>159</sup> La Zamba de Vargas es una de las canciones más antiguas del cancionero folclórico argentino, considerando algunos historiadores que es la zamba más antigua de que se tenga registro. Relata un enfrentamiento armado entre tropas santiagueñas y tropas riojanas en un lugar llamado Pozo de Vargas. El enfrentamiento tuvo que ver con las postrimerías de las luchas entre unitarios y federales. Desde la asunción de Bartolomé Mitre como Presidente de la Nación, en 1862, se inició un proceso de sometimiento de las provincias del Noroeste, lideradas por caudillos federales. Algunas provincias se unieron espontáneamente al centralismo porteño y colaboraron para extender la dominación. Ese proceso pareció completarse cuando a fines de 1863 las fuerzas del gobierno central derrotaron y asesinaron al caudillo riojano Ángel "Chacho" Peñaloza. Las fuerzas federales se dispersaron y Buenos Aires pudo contar con gobernadores aliados en toda la región. Tiempo después, Argentina declaró la guerra al Paraguay y una de las fuentes de mano de obra para conseguir soldados era el reclutamiento a la fuerza de los gauchos del noroeste, que eran enviados al frente de batalla casi sin entrenamiento. Este "enganche" forzoso provocó un nuevo levantamiento, que comenzó con escaramuzas menores en los regimientos, hasta que un motín derrocó al gobernador de Mendoza. En los primeros días de noviembre de 1866 se inició la "Revolución de los Colorados": los federales se adueñaron de todo Cuyo, tomando el control de San Juan y San Luis. Entre los cabecillas estaban los hermanos Juan y Felipe Saá y Felipe Varela, antiguo lugarteniente de Peñaloza, que enterados del alzamiento, regresaron de su exilio en Chile. Bajo el mando de éste, los federales se hicieron también el gobierno de la provincia de La Rioja y marcharon sobre Catamarca. No formaban un ejército regular ni mucho menos: eran un grupo numeroso de gauchos mal entrenados y con pocas armas, que basaba su poderío en la bravura. A mitad de camino entre La Rioja y Catamarca, Varela recibió dos malas noticias: las reservas de agua para hombres y caballos se terminaban y además, las tropas santiagueñas, alineadas con el gobierno de Buenos Aires, y comandadas por los hermanos Taboada, habían recuperado el control de La Rioja. Ante esta situación, vuelve sobre sus pasos para enfrentarse a las tropas santiagueñas. Al frente Felipe Varela, junto a sus colaboradores más cercanos: Santos Guayama, Sebastián Elizondo y Severo Chumbita. Detrás, cerca de 4.000 hombres armados, en su mayoría, con lanzas. Los Taboada sabiendo que las tropas de Varela no tenían provisión de agua ubican sus tropas en la estancia de Vargas, ubicada a una legua de la ciudad, donde se encontraba el único pozo de agua que los federales encontrarían en el camino. El 10 de abril de 1867 Varela y sus hombres llegan a la estancia de Vargas y se encuentran con 1700 soldados los esperaban armados con fusiles y dispuestos a no dejarlos avanzar hasta el agua. Cerca del mediodía Varela decidió comenzar el ataque. La montonera se dividió en cuatro columnas y se lanzó sobre el pozo de agua defendido por las fuerzas nacionales. La superioridad numérica de los jinetes riojanos les dio una ventaja inicial y en algún momento pareció que Varela se alzaría con el triunfo. Pero los santiagueños se reorganizaron y, poco antes del anochecer, tras casi siete horas de lucha, lograron el desbande total de los riojanos. En el campo de batalla quedaron más de 1000 muertos del bando federal y unos 200 de las fuerzas que respondían al gobierno de Buenos Aires. Los Saá son vencidos también en San Luis y Varela, termina exilado en Bolivia. Cuentan que Taboada ordenó tocar esta zamba para motivar a su tropa logrando el triunfo. Existen diferentes letras recopiladas algunas exaltando el valor de los riojanos, y otras como la que se transcribe al final de esta nota, exaltando el triunfo de los hermanos Taboada, con letra de Domingo Lombardi y música recopilada por don Andrés Chazarreta y estrenada en 1906. Existe otra versión musical recopilada por Luis Peralta Luna y distintas letras, recopilaciones de Bartolomé Peralta Luna, Juan Alfonso Carrizo, los Hermanos Ábalos y Vicente Forte. Además de las diferentes letras, existen también numerosas grabaciones de muchos de los grupos y solistas folklóricos. La letra completa de Lombardi y Chazarreta es la siguiente: *Forman los riojanos/en Pozo 'e Vargas;/los manda Varela,/firme en batallas./Contra los santiagueños,/con gran denuedo, van a pelear;/ya Don Manuel Taboada/alza su espada: se ve brillar./Atacó Varela,/con gran pujanza:/tocando a degüello,/a sable y lanza./Se oyen los alaridos,/en el estruendo de la carga/y ya pierden terreno/los santiagueños de Taboada/"Bravos santiagueños/-dijo Taboada-/vencer o la muerte/vuelvan su cara./Por la tierra querida,/demos la vida para triunfar"/Y ahí no más a la banda/la vieja zamba mandó a tocar./En el entrevero/se alzó esta zamba,/llevando en sus notas/bríos al alba./Y el triunfo consiguieron/los santiagueños y este cantar/para eterna memoria,/Zamba de Vargas siempre será.*

Sur, en lo que serían posteriormente los barrios de Barracas y La Boca se van conformando las identidades populares por la llegada de la inmigración desde el puerto y a la vez, el tránsito de las carretas que llegan del interior del país, presentando una grabación de Ángel Villoldo (1861-1919), cantando acompañado con su guitarra: *El porteño*, considerado el tango más. Esta primera filmación, permite ver la evolución de este género musical, del cantante solista, al organito, que lo va llevando por los barrios, como elemento difusor de este nuevo género, que comenzó a bailarse entre hombres. Luego llegaron los tríos, de guitarra, flauta y contrabajo, para pasar a los cuartetos que incorporan violín, viola, bandoneón y piano y uno de los principales músicos Roberto Firpo (h) quien une su cuarteto para unos bailes de carnaval con el de Francisco Canaro, conformando la primera orquesta típica, en 1917, llegando juntos a la calle Corrientes. En 1918, se estrena el primer tango sentimental, con Pascual Contursi y Manolita Poli en la voz y con el surgimiento del fonógrafo se difunde el tango canción en la voz de Carlos Gardel: *Mi noche triste*. En 1921, llega también el folklore a la calle Corrientes de la mano de Andrés Chazarreta<sup>160</sup>, con excelentes críticas por su espectáculo. Esta alternancia se repite con los diferentes representantes de ambas corrientes, por el tango, Ignacio Corsini y Ada Falcón Julio de Caro, que lo revolucionó, al introducir los solos de diferentes instrumentos, y el violín corneta, toda una renovación para la época, ya que ampliaba el sonido para la música en vivo. Y la llegada del cine sonoro, presentado por Luis Sandrini<sup>161</sup>, que desde 1933 se instala en los cines

---

<sup>160</sup> (1876-1960) Fue el primer difusor de la música folklórica argentina, difundiéndola por todo el país desde 1906 con su Conjunto de Arte Nativo. Recogió temas tradicionales del folklore argentino como la Zamba de Vargas, La Telesita (Chacarera), El kakuy (chacarera), Criollita Santiagueña (Zamba), entre muchas otras. Es considerado la persona más importante para la música popular argentina aunque es muy conocida su historia. El día 29 de mayo, fecha de su nacimiento se instauró como el Día Nacional del Folklorista Argentino

<sup>161</sup> (1905-1980) descendía de familia de artistas y desde muy joven trabajó en el circo como payaso. En los años 30 entró en la compañía teatral de Enrique Muiño y Elias Alippi, donde conoció a su primera esposa, la actriz Chela Cordero. Debutó en el cine en 1933 actuando en la primera película sonora argentina *¡Tango!* (dirigida por Luis José Moglia Barth) en la cual trabajaban, un grande del teatro de revistas como Pepe Arias y las estrellas del tango, Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Azucena Maizani y Tita Merello, con quien Sandrini tuvo un romance cuando filmaron

de Buenos Aires, desplazando al silente y sus orquestas en vivo, con la película **Tango!** de Luis José Moglia Barth, protagonizada por Tita Merello, una de las principales cancionistas del tango y en la que el actor tenía un papel secundario. Cancionistas como Azucena Maizani, que acostumbraba a vestirse de hombre en sus presentaciones, y realiza la apertura del citado filme. Ya en los 40, la figura de Juan D'arienzo da un vuelco al tango, que recupera el baile debido a los compases marcados del músico y su orquesta, y las estrellas de la época: Libertad Lamarque y Hugo del Carril. Con el surgimiento de la televisión y los programas musicales, se difunden nuevos artistas: Julio Sosa, el varón del tango, de gran éxito en los años 60, o artistas consagrados como Alberto Castillo, el cantor de los 100 barrios porteños. Enrique Santos Discépolo y Roberto Goyeneche, representantes de la música urbana junto a Aníbal Troilo, fallecido poco antes de la producción de la película, al que se rinde homenaje. Homero Manzi y Cátulo Castillo, otros dos grandes poetas, y Amelita Baltar, cantando uno de esos tangos que marcaron la década de los 70, *Balada para un Loco*, de Horacio Ferrer, junto a Astor Piazzolla, cuya obra *Adiós Nonino* es interpretado en una versión coral por Buenos Aires 9.

Por el lado del folklore, nos encontramos a Rosita Quiroga, y a un joven Agustín Magaldi, antes de su vuelco al tango, que perdió la vida a los 39 años en medio de una carrera prometedora. El dúo Martínez-Ledesma y una payada<sup>162</sup> y Waldo de

---

la película *Juan Tenorio*. También se lució en la radio, donde hizo Felipe, que fue el prototipo del porteño bonachón, creación de Miguel Coronatto Paz, que tuvo tanto éxito que años más tarde fue llevado a la televisión. En el teatro hizo *Cuando los duendes cazan perdices*, luego llevada al cine, y, detrás de bastidores, quedó asombrado por la belleza de la joven actriz Malvina Pastorino con la cual se casó y tuvo a su hija, también actriz Sandra Sandrini. Este éxito rotundo hizo que se convirtiera en la figura popular más representativa de la época de oro del cine argentino, trabajando continuamente hasta su muerte.

<sup>162</sup> el payador, improvisa un recitado en rima acompañado de una guitarra. Cuando la payada es a dúo se denomina «contrapunto» y toma la forma de un duelo cantado, en el que cada payador debe contestar *payando* las preguntas de su contrincante, para luego pasar a preguntar del mismo modo. Estas payadas a dúo suelen durar horas, a veces días, y terminan cuando uno de los cantores no responde inmediatamente a la pregunta de su contendiente.

los Ríos y su madre Marta, destacados folkloristas de los años 50/60, Sorprende un fragmento de **Argentinísima I**, con el chamamé de Tránsito Cocomarola, y continuando con la música mesopotámica, Ramona Galarza, cantando un rasguido doble, género típico desde los años 40 en la música litoraleña, *Puente Pexoa*. En los años 60, las migraciones del campo a la ciudad, que fueron masivas durante la década anterior, lleva a los jóvenes a volcarse con entusiasmo al folklore, así, junto a medios masivos como la Televisión, se consolidan artistas tradicionales como Margarita Palacios, y la llamada música de proyección folklórica que recrea los ritmos nacionales incorporándolos a la música de cámara con Eduardo Falú y la Camerata Bariloche. Como en el caso del tango, también en este género se realizan entrevistas a muchos de sus protagonistas, en este caso al Grupo Los Chalchaleros, que cuentan su surgimiento e historia. Don Buenaventura Luna, fundador de la Tropilla de Huachi Pampa, en la que se formaron grandes folkloristas como Antonio Tormo. Los Cantores de Quilla Huasi también aportan su música, y por supuesto, una vez más, Julio Marbiz presenta como en los filmes anteriores, su producto más acabado: el festival de Cosquín. También presentan a Jorge Cafrune y los Hermanos Avalos, y cómo llegó el folklore al teatro lírico de Argentina, en una velada del Teatro Colón con Ariel Ramírez y los Fronterizos, con *La Peregrinación*, una huella que es parte de **La Navidad Nuestra**<sup>163</sup>. La clausura del filme, le corresponde una vez más al infaltable Atahualpa Yupanqui cantando una zamba de su autoría: *Tierra Querida*, alternando la filmación del músico con paisajes de todo el país, al estilo de las películas anteriores, finalizando

---

<sup>163</sup> Creada y presentada junto a *La Misa Criolla*, *La Navidad Nuestra* es una creación de Ariel Ramírez (1921-2010) en la música y el historiador Félix Luna (1925-2009), en los textos, con la colaboración del padre Antonio Segade. Se trata de una obra donde se recogen seis hitos del evangelio de infancia (haciendo, como es costumbre, mezcla de los relatos de Mateo y de Lucas), y se los presenta en diferentes ritmos folklóricos típicos de distintas regiones de la Argentina. Las poesías, a su vez, se adecuan a las formas habituales en cada uno de los géneros. Los diferentes temas son: "*La anunciación*" (chamamé), "*La peregrinación*" (huella pampeana), "*El nacimiento*" (vidala catamarqueña), "*Los pastores*" (chaya riojana), "*Los reyes magos*" (taquirari), y "*La huida*" (vidala tucumana)

con imágenes fotográficas superpuestas de la Antártida y diferentes edificios históricos, embanderados y una frase de un ex presidente, Nicolás Avellaneda<sup>164</sup>, “Los pueblos que olvidan sus tradiciones, pierden la conciencia de sus destinos”, tomando así a la tradición de manera imprecisa, como la cualidad de proceder en forma más o menos inmutable desde tiempo inmemorial, característica que se remonta también a los postulados románticos con que se constituyó la disciplina vinculada al conocimiento folklórico, olvidando las dinámicas que tienen las culturas, ya que no son fijas o inmutables, sino que cambian. Otro elemento a tener en cuenta es el uso irreflexivo de conceptos tales como el de identidad. La identidad sea grupal o de un individuo, no es una esencia, como quiere mostrarse en la reflexión final, ni se puede definir de una vez para siempre, a partir de un conjunto de rasgos que se mantienen idénticos a sí mismos, sin tener en cuenta, tal como afirman Chein y Kaliman (2013) que las identidades colectivas tienen que ver con la percepción subjetiva de pertenencia a un determinado grupo con el que se comparten una serie de rasgos, sin embargo, si ese grupo de pertenencia es una “nación”, esa percepción de pertenencia no puede basarse en la experiencia concreta y personal. La identidad nacional es la auto-adscripción a un grupo formado por millones de individuos a los que jamás se puede conocer. Y por eso el fundamento de esa auto-adscripción por parte de los individuos solo puede ser discursivo, tal como desarrollan Aranda y Acevedo (2018).

---

<sup>164</sup> Nicolás Avellaneda (1837-1885) fue abogado, periodista político y presidente de la Nación Argentina; se desempeñó como Ministro de Justicia e Instrucción Pública entre 1868 y 1873, bajo la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento, y Senador Nacional por la Provincia de Tucumán, donde naciera. En 1874 resultó elegido Presidente de la Nación por el Partido Autonomista Nacional, del que fue fundador ese año, fuerza política que se mantendría 42 años en el poder sin ninguna alternancia. En 1882 fue nuevamente senador nacional por su provincia natal, hasta su fallecimiento.

### 3.1.3 Comedias costumbristas y musicales

Además de las películas de música folklórica, tango y recorridos por los paisajes turísticos del país, la productora también utilizó la receta de comedias juveniles con números musicales de cantantes de moda, dirigidas al público joven, repitiendo casi las mismas estructuras, las primeras de ellas una trilogía protagonizada por Luis Sandrini, producida por Aries, con Héctor Olivera como productor y dirigidas por Fernando Ayala, filmadas entre 1969 y 1972, en la etapa previa a la apertura democrática de 1973.

En los tres filmes el elenco fue cambiando, excepto en el caso del protagonista, el Profesor Horacio Montesano (Luis Sandrini) que se metía en problemas por defender a sus alumnos, así como un par de actores de reparto, uno de ellos, Homero Cárpena, que en cada una de las películas interpreta diferentes papeles, representando a tres hermanos, los profesores Salvatierra con los que Montesano choca por su férreo manejo de la disciplina, su autoritarismo, y la falta de flexibilidad y empatía hacia los alumnos y un tercer personaje, que aparece en la primera película y en la última: el Profesor Francisco – Pancho - Dalessandro según la primera de la trilogía, pero que cambia su apellido misteriosamente en la última por Varela, interpretado por Roberto Escalada, amigo de toda la vida de Montesano, rector del colegio en la primera de las películas de la zaga y funcionario del Ministerio de Educación, el Director General de Escuelas Medias, en la tercera, pese a que en ambos filmes donde aparece el personaje el guion es del reconocido Abel Santa Cruz.

La primera de ellas, **El profesor Hippie**, se caracterizó por mostrar la vida de un colegio y un profesor de enseñanza media que interviene intentando ayudar en los conflictos de sus alumnos, pese a las críticas y quejas de los padres ante las autoridades escolares. En este caso, apañando a una joven (Soledad Silveyra, en el rol



de Nélide Echeverría), llegando a darle alojamiento en su casa, ante la incompreensión del padre y su nueva esposa. O yendo a presentar una queja a la comisaría porque algunos de sus alumnos fueron rapados tras una razzia policial, por llevar el pelo largo, terminando detenido por desacato por ponerse una peluca en defensa de ellos. Esta escena representa una clara alusión a una época en que “las comisarías porteñas se llenaron de jóvenes cuyo único delito era llevar el cabello largo y vestir de modo poco convencional”<sup>165</sup>. Los dramas de la estudiantina son alternados con algunos grupos musicales cantando los éxitos del momento: La Joven Guardia y su éxito El extraño de pelo largo; Los Náufragos y Otra vez en la vía, El Grupo de Gastón, interpretando Besos en el sol.

La película inicia con el profesor dando una clase de historia, sobre los caudillos argentinos, tema que un par de años después volvería a desarrollar con las glosas de *Argentinísima I* en la provincia de La Rioja, considerando que “los caudillos argentinos fueron enjuiciados por la historia tradicional implacablemente. Facundo, Pancho Ramírez, el Chacho Peñaloza, Felipe Varela. De acuerdo con ese criterio, todos ellos fueron bandidos carentes de pensamiento político. Para el revisionismo, estos y otros caudillos, personifican la única línea valedera dentro de un pasado generalmente aborrecible” remarcando la necesidad de objetividad y verlos dentro del contexto de su época y reconocer sus aportes, enfrentando al status quo de la época en materia de enseñanza<sup>166</sup>, ya que la historia oficial, era la tradicional historia mitrista<sup>167</sup>, desde fines

---

<sup>165</sup> Pujol, S. (2003). Pág. 49.

<sup>166</sup> Para un debate más profundo sobre el tema historia oficial/revisionismo en las escuelas se puede consultar a DE AMÉZOLA Y BARLETTA (1994).

<sup>167</sup> Según José Carlos Chiaramonti (2014) uno de estos primeros cuestionamientos a la “historia oficial” lo realizó Ernesto Palacio en su libro *La Historia falsificada* (Buenos Aires, Difusión, 1939). En un capítulo titulado justamente “La Historia oficial y la Historia”, Palacio consideraba a la primera como la versión del pasado elaborada por Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López, y continuada en sus días por Ricardo Levene. Para Palacio, los principales rasgos de la historia oficial serían la exaltación de las reformas liberales de la Asamblea del Año XIII, el elogio de las figuras de Rivadavia y Lavalle, de la Asociación de Mayo, de la batalla de Caseros y, como “gloriosa coronación”, el encomio de las presidencias de Sarmiento y Avellaneda. Frente a esos símbolos de la “historia oficial” Palacio reivindicaba las

del S.XIX, “ofreciendo un pantallazo de un paradigma en la ciencia histórica quebrado, o al menos, interrumpido por el desarrollo del pensamiento revisionista. Montesano, pretende colocarse en una suerte de equilibrio entre posturas ideológicas a modo de intentar una reflexión en pos de la libre expresión. Así es que les pide “objetividad” como tarea fundamental para abordar la historia argentina luego de presentarles las dos posturas clásicas del momento, la historia tradicional y el revisionismo y cómo ellas veían al caudillismo. Los alumnos escuchan, sin cuestionar ni preguntar y esa será la línea por donde dejen atravesar su relación con el docente. Que representará para ellos un profesor amigo, que los ayuda, les enseña y los acompaña y anima a enfrentar la terquedad del vicerrector pero en plano de la enseñanza no cuestionarán absolutamente nada”. (Ibañez, 2017)

Los conflictos por los métodos de enseñanza y la intervención en defensa de los alumnos llevan a la citación del profesor por la junta de disciplina, obligándolo a cumplir una sanción, que Montesano, desilusionado por una serie de acusaciones de sus alumnos por un malentendido, decide cumplir de inmediato: su traslado a la Ciudad de Esquel, en el sur del país. La película finaliza con sus alumnos yendo a la estación, a pedirle disculpas y despedirlo.

El segundo filme de esta zaga, **El Profesor Patagónico** (1972) fue filmado en el Parque Nacional Los Alerces y la ciudad de Esquel, y da inicio con escenas del final de **El Profesor Hippie**, la estación terminal del Ferrocarril Roca que cubría las líneas al sur, y sus estudiantes despidiéndolo y cantando su canción. Tras ello, el interior del tren y los títulos. En este caso, el guion fue elaborado por Gius<sup>168</sup>, sobre el

---

figuras de Artigas y de Rosas –cediendo a la clásica tentación de los enfoques históricos sectarios consistente en reemplazar un panteón por otro–, acudiendo así a una sesgada visión de la historia nacional que se perpetúa, con variantes, en la polémica historiográfica argentina hasta los días que corren.

<sup>168</sup> Seudónimo de Augusto Giustozzi (Bs.As. 1927-2001), quien se desempeñó como guionista, libretista y dramaturgo con una amplia trayectoria, con grandes éxitos en cine, teatro y TV, recibiendo numerosos premios por

personaje creado por Abel Santa Cruz. En el tren, le llama la atención una joven (Gabriela Gilli en el papel de Elisa Farías) y allí conocen a un joven sacerdote que también va a Esquel (el cantante Piero como el Padre Raúl). En el filme se muestran no sólo los problemas de comunicaciones en la Patagonia, en una de las escenas un autobús se queda en la ruta y los pasajeros son recogidos por el tren, y en otra se muestra como las emisoras de radio se convierten en un vehículo de comunicación social al difundir noticias, novedades y mensajes entre los pobladores. A la vez, se denuncia la pobreza de la zona y muestra la cara más rebelde de la Iglesia Católica; el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo. Elisa va a hacerse cargo de una escuela rural a las afueras de la ciudad, y el profesor y el sacerdote organizan un festival para recaudar fondos para equiparla. Además convocan a los alumnos para ayudar a reconstruir la escolita. Como no podía ser de otra manera, Montesano se encuentra con un Salvatierra, que en este caso oficia de Vicedirector en ejercicio del rectorado, e incauta el dinero del festival por utilizar el nombre del colegio, y una vez más, el protagonista termina renunciando luego de haber sido acusado injustamente de cambiar los exámenes de los hijos de la dueña de la casa donde alquilaba una habitación. Pese a que el tema quedó aclarado, termina por hacerse cargo de la escolita rural, luego de un grave accidente que sufriera la maestra.

La película también repite el esquema de la anterior en agregar temas musicales interpretados por músicos de moda en ese momento: *Mi Viejo*, *Juan Boliche*; *Llegando*, *Llegaste*, y *De vez en cuando viene bien dormir* por el cantautor Piero; *Gente*

---

su labor, tales como el Marín Fierro a mejor autor de comedia en 1962, el Argentores en 1968 por el film *En mi casa mando yo*, en 1975 por la película *Los chantas*, en 1976 por *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, en 1986 por mejor comedia de televisión por *De todo con Landriscina*, en 1990 por mejor comedia de televisión *Amigos son los Amigos*, en 1993, el premio de Honor en el rubro televisión, y en 1998 fue designado "Socio de Honor" del Centro Cultural del Tango Zona Norte, por parte de la Academia Nacional del Tango,.

*Linda* y un Pot-pourri de sus temas más conocidos por el dúo Juan y Juan, y *Paco Camorra* por el grupo Séptima Brigada.

Rememorando por primera vez la escena final de **Casablanca**, el sacerdote y el profesor, despiden el avión que lleva a la maestra a Buenos Aires a iniciar su rehabilitación, con un diálogo intimista entre ambos que rememora el filme de Michael Curtiz<sup>169</sup>, clausurando el relato con imágenes de Montesano devenido en maestro y sus ex alumnos y el padre Raúl arreglando una vez más la escuelita, finalizando con imágenes del parque nacional y uno de sus lagos cubiertos por la nieve<sup>170</sup>.

La tercer entrega, **El profesor Tirabombas** (1972) marca la continuidad con las dos películas anteriores en una serie de fotos sobre las que aparecen los créditos y un Montesano barbudo, que está en el mismo lugar donde lo dejó la entrega anterior: la escuelita rural de las afueras de Esquel, haciendo de maestro, cocinero, lavandero y pintor. Luego de dos años llega el reemplazo, una joven maestra que se hará cargo de la escuela. Montesano decide volver a Buenos Aires, reencontrándose con su familia (que nunca apareció o se mencionó en los filmes anteriores). En esta tercer entrega repite muchos de los elementos de las películas anteriores de la zaga: los conflictos generacionales, el ofrecimiento de trabajo por parte de Pancho, su amigo, porque necesita mejorar los aportes para elevar su haber jubilatorio, ya que la cotización como maestro lo perjudicaría, y la vuelta de Montesano a las clases de historia retomando las clases en una escuela de enseñanza media. Otro elemento que se repite son los temas musicales, esta vez con Silvestre, un cantante en ascenso que interpreta al menor de

---

<sup>169</sup> El mismo recurso lo retoma en 1983 para la clausura del relato en *No habrá más penas ni Olvido*, respetando el libro original de Osvaldo Soriano.

<sup>170</sup> El parque y reserva nacional Los Alerces es una gran área protegida y patrimonio mundial de la Unesco que se encuentra en la provincia de Chubut y cuenta con un conjunto de 9 lagos: el Futalaufquen, Menéndez, Rivadavia, Krüger, Verde, Cisne, Stange, Chico y Amutui Quimei. Este último es un embalse originado por la presa Futaleufú. Estos lagos se encuentran conectados por diversos ríos, hasta llegar a formar el río Futaleufú — que está represado en el complejo hidroeléctrico del mismo nombre — que cruza la frontera con Chile y desemboca finalmente en el océano Pacífico, a través del río Yelcho.

los sobrinos del profesor, y canta dos de sus éxitos Manuela Va juntando flores y sueños de algodón y Ámame con el fuego y la pasión y el Grupo Katunga con un tema de Palito Ortega y Lalo Fransen: Sube y Baja. En esta nueva etapa, Montesano intenta no meterse en problemas, dando la materia de manera tradicional, para desilusión de sus sobrinos y el resto de los alumnos, que intentan buscarle la lengua y que reaccione. Los estudiantes inician una huelga, toman el colegio porque la vicerrectora, en ejercicio de la Dirección, miembro de la familia Salvatierra, esta vez, una mujer, interpretada, como en las dos películas anteriores a sus hermanos, por Homero Cárpena<sup>171</sup> a quien califican como “solterona retrógrada amargada”, que les había prohibido el acceso al comedor estudiantil. “Comedor cerrado, colegio tomado” es la consigna de los jóvenes que esperan de Montesano una reacción, un acompañamiento que al final logran. Cuando el profesor ingresa al establecimiento a ayudarlos, se entera que un alumno, el mejor de la clase, Olegario Belén, interpretado por un joven Oscar Martínez, fabricó una bomba a la que el profesor, junto a su colega de Química interpretada por Beatriz Taibo, busca llevarla fuera del ámbito escolar, logrando tirarla al río. Esa es toda su acción con respecto al elemento explosivo, por lo que el título del filme. “El profesor tirabombas” es llamativo y atrayente, pero no se ajusta demasiado a la realidad que vivía el país en ese período. Un dato extra es que en este filme trabaja Diego Botto, como Herminio, el novio de la sobrina de Montesano, un prometedor actor, padre de María y Juan Diego Botto, casado con Cristina Rota, que fue secuestrado en el mes de marzo de 1977, partiendo la familia al exilio en España en 1978.

---

<sup>171</sup> El caso de un personaje travestido en una película familiar es bastante peculiar para el cine de la época. El único precedente, corresponde a *La tía de Carlos* (Torres Ríos, 1946) donde el actor Pedro Quartucci interpretaba a la tía, o su remake de 1953, *La tía de Carlitos*, dirigida por Enrique Carreras.

Algunos investigadores consideran que la película plantea de manera banal, pero significativa en el microcosmos de la escuela, una problemática que excede sus límites reflejando parcialmente los conflictos y los métodos de lucha política de la época - recordemos que el film se realizó en 1972 - , en medio de un tiempo particularmente violento, con la lucha armada de la mano de Montoneros y otras agrupaciones, todo, reprocesado a través de una estudiantina, reduciendo la protesta auténtica y los verdaderos conflictos al grado de un juego adolescente, en el que los reclamos parecen exagerados ya que esos chicos felices y locuaces parecen embarcarse en esa protesta extrema por el solo gusto de ser rebeldes, siguiendo los dictados de los aires insurgentes de la época.

La productora continúa con películas del estilo de las Argentinísimaa, y el Profesor hippie, con argumentos débiles y muchos números musicales, de cantantes de moda, que no presentan conflictos con la censura durante la dictadura militar y tienen un nivel aceptable de público que permite mantener la productora. Así, entre marzo de 1979 y febrero de 1981, producen cinco películas con jóvenes actores en ascenso y cantantes consagrados: **Los éxitos del amor** (Fernando Siro – 1979), **La Carpa del amor** (Julio Porter - 1979), **La Playa del amor** (Adolfo Aristarain – 1980), **La discoteca del amor** (Adolfo Aristarain – 1980) y **Las vacaciones del amor** (Fernando Siro – 1981).

En el caso de la primera, el guion de Gius, recrea la historia de amor de dos jóvenes cuyas familias están enfrentadas por la dirección de un club de futbol, los Capuletti representados por la joven hija del presidente (Carlos Olmi), Leonor (Graciela Alfano), y los Monteschi, cuyo representante familiar, Quique (Claudio Levrino) intenta disputar el cargo al padre de su joven novia, empujado por sus amigos, interpretados por Cacho Castaña, Ricardo Darín, Boy Olmi, el cómico Mario Sánchez y Raúl Rizzo,

responsables de numerosos enredos y confusiones con las canciones de Alberto Cortés, Cacho Castaña, Aldo y los Pasteles Verdes, Diana María, Tormenta, Katunga, Aldo Monge, Manolo Galván, Fernando de Madariaga, Carlos Torres Vila, Las Rebeldes, y las voces de Camilo Sesto, Peret y John Paul Young como marco.

Debido al éxito de esta primera entrega, ese mismo año se estrena La Carpa del Amor, nuevamente con guion de Gius sobre la idea de Fernando Siro y su mujer, Elena Cruz, protagonizada por Cacho Castaña, Jorge Martínez, y Ricardo Darín, acompañados esta vez por Mónica Gonzaga como contraparte femenina, Mariano Moreno y Carlos Balá, junto a las canciones de Carlos Torres Vila, Tormenta, Katunga, Aldo Monges, la orquesta típica de Héctor Varela y sus cantores, Jorge Falcón y Diego Solís, Jovita Díaz, Rosamel Araya, Fernando de Madariaga, Manolo Galván, Iva Zanicchi y las voces de Ángela Carrasco y Camilo Sesto. Este filme tiene la peculiaridad que muestra al grupo de jóvenes como trabajadores (Castaña y Martínez como pescadores en un barco llegando a puerto, Darín como maitre de una cantina de La Boca, mostrando una juventud que se pretendía fuera un modelo, trabajando, centrando su vida en el barrio, tranquila, y lo más importante, totalmente despolitizada. Los jóvenes en este caso, organizan unas vacaciones, yendo de campamento, pero terminan adquiriendo una carpa de circo, donde organizan una función para poder solventar los costos.

En la tercer entrega, con guion de Aristarain en colaboración con Gius, si bien el elenco es similar, no lo son los personajes, vuelven a ser de la partida, Cacho Castaña, Ricardo Darín, Mónica Gonzaga, Mariano Moreno y se agregan Stella Maris Lanzani, Carlos del Burgo, Arturo Maly y Jorgelina Aranda entre otros, y la historia es muy sencilla y pasatista, un joven es llevado a la costa por su hermano y un amigo para que olvide a la novia y continúe estudiando en lugar de pensar en casarse, y allí

conocen a tres chicas de las que se enamoran. Nuevamente aparecen numerosos cantantes de moda: Camilo Sesto, Judy Cheeks, Ángela Carrasco, Manolo Galván, Rocío Durcal, y Daniel Altamirano.

La cuarta película, la segunda con guion y dirección de Aristarain muestra la impronta del director en una dinámica y una estética distinta, igual que la anterior, además de presentar en ambas películas un elenco internacional de los cantantes iberoamericanos de moda. En este caso, se repiten los cuatro actores principales, Cacho Castaña, Ricardo Darín, Mónica Gonzaga y Stella Maris Lanzani, y otra vez con personajes diferentes a los desempeñados en las películas anteriores. A ellos los acompañan Tincho Zabala, Silvia Pérez, y nuevamente Carlos del Burgo, y Arturo Maly, entre otros. Esta vez la trama es de corte policial, un detective (Castaña) y su ayudante en contra de la piratería musical. Los cantantes que intervienen son: Camilo Sesto, Ángela Carrasco, Franco Simone, Tormenta, José José, Sonia Rivas, The Ring, The three degrees, y la colaboración de un periodista de espectáculos, Leo Rivas, como presentador.

La última, nuevamente dirigida por Fernando Siro, responsable del guion con Alberto Alejandro, retoma la estudiantina, esta vez en un clásico viaje a la localidad de San Carlos de Bariloche al pie de la Cordillera<sup>172</sup>, a orillas del lago Nahuel Huapi en el Parque Nacional del mismo nombre. También se retoman algunos nombres en el elenco: actores de la primera película, como Graciela Alfano, que representa a una profesora de Geografía que acompaña a los alumnos en el viaje, o de la segunda, Jorge Martínez, como el coordinador de viajes de una agencia turística, junto a Ulises

---

<sup>172</sup> Es una tradición que los jóvenes que egresan de la escuela media, realicen un viaje a esta localidad turística de la provincia de Río Negro hasta mediados de los años 80. Luego de esa época, se incorporan las opciones de viajes internacionales a diferentes playas de Brasil, el Caribe, o a EE.UU.



Dumont, Mariano Moreno, Elena Cruz, y Gianni Lunadei. A ellos se suman nuevamente los cantantes Camilo Sesto y Ángela Carrasco junto a Miguel Gallardo, José María Napoleón, Charytin, y los nacionales: Tormenta, Carlos Torres Vila, Aldo y los nuevos pasteles, las Trillizas de Oro, Los de Suquía, Los Mirlos y Rubén Carló y la presentación del hijo del reconocido Leonardo Favio, Leonardo Jury.

Esta serie, al igual que la del Profesor interpretado por Sandrini una década atrás, estaba dirigida a los jóvenes, tratando de imponer un modelo de juventud totalmente lavado, de una estudiantina rosa, sin conflictos, y pasatista, a diferencia de otras productoras que con una obsecuencia extrema, realizaban una apología de las Fuerzas Armadas y de Seguridad en tono de comedia. Así Palito Ortega y su productora Chango Producciones, con los dos primeros filmes que dirigió y protagonizó: **Dos locos en el aire** (1976) y **Brigada en Acción** (1977) realiza el panegírico de la Fuerza Aérea y de la Policía Federal. En ambos casos acompañado por un reconocido actor cómico, ídolo de los niños, Carlitos Balá. En ambos filmes muestra profusamente la vida militar, los desfiles y destrezas de los cadetes y sus hombres dando marco a historias costumbristas. En el primer caso, la vida de un cadete de la escuela de aviación, enamorado de la hija de su jefe que es destinado a la Antártida, remarcando los valores de la tríada “Dios-Patria-Familia” demorando su vida familiar para emprender su proeza en los confines de la patria, cantando: “Allá van, valientes defensores de la patria y de esta gran nación. Allá van los hombres que a la patria le entregaron su fe, su valor. Son las alas de mi patria, que en el cielo van surcando, con orgullo su grandeza y el honor, mientras brilla nuestro pabellón”, sobre las imágenes de un desfile militar, de aviones remontando vuelo y la bandera argentina, flameando. En el segundo filme, a la dupla Ortega-Balá se sumó Juan Carlos Altavista, los tres interpretando policías, generalmente vestidos de civil y combatiendo a los malos mientras conducen un Ford

Falcon sin chapa patente. En este caso, también el argumento es una excusa para largas escenas de formación de policías y militares, de cadetes entrenando y de parlamentos netamente institucionales, como “los medios para combatir el delito se han modernizado de modo de colocar a nuestra policía entre las mejores del mundo. Durante las 24 horas del día, hombres y mujeres trabajan de distintas formas, velando por la tranquilidad de sus semejantes”. Ante la muerte de un colega, y a través de la canción que sirve como fondo para las escenas de dolor, se asocia la delincuencia con la ausencia de Dios, o “Para decirlo de manera más clara, Palito asocia la criminalidad al comunismo ateo”. (Senderovsky, 2015). Esto llega al extremo que algunos de sus grandes éxitos como cantante popular, como La Felicidad o La Sonrisa de Mamá con ritmo de marcha militar como fondo de las imágenes de los cadetes haciendo ejercicios.

Con posterioridad a estos filmes, Ortega dirigió comedias de tono conservador una de ellas, **Amigos para la Aventura** (1976) coproducida por Argentina Sono Film, una comedia de corte nacionalista, coprotagonizada por Carlos Monzón, en la que bajo un argumento débil muestra países de Argentina, en una road movie, y la que fuera su última película como director, **¡Qué linda es mi familia!** (1980) que termina de plasmar su simpatía por las Fuerzas Armadas, en este caso la Armada, interpretando a un marino, cantando “Me gusta el mar, soy navegante”, que dice en su estribillo: “Me gusta el mar tengo alma de navegante, Mi bandera va adelante y mi corazón detrás Me gusta el mar soy guardián de mis fronteras, Donde empieza mi bandera se terminan las demás”

A los filmes de Chango Producciones deben sumarse los de Emilio Vieyra de 1980, **Comandos Azules** y **Comandos Azules en Acción**, ambos del año 1980 y protagonizados por Jorge Martínez, en los que se reivindican a los grupos parapoliciales luchan contra el crimen, en películas dirigidas al público infantil, o la zaga de once

películas realizadas entre 1974 y 1986, con los Superagentes, Tiburón Delfín y Mojarrita (Ricardo Bauleo, Víctor Bo y Julio de Grazia), luchando contra el mal, representados, una vez más por las ideas del caos y la delincuencia apátrida y sin Dios. Todas ellas producidas y dirigidas por diferentes empresas productoras y directores, algunos de ellos de reconocida trayectoria como Mario Sábato, que dirigió tres con el seudónimo de Adrián Quiroga, Carlos Galettini (tres) o Julio Saraceni y Enrique Carreras, (una cada uno).

Durante esos años, Aries continuó con la producción iniciada en 1973. Al respecto, el director sostiene: “Teníamos que hacer una película que fuera groseramente reidera. Fue un éxito colosal, costó 80 mil dólares y recaudó más de medio millón. **Hotel alojamiento** fue un éxito y ahí aprendimos que no se podía mantener una productora con el cine que le gustaba a uno. Así ingresaron a su staff, entre otros, a Luis Sandrini, y luego de una reunión con los hermanos Sofovich se comenzó una alianza de 36 películas con el tándem humorístico de Jorge Porcel y Alberto Olmedo.”. Con estos capocómicos realizaron bajo la dirección de Hugo Moser, Cahen Salaberry o Hugo Sofovich, películas picarescas o parodias de grandes éxitos de público. Entre ellas caben mencionarse: **Los hombres solo piensan en eso** y **El Gordo de América** (ambas de 1976, y dirigidas por Cahen Salaberry), **Basta de mujeres** y **El gordo Catástrofe** (ambas de 1977 y de Hugo Moser), **Las turistas quieren guerra** (1977, Cahen Salaberry); **Mi mujer no es mi señora** y **Fotógrafo de Señoras** (ambas de Hugo Moser, 1978); **Expertos en Pinchazos**, **El rey de los Exhortos** y **Custodio de señoras** (Hugo Sofovich, 1979) **A los cirujanos se les va la mano**, **Así no hay cama que aguante**, **Departamento Compartido** (Hugo Sofovich, 1980) y **Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo** (Hugo Moser, 1980); **Las mujeres son cosas de guapos**, **Amante para Dos**, **Te rompo el Rating**

(1981, Hugo Sofovich) **Abierto día y Noche** (Fernando Ayala, 1981); **Un terceto peculiar** (Hugo Moser, 1982), **Los Fiercillos Indomables** (Enrique Carreras, 1982) y en 1983, su secuela, **Los Fiercillos se divierten** y **Los Extraterrestres** ambas dirigidas por Enrique Carreras.

Sin embargo, no escaban a los problemas de la censura, por ejemplo, como productores, se encuentran con inconvenientes con la filmación de **Mi novia el...** dirigida por Cahen Salaberry y protagonizada por Alberto Olmedo y Susana Giménez, que se convirtió en la primera película a la que le niegan un subsidio del Instituto, debido a las recomendaciones del censor Tato. Pese a todos los intentos para destrabar la situación, y la negativa de los productores tras el consejo de Raúl Lastiri y su esposa, a entrar en la intrincada red de corrupción manejada desde el Ministerio de Bienestar Social, dirigido por López Rega, la película se realiza y logra un gran éxito de público.

Este tipo de películas, según el periodista y novelista Hugo Salas, se caracterizaban por presentar siempre al “arquetipo del vivo, pelele de pocas luces que encuentra el modo de acomodarse a las circunstancias, sacando de ello un provecho personal: zafar del peligro, dinero en algunos casos y, casi siempre, mujeres”. A su vez, caracteriza a los personajes femeninos en estos filmes como “objetos, que pueden pertenecer al poder como cosas, pero nunca sumársele. Sin importar cuán valiosas sean, el poder necesita que nunca dejen de ser objetos, pero reconoce esta necesidad. De allí que no fomenta en absoluto la idea de que el único rol deseable para la mujer es el de madre y esposa. Es más: la mujer ideal, la modelo, es aquella que voluntariamente se pone como objeto”. (Salas, 2006). Si revisamos los afiches de estos filmes (ver anexo Películas de Aries Producciones) encontraremos que en todos ellos mujeres ligeras de ropa en posiciones insinuantes, posando como objetos en un escaparate acompañadas por los capo cómicos.

### 3.1.4. El rock irrumpe en el cine. Los documentales del Rock

Olivera sostenía el interés de la productora en producir y dirigir una película sobre grupos de rock nacional, porque el cine argentino estaba alejado de la juventud. Así surge **B.A.Rock**<sup>173</sup>, con formato de documental sobre el festival realizado en 1982, durante cuatro sábados consecutivos.

Esta película en realidad, si bien es la primera sobre un festival de rock dirigida por Héctor Olivera, no lo es para la Productora, ya que en 1973 se estrenó **Rock hasta que se ponga el sol**, de Aníbal Uset, con el mismo formato documental, sobre el Festival realizado en 1972 en el Estadio de Argentinos Juniors. En él, aparecen algunas secuencias hechas en el Teatro Olimpia y escenas adicionales que se grabaron en los estudios Baires, en Argentina Sono Film y algunas regrabaciones que se efectuaron en Phonalex.

En ese primer filme sobre el rock nacional entre las actuaciones en vivo hay escenas grabadas en estudio o exteriores protagonizadas por miembros de las bandas, por ejemplo la escena en que los integrantes de La Pesada del Rock and Roll parodian la burguesía, o en la que David Lebón es tiroteado ficticiamente mientras andaba caminando por la calle con los otros miembros de Pescado Rabioso. En la segunda

---

<sup>173</sup> Los festivales B.A.Rock tuvieron a la fecha cinco ediciones: 1970, 1971, 1972, 1982 y 2017. Los cuatro primeros fueron organizados por el periodista Osvaldo Daniel Ripoll, quien en febrero de 1970, publicaría el primer número de la revista *Pelo*, la publicación más constante en difusión del quehacer rockero de aquel momento. Ripoll, a fines de los 60' se desempeñaba como Secretario de Redacción de la revista *beatnik* Pinap. En noviembre de 1969 fue participante también del primer gran festival del rock argentino, el *Festival Pinap de la Música Beat y Pop 69'*. Realizó además, el *B.A.Rock Acusticazo*, cuya grabación en vivo se convirtió en el primer unplugged de Iberoamérica, y en el que debutaron discográficamente León Gieco, Raúl Porchetto, David León y otros artistas luego considerados como "padres" del Rock Nacional. Por lo general se celebraban durante los fines de semana del mes de noviembre. La primera edición de 1970, bajo el nombre de Festival de la Música Progresiva de Buenos Aires, convocó un total de 30.000 personas en el Velódromo Municipal de los bosques de Palermo, y su emblema era el sol flamígero. Entre las bandas que tocaron cabe mencionarse, Los Gatos, Manal, Almendra, Vox Dei, Moris, Pajarito Zaguri, Arco Iris, Alma y Vida y La Cofradía de la Flor Solar, con gran impacto político cultural.

mitad de la película Aníbal Uset hace entrevistas al público, en donde se citan algunos de los grupos y músicos fundacionales de la corriente de Rock en Argentina: Almendra, Manal, Tanguito, Miguel Abuelo o Moris, editada la presentación de ellos a través de un pequeño montaje que muestra fotos y canciones, que dan lugar a las escenas del grupo Pappo's Blues tocando en el Teatro Olimpia. En esta película hizo su primera aparición el dúo Sui Generis, poco antes de sacar a la venta su primer álbum, con el tema que le dio el título: Canción para mi muerte. Las pequeñas partes rodadas en los estudios Sono Film, se debieron a que algunas escenas del material grabado de la actuación de este grupo durante el Festival se habían estropeado. Esto también sucedió con la actuación del grupo Vox Dei, y se nota porque durante la secuencia del grupo se puede apreciar que Ricardo Soulé aparece con guitarras distintas.

Para hablar de Barock, la película de Olivera, no podemos dejar de considerar el contexto en el que fue filmada.

1982 fue marcado por una de las primeras movilizaciones gremiales, bajo la consigna paz, pan y trabajo, debido a la ola de quiebras que desde principios de 1981 venía sacudiendo a diversas ramas industriales: metalúrgicas, textiles, automotrices, como consecuencia de las políticas neoliberales de apertura de las importaciones del Ministro de Economía de la dictadura, Alfredo Martínez de Hoz. El modelo económico se iba agotando y los conflictos se extendían en todas las ciudades, así como las tomas de fábricas en defensa de los puestos de trabajo. El 30 de marzo se realizó una gran marcha a Plaza de Mayo, que dejó como saldo un muerto, más de 2.500 heridos y unos 4.000 detenidos, entre ellos, el Secretario General de la CGT, Saúl Ubaldini y cinco integrantes de la comisión directiva de la central gremial, el Premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel y un grupo de Madres de Plaza de Mayo, debido al cerco policial que rodeaba la Plaza, sin permitir el ingreso de las columnas, tras tres horas de

violentos enfrentamientos entre los manifestantes y la policía. Desde algunos balcones les tiraban cosas a éstos últimos, y muchos manifestantes se refugiaban en los bares que cerraban sus puertas a los que ejercían la represión en las calles, marcando el principio del fin de la dictadura. Tres días después, el país amanecía solo con música nacional en radios y televisión y la noticia de la ocupación de las Islas Malvinas por las Fuerzas Armadas Argentinas.

El comienzo de la guerra produjo un cambio. Los interventores de las radios dieron la orden de no pasar más música en inglés, debido a una recomendación de la Junta Militar. “De un día para el otro, el inglés fue erradicado del éter. El efecto fue muy extraño: las radios sonaban diferente, en otra dimensión. Por primera vez en su historia, el rock argentino tenía un espacio masivo en la radio. Y nadie hablaba, ni la prensa ni los censores, de listas de temas prohibidos” (Pujol, 2005).

Así, volvieron a escucharse artistas prohibidos como Mercedes Sosa, o aquellos que habían tenido problemas de censura como León Gieco, Raúl Porchetto o Charly García. “*Sólo le pido a Dios*” de León Gieco fue un tema que se creó en 1978, en la época del probable conflicto armado entre Chile y Argentina y fue prohibido por la dictadura, convirtiéndose en un himno de la época, declarado de interés nacional luego de la derrota de 1982.

La movilización de la población en apoyo a los soldados fue enorme, cada sector ofrecía lo que tenía. Los músicos de Rock, por ejemplo, organizaron en el estadio Obras Sanitarias un festival solidario el 16 de mayo, bajo la consigna, “La música progresiva nacional, que es parte de un lenguaje universal de amor y comunicación se hace presente en este momento histórico para ratificar la voluntad constructiva de un pueblo en paz”, logrando cargar 50 camiones de abrigo y alimentos que nunca llegaron

al frente, recaudados por las 60000 personas que asistieron. Sin embargo, algunos representantes de las “nuevas tendencias” rechazaron la invitación para participar del festival, como el caso de Virus y Los Violadores, quienes incluso cuestionaron duramente a los artistas que sí lo hicieron, con acusaciones de “colaboracionistas” con el régimen militar.

Entre los testimonios sobre el Festival Latinoamericano, debe mencionarse el de Raúl Porchetto, una de las figuras destacadas del festival, quien comentó: “En plena guerra se hace el Festival de Solidaridad, que se cierra con ‘*Algo de paz*’<sup>174</sup>. A mí, antes de subir, un coronel con una 45 me dice, ‘che Raúl, hoy no es para cantar “*Algo de paz*”, no sé si entendés o quieres que te haga entender’. Yo subí con un miedo bárbaro, pero al final la terminé cantando, y esa imagen dio la vuelta al mundo, 60.000 tipos jóvenes cantando aquella canción. Por eso cuando alguien me dice que el Festival de la Solidaridad fue una colaboración, yo pienso, ‘la ignorancia es atrevida’ (C.Rock Retro 2016), o el de Gloria Guerrero, que sostenía que “decenas de miles de chicos desfilaban por Obras Unidos de su espíritu solidario e hicieron el canje de sus entradas por alimentos, frazadas, cigarrillos, pulóveres, zapatos, chocolates. Se llenaron cincuenta camiones con maravillas. A dónde fueron a parar las bendiciones, sigue siendo un misterio... o no. A los chocolates, se sabe, pudo seguirseles el rastro; comprabas un choco en un kiosco y venía con un bonus adjunto: una cartita de un nene para los soldados” (Guerrero, 2010).

---

<sup>174</sup> El tema de Raul Porchetto decía así: *Te pide luz mi amor/Te pide luz mi mente/Te pido por favor/En estos malos días/Estoy tan solo acá/Perdido de verdad/Como aquel loco rey/Detrás de la colina. Algo de paz,/Algo de paz/Algo de paz/Algo de paz, uy vida. /Te pide luz mi alma/Mi cuerpo va a estallar/Tu espíritu Señor, espero cada día/Estoy tan solo acá/Perdido de verdad/Como aquel loco rey, detrás de la colina/Algo de paz/Algo de paz/Algo de paz/Algo de paz, uy vida. Algo de paz/Algo de paz/Algo de paz/Algo de paz, uy vida*



La guerra de Malvinas finaliza el 10 de junio con la rendición de las tropas argentinas, pero el desgaste de la dictadura ya no permitía su retorno, pronto llamarían a elecciones, organizando la transición, y el rock nacional quedó instalado, y así durante los fines de semana del mes de noviembre se realiza, luego de 10 años el B.A.Rock, en el Estadio Obras, que dio lugar al filme de Olivera, estrenado en el mes de febrero de 1983.

El filme se inicia con una parrilla con un completo asado, vasos semivaciados y un estudio de grabación donde encontramos a Piero, Miguel Cantilo, Raúl Porchetto y León Gieco interpretando *El rey lloró*, para dar pie a los créditos mientras se va preparando el escenario, donde se desarrollará el evento con David Lebón, Héctor Starc y banda (*Rutas Argentinas*), Patricia Sosa y La Torre (*Colapso nervioso*), V8 (*Parcas Sangrientas*), Lito Nebbia (*Solo se trata de vivir*), Piero con Prema (*Coplas de mi país, Manso y tranquilo* y partes de *Para el pueblo lo que es del pueblo*), Orions (*Toda la noche hasta que salga el sol*), Miguel Abuelo y los abuelos de la nada (*Ir a más*), Rubén Rada (*La Mana*). Spinetta Jade (*Maribel se durmió*) Pedro y Pablo (*Marcha de la bronca*), Alejandro Lerner (*Almuerzos con amor, El increíble Isaac*) Punch (*Los sueños de la cultura*), Riff (*Nuevo mundo*), Raúl Porchetto (*Algo de paz*), León Gieco (*Pensar en nada, La cultura es la sonrisa y Canción de los plomos*) y como gran final, Piero, Miguel Cantilo, Raúl Porchetto y León Gieco (*Gente del futuro y Solo le pido a Dios*), alternando con algunas entrevistas y diferentes escenas de la participación del público y los organizadores, policías, productores, periodistas, y músicos, intentando mostrar el grado de organización y participación.

La experiencia de un documental sobre el Rock Nacional se repite en el año 2006, con la película **Que sea Rock**, dirigida por Sebastian Schindel, y con Héctor Olivera como Productor, en medio de una gran crisis económica de Aries y en los años

posteriores a la gran crisis económica que hizo eclosión en Argentina en el año 2001. La crisis y la corrupción son temas recurrentes para casi todos los entrevistados, que critican fuertemente a los gobiernos neoliberales que hubo en el país entre 1989 y 2001. Con imágenes de archivo en blanco y negro de jóvenes bailando en una terraza de la ciudad de Buenos Aires en los años 60, y los acordes del tema Pensar en Nada de León Gieco, interpretado junto a Los Piojos, se da paso a las imágenes del público en los diferentes festivales de Rock, de los últimos treinta años del pasado siglo. A diferencia de las películas anteriores, en esta se busca no solo presentar los temas musicales de las bandas y solistas más populares, sino también entrevistar a los artistas que cuentan su vida, como componen, donde y como viven la evolución del rock. Entre estos artistas encontramos algunos ya consagrados que participaron en los filmes anteriores como León Gieco, o Charly García. En el caso del primero, nos encontramos con un dúo con él mismo 30 años atrás en el Velódromo, y una interpretación en un recital en teatro, con sonido cuidado de su tema "*Hombres de Hierro*". Ataque 77, una banda de punk rock y compromiso social, recuerda como tocaban donde hubiera un conflicto, alternando imágenes de la fábrica Zanón, recuperada por sus empleados, y su tema Neo Satán, dedicado al expresidente Menem, Ciro Pertusi, miembro y voz del grupo es claro, no quedarnos con los brazos cruzados solo con la cancioncita, remarca en su entrevista con los empleados de Zanón. Las Pelotas, la banda creada por ex integrantes de SUMO tras la muerte de su líder, Luca Prudan, interpretando Día Feliz, y Germán Dafuncchio, su líder, contando la relación con el público. Fito Páez, y un quinteto de cuerdas, interpretando *Dar es dar*, recordando su infancia en Rosario, y cantando fragmentos de *Desarma y sangra* y *Los Libros de la Buena Memoria*, Gustavo Santaolalla presentando al grupo uruguayo La Vela Puerca, que interpreta su tema *Gente*. Catupecu Machu, en su estudio de grabación mostrando como componen y

buscan efectos de sonido con dos temas: *Dale* e *Instrumental Gaby*. Charly García, haciendo lo propio, en su tema *Transformación*; Almafuerte y su cantante Ricardo Iorio, que cuenta como se realiza la difusión de las bandas en los medios de comunicación, y la dificultad de los grupos Heavy metal nacionales para llegar masivamente al público, e interpretando el tema *Almafuerte*. Gustavo Cerati, contando los problemas con los que se enfrentan las bandas. Y los Babasónicos interpretando, *Y qué*. Intoxicados, el grupo de Pitty Alvarez interpreta *Una Vela* y *Fuego* recorriendo los barrios Lugano I y II, un complejo habitacional del sur de la Ciudad de Buenos Aires. Ciro Pertusi de Ataque 77, junto a Piti Fernández de Los Piojos, cuentan anécdotas sobre la solidaridad de las bandas con la gente, y el origen de Los Piojos, en el oeste del gran Buenos Aires, los trabajos desarrollados por sus integrantes y su interacción con los vecinos del barrio. El tema que interpretan es *Babilonia*. Los Ratonés Paranoicos recuerdan su relación con Pappo (Norberto Napolitano, un reconocido guitarrista, muerto en un accidente automovilístico en 2005), mostrando imágenes de archivo del músico y su banda de Rock pesado, Riff, e interpretando el *Rock del Pedazo*. Arbol interpreta *Trenes, Aviones y Tractores* y *Enes*, dos de sus temas, mostrando las giras y el transporte del grupo en su motorhome. Gustavo Cordera y su grupo, la Bersuit Vergarabat son presentados por su manager, Daniel Kon y Gustavo Santaolalla, y presentan uno de sus grandes éxitos: *La Argentinidad al palo*, finalizando con Andres Calamaro y su tema *Flaca*. Presentando los créditos finales con el tema *Que sea Rock*, interpretado por Riff.

Cabe señalarse que de acuerdo al “Estudio preliminar de costos de producción y estimados de financiamiento del cine argentino en el mercado interno”, elaborado por el Instituto de Cinematografía toda la producción de Aries se vio beneficiada, ya que esta productora fue la que recibió entre 1980 y 1989 la mayor parte

de las ayudas (9.000.000 de dólares, equivalente al 30% de los subsidios y el 40% de los créditos otorgados en el período).

#### 4. Estrategias para superar crisis económicas. La asociación con Roger Corman

Debido en gran parte a una fuerte crisis económica que impactó a la Empresa, Aries se asocia con la productora estadounidense New Word Pictures, del director norteamericano Roger Corman<sup>175</sup>, empresa que por razones principalmente legales y comerciales fue mudando de nombre hasta convertirse en New Horizons Pictures Corporation.

Esta etapa se caracterizó con la filmación de diez películas de bajo presupuesto, conocidas como películas clase B<sup>176</sup> de las cuales, solo una se estrenó en Argentina, aunque todos los rodajes se produjeron en el país, en los estudios de Baires en Don Torcuato en el caso de interiores, y los bosques de Ezeiza para los exteriores. Los actores protagónicos eran norteamericanos y solo los equipos técnicos y algunos papeles secundarios fueron argentinos, incluyendo a Olivera que dirigió alguna de ellas.

---

<sup>175</sup> Roger William Corman, (Detroit 1926) estuvo involucrado en casi 400 películas desde principios de los cincuenta hasta hoy y ha sido una figura clave del cine de bajo presupuesto, productor hábil y director inteligente, este hombre. Fue una especie de mentor de una nueva camada de directores y actores, como Ford Coppola, Jack Nicholson, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Joe Dante, Monte Hellman y John Sayles. Como director realizó algunas obras especialmente recordadas, como sus adaptaciones de Edgar Allan Poe con Vincent Price en los protagónicos y esa joya del humor negro que es La tiendita del horror (*The Little Shop of Horrors*, 1960). Y en su rol de distribuidor demostró ser un tipo con sensibilidad artística: fue el responsable de que se exhibieran en Estados Unidos algunas películas de Federico Fellini e Ingmar Bergman. Su autobiografía, publicada en 1990, se titula *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime (Cómo realicé un centenar de películas y nunca perdí un centavo)*, y documenta su experiencia en la industria cinematográfica. En el año 2009, la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de EE.UU. le hizo entrega de un Oscar Honorario

<sup>176</sup> El término clase B surgió originalmente en los años treinta y cuarenta para designar a las películas que acompañaban, en doble función, a producciones más importantes, de clase A. La premisa puede resumirse en una frase, atribuida a uno de los hermanos Warner: "No la quiero buena, la quiero el martes". Esto no necesariamente habla mal de las películas: en general los equipos eran muy profesionales, de excelente solvencia técnica. Corman, por ejemplo, filmó *La tiendita del horror* en apenas dos días y tres noches, con resultados notables. Con el tiempo y los cambios en la forma de producción, comercialización y exhibición de films en Estados Unidos, la definición de *B-movie* se fue desvirtuando: hoy se denomina así a cualquier película de bajo presupuesto

Los filmes realizados por esta asociación fueron: **El cazador de la muerte** (*Deathstalker* - 1983, de James Sbardetalli); **Kain, del planeta oscuro** (*The Warrior and the Sorceress* -1983, John Broderick), **La guerra de los magos** (*Wizards of the lost Kingdom* 1983. Olivera), **Reina Salvaje** (*The barbarian queen* 1984 Olivera), **Amazonas** (*Amazons* – 1984 Alejandro Sessa), **La muerte blanca** (*Cocaine Wars* 1985 Olivera), **El cazador de la muerte II** (*Deathstalker II* -1986, Jim Wynorski), **El ojo de la tormenta** (*Stormquest* -1987, Alejandro Sessa), **Two to tango/Matar es morir un poco** (1988), nueva versión de **Últimos días de la Víctima** que fuera realizada por Adolfo Aristarain en 1982, sobre el libro homónimo de Juan Pablo Feinmann y **Toca la muerte por mi/Limite de riesgo/Negra medianoche** (*Play murder for me* -1990) ambas también dirigidas por Olivera.

La mayoría de estas realizaciones intentaban aprovechar el éxito de **Conan, el bárbaro** (*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982), superproducción de Dino De Laurentis y la Universal Pictures, con Arnold Schwarzenegger en su primer papel importante junto a James Earl Jones y Max von Sydow. Y se encuadran en el subgénero que en Estados Unidos denominan *Sword and Sorcery* (literalmente, espada y brujería) muy de moda en los años 80, el resto, filmes policiales y de suspenso.

Olivera recuerda: "Soy absolutamente responsable de mis actos. Reconozco haber hecho bodrios en mi vida como director. Como las películas de encargo de Roger Corman, que eran imprescindibles para mantener abiertos los estudios (...) Nunca filmé con seudónimo..." En otras entrevistas a su vez explicaba que eran tiempos en que los costos de producción eran muy bajos, debido a la devaluación del peso argentino, para dar una idea, el salario diario de un extra era de tres dólares, y Corman, que venía de haber tenido problemas en otros países, no perdió la oportunidad.

El propio Corman en una entrevista realizada durante el Festival de Cine de Mar del Plata en 2002, consideraba reflotar el convenio con Aries, debido a la situación cambiaria y la excelente calidad de los técnicos argentinos, hecho que no se concretó finalmente. Recordando que los filmes realizados tuvieron gran éxito en Estados Unidos, llegando a estrenarse en salas.

José Pablo Feinmann también fue de la partida y trabajó en los guiones de dos de las películas, dirigidas por Olivera y que fueron directamente al video, tanto aquí como en Estados Unidos.

#### **4.1. Las películas del género sword and Sorcery (Espada y Brujería)**

De las diez películas filmadas bajo esta asociación, siete tuvieron temáticas vinculadas a este subgénero. Todos ellos se caracterizaron por incorporar en papeles secundarios a actores argentinos, muchos de ellos iniciando sus carreras, o que tuvieron algún éxito en años anteriores, que incluso cambiaban sus nombres en los títulos.

El primero de estos filmes, **El cazador de la muerte** (*Deathstalker* - 1983), se caracterizó por tener un director debutante, cuyo mérito hasta ese momento era ser asistente de dirección de Corman en algunas producciones. Según lo recuerdan, Sbardetalli se caracterizaba por dirigir enérgicamente a los gritos a sus actores y técnicos, llegando a maltratarlos, por lo que finalmente fue despedido en la etapa de posproducción, acordándose de común acuerdo con Corman, aparecer en los créditos con el seudónimo de John Walker. Un ejemplo de ello lo encontramos en los recuerdos de Diego Curubeto<sup>177</sup>, quien participó como extra y doble de Víctor Bo, en el papel de

---

<sup>177</sup>Nació el 09/04/1965. Premio Konex 2017. Estudió en el colegio universitario Carlos Pellegrini, donde dirigió la revista literaria LSD (Letras Sin Dimensiones). Egresado del ENERC. Docente en la Escuela de Cine de San Antonio Baños, Cuba. Trabajó como técnico en varios largometrajes, incluyendo algunas producciones de Roger Corman filmadas en la Argentina como *Deathstalker* y películas nacionales como *Asesinato en el Senado de la Nación*. Productor de videoclips

Kang, uno de los enemigos de Deathstalker, en la escena de su muerte, quien en su libro *Babilonia Gaucha*, cuenta como se produjo un accidente en los estudios de Baires<sup>178</sup>:

“Una tarde, mientras se filmaba una escena en uno de los patios de los Estudios Baires, el director de fotografía, Leonardo Rodríguez Solís, propuso utilizar una pantalla reflectora de la luz solar para iluminar el rostro de los protagonistas. Para eso había que subirse a alguna de las dos torres que formaban parte del decorado. El personal técnico se negó: el endeble estado de las estructuras no ofrecía seguridad para trabajar. El rodaje se detuvo entonces unos minutos mientras el Sol comenzaba a ocultarse.

Sbardellati, muy atento a que los costos y las fechas de producción se cumplan al pie de la letra, se puso loco. Insultó en inglés y a los gritos a todo el mundo y trepó a una de las torres. Como para demostrar que esos sudacas eran unos cagones, al llegar a lo más alto comenzó a saltar con furia. Cuando bajó, con aires triunfales, ordenó retomar el trabajo. Ante semejante demostración de coraje un técnico se animó a subir. Unos minutos después, ya en plena filmación, el viento sopló un poco más fuerte y la torre se desplomó: milagrosamente no hubo muertos, pero el valiente argentino que estaba arriba pasó varios meses en el hospital” (Curubeto, 1993)

Los protagonistas de la película fueron Rick Hill, un musculoso rubio que recuerda a He-Man, cuyo papel más importante fue uno muy pequeño en **Mentiroso, mentiroso** (*Liar Liar*, Tom Shadyac, 1997), protagonizada por Jim Carrey, y este

---

de artistas de rock como Andrés Calamaro y Virus. Desde 1986, crítico de cine del diario *Ámbito Financiero*. Colaborador de los suplementos culturales de *El País* de Uruguay y *La Vanguardia* de Barcelona. Autor de libros como *Cine Bizarro* (Sudamericana); *Babilonia Gaucha* (Planeta); *Babilonia Gaucha ataca de nuevo* (Sudamericana); *Cine de Super Accion*, co-escrito con Fernando Martín Peña (Norma Kapeluz). Director, guionista y productor del largometraje *Carne sobre carne: Intimidaciones de Isabel Sarli*. Conductor y productor del programa de radio FM *Road Movie soundtrack show*, dedicado a la música de cine.

<sup>178</sup> Los Estudios Baires de Don Torcuato fueron construidos en 1938 por Eduardo Bedoya, subdirector y administrador del diario *Crítica*. En sociedad con Natalio Botana, propietario del periódico, creó la empresa Baires Films S.R.L. La primera película que se rodó allí fue *Último refugio* (1941), dirigida por el vienés John Reinhardt y protagonizada por Mecha Ortiz y Pedro López Lagar. Durante varios años fue uno de los estudios de filmación más importantes de América latina. Parte de las instalaciones se incendiaron en junio de 1997, apenas unos días antes del comienzo de la filmación de *Tango* (Carlos Saura, 1998), lo que de todas maneras no impidió la realización de la película.



protagónico, que en realidad no era tal, pese a encabezar los créditos, ya que según consideran algunos analistas, la verdadera estrella era la playmate Barbi Benton, ex esposa de Hugh Hefner<sup>179</sup>, y que contaba varias apariciones en la revista del magnate. Otra de las coprotagonistas era Lana Clarkson, en el papel de una musculosa guerrera, quien en las primeras horas de la mañana del 3 de febrero de 2003 fue hallada sin vida, con un disparo en la boca, en una mansión de West Hollywood propiedad del legendario productor musical Phil Spector, su marido.<sup>180</sup> Entre otros, también participaban Bernard Erhard, y Richard Brooker, que venía de interpretar al enmascarado Jason en la tercera parte de **Martes 13** (*Friday the 13th Part III*, Steve Miner, 1982), que además se hizo cargo de las coreografías de las peleas.

Por la parte argentina, encontramos varios actores, y muchos técnicos, muchos ampliamente reconocidos, Víctor Bo como Kang, Augusto Larreta como Salmaron, Marcos Woinsky, a quien Munkar transforma en mujer para engañar a Deathstalker; Boy Olmi en una breve aparición sin diálogos, Susana Romero (antes de llegar al éxito junto a la dupla de Olmedo y Porcel), Verónica Llinás, hoy de extensa y reconocida trayectoria en cine, teatro y televisión. También participó del filme Arévalo, un hombre de gran fortaleza que participaba en pulseadas en programas de entretenimientos convertido en un hombre-chancho. Por el lado de los técnicos, Oscar Cardozo Ocampo, reconocido por bandas sonoras memorables de otras películas de

---

<sup>179</sup> La joven, de un metro sesenta, fue la primera esposa de Hugh Hefner en 1969, cuando ella tenía 18 años y él, 42. Fueron pareja hasta 1979.

<sup>180</sup> Harvey Philip Spector comenzó a trabajar en la música a fines de los cincuenta con su propio grupo, The Teddy Bears, con el que tuvo algunos éxitos. En los sesenta produjo a Ike y Tina Turner, entre otros, y en 1970 trabajó junto a los Beatles en *Let it be*. En la década siguiente colaboró con John Lennon, George Harrison y los Ramones y luego se mantuvo bastante al margen del negocio musical. Integrante del Salón de la Fama del Rock and Roll, volvió a la tapa de los diarios con la muerte de su esposa Lana Clarkson, por la que fue detenido y acusado de asesinato. "Besó el arma", explicó sosteniendo que se trató de un suicidio. El primer juicio no fue concluyente, pero en un segundo juicio fue condenado a 19 años de prisión, Lana tenía 40 años al momento de su muerte.

Aries; María Julia Bertotto<sup>181</sup> (vestuario), Emilio Basaldúa<sup>182</sup> (dirección de arte), Américo Ortiz de Zárate como primer asistente de dirección. En los créditos casi todos los actores y técnicos argentinos, aparecen con sus nombres transformados. Así, Verónica Llinás aparece como Lillian Kerr, y Ortiz de Zárate como Amerik von Zarat, solo por dar algunos ejemplos.

La historia era sumamente sencilla, Deathstalker decide ayudar a un rey a recuperar su trono, ocupado ilegítimamente por un poderoso mago, que abusa de su poder. Para ello, necesita recuperar los 3 elementos que lo harán invencible: un talismán, un cáliz y una espada. En medio de peleas, mujeres ligeras de ropa, y escenas de contenido erótico, finalmente logra su objetivo y destruye los tres elementos.

La segunda película, **Kain, del planeta oscuro**, se trata de una remake del filme de Akira Kurosawa, **Yojimbo** (1961), que ya había sido reversionado en 1964 como spaghetti western por Sergio Leone en **Por un puñado de dólares** (*Per un pugno di dollari*, 1964). Por otro, John C. Broderick era un director con más experiencia, ideas y oficio y a ello se suma la incorporación de David Carradine<sup>183</sup> en el papel protagónico.

En este filme, Carradine aparece con una especie de guante negro en su brazo derecho, debido a que uno de los dueños de los estudios donde se llevaba a

---

<sup>181</sup> Escenógrafa, directora de arte, Vestuarista en cine, teatro y televisión, ha recibido numerosos reconocimientos por su labor, como el premio Konex de Platino, Cóndor de Plata y reconocidos premios teatrales como el María Guerrero o el Florencio Sánchez. Estaba casada con José Pablo Feinmann

<sup>182</sup> Arquitecto. Hijo del reconocido artista plástico Héctor Basaldúa. Se desempeñó como Director de Arte, realizador de ambientación, y escenógrafo en numerosos filmes y obras teatrales, recibiendo numerosos premios nacionales e internacionales.

<sup>183</sup> Aunque nunca fue una estrella en Hollywood, trabajando principalmente en películas clase B, hasta 2003, en que participó en *Kill Bill* de Quentin Tarantino, en Argentina era un actor reconocido debido al éxito en la serie Kung Fu, y su llegada causó bastante revuelo. David Carradine es el actor más importante que trajo Corman al país. Curubeto cuenta en *Babilonia Gaucha* que a pesar de la mala fama previa se portó bastante bien durante su estadía. Abusó poco del alcohol y le agarró el gusto al mate. Incluso mantuvo la cordura cuando, alertados de la presencia del astro en Don Torcuato, varios fanáticos de las artes marciales se acercaron al lugar con la intención de proponerle, a veces de muy mal modo, una pelea, algo que nunca llegó a concretarse.

cabo la filmación de la película, Luis Repetto, era un gran aficionado a la hípica, por lo que invitó a la que por entonces era la pareja del protagonista de Kung Fu a montar a caballo como distracción mientras que el actor se encontraba trabajando. Sin embargo, la mala fortuna quiso que la mujer acabara sus clases de equitación de forma inesperada, dando con sus huesos en el suelo. A pesar de que el incidente no tuvo mayores consecuencias, cuando la noticia llegó a los oídos de Carradine provocó que éste montara en cólera, golpeando la pared de su trailer con tanta fuerza que terminó con su mano derecha rota en cinco partes, razón por la que debió ser enyesado. Ante este percance, el actor debió hacer el esfuerzo de manejar la espada durante todo el rodaje con su mano izquierda.

El filme cuenta la historia de dos clanes que luchan por el dominio de un pozo de agua. Kain, un guerrero solitario de una civilización desaparecida, llega a esa ciudad y finge estar interesado en el conflicto, pero en realidad tiene sus propios planes. Bal Caz, uno de los líderes de los clanes, es el primero en ofrecerle trabajo como mercenario para derrotar a Zeg El Tirano, quien controla el pozo. Sin embargo, Kain traiciona a Bal Caz y se une a Zeg al descubrir que la última hechicera antigua, Naja, se encuentra esclavizada por El Tirano, que intenta obligar a la mujer a construir una espada irrompible. El Oscuro planea no sólo liberar a Naja, sino lograr que los rivales se eliminen mutuamente, brindando la oportunidad al pueblo de rebelarse, reclamar su pozo y obtener su libertad.

La hechicera fue interpretada por una joven actriz argentina, María Socas, hoy reconocida por sus trabajos en cine, teatro y televisión. Y otros argentinos que participaron, fueron Miguel Zavaleta, líder de la banda de rock Suéter, y Hernán Gené, ambos como dos guardias asesinados (Michael Zane y Herman Gere en los créditos) y

la bailarina de tango Cecilia Narova (Cecilia North en los créditos) como una exótica y sensual bailarina con dos pares de senos

Los líderes de los bandos son Luke Askew, que siempre será recordado como el hippie que les hace dedo en la autopista a Henry Fonda y Dennis Hopper en *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969), y el argentino Guillermo Marín, que en los créditos aparece como William Marin. Anthony De Longis, que tuvo más trascendencia haciendo acrobacias en motocicleta que como actor, interpreta al lugarteniente de Askew.

En el rubro técnico, ocurre lo mismo, Luis María Serra, reconocido musicalizador, aparece en los créditos como Louis Saunders, Jorge Stavropulos, a cargo del sonido, como George Stevenson, María Julia Bertotto, en Vestuario es Mary Bertram y Jorge Firdman (montaje) como George Fairfax.

A fin de mantener el presupuesto, los exteriores se realizaron en una cantera de Campo de Mayo, en terrenos del Ejército Argentino y no como se le había prometido a Broderick, en el Valle de la Luna en la Provincia de San Juan, donde se filmaron solo unas pocas escenas con un doble de Carradine. Otro ejemplo de ese bajo presupuesto se da en una de las escenas, en la que deben intercambiarse prisioneros: Bal Caz debe entregar Hechicera a Zeg el tirano, a cambio de Rapsel, un lagarto, que es la mano derecha del personaje de Marín. El encargado de los efectos especiales, decidió contratar a un enano y disfrazarlo. Broderick intentó disimular la pobreza técnica de la escena desde el montaje, pero sus intentos fueron infructuosos.

En 1984 las películas estrenadas en el marco de esta asociación fueron dos y ambas dirigidas por Héctor Olivera, **El mago del reino perdido** y **La Reina Salvaje**. La elección de Olivera como director fue accidental debido a que en los primeros días

de filmación en las Cataratas del Iguazú, el protagonista Bo Svenson<sup>184</sup> tiene una fuerte discusión con el director Alan Hollend, para desesperación del productor, Sandro Sessa que el día previo a las elecciones nacionales lo llama por las amenazas del actor de tirar al director a la Garganta del Diablo, por lo que en un par de días organiza el viaje y como recuerda el director. "Tuve que hacerme cargo de un día para el otro, prácticamente sin haber leído el guion; a medida que iba filmando Américo Ortiz de Zárate -entonces mi asistente- me soplaba qué rol interpretaba cada uno de los actores" (Olivera: 1993). En la misma entrevista el director sostiene que "fue la peor película que hice en mi vida". Además se sumaba que el joven coprotagonista cada dos horas debía pararla filmación para tomar clases, de acuerdo a la ley de California.

Roger Corman le da una serie de recomendaciones, filmar con fondo neutro las escenas de lucha con primeros planos mirando a la cámara, a derecha e izquierda, luego planos medios, y dar prioridad a las escenas que quiere filmar. También le aconsejó filmar primero las escenas del principio y el final de la película y filmar las escenas de batalla de noche para disimular defectos.

El film comienza con un resumen e imágenes de **Deathstalker**, pero no se trata de una secuela, porque la historia toma un giro totalmente distinto, ya que a diferencia de los dos anteriores que no ahorraban en violencia y desnudos femeninos, esta producción está orientada hacia un público infantil. En el final de El cazador, el

---

<sup>184</sup> Bo Svenson. Nacido en Gotemburgo (Suecia), en su adolescencia emigró a Estados Unidos, donde se alistó en la marina. A fines de los años sesenta comenzó a trabajar en televisión y luego en algunas películas como *El carnaval de las águilas* (*The Great Waldo Pepper*, George Roy Hill, 1975), junto a Robert Redford y Susan Sarandon. A mediados de los años ochenta participó en un pequeño papel junto a Chuck Norris y Lee Marvin en *Fuerza Delta* (*The Delta Force*, Menahem Golan, 1986) y en *El guerrero solitario* (*Heartbreak Ridge*, 1986), dirigida y protagonizada por Clint Eastwood. Pero el papel más recordado de su carrera, posiblemente sea el reverendo Harmony en *Kill Bill II* (Quentin Tarantino, 2004).

héroe había recuperado y destruido la espada, el amuleto y el cáliz, pero en ella nunca se mencionó a un anillo, que es la pieza a encontrar en esta secuela.

El responsable del guion en este caso fue Ed Naha, un reconocido escritor, y guionista<sup>185</sup>, que luego trabajaría en **Querida, encogí a los niños** (*Honey, I Shrank the Kids*, Joe Johnston, 1989) en el que un joven, hijo del mago del reino, Simon (Vidal Peterson) está comprometido con la princesa y la vida transcurre plácida en el reino de Axeholme hasta que Shurka (Thom Christopher), un cruel mago que busca un anillo mágico, lo invade, asesina al rey y encarcela a la joven princesa Aurea. El padre de Simon para protegerlo lo teletransporta al bosque, junto al fiel Gulfax, y supuestamente el anillo mágico, que quedó perdido en algún lugar del castillo. En el bosque, encuentra a Kor (Svenson), que busca su espada y ayudará al joven a volver al castillo, recuperar su sortija, y liberar a la joven princesa de las garras de Shurka, quien pretende desposarla. Pero para lograr ello, debe superar diferentes pruebas: Acrasia, la mujer insecto a la que acompaña, le da una pócima e intenta asesinarlo, pero Kor llega a tiempo a salvarlo, o un intento de resucitar a los guerreros muertos de un cementerio, pero estos en lugar de seguir a Simon, se rebelan, pero son vencidos por Kor. Finalmente gracias a un mago del bosque, llegan al castillo, y logran liberar el reino.

El afiche que anuncia la película, presenta a Gulfax como un león alado, pero por razones presupuestarias, o de tiempo, se convirtió ante la necesidad del director, que por adelantar el rodaje todo lo posible, filmó en primer lugar las escenas donde no aparecía el animal. Sin embargo, al llegar el momento en que debía integrarse al elenco, no había león alado, por lo que debió improvisar una especie de monstruo, claramente inspirado en el Chewbacca, el fiel compañero de Han Solo, en la saga Star Wars de

---

<sup>185</sup> Ed Naha es responsable de llevar al formato de novela éxitos como Robocop y Los Cazafantasmas 2, además de publicar diversos ensayos sobre ciencia ficción y terror.

George Lucas. Con unas pieles blancas se creó un traje rebozado en algodón, en el que se enfundó Edgardo Moreira, que en los créditos aparece como Edward Morrow y que interpretaba también a Wulfrick, el padre del joven mago.

Entre los argentinos en esta película, nos encontramos además de los ya mencionados, a Augusto Larreta como el rey Tylos; María Socas como Acrasia, la mujer-insecto; Marcos Woinsky como Rongar y Marina Magalí, actriz que había debutado como coprotagonista de Juan José Camero, Nazareno Cruz y el Lobo (Leonardo Favio, 1975), y en los créditos aparece como Mary Gale, en el papel de la sirena Linnea, que ayuda a superar las pruebas al joven y al guerrero.

La película, pese a todo, se convirtió en el video infantil más vendido de Gran Bretaña en 1984, tal como afirmaba una plaqueta en la oficina de Corman, y posiblemente esta fuera la razón para que en 1989 se realizará una secuela coprotagonizada por Carradine y Lana Clarkson (*Wizards of the Lost Kingdom II*, Charles B. Griffith, 1989), pero que ya no fue filmada como coproducción con Aries.

La segunda película filmada en ese año, también dirigida por Héctor Olivera, fue **La Reina Salvaje** (*Barbarian Queen*, 1985), conocida en España como *La reina de Barbaria*, que puede encuadrarse, dentro del subgénero de espadas y brujería, como representante de la rama de películas de heroínas bellas y aguerridas a diferencia de las de los héroes.

Para avanzar en el proyecto, Olivera viaja a Los Ángeles para reunirse con Roger Corman. El director reconoce que al hacerse cargo de *Wizards* había caído en la trampa que le había tendido Sessa debido a que con los tres directores de Hollywood y algunos intérpretes habían tenido problemas y que Olivera se hiciera cargo de la

dirección era una tranquilidad para todos. Corman reconoció que era consciente que al dirigir sus coproducciones, Olivera perjudicaba su currículum.

Lana Clarkson interpreta a Amethea, que en el día de su boda con Argan (Frank Zagarino), sufren una invasión a su reino, en la que muere gran parte de su pueblo, y los pocos sobrevivientes, incluidos su prometido, otro de los guerreros, Strymon, (el argentino Víctor Bo), y la hermana menor Taramis (Dawn Dunlap) son tomados prisioneros.

Junto a su amiga Estrild (Katt Shea, que luego escribiría y dirigiría algunas películas para Corman) y otra de las sobrevivientes, Tiniara, interpretada por Susana Traverso, quien luego se sumaría a las vedettes que acompañaban a la dupla cómica conformada por Jorge Porcel y Alberto Olmedo en las comedias picarescas de Aries jura venganza y emprende el camino para liberar a su prometido. Las tres mujeres en su camino, logran rescatar a Taramis, y llegan a la ciudad, y en su recorrida camufladas, logran encontrar a Argan y a Strymon, que son entrenados como gladiadores. Taramis es tomada prisionera por Arrakur, interpretado por Armando Capó (Arman Chapman en los créditos) y por eso Amethea y Tiniara, arman una lucha para seguir el mismo destino. Esta última muere en la tortura, pero Amethea logra liberarse y organizar la revuelta junto a los disidentes y los gladiadores triunfando y reencontrando a Argan.

También participan por la parte argentina una joven Andrea Barbieri (Andrea Barbizon en los créditos); Matilde Mur, Arévalo, como un eunuco y como gladiadores, Marcos Woinski, Roberto Catarineu (Robert Carson) Y como una curiosidad, también



participó Eddie Pequenino<sup>186</sup>, (Eddie Little en los créditos), como un vendedor de telas en el mercado.

Esta película también tuvo una secuela, **Barbarian Queen II The Empress strikes back**, (*La Reina Salvaje II, la Emperatriz Contraataca*, en clara alusión a la película de la Guerra de las Galaxias (Star Wars), el imperio contraataca, filmada una década antes. La secuela con Clarkson, fue filmada en México, y dirigida por Joe Finley en 1989.

La siguiente película, **Amazonas**, también conocida como *El enigma del talismán* en algunos países, fue la ópera prima de Alejandro Sessa<sup>187</sup>, (Alex Sessa según los créditos), socio de Aries desde hacía algunos años, e impulsor de la asociación con Corman y continúa dentro del marco de los filmes de heroínas bellas y aguerridas. La película, cuenta con el guion de Charles Saunders, basado en un cuento de su autoría, *Agwebe's sword*. La película fue una fiesta para aquellos que buscan errores de continuidad, porque el montaje contiene serios errores, por ejemplo, una de las protagonistas en una secuencia es apuñalada por la espalda, pero en la secuencia siguiente, el mango del puñal asoma del pecho de la víctima.

La historia es simple, La ciudad amazona de Imbissy es atacada por los guerreros Bayetan dirigidos por el temible brujo Kalungo, interpretado por Joseph

---

<sup>186</sup> Eduardo Pecchenino (Buenos Aires 1928- 2000). Se lo recuerda sobre todo por su participación, bajo el seudónimo de Eddie Pequenino, como comediante, pero fue trombonista, músico de jazz y, para muchos, un precursor local del rock, ya que formó parte de la primera banda del país.

<sup>187</sup> Alejandro Sessa (1938-1998) era ieto del fundador de los Laboratorios Alex, en 1960 se trasladó a los EE.UU, donde se diplomó en la Facultad de Cinematografía de la Universidad del Sur de California, en fotografía y producción de películas. De regreso, fue jefe de producción de los laboratorios Alex y gerente general de esa misma empresa durante una década. Concluida esa etapa, se retiró para manejar los negocios internacionales de Aries, donde se desempeñó como Productor desde 1981 y se inició en la dirección. En 1991 fue contratado por la agencia de Publicidad Dentsu, para producir tres comerciales para su cliente principal.

Whipp<sup>188</sup>. Tras un feroz combate, las Amazonas son derrotadas por los guerreros y se repliegan a la Capital del reino, donde deciden que dos de ellas, Dyala, la protagonista interpretada por Mindi Miller<sup>189</sup> (Windsor Taylor Randolph en los créditos), y Tashi (Penelope Reed<sup>190</sup>). La única forma de luchar contra la magia de Kalungo es encontrar la espada mágica de Azundati, la cual había protegido siempre a su tribu de los enemigos y las hordas malignas que intentaban atacarla. Otra de las actrices participantes fue Danitza Kingsley interpretando a la traicionera Tshingi, quien no duda en traicionar a su pueblo en busca de beneficios personales. La actriz posteriormente tuvo participación en la película *No man's land* (Peter Werner, 1987) y en series televisivas como *Star Trek next generation*, entre otras.

Por parte de los actores argentinos, nos encontramos a muchos de ellos en papeles menores, María Fournery, Armando Capó, Esther Velázquez, Marcos Woinski,

---

<sup>188</sup> Joseph David Whipp (San Francisco, 1941) es un actor con una larga aunque no muy conocida trayectoria en cine y televisión. Sus roles más importantes fueron junto a Wes Craven en *Pesadilla (A Nightmare on Elm Street, 1984)* y *Scream* (1996), pero su carrera cuenta casi un centenar de trabajos

<sup>189</sup> Mindi Miller (Los Angeles, 1950) participó en numerosas series y en las películas *Doble de Cuerpo (Body Double, Brian De Palma, 1984)* y en *Tierra Sagrada* (Charles B. Pierce, 1983)

<sup>190</sup> Penélope Reed (ahora Penélope Reed-Woods) nació el 5 de febrero de 1959 en una granja de Missouri. Después de obtener su licenciatura en la Universidad de Missouri - Columbia, vivió en St. Louis durante un año haciendo modelaje y teatro antes de dar el salto para mudarse a Los Ángeles en 1982. Después de casi una década de trabajar en anuncios, televisión, teatro y películas de "chica bikini", abandonó la actuación al casarse en 1990 dedicándose a su familia e hijos.

Anita Larronde, Linda Guzmán, Jacques Arndt<sup>191</sup> como el mago, y Noelle Balfour<sup>192</sup>, una joven que ha sido recordada por sus traducciones durante los recitales realizados por la banda de rock Gun's and Roses en los años 90.

La segunda película que Sessa dirigió para Corman, **El ojo de la Tormenta**, (*Stormquest*, 1987) no fue estrenada en cine, solo en Video en el año 1988 en EE.UU. reeditados en Francia bajo el nombre de Kimbia, la cité des femmes. Una vez más el guion es de Charles Saunders, la música de Oscar Cardozo Ocampo y la fotografía de Leonardo Rodríguez Solís. La película inicia con escenas de las Cataratas del Iguazú, que llevan a sospechar, por la metodología utilizadas en las película de bajo presupuesto de Corman, que no solo se reutilizaron el vestuario y la escenografía sino también escenas filmadas de alguno de los filmes anteriores (en este caso, de El hechicero del reino perdido, cuya locación fue Iguazú).

---

<sup>191</sup> Jacques Arndt, nació en Sarajevo, en épocas en que la ciudad era parte del Imperio Austro-húngaro, en 1914. Ingresó en la *Comedia Nacional de Viena* como Partiquino, y ante la invasión de Hitler a la ciudad, huye primero a Luxemburgo y de allí a Francia, país en el que embarca con destino a Montevideo. En esta ciudad transcurre los primeros años de exilio, primero trabajando como ayudante en un taller de electricidad y luego como locutor de radio en un programa conducido por un abogado alemán antinazi exilado. En poco tiempo logró tener su propio espacio de 15 minutos, conocido como *Estampas Vienesas*, mientras aprendía el castellano. En 1941, el diario alemán de tendencia antinazi, *Argentinisches Tageblatt*, publica que un empresario alemán pensaba montar un teatro profesional en ese idioma, y Arndt decide trasladarse a Buenos Aires, donde participó como director de teatro y actor en numerosas producciones. En 1948, debutó en el cine en *La Hostería del Caballito Blanco* dirigida por Benito Perojo, y a partir de allí continuó trabajando en el medio hasta 1995. Debido a su facilidad con los idiomas, fue contratado para numerosas producciones extranjeras, como *Highlander II: The Quickening* (Russell Mulcahy, 1991) y *Of Love and Shadows* (De amor y de sombra – Betty Kaplan, 1995) como Pinochet, entre otras. En el inicio de la televisión argentina, fue uno de sus primeros directores, desempeñándose por diez años en la tarea. A los 90 años, aun conducía dos programas en Radio Cultura: *Pasaje de ida y vuelta* (Rundreisebillet) con el formato de un diario de varias secciones y, además, con biografías dialogadas de grandes músicos, poetas y pensadores como Goethe, Heine, Schiller, Kant, Schopenhauer, Nietzsche o Freud adecuadamente musicalizadas y *La agenda de Jacques*. Falleció en el año 2012, a los 97 años.

<sup>192</sup> Nacida en EEUU, vino a la Argentina a los 2 años de edad para, más tarde, dedicarse a la actuación, participando en algunas películas de corte erótico y papeles secundarios en algunas telenovelas así como en la tapa de Play Boy, pero la mayoría de los argentinos la recuerdan como la traductora de los shows de los Guns N' Roses por su poca precisión y mucho nerviosismo, debido a las 60.000 personas presentes en el estadio y las miles que miraban en directo por TV el recital, sumado al consejo de que no podía traducir los insultos del cantante, quedó frente al público como una joven inexperta u balbuceante. Luego de esta situación, no volvió a intentar trabajar como intérprete, de ninguna otra banda, volviendo a su país de origen donde continuó su carrera de actriz en pequeños papeles como en la serie *Seinfeld*, desempeñándose en la actualidad como actriz de voz.

El argumento es muy simple, en el reino de Kimbia, gobernado por mujeres y donde los hombres ocupan una posición subalterna, algunas de ellas consideran la igualdad de género y se unen a los hombres. En el inicio, Tani, interpretada por la esposa de Sessa, la actriz Mónica Gonzaga, que protagonizó tres de las películas de la zaga de la Carpa del amor, a fines de los años 70, y posteriormente, ya avanzados los años 80, una serie de películas sobre bañeros<sup>193</sup> que parodiaban la exitosa *Baywatch*<sup>194</sup> de origen norteamericano, es juzgada y castigada junto a dos mujeres más, Asha (Christina Whitaker) y Kinya (Duduzile Mkishe), las tres, enamoradas de hombres que fueron brutalmente castigados por haberlas seducido, con 25 latigazos cada una. La secuencia del tribunal y el castigo se alternan con un intento de flashback donde Asha pregunta a su madre por su origen, y por su padre. Zar (Brent Huff) y Ara (Kai Baker) sorprenden a Stormqueen (Linda Lutz) la carcelera de los hombres, cuya responsabilidad es mantener el orden entre los presos, y liberan a los presos. Desde la orilla del río ven como es tirado por el salto de agua el enamorado de Asha, y lo rescatan, y lo suman a luchar para rescatar a sus amigas. Los liberados intervienen en la lucha, volcándola a favor de las tres rebeldes, que logran huir, continuando sus aventuras para conseguir la igualdad.

Además de la participación de Mónica Gonzaga, por el lado argentino, encontramos a Roxana Randón, reconocida actriz y directora teatral de nutrida participación en teatro, cine y televisión, madre del reconocido actor Leonardo Sbaraglia; Pía Uribelarrea, con más de veinte películas en su haber y numerosas

---

<sup>193</sup> Nos referimos a las películas *Los bañeros más locos del mundo* (Carlos Galettini, 1987) y a *Bañeros II la playa más loca* (Galettini, 1989)

<sup>194</sup> Conocida como Guardianes de la Bahía (Latinoamérica) o Vigilantes de la Playa, la serie tuvo diez temporadas en California y dos más en Hawaii

participaciones televisivas; Ana María Ricci, modelo y actriz y, una vez más, Marcos Woinsky.

El último filme de tipo fantástico realizado por Aries para Corman, fue **Deathstalker II, Duel of the titans** (*El cazador de la muerte II, Duelo de Titanes*) parafaseando el título con el que se conoció en Sudamérica *Gunfight at the O.K. Corral*, el exitoso western dirigido por John Sturtges en 1956 y protagonizado por Burt Lancaster, Kirk Douglas y Rhonda Fleming.

El director, que a la vez colaboró en el guion junto a Neil Rutenberg, fue Jim Wynorski<sup>195</sup>, trabajó anteriormente con Corman desde 1982, como guionista de la película **Los bárbaros** (*Sorceress*) dirigida por Jack Hill y que fue filmada en México.

A pesar del título no se trata de una continuación de la primera película de la asociación de Corman con Aries, porque la historia tiene muy poco que ver más allá del nombre del héroe. Las diferencias entre ambas es notable en la composición del personaje que pasa de ser un rubio musculoso y hasta reservado interpretado por Rick Hill a un joven de cabello más oscuro, simpático con aires de ganador interpretado por John Terlesky<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup> Jim Wynorski nació el 14 de agosto de 1950 en Long Island. Luego de *Deathstalker II*, desafió a Corman sosteniendo que él podía filmar cualquiera de sus películas de bajo presupuesto de los sesenta en el mismo tiempo en que se había hecho originalmente. Sólo puso una condición: que se actualizara el valor de los costos de la producción de aquella época. El resultado de la apuesta fue *Vampiros del espacio* (*Not of This Earth*, 1988), remake de *Emisario de otro mundo* (*Not of This Earth*, Roger Corman, 1957), en la que la Traci Lords realiza su primera actuación fuera del porno. Luego de este desafío, se fortaleció su fama como director de las películas clase b, trabajando con seudónimos como Arch Stanton y Jay Andrews, y manteniendo el estilo de películas con sangre, violencia y desnudos. Entre otras, dirigió *The Return of Swamp Thing* (1989), basada en el cómic del mismo nombre de DC, con Heather Locklear; *Vampirella* (1996), con la ex chica Bond Talisa Soto; y *Raptor* (2001), con Eric Roberts.

<sup>196</sup> Nació en Cincinnati, Ohio, el 30 de mayo de 1961, se dedicó a la actuación desde mediados de los años 80, participando en varias películas y series de televisión como *Legmen*, *The Facts of Life*, *V*, *Our House*, *Empty Nest*, *Walker*, *Texas Ranger*, *Guns of Paradise* y *The Last Frontier*. En cine participó en *Secret Admirer* (David Greenwalt, 1985), *The Naked Cage* (Paul Nicholas, 1986), *Chopping Mall* (Jim Wynorski, 1986), *Valet Girls* (Rafal Zielinski, 1987), *The Allnighter* (Tamar Simon Hoffs, 1987), *Deathstalker II* (Jim Wynorski, 1987), *Appointment with Death* (Michael Winner, 1988), *Damned River* (Michael Schroeder, 1989) y *Crazy People* (Tony Bill, 1990), entre otras. En 1998, hizo su debut como codirector junto a Wynorski de *The Pandora Project*, y otras películas independientes,

La princesa Evie (Monique Gabrielle) del reino Jzafir es tomada prisionera por el hechicero Jerak (John Lazar), quien crea un clon malvado de la joven, a través del cual junto a Sultana (Toni Naples), su peligrosa aliada controlan y gobiernan el reino. La verdadera Evie logra escapar y haciéndose pasar por una reina llamada Seer solicita la ayuda de Deathstalker. Juntos deben realizar un viaje para volver al reino para recuperarlo, pasando diferentes peripecias, como el enfrentamiento y lucha con las Amazonas, o con piratas.

La protagonista Monique Gabrielle (nacida el 30 de julio de 1963 como Katherine González) en ese momento era la novia del director, y su carrera como modelo y actriz se inició como Penthouse pet del mes de diciembre de 1982, apareciendo en una gran variedad de películas Clase B o para adultos a lo largo de su carrera, como *Bad Girls IV* (David Frazer y Svetlana, 1982), acreditada como Luana Chass *Bachelor Party* (Neal Israel, 1984) *Deathstalker 2*, el protagónico de *Emmanuelle 5* (Walerian Borowczyk, 1987), además de pequeños papeles en programas de televisión y películas convencionales que incluyen a *Dream On*, *Hunter*, *Night Shift*, *Airplane II: The Sequel*, *Flashdance*, *Young Lady Chatterley II*, y *Hollywood Air Force*. Se retiró de la actuación 2002.

El resto de los actores norteamericanos que participaron fueron John Lazar, que había trabajado con Russ Meyer en *Beyond the Valley of the Dolls* (1970) y *Supervixens* (1975). Y Toni Naples<sup>197</sup>, que actualmente se desempeña como productora.

---

para dirigir a partir de 2006 episodios de diferentes series televisivas como, *Boston Legal*, *Grey's Anatomy*, *Ugly Betty*, *Drop Dead Diva*, *Human Target*, *Army Wives*, *Body of Proof*, *Gossip Girl*, *Castle*, *Agentes de S.H.I.E.L.D.* y *How To Get Away With Murder*

<sup>197</sup> Nacida como Karen Rosemary Chorak en Los Angeles, California el 3 de mayo de 1952, protagonizó una amplia gama de películas de serie B a lo largo de la década de 1980, incluyendo muchas producciones de la compañía de

*Deathstalker II* al igual que los filmes anteriores, fue una de las producciones de menor costo de la serie, en parte por la reutilización de recursos, tanto por el reciclado de las escenografías de los Estudios Baires, como de los vestuarios y en este caso, principalmente, la reedición de escenas de las películas anteriores. Es así que aparecen personajes que habían muerto en la primera **Deathstalker**, como los interpretados por Víctor Bo, Richard Brooker y Arévalo. También hay imágenes de Amazons.

La participación de argentinos principalmente se da en los rubros técnicos, actores solo tres, María Socas, como la Reina del Amazonas, Marcos Woinsky como pirata, ambos con diálogos, y sobre el final, como sacerdote mayor Jacques Arndt. En cambio, en los rubros técnicos aparecen Marisa Urruti (efectos especiales), Marta Albertinazzi (diseño de producción), Leonardo Rodríguez Solís (fotografía) y algunos más que no figuran en los créditos.

La saga no se agotó aquí. Hubo dos partes más, la tercera, **Deathstalker and the Warriors from Hell** (Alfonso Corona, 1988), rodada en México, con John Allen Nelson que protagonizó *Payasos Asesinos en el espacio* (*Killer Klowns from Outer Space*, Stephen Chiodo, 1988) y participó en series como *Baywatch* y *24*. Finalmente, la cuarta película *Deathstalker IV: Match of Titans* fue filmada en 1990 en Bulgaria, dirigida por Howard R. Cohen, que estuvo varias veces en Argentina como productor de Corman, y marcó el regreso del héroe original, Rick Hill, ahora acompañado por María Ford.

---

Roger Corman. También apareció en el clásico de terror *Chopping Mall*, como modelo de traje de baño, además de participar en *Prison Heat* (Joel Silberg, 1993) *Dinosaur Island* (Fred Olen Ray, 1994), y un papel principal en *Sorceress* (Jom Wynnorski, 1995).

#### 4.2. Los policiales coproducidos por Corman junto a Aries

A las películas de espadas y hechiceras, se sumaron otras tres, de corte policial, todas dirigidas por Héctor Olivera. En 1985, se estrena en Buenos Aires – de hecho fue la única que se estrenó comercialmente en el país - **La muerte Blanca** (*Cocaine War*, en su título en inglés) y por primera vez en las películas coproducidas con Corman, la protagonizan dos actores argentinos: Federico Luppi y Rodolfo Ranni junto a John Schneider, el actor que interpretada al primo rubio (Bo Duke) en la serie Los Dukes de Hazzard, que estuvo en el aire entre 1979 y 1985).

El argumento fue realizado por David Viñas, junto al propio Olivera, pero reescrito por Steve M. Krauser, quien lo convirtió en una típica producción hollywoodense. Relata la historia de un agente de la DEA (Cliff Adams interpretado por Schneider) que se infiltra como piloto en la organización de Gonzalo Reyes (Luppi), un productor de cocaína, de un país de América del Sur, asociado al Jefe de Policía, Luján (Ranni) con el que planean dar un golpe de estado para evitar las elecciones que daría el triunfo a Marcelo Villalba (Juan Vitali), un candidato socialista, que lucha contra la corrupción y el narcotráfico. Reyes ordena al piloto matar al candidato, y este se niega, ya que solo está contratado para trasladar la mercancía y por ello el narcotraficante pone precio a su cabeza. El filme no ahorra en escenas de violencia, peleas o torturas a enemigos, ladrones o traidores. Gran parte de los exteriores se filmaron en Salta y Jujuy, aunque su banda sonora, a cargo de Jorge López Ruiz, corresponde más a ritmos centroamericanos. Villalba convoca un acto con miles de seguidores denunciando a Reyes y a Luján y se desata una brutal represión por parte de la policía que intenta detener, sin éxito, al candidato, pero si atrapa a los organizadores en la huida. Una periodista extranjera, Janet Meade (Kathryn Witt), amiga de Adams, persigue el escape y rescata al candidato. En su casa, se lo presenta al agente de la



DEA, a quien le entrega unos días después un informe sobre las andanzas de Reyes y Luján, que son publicados. Como consecuencia la escalada de violencia y la persecución va creciendo siendo Villalba y Adams tomados prisioneros por el General Luján. Cliff, logra liberarse y huyen llevando como rehén a Lujan, quien es atropellado por un coche. Deja en lugar seguro al candidato, y sale en busca de Janet, que también había sido atrapada pero por Reyes y sus hombres, que ofrecen un intercambio a Adams, aunque este, decide iniciar el rescate atacando uno a uno a los esbirros del traficante, destruyendo el laboratorio y rescatando a la chica. La película se promocionaba con la imagen de Schneider, y frases tales como "The super Duke is back".

En los dos últimos policiales, José Pablo Feinmann trabajó en los guiones, el primero de ellos, **Matar es morir un poco** (*Two to Tango*, 1988), basado en su novela, Últimos días de la víctima. Pero, al igual que en el caso anterior, su trabajo junto al Director de la película, fue reescrito, esta vez por una guionista estadounidense, Yolande Turner, que se aleja bastante de la novela original y de la versión cinematográfica producida por Aries en 1982, y dirigida por Adolfo Aristarain, tratando de adecuarlo a la cultura estadounidense. En este caso, los protagonistas fueron Don Stroud<sup>198</sup> que interpreta a James Conrad, el asesino a sueldo (Raúl Mendizábal, según la novela y la versión de Aristarain, en el que fue interpretado por Federico Luppi), y Adrienne Sachs, una actriz de origen brasileño que, entre otras películas participó en Robocop y Alien 3, que en este caso interpretó a Cecilia Lorca, la amante de la futura víctima. El tercer protagonista, un reconocido actor argentino: Duilio Marzio<sup>199</sup>, como

---

<sup>198</sup> Donald Lee Stroud (Honolulu,1943) es un actor estadounidense, reconocido por haber participado en variadas series de televisión y numerosas películas, como Taxi Driver, Perdita Durango, siendo una de sus últimas participaciones la película de Quentin Tarantino, *Django Unchained* (Django sin cadenas en latinoamerica) en 2012, interpretando el papel del alguacil Bill Sharp.

<sup>199</sup> Duilio Bruno Perruccio La Stella, (Bs.As. 1923 -2013) fue un reconocido actor argentino que participó en numerosas películas, convocado por directores de la talla de Leopoldo Torre Nilsson o Daniel Tinayre, recibiendo numerosas

Paulino Velasco. También aparecen en pequeños y breves papeles, Nathán Pinzón, Golde Flami, Armando Capó, Pablo Novak y Adriana Salonia, entre otros actores argentinos.

El filósofo y ensayista recientemente fallecido, recuerda en su libro *Pasiones de Celuloide*:

"Últimos días de la víctima se filmó dos veces. Una de ellas permanecerá como una película bizarra hasta el extremo (lo bizarro de lo bizarro), con un guion perpetrado por una escritora yanki enviada por Roger Corman, que sólo sabía decir en español '¡Entre!' para indicarles a los del servicio de confitería que sí, que podrían entrarle su té con masas a la habitación en que trabajábamos, con Héctor Olivera sin muchas ganas, yo desorientado y escribiendo para la próxima cuota y, en fin, salió una peli de la que hoy, Olivera y yo, al menos, nos reímos cálidamente, como de esas cosas que pasan en la vida, y que pasan de tal modo que todo está destinado a salir condenadamente mal." (Feinmann, 2000).

Para Olivera, la película resultó muy buena, en especial comparándola con toda la producción anterior, sin embargo, considera que Corman cometió un error por desconocimiento al no asociar el título de la película (*Two to Tango*) con el del espectáculo que fue un gran éxito en Broadway y otras ciudades de los Estados Unidos, el musical *Tango Argentino* de Claudio Segovia y Héctor Orezzaoli, y vender los derechos de video por sólo 150 mil dólares cuando posteriormente fue uno de los títulos más vendidos

El tercer policial y última realización de la dupla Corman-Olivera fue **Play Murder for Me** (1990) y también contó con argumento original de Feinmann. Aunque en las bases de datos en castellano figura como *Negra Medianoche*, la edición local en

---

distinciones como Mejor Actor de Reparto por su labor en *El Jefe* y *El Candidato* (Ayala, 1959) con Alfredo Alcón y Olga Zubarry. En 1958 filmó *En la Ardiente oscuridad* de Daniel Tinayre junto a Mirtha Legrand, Lautaro Murúa, Élda Gay Palmer, María Vaner, Leonardo Favio y Luisa Vehil y en 1959, *La caída*, de Leopoldo Torre Nilsson basada en la novela de Beatriz Guido, con Elsa Daniel. En teatro, recibió los premios María Guerrero, Trinidad Guevara, Florencio Sánchez y ACE al mejor actor dramático de 1998 por la obra *Borges y Perón.y Perón*". Fue presidente de la Asociación Argentina de Actores entre 1964 y 1968. En la década del 70 estudió con Lee Strasberg. Trabajó también en numerosas series televisivas.

video de Lucian Film llevó el título *Toca la muerte por mí*, y otras ediciones la presentaron como *Límite de Riesgo*, editada por Quinta Visión. En estos dos últimos casos, los afiches y portadas de los videos en VHS de ambas productoras, a nivel nacional, destacan como protagonistas, los nombres de Rodolfo Ranni y Gerardo Romano, dos reconocidos actores argentinos, que en ese momento protagonizaban una serie televisiva de gran éxito, *Zona de riesgo*<sup>200</sup>, junto a otros reconocidos actores como Jorge Rivera López y Maurice Jouvét. En el caso de *Límite de Riesgo*, además se presenta a una joven actriz, Araceli González, que no aparece en los títulos de la película original, que considera como protagonistas a Jack Wagner, conocido por sus trabajos en series televisivas como *Hospital General* y *Melrose Place*, y como músico, llegando a ocupar el primer lugar con su tema *All I need* en 1984, junto a Tracy Scoggins, (que interpretó a Monica Colby, en la serie *Dinastía* y su derivada, *Los Colby* de los años 80), William Burns, quien participó en series como *La Ley y el Orden*, en sus diferentes formatos e *Ivory Ocean*, que intervino en papeles menores entre otras muchas series, en *Doctor Quinn*, *Frazier* o *Seinfeld* o en películas como *The mask*.

Esta experiencia fue la apertura para que se considerara la Argentina como posible locación de filmación debido a sus bajos costos, tanto en películas Clase B como **Vengeance of a Soldier** (*La venganza de un soldado*, David Worth, 1984), con John Savage y María Socas; **Rage of honor** (*Contacto ninja en Argentina*, Gordon Hessler, 1986); **Catch the Heat** (*Sin Escape*, Joel Silberg, 1987); **Jailbird Rock** (*Entre Rejas*, Phillip Schuman, 1988) o **Norman's Awesome Experience** (Paul Donovan, 1989). O producciones más importantes, como **The Mission** (*La Misión*, Roland Joffé,

---

<sup>200</sup> Miniserie televisiva emitida en 1992 y 1993, en que se tocaban diferentes temas, tales como drogadicción, corrupción, infidelidad, o violencia de género, que recibió buenas críticas en medios locales así como numerosos premios Martín Fierro en su edición de 1992, incluido el de mejor guion a sus autores, Jorge Maestro y Sergio Vainman.

1986), con Robert De Niro, Jeremy Irons y Liam Neeson; **Gung Ho** (*Fábrica de locuras*, Ron Howard, 1986), con Michael Keaton; **Naked Tango** (Leonard Schrader, 1991), con Vincent D'Onofrio; y **Highlander II: The Quickening** (*Highlander II*, Russell Mulcahy, 1991), con Sean Connery, Virginia Madsen y Christopher Lambert.

Basándose en estos datos, Diego Curubeto sostiene que Corman rompió con cierto temor de los productores estadounidenses a filmar en Argentina, abriendo una puerta por la que luego, aprovechando las condiciones económicas favorables, ingresaron una larga serie de realizaciones extranjeras. (Curubeto, 1993). Algo que, con lógicos altibajos, continúa hasta hoy.

## 5. El cine y las otras Artes

### 5.1. Algunas reflexiones sobre la influencia en el arte.

La influencia recibida en el plano del arte, como parte del pasado y de la formación intelectual de las personas es un aspecto que genera controversias entre los que se valoran a sí mismos como autores, en relación a su aceptación o rechazo como fenómeno real. Este fenómeno va a atravesar la postura de Héctor Olivera. No obstante su entidad, en principio, la originalidad es parte de una individualidad lograda por los más destacados que llegan a su propia manifestación. Al respecto, se concuerda en el siguiente concepto: "...las influencias poéticas no tiene por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales, ya que frecuentemente los vuelven más originales, aun cuando no necesariamente mejores." (Bloom 1991:15 a 16) Esto mismo, se puede trasladar al caso de la influencia entre el cine y la literatura, para el caso puntual que se ha tomado en este trabajo.

Al estudiar las influencias de los creadores artísticos se abarca el ciclo de vida como tal, incorporando el contexto. Todo lo creado desde el arte forma parte de la manifestación cultural. La cultura es entendida de acuerdo a lo que distingue a los diferentes grupos, los define y caracteriza; en un dinamismo constantemente construido y reafirmado por sus miembros que lo aprenden, otorgan significado y transmiten en su devenir. Desde aquí, aparece la relevancia de la comunicación dentro de la cultura, eje articulador y componente indispensable de la misma.

La recepción de las influencias va más allá de la voluntad del artista, y puede conformar una lucha del individuo con una figura de igual, mayor o menor notoriedad. Lo mismo cabe para el caso de las influencias del momento histórico-social y cultural que cabe atravesar a cada uno, de acuerdo al lugar que se ocupa. Sin embargo, el

artista puede realizar acciones concretas de aceptación, cambio o rechazo de lo que conforma las influencias recibidas, para armar su propia obra resaltando los elementos que desee.

Los artistas pasan por una serie de etapas en su ciclo de vida creativa. De esta forma, al principio están fuertemente influenciados, mientras se van consolidando con el paso del tiempo y conformando su propio estilo distintivo. La comunicación recurre a formas propias de una cultura, por lo que los artistas apelan a ellas como elementos precursores.

El lenguaje tiene un efecto concreto en los integrantes de una sociedad. La palabra misma "influencia" llega a tomar el sentido de poder sobre la persona, de flujo hacia adentro. "Cuando se usó por primera vez, la frase "ser influido" significó recibir un fluido etéreo que caía de las estrellas, un fluido que afectaba al carácter y al destino propio y que alteraba todas las cosas sublunares." (Bloom 1991:37) Se trata de un poder que supera la voluntad misma de la persona, desde la autoridad que pasa a encarnar.

En la actualidad, la influencia puede ser entendida como revisionismo intelectual, a partir de una corrección creadora que toma lo precedente y lo transforma. En el revisionismo creador se sigue lo recibido hasta un punto, luego del cual, se desvía hacia una dirección considerada como correcta y propia. Asimismo, con la influencia se adquiere el sentido de la otredad, accediendo al sentido del otro, reconocido como distinto de uno mismo y superior.

Diferente es lo que se hace desde la investigación de los artistas y sus obras, donde la captura significativa conlleva una representación más allá de la realidad que presentan. De este modo, los informes sobre cada fenómeno estudiado van a incluir

alguna interpretación realizada desde fuera. Las entrevistas y la observación participante permiten la construcción desde el investigador, de los elementos que explican las categorías lingüísticas de los artistas, dado que: "...las personas entrevistadas construyen sus mundos y la propia comprensión de sus actividades." (Morley, 1996:261). Con las entrevistas se revela la posición social de las personas consideradas, llegando incluso a encontrar elementos no contemplados pero que tendrán que ser incorporados.

En cuanto a la comprensión de la comunicación, debe incorporar el ambiente y la acción que la rodea, además de los modos como se reflexiona desde la investigación. La postura metodológica conlleva a estudiar el proceso de comunicación, el espacio y momento en que se genera. El enfoque etnográfico cualitativo requiere el desarrollo de una capacidad de entender la manera como los propios actores sociales definen y comprenden a sus prácticas de comunicación. Las tecnologías y medios de comunicación, las relaciones sociales y la identidad cultural se vinculan íntimamente entre sí, lo que habilita el estudio etnográfico de las distintas formas de comunicación. Esto en tanto, la etnografía se define como la encargada de reconstruir los fenómenos de identidad de las personas, socialmente condicionadas.

Con los aspectos considerados desde la etnología, se llega a descifrar lo propio de los distintos grupos desde su misma actuación y categorías utilizadas. Asimismo, se aprende a contextualizar las propias categorías como correspondientes a determinadas situaciones propias de las determinaciones que toca vivir al investigador como tal.

En el caso de Héctor Emilio Olivera una de sus grandes influencias fue su colega y amigo Fernando Ayala, con quien estableció al principio una relación "de

maestro y discípulo, luego de hermano mayor y menor <sup>201</sup> hasta que, a partir de la creación de Aries la relación se niveló” (Olivera 2021:60) debido a que ambos fueron socios y amigos que durante 50 años, hasta la muerte de Ayala en 1993, discutían de cine, teatro y literatura. Por lo demás debido a su formación en colegios ingleses y en el Liceo Militar fue grande la influencia de los clásicos de la literatura universal y durante toda su vida profesó un especial interés por los autores argentinos. Con varios de estos últimos, trabajó conjuntamente: David Viñas, Osvaldo Bayer, José Pablo Feinmann u Osvaldo Bayer.

## 5.2. Las obras literarias adaptadas al cine

La mayoría de las películas de Héctor Olivera se han caracterizado por adaptar diversas obras literarias al lenguaje fílmico, participando en muchas de ellas activamente en el trabajo, así como en la escritura de los guiones, junto con los propios autores de la obra original, incursionando en la adaptación tanto de obras teatrales, como de cuentos, ensayos y novelas.

Mucho se ha hablado del abordaje de las adaptaciones, por ejemplo, Sánchez Noriega plantea distintos tipos de adaptación de los textos literarios al cine, tomando en cuenta el mayor o menor grado de similitud entre los personajes y los sucesos de los textos literarios y fílmicos, a partir de la tensión dialéctica entre los conceptos de fidelidad/creatividad. Así considera cuatro tipos de adaptaciones: como ilustración, como transposición, como interpretación y la llamada adaptación libre<sup>202</sup> (Sanchez Noriega, 2000).

---

<sup>201</sup> (Nota de autor) Fernando Ayala era 11 años mayor.

<sup>202</sup> Este tipo de adaptaciones se caracterizan por lo siguiente:

a) *Adaptación como ilustración*. (adaptación literal, fiel o académica o adaptación pasiva). Tiene lugar con textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el que) mucho más que en el discurso (el cómo). Se trata de



Para analizar las obras, tomaremos no solo los contextos históricos sino también la relación entre los textos literarios y fílmicos. Entendiendo como trasposición la definición dada por Sergio Wolf, que considera que “designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf, 2001). A diferencia de la narración literaria, que utiliza las palabras, la narración cinematográfica utiliza como materiales de expresión, no solo imágenes, sino también palabras, música, ruidos, debiendo considerar, según Carmen Peña-Ardid, toda la información que se transmite mediante todos esos canales para poder establecer comparaciones generales con la novela. (Peña-Ardid, 1992). A partir de ello, queda evitar considerar la trasposición como una traducción, ya que no se trata ni de una misma disciplina ni de un mismo código, considerando que el tomarlo de esta forma podría llevarnos a rastrear el texto fílmico evaluando la fidelidad o la infidelidad al hipotexto, lo que no tiene ningún valor en sí

---

plasmarse en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso.

- b) *Adaptación como trasposición*. A medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación. Reconoce los valores de la obra literaria y a la vez pone en pie un texto fílmico que tiene entidad por sí mismo y es autónomo respecto al literario. Implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria, suponiendo una intervención mayor, en la que su autor trata de extraer todas las posibilidades expresivas y dramáticas al texto literario, para lo cual desarrollará lo que está implícito, buscará equivalencias, efectuará ampliaciones, eliminará subtramas, etc.
- c) *Adaptación como interpretación*. Conocida también como apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica. Es el modo más personal y autoral de adaptación, ya que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo apartándose del relato literario -debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.- pero a la vez, reconociéndole aspectos esenciales -el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc.
- d) *Adaptación libre*. Conocida como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación y se caracteriza por el menor grado de fidelidad a una obra literaria. No opera ordinariamente sobre el conjunto del texto -que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano- sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. (Bettetini, 1986, 99-100). Ordinariamente, el autor fílmico hará patente su distancia respecto al relato original y al acreditar el guión o el argumento dirá «inspirado en...» o «basado libremente en...». En el extremo, una adaptación libre no debería llevar el mismo título de la obra literaria, pues, aunque haya legitimidad legal para hacerlo porque se posean los derechos de adaptación, no es tan evidente la legitimidad moral

mismo. Podemos, en cambio, centrarnos en las relaciones de la literatura y el cine, en tanto soportes específicos y diferentes, evaluando los cambios y las persistencias, no como traiciones al texto literario, sino como elecciones personales debidas, por un lado, a las características específicas del lenguaje cinematográfico y, por el otro, al universo poético propio de cada realizador.

#### 5.2.1. Las Obras Teatrales: de Sartre a Roberto Cossa

De acuerdo a Sánchez Noriega, hablamos de teatro sin distinguir si nos referimos al texto teatral o a su escenificación. En este punto, resulta difícil el acuerdo, pues, ciertamente, la obra teatral está destinada a la escena y se actualiza en tanto que representación, pero, al mismo tiempo, la obra existe en el texto escrito tal y como sale de la pluma del autor. Una obra nunca representada no es una obra inexistente; más aún, Rudolf Arnheim (1990, 156) defiende que el texto teatral es la obra completa en sí misma y que no exige representación, aunque la admita. En el polo opuesto, Mityr considera que en el texto hay literatura, pero no teatro. (Sanchez Noriega, 2000: 60-61).

André Bazin considera al teatro como un falso amigo del cine, ya que pese a la analogía entre ambos, el cine, busca mostrar un alto grado de naturalismo y verosimilitud ocultando su carácter de representación, a diferencia del teatro, que nunca oculta su carácter de representación debido a las convenciones entre espectadores y espectáculo. A partir de estos elementos tomaremos dos ejemplos, el primero, **A Puerta Cerrada** (*Huis Clos, No Exist*, 1962), basado en la obra teatral de Jean Paul Sartre; filme con muchas peculiaridades en el contexto de filmación, dónde Héctor Olivera participó como Productor, a través de Aries Producciones y la segunda incursión ya como director, de un clásico del teatro grotesco argentino: **La Nona**, de Roberto

Cossa. De acuerdo a la clasificación realizada por Sánchez Noriega ambas obras pueden considerarse transposiciones, ya que si bien son fieles a los textos teatrales, hacen uso de las herramientas provistas por el lenguaje cinematográfico.

La primera de las obras teatrales adaptadas al cine por Aries, fue **A Puerta Cerrada**. En 1962, luego del éxito de público y crítica de **El Jefe** y las no tan exitosas **El Candidato** y **Sábado a la noche**, cine, la productora decide emprender su cuarto proyecto. Ante la noticia de la gira que realizaría el elenco del American Repertory Theatre por Argentina, Héctor Olivera y Fernando Ayala, consideran que sería una gran idea filmar con los actores de la prestigiosa compañía neoyorkina alguna de las obras que presentarían, Olivera se traslada a Nueva York, y se contacta con los responsables de los derechos de La noche de la Iguana de Tennessee Williams, una de las piezas que la prestigiosa compañía teatral tenía en su repertorio, pero el costo de los derechos audiovisuales para una productora argentina era inalcanzable: cien mil dólares. Sin embargo los productores no se dejaron amilanar, Ayala, había sido seleccionado como jurado del Festival de Cine de Berlín, y a pedido de su socio, va a París en busca del editor de Jean Paul Sartre, para comprar los derechos de su obra teatral, *Huis Clos* que también se representaría por la compañía norteamericana en Buenos Aires. El costo, mucho menor, la módica suma de veinte mil dólares, permite cerrar el trato por los derechos audiovisuales de esta obra sartreana, pero, según cuenta en un reportaje televisivo Héctor Olivera, en la fecha del estreno de la versión para Argentina, se encuentran que también se estrenaría una versión de la obra en televisión. Al iniciar las acciones legales, considerando que de acuerdo al contrato firmado por Ayala, Aries era la dueña de los derechos audiovisuales de la obra en Argentina, se encuentran con una sorpresa: el filósofo existencialista le vendía los derechos a todo el mundo, sin respetar

la exclusividad<sup>203</sup>. Para poder llevar adelante el proyecto, se necesitaría dinero, y la manera de conseguirlo era a partir de un crédito del Instituto de Cinematografía, lo que los lleva a realizar una práctica clásica en las políticas de los grandes estudios cinematográficos en sus épocas de oro, la filmación simultánea por dos elencos diferentes de un mismo filme para complacer los diferentes mercados. El filme estadounidense se estrenó como **No Exit**, y la versión argentina con el título original en francés: **Huis Clos** o *A puerta cerrada*, como también es conocida en estas pampas

Así, proponen la coproducción entre ambos países, con dos reconocidos directores teatrales contratados para dirigir las películas: para la versión norteamericana, Tad Danielowski<sup>204</sup> y para la argentina, Pedro Escudero<sup>205</sup>, quien también adaptó el guion de la versión norteamericana, realizado por el reconocido autor húngaro, George Tabori<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> Entrevista realizada por el investigador Fernando Martín Peña en el programa vespertino *La joven Guardia*, dedicado al cine argentino de los años 60 y 70, con motivo de la exhibición del filme, en la televisión pública, en el verano del año 2009.

<sup>204</sup> Nacido como Tadeusz Zbigniew Danielewski en Polonia, luchó en la resistencia polaca durante la Segunda Guerra Mundial, siendo capturado e internado en un campo de trabajo alemán hasta que fuera rescatado por las fuerzas del General George Patton. Después de la guerra dirigió más de dos docenas de obras para los teatros de los ejércitos sw Polonia y Reino Unido y británico, y estudió en la Real Academia de Arte Dramático de Londres. Junto a su esposa, también actriz, emigraron a los Estados Unidos en 1948, dónde se dedicó a la formación de actores, iniciándose en esta tarea en el Taller de Actores Profesionales en la ciudad de Nueva York. Fue presidente de Stratton Productions, Inc. (NYC), una empresa dedicada a la producción de teatro, cine y televisión. Trabajó en la NBC como supervisor de estudio y ayudó a desarrollar un nuevo método para dirigir programas de televisión. En 1983, realizó la traducción al polaco de "Sweet Georgia Brown" Trabajó en el Departamento de Teatro y Artes Cinematográficas de la Universidad Brigham Young de 1975 a 1989, y el Departamento de drama de la USC en Los Ángeles hasta su muerte en 1993, a los 71 años. Dirigió numerosas obras teatrales así como diferentes películas y programas televisivos. Fue miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, del Gremio de Directores de América, de la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Televisión y de la Sociedad de Directores de Escena y Coreógrafos.

<sup>205</sup> Pedro Escudero (Gijón 1914 – Bs. As. 1989) Es un reconocido director teatral, que participó en la puesta de numerosas obras tanto en la televisión como en el teatro. El filme basado en la obra de Sartre, fue su único trabajo cinematográfico. En la década del 50 del pasado siglo, junto a Fernando Labat y Duilio Marzio, dirige el conjunto teatral *El juglar*. También por esa década forma parte de una escisión de Nuevo Teatro denominado Teatro Independiente Juan Cristóbal, como director escénico de La Máscara, estrenando obras de autores nacionales y extranjeros.

<sup>206</sup> George Tabori (Budapest, 1914 – Berlín, 2007) A los 18 años se establece en la ciudad de Berlín, dónde se desempeña como botones de un hotel. En 1936 emigra a Londres y es contratado por la BBC, desarrollando una gran labor como corresponsal de guerra en la zona de los Balcanes. Durante la II Guerra Mundial colaboró con el servicio

Ambos filmes, si bien tienen protagonistas diferentes respetan la obra original de Sartre, de un único acto, y solo cuatro personajes: el Mozo, (Ben Piazza en la versión norteamericana, Frank Nelson en la argentina) y los huéspedes que va recibiendo José Garcin (Morgan Sterne, Duilio Marzio), Inés Serrano (Viveca Lindford – Inés Ledesma) y Estelle Rigault (Rita Gam – María Aurelia Bisutti) que en el transcurso de la obra van confesando las razones por las que están allí: dándose cuenta que no pueden engañar ni engañarse, que el infierno son los otros, y que esos otros son su propio verdugo, tema recurrente en el teatro sartreano<sup>207</sup>. La mirada, tema central en la obra, es remarcada de tres maneras: la primera vinculada a los espejos: su ausencia es notada por los personajes. La relevancia del espejo es central dentro de la corriente existencialista, porque permite a un individuo verse como objeto, siendo sujeto ante el reflejo de su imagen. En el filme, sin embargo aparece como elemento donde cada uno de los personajes ve reflejado su pasado, en un cuarto de baño anexo, agregado como recurso estilístico, que le permite al espectador ver esas imágenes sin diálogo, solo con la voz en off del personaje, narrando esa sucesión de escenas (que por razones de costos de producción, se utilizaron las mismas para las dos versiones filmicas de Aries). En el segundo de los casos, los personajes hablan directamente acerca de la mirada de ellos mismos o de la mirada de los otros, ya sea en el infierno o en la Tierra. La

---

secreto británico, y a su fin, en 1945 adoptó la nacionalidad británica. Fue escritor, autor teatral y de guiones, traductor y dramaturgo. Finalizada la Guerra, viaja a Hollywood en 1947, donde trabaja como guionista con Alfred Hitchcock y traduce varias obras de Bertolt Brecht al inglés. A finales de los años 60 regresa a Berlín, poniendo en escena en el Teatro Schiller la obra *Los caníbales*, desarrollando su vida profesional en distintas ciudades alemanas como Bremen (en el denominado Laboratorio Teatral), Munich y Colonia, entre otras. Escribió más de 50 obras teatrales a las que se suman cuatro novelas así como innumerables cuentos y obras para radioteatro, caracterizadas muchas de ellas por girar en torno a los totalitarismos, y especialmente al nazismo, que trata con ironía y humor, centrándose en el tema de la muerte.

<sup>207</sup> Jean Paul Sartre (Paris 1905-1980) en muchas de sus obras considera la mirada como constitutiva del ser. En teatro: *Huis Clos* o *Las Moscas*, en ensayos, en *El ser y la nada*, en narraciones, *La Nausea*, a modo de ejemplo, otorgándole un aspecto esencial, ya que es la que permite el reconocimiento del objeto, ya que la mirada del otro es la que me convierte en objeto, porque me controla, define y asegura mi existencia ya que si no soy visto o percibido por alguien, ¿cómo puedo estar seguro de que existo? En suma, Sartre dice que sin la mirada, nosotros no podemos estar seguros de nuestra existencia; necesitamos la mirada del Otro para saber que existimos

tercera manera se da a través de los juegos de palabras o las referencias del autor sobre el tema a través del lenguaje utilizado.

El filme nos remite al infierno desde sus propios créditos, sobre detalles del panel correspondiente en la obra *El Jardín de las Delicias* de El Bosco. Y realmente los incidentes se fueron sumando, el avión que llevaba la banda de sonido (en esa época óptico) a Nueva York para su edición para la versión norteamericana, se accidenta, perdiéndose, debiendo viajar días después el propio Olivera a solucionar la cuestión. La musicalización de la versión fue realizada por Vladimir Ussachevsky, quien se desempeñaba como Director del Departamento de Musicalización de la Universidad de Columbia, a partir del sonido de una gota cayendo. Por su parte, la versión argentina fue musicalizada por Rodolfo Arizaga.

Ambas versiones fílmicas a su vez, tuvieron diferentes destinos, la versión norteamericana, fue prohibida en Reino Unido por las escenas de lesbianismo, ya que en Reino Unido en esa época la homosexualidad era considerada delito, sin embargo, el filme fue un éxito y tuvo un gran reconocimiento de la crítica, su director, Tad Danielewski fue nominado, como mejor director, pero fue Viveca Lindfors quien obtuvo el Oso de Plata en la Berlinale de 1962, compartido con Rita Gam. La versión argentina, a diferencia de la coproducción con Estados Unidos, fue un estrepitoso fracaso de público, comprometiendo económicamente a los estudios Aries.

Quince años después del fracaso de la versión nacional de **Huis Clos**, Aries Producciones decide llevar al cine nuevamente una obra teatral, pero a diferencia de la experiencia anterior, esta vez no buscó un clásico del teatro internacional sino, una obra argentina precedida de un gran éxito del personaje central, primero en televisión y luego en el teatro local, pese al contexto del momento, los años más duros de la dictadura

que asoló a la Argentina, y una férrea censura instaurada por las autoridades militares. La obra de marras, encuadrada dentro del género teatral conocido como grotesco criollo pertenece a Roberto Cossa, y el proyecto cinematográfico fue dirigido por el propio Héctor Olivera. **La Nona**, fue finalizada en 1977, y estrenada en 1979.

El personaje se inspiró en la interpretación de una anciana por parte de la actriz Nora Cullen en un programa televisivo, en el que Cossa, junto a otros autores como Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik, Germán Rosenmacher y Ricardo Halac, en la cual presentaban episodios unitarios. El programa se llamó Historias de Medio Pelo, y debido a su éxito, el personaje fue llevado primero al teatro, en 1976 y un año después al cine, debido a su humor negro y sus valores intelectuales. Según cuenta el mismo Pepe Soriano, él le pidió a Tito Cossa, luego del éxito del programa televisivo, que le escribiera el papel de una vieja, pero finalmente el papel fue representado por Ulises Dumont, siendo convocado Soriano dos años después para interpretarlo en cine.

Según su autor, la obra teatral de dos actos fue escrita en dos tiempos, la primera parte, en 1974, para el unitario de TV, finalizaba con la boda de la abuela y su brindis "Felice año nuovo" en medio de su confusión mental, y se caracterizaba por tener un corte más humorístico, por ser más un divertimento, que la segunda, escrita un par de años después, en 1977, ya en plena dictadura con un tono mucho más oscuro, donde la muerte se torna en materia corriente, al ir uno a uno desapareciendo trágicamente cada uno de los integrantes de la familia Spadone.

En diversas entrevistas, Cossa recuerda el estreno de la obra, sosteniendo que "la estrené en el año 1977 (se estrenó en el mes de octubre), en el momento más duro de la dictadura. Nos tiraron una bomba molotov, que rompió la puerta, chamuscó la alfombra y no pasó más nada. Alguna amenaza... La quisieron prohibir y la salvó un

funcionario de la municipalidad de Buenos Aires. El hombre estaba en el tema cultural, era un tipo democrático y sostuvo que eso era un disparate. Pidió que le mandáramos todos los recortes y las reseñas y entonces solo la prohibieron para menores de 14 años” (Cholakian, 2018).

Olivera ve la obra teatral y se contacta con Cossa para llevarla al cine. Ambos escriben el guión con pequeñas modificaciones a la obra original y nuevos escenarios, para aprovechar los recursos del lenguaje cinematográfico, además, transforman el final con el agregado del cumpleaños infantil donde reciben a la anciana, luego del derrumbe de su casa y su familia.

Para lograr que Pepe Soriano pueda protagonizar el filme, debido a su interés por el personaje, cuenta su director, que Fernando Ayala - su socio en Aries - debió solicitar autorización a la junta militar debido a la persecución política que había sufrido luego de su protagonismo de La Patagonia Rebelde.

Para el actor, según una entrevista radiofónica realizada en la FM 97, Estación Sur el 30 de julio de 2019, con motivo de la gira que realizaría con la obra a sus flamantes 90 años<sup>208</sup> por las diferentes provincias argentinas “la obra habla de algo de lo que por lo general los hombres no hablan: del amor y del fracaso en el amor,” aunque considera que el autor en realidad habla del poder. En su interpretación, “La nona no es solamente una viejita familiar que se come todo lo que encuentra. La nona es el poder, se come el país, el mundo, los seres humanos, porque el poder no reconoce el mundo”.

---

<sup>208</sup> A sus 85 años, el actor decidió en el año 2014 reponer la obra, nuevamente con gran éxito, y seis años en cartel, demostrando que pese a los años transcurridos, no ha perdido vigencia, convirtiéndose en uno de los grandes clásicos nacionales.



Soriano en el filme fue acompañado por Osvaldo Terranova (Carmelo Spadone, el nieto), Juan Carlos Altavista (Chicho otro de los nietos) Eva Franco (Anyula, hija de la nona), Nya Quesada (María, la esposa de Carmelo), Graciela Alfano (Martita, hija de Carmelo y María), Guillermo Bataglia (Don Francisco, el kioskero) y el propio Fernando Ayala como el Juez de Paz que oficia el matrimonio de la Nona y don Francisco, remarcando una vez más, uno de los clásicos recursos de la filmografía de Olivera: la aparición en cameos del propio director, los guionistas o los productores en breves papeles o como extras.

Los personajes de la película respetan en su forma a los de la obra teatral, los personajes masculinos, muestran estereotipos de las clases populares argentinas, Chicho, el hombre trabajador, responsable de mantener la familia, que pese a las vicisitudes económicas, trata de satisfacer las necesidades de todos y la voracidad de su abuela. Chicho, el bohemio, que intenta vivir del arte, como compositor de tangos, operando de acuerdo a sus propios intereses, así con tal de evitar el trabajo, propone soluciones para obtener dinero para la familia, al menos insólita: donar a su abuela al Museo de Antropología, a cambio de dinero (recordando tristes hechos del pasado, en que los nativos eran exhibidos en museos o zoológicos vivientes, como elementos exóticos), o prostituirla, para escándalo de su hermano. Un tercer personaje masculino, Don Francisco, es el representante de la cultura del trabajo, con un grado de interés y avaricia, que son los elementos motivadores de su boda con la Nona.

Entre los personajes femeninos, Anyula y María, amas de casa, que llevan adelante las tareas del hogar, y colaboran en época de crisis a la economía familiar y como contraparte, Martita, la bisnieta de la Nona, que no hace nada en la casa, ni aporta a los gastos comunes, trabajando de noche, es buscada por hombres, y abandona la

casa familiar en busca de su realización personal...y por último La Nona, la matriarca de la familia.

Entre el filme y la obra teatral sin entrar en los problemas de trasposición, encontramos algunas disimilitudes vinculadas con los tiempos y los recursos cinematográficos, tales como el intento de Chicho, el nieto bohemio, artista, compositor de tangos, de vender a la Nona a un Museo, la escena del filme en que la nona es abandonada no en un Parque de Diversiones, como sostiene la obra, sino en una residencia de ancianos, donde es recibida amorosamente por las monjas y el portero, pero que en poco tiempo, es echada y dejada en la puerta de su casa, en una vieja camioneta, conducida por la propia madre superiora, acompañada por un grupo de internos, debido a la voracidad de la anciana, que consumía toda la comida destinada a los internos.

Asimismo, a diferencia de la obra teatral, dónde a través del diálogo se encuadran y explicitan algunas situaciones del pasado el filme utiliza la pregnancia de la imagen, a modo de ejemplo, en la obra teatral, se desarrolla a través del diálogo, el interés de Don Francisco en su juventud por Anyula, la hija de la Nona, y cómo la matriarca, logró separarlos en su momento, con largos diálogos con Chicho, pensando en primer lugar que le ofrecía la mano de Martita o en su defecto la de su amor de juventud, con quien estaría dispuesto a retomar la relación que los uniera, cuando en realidad el interés de su familia es que se lleve a la Nona. Chicho, ante el riesgo de que el antiguo romance pudiera prosperar, le comenta que su tía se había volcado al alcoholismo y a la utilización de drogas ilegales, posiblemente a raíz de la frustración por esa relación que no llegó a buen puerto. En la obra teatral es explícita esta antipatía de Don Francisco hacia la anciana, y como se despierta súbitamente su interés en ella al saber de la supuesta herencia de la abuela, ardid que inventan los nietos. En el filme,

estos elementos son mucho más sutiles, aprovechando los elementos propios del lenguaje cinematográfico, mostrando la frustrada relación de Anyula con Francisco, en la escena del brindis correspondiente al final del primer acto, cuando la mujer se quiebra y huye al cuarto.

Tras la boda, la familia sufre un vuelco, por una parte, encontramos que los hermanos se encuentran en paz, sin discusiones, y a la vez, se refleja un cierto desahogo económico, en el que la familia, disfruta luego de mucho tiempo de una abundancia reflejada en la incorporación de un nuevo elemento: el tacho de basura, que Anyula utiliza por primera vez, debido a que ante la ausencia de la anciana, por primera vez pueden tener restos de comidas para tirar. Pero esto dura poco, don Francisco sufre un ataque, producto del desenfrenado apetito de su flamante esposa que ataca sin piedad todas las reservas del negocio, y el flamante matrimonio fundido vuelve a vivir con la familia, el anciano, en silla de ruedas queda al cuidado de Anyula y de Martita. Chicho, que en la obra original vende biblias a domicilio, se convierte en el filme en una de las figuras típicas del paisaje porteño: el vendedor ambulante de café, que recorre las calles con sus termos ofreciendo su mercancía, pero gracias a su ingenio, en poco tiempo encuentra otra forma de conseguir dinero extra: ponerlo a pedir limosna en los alrededores de la estación de tren a don Francisco, con una lata sobre sus piernas, pero esto dura poco, una travesura infantil arruina el negocio, un grupo de adolescentes a la salida del colegio, se lleva al anciano con destino incierto, y de esta forma la familia pierde esa fuente de ingresos.

Martita, la hija de Carmelo y María, dedica sus noches a un servicio de acompañantes (engañando a su familia que está convencida que la joven trabaja en turnos nocturnos en una farmacia), pero decide marcharse a Centroamérica con una compañía artística (a diferencia de la obra teatral, donde muere en el hospital luego de

ejerger la prostitución en su casa encubriéndolo como manicurista), Carmelo tiene que vender el puesto del mercado y trabajar como ayudante del pescadero, perdiendo el esfuerzo de toda su vida, sumiéndose en la bebida y la depresión. Las mujeres de la familia salen todas a trabajar, María vendiendo tejidos realizados por ella, Anyula limpiando casas por horas, para poder satisfacer la voracidad de la anciana.

La desesperación los lleva a buscar cómo deshacerse de la Nona a cualquier precio, de a poco van madurando la idea del asesinato, pero en cada una de los intentos, muere alguno de ellos: intentan asfixiarla con un brasero en su cuarto, pero ella lo usa para cocinarse unos huevos. De a poco, van vendiendo los pocos bienes que tenían, los muebles, los electrodomésticos inexorablemente van pasando a la mano del prestamista, para poder sobrevivir, el televisor, la heladera, los muebles el bandoneón de Chicho, el tacho de basura, como señal de la decadencia económica familiar. Intentan envenenarla, pero Carmelo en el último minuto se arrepiente, Anyula cansada, bebe los restos del vaso y muere, Carmelo deja mal cerrada la trampilla del sótano para que la Nona caiga, pero quien cae accidentalmente es su esposa (a diferencia de la obra teatral en la que María parte a Mendoza a vivir con sus hermanas cuando queda viuda). La Nona sigue comiendo vorazmente, Carmelo se deshace de los pocos muebles que le quedan, cargándolos en carretillas manuales, ya que ni para el flete les queda para el traslado de sus últimos bienes. Pierde el trabajo, e intenta vender flores que compra bajo consigna junto a Chicho en la entrada del cementerio, pero la voracidad de la Nona ya no respeta nada, y en un descuido, se las come, dejándolos una vez más con deudas y sin posibilidades de ingresos. Carmelo al ver los tallos pelados, y al increpar a la Nona, muere de un ataque, y Chicho para poder pagar su entierro debe vender hasta los sanitarios de la casa. La casa es desguazada y en la tapera, quedan Chicho cuidando a la abuela que sigue con sus demandas alimenticias

a toda hora. La impotencia lo lleva a tratar de pegarle, en medio de la desolación de lo que había sido el hogar familiar, con un pilote de madera que golpea el encofrado y termina sepultado ante la caída del techo sobre su persona (a diferencia de la obra teatral donde termina suicidándose). Pese al drama, *La Nona*, en la película sale de la casa, que va derrumbándose tras su paso, deambula por las calles, hambrienta y cubierta de polvo, llegando a una bella casa donde en el parque se celebra un cumpleaños infantil. La dueña la invita a pasar y le convida un pedazo de torta, sobre este final se dan los créditos.

Sobre esta obra mucho se ha escrito, desde extensos textos académicos sobre el grotesco criollo, hasta diversas interpretaciones, desde las del propio autor, Roberto Cossa que colaboró con el guion de la película (como lo hicieron tantos otros escritores cuando Olivera los convocó para realizar las adaptaciones de sus obras al lenguaje audiovisual), quien define su obra como la historia de una familia de clase trabajadora, que encuentra comprometido su pasar por la abuela, la nona, de 100 años, que come compulsivamente a toda hora. Pero el gran tema de **La nona** es la muerte y el no control de los hombres sobre los otros hombres". La muerte, porque es la única verdad absoluta y definitiva.

La primera reseña publicada sobre el estreno, "La cruel voracidad de una anciana" en el diario *La Nación* de Buenos Aires, publicada el 19 de noviembre de 1977, destaca la conexión con "lo caduco, lo improductivo. Es el pasado que frena el presente y destruye el futuro" (:41), siendo interpretada como un símbolo del tiempo, la inmigración y la sociedad de consumo y recién a partir de 1979 comienza a leerse desde la política, considerándola, por ejemplo, como la representación de cuando se activa una lectura política de la misma, como la realizada por Susan Anaine, quien considera que la edad de la nona "son los cien años del proyecto liberal, el tributo que

le rinde la familia y su paulatina destrucción apuntan doblemente al empobrecimiento puntual de la clase media mediante el plan Martínez de Hoz e, históricamente, a la condición de todo país dependiente respecto del poder hegemónico”

Según el protagonista, en una de las tantas entrevistas realizadas sobre esta obra, las metáforas se incrustan en la gente en algún lugar, porque generalmente están relacionadas con cierto malestar social, Ahora ¿cuál es el malestar? Podemos encontrar diferentes versiones, una lectura desde la política podría ser considerar a La Nona como “los fondos buitres para otros, representa la presión fiscal, representada por un estado opresor, para otros, la metáfora referencia a la sociedad argentina de esa época, representada por la anciana que come sin parar, endeudando y destruyendo a su familia. Para otros, muestra la incompreensión y abandono de la tercera edad”.

La nona se come todo y a partir de ahí cada uno le da la interpretación que tiene que ver con los potenciales que el hecho cultural ha reprimido en cada uno de nosotros. En “El malestar en la cultura” (Sigmund Freud, 1930), una de las lecturas es la lucha del hombre contra el hombre, se tienen que dictar leyes de convivencia. En este caso, la familia empieza diciendo “somos pobres, pero somos honestos”. Marcando un cumplimiento de las normas, y una convivencia donde cada uno respeta su rol, pero con el correr de la obra nos encontramos que no son ni tan pobres –ellos tienen un nivel adquisitivo que muestra ciertos artefactos que no eran de fácil accesos entre las clases populares, por ejemplo, televisor o heladera eléctrica; ni tan honestos ya que, por ejemplo, Carmelo, mira hacia el costado en relación al ejercicio de la prostitución de su hija además que al llegar a una situación límite, al notar que los esfuerzos no alcanzan a cubrir las exigencias alimentarias de la Nona, no dudan en buscar la manera de darle muerte para terminar con la causa de sus males. Al principio ejerciendo solo un grado de violencia simbólica que va incrementando, la entrega a la

mujer a un museo para su estudio, el abandono en una confitería, el intento de prostituirla o la boda concertada con don Francisco, pero al fallar estos, la violencia pasa al plano físico, en los diversos intentos de asesinato, explícitos en el filme, donde se reitera la imagen de los coches fúnebres en la puerta de la casa, y la clásica pregunta de un vecino a otro, -¿la Nona? – Noooooo... (y el nombre del muerto).

A lo largo de la obra, encontramos diferentes alianzas, en un inicio, Chicho, con el poder representado por la Nona, buscando mantener sus privilegios, sin importar el sacrificio del resto de su familia, engaña a su hermano, prometiendo un apoyo que nunca dará o aliándose con Francisco, a quien engaña con una supuesta herencia en Italia – en secreto para lograr la aceptación del matrimonio le hace creer que la anciana es la heredera de medio Catanzaro, para despertar su interés en la boda. Sin embargo, al promediar la obra, cambia de actitud, y busca unirse al resto pero la situación ya estaba fuera de control, y comienzan uno a uno a ser víctimas de su propia desesperación.

La idea del padre (o la figura rectora de la familia, en este caso la Nona) que come a sus hijos es recurrente en diferentes cosmogonías. Si tomamos los mitos clásicos, encontramos que esto se da en el mito de Crono, el titán que depone a su padre Urano, y se casa con su hermana Rhea, con quien tuvo seis hijos: Hestia, Deméter, Hera, Hades, Poseidón y Zeus. Pero dado que había sido avisado por sus padres que estaba destinado a ser destronado por su propio hijo, devoraba a cada uno de ellos al nacer, con lo que causaba un gran dolor a su esposa. Sin embargo, al nacer el más pequeño, Zeus, Rhea arma una estratagema: esconde al niño, y le entrega una piedra envuelta en su ropa. Zeus, crece y mata a su padre, liberando a sus hermanos, cumpliendo así la profecía.

Si realizamos un análisis tomando los principios básicos de los métodos estructurales levistraussianos, analizando las simetrías e inversiones entre el mito de Crono y la historia de La Nona nos encontramos que Roberto Cossa resemantiza este mito fundante de la cultura griega, invirtiendo en gran parte las acciones del personaje central, Crono, el dios, masculino, en **La Nona**, personaje femenino, que a través de su hambre insaciable se muestra al igual que el titán deshumanizada, totalmente fuera de los elementos de la biología humana (100 años, dentadura perfecta, fuerza, estado de salud óptimo, indestructible ante las agresiones como el monóxido de carbono o el veneno), mostrando una simetría en la que ambos se muestran como seres superiores.

Crono es vencido por su progenie, su hijo Zeus que a la vez rescata a sus hermanos, en cambio La Nona es la que extermina a toda su progenie, y en este caso encontramos que los sobrevive, dentro de una nueva oposición entre ambos elementos, ella se erige como el ser destructor por autonomasia. Y aquí cabe realizar una salvedad, si nos ajustamos a la obra teatral, nos encontramos que la única que salva su vida ante la voracidad de la anciana es María, quien no era descendiente sanguínea de la Nona, sino que tenía una relación de parentesco por afinidad. No así en el filme, en el que se rompe esta simetría ya que en él la que se salva es la bisnieta que huye como alternadora a Puerto Rico. Rompiendo de esta forma la “rectitud” de la versión.

Otra nueva oposición entre la Nona y el mito de Crono, la encontramos en algunas leyendas griegas que ofrecen visiones diferentes de Crono y su gobierno. Si el mito de descendencia lo presenta como un tirano brutal que devoraba a sus propios hijos, otra tradición, que también se encuentra en Hesíodo, presenta su reino como un tiempo de inocente felicidad en la que los mortales vivían largas y virtuosas vidas bajo su benévolo dominio, sin esfuerzos ni discordias, ni necesidad de una ley. Poseían todas las cosas en común y disfrutaban de la abundancia de frutas y cosechas que eran



dispensadas por la tierra de forma natural. Y en la Nona, se invierten estos términos, su entorno muestra conflicto entre sus nietos (Carmelo intentando que Chicho trabaje, los problemas monetarios que generaban conflictos entre los hermanos), así como la escasez, fruto de la avidez de la Nona.

En resumen, tanto la obra teatral como la versión cinematográfica, de la mano de sus autores, realizan un tratamiento crítico desmitificando estereotipos muy arraigados en la sociedad argentina, poniendo en juego elementos discursivos, reflejando el acontecer político social del país a través de un lenguaje dramático propio y renovador.

#### 5.2.2. Los cuentos: De Viñas a Borges.

**El Jefe**, estrenada el 23 de octubre de 1958 en el cine Ambassador de Buenos Aires, fue la ópera prima de la flamante productora propiedad de Fernando Ayala y Héctor Olivera, tal como se manifestó en capítulos anteriores. El primero, ejerciendo un doble rol, por una parte, como director, por la otra, coguionista junto a David Viñas, el autor del cuento en el que se basó la historia, en lo que podría considerarse una adaptación libre, debido a las modificaciones realizadas al original. La historia de esta obra de Viñas, presenta una serie de peculiaridades, ya que si bien era intención de su autor publicarlo en un libro de relatos, que denominaría Paso a los héroes y otros cuentos de la época absurda, en 1959, un año más tarde al estreno de la película, junto a una veintena más de cuentos de los que solo cinco o seis habían sido publicados (incluido El Jefe) en algunas revistas literarias como Lyra, Contorno, Ficción o Fichero<sup>209</sup>. Sin embargo, la edición se fue postergando, llegando finalmente a la

---

<sup>209</sup> Las Revistas literarias han tenido una fuerte popularidad en los ámbitos intelectuales del país, en todas las épocas. En los años 50/60 del pasado siglo, tomaron gran importancia en el ámbito académico de la Universidad de Buenos Aires las cuatro revistas mencionadas. La revista Lyra, dirigida por Francesco De Ecli Negrini fue pionera entre ellas, se

cancelación del proyecto, por eso se sostiene que es un libro imposible de conseguir, cuando, como sostiene Claudia Gilman, este libro nunca llegó a editarse. Sin embargo, algunas de esas piezas fueron finalmente reunidas en *Las malas costumbres* (1963) una, “colección en la que proscrición mediante y traición de Frondizi mediante, se advierte una lectura matizada sobre el problema peronista” (Gilman, 2018:11). Además, la extensa obra del autor no se caracteriza por los relatos cortos, sino que se centra en obras teatrales, novelas y ensayos.

El cuento original contaba sólo con dos personajes: un jefe y su seguidor, que es traicionado por el hombre al que seguía y admiraba, que se convierten guion cinematográfico mediante, en una serie de personajes arquetípicos de la sociedad porteña, a los que va presentando uno por uno: Marcelo (Leonardo Favio), el nuevo y recién incorporado al grupo, hijo de un abogado aristocrático venido a menos que se aferra a las glorias del pasado de su familia patricia (Orestes Caviglia), criticando absolutamente todo lo vinculado con las nuevas olas y una madre sufrida (Marcela Sola) que intenta cubrir a su único hijo que cuestiona los valores familiares y sociales resistiéndose a mantener el caserón familiar, símbolo de la época de esplendor junto a los importantes retratos de reconocidos artistas plásticos argentinos; el infantil y obsecuente Siruli (Luis Tasca), hijo de una lavandera, empleada de la familia de Marcelo en las épocas de esplendor. El joven, no de muchas luces, es el responsable de ir juntando a todos los integrantes del grupo; Carlos Solari (Duilio Marzio), el

---

publicó entre 1943 y 1963, tratando artículos vinculados a Artes, Letras, Música, Teatro, Cine y Plástica. *Contorno*, fue dirigida por David Viñas, fundada en 1953, y se caracterizó hasta 1955 por los artículos vinculados con la crítica, con autores como Juan José Sebrelí, Adelaida Giglio, Oscar Masotta, León Rozitchner o Noé Jitrik, todos ellos reconocidos intelectuales argentinos. Luego del golpe del 55, la revista da un giro hacia la discusión política, donde analizan la experiencia peronista y buscan alternativas vinculadas con las corrientes marxistas y existencialistas, a las que suscriben; *Ficción* se funda en 1956 bajo la dirección de Juan Goyanarte, y se especializa en crítica literaria, literatura y ensayos, con la colaboración regular de autores como Ezequiel Martínez Estrada, Miguel Ángel Asturias, o Bernardo Anderson Imbert y por último, *Fichero*, se publica a partir de 1958, bajo la dirección de Buenaventura Bueno, con frecuencia anual, presentando entre sus contenidos, fichas bibliográficas, y críticas sobre arte, danza y teatro. (Fuente: fichas bibliográficas de la Biblioteca Central de la Universidad de Buenos Aires).

intelectual fracasado agobiado por una esposa sumisa, Estela (Violeta Antier) que lo acosa sospechando sobre el origen de los ingresos del escritor, mientras espera la llegada de su primer hijo, inconforme por la vida que lleva, y dispuesto a conseguir dinero como sea, pese a las recriminaciones de su esposa. Gomina, el típico porteño mujeriego, amante de las mujeres y la noche; tanguero devoto de Carlos Gardel (Héctor Rivera), que cuida su imagen, recordando a aquellos personajes conocidos como compadritos<sup>210</sup>; y finalmente, los hermanos Ruiz, el mayor (Ignacio Quirós), inconformista, el único que es capaz de cuestionar al Jefe, erigiéndose en su posible reemplazo, disputándole el poder, y el más joven (Emilio Alfaro) debatiéndose entre la lealtad a su hermano o al líder, rebelde. Finalmente, Berger (Alberto de Mendoza), el jefe que establece un sistema de premios y castigos para mantener la subordinación a un jefe llamado Berger y su sistema de premios y castigos a los integrantes de su banda para cumplir sus deseos, frío, y distante.

En la película aparecen algunos elementos que volverán a aparecer en otras películas de la productora Aries, dirigidas por Héctor Olivera, el novel Productor devenido con los años en Director: el automovil llamativo, deformado con altavoces pasando música y anuncios recorriendo las calles - del suburbio en este caso, y de Colonia Vela en No habrá más penas ni olvido – o un tema clásico de fines de la década del cuarenta, y que su Productor trae de manera aun mucho más explícita en Ay Juancito!, la película que dirigiera casi 50 años después, para definir la filosofía del personaje central, nos referimos al popular tema de Rodolfo Sciammarella, Por cuatro días locos, popularizado en la voz de Alberto Castillo, y cuyo estribillo "Por cuatro días

---

<sup>210</sup> José Gobello explica que "compadrito se llamaba al joven de condición social modesta que habitaba en las orillas de la ciudad... algo así como un gaucho que hubiera desensillado". El compadrito está asociado al tango porque fue uno de los protagonistas de la creación del género, junto a las comunidades afro-rioplatenses. Despectivamente y determinado por el prejuicio social, el término pasó al lenguaje cotidiano para designar al hombre provocador, jactancioso y pependenciero.

locos que vamos a vivir / por cuatro días locos te tenés que divertir" para muchos sintetiza los años del gobierno peronista. En las vinculaciones del filme con el peronismo, muchos críticos consideran que la traición del Jefe es una alegoría del abandono de Perón a sus seguidores al partir al exilio luego del golpe del 55. Para otros, muestra otro de los grandes temas recurrentes en la filmografía de Aries: la oposición entre civilización y barbarie. La musicalización, realizada por Lalo Schifrin presenta además otra peculiaridad, el leitmotiv musical, un solo de saxo, que como música extradiegética acompaña, escenas en las que aparece Berger, por ejemplo en la que presenta el personaje, en la playa del río, sentado en un bote dado vuelta, esperando a sus seguidores, y que a través de los años identificó a la productora, acompañando al logo de Aries en todos los créditos de apertura en sus películas desde mediados de los años 60.

Retomando la idea de considerar la película, como una alegoría del peronismo, y el manejo de las masas por Perón, algunos críticos sostienen que los autores procuraron trazar intencionadamente paralelos históricos con la realidad y la mitología peronista, caracterizando a Berger como un hombre propenso a castigar a aquellos que no obedecen a sus deseos como a los que considera traidores y rivales en forma humillante, pero a su vez también como un ser cobarde, que huye cuando las circunstancias lo apremian y comprometen, intentando acusar, para salvarse, al más incondicional de sus compañeros.

Esta asociación para algunos autores como Lea Ross, puede notarse en cómo germaniza su apellido el líder, remarcando indirectamente las simpatías de Perón con el fascismo y el nazismo, en una escena, en la que uno de los personajes pregunta al jefe por qué pronuncia su nombre como bérguer. Él le explica que la pronunciación correcta es bershé, y que para él suena muy "afrancesado", débil y suave. En cambio,

entonar la primera sílaba y enfatizar las dos eses, con el “gue” de por medio, es más fuerte, pesado, aguerrido, bien germano.

Controlador, al llegar el grupo al encuentro, detecta que falta uno, y comienza a presionar para saber la razón de la ausencia. Siruli, trata de justificar al ausente, que ahora está el nuevo para reemplazarlo pero Berger es inflexible, humillando a Marcelo al sostener que a Müller no se lo reemplaza con cualquier cosa. Así, ante el cuestionamiento de su autoridad, critica al que “se asusta de pronto cuando más se los necesita”, y a la vez remarca que “no le gustan los que defienden a los que tienen miedo, que parecen que se están curando en salud” buscando un castigo ejemplificador que sirva a su vez, para el resto. Así, el Jefe decide inmediatamente ir en búsqueda del rebelde, Marcelo en la retaguardia le pregunta al mayor de los Rossi adónde van. La respuesta no deja dudas, a enseñar a obedecer a uno.... Así, ingresan a la casa, y al cuarto de Müller (Pablo Moret), entre todos lo encarán pidiendo que rinda cuentas del porque no cumplió con la exigencia de Berger. El joven trata de justificarse a través de las exigencias de sus estudios, que debía realizar la entrega de un trabajo para su carrera de arquitectura, pero el Jefe insiste con que lo que siente el joven es miedo, derramando el frasco de tinta sobre el plano. Dando pie a que todos comiencen la destrucción de la habitación, vandalizando el cuarto del joven, que observa impotente, el desastre, mientras Berger observa impávido, humillándolo.

El grupo se dedica a las estafas, y el filme muestra dos de ellas, la primera, con la falsa venta de unos lotes de tierras: mientras el menor de los Rossi demora a los martilleros que deberían hacer las operaciones reales, Berger toma el rol del rematador, aprovechando su capacidad de persuasión, parado en el atril, con sus brazos en alto, arengando a los presentes, recordando los discursos del General Perón a las masas, llevando al incremento de las ofertas por las tierras, y huyendo en cuando

divisan a los rematadores reales. En la época de la filmación el nombre de Perón estaba prohibido por la Revolución Libertadora, pero la imagen llevaba a la sutil asociación del personaje con el ex presidente. La huida es desordenada, ante el riesgo de ser atrapados por los damnificados, y los vendedores reales, por lo que Marcelo decide cortar una de las sogas para que la gran carpa circense se desplome sobre los asistentes, exaltados porque desean seguir comprando, mientras se llevan el bus que los había acercado a los posibles clientes hasta el lugar.

Hasta principios de los años 70, era común el loteo de grandes quintas o campos de las clases pudientes venidas a menos, o de terrenos fiscales, en las afueras de la ciudad para la edificación de barriadas populares, para cumplir de a poco, el sueño de la casa propia, para muchos: primero la compra del terreno, entregando un adelanto y financiando el resto, donde comienzan la construcción comprando el material mes a mes y trabajando todos, hombres, mujeres y niños, los fines de semana como improvisados albañiles. Se produce en el aguantadero del litoral el reparto del botín, y como cada uno de los integrantes lo gasta: Marcelo, luego de discutir con su padre, se lo tira, para que pague a una sirvienta que ayude a su madre. Carlos, se lo da a su mujer para que lo administre, e ir pagando las cuentas, mintiendo sobre su origen. Gomina en cabaret y mujeres, los Rossi en una feria, el mayor cuestionando a Berger, el menor, tratando de calmarlo, haciéndole ver que les conviene seguir, por interés. Berger muestra su superioridad, física, llega a nado a un yate donde conoce a Mima, una joven desprejuiciada, sensual y oportunista, dedicada a conseguir hombres mayores para mantener su estilo de vida, interpretada por una joven y rubia Graciela Borges.

La segunda gran estafa también está vinculada con los negocios inmobiliarios, pero esta vez dirigida a una de las relaciones de Mima, personas de clase

media y profesionales, que buscan invertir, en este caso, ofrecen a la venta fraudulentamente, departamentos en construcción como inversión segura. El mayor de los Rossi intenta seducir a Mima, y es brutalmente castigado por Berger, que ejerce de manera autoritaria su poder, ante la mirada estupefacta de Solari y el menor de los hermanos. Se realiza el reparto como tantas otras veces, y el río, como testigo mudo una vez más de las estrategias de la banda.

Berger decide emprender con el grupo un nuevo “negocio”, esta vez, la edición de una revista, Medianoche, caracterizada por presentar mujeres semi desnudas, y una vez más, evitando el pago de diagramadores y otros trabajadores. Finalmente la revista sale a la luz. Y eso lleva al desenlace.

Desde la narrativa la película utiliza los recursos cinematográficos, iniciándose con una panorámica, en que la cámara en un largo travelling mira a través de unas rejas desde el ángulo inferior izquierdo. Acompañado por el sonido ampliado de las teclas de una máquina de escribir, que aporrea un policía detrás de un mostrador. La cámara realiza una toma general de cinco hombres, sentados en un banco, contra la pared opuesta. La cámara se cruza de lado y vuelve a mirar desde adentro, recorriendo una a una sus caras en primeros planos, sin lograr interpretar el espectador la expresión de sus rostros, sus edades y su clase social son distintas, y se distinguen en su vestimenta si sus caras. El sonido de la máquina de escribir se confunde con unas sirenas, y pasa una camilla hacia lo que suponemos es un depósito o una sala de autopsias, con un cuerpo que se supone es de una mujer, por el cabello que asoma bajo la sábana, la cámara enfoca un largo pasillo, donde se pierde. Comienzan los títulos para dar paso a un largo flashback, en que se narra la historia hasta que llega al tiempo narrativo que da inicio a la secuencia, para continuar la historia hacia su

desenlace, en el que ya el espectador reconoce a cada uno de los personajes y su papel en la historia.

Berger durante la etapa de la edición de Medianoche, subestima tanto a sus seguidores, como a sus lectores, exigiendo que los cuentos de Solari tengan mayores contenidos sexuales, al igual que las fotos e ilustraciones. Carlos le plantea que lo que se pretende es darles mugre, y Berger dentro de la lógica de dar a la gente lo que quiere. En un diálogo con Marcelo, en el que el joven muestra su ciega admiración por el líder debido a la solidez de sus ideas, Carlos, intenta que contemple la posibilidad de considerar que no es tal, que bien puede ser un ídolo de cartón piedra, confesando que aguanta todo ello porque necesita vivir. Sin embargo, el nacimiento de su hijo lo lleva a tomar una decisión, dejar la revista, recuperar su dignidad, pero Berger lo humilla, sosteniendo que ya no podrá salirse de la mugre... que en definitiva es la que le dará de comer a él y a su hijo. Sin embargo, Carlos se mantiene firme, ante la mirada expectante de Marcelo, al que invita a irse con él, pero el joven se niega. Vencido, continúa en el trabajo. La subestimación de Berger es extensiva a las mujeres, mostrando un gran nivel de misoginia, típica de la época. Utiliza a Mima, para hacer negocios con su amante, al que con su verborragia convence de asociarse en el negocio editorial, para festejar se lleva el coche de la joven, recorriendo la ciudad incorporando a los hermanos alejados luego del castigo propinado al mayor, a luego de un encuentro fortuito en el bar. Deciden, terminar la noche en el aguantadero, y Berger decide salir de cacería para llevar placer a sus subalternos, buscando mujeres a las que intentarán seducir junto a Marcelo para llevarlas al aguantadero, Dos de ellas aceptan ir, creyendo que tendrían una noche romántica, pero una de ellas pronto descubre que no será así, afuera estaban esperando para la diversión el resto de la banda. Ante esta situación, la joven entra en pánico, intenta escapar, pero Berger la



atrapa y la castiga golpeándola. La joven pierde el equilibrio, cae y se desnuda, la otra joven huye aterrada. Berger tras la excusa de ir a buscar un médico, la persigue con el automóvil, ordenando al resto que se queden, Atrapa a la mujer, y la amenaza, pero hay un testigo, el mayor de los Rossi que sale tras Berger y escondido, ve toda la situación. El resto esperan y desesperan, ciegos convencidos que el jefe regresaría y solucionaría el inconveniente. Intercambian pocas palabras, Marcelo y Siruli, no dudan de su líder, el menor de los Rossi, pone en duda su actitud, sosteniendo la opinión de su hermano mayor, nuevamente el tema del miedo surge en la discusión, siendo interrumpidos en su tensa espera, por la llegada de un vehículo, pero no era su líder sino la policía, que se lleva a los cinco hombres demorados a la comisaría, clausurando el largo flashback con la escena inicial del filme.

La discusión entre los hombres sigue, quien cuestiona ahora a todos es Carlos, que comenta que se desinflaron, los otros le retrucan que es él el que tiene miedo ante la situación, esperando la llegada del líder en quien Marcelo, Siruli y Gomina depositan su esperanza. Las caras se transforman al ver al Jefe, que es llevado a una oficina para ser interrogado. Los rostros de los demorados se transforman, ante la luz de esperanza y admiración, esperando que mágicamente se solucionara la situación, gracias a su líder y sus discursos, porque ¿quién sino él podría convencer a la policía de todo el malentendido? Pero para la sorpresa de sus seguidores, Berger firma la declaración que había sido tecleada por el escribiente policial, y ante el pedido de éste, de acusar al responsable, se deslinda de la situación, luego de un raccord de mirada por el rostro de los cinco hombres, Acusa a Marcelo, con un lacónico ese. El más joven e incondicional de la banda, aquel que enceguecido por la admiración y devoción hacia el líder llegó a robar a su propia familia uno de aquellos cuadros que la acompañaron por generaciones, con tal de complacer a su ídolo, sin importarle absolutamente nada.

El menor de los Rossi, acusa a Berger, pero no tiene pruebas, cuando le pregunta si lo vio, el joven reconoce que no estaba en el lugar, Carlos apoya al joven y afirma que Marcelo les contó lo que había ocurrido. El Jefe, intenta mantener su autoridad, acusando al joven de mentir, que nadie los vio, pero llega el mayor de los Rossi, que afirma que el vio todo, desde la ventana, el jefe presiona a Marcelo que calla, mientras que Rossi continúa el relato presentando a la mujer que había logrado escapar como testigo. Ante su testimonio, Berger, desesperado se derrumba, prometiéndole al joven al que acusa como responsable una vida exitosa, juntos, si carga con la acusación. Finalmente, se aclara todo, pero el mayor de los Rossi intenta liderar al grupo, Marcelo, lo cuestiona, y se va, junto a Carlos, en pos de un nuevo amanecer y una nueva vida, recordando el final de *No habrá más penas ni olvido*, en que el sargento García y el borracho del pueblo, parten luego de la masacre. La escena final, a través de los barrotes de la ventana, muestra como Berger es llevado a una celda esposado, luego de la partida del resto de la banda bajo el mando de Rossi.

Mucho se ha escrito sobre esta película, en especial sobre el análisis del poder, y los miedos, así como sobre las razones que mueven a ciertos hombres a subordinarse a un líder; y la necesidad de asumir la responsabilidad de los actos propios y sus consecuencias. Otros han analizado la incursión de David Viñas en el cine, ya que luego de esta primera incursión, continuó “colaborando luego, hasta 1962, en otras películas de la productora, como **El candidato**, **Sábado a la noche, cine** y **Dar la cara**. Una década después, pero entonces en forma oblicua, colaborará ostensiblemente en **La Patagonia Rebelde** (en base a su novela *Los dueños de la tierra*) y habrá que esperar otros diez años más todavía para que lo haga en **La muerte blanca**.” (Bocchino, 2012: 291/292). Así, para esta autora, en esa etapa entre 1958 y 1962, podría considerarse al autor, como un autor cinematográfico, haciendo notar como esta

experiencia influyó a posteriori en sus obras literarias, pero se profundizó el tema al analizar **La Patagonia Rebelde** desde el punto de vista de la trasposición, y la influencia de su novela en el libro de Bayer. Asimismo, considera que la última intervención en la coproducción con Corman, se relaciona más con una amistad personal que con un verdadero deseo de trabajar en cine.

Una de las mayores características de este autor, al que le molestaba ser definido como un escritor, prefiriendo definirse como intelectual, considerando que la diferencia entre ambos términos se relaciona con el deseo, la necesidad y la obligación de intervenir en su tiempo para transformarlo. Gran polemista, según recuerdan muchos intelectuales que fueron sus alumnos, en sus clases, se peleaba con la literatura y, en especial, con los escritores de la literatura argentina del siglo XIX, considerando que Jorge Luis Borges culminaba el núcleo programático de este tipo de literatura, ya que para él, la literatura debía ser realista por eso, tal como afirma Ricardo Piglia, “Uno de los ejes de la obra de Viñas es la indagación sobre las formas de la violencia oligárquica... sobre todo la dominación oligárquica, la persistencia de esa dominación y sus múltiples manifestaciones en distintos planos de la historia nacional”. Siguiendo esta línea, encontramos novelas como *Los dueños de la tierra*, que trataremos en el próximo apartado. Viñas consideraba que la literatura era como una venganza, “para hacer lo que uno no ha podido”.

Y escribió ampliamente sobre Borges, al saber que había recibido una condecoración de parte del General Pinochet, dictador chileno en 1976, este hecho, llevo a que publicara un artículo en la sección Tribuna del diario *El País*, en que realiza una fuerte crítica a la literatura borgeana, considerando que es necesario explicar sus textos por su contexto, así como por la biografía y nexos de clase del autor.

Si pensamos en Jorge Luis Borges, el autor del otro cuento llevado al cine de la mano de Aries, esta vez, bajo la dirección del propio Olivera, podremos ver una temática y un estilo totalmente diferentes, Para Viñas, en referencia a El Aleph, “Borges hace una especie de parodia y la referencia es casi lugoneana (refiriéndose a Leopoldo Lugones, exponente del modernismo latinoamericano), porque es el escritor que quiere escribir un poema sobre todo. Y la verdad que eso es fácil.”, considerando al borgismo como un camino paralizante.

Oswaldo Aguirre, con motivo del aniversario de la muerte de Borges, recuerda en una nota en el diario Perfil, los resentimientos contra el autor desde que cierra su primera etapa “criollista”, en la que exploró originalmente la tradición de la gauchesca y los malevos y suburbios de la Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX, en inflexiones que podrían considerarse más populares y cercanas al yrigoyenismo, aunque pronto cobrarían los matices del conservadurismo aristocrático de la Década Infame, donde su criollismo cumpliría el rol de distinguir lo nacional de la ola inmigratoria percibida como amenaza.

Desde entonces su escritura forjó un nuevo tipo de literatura especulativa donde bibliotecas, laberintos y enciclopedias configuran un universo fantástico que fue, en las décadas siguientes, tan festejada como acusada de ser artificialmente calculada, con métodos de laboratorio, extranjerizante y opuesta a la amplia tradición latinoamericana que se caracterizaba por los sesenta y setenta como apasionada y socialmente comprometida.

La relación de Borges con el cine ha sido vasta, como crítico en la revista Sur, dirigida por Victoria Ocampo, y por las diversas adaptaciones que se realizaron de sus cuentos, desde 1953, año en que Leopoldo Torre Nilsson lleva al celuloide, **Días de**

**Odio**, basada en el cuento *Emma Zunz*<sup>211</sup>, en el que el propio Borges desarrolla junto al director el libro cinematográfico, aunque para otros autores, el autor declaró que no le gustaba el trabajo de Torre Nilsson, ya que “agregó una historia sentimental que no tenía por qué figurar, y lo llenó de toda suerte de detalles sentimentales que parecen contradecir la historia, es una historia dura. Yo le aconsejé a él que no podía hacerse un filme con *Emma Zunz*. El argumento era demasiado breve, yo lo había escrito de un modo apretado” (Cédola, 1999:37).

A la visión del autor sobre la brevedad de sus historias para llevarlas a los tiempos y al lenguaje cinematográfico se suma otro fuerte desafío vinculado con su estilo literario, en especial el tratamiento visual de las numerosas hipálages<sup>212</sup> utilizadas en sus obras. Tal el caso de dos de las más logradas: **Hombre de la Esquina Rosada** y **El Muerto**. ¿Cómo realizar una transposición a una imagen de frases tales como “Una puñalada feliz le ha revelado que es un hombre valiente” o “Los hombres del Suspiro comen carne recién matada y beben un alcohol pendenciero”?

*Hombre de la Esquina Rosada*<sup>213</sup>, al igual que *Emma Zunz*, es un relato demasiado breve, por esa razón si bien era intención de Francisco Petrone, protagonista de la versión cinematográfica, de llevarla a la pantalla, en la década del 40 a través de

---

<sup>211</sup> *Emma Zunz*, es un cuento que fue publicado por primera vez en 1948 en la revista *Sur*, e incluido en *El Aleph*, el libro de relatos cortos editado un año después. Luego de *Días de Odio*, la versión cinematográfica de Leopoldo Torre Nilsson de 1954, protagonizada por Elisa Galvé, Nicolás Fregues, y Raúl del Valle, tuvo varias adaptaciones en cine y televisión en México, España, Holanda, Francia y Canadá.

<sup>212</sup> Hanne Klinting define la hipálage es la figura estilística define como una expresión fundada en una atribución (generalmente una adjetivación) no pertinente. La impertinencia se explica como el resultado de un desplazamiento dentro de la frase: una palabra o una cualidad se traslada de un lugar (su lugar de pertinencia) a otro para adjuntarse a un elemento presente en éste último. De ahí nace una articulación de palabras que puede identificarse como una concordancia sintácticamente correcta pero, desde un punto de vista semántico, inaceptable (1996:55-56)

<sup>213</sup> La edición del cuento tuvo un devenir interesante, ya que una primera versión fue publicada por primera vez con el nombre de "*Leyenda policial*" en la revista *Martín Fierro* del 26 de febrero de 1927. Una segunda versión integró el volumen de *El idioma de los argentinos* en 1928 con el nombre de "*Hombres pelearon*" y una tercera se publicó como "*Hombres de las orillas*" en el diario *Crítica* del 16 de septiembre de 1933. La versión final con su nombre definitivo integró el volumen *Historia Universal de la Infamia*, que se publicó en 1935.

la productora Artistas Argentinos Asociados, recién puede concretarlo en 1962 bajo la dirección de René Mugica, junto a Jacinto Herrera, Walter Vidarte y Susana Campos, bajo la producción de Argentina Sono Film, siendo la primer película argentina que cerró el Festival Internacional de Cine de San Sebastian. El filme, si bien respeta el tiempo original de la acción según el cuento, la noche del 25 de mayo de 1910, en las que el país festejaba el centenario de la Revolución de Mayo, y expande la acción en unos días más. Si bien Borges no intervino en el libro cinematográfico, que pertenece a Isaac Aisenberg, Carlos Adén y Joaquín Gómez Bas, cuenta que visitó el set de filmación, y si bien el filme es una versión bastante libre del cuento, se mostró muy complacido con el resultado, al que objetó solo “una palabra. Donde se decía uruguayo hay que decir Oriental, porque así se los llamaba entonces, a principio de siglo, y sobre todo en las orillas. En ese Maldonado más o menos impreciso donde ubiqué el escenario.”

Otra de las incursiones en el cine del autor fue en 1968, cuando junto a Adolfo Bioy Casares, y al director, Hugo Santiago trabajó en el argumento original de la película **Invasión**<sup>214</sup>, que se estrenó en el Cine Hindú de Buenos Aires el 16 de octubre de 1969. Sobre ese estreno, Bioy Casares recuerda en su libro Borges, "El film no llega a los espectadores; estos ríen en los momentos trágicos y largamente se aburren. Nos vamos con precipitación, pero la gente (alguna famosa por la impertinencia agresiva)

---

<sup>214</sup> La película, considerada por muchos, como la mejor película argentina, tuvo gran éxito de crítica pero fue un fracaso comercial. Según la sinopsis, escrita por el mismo Borges, "*Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, (NdeA. En la película aparece como Aquilea, - ciudad que aparece en muchos escritos de Borges - con lugares embremáticos de Buenos Aires) sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Lucharán hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita". La sinopsis escrita por Borges decía: La frase de cierre, que se escucha incluso después de la palabra FIN, es legendaria: "*Ahora la resistencia empieza. Ahora les toca a ustedes, los del Sur*". E Irene empieza a repartir armas entre los pocos combatientes que quedan. Protagonizada por Lautaro Murúa, Olga Zubarry, Juan Carlos Paz, Roberto Villanueva, Martín Adjemian y Lito Cruz, que en los créditos aparece como Oscar Cruz. El guion, era incomprensible hasta para los mismos protagonistas, tal como lo recuerda Olga Zubarry en una entrevista publicada en el sitio *Leedor* en 2008 cuando aseguró "*no entendí una sola palabra de lo que estábamos haciendo*". La película fue prohibida y proscrita en Argentina tras el golpe militar de 1976, por lo que su exhibición pasó a la clandestinidad. Todo esto culminó en 1978 con el robo de las bobinas originales del film de los laboratorios Alex de Buenos Aires lo cual originó la desaparición completa de la obra, sien embargo, en 2004 se localizó una copia en 35 mm que permitió su recuperación.

me detiene para felicitarme. Manucho (Manuel Mujica Lainez), tan cáustico; Dalmiro Sáenz, tan acometedor; ambos elogiosos y cordiales. A Mastronardi lo interrumpo: 'Entre bueyes no hay cornadas' (enseguida dudo del acierto de la frase). 'El bodrio del año', afirma tristemente un desconocido". Borges lo atribuía a que el argumento resultaba incomprensible; Bioy, a los "parlamentos demasiado concluidos, correctos y sentenciosos".

Pese a todo ello, en 1973, se vuelve a repetir el trio en el filme **Les Autres**, filmada por Hugo Santiago en Francia y estrenada en París el 19 de febrero de 1975 e interpretada por Maurice Born, Noëlle Chatelet y Patrice Dally. Por este trabajo, el director fue nominado a la palma de Oro de Cannes en 1974. La historia versa sobre un hombre, Spinoza que trata de descubrir las causas por las cuales su hijo se suicidó. Encuentra un escrito que este dejó y a la novia del joven así como al rival de su hijo en sus afectos. Spinoza se convierte en el amante de la joven y cuando aparece asesinada es acusado de su muerte. Para ilustrar cómo diferentes personas tienen impresiones contradictorias de quien ha sido importante en sus vidas, el papel del padre es interpretado en cada caso por diferentes actores.

En 1975, simultáneamente, se filman dos películas basadas en obras de Borges: **Los Orilleros** de Ricardo Luna con Rodolfo Bebán, Egle Martín y Antonio Grimau, con guión del propio director, basado en el argumento original del mismo nombre de 1955, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. El filme cuenta la historia de Larrimendi, un rico ganadero también implicado en política, terreno donde se ha ocupado de los asuntos más turbios del partido de forma contundente y discreta. Para esos menesteres su mano derecha siempre ha sido Elíseo Rojas, un antiguo gaucho cuya habilidad con el cuchillo se ha convertido en legendaria y ha resuelto numerosos problemas. Con los años se convirtieron en socios, hasta la aparición de un jinete

solitario que pregunta por Rojas, ocasionando que Larrimendi vislumbre un plan retorcido y traicionero mediante el cual podría aumentar su fortuna.

Y la otra película es la que produce Aries, bajo la dirección de Olivera, **El Muerto**, con guion del propio Olivera, junto a Fernando Ayala y el reconocido escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, donde también aparece lo “orillero” entendido como lo marginal.

El cuento que dio pie a la película de Héctor Olivera fue publicado por primera vez en el número 145 de la revista *Sur*<sup>215</sup>, que dirigía Victoria Ocampo, en el año 1946, y en 1949, en la recopilación de relatos breves *El Aleph*, y cuenta la historia de Benjamín Otálora, junto al contrabandista Azevedo Bandeira y La Colorada, y fue llevado a la pantalla como una gran superproducción para el cine de entonces, en coproducción con España, y la presencia de Juan José Camero (Otálora), Thelma Biral (La Colorada), y Fracisco Rabal como Azevedo Bandeira, y otro actor español, Antonio Iranzo como Ulpino Suárez. La filmación se extendió por dos semanas, en su primera parte, y se realizó en Colonia do Sacramento y Tacuarembó, en la República Oriental del Uruguay, recreando el ámbito rioplatense entre 1891 y 1894, cuando el protagonista huye de Balvanera, un barrio de compadritos y malevos, en Buenos Aires rumbo al Uruguay, tras un hecho de sangre y de Montevideo a la frontera con Rio Grande do Sul. La filmación luego continuó en los Estudios Baires en Don Torcuato, donde se recreó el casco de la estancia, en Campo de Mayo y la que fuera casa de Fernando Ochoa, un reconocido recitador gauchesco, actor y folclorista en San Isidro.

---

<sup>215</sup> Revista literaria publicada entre 1931 y 1992. Fundada por Victoria Ocampo, se erigió como un espacio de debates políticos, ideológicos y filosóficos. *Contorno*, la revista fundada por David e Ismael Viñas, rivalizó con ella, planteando que su publicación se expresaba contra “*el establishment de la oligarquía cultural de la revista Sur*”, tal como manifiesta uno de sus colaboradores, Juan José Sebreli en la entrevista realizada en el suplemento de Cultura de la edición del diario Clarín el 05 de marzo de 2005



Al igual que en los casos anteriores, el cuento, de apenas cinco páginas, debió expandirse en la versión cinematográfica para una continuidad de acción, consiguiendo el director, al igual que René Mujica, ser borgeano en su espíritu, en la evocación y en el personaje, aunque el escritor, no lo considerara de esta forma, renegando del filme. En el cuento, Borges describe al protagonista como un “mocetón de frente mezquina”, muy joven y compadrito sin gloria, El filme, al igual que el cuento, no entra en detalles de la razón del duelo que le da el supuesto estatus a Otálora, mostrando su desarrollo a manera de introducción donde abundan los picados, alternados con primeros planos de los facones, acompañado todo con el sonido ampliado de la lucha, el choque de los cuchillos, previos a la imagen del protagonista en un plano medio señalándolo como triunfador, dando lugar a los títulos, que se desarrollan sobre la imagen de la estela de agua que va dejando una embarcación, la que lo cruza a la otra orilla, descubriremos, acompañada por el piano de Ariel Ramírez con la Suite de malambo. La grandeza trágica no involucra la caída del compadrito, porque simplemente no es un “guapo auténtico”, con lo cual, como en el relato de Borges, pero con otras armas, lo importante es el “destino inevitable” que rodea al protagonista. Así tampoco busca, salvo lo imprescindible necesario, utilizar en boca de los protagonistas el texto original. Pero sí la película obedece al cuento al acelerar la trayectoria del compadrito en el mismo punto mostrando su ambición, pero su meta se frustra en un mundo de matones, con la aparente omnipotencia del poder. A diferencia del filme, que cuenta de manera lineal la historia de Otálora, Borges en su cuento, sintetiza en los dos primeros párrafos su destino, y cómo termina sus días con un balazo en algún lugar cercano a la frontera de Río Grande do Sul.

La referencia temporal, ubica la acción en Montevideo, con el cartel que anuncia la presencia de Sarah Bernhardt en el teatro Solís de esa ciudad en La Dama

de las Camelias, dato que nos permite descubrir que la película traslada temporalmente el inicio de la acción original del cuento, 1891 a 1896, fecha en que se presentó la máxima figura de la Comedia Francesa en esa ciudad. El caudillo de su parroquia le entrega una carta para Azevedo Bandeira, y al llegar lo busca pero no lo encuentra.

Sin embargo, la continuidad de esos “golpes de suerte” lo acerca a Azevedo, cuando interviene en una disputa entre troperos, y descubre que el hombre al que iba destinada una cuchillada era el destinatario de la misiva de recomendación. Otálora decide romper la carta y ganarse el lugar por sus propios méritos. Esa noche según la película, y gracias a su compadrismo porteño, también conoce a la que sería la mujer del patrón, la Colorada, quien en el cuento, ya vivía con Azevedo, y el filme, descubre como la pareja se conoció, y desarrolla los primeros encuentros, cuando la irlandesa O'Railly llega al prostíbulo, donde su madama decide enviarla con el poderoso Bandeira.

“Empieza entonces para Otálora, una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo”. La condensación del relato suma a la ambigüedad de los caracteres de los protagonistas, mostrando el director aquellas imágenes que reflejan como el joven se va convirtiendo en un eximio jinete, y en menos de un año en un gaucho, ya que al decir de Borges, “está en su sangre porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos”.

Va descubriendo con el tiempo que “ser hombre de Bandeira es ser considerado y temido, y porque, ante cualquier hombrada, los gauchos dicen que Bandeira lo hace mejor. Alguien opina que Bandeira nació del otro lado del Cuareim,

en Rio Grande do Sul; eso, que debería rebajarlo, oscuramente lo enriquece de selvas populosas, de ciénagas, de inextricable y casi infinitas distancias”.

Así, va escalando en la estructura de negocios montada por Bandeira. A través de una estratagema, hiriendo a un compañero, decide dejar de ser tropero para lograr pasar a los negocios más interesantes del patrón: el contrabando y venta de armas en la frontera, en el medio de la lucha de blancos y colorados en la Banda Oriental. El joven intenta por todos los medios “Que el hombre acabe por entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos” piensa. De a poco, viendo el deterioro del patrón, Otálora va socavando el espacio del “Dios pagano” que él representa, de allí que Borges lo refiera como “triste compadrito sin más valor que la infatuación del coraje”.

De a poco, va tomando (o cree que le van perteneciendo) los atributos de Azevedo, la mujer pecosa y de cabellos rojos, el colorado en el cuento, alazán<sup>216</sup> en la película, el apero colorado con bordes de piel de tigre, descritos por Borges como “un colorado cabos negros (...)que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ese caballo liberal<sup>217</sup> es un símbolo de la autoridad del patrón (...) la mujer de pelo resplandeciente”.

Estos elementos asociados a algunas escenas de la película y las fechas en que transcurre la historia, nos permite ubicar la acción en medio de la llamada Revolución de 1897, cuando los blancos, liderados por Aparicio Saravia, se levantan en armas contra el partido colorado en el poder, con el apoyo del caudillo riograndense João Francisco Pereira da Souza, que le proporcionó armas y escondites.

---

<sup>216</sup> Se refiere, en los caballos, a aquellos de pelaje de color rojizo, independientemente de la raza del animal.

<sup>217</sup> La lucha de Blancos y colorados se remonta a los años treinta del siglo diecinueve. Los blancos representaban a los sectores más conservadores, del ámbito rural, en cambio los colorados, a los sectores más liberales y urbanos.

Las disputas de Azevedo con los caudillos del área, la posibilidad de jugar a dos puntas con ambos bandos en el tráfico de armas que intenta Otálora nos remite a ese momento histórico, ubicando al patrón alineado con los colorados, pese a las diferencias que podría tener.

Otro de los elementos que deja planteado Borges pero no desarrolla es la puja de los diferentes pueblos vecinos, como afirma Guillermo Tello, "(...) sobre la frontera entre Uruguay y Brasil se ligan uruguayos (orientales), brasileños (Bandeira y Suárez) y un compadrito porteño, siendo normalmente, gentes que se rechazan por motivaciones políticas o regionales. Recuérdense, por ejemplo, el levantamiento antibrasileño de los Treinta y tres orientales (1825) y seguidamente la guerra argentino-brasileña por la posesión de la Banda Oriental (1825-1828).

Otálora poco a poco, va obteniendo todo lo que desea, ante el declive del patrón enfermo, él va tomando una a una sus pertenencias, la mujer, el caballo, el apero... llegando a la noche, según Olivera del 31 de diciembre de 1899, donde descubre que se estuvo autoengañando pese a las diferentes señales que podía haber visto y desestimó como aquel comentario en "El suspiro", la estancia de Bandeira, en la frontera con Brasil, cuando se anuncia que viene el Jefe porque "hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado". Su suerte estaba echada, Azevedo obliga a la mujer "a besar al porteño, que antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto. Suárez, casi con desdén, hace fuego", recordando a Bajtin en sus análisis de las acciones carnalescas, en el que señala refiriéndose a "la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval" como en algunas civilizaciones, se coronaba rey, por un día, a un forastero y luego se le daba muerte al atardecer por

haber estado en contacto, sin tener derecho a ello, con los símbolos reales o sagrados del poder, considerando que

“El que se corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval. En el rito de coronación, todos los momentos de la ceremonia, todos los símbolos del poder que se entregan al coronado y su vestimenta se vuelven ambivalentes, adquieren un matiz de alegre relatividad, de accesoria ritual, su significado simbólico se ubica a dos niveles (como símbolos reales del poder, es decir, en el mundo normal, están en un solo plano, son absolutos, pesados y de carácter monolíticamente serio). Desde el principio, en la coronación se presiente el destronamiento. (...) Así son todos los símbolos carnavalescos: siempre incluyen la perspectiva de la negación (muerte) o su contrario. El nacimiento está preñado de muerte, la muerte, de un nuevo nacimiento (Bajtín 1996:1975-1976).

Al analizar este párrafo encontramos que tanto la estructura del cuento como la de la película se ajustan a los conceptos vertidos.

Pablo de Vita contaba en una conferencia en homenaje a Borges, un diálogo con Rómulo Berruti, en el que el reconocido periodista y crítico de cine, recuerda que participó del rodaje de *El Muerto*, y su visita coincidió con la de Borges, “Medio escondido, cerca de una de las cámaras, Borges miraba sin ver – patética cosa es un ciego en una filmación – la boca entreabierta, el mentón apoyado en el puño del bastón, tratando de no perder el diálogo, que como siempre en esta etapa era un bosquejo mínimo para la actuación. Pasaban esa escena Thelma Biral y Juan José Camero. Cuando terminaron, Georgie aplaudió contento. Y ponderó como persona bien educada eso que apenas había podido percibir y que era además, una brizna del filme”. ”. Sobre

esta visita, Olivera recuerda que al tomarlo del brazo para llevarlo al estudio, le dijo “– Maestro”, y Borges lo corrigió “–¿Maestro? En mi juventud le decíamos así a los cocheros de plaza” (Olivera 2021:189)

La película si bien no tuvo un gran éxito de público en Argentina, en gran parte por las huelgas de los operadores cinematográficos durante los fines de semana posteriores a su estreno, si lo tuvo en Uruguay, aunque fue prohibida en el Paraguay de Stroessner debido al enfrentamiento de blancos y colorados que se mostraba en el film. A su vez, se presentó en diferentes festivales en el exterior y allí fue Olivera con su película, en el Festival de Teherán en el Irán del Sha Reza Pahlevi, y tras el golpe militar de 1976, el festival de cine de Nueva Dheli donde recibió los elogios de David Robinson, el crítico del Times, que publicó que lo consideró como “el film sobresaliente de la muestra no competitiva de este festival” (Olivera, 2012:199).

### 5.2.3. Las novelas. Adaptando a María Granata, Osvaldo Soriano y Marcela Serrano

La incursión en la adaptación de novelas al lenguaje fílmicos nos muestran una amplia diversidad, del realismo mágico de *Los Viernes de la Eternidad* de María Granata, pasando por la road movie por *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano y por el melodrama de *Antigua vida mía* de Marcela Serrano.

En los tres casos encontramos que a diferencia del caso de los cuentos donde las historias originales deben ser ampliadas, en este caso deben ser condensadas, para ello, sin embargo, en los dos primeros casos, la productora convoca a los autores de las novelas: María Granata y Osvaldo Soriano para colaborar en el guion de las respectivas películas. En el caso de la película basada en el libro de Serrano, el guion estuvo a cargo de Ángeles González Sinde y Alberto Macías.

María Granata<sup>218</sup>, era una reconocida poeta, autora de numerosos cuentos infantiles hasta que en 1970 gana el premio de novela Emecé, con su primera obra en este formato, que termina de marginar toda su obra anterior y aun a su posterior narrativa, al menos en el plano de la difusión. Sin embargo, la escritora, había recibido en 1942 distinciones por su libro de poemas Umbral de la Tierra, tales como el segundo premio Municipal y el primero de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) QUE la colocaron de inmediato entre las más respetadas entre los autores conocidos como “la generación del cuarenta” donde, también brillaron y aun hoy brillan Olga Orozco, Enrique Molina y Alberto Girri. En 1946, nuevamente es distinguida por la SADE por su libro Muerte del adolescente. En la actualidad María Granata ejemplifica un tipo de escritora emparentada, por su estilo y contenido, con la literatura mágica que hicieron resonar García Márquez, Rulfo o Carpentier. Al decir de Luis Furman, “Las novelas y relatos de Granata atraen por su clima de transfusión de la realidad hacia una hipótesis de mágico encantamiento que, no obstante, desnuda los rasgos auténticos o

---

<sup>218</sup> Nació en el barrio de Balvanera de la ciudad de Buenos Aires, el 3 de septiembre de 1923. Luego de su éxito con *Los viernes de la eternidad*, escribió entre 1984 y 1993 las novelas *La escapada* y *El sol de los tiempos*. Debtrí del género infantil, escribió más de 30 libros, entre los que se destacan, *El ángel que perdió un ala*, *El perro sin terminar*, *Los niños que bajaron del cielo* y *El bichito de luz sin luz*. Recibió, entre otras distinciones, el Premio Consagración de la Provincia de Buenos Aires, el Premio Nacional de Literatura y el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores. Sin embargo, su carrera sufrió algunos vaivenes debido a cuestiones políticas, ya que participó a mediados de los años 40 dentro del llamado antiperonismo intelectual, participando en revistas literarias como *Participa* de la revista *Ínsula*, junto a J.L.Romero, T.Halperin Donghi y R. Lida, en años posteriores adhiere al peronismo, escribiendo en publicaciones relacionadas con el oficialismo como el diario *Democracia* o las revistas *Cultura*, *Sexto Continente* y *Poesía Integra* la Peña de Eva Perón y publica *Sumada* llama en el año 1950. Integra el Sindicato de Escritores de la Argentina: apoya desde allí la reelección de Perón y el plan económico de 1952. Participa de la obra colectiva promovida por la Subsecretaría de informaciones titulada *La nación recobrada* en el año 1952. Escribe en *La Prensa* bajo control de la CGT. Escribe el poema *Eva Perón* en el primer aniversario de su muerte. Para la Subsecretaría de informaciones escribe artículos y ensayos como: *Perspectivas humanas de la Tercera Posición*, *Perón y la juventud*, *Gesta heroica de la mujer el 17 de octubre*, *La Previsión Social en el segundo plan quinquenal*, *Pueblo y Peronismo*. En la Revista *Mundo Peronista*, del mes de noviembre de 1954, publica con su firma el poema *17 de octubre*. En tiempos de la “Revolución Libertadora” es incluida en la publicación de las Comisiones Investigadoras, denunciada en un folleto anónimo atribuido a miembros de la SADE, actuando en la clandestinidad. Publica una compilación de sus trabajos de cuentos infantiles bajo el título *El Gallo embrujado*. Se desempeña como directora del periódico de la “resistencia peronista” *Línea Dura*. Sus compañeros la apodan Coca. En los primeros números lo hace bajo el seudónimo de Nérida Valdez, protegiéndose de las persecuciones. Tras las elecciones de febrero de 1958 (N° 11), asume su propia identidad, transmite las posiciones de Perón y Cooke aunque es reemplazada como “voz oficial” por el periódico *Norte* que dirige Alberto Campos, abandonando el peronismo e iniciando su tránsito hacia el “desarrollismo” del presidente Frondizi.

imaginarios de un mundo donde el continentalismo se refugia en esa recurrencia de la identidad. La riqueza del lenguaje, la elegancia del estilo, sin ocultar la valoración existencial ni el flujo de la anécdota, capta las alternativas o los vaivenes de un universo secular que, en el decurso del tiempo (o a pesar de él), sigue con su bagaje de misterio, hábitos y usos”.(Furman, 2004)

La autora se define como parte de la literatura, al igual que a sus personajes, agregando con relación al realismo mágico “me considero consustanciada totalmente con la realidad, adoro, me entrego a la realidad. Y sin embargo, mi tendencia me lleva después a una transfiguración mágica cuando escribo. Pienso que quizá eso se deba a que yo provengo de la poesía. Es posible también que la realidad no es esa masa dura, áspera, tan poco poética que creemos, sino que también abarca otras posibilidades: también lo poético y lo mágico. Yo nunca haría literatura fantástica, eso me significaría partir de la ficción. Yo parto siempre de la realidad. Me inspiro en sentimientos que puedan ser posibles en esta vida. El personaje protagónico de "**Los viernes de la eternidad**", el aparecido, es un producto de nuestras creencias, de nuestro sentido de la muerte. Creo que mi mayor sentido de realismo reside en la manera en que muestro los sentimientos humanos. Lo mágico es sobre todo una envoltura formal de la realidad.”

Su participación en el guion permitió mantener el espíritu de la novela, que con doce capítulos entrelaza las historias de diversos personajes de un pueblo rural sin ninguna localización específica, pese a que en la novela, un par de personajes de una de las historias secundarias son presentados como un mensú<sup>219</sup>, nacido en el sur de

---

<sup>219</sup> Se conoce como mensú al trabajador rural de las zonas del noreste de Argentina, en la frontera con Paraguay y Brasil, que trabajaban en las plantaciones de yerba mate o en los obrajes desmontando la selva, talando árboles para la industria maderera o en la obtención de tanino. El régimen de trabajo, era en condiciones de semi esclavitud. Los hombres eran reclutados por contratistas en las cercanías de puertos fluviales, y transportados a las plantaciones, en



Brasil, que murió asesinado, trabajando en los obrajes, y el otro, que fue su capataz, responsable de su muerte.

Fuera de esa historia secundaria que fue recortada para la realización del filme y que no afecta en demasía a la de los personajes centrales, la adaptación responde al libro original.

La película, estrenada el 21 de mayo de 1981 presenta la historia en un tiempo lineal, que no es el de la novela, donde se recurre permanentemente a los recuerdos de los personajes la película inicia con una pareja, la de Delfina Salvador (Thelma Biral) y Juan Ciriaco Fuentes (Esteban Orloff) conversando, luego de un encuentro sexual apasionado, sobre una tal Zulema, que no madurará y se quebraría ante un abrazo fuerte. Es interrumpida por un hombre, elegante y maduro, que entra en el cuarto, al ver en la puerta un caballo, a la espera de su dueño, es Don Gervasio Urquiaga (Héctor Alterio), uno de los hombres fuertes del lugar, que se entrevera en un duelo con el joven, ante el horror y desesperación de la mujer. En medio de las fintas de los cuchillos, ambos hombres caen muertos. Ante los gritos desgarradores de la mujer, llegan los vecinos y la fuerza pública. Retiran los cadáveres, ella abrazada a la del joven pide que no se lo lleven, todo lo contrario con el cuerpo de Gervasio, al que maldice, recriminando que no es viernes. Las comadres murmuran, en especial sobre cómo reaccionaría la esposa de Don Gervasio, Paula Luna (Susana Campos). Delfina limpia la sangre de su cuarto, pero la de Don Gervasio, mientras las comadres le recuerdan que si no se limpia antes del entierro el finado vuelve, según la creencia popular. Pero no lo hace con el charco donde cayó Juan Ciriaco. Promete ante su sangre, que no será de ningún otro

---

el profundo de la selva, donde eran instalados en barracas inhabitables. Utilizando mecanismos de endeudamiento fraudulento, mediante la venta monopólica de alimentos y préstamos usurarios, en almacenes de las mismas las empresas, buscando poner al mensú en una situación de deudor permanente a fin de no pagar salarios. En caso de tratar de escapar de esa situación era castigado a azotes a condenado a muerte.

hombre, mientras va colocando crespones en todo su cuerpo, así como llamar al joven hasta que vuelva a ella.

Los velorios y entierros refuerzan la idea del origen de ambos contrincantes, ambos en sus domicilios, el de Juan Ciriaco, en una casa semiderruida, con paredes descascaradas y piso de tierra, un humilde cajón, rodeado de velas, hombres y mujeres de vestimenta humilde, ellas pañuelos en su cabeza, todos en alpargatas, los hombres, pañuelo al cuello, bombachas de campo, boinas... Allí llega una joven, muy joven y desolada, acompañada por su madre y sus hermanas, envuelta en una pañoleta clara (oscura en la novela), su rostro de una palidez terrosa, es Zulema Balsa (Silvia Kutika), la novia del difunto, quiere acercarse y besarlo, pero su madre no lo permite, aclarando a viva voz para los presentes, que su hija era virgen, que nunca hombre alguno la había tocado. Un fundido desde el primer plano del muerto, y el rezo del rosario como fondo, nos lleva al otro velorio, donde todos los presentes llevan luto riguroso, los hombres de traje oscuro y corbata al tono, las mujeres con mantillas negras o sombreros y rosarios en sus manos. El muerto rodeado de cirios, y en alto, rodeado de sus hijos y su mujer. El ambiente muestra una clase acomodada, con muebles, piezas de arte y de colección en las vitrinas. Su viuda se acerca, recriminando el escándalo y la humillación sufrida por la muerte de su marido en la habitación de otra mujer. Delfina, armó un cerco a la sangre de Juan Ciriaco, prendiéndole velas, y recriminando a Don Gervasio por la muerte del joven. Los entierros se encuentran en la esquina de la municipalidad, ambos muertos llevados a pulso al cementerio por los hombres, sencillos unos, poderosos los otros. Finalmente, pasa el cortejo de Don Gervasio en primer lugar, mostrando otra extraña coincidencia, ambos descansarían juntos, ya que la sencilla tumba de Fuentes se encontraría pegada al panteón de los Urquiaga.

Luego de esta larga presentación, de algo más de once minutos, aparecen los créditos iniciales sobre un enorme tacho en un patio, donde tiñe toda su ropa y cortinados Delfina, mientras repite como un mantra, la invocación a Juan Ignacio, mientras revuelve con un largo palo la ropa y desea que Don Gervasio arda en el infierno. Un corte nos lleva al mausoleo, donde aparece el espíritu del muerto, pisotea la tumba de Juan Ciriaco, y llega a la casona familiar, donde ve a Paula, en el jardín de invierno. Ella le recrimina la muerte en lo de otra mujer, pregunta por el más allá, que según su esposo es un largo viaje en la noche eterna, excepto alguna claridad: el recuerdo de su paso por la tierra. No está en el infierno, si así fuera, no podría estar vagando entre los vivos... prometiendo que todos los viernes iría a verla... Al preguntar por qué en ese día la respuesta es que es el día que allá se pone difícil, llantos, letanías, lamentos...Le pide que lo acompañe, pero Paula se niega, despechada, sostiene que lo acompañe, la otra... Él le confiesa su amor, pero ella se niega. Promete volver hasta lograr el perdón de su esposa.

Las formas de enfrentar la tragedia de las mujeres involucradas en la historia son diferentes, a la tristeza y el rencor de Paula, que lentamente se va resignando a su situación, esperando a sus hijos, (cinco en la novela, tres en la película) que viven en distintas localidades alejadas del pueblo, con la esperanza secreta que entre ellos se disputan para que vaya a vivir con alguno de ellos, que llegan a verla, pero con el interés de vender los campos de pastoreo, dejando la casa y el jardín para que ella viva, sin atisbos de llevarla con ellos, se suma la forma de lidiar con el duelo de Zulema, a la que la tristeza ha invadido, guiando sus pasos a la casa de Juan Ciriaco, donde se recuesta en el sitio exacto en que velaron a su prometido, diciendo las últimas palabras que está contenta porque se casarán un domingo por la mañana, bajo la mirada de su madre, convirtiéndose lentamente en tierra, lodosa, con musgo, primero un brazo, luego al

pasar de los días, el resto del cuerpo. Decide la familia llevarla a lo de doña Gaspara (Nora Cullen) al ver que el mal avanza. La curandera dictamina que lleva dentro la muerte del novio, que es así porque es virgen, que si le hubieran sazonado la carne no estaría así, que hay que sacarle esa muerte ajena, ante el donativo, comienza a dar vueltas en una ceremonia, intentando exorcizar a través de rezos y cantos ancestrales a la muerta ajena para que abandone el joven cuerpo. La muerte del que se quiere de verdad, es más muerte, prende con más fuerza que la de uno mismo, sentencia la vieja. Sin embargo en el libro, el comienzo del extraño mal que aconseja a la joven comienza en el mismo momento en que llegó al velorio, se desmaya, y las hormigas la cubren. Al ir a la casa de Juan Ciriaco y recostarse, su lengua ya es de hormigas, esta vez rojas, y la joven, que había nacido con una brizna de pasto en la mano, deja de articular palabras. En tanto, Delfina, define su futuro. Ella había sido abusada de muy joven, debido a la sensualidad que irradiaba, según cuenta la novela, y se había involucrado con don Gervasio porque él le había ayudado con sus deudas. En principio desinteresadamente, pero luego se involucraron sexualmente, con Juan Ciriaco se había involucrado aproximadamente en la misma época, con la diferencia que se enamoró del joven obsesionándose en su relación. Decide convertirse en vidente y ver el destino de los otros, monta un altar, lleno de estampas de santos y velas, a la espera de que el espíritu de Juan Ciriaco la escuche y regrese a ella, pero no regresa...

El que si lo hace es el de Don Gervasio que cada viernes puntualmente va a ver a Paula, aunque ella se encierre en su casa, resistiendo a la tentación de verlo y hablar con él, debido al resentimiento que aun siente por la traición. El espíritu frustrado, nos va llevando por una recorrida nocturna por las desiertas calles del pueblo, presentando a diversos vecinos, Don Tobías Abud (Guillermo Battaglia), un sirio libanés establecido desde siempre, y sus "barraganas" como las llama Granata en la novela,

cuatro jóvenes que viven con el anciano, llamándolo padrino, y compartiendo juegos con él, como la gallinita ciega, la que es atrapada, tiene el derecho de dormir con el hombre, el resto de las jóvenes, a su cuarto, y a dormir, recibiendo la recomendación de no abrir a nadie, pese a ello, las jóvenes se escapan y se encuentran en la reja con un joven muy atractivo, con el que se encuentran por las noches. Sigue su recorrida, llegando a la casa del intendente del pueblo, Rufino Lucero (Franklin Caicero), un hombre tuerto, que vive junto a su asistente (el payaso Polvorita), en la película, y su esposa, que era amante de uno de los concejales en el libro; Don Gervasio había tenido muchos enfrentamientos, con el funcionario municipal, el principal, por el fraude realizado en las últimas elecciones por la intendencia del pueblo. Juega convirtiendo en un montón de plumas el pollo que tenía para su cena, Lo llama, Rufino siente la presencia, pero no lo ve, debido a su ojo ciego.

El espíritu llega donde perdió su encarnación, la casa de Delfina, la recorre, ve el santuario, llega al cuarto, donde la mujer se prepara para dormir, ve al espíritu, creyendo en principio que sería su amado Juan Ciriaco, al descubrir que no es su amado, comienza a hacerle preguntas, sobre la eternidad, y así conversando sobre sus realidades, logra clavarlo a una pared, siete clavos, en los pies, las manos, los hombros y el pecho, inmovilizándolo, esperando que el espíritu la ayude en sus profecías. Así pasan los días, el ánima va logrando mejorar algunas de sus habilidades, llegando a ver a varias calles alrededor, pero no la casa de su amada, en las afueras del pueblo.

Paula, decide quedarse en su casa, en su soledad, esperando al espíritu de su marido, que no llega los viernes. Le pide que lo saque a pasear, que se terminará convirtiendo en un mal espíritu debido a su situación de prisionero en la pared. Y así lo hace, Delfina, con el collar y la correa del perro, para sorpresa de los vecinos que la cruzan por la calle, llevando una correa flotante, episodio que no figura en el libro, el a

su vez le va pidiendo que le muestre los pechos, a lo que la mujer en principio se niega, ya que implica romper su juramento de fidelidad a Juan Ciriaco. Pero logra como recompensa que el ánima le profetice la muerte de Tobías Abud, degollado. Ella vocifera la nueva por el pueblo, lo previene al hombre, y el intenta tomar las medidas necesarias, doble cerrojo, pero las jóvenes pupilas desobedecen para hacer entrar al joven que las sedujo. Quién les pide que lo esperen, entra al cuarto de Tobías, le roba el dinero y las joyas que guardaba en un cofre bajo la cama, pero Abud despierta, y el hombre cumple la profecía, escapando con el dinero y las joyas. El cumplimiento de la profecía permite el éxito de Delfina, quien se dedica a tirar las cartas, en detrimento del trabajo de Doña Genara, que va perdiendo clientela en su rancho alejado.

La segunda profecía “Se alzaré el fuego de la justicia”, no tarda en cumplirse, a las 9 en punto se quemará la casa de Rufino, el Intendente, que se encontraba fuera, cazando junto a su fiel ayudante, pese al aviso de Delfina y las medidas tomadas por la policía, recorriendo la casa, cortando el suministro de luz y gas, para evitar un posible cortocircuito, pero la casa explota incomprensiblemente, convirtiendo en ceniza, todo lo mal habido por el intendente.

A estos dos vaticinios en la novela se suman otros que dan pie a varias historias paralelas en el transcurso del relato, por ejemplo, la de Eulogio Espoleta, que busca seducir a su hijastra de trece años, que termina en un pozo perdiendo el deseo, tras la aparición de José de los Aparecidos, el mensú al que obligó a morir ahogado ante una falta menor, o el de la aparición de Feliciano, preso por asesinato, a su madre, que deseaba volver a verlo antes de morir.

El mal de Zulema avanza, y su madre la lleva ante Delfina, el espíritu la pone en sobreaviso, ya que verá la muerte de “su” Juan Ciriaco, que la joven no se está

muriendo ni va de luto, sino que se va convirtiendo en polvo, en el polvo de él. Al llegar, la madre de la joven le pide a la vidente, que salve a su hija, que le dará lo que tiene. Delfina pide ayuda a Don Gervasio, quien le ordena decirle a la joven que el domingo después de misa, se casará con Juan Ciriaco, lo que le permite a la pitonisa madurar un plan, casarse ella con el joven. El primer paso que debe cumplir es limpiar la sangre del joven, ya que los espíritus no regresan donde está su sangre derramada. Luego arma un altar improvisado, con flores, velas, y un crucifijo. Don Gervasio es quien los casará. Ella además debe conseguir un anillo, dorado, para la novia. Esa noche, las velas se apagan, debido a una maldición de doña Genara, deduciendo Delfina que vaticinan su muerte, porque es ella quien se irá junto a Juan Ciriaco. El ánimo de Don Gervasio es clara, se debe salvar a la joven. A la mañana siguiente, Delfina deja sus lutos y se viste con una túnica blanca, a la espera de la ceremonia. Llegan todos, incluido el espíritu de Juan Ciriaco, que se queda junto a Zulema, ignorando a su amante. El espíritu los casa, y en cuanto la joven recibe el anillo en su dedo de manos de su madre, comienza a limpiarse del polvo, el musgo y los insectos, que se transfieren al crucifijo que presidía la ceremonia. Parte feliz la familia, con Zulema curada, para la admiración del pueblo, parte hacia la eternidad Juan Ciriaco, pero Delfina, se queda sentada, muerta, el pueblo la lleva en procesión hasta la iglesia, cuya campana tañe a difunto. De regreso en la casa, la dejan, para que descanse, sin percatarse que la mujer está muerta. Doña Genara entra en la casa y se lleva el cadáver, al que tira en una hoguera, para que no queden restos de su rival. El ánimo queda presa en la pared.

Aquí difieren ampliamente la novela y la película, ya que en esta última el desenlace está a punto de suceder: la hoguera crea un gran humo blanco, y un fuerte viento azota la casa de Delfina, aflojando los clavos y permitiendo que el espíritu de

Don Gervasio recupere la movilidad para buscar a Paula, que lo espera y le pide que la ayude a morir para compartir la eternidad juntos.

La novela en cambio, aun le presenta numerosas pruebas al espíritu prisionero, así como al pueblo, por una parte, el espíritu de Gervasio implorando a Delfina que lo suelte, antes de morir, pero esto no ocurre. El ánima queda prisionera de la pared, observando mudo, como el pueblo se sodomiza, ante la brutal sequía. Espoleta se muda a la casa de don Tobías, junto a las jóvenes, pretendiendo ir en la búsqueda de Zulema, pero una polvareda le impide llegar a su rancho, convirtiéndose su piel en la de un ahogado, desprendiéndose de los huesos, como castigo a su lujuria. El pueblo se desertifica, excepto el jardín de Paula y la casa de Zulema, dos vergeles en el desierto, apareciendo cinco soles en el firmamento, y lunas falsas. A ello se sumó, luego, una gran inundación que subía de las napas de agua, que arrasa con el cuerpo de Eulogio. El espíritu ve y sufre la inundación, con el agua que deja solo su cabeza fuera. Los hijos intentan rescatar a Paula, pero esta se niega a irse. Por el agua, los clavos se oxidan y cuando bajan, Don Gervasio logra liberarse yendo a buscar a su amada, que lo recibe luego de perdonarlo para ir en búsqueda de la eternidad.

Muchos han comparado esta novela y la película como una versión de la novela de Jorge Amado, "**Doña Flor y sus dos maridos**" que fuera publicada en el año 1966, y llevada al cine por Bruno Barreto en 1976, protagonizado por Sonia Braga (Doña Flor), José Wilker (Vadinho, el marido muerto) y Mauro Mendonca (Teodoro, e segundo marido) La novela brasileña, ambientada en la ciudad de Salvador de Bahía, cuenta la historia de Doña Flor, una joven viuda que dirige una prestigiosa academia de cocina, y su relación con su segundo marido, un estructurado farmacéutico y el divertido espíritu corpóreo del marido muerto, que se le aparece asiduamente. sin embargo, no se considera que haya puntos de contacto, fuera de la idea del espíritu



que visita a su viuda. En ese sentido, el espíritu de Vadinho, vaga desnudo por la ciudad, a diferencia de los espíritus de Granata, que son formas vagas de luz y corpúsculos, resueltos en la película con túnicas blancas.

La segunda película tratada en este apartado, **Una sombra ya pronto serás**, estrenada el 5 de mayo de 1994 basada en la novela del mismo nombre de Osvaldo Soriano, publicada en 1990, se caracteriza también por contar con algunos elementos del realismo mágico, pero a su vez, contiene principalmente elementos de las llamadas road movie o películas de carretera. Este tipo de películas, nos lleva a problematizar si podemos considerarlas como películas de género y por otra parte, si los filmes producidos en Sudamérica cumplen con las convenciones que se establecen para éste.

Si repasamos cuales son estas características, nos encontramos como afirma Luis Valenzuela Prado en su artículo "*Crímenes y Carreteras*"<sup>220</sup> que "el road movie es un género —si se prefiere subgénero, estilo, estética del movimiento o del tránsito— con un origen norteamericano, cuyo relato gira en torno al viaje y a los personajes que lo consuman —en general una pareja— en una inercia obsesiva por conseguir un objetivo, pero sobre todo, atravesar un espacio: la carretera" Agrega que "En general, se trata de traslados urgentes en los cuales se van gastando las carreteras. La imagen se apoya en el espacio y en la secuencia narrativa, pero a la vez, la narración misma se cuelga de la imagen amplia, extensa, como los paisajes abiertos que acompañan el viaje, de manera explícita e implícita."

Esta definición, podría discutirse desde diferentes abordajes, En principio la idea de la pareja, ya que no siempre es así, a modo de ejemplo, podríamos tomar The

---

<sup>220</sup> Valenzuela, L. (2011). Crímenes y carreteras, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2017-02-02] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/crimenes-y-carreteras/460>

Straight History (1999)<sup>221</sup> de David Lynch donde se cuenta una historia basada en un hecho real, protagonizado por Alvin Straight, un anciano de 73 años que dejó su pueblo en Iowa para visitar a su hermano enfermo en Wisconsin, a quien no veía hacía 10 años. Este filme transgrede las convenciones porque nos encontramos con un viaje en solitario y también porque el medio de transporte del anciano para su viaje es un tractor. En este sentido, coincidimos con lo afirmado por Alexandra Jablonska quien sostiene que “La metáfora del viaje, inicialmente heredada del road movie norteamericano, vinculado con su mito fundador de conquista de una tierra inmensa, es frecuentemente empleada en el cine latinoamericano actual, pero sólo excepcionalmente siguiendo la fórmula original.” (2018:137). Notándose esas variaciones en el tipo de personajes, ya que se dejan de lado los jóvenes rebeldes urbanos, para presentar personajes de mediana edad, escépticos, en plena crisis existencial, como el protagonista de la historia, un ingeniero informático (Miguel Angel Solá) que durante su travesía se va cruzando en diferentes momentos con Coluccini (Pepe Soriano), un acróbata y prestidigitador, para el que “l’avventura e finita”, Nadia (Alicia Bruzzo), una vidente y astróloga buscando salir de su vida pistola en mano, Lemmond Stanislas Cohen, Lem, (Eusebio Poncela), un “banquero” que busca un casino en medio de la llanura, para jugarse a todo o nada, Barrante (Luis Brandoni) un “compañero” que glorifica la economía del libre mercado, recorriendo estancias para bañar peones, Salinas (Roberto Carnaghi), un cura que se ha privatizado y logra que los ricos pasen por el ojo de una aguja para ganar el reino de los cielos, Rita (Gloria Carrá) y Boris (Diego Torres) una pareja joven que pretenden llegar a Cleveland Ohio en un Mercury 47, pero no

---

<sup>221</sup> Estrenada en Argentina como *Una Historia Sencilla* y en España como *Una Historia Verdadera*.

logran llegar a la Panamericana<sup>222</sup>. En esta película se alternan tramos de viaje en soledad o con los ocasionales compañeros de ruta hacia ninguna parte.

Según Jablonska, los medios de transporte habituales del género como son las motocicletas, veloces y ruidosas dan lugar a viajes a pie, en viejos automóviles, autobuses, camiones o trenes. Así, nos encontramos a nuestro protagonista, a pie, cuando el tren que lo llevaba al sur lo deja varado en medio de la pampa, haciendo dedo, va recorriendo los diferentes pueblos de la provincia, algunos abandonados, la mayoría, aislados en muchos casos por la falta de ferrocarril, con sus estaciones abandonadas.

Los protagonistas circulan atrapados, en una gran vuelta cíclica entre tres pueblos vecinos, Colonia Vela, Triunvirato y Junta Grande. En este caso, no se han utilizado las locaciones de Capitán Sarmiento como en *No habrá más penas ni olvido*, sino, la ciudad de Chacharramendi, en la provincia de La Pampa, así como también locaciones de la ciudad de Carhué<sup>223</sup>, en el sur de la provincia de Buenos Aires y de Viedma, en la provincia de Río Negro.

Con relación al sentido del viaje, que en las road movies tradicionales seguían el modelo de viaje arquetípico del héroe, en este caso no se cumple, todos los personajes van cruzando las carreteras para mostrar la decadencia económica, social y política de la argentina de fines de los ochenta, luego de la dictadura feroz que sufrió el país junto a los embates de los años de neoliberalismo furioso que destruyó el

---

<sup>222</sup> Se refiere a la Ruta Panamericana, que es un sistema de carreteras que une a todo el continente americano, se extiende entre Buenos Aires y Alaska, en paralelo a la cordillera de los Andes, pasando por muchas ciudades de importancia. como Valparaíso (Chile) Lima (Perú), Quito (Ecuador), Cali (Colombia), Ciudad de Panamá, San Salvador (El Salvador), Ciudad de México, o Albuquerque (EE.UU.) en sus alrededores de 48000 km.

<sup>223</sup> La ciudad de Carhué, a orillas del Lago Epecuén, reconocido por los beneficios de sus aguas termales, y capital del partido Adolfo Alsina, en el suroeste de la Provincia de Buenos Aires, fue noticia debido a las inundaciones sufridas en el año 1985, que dejó a Villa Epecuén, el pueblo vecino totalmente bajo el agua debido a la crecida del lago.

sistema productivo del país. La película, a diferencia del libro, hace referencia en las plazas de los pueblos a la guerra de Malvinas, mencionando los monolitos a los soldados caídos, oriundos de ellos, así como los carteles en medio de la ruta recordando que las Malvinas son argentinas – tachado con pintura en aerosol y agregado debajo de los pingüinos.

De acuerdo a lo afirmado por Andrea Molfetta (2018), Irene Depetris, afirma que los filmes de carretera, a partir de los años 90 en Latinoamérica, nos traen tránsitos diversos, de un país al otro, del centro a la periferia urbana, o aún dentro de sub-espacios dentro de las periferias, pero siempre siendo procesos que conducen a una visión inestable de la identidad. Reafirmando este concepto, tanto el protagonista, como Lem, se presentan como personajes en crisis, que en algún momento pierden debido a diferentes circunstancias su propia identidad, perdidos en la inmensidad de la Pampa, “cansados de llevarse puestos”, al decir de la vidente.

La escenografía desde el comienzo del filme, donde el protagonista baja de un tren en medio del campo, los títulos transcurren mientras se escucha la voz en off del protagonista, en una reflexión que refleja las primeras líneas de la novela: “Nunca me había pasado de andar sin un peso en el bolsillo. (...) Mientras iba en el tren me gustaba mirar el atardecer en la llanura, pero ahora me es indiferente” (Soriano, 1990:9). Camina, con un bolso de mano y su ropa como todo bien, primero por las vías, luego por la carretera en busca de alguien que lo lleve o hasta encontrar una estación de servicio, donde aprovecha a robar un par de huevos del gallinero y lavar la ropa y bañarse en un fuentón de chapa, que funciona como improvisada tina al lado del molino, y a lo lejos, una avioneta abandonada en medio del campo, el Torito, que referencia y contextualiza la historia en las cercanías de Colonia Vela, el pueblo donde transcurrió la primera novela de la trilogía, No habrá más penas ni olvido.

La tranquilidad es interrumpida por un viejo coche que a los bocinazos llama al empleado de la gasolinera, el hombre que baja, mayor y corpulento, es Coluccini, quien en un cocoliche<sup>224</sup> típicamente argentino, llama a voces intercalando la frase que lo caracteriza: “l'avventura e finita”. Tanto, que se escapa, llevando al protagonista, estafando al empleado de la gasolinera. Durante el diálogo se va conociendo parte de la historia, de cada uno de ellos. Nuestro protagonista es un Ingeniero Informático, que luego de vivir durante la dictadura en Italia, regresa al país, recorriendo las rutas para ir a probar suerte en el sur. Coluccini, le confiesa al ingeniero que cuando habla en italiano la gente baja la guardia, no desconfía, “son indios” remata, mostrando una cierta superioridad mientras le explica la treta para engañarlos, un grueso fajo de billetes, que está relleno de recortes de papel. Cuenta que llegó de joven, en la posguerra, en el año 1947 y que tuvo dos circos pero que se fundió debido a que este país es un circo, utilizando una de esas frases clichés de ciertos sectores de la sociedad argentina, a las que apela el autor a lo largo de su obra. A su vez, rebautiza al hombre como Zárate, aquel amigo y socio que se fue a Australia, llevándose a la mujer de Coluccini, sus hijos y el payaso del circo. Sin embargo, no le guarda rencor, habla de sus historias con ternura y afecto, como viejo rutero, le aconseja que nunca pise el freno, que siempre hay alguna posibilidad de una última maniobra o un golpe de volante, pero nunca el freno, al contar el Ingeniero su historia, que eso significa que está perdido.

Los viajeros ocasionales que transitan por las rutas de la zona son pocos y recurrentes, un viejo colectivo donde se trasladan un grupo de músicos que llevan un

---

<sup>224</sup> Se refiere a la jerga mezcla de diversos dialectos italianos con el español, utilizado ampliamente por la inmigración en Argentina, y clásico de los sainetes y el grotesco criollo argentino. El nombre se origina en uno de los personajes más populares del circo criollo, el Cocolicchio que personificaba a un italiano del sur. Según José Podestá, una de las figuras más importantes del teatro argentino y del llamado circo criollo, el personaje fue creado por el actor Celestino Petray, de su compañía que tenía gran facilidad para imitar a los italianos acriollados, inspirándose para el nombre del personaje, en un obrero calabrés de su compañía, Antonio Cuculicchio. (Podestá, 2003)

piano de cola en su techo, atado fuertemente, algún camión de transporte, el viejo Citroen 3CV de Nadia, el Gordini de Coluccini, el Rolls Royce (Jaguar según la novela) de Lem, y el Mercury de Boris y Rita, la motocicleta con sidecar que utilizan los ladrones de cables telefónicos, todos ellos son los que van cruzándose a lo largo de toda la historia, recorriendo las rutas a ninguna parte.

El Ingeniero se queda en Colonia Vela, donde un entierro se cruza a su paso, recorre la plaza, llega al bar, donde el patrón en una apología del lugar común sostiene con resignación “en este país nadie quiere trabajar, o que “está de moda irse de este país”, indicando al forastero donde está la estación de tren, pero avisando que hace más de un año que el ramal cerró, referenciando al cierre de gran parte de los ferrocarriles de larga y media distancia durante la presidencia de Carlos Menem. Otros hechos históricos que referencia la película así como – en menor medida- la hiperinflación de fines del gobierno del Dr. Alfonsín, en muchos de los diálogos, - La tienda que le solicita al Ingeniero que le pague la ropa por la tarde, ya que no sabe cuánto podrá modificarse debido a la inflación las tarifas – pese a que uno de los puntos es la atemporalidad de modo expofeso, almanaques en el que no se alcanza a leer el año, al igual que las facturas, o los recortes de periódico. Desde la estación el Ingeniero escucha un diálogo, entre una pareja que finaliza la relación, un hombre que se conforma con una sonrisa, con un gesto lejano y la mujer que le contesta que ella tiene la vida hecha, que no vuelva más, pese a la insistencia del hombre que recorrió medio mundo por ella. Alicia, huye a su coche y parte abandonando al atribulado caballero, mientras el Ingeniero recoge el cigarrillo a medio fumar, manchado de rouge de la mujer. Lem, pues de él se trata, mientras el Ingeniero cambia la rueda, el a la sombra bebe un vaso de whisky, contando parte de su historia, que le gusta manejar y de pronto llega a lugares sin saber como, así llego a Singapur, o a Alaska, conduciendo su coche, al

descubrir que el Ingeniero podría ayudar a hacerle saltar la banca en un casino, con sus conocimientos y los datos que él podría aportar luego de un año de investigación. Lo invita a cenar, pero al llegar a Triunvirato, el pueblo vecino, estaba todo cerrado excepto el hotel, donde se alojaron, compartiendo la habitación.

A la mañana siguiente, el Ingeniero nota la ausencia de Lem, temiendo que se fue sin pagar, sin embargo, al ser interceptado por el encargado, se encuentra con todo pago, el libro donde registró Lem los números de la ruleta y cierta cantidad de dinero que le permitiría sobrevivir un par de días. Una enorme fila de gente con productos de la tierra esperan a ser atendidos por la tarotista y adivina, Nadia, que atiende en la habitación vecina, sin embargo el Ingeniero sale a desayunar y a comprar ropa, de acuerdo a la novela, no así en el filme, donde se desarrolla un parlamento en la habitación del cuarto, con Alicia (Marita Ballesteros), que, haciéndose pasar por una amiga, busca a Lem. En el libro original, ese diálogo en que se describen a ambos personajes, transcurre casi al final del libro, en el partido de naipes que jugarán los de Triunvirato contra los de Colonia Vela, en los que el Ingeniero deberá hacerse pasar por el Subgerente del Banco, junto a la esposa de éste, amiga de Alicia. La mujer le pide que describa a Lem, y el le dice “olvidable” a lo cual a la repregunta sobre como es la mujer que le rompió el corazón, ella retruca, “inolvidable”, jugando una vez más con las oposiciones entre los personajes.

El ingeniero cena con Nadia, que lo invita a comer a su cuarto, lleno de mercadería que recibió como pago de sus servicios, a su vez, ella busca conocerlo a través de las cartas, le habla de su hija y lo describe como un hombre cansado de llevarse puesto”, le pide que haga el trabajo que le encargó Lem, ya que es su última oportunidad, a la vez que cuenta su historia, en La Plata había mucha competencia por lo que decidieron salir con su marido por el interior de la provincia, al principio repartían

el trabajo, uno al norte, ella el sur, pero el se enamoró y es ella la que hace todo el trabajo, ahorrando para irse a Brasil, donde ya están los hijos. Lo lleva en su Citroen, sobrecargado de mercadería, contando que Bengochea su marido vendía de todo, que lo ve poco, pero le alcanza, no recuerda nada de la noche anterior, creyendo que el Ingeniero se había puesto cargoso con ella (la novela cuenta los detalles de la borrachera de Nadia, y como el policía que custodiaba el cuarto y el Ingeniero la debieron atender). Ella continúa, contando su futuro según las cartas, el país lejano, los hijos casados y el marido que se le morirá pronto, que tiene una amante joven, y estas historias sumadas a la soledad al atascarse el coche en medio de la laguna lleva a un acercamiento entre ambos.

La llegada de Lem, increpándolo por conocer a Alicia, lo saca del medio del campo. El Ingeniero da las explicaciones, que no la conocía, que recogió la colilla del piso, y que ella había ido a buscarlo al hotel. Nadia le tira las cartas a Lem sobre el capot de su viejo auto, mientras el Ingeniero se cambia en el potente coche del jugador, descubriendo el arma que tenía escondida bajo el asiento.

Se despide de Nadia, que le comenta que no pudo descifrar a Lem. Cada uno por su lado continúan viaje. Lem y el ingeniero llegan a un motel con estación de servicio. Al pedir nafta y habitación, un indolente empleado, le explica que está en huelga por tiempo indeterminado. Lem insiste con los cálculos para la martingala, y el Ingeniero le informa que los tiene listos, pero necesitará una computadora, o al menos un teléfono para pasarlos a un amigo para que los procese, optando por esta opción. En ese motel a la salida de un pueblo, se encuentra con Boris un joven sordomudo y su esposa, Rita. Lem le propone que entregue su mitad de las ganancias que le corresponde a alguien si la martingala funciona, mientras el Ingeniero va deprimiéndose al revisar su pasado: perdió a la única mujer que lo quiso de veras, no había sabido ser



padre y vivía escapando, acusándose de no disfrutar las cosas, por querer cambiarlas, de no haberse quedado en Italia, pero algo le decía que debía volver y salvar dentro suyo todo aquello que quería que su hija aprendiera algún día. El monólogo en off se ve interrumpido por la transmisión de un partido de fútbol, Barrante hace su ingreso en la historia, con una manguera enrollada a su pecho y una maleta que se abre dejando caer todo al primer descuido. Entablan conversación, Barrante convencido que el Ingeniero es uno de los que roban los cables telefónicos, un negocio debido al precio de venta de los hilos de cobre.... Pese a que intenta explicar que ese no es su negocio, el otro no le cree e insiste con lo mismo. A la espera de su socio, que está retrasado, cuenta que está atrapado en la zona desde 3 o 4 meses atrás, el hombre ferviente creyente en la iniciativa privada va por las estancias bañando peones, y evaluando la posibilidad del robo de cables, pero no tiene el capital necesario para un vehículo que saque la mercancía robada de las banquinas. Le entrega un carretel de la suerte (una taza en la novela), que el Ingeniero le entrega a Lem cuando parte en busca del casino. Éste le entrega la ruleta y un sobre, con la foto de un niño. Los gritos en guaraní de una mujer lo interrumpen, es una de las mujeres del empleado, discutiendo porque la manda de vuelta a Corrientes, la provincia donde ella vivía. Llega Barrante por la cerveza ofrecida, y ayuda al Ingeniero a remover la basura que molestaba su ojo haciéndolo lagrimear. Con su ducha ambulante, logra remover la basurita, ante el aterrorizado Ingeniero ante la solución propuesta. Este le ofrece unas sardinas para comer, que el hombre agradece, debe enviar dinero a su hijo que quedo con el abuelo en Berazategui, pero es todo muy duro. El Ingeniero, ya que no está Lem le ofreció quedarse esa noche en el motel. Lo que Barrante acepta agradecido.

A la mañana, Boris y Rita, lo ponen al tanto en el almuerzo, una mulita al asador, de las novedades, el empleado está atrincherado en la oficina desde cuya

ventana asoma el caño recortado de una escopeta, por un tema de amor, le cuentan Boris con señas, que el hombre tiene dos mujeres, Julia, la más simpática, según la joven y Ana. Además le aconseja que se acerque con un pañuelo blanco, a fin de evitar que lo ataque. Luego de una gran siesta, nuevamente la pelea de los amantes lo despierta, en medio del drama, se escucha la voz de Barrante transmitiendo un partido de fútbol, el empleado, le dispara y huye. El Ingeniero lo acompaña en su agonía, mientras Rita y Boris intentan pedir ayuda, pero nadie ubica el paraje, la Ruta del Desierto, cerca de Junta Grande, es un lugar inexistente en los mapas. Cuando el Ingeniero les pide ayuda para llevarlo al cuarto, el mudo habla, asustado, temiendo a que se crea que ellos fueron los asesinos. El Ingeniero lo echa, y le recomienda que nunca más hable, solo, vela en silencio al amigo ocasional, interrumpido por la llamada telefónica de Lem, que le avisa que el ya ganó, y sigue en esa racha. Los jóvenes mientras, parten apurados. Unos bocinazos lo despiertan, es el Gordini de Coluccini, acompañado por tres sacerdotes, Al principio no lo reconoce, al conocer la situación deciden enterrarlo, Colocchini le pide que de la extradición, a Salinas, que le retruca al mejor estilo del grotesco que es extremaunción y no corresponde porque ya está muerto. Así organizan el entierro, el Ingeniero cava la fosa, Colocchini ceba mate, mientras se ponen al día de sus andanzas, le cuenta que se asoció con los sacerdotes para ir a las estancias cuando estaba tocando fondo, el Ingeniero, le comenta que su socio haría saltar la banca, y los curas acercan el cadáver. Salinas lee un fragmento de la Biblia, un fragmento del cantar de los cantares, Coluccini echa la primera palada de tierra, cediendo la pala al Ingeniero para terminar la faena. Mientras le cuenta como el sacerdote da los sermones, y como logra facturar, llegando a contratar a los dos ayudantes. Luego improvisan un partido de fútbol, en el que Coluccini aprovecha para revisar los bolsillos de las sotanas que actúan como improvisados arcos. En un

momento le hace un gesto al Ingeniero para que se prepare, así en un descuido, huyen, dejando a los tres sacerdotes a pie... persiguiéndolos ofuscados. Llegan a Junta Grande, que se había convertido en un pueblo fantasma, abandonado, sin nadie. Una bicicleta abandonada en la puerta de un organismo oficial, recorren la ciudad, vacía y muerta y entran al bar, encuentran un dinero fuera de circulación, y Coluccini le cuenta que con dos o tres billetes de ese dinero había comprado un oso en Santa Fe, con el que tenía algunos números de bastante éxito, que luego compró el circo, reflexionando con un velo de tristeza sobre la ingratitud de este país con los artistas, recuerda la época de gloria con el circo, y su decadencia, dejando el acento italiano, el Ingeniero, lo mira y ante la tristeza apenas murmura, al descubrir el secreto, usted es argentino.... Encuentran unas cartas abandonadas, y Coluccini le invita a apostar ante un real envido<sup>225</sup>, el Ingeniero, le pregunta que apostar? Y el falso italiano le retruca, preguntando que apostaba su socio, ilusiones contesta y Coluccini acepta, invitando a que ponga la suya, el Ingeniero confiesa que ya no le quedan, algún recuerdo, algo que pueda contar en Bolivia le pide, y el Ingeniero le cuenta del fantasma con el que jugaba de niño, que entraba por debajo de la puerta, aunque le resulte difícil de contar, Coluccini acepta, y pone en juego uno propio, el de la joven que lo miraba desde la platea, en Chubut, admirándolo, y como ante esa mirada el hizo las piruetas más osadas, y continuó realizándolas luego de la función para la joven.... Le canta la Falta con los ojos brillantes, dispuesto a perder para que Coluccini pueda guardar ese

---

<sup>225</sup> El real envido es una apuesta vinculada con el valor de las cartas, en el truco, quizás el más popular de los juegos de cartas españolas, típico desde la época colonial en la zona rioplatense. El juego, que puede jugarse entre dos, cuatro y seis jugadores, en dos bandos de 1, 2 o 3 alternando en los lugares los integrantes de los equipos en este último caso, se alternan rondas donde juegan los seis, y una forma llamada pica pica, donde se enfrentan uno de cada equipo de acuerdo a como están enfrentados. La finalidad es sumar puntos de dos formas diferentes: a través del puntaje de las cartas (envido – envido envido – real envido – falta envido) en el que se suman las dos cartas de más puntaje de un mismo palo y del valor de acuerdo a la figura y palo (truco – retruco – vale 4), de acuerdo a una tabla prefijada as de espadas, as de bastos, siete e espadas, de bastos, tres, dos, y luego de acuerdo a su número. Por lo general se juegan tres partidas (partida revancha y bueno) cada uno hasta treinta puntos (los primeros 15 son las malas, las siguientes 15 las buenas)

pequeño gran recuerdo que lo emociona, pese a tener más de las 29 que canta el equilibrista, mintiendo para no robarle ese único atisbo de alegría al viejo artista. Revisan el bolso de la bicicleta, encuentran un periódico con una gran foto de Evita, y una carta para el Ingeniero.

Se aparta para leerla, Laurita, tenía diez años, y le contaba de las calles de Roma que habían recorrido juntos en el pasado, entendiendo que su historia era diferente a la propia, sus experiencias de infancia diferentes, produciendo en el hombre nostalgia y ternura interrumpidas por los gritos en busca de su atención de Coluccini, que volaba en la bicicleta por los cables y los techos, con una improvisada capa roja al cuello y una barra para mantener el equilibrio, recibiendo los aplausos entusiastas del Ingeniero que va dando una enorme sonrisa. El espectáculo continúa hasta que el artista cae pesadamente, pero feliz, solo tuvo un hombro dislocado que el Ingeniero debe colocar en su lugar. Son sorprendidos por Nadia, que no duda en apuntarles a la cabeza, erigida como la cabecilla de la banda integrada por Salinas y sus ayudantes, buscando el plano donde está enterrado el dinero de las limosnas. Mientras hablan, los jóvenes ayudantes intentan escapar con el tesoro, pero Nadia no duda en dispararles, reduciéndolos mientras Salinas huye con el botín, sueña con ir a Roma (Madrid en la novela), al Vaticano, harto de confesar prostitutas y ladrones, en una parroquia de un barrio pobre del conurbano. Toma el Gordini y abandona el lugar, pese a que el Ingeniero intenta disuadirlo, recordándole que todos ellos lo acompañaran en todo momento porque son parte de su pasado, del hoyo que cavó toda su vida. Intenta huir en el coche de Coluccini, cuando es sorprendido por Nadia que frustra el escape.

“Este país está lleno de ladrones” afirma Nadia, contando el botín de Salinas, en una muestra de hipocresía, justificándose en que es “una mujer sola que estuvo durante 20 años entre yuyos y pisando bosta”, invitando al Ingeniero a acompañarla,

aunque este rehusa, justificando que se aburriría, porque es “un hombre cansado de llevarse puesto”.

Nuevamente en la carretera, en largas jornadas Coluccini y el Ingeniero continúan su travesía, cruzándose una vez más con la pareja del Mercury que aún sigue en la búsqueda de su camino a Cleveland. Coluccini decide que el próximo destino será Colonia Vela y hacia allí marchan. El Ingeniero se preocupa por el plan del falso italiano, pero lo sigue. Vuelve al boliche del pueblo, donde continúa todo como lo había dejado hacía tiempo, el patrón limpiando vasos y sirviendo vermut, el parroquiano, leyendo el diario en la barra, y una pareja de paisanos jugando damas en una mesa. Cuando es reconocido por el patrón, le cuenta que está yendo a pie a Luján por una promesa, que había conseguido trabajo en el Casino de Mar del Plata, revisando con la computadora la seguridad, para evitar que el casino se funda. Le importa lo que no sale, no lo que sí, despertando el interés del Doctor Maldonado (Alfonso de Grazia) que razona, saber que no va a salir es como saber lo que si va a salir, preguntando si también funciona esa lógica para los juegos de cartas. Al recibir la información, decide pagar la cuenta del forastero. Entra Coluccini, elegante, trajeado, y hablando en italiano, solicitando la revancha del partido jugado en Mar del Plata, el plan del timador está en marcha. Insiste, cuando el Ingeniero relativiza todo para evitar el juego, y el equilibrista insiste, le pregunta por el Rolls Royce, lo perdí jugando, Maldonado se interesa cada vez más en el tema, cuando el Ingeniero le dice que no tiene dinero, por su promesa de ir a pie a Luján, inmediatamente se ofrece como garante, hasta 100 dólares para que juegue contra “el improvisado” la revancha en el juego.

Se arma la mesa, Coluchini, explota su arte de prestigiador para mezclar las cartas ante un azorado Maldonado, con cartas francesas, esta vez juegan al póker, a diferencia del libro donde se juega una partida de truco. Gana el Ingeniero, y Maldonado

le da parte de la ganancia y le ofrece jugar por la copa provincial contra los de Triunvirato en una partida de truco. Mostrándose desinteresado, el Ingeniero busca excusas, que no ha traído ropa, pero el interlocutor no escucha razones, le propone llevarlo con el coche hasta Lujan pero que juegue con ellos, hacía al menos tres años que no ganaban, y juegan por un pozo en el que todos ponen sus ahorros. Insiste, y le monta un personaje, el nuevo gerente del banco, Timontini. Finalmente acepta y esa noche, se presenta. El evento es una gran fiesta donde los invitados visten sus mejores galas, smoking blanco los hombres, o trajes, las mujeres sus mejores joyas. El pueblo en la calle los observa armando una pasarela improvisada. Los seis jugadores, cuan héroes son ovacionados, cuando saludan desde la escalinata. Por Colonia Vera, Maldonado, el Comisario y el Ingeniero; por Triunvirato el Intendente, un Marino y Coluccini. Con un enorme cuadro de la Campaña del Desierto, donde se encuentran las tropas gubernamentales del General Roca y un Malón como mudo observador de la partida. El primer chico, fue para Colonia Vela, la revancha para Triunvirato, y finalmente el bueno. Desde la imagen, el director resuelve la tensión con primeros planos de las señas del juego de los protagonistas, alternando con la mezcla de los naipes, los porotos que marcan los puntos y los ceniceros llenos. Los ánimos se caldean, salen a relucir las viejas rencillas políticas y las pullas entre vecinos, los de Colonia Vela echan en cara a los vecinos, en especial al marino, su antiperonismo, su "gorilismo", y estos justamente, les recuerdan su peronismo. Durante esta última mano, Coluccini les hace firmar el cheque por el dinero que le prometieron, y gana la última mano, quedándose una vez más Triunvirato con la copa. Al levantarla Coluccini, caen de sus bolsillos las cartas, dejando al descubierto la estafa. Debiendo huir el Ingeniero por la ventana del baño hasta el coche para rescatar a su socio. Este feliz le cuenta que pese a todo aun tiene el cheque, pero se desilusiona ante el enojo y la recriminación,

cuando le explica que el cheque puede anularse con una llamada telefónica. En la misma situación de pobreza, deben continuar con su huida.

Una vez más, el Ingeniero se encuentra con Alicia, que le dice que Lem se despidió que se iba a Alaska, pero que debía encontrar a alguien en la ruta, ella sostiene que es un fantasma que se inventaron, pero él insiste que es real, que le dejó una ruleta, ella confiesa que a ella estampillas raras. Le pregunta sobre el por qué no se atrevió a irse, que Lem se conformaba con poco. Ella desde su cobardía y egoísmo le pregunta ¿y yo qué? -Jugó y perdió, contesta como despedida para continuar la huida hacia ninguna parte. En la costa, el coche dice basta, pero encuentran el Rolls Royce, mientras se acerca, el Ingeniero cabila: "Tuve la sensación que ya no existíamos para nadie, ni siquiera para nosotros mismos. Nos conformábamos con la promesa de una sonrisa lejana o un cheque inútil. Lo que nos atraía era mirar nuestra propia sombra derrumbada, y quizás pronto íbamos a confundirnos con ella" mientras avanza con paso firme hasta el Rolls Royce estacionado en la playa, mientras la cámara realiza un paneo sobre el paisaje de la costa patagónica, sus playas de arena blanca, y sus acantilados blancos amesetados.

Al llegar encuentra a Lem muerto, junto a su pistola, y unas pocas posesiones: una botella de whisky vacía, las llaves, la foto que le había entregado y utilizó para escribirle el mensaje de que se encontrarían, el cuaderno rojo doblado donde había registrado meticulosamente los números de la ruleta en búsqueda de la progresión que le permitiera hacer saltar la banca, su reloj, el carretel de la suerte y una corta esquela: "Mi viaje termina acá, siga adelante, y si alguna vez se acuerda de mi, hágame una señal. Lem". Recoge el carretel, y las llaves, a las que tira al mar. Toma sus pertenencias del automóvil de Coluccini, y retoma su camino, nuevamente, a pie como al inicio de toda la historia. De pronto en lo alto del acantilado, al anochecer, Dios se le presenta a

Coluccini, Antonio y lo absuelve de sus pecados, bendiciéndolo. Coluccini, corre a contarle que le dijo que el siempre estaba donde no le corresponde, que lo perdonó, desde alla arriba en la cruz. ¡¡¡L'avventura e finita!!! Gritaba, un Coluccini exultante. Le pregunta si irá a Bolivia, y firme contesta ahora más que nunca. Le cuenta que Lem se mató, que se tiró un tiro, y el artista le retruca: "Era un tipo inteligente su socio, se tiró sin red y como cayó mal, se fue sin saludar". - Podía haberme esperado - , es la triste respuesta del Ingeniero, "hay un momento para retirarse, antes de que el espectáculo se vuelva grotesco, Zárate, aunque el público esté aplaudiendo a rabiar, si uno es un artista verdadero, sabe." A continuación, decide despedirlo, le recuerda que hay un tren esperándolo, que vaya a sacar petróleo, que deje esto. A modo de despedida el Ingeniero le pide que no se meta en líos que a lo mejor el de la cruz es un estafador, Jesús en el evangelio decía otra cosa. ¿Y eso que importa? Dice lo que uno necesita retruca el artista, Por último, le remarca el Ingeniero una vez más que él no se llama Zárate. "nunca me dijo como se llamaba...." Reflexiona Coluccini, aconsejándole que le escriba a la hija, contando la verdad, que se anime.... Y él le retruca que lo hará si encuentra un buzón y le contará que tiene un amigo que vuela por los techos, y se juega los recuerdos al truco – no le diga que me iba mal, le pide Coluccini, Y que le cuente de los aplausos.... - Me pidió que no mienta -, le recuerda el Ingeniero, preguntando si sabe por donde ir. - Si, más que nunca y usted también lo sabrá cuando haga bien las cuentas, suba al tren y escriba esa carta. No ponga el pie en el freno, acelere! - Le pide que cuando encuentre el tren toque bocina, y el Ingeniero le entrega como despedida, el carretel de la suerte. Se abrazan y cada uno sigue su destino. El ingeniero encuentra el tren, toca la bocina, recorre el tren a lo largo de los vagones de las diferentes clases, vacíos, y en el último, asomado a la ventana de la puerta, se repiten las palabras del inicio, pero esta vez en la carta a su hija: "Hijita querida: Nunca me había pasado de



andar sin un peso en el bolsillo. (...) Mientras iba en el tren me gustaba mirar el atardecer en la llanura, pero ahora el paisaje me resultaba indiferente. No sabía a dónde iba, ero al menos quería entender mi manera de viajar”

Olivera recuerda: “Después de **"Una sombra ya pronto serás"** quedé muy golpeado. Era una road-movie que no llevaba a ninguna parte, con personajes que giraban en círculos, con un planteo superintelectual. Y no funcionó. No anduvo de público, tuvo una crítica regular, fue al Festival de Venecia y no pasó nada, fue seleccionada para el Oscar y no pasó nada. No tenía ganas de volver a dirigir enseguida”. (La Nación, 2001). Tanto fue así que tardó seis años para volver a filmar una película, dedicándose en ese tiempo a la producción y dirección televisiva en miniseries y unitarios de altísima calidad como *Nueve Lunas*<sup>226</sup>, *De poeta y de loco*<sup>227</sup>, *Archivo Negro*<sup>228</sup> y *Laura y Zoe*<sup>229</sup>.

Sin embargo, esta película junto a **No habrá más penas ni olvido**, fueron las que convencieron a Marcela Serrano para autorizar llevar al cine su novela, según sus palabras: "Conocía el muy buen trabajo que había hecho Héctor Olivera con la literatura

---

<sup>226</sup> Serie de 29 capítulos que se exhibieron en televisión de aire entre los años 1994 y 1995, protagonizada por Oscar Martínez y Cecilia Roth, que contaban la historia de dos médicos obstetras como hilo conductor de las historias unitarias que se presentaban en cada capítulo.

<sup>227</sup> Miniserie televisiva que estuvo al aire en 1996, protagonizada por Oscar Martínez, Mercedes Morán y Hugo Chávez que cuenta la historia de amor de un profesor y su alumna, intercambiando poemas, en un ambiente fuertemente literario.

<sup>228</sup> La serie programada originalmente con tres series de 13 capítulos cada una, de las cuales se emitieron solo dos, durante el año 1997, mantuvo el equipo técnico de *De Poeta y de Loco*, y consistía en unitarios de 60 minutos que presentaban diversos casos policiales, a partir de un protagonista, Rodolfo Ranni, en la piel del Comisario Ferrari, y Julio Chávez en su primer protagónico para televisión, que le valió su primer Martín Fierro

<sup>229</sup> Miniserie, de trece capítulos con trasfondo en una historia policial, tras la muerte de Carlos Pratt (Tato Pavlovsky), amante de Zoe Ruiz (Susu Pecoraro) y padre de Laura (Cecilia Roth). Todo indica que esa muerte fue accidental, pero la investigación -encarada por esas dos mujeres, un periodista y un abogado- refleja posteriormente que se trató de un crimen a sangre fría. La cuestión es que en su testamento, Pratt dejó establecido que Laura y Zoe se queden con su estudio fotográfico de Buenos Aires. Y ellas, fotógrafas de profesión, y en situaciones personales de emergencia (su amante está en la calle, y su hija se está separando de su marido, que vive en España), deciden afrontar el desafío instalándose en el estudio al que también usan de vivienda a pesar de que entre ellas no hay una buena relación, al menos, al principio.

de Osvaldo Soriano", un autor que ama. "Este dato me resultó muy importante para sentir la tranquilidad de dejar todo en sus manos -dijo-. Un director de cine que se ha interiorizado con el lenguaje de la novela ya tiene un enorme camino andado (desde el punto de vista, claro está, de los novelistas). En todo caso, cuando recibí su propuesta, consulté con amigos argentinos sobre ella y todos estuvieron de acuerdo." (La Nación, 2001)

El director, sobre la novela recuerda: "En **"Antigua vida mía"** encontré tópicos femeninos muy atractivos: la amistad, la intimidad, el tipo de conflictos. Y había otros elementos dramáticos importantes: la maternidad, la mujer golpeada, la mujer profesional que se olvida de su familia por su trabajo. Había material para trabajar con un criterio de dirección distinta", aunque no sin dificultades, ya que Antigua..." debía filmarse el año último (se refiere al 2000), pero el libro no estaba maduro, y Cecilia (Roth) estaba comprometida con Almodóvar para presentar **"Todo sobre mi madre"** en los Estados Unidos y Europa. Se fue postergando hasta que todos pudiéramos hacerlo"... (La Nación, 2001).

La película era novedosa para las temáticas de Olivera, puesto que hasta ese momento recuerda el director: "nunca se me había ocurrido hacer un melodrama. Y no por falta de oportunidad: (Fernando) Ayala (codirector, coproductor y su socio de la productora Aries, fallecido en 1997) más de una vez quería entusiasmarme con algún proyecto". Reconociendo como la experiencia televisiva lo acercó al género, asumiendo que esta vez quería ser sentimental, abordando el filme desde los sentimientos. A su vez, en este filme su hijo Marcos participa como Productor Ejecutivo, luego de haber trabajado como Asistente de Dirección en *Una sombra ya pronto serás*, realizando posteriormente la producción, o los guiones de los filmes dirigidos por su hermano Javier, continuando la tradición familiar. Si bien el director le ofreció a Marcela Serrano

que adaptara su libro para la película y escribiera el correspondiente guion, la escritora se negó, aduciendo "Nunca escribí un guion y me pareció que aceptarlo sería una forma de improvisación. Además, en ese momento estaba concentradísima escribiendo alguna novela y no tenía tiempo interno para otra aventura creativa. Al no escribir yo misma el guion, debí abrirme a que lo hiciera otra persona, con los riesgos del caso para los efectos de fidelidad. Pero es entonces cuando una hace un acto de fe en el director a quien le has entregado la novela y la dejas ir" (La Nación 2001) solicitándole al Director solo que "la película se rodara en Antigua, Guatemala", recuerda Héctor Olivera. Así en una coproducción con España se inicia con el guion de Ángeles González Sinde<sup>230</sup> y Alberto Macías<sup>231</sup>, quienes realizan una adaptación con interpretación de acuerdo a la clasificación de Sánchez Noriega mencionada al inicio de este capítulo. Tomando como base la novela de Marcela Serrano<sup>232</sup>, la locación de la historia se muda de Santiago de Chile a Buenos Aires, los paisajes de la Patagonia Chilena mutaron al paisaje isleño del Delta del Paraná, manteniéndose las locaciones de Guatemala. Pese a ello, el espíritu de la historia se respeta, sin embargo, se modifican algunas historias de los personajes y su pasado, así como también los hechos que desencadenan la tragedia: Violeta, divorciada con una hija adolescente,

---

<sup>230</sup> Guionista, actriz y directora española que presidió la Academia de Cine entre los años 2006 y 2009, y ejerció como Ministra de Cultura de España entre 2009 y 2011.

<sup>231</sup> Guionista español de cine y televisión, que participó en series como *Cuéntame como pasó*. En la actualidad se desempeña como presidente del sindicato de Guionistas ALMA, uno de los más grandes de España.

<sup>232</sup> *Antigua Vida mía* es la tercer novela de Marcela Serrano, luego de *Nosotras que nos queremos tanto* (1991), que en Argentina tuvo una exitosa versión teatral y *Para que no me olvides* (1993), todas ellas con numerosas reediciones debido a la recepción del público, al igual que sus novelas y cuentos posteriores, *"El albergue de las mujeres tristes"* (1998), *"Nuestra señora de la soledad"*(1999) , *"Un mundo raro (dos relatos mexicanos)"*(2000) *"Lo que está en mi corazón"* (2001) *"El cristal del miedo"* (cuento 2002), *"Hasta siempre, mujercitas"* (2004), *"La llorona"*(2008), *"Diez mujeres"* (2011), *"Dulce enemiga mía"* (20 relatos, 2013), *"La novena"* (2016) y *"El manto"* (2019). La autora, hija de la escritora Elisa Pérez Walker y el ensayista Horacio Serrano, nació en Santiago de Chile en 1951, y debió partir al exilio tras el golpe de 1973, estableciéndose en Roma, al igual que Violeta Dasinski, su protagonista, encontrando en la descripción que realiza el personaje rasgos autobiográficos de su exilio. Si bien sus novelas y cuentos fueron traducidas a diversos idiomas con éxito, por lo general la crítica de su país no la ha tratado bien, recibiendo respuestas de la escritora, que considera que en Chile *"Hay un grupo de críticos que son unos misóginos, que odian todo lo que tenga que ver con las mujeres"*, en una entrevista radial realizada en octubre de 2011.

Jacinta, en la novela, es una mujer sin hijos, que queda embarazada de su marido, Eduardo, un escritor mayor que ella esperando a una niña que llamará Jacinta (en la novela el fruto de esa relación es un niño, Gabriel). El pasado de su marido también es alterado, viudo tras un accidente automovilístico, del que él es responsable -un terremoto seguido por un maremoto según la novela- en el que murieron sus padres, su hijo (en la película se habla de dos) y su mujer. La historia de Josefina, la amiga de la infancia de Violeta, una reconocida cantante, que surge a la fama en un Festival de Viña del Mar, erigiéndose en la cantante de la dictadura pinochetista, luego de quedar viuda con dos hijos pequeños (Celeste y Borja), y dedicada a dar clases de música para subsistir, casada con un prestigioso abogado, Andrés, del que tiene un tercer hijo adolescente, Diego. Historia simplificada en el filme, donde no aparece el hijo menor, y Celeste y Borja aparecen como los hijos de Andrés, el único marido de Josefa, quien porta al ser interpretada por Ana Belén un fuerte acento español, y a fin de cerrar la composición del personaje, se deja de lado todo ese trasfondo de la historia de su triunfo en la música.

El contrapunto entre ambas mujeres tan distintas entre sí, es totalmente respetado en el filme, construyendo ambos personajes, la fría y egoísta Josefa, que renuncia a mucho por mantener su carrera, y la cálida Violeta, llena de ideales y sueños, buscando su lugar en el mundo, dispuesta a todo por un hijo.

Estas modificaciones a su vez llevan al espectador a no alcanzar a comprender algunos de los matices vinculados con las historias de los personajes, así como la riqueza de muchos elementos descriptivos de la sociedad chilena en los años 60-70 y de algunos ámbitos intelectuales, ya que se torna en una historia atemporal de violencia de género y los matices de los puntos de vista femeninos, respetando, en parte los aportes de la novela, editada en 1995. Tema que es de resaltar, ya que en

ese tiempo la violencia doméstica no era un tema que tomara estado público y no se tenía una idea real de su dimensión social en latinoamérica, donde ni siquiera existían estadísticas o datos sobre la violencia de género, al menos en Argentina, donde las primeras estadísticas oficiales datan de 2010, y las de algunas organizaciones feministas, de dos años antes.

Las motivaciones del crimen cometido por Violeta también difieren entre novela y película, debido a la adaptación del guion: en la primera ella decide matar a su marido, al descubrir que intentaría violar a su hija adolescente, al dirigirse borracho al cuarto de la joven. En el filme, al no existir esa hija, lo hace al poner en riesgo su embarazo, al intentar una vez más violar a la mujer.

Pero la autora justifica y acepta estas modificaciones, teniendo en cuenta que una adaptación cinematográfica "no puede ser fiel" a la obra literaria "porque se trata de un lenguaje diferente", ya que "las propiedades del cine obligan a reelaborar la historia y la atmósfera". En la literatura, señaló, "son las palabras las protagonistas, mientras que en el cine es la imagen". Y por ello, "la trama debe tener un enfoque distinto".

La película se inicia con la detención de Violeta como sospechosa principal de un crimen en la vieja casa de un barrio porteño, donde el tiempo parece detenido. La suben esposada a un móvil policial, mientras Josefa Ferrer, su amiga de toda la vida, ve de lejos la escena, acercándose e ingresando a la casa, para rescatar los diarios personales de la acusada, pese a la clausura del lugar precintado como escena de un crimen. Valiéndose de su fama, convence a los policías de consigna para llevarse su preciado tesoro, burlando el acoso de la prensa que en busca de la primicia intentan acosarla, tanto en la puerta de la vieja casa como en la de su domicilio. En su casa,

Andrés (Jorge Marrale) su marido, abogado la espera haciéndose cargo de la defensa. El espectador, va desentrañando a través de una serie de flashback, desarrollados a partir de la lectura de los diarios de Violeta, por parte de Josefa, llevándonos al inicio de la relación de la mujer con el marido al que asesinó: Eduardo Marelli (Juan Leyrado), un hombre mayor que ella, perseguido por un pasado tormentoso, en el que debido a su alcoholismo murieron en un accidente automovilístico su familia. Así va desentrañando la relación entre Violeta y Eduardo, como él va invadiendo la vida y los espacios de Violeta, dominándola, castigándola física y psicológicamente. Desde lo fílmico, esta violencia se hace explícita para el espectador, así, por ejemplo, ocupa para escribir, obligando a mudarse, el rincón preferido de Violeta, donde ella tiene sus recuerdos, fotos familiares, de aquella madre, Cayetana, que la dejó de niña para ir a pelear a Guatemala con la guerrilla, y un padre que ya entonces tenía otra familia. En la novela, esa estirpe de mujeres fuertes, decididas, marca a la mujer, exilada por más de diez años en Europa. Si bien ella era arquitecta, se dedicaba a la restauración y puesta en valor de edificios antiguos. De a poco, Eduardo va buscando aniquilar la voluntad de su mujer, maltratándola psicológicamente, mientras ella va entrando en la desesperación ante el temor a perder la oportunidad de ser madre, él se niega a hacerse estudios, torturándola al plantearle que se haga a la idea que ella no puede tener hijos, descalificándola como mujer, e intentando aislarla de todo lo que puede fortalecerla, como las viejas cartas que había enviado Cayetana, a las que le aconsejaba quemar para dejar de lado el pasado. Cuando ella presenta un atisbo de resistencia a los deseos de su esposo, éste se violenta, llegando a violarla, para luego pedir perdón, lloroso, con flores y regalos, sin reconocer su problema de alcoholismo, al que Violeta intenta negar y justificar.

En paralelo, transcurre la vida de Josefa, que se centra en su carrera, intentando equilibrarla con la vida familiar, como contra parte. Así, mientras intenta componer, es interrumpida por los diferentes integrantes de su familia, Sus hijos, su mucama, al tenerla en la casa no consideran trabajo la composición musical. La situación de ahogo y falta de apoyo la lleva a plantear la compra de un departamento donde poder encerrarse a componer, lo que es rechazado de plano por su marido, responsable, de las finanzas familiares, exponiendo una vez más, los estereotipos sociales patriarcales: Para una madre es ventajoso estar cerca de los hijos”. Recibiendo como respuesta un lacónico, para mí no.

Ambas amigas se reúnen, se ponen al tanto, de sus desventuras, Josefa, contando que su decisión es hacer el estudio en la propia casa, como alternativa a los obstáculos presentados por Andrés. Violeta le cuenta a su vez sus infortunios, que decidió dejar los tratamientos de fertilidad, dándose por vencida... y partiendo a Guatemala para encontrarse con la familia de un compañero de su madre. La novela, la lleva a México, y en un romance ocasional con un periodista norteamericano, llega a Antigua.

### 5.3. Cine y Pintura: Olivera reinterpreta a Siqueiros. Acerca de El Mural

Hacia 2008 Olivera tenía un par de proyectos, uno de ellos, un guion que envió a España y que tenía mucho que ver con los primeros pasos del Director, que recordaba las historias de Eduardo Bedoya, su jefe en los Estudios Baires sobre la familia Botana. Lo que habían pensado en la época en que Aries era una productora consolidada, junto a Fernando Ayala, una saga familiar sobre Natalio Botana, su esposa Salvadora, y sus hijos, se convirtió en un filme sobre un momento puntual de la historia familiar,

enmarcado en los años posteriores al golpe del general Félix Uriburu en septiembre de 1930, y la llamada década infame.

Olivera decide dedicarse a desarrollar el libro cinematográfico, ya que la crisis financiera de su productora no permitía contratar un coguionista, y lo presenta en busca de financiamiento ante el INCAA, y a su vez viaja a Madrid en busca de financiamiento, que es aprobado por Televisión Española y el productor Enrique Cerezo. Miguel Angel Solá y Cecilia Roth fueron apalabrados para protagonizar la película, que en este guion original incluía como personaje a Federico García Lorca, con quien Neruda, según recordaba en sus memorias<sup>233</sup>, había participado de la fiesta de los Botana cuando presentó el mural pintado por Siqueiros, y ofició de campana durante su romance con la esposa del muralista en la torre de la piscina de la finca durante la fiesta.

De regreso al país, en una entrevista con Liliana Mazure, directora del INCAA, en ese período, ella le recomienda contactar a Mónica Lozano, presidenta de la empresa Alebrije de México para que participara en la producción ya que la recuperación de la obra de Siqueiros era un tema del que se había apropiado la presidenta Kirchner como uno de las actividades de los festejos por el Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, que desembocó en la conformación de una Junta de Gobierno considerada como el Primer Gobierno Patrio.

El proyecto avanzaba sin grandes problemas, sin embargo, la crisis económico-financiera que impactó en España en 2008, llevó a la suspensión de los aportes ofrecidos para la coproducción por ese país, y obliga a suspender la producción y reescribir el guion.

---

<sup>233</sup> Nos referimos a "Confieso que he vivido" publicada en el año 1974, tras la muerte del poeta chileno que se desempeñó como Cónsul Chileno en Buenos Aires a principios de la década del 30.



Sin embargo, el interés desde la Presidencia de la Nación en resaltar el proyecto de **El Mural**, en el marco del Bicentenario llevó a reactivar la preproducción de la película, tras una entrevista con Cristina Fernández, para tenerlo listo en el 2010.

La película de Olivera, se podría pensar como una de esas excepciones a las consideraciones de Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras quienes, siguiendo los planteos de Antonio Costa, sostienen que solo en ocasiones se pone el acento en el momento histórico, considerando que las películas del género biográfico pictórico, tienden a resaltar la universalidad y la verdad del arte por encima de las posibilidades de la historia, reflejando la concepción romántica del artista como un genio, un ser excepcional con una personalidad extrema, de gran sensibilidad, en perenne conflicto con la sociedad de la cual es habitualmente marginado (Ortiz y Piqueras:2003), ya que si bien la historia se centra en el momento en que David Alfaro Siqueiros, con 37 años llega a la Argentina siendo un reconocido muralista que había trabajado en su México natal, Estados Unidos y Uruguay y había viajado a París como agregado militar, donde se había relacionado con las vanguardias junto a Rivera, Picasso o Léger, en el país, tras unas fracasadas conferencias debido a sus ideas revolucionadas y realiza su Ejercicio Plástico, en el año 1933, no deja de desarrollar el contexto histórico de la Argentina de la llamada década infame, que se inauguró con el golpe del General Uriburu el 8 de septiembre de 1930, donde la tortura, la muerte, y la aplicación de la ley de Residencia, por la que se deportaba a los extranjeros de ideas de izquierda eran moneda corriente.

La película sigue todas las características del *biopic*, aunque sea una biografía fílmica parcial, con una creación artística excepcional y un artista protagonista, héroe incomprendido, que quiere cambiar el mundo con su arte y vive grandes pasiones. En

definitiva, da rienda suelta a la “leyenda romántica del artista” como sostiene Gloria Camarero (CAMARERO, 2009:20).

Esta coproducción argentino-mexicana, con guion del propio Olivera junto a Antonio Armonía, finalmente es protagonizada por el actor mexicano Bruno Bichir, junto a los argentinos Luis Machín, Carla Pertenson y Ana Celentano, debido a que Solá y Roth, por compromisos previos debieron abandonar el proyecto y alude al famoso mural que realizó el pintor mexicano en la fastuosa casaquinta Los Granados, situada en la localidad de Don Torcuato, en la zona norte de la provincia de Buenos Aires, propiedad del empresario Natalio Botana, dueño del diario Crítica y socio de los estudios cinematográficos Baires. El sótano semicilíndrico, de algo más de 120 metros cuadrados, le ofrece al pintor un desafío: poner a prueba nuevos conceptos espaciales y técnicos a la hora de la realización, utilizando proyecciones fotográficas en las paredes, en un espacio privado donde el dueño de casa tenía la intención de construir una sala de juegos, con acceso sólo para él y algunos amigos, para jugar al póker y fumar un habano mientras disfrutaban de una surtida y exclusiva bodega. El lugar estaba ubicado debajo del comedor principal de la mansión y su forma era un rectángulo de techo abovedado de 6,70 metros de largo por 5,30 de ancho. Tenía además dos pequeñas ventanas y una puerta angosta por la que se accedía al final de la escalera. Aunque Siqueiros sostuvo que se realizó sin boceto previo, se han encontrado los dibujos preliminares donde estaban casi todas las figuras resueltas para ser ubicadas en cada pared y techo. Entre las innovaciones de este mural, caben destacarse la sustitución de bocetos por el uso de la fotografía; la utilización del cinematógrafo proyectando las imágenes sobre el muro, o el empleo de la “brocha de aire” en reemplazo del pincel.

La reproducción del mural estuvo a cargo de Juan Danna, quien con un grupo de jóvenes colaboradores la realizó con exactitud en un cuerpo desarmable. A finales de 2009, "El Mural" estaba en proceso de posproducción, con posibilidades de estrenarse en el marco de los festejos en 2010.

La historia narrada en el film, muestra el proceso creativo de Siqueiros, totalmente innovador, al utilizar técnicas originales, como las nuevas pinturas de silicato, consideradas por el muralista como superiores a las clásicas utilizadas en las técnicas de frescos. Además, busca realizar una pintura para un espectador en movimiento, imaginando el sótano como una burbuja de cristal debajo del agua, dentro de la cual se mueve el espectador, que se encuentra rodeado por la figura desnuda de su mujer, la escritora Blanca Luz Brum, como si se asomara a mirar el interior. Según el mismo Siqueiros en el posterior documento que elaborara el Equipo Poligráfico, es un "aporte a la forma revolucionaria". De hecho, estas innovaciones permitieron que pese a los avatares sufridos, su obra se mantuviera casi sin daños a lo largo del tiempo, pese a que dueños posteriores tales como la Familia Alsogaray, asociada a los grupos ultracatólicos tradicionales, y vinculada a la política de los conservadores durante cinco generaciones, ocupando cargos en gobiernos cívico-militares durante la última mitad del Siglo XX, intentaron borrar la obra con ácido o encalado, debido a que los desnudos pintados sobre esas superficies semicilíndricas los ofendía.

La historia del mural, despertó gran interés y unos años antes de la película de Olivera fue reconstruida por Lorena Muñoz, en su documental, **Los Próximos Pasados** (2006) en que muestra el proceso de recuperación de la obra, que se inicia en 1990, cuando Los Granados fue comprada con la intención de extraer el mural del sótano para llevarlo en una muestra itinerante. Sin embargo, el proyecto se truncó debido a un problema legal y un litigio por problemas sucesorios, y la obra quedó durante dieciséis

años guardada por partes en varios contenedores en un playón de los suburbios. En 2003, fue declarada Bien de Interés Histórico Artístico Nacional, y se impidió su venta y salida del país. Recién en 2008, se comenzó su restauración para su exhibición en el Museo de Casa de Gobierno, o Museo del Bicentenario, en los fondos de la casa de gobierno argentina, en el predio conocido como Aduana Taylor (los restos de la vieja aduana colonial), donde fue reconstruido el ambiente del sótano original, sus ventanucas, y la entrada por una estrecha puerta, que lleva hacia la obra de arte, y puede ser visitado por el público.

La película se centra en mostrar las contradicciones de aquellos personajes que se entrecruzan en la mansión, no solo Siqueiros, que deja de lado sus convicciones sobre el arte con función social para las masas, a través de murales en grandes espacios urbanos, dedicándose a realizar un trabajo por encargo en un sótano en una mansión privada, a fin de dar un marco a las reuniones de amigos del empresario periodístico más importante de la época, conocido como el Kane argentino<sup>234</sup>, Natalio Botana, quien al igual que el personaje de Welles, no solo era capaz de formar opinión, o instalar agendas políticas sino también podía sostener o hacer caer gobiernos, a través de sus editoriales con fuertes críticas a los políticos de turno, como antecedente de las acciones de muchos de los medios de información en la actualidad.

Acompañan a estos hombres, sus esposas, personajes que han despertado fuerte interés cinematográfico en los últimos años<sup>235</sup>, debido a sus vidas totalmente

---

<sup>234</sup> en referencia al personaje del film Citizen Kane (“El Ciudadano” en Argentina, o Ciudadano Kane en España) realizado por Orson Welles en 1941, basado en el magnate periodístico norteamericano William Hearst.

<sup>235</sup> En 2017 se estrena el documental argentino *Salvadora*, dirigido por Daiana Rosenfeld, sobre la vida y obra literaria de la periodista basado en la opinión de especialistas y con apoyo de abundante material fotográfico y en 2018 *No viajaré escondida*, de Pablo Zubizarreta, en una coproducción argentino-uruguaya sobre la vida de la poetisa., periodista, pintora, activista política de uno y otro lado, sin practicar literalmente el feminismo, es hoy una referente de las feministas por la libertad con que desarrolló su vida, desde su inicio en Uruguay natal hasta el final de sus días en una remota isla del sur de Chile.

atípicas para la época. Por una parte Salvadora Medina Onrubia, la esposa de Botana, una joven madre soltera de 16 años, que conoce al empresario en su juventud, enfrentándose por sus ideas políticas, y con quien estuvo unida el resto de sus días. Reconocida militante anarquista, entre cuyos méritos caben destacarse su participación como oradora en los hechos conocidos como la semana trágica de 1919, al que iba acompañada con su hijo, posteriormente adoptado por Botana, que finalizó con una gran represión y el único Pogrom ocurrido en América Latina; o haber sido la primera presa política argentina, junto a su marido en 1931, tras quitar apoyo a Uriburu, luego del golpe. La periodista enfrenta al “generalote pintarrajeado” en una carta abierta en la que le muestra su desprecio, y rechaza el pedido de liberación por el que reclamaban sus colegas de letras, debido a que se sentía más grande y más fuerte que él, y le cruzaba la cara con todo su desprecio. Salvadora fue una de las primeras mujeres periodistas en la argentina, que se inicia en el periódico anarquista La Protesta y continúa luego escribiendo para otros medios, como el periódico La Nación, o en reconocidas revistas como El Hogar o Caras y Caretas, y en especial, para el diario de su marido, donde asume la jefatura de redacción tras su muerte en 1941, hasta que el gobierno peronista lo expropiara 10 años después. Además publica también obras teatrales y poesía, sin descuidar su lucha política por causas sociales y políticas.

La otra figura femenina es la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum, esposa y musa de Siqueiros en este trabajo. Blanca Luz estuvo casada con el poeta modernista peruano Juan Parra de Riego, que muere a los cinco días en que da a luz un niño a los 20 años. Blanca Luz parte con su niño al Perú, a conocer a su familia política, y allí se inicia como militante comunista seguidora de la línea del ideólogo marxista peruano José Carlos Mariátegui, y colabora en su revista Amauta, y debido a su relación con uno de los herederos del diario El Comercio de Perú, pudo evitar ser deportada por sus

actividades políticas. De regreso a Montevideo, conoce a Siqueiros y parte con él a México de dónde son expulsados, luego de pasar un tiempo en prisión por razones políticas. De regreso en Montevideo, pasan a Buenos Aires, donde, por más de un año se convierte en la amante de Botana, luego de su ruptura con el muralista. Tras el final de su romance con el periodista, vive una temporada en Chile, y vuelve a la Argentina en los años 40, dónde comienza a en la Secretaría de Trabajo y Previsión junto a Perón, presentándose como una figura que dio un fuerte apoyo al movimiento del 17 de octubre de 1945, por el que el general es liberado de prisión, antes de su llegada al poder. Regresa a Chile, contrae matrimonio con el dueño de la compañía aérea Braniff, y ayuda a escapar de la cárcel vestido de mujer a finales de la década de los cincuenta, a Guillermo Patricio Kelly, un polémico militante nacionalista argentino, fundador de la Alianza Libertadora Nacionalista, una organización de ultra derecha, antisemita, que sería deportado a la Argentina, para ser juzgado luego de la caída del gobierno peronista tras el golpe del 55. En el país trasandino, finaliza sus días, como ferviente militante del régimen militar pinochetista que la condecora por su labor como poeta. Entre sus amantes, se encontraban, el propio Natalio Botana, o el mismo Pablo Neruda, quien recordaba en sus memorias, “esas fiestas que solo los millonarios norteamericanos y argentinos pueden dar”, enmarcados en una época de cambios políticos en el país, y posteriormente, el mismo Coronel Perón.

De acuerdo al análisis del propio Olivera, los personajes de esta película son fuertemente contradictorios, Salvadora, que iba en su Rolls Royce a rescatar anarquistas apaleados por la policía, u organizaba la fuga de presos como Simón Radowitzky, quien se encontraba en el penal de Ushuaia, en el sur argentino por el atentado que le costó la vida al jefe de Policía, Ramón Falcón, y su secretario, como respuesta a la brutal represión que ordenó al acto del 1° de mayo de 1909; David

Siqueiros, invitado por Victoria Ocampo, la reconocida escritora argentina, a dar una serie de charlas en la Asociación Amigos del Arte, en las que, Siqueiros presentó unos catorce óleos, cuatro litografías y cuatro fotos gigantes de murales realizados con anterioridad. En estas conferencias, el muralista escandaliza a la alta sociedad, al dar a conocer sus opiniones en defensa del arte revolucionario, con fuerte contenido ideológico, y reivindicando su militancia comunista, mientras en paralelo, mantiene reuniones con los activistas de la izquierda, en las que les explica cómo aplicar en el país lo que denomina “gráfica funcional revolucionaria para países sometidos a dictaduras”: veloces pintadas nocturnas con stenciles.

La crítica no fue indiferente a la presencia del muralista en el país: muchos, incluidos los suplementos del diario Crítica, defendieron y apoyaron al pintor, y otros lo atacaron frontalmente, como el periódico de ultraderecha Bandera Argentina, que calificó sus obras como “monigotes”. Sin embargo, el pintor considera que los murales tenían que ser arte accesible para el pueblo, proponiendo sacar la obra de arte “de las sacristías aristocráticas, para llevarla a la calle, para que despierte y provoque, para liberar a la pintura de la escolástica seca, del academicismo, y del cerebralismo solitario del artempurismo, para llevarla a la tremenda realidad social, que nos circunda y ya nos hiere de frente”, aunque termina siendo contratado por Botana para pintar un mural en el sótano de la casa, debiendo “amarrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía”. Sin embargo, tuvo la posibilidad de seleccionar a sus colaboradores, jóvenes vinculados al comunismo del cono sur y que se convertirían en muchas de las figuras más importantes de la plástica del Siglo XX: Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el pintor y escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro, con quienes termina formando el Sindicato de Artistas Plásticos. Así, con la condición que nadie viera su obra o sus avances sin su expresa autorización y ante la imposibilidad de poder

hacer arte revolucionario social en el espacio asignado, se embarca en el proyecto de realizar una revolución plástica, con nuevos materiales y nuevas formas, en una composición poliangular y envolvente.

También se muestran las contradicciones del propio Botana, un empresario uruguayo que se veía a sí mismo como democrático, pero que no dudaba en complotar con diferentes sectores, como el militar, para organizar golpes de estado en contra de presidentes electos por el voto popular, como el ocurrido en 1930 contra el presidente Hipólito Yrigoyen, pero que a la vez, protege y ayuda a artistas perseguidos políticamente, como Siqueiros, al que le ofrece el trabajo en su casa, a fin de ayudarlo a sobrevivir en la difícil Buenos Aires. El periodista se muestra consciente de su poder para “pensar por la gente”.

La película, de acuerdo a lo sostenido por el propio Olivera en un reportaje realizado por Felipe Pigna, está sujeto a un relato clásico, que se inicia con la llegada de Siqueiros al puerto de Buenos Aires, el 25 de mayo de 1933. Neruda le recibe en el puerto, lo que resulta imposible que fuese así, porque este y su mujer, Maruca Hagenaar, llegaron a la capital porteña unos meses después, en septiembre del mismo año<sup>236</sup>. Viene de Montevideo, invitado por Victoria Ocampo, para dar tres discursos a la Asociación de Amigos del Arte, y termina con la partida del muralista. La narración abarca un espacio temporal de algo más de siete meses, de los cuales, tres se utilizaron para la creación del Ejercicio Plástico. En el transcurso, una locación principal, Los Granados, la quinta que los Botana adquieren en 1932, reproducida en el casco de la estancia Acelain, construido en 1910, en la provincia de Buenos Aires, entre Azul y Tandil, propiedad de la familia Larreta Anchorena, y también algunas locaciones

---

<sup>236</sup> Hernán Loyola, “Lorca y Neruda en Buenos Aires (1933-1934)”, *A contracorriente*, vol. 8, nº 3, 2011, pp. 1-22. [1].



secundarias, como la sede del Diario Crítica, en Avenida de Mayo 1333, obra Art-Decó también diseñada como Los Granados por los arquitectos húngaros Kalnay, hoy sede de una dependencia de la Policía Federal; la Asociación Amigos del Arte o la sede Central del Partido Comunista. Los interiores fueron reproducidos en la galería B de los viejos estudios Baires, que fueron alquilados con este fin.

El filme finaliza con la partida de Siqueiros, y una serie de placas en blanco y negro donde cuenta como terminaron su vida los diferentes protagonistas: Siqueiros que tras participar en la Guerra Civil Española, donde las fuerzas republicanas lo conocían como el Coronelazo, terminó encarcelado por su intento de matar a Trosky; Blanca Luz que abandona un año después a Botana, va a Chile, y, cambia la hoz y el martillo por la cruz, siendo condecorada por Pinochet; también menciona a Neruda, su Premio Nobel y, su muerte a los pocos días del Golpe pinochetista y finalmente los Botana: Salvadora, que murió en 1972, a los 77 años, y la controversia sobre sus últimas palabras que fueron según su hijo, odio, odio, odio, y según su sobrina, Oh Dios!, Oh! Dios Oh Dios! Y Natalio, que muere en 1941 en un dudoso accidente de automóvil en el norte argentino, y continúa siendo considerado como una de las figuras más representativas del periodismo argentino; también se cuenta el derrotero del diario Crítica, que durante la segunda Guerra, tomó una fuerte posición antifascista, y que finalmente cerró en 1959, luego de muchas penurias económicas tras su expropiación en 1951 por el gobierno peronista y la devolución a sus dueños tras el golpe de 1955.

Uno de los puntos a destacar dentro del relato, es una serie de licencias históricas que toma el Director, tales como incluir en el film la muerte de Carlos, el hijo mayor de Salvadora, que ocurrió cinco años antes de la llegada de Siqueiros, en un confuso episodio, en el que no se supo si fue por forcejear con uno de sus hermanos un arma que su padre le había regalado, o por suicidio, al saber que Botana no era su

padre biológico; las manifestaciones a las que Salvadora lleva a su hijo (y lo pierde en medio de la represión), que fueron durante la de la Semana Trágica de enero de 1919, y no en plena adolescencia de Carlos, tal como se muestra en el filme; o al presentar como hechos ocurridos durante la estancia de Siqueiros en el país, que sucedieron más tarde, como el asesinato ocurrido en el Senado de la Nación, que da inicio a la película, en el que muere accidentalmente el senador Bordabehere, por cruzarse ante los disparos destinados a Lisandro de la Torre, senador que investigó y denunció los negociados de los frigoríficos ingleses en Argentina, y el Pacto Roca-Rucín; el llamado del General Justo, Presidente de la Nación, para demostrar, en pocos minutos, la influencia de Crítica y su dueño, quien le ofrece al Presidente “hacer magia” o “pan y circo” para diluir las noticias que puedan afectar su gestión, primero con la muerte de Uriburu, y la repatriación de los restos de Carlos Gardel, luego de su muerte en Medellín, todos sucesos ocurridos en 1935, o inicios de 1936, fechas en las que Siqueiros ya había finalizado el mural y abandonado Buenos Aires deportado por su filiación comunista por el propio gobierno de Justo, rumbo a Los Angeles.

Olivera muestra una Argentina convulsionada, con militantes populares y anarquistas reprimidos y perseguidos, y con importantes manifestaciones de agrupaciones filo fascistas marchando por Buenos Aires enarbolando retratos de Mussolini, Uriburu y Hitler; de grupos como la Legión Cívica Argentina, heredera de la Liga Patriótica de los años 20, que sorprenden al muralista mexicano que busca un espacio, para realizar su arte. La respuesta de Botana, cuando le pide ayuda para gestionar ese espacio ante la posibilidad de poder realizar un mural a orillas del Riachuelo, en los enormes silos que se encuentran en la zona de Barracas-La Boca, no se hace esperar: le explica que gobierna el fascismo, y que él hace periodismo y no política, que no es el momento, pese a su amistad personal con Justo, su activa

intervención en el golpe de Uriburu, o de sus relaciones con los propietarios de los silos y los grandes frigoríficos de la zona, de origen inglés, contradiciendo así su pensamiento sobre el rol del periodismo, al que considera el primer poder, teniendo en cuenta que los gobiernos pasan pero ellos quedan, pues cuanto más débil es un gobierno, más necesita de la prensa, porque son los periodistas, los que le evitan pensar al pueblo, que cree en la opinión pública. El film además, reivindica la idea del hombre que se construye a sí mismo, como un edificio en que va poniendo cada ladrillo, como repite Carlos su hijo, ante sus hermanos, con admiración hacia su padre.

En la reconstrucción de la vida cultural de la época, se introducen personajes entrañables de la cultura argentina, como Victoria Ocampo, dando charlas sobre feminismo, o el poeta chileno Pablo Neruda, y su juego de seducción con Blanca Luz y su cuestionamiento a Siqueiros por la “venta” de sus servicios a la burguesía argentina en lugar de continuar con sus ideales revolucionarios,

Un elemento de interés es la presentación de la película para los diferentes públicos en el ámbito internacional, En esta coproducción argentino-mexicana el tráiler para Argentina, hace mucho más hincapié en la historia de los Botana y sus relaciones sentimentales sean las de Natalio con Blanca Luz, ésta con Neruda o el propio Siqueiros, o Salvadora con algún peón, en un contexto político de agitación, vendiendo la historia más como un melodrama que sobre la creación del mural en sí. En cambio, en México, donde se estrenó como “El mural de Siqueiros”, se centra en la figura del pintor desde lo profesional y sus actividades, no solo vinculadas a la obra en sí, o a sus conferencias y colaboraciones en el periódico, sino también las vinculadas con la política. Como manifestó el propio Director, para México es una película mexicana (Russo, J.P, 2010), y fue estrenada en ese país con motivo de su Bicentenario.

Esta película representa el principio del fin de la carrera de Olivera, ya que con el filme en posproducción visitan al Secretario General de la Presidencia, para recordar el compromiso tomado para la financiación de la obra, pero el dinero nunca apareció. A ello se sumó que su estreno, el 20 de mayo de 2010 en el marco de los festejos del Bicentenario, no tuvo la repercusión de público esperada, pese a las críticas favorables recibidas, en parte porque quedó deslucida en el marco de los grandes festejos populares realizados con desfiles y espectáculos al aire libre con reconocidos artistas sudamericanos.

La película, que recibió el premio al mejor guion en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, fue estrenada en México como “*El Mural de Siqueiros*”, con malos resultados de boletería, quizás como recuerda su director porque el cambio de nombre “fue un grave error porque más de una persona consultada (...) había creído que se trataba de un documental” (Olivera, 2021:370)

Para recuperar parte de la inversión y poder efectivizar los pagos de las deudas contraídas, evaluaron la venta de la colección de películas de Aries, pero los dueños de una empresa de multimedios, rechazaron la oferta debido a que por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual recientemente aprobada no sabían que podría quedar en el conglomerado porque debían deshacerse de algunos de ellos para evitar el monopolio<sup>237</sup>.

---

<sup>237</sup> La ley de comunicación audiovisual, conocida popularmente como Ley de Medios, establecía las normas para regir el funcionamiento y la distribución de licencias de los medios radiales y televisivos en el país. Fue promulgada el 10 de octubre de 2009 durante la presidenta Cristina Fernández de Kirchner bajo el número 26522 y se constituyó en reemplazo de la Ley de Radiodifusión 22.285 instituida en 1980 por la dictadura militar. Pese a que estaba basada en una propuesta de veintidós puntos que había sido presentada por la Coalición por una Radiodifusión Democrática, constituida por sindicatos de prensa y televisión, universidades y otras organizaciones sociales en 2004 y debatida durante un año en 24 foros que se desarrollaron a dicho fin en distintos puntos del país, para Olivera, era “un invento de doña Cristina para perjudicar al grupo audiovisual Clarín”. En el año 2016, pese a que la Corte Suprema de Justicia se había pronunciado a favor de los artículos que había cuestionado el multimedio Clarín, y de la Constitucionalidad de la ley, el Presidente Macri modificó parte de la ley para favorecer los intereses de los multimedios, al permitir la

## 6. A modo de Conclusión

La producción de Héctor Olivera debería analizarse como un conjunto, que muestra una coherencia que la señala como poética integral de un autor. No obstante, desde la puesta en escena se advierte la autoría del director, donde estéticas de diferente filiación en la historia de la representación occidental cobran relevancia para darle un sentido personal y único a esta producción. Más allá del condicionamiento cultural y contextual propio del artista, se entiende su estilo particular desenvuelto en la puesta en escena, en la que el director cuida cada detalle, la selección apropiada de los actores y el medio de filmación, el vestuario, tomas y disposición de los elementos técnicos que se adecuan a la propuesta del director. En la misma puesta en escena, entonces, aparecerá cada uno de los componentes que le otorgan el sentido especial que fuera ideado como propuesta original, con todos los componentes propios de esta estética elegida. Temáticas, personajes, tomas, luces, planos, vestuario, lugares y moradas, pasan a adquirir un significado especial en el desarrollo de la narración, con su propuesta de contenido a ser desentrañado desde la lectura del espectador, debiendo destacarse su conocimiento de la industria y cada uno de sus componentes.

Destacado desde la elección de las temáticas, la elaboración de guiones, la producción y la dirección, incursionó en los diferentes géneros, recibiendo la mayoría de las veces buenas críticas de los especialistas, aunque no siempre los favores del público. A ello deben sumarse las dificultades económicas y los problemas de censura

---

venta de medios audiovisuales y facilitando la integración de cadenas de privadas de medios; la propiedad cruzada de medios de televisión por cable y abierta, la eliminación de los topes a la cantidad de ciudades en las que podía operar una misma empresa de televisión por cable, y permitir a los licenciarios pedir la extensión de sus licencias por 10 años, sin importar la fecha actual de vencimiento y a las empresas de telefonía fija y móvil acceder al mercado de la televisión paga.

que a lo largo de gran parte del S.XX obligó a su productora elaborar diferentes estrategias para poder realizar lo que más amaba, hacer películas.

Sobre este tema, se intentó demostrar cómo Aries Producciones durante la década del 70, estableció una doble línea de películas que permitían en algunos casos evadir la censura y generar dinero. Por una parte, las comedias que podían ser juveniles o picarescas, y musicales que según el propio Olivera “por su éxito les permitía producir otro tipo de cine, correr otros riesgos”, como **La Fiaca**, o **Las venganzas de Beto Sánchez realizadas a principios de la década** y otras fuertemente críticas a la situación social y política, y ya a fines de la dictadura, al inicio de la década del 80, películas como *Plata Dulce* (1982) o *El arreglo* (1983) o producir los filmes dirigidos por Adolfo Aristarain, *Tiempo de Revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), manteniendo una línea de filmes de calidad y temas comprometidos y críticos, y en todos los casos, manteniendo una crítica a los gobiernos militares, en lugar de hacer una apología de ellos como otras productoras de la época. A lo largo de los años, Aries fue buscando alternativas para el ingreso de fondos, básicamente con las coproducciones, debido a los bajos costos que significaba filmar en el país. Así se alió con diversas productoras extranjeras, con suerte diversa, para la elaboración de coproducciones desde principios de los años 80, cuando inició estas relaciones con la productora estadounidense New Word Pictures, del director norteamericano Roger Corman, para continuar a lo largo de los años con productoras españolas y mexicanas.

La perspectiva original del creativo, director de cine, se va a presentar desde antes de la misma puesta en escena, cuando se la concibe para ser la expresión ajustada de lo que se va a determinar desde la lente. Su experiencia en las diferentes tareas en la industria cinematográfica permitió un manejo integral de todo el proceso de realización: a los que se suman la selección apropiada de los actores y el medio de filmación, el

vestuario, tomas y disposición de los elementos técnicos que se adecuan a la propuesta del director. En la misma puesta en escena, entonces, aparecerá cada uno de los componentes que le otorgan el sentido especial que fuera ideado como propuesta original, con todos los componentes propios de esta estética elegida. Temáticas, personajes, tomas, luces, planos, vestuario, lugares y moradas, pasan a adquirir un significado especial en el desarrollo de la narración, con su propuesta de contenido a ser desentrañado desde la lectura del espectador.

Desde el plano de la poética integral, la obra del director se muestra como el posicionamiento de una mirada o visión de mundo autoconsciente y reflexiva que se atreve a experimentar con los medios utilizados. Se trata de un productor, con una escritura propia que reelabora de forma constante los modos de expresión y de contenido, sin soslayar cuestiones políticas, ya que considera que: “Hay ciertas películas en las que la política es clave. Quizás las más significativas más curiosamente tienen mucho que ver con la política. Es algo que tiene que ver con una obligación moral que tenemos los directores de cine argentino, que ni el mejor director norteamericano, europeo o asiático pueden hacer, que es lo nuestro; nadie puede hacer lo nuestro mejor que nosotros”. (Olivera, 2010)

Otro punto de interés es el cruce entre lo literario y lo cinematográfico que han enriquecido el diálogo dado entre las producciones literarias y los filmes de Olivera, donde la esfera propia del film, de la praxis cinematográfica, los ha encontrado intercambiando pareceres de forma constante con autores teatrales, de cuentos, novelas y ensayos como David Viñas, Ricardo Talesnik, Tito Cossa y Osvaldo Bayer, entre otros.

La poética de Olivera, instaura una nueva mirada en el cine argentino que representa escenas y problemas sociales, a veces a pesar suyo. Muchas de las instancias de representación que marcan estos textos visuales y comprueban a través del análisis teórico desde el paradigma estético un señalamiento, una sintonía del artista con su tiempo que supera incluso a una intencionalidad premeditada.

La coherencia y rigurosidad de un mismo principio constructivo recorre transversalmente los distintos planos del corpus considerado. Cada recurso utilizado, así como la selección del contenido y significado irán juntos para mostrar las representaciones del autor, sus formas de crítica de la sociedad y de la humanidad misma de cada personaje. Olivera tuvo la intención clara de ahondar en la psicología y el interior de los hombres que como seres sociales en contacto, necesitan atender a los vínculos auténticos con los otros seres a través de una mejor y más auténtica comunicación. La crítica a las personas, su moral incoherente y la mezquindad es una apreciación que se desentraña en muchas de sus producciones, como *Las venganzas de Beto Sánchez* o *La Patagonia Rebelde*, dentro de su filmografía de los años 70, o 30 años más tarde con *Antigua, vida mía*, *Ay, Juancito!* o *El Mural*.

La representación social que presenta la puesta en escena de este director plantea un universo de personajes inocentes, perversos y a veces malvados que se relacionan, con el mundo como agobio a través del espacio, al que sobreviven transgrediendo la norma. Los relatos refieren a la lucha con el entorno, simbolizado en espacios muy característicos y que Olivera supo diseñar con sello propio y con marcas de enunciación que lo distinguen en el gran panorama nacional.

El discurso cinematográfico es parte de este arte, donde el director elabora su propia obra, como autor, que puede inspirarse en la literatura, no obstante diferenciarse de



ella con su propia producción. La literatura es una escritura distinta a la del cine; se sostiene en un conocimiento profundo del lenguaje y de cuestiones filosóficas. La cámara es una forma de escritura diferencial en la que aparecen el concepto-imagen por sobre el contenido-imagen. El cine es el producto absoluto de la realización de su director, como autor, plasmado en contraposición a un cine de entretenimiento industrialmente tomado como mercancía y que se rechaza enfáticamente desde la autoría que persigue la creatividad y calidad de la obra. Es por ello que resulta de interés el doble juego que realiza su productora, por una parte productos de entretenimiento industrial que permite la realización de obras de calidad.

Del traspaso de la obra literaria a la producción cinematográfica, se retraducen a un nuevo discurso, que al tomar estatuto de representación, ofrece recortes de realidad y verdad, dentro del marco consciente de la ficción. La imagen definirá muchos de los componentes de la puesta en escena, determinada por principios técnicos específicos que la condicionan. La obra literaria brinda el apoyo argumental que será retomado para la formulación de la narración propia para el filme. Todo esto se justifica en tanto y en cuanto la producción cinematográfica se orienta hacia la recepción activa del espectador ingenuo y de los especialistas - Olivera apreciaba a ambos- como una entrega, una donación que hace el artista al campo cultural que lo contiene, que lo ha formado y luego lo juzga, desde una mirada que se plantea como otro que se dispone a mostrar lo que se presenta vedado.

La pareja autoral conformada por Olivera y Ayala es una parte importante a considerar en el corpus consignado en esta tesis porque coinciden en todas y cada una de las obras revisadas. Problemáticas, intereses y planteos son arduamente conversados por los dos artistas, para enriquecer la producción de cada uno.

Las problemáticas de la imagen alimentan el cine de autor. La escritura de este discurso fílmico con una alta proyección visual, también pasará por el filtro de la producción cinematográfica que se ocupará de anular algunos de sus tramos y de resaltar otros. Este proceso, puede resultar complejo de asumir por los estudios focalizados en las teorías del cine, pero en este caso se consideraron también los beneficios de estímulo y productividad textual que significaban pensar una perspectiva interdisciplinaria que configure al cine como parte fundamental de la cultura, como eslabón imprescindible en la historia de la representación de Occidente y como un inicio de trabajo para la construcción de un área de estudios estéticos de la cultura desde el Campo Cinematográfico Nacional en particular y Latinoamericano en general.

## **7. Apéndice 1. La censura en Argentina: Antecedentes históricos.**

A lo largo del tiempo, existieron diferentes formas de calificación de espectáculos públicos en Argentina: desde aquellas en pro de la defensa de la minoridad, la familia y las buenas costumbres, hasta las que se preocupaban por la seguridad nacional, permitiendo en ciertos casos realizar tanto cortes en las obras como directamente la prohibición de películas completas que no respondieran a los valores sociales vigentes.

Según Daniel Cholakian (2016), los primeros antecedentes datan de 1917, cuando dos inspectores de espectáculos públicos en la Ciudad de Buenos Aires propusieron un proyecto para prohibir el ingreso a las salas a los menores de 14 años. Sin embargo, de acuerdo a las investigaciones de Florencia Luchetti y Fernando R. Llorens (2004) es en 1929, cuando surge el primer proyecto de ley que intenta regular el conjunto de las exhibiciones cinematográficas basándose en la clasificación y censura de las películas a proyectarse y en las condiciones en que debían realizarse las exhibiciones, considerando que debía prohibirse el acceso a menores de seis años a los espectáculos cinematográficos, calificar las películas que no fueran aptas para menores de quince años e incluso, prohibir por completo determinadas películas, estableciendo un mecanismo de censura previa<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> El proyecto de ley, presentado por el diputado radical Leopoldo Bard, se encuentra en el diario de sesiones de la Cámara de Diputados del día 18 de septiembre de 1929, y nunca fue sancionado. Sin embargo, se convirtió en el antecedente que sirvió como inspiración a los presentados por los legisladores conservadores luego del golpe de estado de 1930.

Hasta la llamada Década Infame<sup>239</sup>, que dio inicio a una serie de golpes militares a partir del 6 de septiembre de 1930 en que se hizo del poder el General José Félix Uriburu, acusado por muchos de fascista y representante de los intereses del nacionalismo católico corporativista. Al asumir, disolvió el Congreso Nacional, y obtuvo el reconocimiento del golpe por parte de la Corte Suprema de Justicia. Durante su gobierno, se apresó y condenó a los opositores políticos, tanto radicales como de izquierda encarcelándolos en el Penal de Ushuaia en la Isla de Tierra del Fuego, 3200 km al sur de Buenos Aires. En este período también se prohibieron las manifestaciones públicas y las huelgas, que eran consideradas como delitos graves.

Hasta 1933, la exhibición cinematográfica en Argentina dependía en forma casi exclusiva y de manera indirecta, de los controles que tenían en sus países de origen las películas extranjeras, por ejemplo, del Código Hays<sup>240</sup> en el caso de los filmes estadounidenses exhibidos en el país, y la censura se ejercía desde las jurisdicciones locales. Por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires existía desde 1922 una Comisión Honoraria asesora de publicaciones y espectáculos públicos que no ejercía censuras previas, y se limitaba a sugerir cortes de escenas que pudieran considerarse obscenas.

---

<sup>239</sup> Se conoce como Década Infame al período de la historia argentina que comienza el 6 de septiembre de 1930 con el derrocamiento del presidente Hipólito Yrigoyen y finaliza el 4 de junio de 1943, con el golpe de estado militar que derrocó al presidente Ramón Castillo. El período se caracterizó por una restauración conservadora, con grandes negociados entre los que se resaltó el pacto Roca-Ruciman con el Reino Unido, que garantizó las exportaciones de carne a cambio de importantes concesiones económicas por parte de Argentina, entre las que se destacó la concesión de todos los medios de transporte público de la Ciudad de Buenos Aires a una empresa mixta denominada Corporación de Transportes de la Ciudad de Buenos Aires. Por otra parte, el aislacionismo comercial de las grandes potencias contribuyó finalmente a iniciar el desarrollo industrial vía la sustitución de importaciones. La política económica tuvo un vuelco hacia una fuerte intervención estatal y se creó el Banco Central de la República Argentina, junto a gran cantidad de organismos estatales reguladores (Junta Nacional de Granos, Junta Nacional de Carnes, Consejo Agrario Nacional, etc.) y empresas públicas como Fabricaciones Militares o Altos Hornos Zapla. Durante este período también comenzó la migración masiva del campo a la ciudad y de las provincias del norte hacia Buenos Aires, así como el desarrollo del sector industrial que, para 1943 superaría al sector agropecuario por primera vez en la historia argentina.

<sup>240</sup> El código Hays fue creado por la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (MPAA) y describía lo que era considerado moralmente aceptable. Fue escrito por uno de los líderes del Partido Republicano de la época, William H. Hays, y se hizo popular bajo su apellido. Si bien se estableció en 1930, recién comenzó a aplicarse en 1934 y se abandonó en 1967, para dar lugar al nuevo sistema de Clasificación por edades de la MPAA.

Si bien estos cortes no estaban vinculados con censuras de tipo ideológico, eran promovidos veladamente por la Iglesia Católica y ciertos sectores conservadores encabezados por el diputado anticomunista y antisemita Matías Sánchez Sorondo<sup>241</sup> que promovió la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, convirtiéndose en su primer director. La Ley 11.723, promulgada el 26 de septiembre conocida como la Ley de Propiedad Intelectual, crea el Instituto de Cinematografía Argentino, al que muchos investigadores del cine consideran como el primer antecedente de los organismos de control que actuaron a posteriori.

En 1937, se dictó el Decreto 98.998, que creaba una Comisión presidida por el Presidente de la Comisión Nacional de Cultura y el Director Técnico del Instituto de Cinematografía, que debía aprobar la filmación de películas sobre asuntos relacionados con la historia, las instituciones y la defensa nacional en forma total o parcial. En el caso de filmes extranjeros que trataran temas nacionales, esta comisión debía autorizar su exhibición. Este es el puntapié inicial del control cinematográfico en el país, dándose una superposición de atribuciones entre el estado nacional y los poderes locales, así como la ambigüedad y vaguedad del cuerpo normativo que excedía lo estrictamente “moral”.

---

<sup>241</sup> Sánchez Sorondo era abogado y ocupó varios cargos políticos. Fue diputado por el Partido Conservador entre 1918 y 1926. Además fue uno de los creadores junto a Manuel Carlés, de la Liga Patriótica, grupo parapolicial que actuaba desde enero de 1919, en los sucesos conocidos como la Semana Trágica, como fuerza de choque y hostigamiento de las innumerables huelgas obreras de la época. Como legislador comenzó una sistemática campaña para que el Estado se hiciera cargo del control del cine, tomando como ejemplo las dictaduras nazi-fascistas europeas. Se decía “subyugado” por la personalidad de Mussolini y admirador de Hitler, quienes utilizaron al cine como medio propagandístico y educativo de sus políticas. De esta manera, desde el Instituto a su cargo, Sánchez Sorondo impuso sanciones a películas nacionales y extranjeras, encarnando los intereses de los sectores más poderosos del país que en esa época se oponía al cine sonoro pues lo consideraban vehículo de difusión de ideas contrarias a la moral. Además, durante la dictadura de Uriburu, fue Ministro del Interior y estuvo a cargo de la “Sección especial de represión de actividades comunistas”, encargada de perseguir militantes, clausurar establecimientos y requisar materiales de inspiración comunista.

Esta Comisión Presidida por Sanchez Sorondo e integrada por Carlos Pessano, “se abocó fundamentalmente a cuatro zonas de acción: la conformación de un aparato de censura, la producción fílmica estatal, la organización de un sistema de premios y la confección de una ley de cine”. (Kriger, 2010).

La primera víctima de su funcionamiento fue el director Manuel Romero<sup>242</sup>, por dos de sus películas: En 1937 con **La muchachada de a bordo**<sup>243</sup>, estrenada unos meses antes de poner en circulación el decreto, porque “usó instalaciones públicas para contar una historia de integrantes de la Armada que en lugar de ser héroes estaban interesados en conflictos de corte melodramático”<sup>244</sup> (Kriger, 2010), y en 1938, por **Tres Argentinos en París**<sup>245</sup>, a la que se acusó de atentar contra el decoro y el buen nombre de la Argentina.

Con la Segunda Guerra Mundial, se orientó la censura hacia aquellas manifestaciones que afectaran los sentimientos de las potencias del eje, bajo la excusa de la neutralidad argentina durante la guerra. Así se prohibieron filmes como **El gran dictador** (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) y **Confesiones de un**

---

<sup>242</sup> Manuel Romero (Bs. As. 1891-1954) fue guionista, letrista de tango y director de cine, y además, uno de los creadores del teatro de revistas porteño. Como director, se caracterizó por el nivel de sus comedias, musicales y policiales entre las que caben destacarse: *Mujeres que trabajan* (1938), *Yo quiero ser bataclana* (1941), *Elvira Fernández*, *Vendedora de tienda* (1942), *Navidad de los pobres* (1947), *Mujeres que bailan* (1949) o *Morir en su Ley* (1949) entre muchos otros. Como letrista de tangos, consiguió numerosos éxitos perdurables a lo largo del tiempo, como por ejemplo, *Patotero sentimental* (1922), *Buenos Aires* (1923), *Aquel tapado de armiño* (1928), *Tomo y obligo* (1931) o *La Canción de Buenos Aires* (1932) .

<sup>243</sup> Producida por Lumiton y protagonizada por Luis Sandrini, y Tito Lusiardo, quien participó haciendo el mismo papel en la remake de 1967 con Carlos Balá y Leo Dan, dirigida por Enrique Cahen Salaberry.

<sup>244</sup> El Decreto 98-998/37 en su Artículo 1°. Considera que las producciones que traten total o parcialmente asuntos relacionados con la historia, las instituciones, o la defensa nacional serán sometidas a la aprobación del argumento a desarrollar y de la realización definitiva por la comisión.

<sup>245</sup> El film, protagonizado por Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Irma Córdoba, Enrique Serrano y Hugo del Carril, finalmente se retituló *Tres anclados en París* y trataba sobre tres argentinos: un guía de turismo, un pintor bohemio y un tahúr capaz de cualquier trampa, que viven un exilio voluntario y necesitan dinero para comprar los pasajes que les permitiran volver a su patria. Dado que los medios que utilizan para conseguirlos pasan por el juego y la estafa (aunque se enmienden hacia el final) el Instituto consideró que se trataba de una lesión al prestigio argentino, razón por la cual el Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Jorge de la Torre, intentó impedir su exhibición.

**espía nazi** (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939) por considerar que herían determinados sentimientos nacionales. A modo de ejemplo, en los considerandos del decreto 94.080 del 24 de junio de 1941, se expresa, con relación a la prohibición de El Gran Dictador, que las representaciones diplomáticas de dos países con los cuales Argentina mantenía relaciones de amistad habían solicitado “amistosamente” al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto que se prohibiera su exhibición por considerar que hería los sentimientos de sus respectivas nacionalidades, convirtiéndose en el caso más resonante del momento<sup>246</sup>, inaugurando un tipo de censura de corte ideológico por la posición neutral de nuestro país en este conflicto.

En 1943 se desarrolla un nuevo golpe de estado, esta vez, contra el Presidente Ramón S. Castillo por parte de un grupo de Oficiales Nacionalistas conocido como GOU (Grupo de Oficiales Unidos) entre los que participaba activamente el entonces Coronel Perón. Asume el General Arturo Rawson, que dura 48 horas en el poder, y lo reemplaza el General ultranacionalista Pedro Pablo Ramírez. En este período se crea la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, que según Olivera, “con la intención no solo de amordazar a la prensa radial y gráfica sino también al cine nacional con el Decreto Ley 13644/43, que establecía que las temáticas de las películas debía responder a la defensa y exaltación de la tradición histórica, de la cultura, y de los valores morales y espirituales del pueblo argentino (...) (dando inicio) a una dura censura ideológica y moralista que se mantuvo durante las dos primeras presidencias de don Juan Domingo” (2021:25).

---

<sup>246</sup> En este caso, la prohibición del filme fue dispuesta por el Vicepresidente de la República en ejercicio del Poder Ejecutivo y refrendada por el Ministro responsable de las Relaciones Exteriores.

El 31 diciembre de 1943, se estrecha el círculo de la censura. Por una parte, por Decreto 18405, se hace obligatoria la presentación en todas las funciones de los cines de un noticiero, que difunda los valores, cultura y paisajes de la Nación. Y por la otra, el decreto 18.406, crea la Subsecretaría de Información y Prensa de la Nación y la Dirección Nacional de Espectáculos Públicos que absorbe las funciones del Instituto Cinematográfico Argentino e interviene en el examen de la calidad moral de las películas a exhibir, además de repartir la película virgen. El primer director de Espectáculos Públicos, Mario Molina Pico, pone en marcha en febrero de 1944 su área, tras la renuncia de Ramírez y la asunción del General Edelmiro J. Farrell, quien lleva a Perón a ocupar los cargos de Ministro de Guerra y de Trabajo y Previsión. . Esta ley fue considerada por el sector privado como una posible solución a uno de sus mayores problemas: el abastecimiento de película virgen para sus producciones.

Durante este gobierno, Niní Marshall (Marina Esther Traveso 1903-1996), una de las actrices cómicas más importante de la época, figura emblemática de la radio y la cinematografía argentina, sufrió su primer caso de censura, la que se profundizó durante el gobierno de Perón. A su personaje Catita<sup>247</sup> se lo catalogó como vulgar ya que lesionaba el lenguaje y fue metida en la misma bolsa en que cayeron las letras de muchos tangos a los que se les suprimió la terminología lunfarda perdiendo toda la frescura y la fuerza expresiva que los caracterizaba.

Durante el gobierno de facto de Farrell y bajo la influencia de Perón, se dictó en 1944 el decreto 21.344 que reguló la industria del cine y promovió su desarrollo

---

<sup>247</sup> Catalina "Catita" Pizzafrola, uno de sus personajes más exitosos, era una joven inspirada en las chicas poco pulidas que venían de los barrios para encontrarse con los galanes a la salida de la radio, y resultó tan exitosa que, en 1937, ahora con su propio programa de media hora, fue reconocida como "Sensación Radiofónica" por la revista *Sintonía*.



fomentando la obligatoriedad de exhibición de un cierto porcentaje de películas argentinas en las salas cinematográficas.

En el mes de abril de 1945, previamente al movimiento popular del 17 de octubre que catapultó al General Perón al poder tras las elecciones de 1946, la Dirección General de Espectáculos Públicos centralizó la censura con el fin de ejercerla con un criterio uniforme. Al año siguiente, se informó que serían tenidas en cuenta las disposiciones establecidas por las Conferencias de San Francisco y Chapultepec que intentaban impedir que a través del cine se filtraran ideas contrarias a la democracia y la paz, aunque se aclaraba que la última palabra la tendrían las autoridades locales de cada municipio.

Durante el gobierno peronista, en 1951, se crea la Comisión Nacional para la Calificación y Autorización de Espectáculos Públicos, con competencia en todo el país y cuya principal función era la de expedir los certificados de exhibición. Los integrantes de esta Comisión son representantes de diferentes reparticiones del Estado (Ministerio del Interior, Subsecretaría de Informaciones y Municipalidad de Bs.As.).

Se podría afirmar que el comportamiento de los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955) con el séptimo arte fue contradictorio, tal como se podrá ver reflejado en la película **¡Ay, Juancito!** de Héctor Olivera (2004). Al obligar a la exhibición de películas nacionales y favorecer la industria cinematográfica nacional, ganó el respaldo de los productores locales y de muchos actores por una mayor cantidad de fuentes de trabajo, pero el “clima de época” hostil obligó a estrellas como

Libertad Lamarque<sup>248</sup>, Luisa Vehil<sup>249</sup>, Delia Garcés<sup>250</sup> y su marido, el director, productor y guionista Alberto de Zavalía, Orestes Caviglia<sup>251</sup>, Arturo García Buhr<sup>252</sup>, y Hugo Fregonese<sup>253</sup> entre muchos otros a irse del país o a entrar en un cono de sombra por no gozar de la simpatía o amistad de Eva Duarte, tal como ocurrió con Francisco Petrone<sup>254</sup>.

---

<sup>248</sup> Según algunos cronistas, Libertad Lamarque y Juan Domingo Perón se conocieron circunstancialmente en 1944 cuando un terremoto produjo severos daños en la provincia de San Juan, en la misma época en que el entonces Secretario de Trabajo y Previsión conoció a la que sería su segunda esposa, Eva Duarte. Lamarque explicó que nunca tuvo un vínculo cercano con Eva pero padeció algunos inconvenientes con ella durante la filmación de "La cabalgata del circo". En 1945 a causa del desabastecimiento de combustible, Lamarque debía trasladarse en tren y luego caminar por calles de tierra o si llovía de barro hasta los estudios cinematográficos. A pocos días del comienzo del rodaje, ella se molestó por la impuntualidad de su colega Duarte, actriz secundaria que no solo llegaba a los sets tarde sino también en un automóvil oficial con chofer. Cuando directivos de los Estudios San Miguel le sugirieron a Lamarque que aceptara la amistad de Duarte, respondió: "Yo jamás me arrimé al sol que más calienta". Surgieron rumores de que le habría dado una bofetada a Eva. Si bien se encargó de desmentirlo públicamente, el rumor se propagó y adquirió repercusión a nivel nacional. En su autobiografía, Lamarque expresó que, a partir de la asunción de Perón a la Presidencia, en 1946, no recibió más contratos para trabajar en el país, lo cual atribuyó a su relación conflictiva con Eva Duarte. También afirmó que había hecho todo lo posible para modificar su situación e incluso se entrevistó con la propia Eva, pero todos, funcionarios y colegas negaban que existiera una prohibición respecto a su persona.

<sup>249</sup> La actriz integró en 1946 la lista de la Agrupación de Actores Democráticos, que apoyó a la coalición electoral denominada "Unión Democrática" frente a la fórmula que llevaría al gobierno peronista. Y por esa razón debió iniciar una serie de giras por el extranjero, ya que no conseguía trabajo en su país.

<sup>250</sup> Su presencia al frente de una compañía teatral que se presentaba en el teatro Odeón a partir de 1945 se vio interrumpida a fines de esa década. Junto a su marido, Garcés decidió emprender una gira latinoamericana luego de enfrentar disidencias visibles con el gobierno peronista de entonces, recalando en México, donde filmó bajo la dirección de Buñuel "El".

<sup>251</sup> Orestes Caviglia fue actor y director de cine y teatro, Durante el primer gobierno peronista siguió trabajando hasta octubre de 1950, cuando, mientras se encontraba representando en el Teatro Astral la obra *Prontuario*, que William Wayler llevó al cine como *Antesala del Infierno*, con Kirk Douglas en el papel protagónico, llegó una nota de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia, firmada por su titular, Raúl Apold, pidiendo la adhesión "espontánea" del elenco al régimen de Perón. Caviglia, entre otros actores se negó a firmarla, por lo que ingresó en la lista de opositores al gobierno a los que se les cerraban las fuentes de trabajo y debió exiliarse en Montevideo, desde donde viajaba disfrazado a Buenos Aires para ver a su nieta.

<sup>252</sup> En 1951, luego de protagonizar la exitosa película "Los Isleros", decide autoexiliarse primero en Chile, luego en Europa y Montevideo, debido a que se negó a participar en un programa radial del gobierno peronista. Desde Montevideo, pasa clandestinamente a Buenos Aires, donde graba en los sótanos de la Iglesia del Socorro las Glosas de la *Marcha de La Libertad*, cantada a capella por un grupo de comandos civiles que fue considerada el himno de la Revolución Libertadora que derrocó a Perón el 16 de septiembre de 1955, y se convirtió en una canción obligatoria en las escuelas luego de su caída.

<sup>253</sup> El director de cine, reconocido por sus filmes policiales debió exilarse en los Estados Unidos debido a sus discrepancias con el régimen.

<sup>254</sup> Debido a su militancia reconocida en el Partido Comunista (al igual que el músico de Tangos Osvaldo Pugliese, o el folklorista Atahualpa Yupanqui), debió partir al exilio en 1949, rumbo a México.

El filme de Olivera muestra lo ocurrido con Niní Marshall<sup>255</sup>, de acuerdo a las memorias de la actriz, quien debió partir al exilio al ser denunciada por imitar a Eva Perón en reuniones de amigos. Debido a esto, se le cancelaron los contratos que había firmado, debido a la presión ejercida desde el gobierno a los estudios cinematográficos con la cuota de celuloide.

Durante el gobierno peronista se sancionó el primer reglamento de censura, estableciendo que no se permitiría ningún film que “pueda rebajar el nivel moral de los espectadores”, una generalidad concretada en que “la familia, el Estado, la Iglesia, el ejército y la ley no pueden ser objeto de escarnio”.

Por otra parte, el régimen tuvo la habilidad de saber aprovechar al cine como herramienta de propaganda a través de los noticieros “Sucesos Argentinos” cuyos contenidos se caracterizaban por la exaltación del régimen y sus obras. La restricción para otros medios era total y solo llegaba la información que provenía del accionar

---

<sup>255</sup> Nacida un 1 de junio de 1903, en Buenos Aires, Marina Esther Traverso era la menor de cuatro hijos de una pareja de asturianos que se habían conocido en la Argentina. No llegó a conocer a su padre ya que él murió sólo dos meses después de su nacimiento, pero ella recordaría a su infancia como un momento feliz. Se interesó por todo tipo de actividades artísticas como la música, el dibujo, la danza y la actuación y, si bien sus hermanos mayores lo desalentaban, su madre siempre la apoyó. Cursó la carrera de Letras, pero los mandatos de la época la obligaron a abandonar los estudios y casarse con Felipe Edelmann, con quien tuvo a su única hija. Debido a problemas de juego de su marido, lo abandona, y se marcha a Rosario. Al poco tiempo vuelve a Buenos Aires a buscar trabajo. En 1933, con gran ayuda de su entorno, consiguió empleo en la revista *Novela Semanal* como redactora de una columna de temas femeninos. Con esta experiencia, pasó, con el pseudónimo Mitzi, a las páginas de *Sintonía*, semanario dedicado a los sucesos radiales, y desde la columna “Alfilerazos” comentaba chismes de las personalidades del medio. En 1934 gana un concurso radial y comienza a trabajar como “cantante internacional”, bajo el nombre artístico de Ivonne D’arcy. Con este acto circuló por diferentes emisoras, pero un día Pipita Cano, conductora del programa *El chalet de Pipita* en Radio Municipal, la escuchó bromeando con los músicos y haciéndose pasar por una mujer española, por lo que la invita a participar de la emisión con un rol menor como la mucama gallega del “chalet” imaginario al cual iban sus invitados. Niní aceptó encantada y asumió su nuevo papel bajo el nuevo nombre de “Marshall”, inspirado por las primeras sílabas del nombre de su nuevo marido, Marcelo Salcedo. Por su parte, el personaje de la mucama, que ahora se llamaba Cándida, una gallega ingenua pero querible, se fue transformando en un suceso. Además de inspirar todo tipo de productos promocionales, logró abrirle puertas a su creadora. Niní se esforzó por lograr que la dejaran escribir sus propios sketches y, después de mucho insistir, logró derribar el mito de que sólo los hombres podían escribir para la radio y conseguir un espacio de cinco minutos libres en el programa de Juan Carlos Thorry en Radio El Mundo. Así fue desarrollando nuevos personajes: Catita, la cantante de ópera Giovanina Regadeira, la judía ropavejera, doña Pola, la niña Jovita, eterna solterona, y Doña Caterina, la abuela italiana de Catita que no había logrado adaptarse a la Argentina.

propagandístico de la Secretaría de Prensa y Difusión a cargo de Raúl Apold<sup>256</sup>, el gran ideólogo, al se le ha dado el crédito de gran parte del imaginario del régimen y del culto a la pareja presidencial: el 17 de octubre como fecha fundacional; el melodramático “Día del Renunciamento” de Evita a la Vicepresidencia de la República (31 de agosto de 1951), o la cuidadosa eliminación del rastro que mostraba a Perón como producto de la dictadura de Edelmiro Farrell (1944–1946). Fue además un persistente creador de lemas, consignas y frases propagandísticas como “Perón Cumple, Evita Dignifica”; así como de grandes eventos, tal como el primer Festival Internacional de Cine de Mar

---

<sup>256</sup> Raúl Alejandro Apold (Buenos Aires, 1898 - 1980) fue un periodista y político peronista que se hizo conocido por su labor en la Subsecretaría de Prensa y Difusión durante la primera y segunda presidencia de Perón. Ponía especial atención en censurar películas mediante cortes o agregando letreros o voces en off. (Alvarez, 2013) Muchos lo consideraban el Goebbels del peronismo, ya que ejercía el cargo como amo y señor, censurando obras y actores, creando listas negras que hizo cumplir dentro de los ámbitos del periodismo, el entretenimiento, del espectáculo, la política y la ciencia, obligando a dejar sin trabajo a opositores al régimen peronista o a aquellos sospechados o caídos en desgracia. Las anécdotas al respecto son innumerables, por ejemplo, en 1948 ordenó que la prensa no cubriera el regreso de Bernardo Houssay –un reconocido opositor del gobierno- desde Estocolmo donde recibió el Premio Nobel de Fisiología y Medicina en 1947. Ante la caída en desgracia del ministro de Relaciones Exteriores Bramuglia, el diputado Ángel José Miel Asquía, recuerda que junto con Apold recibió la orden directa de Eva Perón de evitar que aparecieran fotos en los medios o comentarios escritos o radiales. Poco tiempo después el Ministro debió renunciar. El cronista de cine Calki (Raimundo Calcagno) en una crítica publicada en la revista *Rico Tipo* escribió con referencia a una película italiana que “el argumento es más falso que una declaración de bienes” justo cuando Perón había hecho la suya; por orden de Apold lo echaron de todos los trabajos, empezando por la Editorial Haynes que lo despidió por “calumnias e injurias al Presidente de la Nación”. (Gambini, 1999:165.) Cuando en pleno conflicto del gobierno con la Iglesia se realizó una gran concentración por el Día de la Virgen el 8 de diciembre de 1954, Apold ordenó a la prensa mantener silencio al respecto, pero el diario católico *El Pueblo* publicó al día siguiente la foto de la gran multitud que lo llevó a recibir como castigo a su desobediencia la clausura de tres días después de la publicación y la prisión para los dueños. (Gambini,1967) Por su parte, al periódico *Argentinisches Tageblatt*, que en 1955 publicó un cable que aludía a la excomuniación de Perón debido al enfrentamiento con la Iglesia le fue retirada la provisión de papel de diario y luego de cuatro semanas fue citado en la Subsecretaría de informaciones donde luego de advertirle que la libertad de prensa debía ejercerse responsablemente, le repusieron el cupo que tenía. Además, Apold fue el brazo ejecutor de la expropiación y confiscación en 1951 de *La Prensa*, el diario de mayor tiraje del momento, debido a un conflicto laboral con sus vendedores (los canillitas – así se les llamaba a los niños vendedores de diarios, por lo general explotados). Un ejemplo de cómo actuaba con los propios en el ejercicio de poder, es el enfrentamiento que tuvo con Hugo del Carril, a quien había acusado de haber actuado en una radio uruguaya, la noche de la muerte de Eva Perón. En 1952 hizo todo lo posible para boicotear *Las aguas bajan turbias*, película dirigida por el artista, sobre la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela, quien estaba preso en ese momento por comunista. En ella se denunciaban las terribles condiciones de vida de los obreros de los yerbatales, en la provincia de Misiones en el noreste del país. Apold le retaceó la película virgen y encajonó su estreno. Un día, a las dos de la madrugada, Perón lo llamó y le ordenó ir en el acto hasta su residencia. Al llegar se encontró al General tomando café con Hugo del Carril. Perón, amablemente le dijo: “¿Por qué no se deja de pelotudeces, Apold?” Sin embargo, el director tuvo que incorporar al comienzo de su película, una voz en off que explicaba: “El alto Paraná. El río es hoy un camino de civilización y de progreso [...] pero no siempre fue así.” Texto que aun hoy se conserva. Y en 1954, por la presión ejercida por el Secretario de Estado, según del Carril - *Artistas Argentinos Asociados* le rescindió el contrato para dirigir *Mercado de Abasto*, que fue dirigida por Lucas Demare. Al poco tiempo Perón finalmente destituyó a Apold poco antes del golpe de 1955.

del Plata en 1954, para mayor gloria de Perón que en ese preciso momento lanzó su candidatura a la reelección y donde el Secretario de Prensa presentó un documental en 3D y color: "Buenos Aires en relieve".

Con el golpe militar del 16 de septiembre de 1955, se cortaron los créditos y el cine argentino enfrentó su peor época: se suspende casi por completo la producción y durante dos años los estrenos de películas argentinas fueron escasos. A ello se suma una especie de revancha, ya que fueron perseguidos aquellos actores, actrices y directores que en su momento se manifestaron como seguidores del peronismo. Alberto Castillo, Tita Merello, Elina Colomer, Fanny Navarro, Nelly Omar, Antonio Tormo, Sabina Olmos, Cátulo Castillo, no conseguían trabajo y otros, fueron directamente encarcelados como Hugo del Carril, reconocido cantante, actor y productor, o los hermanos Lucas y Atilio Mentasti, propietarios de Argentina Sono Films, productora que propulsaba la industria del cine nacional, que fueron acusados de contrabandear celuloide<sup>257</sup>.

También se elaboran películas propagandísticas como **Después del Silencio**, estrenada el 13 de septiembre de 1956, y dirigida por Lucas Demare sobre el guion de Sixto Pondal Ríos y protagonizada por Arturo García Buhr, María Rosa Gallo, Guillermo Battaglia y Mario Passano, cuyo nombre original fue Aurora de libertad, que por razones de marketing debió ser cambiado para su estreno.

Tras la toma del poder por la Revolución Libertadora, los trabajadores de la industria cinematográfica inician una serie de reuniones con el objeto de defender sus

---

<sup>257</sup> En el caso de Hugo del Carril, sus películas fueron prohibidas y estuvo preso durante cuarenta y un días hasta que fue liberado por falta de cargos. Según su hijo, durante su tiempo en prisión fue maltratado hasta el punto que casi muere, pero aun así siguió cantando la marcha peronista. Tras ser liberado cantó en parques de diversiones junto a Tita Merello, que también había sido prohibida, antes de volver una vez más al cine.

derechos que culminan en la creación de la Unión del Cine Argentino UCA, integrada por entidades de productores, directores, autores, actores, técnicos y músicos a los que se sumaron cortometrajistas y realizadores de cine experimental. Entre los nombres que integraron la asociación figuraban directores de gran prestigio como Mario Soffici, Lucas Demare, Daniel Tinayre, Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala, productores como Eduardo Bedoya y Juan Carlos Garate por Sono Film, ya que, según recuerda Olivera, los Mentasti no eran muy bien vistos en la Casa Rosada debido a sus manejos durante el gobierno peronista (2021: 74); por Argentores, Sixto Pondal Ríos y Ulises Petit de Murat y por el Sindicato de la Industria Cinematográfica René Mugica, I Ramón Martínez y el propio Olivera.

Miembros de la flamante organización fueron recibidos en Casa de Gobierno donde el Secretario General de la Presidencia se compromete a trabajar sobre una nueva ley de cine, así se sanciona el decreto-ley 62/57, que crea el Instituto Nacional de Cinematografía gracias al cual se reactivó la filmación de películas y que consideraba en uno de sus artículos que: "La libertad de expresión consagrada por la Constitución Nacional comprende la expresión mediante el cinematógrafo, en cualquiera de sus géneros". Este instituto fue el antecesor del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales), aprobado por la ley 17.741 de 1968). Su creación fue justificada en el propósito de limitar la intervención del Estado en materia de control, y uno de sus puntos más importantes era la abolición de toda forma de censura previa (por fines educacionales, podía prohibirse el ingreso a determinadas exhibiciones a menores de 18 años). Además, fijaba que para el caso de cortes en alguna película, los mismos debían resolverse por vía judicial.

Si bien con la Ley de Fomento se buscó mejorar la situación del cine nacional por medio de la concesión de créditos para filmar, premios anuales de estímulo a la

calidad y la contemplación de exhibición obligatoria en todo el territorio, todo dependía de la calificación previa de los filmes. Por eso, el papel controvertido que desempeñó el creado Instituto Nacional de Cinematografía como ente regulador de la ley.

Un punto controvertido en esta legislación está puesto en que se consideraba al cine de forma aislada del resto de las artes, lo que llevó a planteos de fondo contrarios. No obstante, el poder del INC era de una enorme envergadura en todo lo relativo a producción e industria cinematográfica. La facilidad en el debut cinematográfico con características artesanales, se contraponen a la dificultad en su continuación, como elemento distintivo y preocupante del cine argentino ya notable en sus comienzos.

Por artículo 14 de este Decreto-Ley, se crea una Subcomisión, cuyos integrantes debían estar vinculados con las áreas de educación y cultura y cuya función era la calificación de los films según criterios educativos, considerando a aquellos que no cumplieran con los parámetros como prohibidos para menores de 19 años.

En el período contemplado, asimismo, el avance de la tecnología y los costos mayores, pusieron nuevas trabas a las producciones del cine nacional, sobre todo a los que recién se iniciaban en el arte.

Fernando Peña (Peña,1999), considera que con la llamada Revolución Libertadora en el año 1955, va a imperar en lo referido al cine una autocensura del público, además de la presencia de chantajes, privilegios y delatores puestos desde el estado. No obstante, la Ley de Cine de 1957, garantizó por unos años y por primera vez en la historia, las mismas libertades constitucionales previstas para la prensa. “Gradualmente, sin embargo, una sucesión de modificaciones fue anulando las garantías de la Ley de Cine de 1957. Finalmente, en octubre de 1963, (...) la sanción

del decreto-ley 8205 y el establecimiento del Consejo Honorario de Calificación, facultado para establecer cortes y prohibiciones, inició un período de oscurantismo que duró veinte años.” (Ob.Cit.1999:26)

Entre las modificaciones que considera el autor, encontramos que en 1959, bajo el gobierno del Dr. Arturo Frondizi, se modifica la composición de esta Subcomisión por Decreto 9.660/59, sumando a los integrantes originales, representantes de instituciones privadas, tales como la Liga de Padres o la Liga de Madres de Familia, y tres representantes del Consejo Nacional del Menor. Esta Subcomisión podía iniciar las acciones legales correspondientes, con el objeto de realizar los cortes, demorando la entrega de los certificados de exhibición. Ese mismo año, se agrega a la ya existente una subcomisión especial para calificar las películas moralmente (decreto 9302/59).

En 1961, se aprueba por Decreto 5.797 la reglamentación de las funciones de la Comisión Calificadora, recomendando en su Artículo 3º, la protección de “las instituciones básicas de la Nación, especialmente la familia, los símbolos patrios y los valores éticos y culturales que caracterizan la comunidad nacional”. Así como la represión de aquellos conceptos que atentaran contra “la Soberanía de la Nación, su integridad territorial, el orden constitucional o las relaciones internacionales de la República, los que importen un agravio al pudor, a creencias religiosas, a razas o colectividades extranjeras o la apología del delito, de la deshonestidad, de la inmoralidad o de la violencia.”

En 1963, poco antes de la asunción del gobierno del Dr. Illia, por Decreto-Ley 8.205 se establece un régimen de control que modificó en forma radical el esquema del Decreto 62/57, puesto que en los hechos establecía un régimen de censura previa. Su artículo 1º se contradice en sus términos, puesto que se plantea que “no podrá



restringirse la libertad cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones”, pero inmediatamente, encontramos que aparecen las excepciones: “salvo cuando por razones educacionales o el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional así lo requieran”. Se dejan a un lado aspectos de la normativa anterior en lo que se refiere a los procesos legales para cortar un film: ya no hace falta que intervenga la justicia, sino que queda a cargo del Consejo Nacional Honorario la capacidad de realizar cortes, mostrando un claro avance del Estado Central por sobre la libertad de expresión.

En este mismo Decreto se modifica la composición de la Comisión Calificadora: se reducen los representantes de exhibidores y productores, y se establece en su lugar tres nuevos miembros, designados por el Ministerio de Defensa. Esto muestra la importancia que toma el ámbito cinematográfico para las ideas desarrolladas dentro de las doctrinas de seguridad nacional.

En el artículo 3º del Decreto-Ley 8.205/63, se plantean diferentes categorías de calificación para la obtención de certificados obligatorios para la exhibición: la categoría A, recomendables para público infantil; B, apta para todo público y C, inconvenientes o prohibidas para menores de 14 a 18 años.

Recién en 1968, bajo el gobierno del General Onganía, se dicta una nueva ley reguladora de la producción cinematográfica, la 17.741, que deroga el Decreto-Ley 62/57, y establece nuevos dispositivos de censura que se superponen con el Decreto-Ley 8.205/63, y luego, en 1969, con los de la Ley 18.019.

En la Ley 17.741 se asignan las funciones que debía cumplir el Instituto Nacional de Cinematografía, entre las que cabe destacar la formulación y ejecución de medidas para el fomento cinematográfico, acrecentando la difusión de la cinematografía

argentina, como también la inspección y verificación del cumplimiento de las leyes, la aplicación de las multas y sanciones, la regulación de la cuota de ingreso y la distribución de films extranjeros.

Según el artículo 13 de la citada ley, el Instituto puede negar esta clasificación a aquellos films que atentaran contra el estilo de vida nacional o las pautas culturales de la comunidad argentina.

Un punto de especial interés, en esta Ley es su artículo 23, que considera la posibilidad de que el Instituto pueda negar a una película nacional o extranjera el certificado que autoriza su exhibición, por razones comerciales o por atentar contra los valores y el estilo de vida argentino.

En 1969 el gobierno de Onganía había entrado en una irreversible pendiente hacia el fin. En ese mismo año, se dicta la Ley 18.019 que mantiene en su primer artículo el enunciado de la libertad de expresión, estableciendo las excepciones, pero agrega algo más a los cortes: las prohibiciones.

Figura una larga lista de razones para prohibir escenas o films, entre las que cabe mencionar: la justificación del adulterio, y aquello que atente contra el matrimonio y la familia; la justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales; la presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres; la apología del delito; el negar la defensa de la patria y el derecho de las autoridades a exigirlo; las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado.

Se crea como organismo de aplicación de la presente ley el Ente de Calificación Cinematográfica, del que dependerá el Consejo Nacional Honorario. De esta manera, queda en manos de una sola persona - el director del Ente -, la

responsabilidad de la firma de la calificación, lo que se convirtió en un elemento temible por su forma de uso en años posteriores. Los criterios para prohibir fueron muchos, en algunos casos razonables, y en otros totalmente arbitrarios, según a quién se designó para la función.

La misma Ley (18.019/69) pautó la calificación de las películas dentro de las siguientes categorías: a) Recomendable para público infantil; b) Apta para todo público; c) Prohibida para menores de 14 años; d) Prohibida para menores de 18; e) prohibida. En este último caso cabía la posibilidad de que se autorizara su proyección en cine clubes, salas o sesiones especiales, cuando los méritos científicos, técnicos o artísticos lo hicieran aconsejable.

En marzo de 1973, tras el gobierno de facto del General Lanusse, el Doctor Héctor Cámpora asume la presidencia de la Nación por el voto popular. Los vientos de apertura del gobierno de Cámpora que llevaron a Octavio Getino<sup>258</sup> al Órgano de Censura conocido como Ente de Calificación Cinematográfica, y a Mario Soficci<sup>259</sup> otro reconocido cineasta, al Instituto de Cinematografía, pronto fueron sofocados. Cámpora fue obligado a renunciar junto a su gabinete el 13 de julio de ese mismo año a fin de convocar a nuevas elecciones en la que triunfaría la fórmula Perón-Perón con cerca de dos tercios de los votos. Ya en la transición, se da un fuerte giro a la derecha, con el ejercicio de la Presidencia de la Nación por el Presidente de la Cámara de Diputados<sup>260</sup>,

---

<sup>258</sup> Co-director de "La Hora de los Hornos" junto a Pino Solanas, ambos integrantes del Grupo de Cine Liberación. Este documental de más de 4 horas tiene un fuerte contenido político. Filmada entre 1966 y 1968, fue prohibido en abril de 1969, y recién pudo ser estrenada en 1973, sin embargo, fue exhibido clandestinamente durante su prohibición en sindicatos, casas de familias, escuelas y universidades.

<sup>259</sup> Mario Soficci (Florencia Italia 1900 – Buenos Aires 1977) fue un prolífero director, actor y guionista radicado desde muy corta edad en la Argentina. Entre sus principales films se destacan Prisioneros de la Tierra (1939) La Cabalgata del Circo (1945), La Pródiga (1945), protagonizada por Eva Duarte, o Rosaura a las Diez (1958)

<sup>260</sup> De acuerdo a la Constitución Nacional Argentina, en caso de Renuncia del Presidente y el Vicepresidente, debe asumir el Vicepresidente 1ro de la Cámara de Senadores, en este caso, Alejandro Díaz Bialet, quien solicitó una licencia y partió ese mismo a Europa allanando el camino a Lastiri.

Raúl Lastiri, yerno de uno de los personajes más nefastos del entorno de Perón - José López Rega (conocido como el Brujo, por sus prácticas esotéricas), secretario personal del General y organizador del grupo paramilitar conocido como Alianza Anticomunista Argentina, o popularmente, la Triple A, responsable de la muerte y el exilio de muchos argentinos, entre ellos escritores, actores y directores, por cuestiones políticas o ideológicas. De hecho, Armando Bo e Isabel Sarli debieron irse apresuradamente del país por esas amenazas al igual que Daniel Tinayre, Susana Giménez, o Carlos Monzón, quienes tras la filmación de la película La Mary (1974) fueron acusados de pornógrafos. Lastiri convoca a nuevas elecciones, en las que triunfa la fórmula Perón-Perón, integrada por el General Juan Domingo Perón y su esposa, María Estela Martínez que asumen el 12 de octubre de 1973.

Durante el breve mandato de Lastiri, se interviene el Ente de Calificación Cinematográfica por Decreto 358 del 3 de agosto de 1973, designándose al frente del organismo a Octavio Getino, quien se mantiene en el cargo hasta la muerte de Perón en julio de 1974. En enero de ese mismo año, el Ente pasa a depender de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación.

Durante el casi año de gestión de Octavio Getino al frente del Ente se elabora un anteproyecto de ley de Cinematografía, en defensa del Cine Nacional, y se permiten ciertas libertades, pese a que no se deroga la Ley 18.019. A modo de ejemplo podemos mencionar la designación de un Consejo Asesor integrado por especialistas en cine, cultura, pedagogía, psicología, sociología, religión y representantes de la CGT (Confederación General del Trabajo) y el SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica); así como la liberación de todos los films prohibidos por razones de tipo ideológico, la descompresión de la censura y el incremento de la producción

nacional, puesto que de 30 películas que se estrenaron en 1972, se eleva el número de estrenos nacionales a 41 en 1973.

Luego del alejamiento de Getino y hasta 1984, en que asume un nuevo gobierno democrático, se sucedieron cortes y prohibiciones en las películas con una arbitrariedad que aumentaba día a día, lo cual llevaba a su vez a una fuerte autocensura, tanto en la producción local - por los limitados temas que podían desarrollarse - como por los distribuidores del material extranjero - que presentaban para la calificación copias ya previamente cortadas -, a las que se sumaban los cortes determinados por el Ente.

Desde mediados de 1974, se prefiguró una situación que hizo eclosión en 1976, con el golpe de estado que dio lugar al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. En esta época se volvieron a prohibir muchas de las películas que habían sido aprobadas en la gestión de Octavio Getino, tal como La Gran Comilona (1973) de Marco Ferreri, Último Tango en París (1973) de Bernardo Bertolucci, o la Naranja Mecánica (1971) de Stanley Kubrik.

A partir de 1976, la censura se fortaleció y actuó de manera explícita utilizando los instrumentos legales heredados del onganiato. Los cortes se realizaron no sólo en escenas de alto contenido erótico o de violencia y sadismo, sino en aquellas donde aparecían actores o temas cuestionados ideológicamente por el régimen.

El 12 de marzo de 1979 se aprueba una Ley, la 21.954, que modifica la Ley 18.019, estableciendo multas por transgresiones y sus montos mínimos y máximos. En lo que hace al resto de la legislación vinculada con la industria cinematográfica de la época, la misma se limitó a la aprobación de resoluciones que semestralmente actualizaban las tasas, de acuerdo a los índices de inflación.

El 10 de diciembre de 1983 asume la presidencia de la Nación, el Doctor Raúl Alfonsín, quien había ganado democráticamente en elecciones libres, dejando atrás el Proceso de Reorganización Nacional. El 22 de febrero de 1984, a escasos dos meses de la asunción de este nuevo gobierno constitucional, se promulga la Ley 23.052, que reglamentada por Decreto 828 del 16 de marzo de 1984, deroga la ley 18.019. Este nuevo ordenamiento legal disuelve el Ente de Calificaciones, y establece por una parte, nuevas pautas mucho más flexibles, en la calificación de las películas, y por otra, una serie de medidas que intentarán hacer resurgir al cine nacional de la crisis en la que estaba inmerso. Manuel Antín es designado como Director del Instituto Nacional de Cinematografía, y se autorizan todas las películas que habían sido prohibidas o censuradas. Además, se comienza a otorgar créditos para reactivar la Industria.

Durante el gobierno de Carlos Menem se aprueban nuevas leyes sobre medios audiovisuales, que exigían productos que generaran ganancias y que a la vez reconquistaran al público nacional, debido a la baja de asistencia de público a los cines, en gran parte por las nuevas tecnologías, como los videos reproductores, que “privatizaron” el consumo de productos audiovisuales en la sala de la casa a través del alquiler de las películas en los llamados videoclubes. Así, se inicia una gran transformación que, “comenzó a perder el carácter históricamente popular que tuvo a lo largo del siglo, y se orientó gradualmente hacia públicos más reducidos, con un poder adquisitivo superior y también con características ideológicas y culturales distintas de los espectadores tradicionales”. (Wortman, 2003:116)

En el año 1989, además se dicta la ley de emergencia económica, que recorta los presupuestos de todas las áreas, llevando a una fuerte crisis del sector, obligando a exceptuarlo. Según Octavio Getino, “El período de cine exceptuado se extiende precisamente entre el segundo semestre de 1989 y la puesta en marcha, en 1994, de

la Ley de Cine. En ese transcurso, la inseguridad dominó las actividades del sector, a partir de lo provisorio de cada mandato del INC. En apenas cinco años pasaron por dicho organismo otros tantos directores nacionales (René Mugica, Octavio Getino, José Anastasio, Guido Parisier y Antonio Ottone, Julio Maharbiz), frente a un solo director que había tenido en los casi seis años de gobierno radical.” (Getino, 2005, p. 115)

A modo de ejemplo, en el año 1988, de 28 películas estrenadas (entre ellas 3 documentales) el 32 % corresponde a filmes picarescos-eróticos, protagonizados por capo-cómicos y vedettes reconocidos por su participación en programas televisivos de corte humorístico. Estas proporciones se mantienen aproximadamente por cinco años más. También es de hacer notar que, debido a las crisis económicas del período, muchos proyectos durante esos años quedaron truncos o nunca llegaron a estrenarse en el país. Llegando en 1992, a estrenarse sólo 12 títulos.

En 1994 se aprueba una nueva ley del Cine, la 24377, que crea un impuesto que permite aumentar la producción y garantiza la llamada cuota de pantalla (la posibilidad de estreno de los filmes, en los cines del propio Instituto, que ahora se llama Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y además, establecía que el 25% de los ingresos del COMFER (hoy AFSCA - Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) se destinara al fomento de audiovisuales. Finalmente en 2009, se aprueba la llamada Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que legislaba íntegramente todos los medios de comunicación, y que recién se pudo aplicar parcialmente en 2013, aunque fuera modificada por Decreto de necesidad y urgencia N° 267 del 29 de diciembre de 2015 tras la asunción del Presidente Mauricio Macri.

## 8. Bibliografía

ABOS, Alvaro (1997). Juan Duarte, un antihéroe argentino Buenos Aires, Revista La Nación. Sección Lifestyle. 30 de noviembre de 1997

ALMEIDA KORNIS, Mônica (1991). "História e Cinema: um debate metodológico", Revista estudos históricos, nº 5.

----- (2008) Cinema, televisão e história, Rio de Janeiro, Zahar.

ALVAREZ, Luciano (2013). El Goebbels de Perón en Diario El País Montevideo Uruguay, edición del 16 de noviembre de 2013

ALVAREZ, Victoria (2018). Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de La noche de los lápices. Buenos Aires, Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 68. Facultad de diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

ANAINÉ, Susana (1990). "El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica". Espacio de crítica e investigación teatral 6-7 (:79-91).

ANSALDI, Waldo, PUCCIARELLI, A. y VILLARRUEL, J. (eds.). Argentina en la paz de dos guerras, 1914-1945, Buenos Aires, Biblos, 1993.

APREA, Gustavo (2008). Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia, Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional, Buenos Aires

----- (2016) "Las memorias de un clan" La Plata. Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N°. 1, diciembre 2016

ARANDA, Raúl y Raúl DIAZ ACEVEDO. (2018) Cantoras del Norte de Neuquén. Una experiencia de puesta en valor de una cultura vigente. En; Cosechando todas las voces: folklore, identidades y territorios Ana maría DUPEY (Comp). 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga

AUMONT, Jacques (1992). La imagen, Ediciones Paidós, Buenos Aires.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc (1996). Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Editorial Paidós, Buenos Aires.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2006). Diccionario teórico y crítico del cine, La Marca Editora, Buenos Aires.

BARBOZA MARTÍNEZ, Darío. (2008). La identidad nacional argentina construida desde el proyecto liberal de Sarmiento. Tehura Revista de Cultura, Pensamiento y Saberes. N° 6 publicado el 15 de enero de 2008.

BATALLA, Juan (2019). Historia viva del cine argentino. En Infobae, Buenos Aires, 20 de septiembre de 2019.

BAYER, Osvaldo. (1972). Los Vengadores de la Patagonia Trágica. El ángel exterminador. Tomo I. Editorial Galerna,) Buenos Aires, Argentina



----- (2007). La Patagonia Rebelde. La Masacre. Tomo II. 2° Edición, Colección Booket. Editorial Planeta, Buenos Aires,

----- (2007). La Patagonia Rebelde. Humillados y Ofendidos. Tomo III. 2° Edición, Colección Booket. Editorial Planeta, Buenos Aires,

----- (2007). La Patagonia Rebelde. El Vindicador. Tomo IV. 2° Edición, Colección Booket. Editorial Planeta, Buenos Aires,

----- (2009). La Patagonia Rebelde. Ediciones Arte y Libertad, Talleres gráficos F.U.R.I.A. Coyhaique, Patagonia.

BAZIN, André (1966). ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp

BENJAMÍN, Walter (2001). Imaginación y sociedad, Madrid, Taurus.

BERNADES, Horacio (2004). Apogeo y caída de un galán de Junín. Buenos Aires, en Página 12, 10 de junio de 2004.

BESOKI, Juan Luis (2017). La gestión del Ministro Ivanissevich y la derecha peronista: Los cien días de Ottalagano. En revista Folia Histórica del Nordeste N° 29. Resistencia Chaco, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, de la Universidad Nacional del Nordeste.

BIOY CASARES, Adolfo (2006). Borges. Buenos Aires. Ed. Destino.

BLOOM, Harold (1991). La angustia de las influencias, Monte Ávila Editores, Caracas.

BOCCHINO, Adriana (2012). Empecinada lucidez. David Viñas en blanco y negro. En CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 21 – Nro. 23 – Mar del Plata, ARGENTINA. pp. 289 – 306.

BONASSO, Miguel (1999). Gaby gritaba quiero tener a mi bebé. En Página 12. Buenos Aires, 14 de febrero de 1999.

BORDWELL, David; STEIGER, Janet y THOMPSON, Kristin (1997). El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960, Ed. Paidós, Barcelona.

BORRERO, José María. (1989). La Patagonia Trágica Colección Patagonia Inédita Vol. 16 Zagier & Urruty Publications Ushuaia. Argentina.

BRUSCHTEIN, Luis. (2004). Entrevista a Héctor Olivera y José Pablo Feinmann con motivo a su película Ay! Juancito. En Suplemento Radar, Diario Página 12 Buenos Aires, 4 de enero de 2004.

BURCH, Noël (1991). El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico), Madrid, Cátedra.

BURTON, Guillermo, Jorge AIMETTA y Laura SARMIENTO (1995).  
L  
a calificación cinematográfica en la República Argentina. Ministerio de Cultura y Educación, Bs.As.

CABRAL, Francisco (2011). De la Vidala a la chaya. Editorial Ciudad Gótica, Rosario. Santa Fe.

CALOTTI, Atilio Gustavo. (1999) .Testimonio ante la Cámara Federal de Apelaciones de La Plata, el 24 de febrero de 1999 en <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/testimon/calotti2.htm>

CAMARERO, Gloria (2009) Pintores en el cine, ediciones JC, Madrid.

CAMINOS, Mauricio y Germán LEZA (2014) "Osvaldo Bayer, a 40 años de La Patagonia Rebelde" En: Diario La Nación, publicado en Buenos Aires, el 7 de noviembre de 2014.

CAMPODÓNICO, Raúl H. (1999), "El Estado y el cine argentino. Apuntes para la reflexión", en Revista La Mirada Cautiva, Año I, N° 2 y 3, Buenos Aires.

----- (2005) Trincheras de Celuloide: Bases para una historia política-económica del Cine Argentino. Universidad de Alcalá, España

CAPSISKI, Jorge (1988) La prehistoria de Eva Perón en El Peronismo, colección 500 años de Historia Argentina, coordinado por Félix Luna. Buenos Aires, Editorial Abril.

CARRIZO, Antonio (2008). Antonio Carrizo: "mi antepasado soy yo". Argentina: Capital Intelectual.

CASSETTI, Francisco (1989). El film y su espectador Editorial Cátedra. España.

----- (1994). Teorías del cine Madrid, Ediciones Cátedra SA.

CAVAROZZI, Marcelo (1987). Autoritarismo y Democracia (1955-1983)\_Biblioteca Política Argentina. Ediciones especiales. Centro Editor de América Latina. Bs.As.

CÉDOLA, Estela (1999). Cómo el cine leyó a Borges Buenos Aires. Ed. Edicial S.A.

CENTENERA, Mar. (2019). "Tucumantes": Relatos contra el silencio impuesto por la dictadura argentina. El País 24 de mayo de 2019, Madrid. Consultado el 26 de mayo de 2019. [https://elpais.com/cultura/2019/05/24/actualidad/1558714909\\_453957.html](https://elpais.com/cultura/2019/05/24/actualidad/1558714909_453957.html)

CERSOSIMO, Facundo (2014). El tradicionalismo católico argentino: entre las Fuerzas Armadas, la Iglesia católica y los nacionalismos. Un estado de la cuestión. PolHis Año 7 - número 14 Julio-Diciembre de 2014 pp. 341-374. Universidad Nacional de La Plata.

CHIARAMONTE, José Carlos (2014). Qué fue y que es la historia oficial. Buenos Aires, En sección Ideas de la Revista Ñ, del 30-06-2014

CHOLAKIAN, Daniel. (2016). La censura en el Cine. ¿Qué cambió con el golpe de estado? En Portal de Noticias NODAL. Bs.As, Marzo 2016.

----- (2018). Soy parte de una generación que fracasó totalmente. Entrevista a Roberto Cossa. En Infobae, Buenos Aires, 30 de noviembre de 2018)

CLARÍN (2006). La orden que dio la Dictadura para la compra de Falcon verdes sin patentes Buenos Aires, edición del 26 de marzo de 2006

COLAUTTI, Carlos (1983). Libertad de Expresión y Censura Cinematográfica. Fundación de Estudios Legislativos. Bs. As.

COUSELO, Jorge y otros (1984). HISTORIA DEL CINE ARGENTINO. Centro Editor de América Latina. Bs.As.

COSSIO, Carlos. (1957). "Opinión Pública, expresión y Democracia" en La Ley T. 87 pág. 858/859. Buenos Aires, 30 de abril de 1957

CROCK RETRO (2016). La Guerra de Malvinas y su impacto en el rock nacional Buenos Aires 3-4.

CURUBETO, Diego (1993). Babilonia Gaucha (Buenos Aires), Editorial Planeta

----- (1998). Babilonia Gaucha ataca de nuevo (Buenos Aires) Editorial Sudamericana.

DAMIN, Nicolás y Joaquín ALDAO, (2015). Sociología, historia y memoria de los pueblos ferroviarios. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. La Plata, Argentina

DE AMEZOLA, G. A. T y A.M. BARLETTA (1994). Mueran los salvajes secundarios!: El debate historia oficial-revisionismo en los textos de la escuela media. Serie Pedagógica (1), 125-142. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2526/pr.2526.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2526/pr.2526.pdf)

DELUPI, Maximiliano (2016). ¿De qué te reis? El humor político y la construcción de sentido por la igualdad. Editorial Eduvim, Villa María, Córdoba, Argentina.

DEPETRIS CHAUVIN, Irene, (s/f). Bandas de sonido transnacionales, Voz e identidad en el cine brasileiro contemporáneo, consultado en 04/02/2017 en [http://www.academia.edu/4766489/Bandas\\_de\\_sonido\\_transnacionales\\_Voz\\_e\\_identidad\\_en\\_el\\_cine\\_brasile%C3%B1o\\_contempor%C3%A1neo](http://www.academia.edu/4766489/Bandas_de_sonido_transnacionales_Voz_e_identidad_en_el_cine_brasile%C3%B1o_contempor%C3%A1neo)

DOMINELLA, Virginia (2012). Catolicismo y política en Argentina en los años '60 y '70: Apuntes sobre las implicancias políticas del aggiornamento eclesial y la opción por el peronismo [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1840/ev.1840.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1840/ev.1840.pdf)

DUJOVNE ORTIZ, Alicia (1995). Eva Perón. La Biografía. Buenos Aires, Editorial Aguilar.

DANOTI, Editorial (1984). Cine argentino. Primera plana. Argentina: Danoti, S.R.L.

FEINMANN, José Pablo (2000). Pasiones de Celuloide, Ensayos y variedades sobre cine. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.

FELITTI, Karina (UBA / CONICET) (2007). La pantalla se calienta. El cine argentino de los '60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

FERNÁNDEZ, Aníbal y Carlos CARMELLO,(2012). Eva Perón, discursos completos, Tomo II, Buenos Aires, Editorial Booket 2012, págs. 342-344.

FERNÁNDEZ DIEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José (1999) Manual básico y narrativa audiovisual, Ed. Paidós, Barcelona.

FERRO, MARC (1980) CINE E HISTORIA. Barcelona.

----- (1995). Historia Contemporánea y Cine, Barcelona, Ariel.

FORNONI, María Victoria (2010). Buenos Aires, Revista Teatral La Vorágine. Número 26 marzo 2010

FURLAN, Luis (2004). Homenaje a María Granata en: El Escarmiento. Año 1 vol. 4/5 Noviembre 2004.

GALASSO, Norberto (1999). Yo Fui el Confesor de Eva Perón: Conversaciones con el Padre Hernán Benítez, Buenos Aires, Homo Sapiens Ediciones, capítulo IX, p. 54.

GAMBINI, Hugo (1967). Los artistas del régimen. Revista Primera Plana Buenos Aires. 15 de agosto de 1967.

----- (1999). Historia del Peronismo. Buenos Aires. Editorial Sudamericana

----- (2013) Las huelgas contra Perón. Buenos Aires, Revista Criterio, n° 2395.

GARCETE, Horacio (2010). Esto no es una revista. N° 8. Sección Miradas. Entrevista a Héctor Olivera.

GEERTZ, Clifford (1992). La interpretación de las culturas, Ed. Gedisa, Barcelona.

GETINO, Octavio (2005). Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Ciccus.

GILMAN, Claudia (2018). Después de Contorno: David Viñas en la otra orilla. En Actas del Simposio de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana – Universidad de Buenos Aires: “GENIO Y FIGURA DEL INTELLECTUAL ARGENTINO Y LATINOAMERICANO” Buenos Aires, ILH UBA

GINZBERG, Victoria (1998). Lo más importante es que mis hijos no me vean derrotada. Entrevista a Emilce Moler. Buenos Aires, Página 12. Buenos Aires, 15 de septiembre de 1998.

GOLDMANN, Annie (2005). “Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol”, Istor N° 20, México.

GONZALEZ ALVAREZ, José Manuel (2012). (Des) Memoria, biopolítica y relaciones de poder a propósito de La nona de Roberto Cossa. LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW, edición de primavera. (:5-24)

GONZÁLEZ, Laura Luján. (2013). Censura e Imaginarios Sociales: el caso de "El fin de la Noche". XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

GRANATA, María (1971). Los viernes de la eternidad. Buenos Aires, 1ra. Edición Editorial Emecé

GRIECO Y BAVIO, Alfredo (1994). Como fueron los 60\_Colección Fin de Siglo Edit. Espalsa-Calpe Bs.As.

GRILLI, Daniel (2002). "No abras nunca esa puerta. Graciela, La casa del ángel, La caída y su representación del espacio exterior", en M. del C. Vieites (Comp.); Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia, Buenos Aires, Grupo Editorial Altamira y Museo del Cine Pablo C. Duckós Hicken,

GUERRERO, Gloria (2010). ESTADIO OBRAS, EL TEMPLO DEL ROCK. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

GRÜNER, Eduardo (2001). El sitio de la mirada, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma

HERNANDEZ, Vladimir (2011). Argentina: una sobreviviente recuerda La noche de los lápices. BBC Mundo Buenos Aires, 15 de septiembre de 2011.

IBAÑEZ, María Noelia (2017). "¿Estudiantes despolitizados? Jóvenes, emociones y discursos en el cine argentino: la trilogía de El profesor, de Fernando Ayala". En XVI Jornadas Interescuelas (Argentina), Mar del Plata, 9 al 11 de agosto de 2017

INVERNIZZI, Hernán (2014). Cines rigurosamente vigilados. Buenos Aires Capital Intelectual.

JABLONSKA, Aleksandra. (2018). El Road-Movie Latinoamericano: de la adaptación del género a su inversión en Estéticas Transnacionales en el cine contemporáneo. Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras – UBA

JACKSON, Martin A. (1983). "El historiador y el cine", en ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E. (eds.) La Historia y el Cine, Barcelona, Fontamara.

JARKOWSKI, Anibal (2011). Relatos de Espanto ante el Pelotón. En Revista Ñ del 18/08/2011. Bs.As. Argentina

KLINGTIN, Anne (1996). ¿Una hipálage textual? Lectura de "El muerto". En Variaciones Borges / Actas del Seminario Permanente del Centro Borges realizado en octubre de 1995. Buenos Aires. Centro Cultural Borges. pág. 54-67

KRACAUER, Sigfried (1985). De Caligari a Hitler, Barcelona, Paidós.

----- (1996). Teoría del cine: la redención de la realidad física Barcelona, Paidós.

KRIGER, Clara (2010). Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943) en Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti" Córdoba (Argentina), año 10, n° 10, 2010, pp. 261-281. ISSN 1666-6836

LA NACIÓN (2001). Olivera. En busca de recuperar el tiempo perdido. Entrevista publicada en Buenos Aires, Diario La Nación, sección Espectáculos el 2 de mayo de 2001.

----- (2001). El Regreso de Olivera. Todas las mujeres de Marcela Serrano Diario La Nación, sección Espectáculos el 2 de mayo de 2001.

----- (2004). La que escapó a tiempo. Entrevista publicada en Buenos Aires, Diario La Nación, sección Espectáculos, 13 de junio de 2004

LARRAQUY, Marcelo (2019). Una bala en el cráneo, un arma de otro calibre y una extraña carta: el trágico y enigmático final de Juan Duarte, el Hermano de Eva. En periódico INFOBAE, 9 de abril de 2019.

LOZANO, Claudia (2007). Memoria, violencia e identidad: La canonización popular de María Soledad Morales en la provincia argentina de Catamarca Iquique, Chile. Revista Cultura y Religión. Universidad Arturo Prat.

LUCHETTI, Florencia y Fernando Ramírez Llorens (2004). Mirar la realidad: Vínculos entre el Cine y el Estado entre 1926 y 1944. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

LUSNICH, Ana L. (2019). El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina: circulación y recepción de las ficciones hermético-metafóricas. Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, 0(18), 249-272. doi:<http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v0i18.5536>

MANRUPE, Raúl y María A. PORTELA (1995). Un diccionario de films argentinos. Editorial Corregidor. Bs.As. 1995

MARANGHELLO, Carlos y Andrés INSAURRALDE (1997). Fanny Navarro, un melodrama argentino- Buenos Aires, Editorial del Jilguero.

MARCOTE, Leonardo (2017). María Claudia Falcone. Políticas revolucionarias en bachilleratos de los años 70. Buenos Aires, Editorial Nuestra América.

MARINO, Santiago (2017). Políticas de comunicación del sector audiovisual: modelos divergentes, resultados equivalentes: la televisión por cable y el cine en la Argentina 1989-2007 / Santiago Marino. - 1a edición - Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

MARISTANY ZUCCOLO, Lilian (1995). Roberto Cossa, observador crítico de la argentina contemporánea. Simon Frazer University, Columbia Británica, Canadá.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1961). La Obra de Ayala Y Torre Nilsson en Las Estructuras Del Cine Argentino. Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura. Buenos Aires.

----- (1996). Las Memorias del General. Ed. Planeta. Buenos Aires.

MOLFETTA, Andrea. (2018). La reversión del road-movie y el realismo de los vikingos de Varela en Estéticas Transnacionales en el cine contemporáneo. Buenos Aires, Ed. Facultad de Filosofía y Letras, UBA

MOLINARI, Aldo Luis (1958). El caso Duarte, Buenos Aires. Edición del Autor.

MONTEAGUDO, Luciano (2004). Relaciones Peligrosas. Página 12 Buenos Aires 10-06-2004

----- (2008). Prohibido prohibir en democracia. Página 12, Buenos Aires, 10/12/2008.

MONTES BRADLEY, Eduardo (2000). Osvaldo Soriano: un retrato. Buenos Aires: Norma.

MORLEY, David (1996). Televisión, audiencias y estudios culturales, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

NEIFERT, Agustín (2003). Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine. Buenos Aires: La cruzía.

----- (2004). La ficción conjugada en pasado. Bahía Blanca, periódico La Nueva Provincia edición del 30-7-2004.

NODO. (2010). Entrevista a Gustavo Calotti, sobreviviente de la noche de los lápices: No perdono, no me olvido y no me reconcilio con esa gente. <https://info.nodo50.org/Entrevista-a-Gustavo-Calotti.html>

NOFAL, Rossana (1998). Osvaldo Bayer, La Patagonia Rebelde. La escritura de la memoria en Revista Interamericana de Bibliografía N° 2

OLIVERA, Héctor (1993) Un cinco de abril. Página 12, Buenos Aires, Edición impresa del 28 de julio de 1993. Página 29.

----- (2010). Sobre El Mural en A sala llena. <http://www.asalallena.com.ar/entrevistas/directores/entrevista-a-hector-olivera/>

----- (2021). Fabricante de Sueños, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sudamericana.

ORTIZ, Áurea y María Jesús PIQUERAS (2003). La Pintura en el Cine. Cuestiones de Representación Visual. Editorial Paidós. Buenos Aires.

PADILLA GOMEZ, Mónica Marcela (2011). Soriano y el cine, un viaje de ida y vuelta. Trabajo presentado para el Master en literatura en la Universidad Tecnológica de Pereira.

PELLEGRINO, Guillermo (1996). Vida de Atahualpa Yupanqui. El nido y las ramas. Suplemento Cultural de El País. El País Cultural N° 345. (14 de junio de 1996)

PENELLA HELLER, Manuel (2019). Evita y yo. La verdadera historia de La razón de mi vida, el libro de Eva Perón. Buenos Aires. Editorial Planeta.

PEÑA ARDID, Carmen (1992). Literatura y Cine. Una aproximación comparativa. Madrid. Cátedra

PEÑA, Fernando (1999). Los directores del cine argentino. Leopoldo Torre Nilsson, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

PERALES, Fernando, El profesor tirabombas o la rebelión de los alumnos RESONANCIA Y ECOS DE LA VIDA POLÍTICA EN EL CINE DE LOS 70. En <https://fernandoperales.wordpress.com/cine/el-profesor-tirabombas-o-la-rebelion-de-los-alumnos/>

PERÓN, María Eva D. (1951). La razón de mi vida. Buenos Aires, Editorial Peuser

PIGNA, Felipe La dignidad rebelde. El movimiento obrero durante las presidencias radicales.». Los mitos de la historia argentina 3 (1° Edición edición). Grupo Editorial Planeta. pp. 75 a 80.

PODESTÁ, José (2003) Medio Siglo de Farándula. Memoria de José J, Podestá. Buenos Aires, Editorial Galerna. Colección Instituto Nacional del Teatro.

PORTON, Richard (2001) Cine y Anarquismo. La utopía anarquista en imágenes. Colección Cine y Política. Editorial Gedisa, Barcelona

POSADAS, Ariel (2009) Damas para la hoguera. Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes audiovisuales - Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica – ENERC.

PREVITERA, Roberta (2013) De los cruces entre el cine y la literatura: Osvaldo Soriano y la desmitificación del Olimpo estadounidense. En Revista Cultural Kamchatka. <http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka>

PUJOL, Sergio (2003). Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. En: Daniel James, (Dir.) Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976). Bs.As. Sudamericana.

----- (2005) Rock y Dictadura, Crónica de una generación (1976-1983) Bs.As, Editorial Emece.

RAGGIO, Sandra M. (2011) Los relatos de la Noche de los Lápices: Modos de narrar el pasado reciente. [En línea] Aletheia, 1(2). Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4815/pr.4815.p](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4815/pr.4815.p)

----- (2017) Memorias de la Noche de los Lápices: tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente / Sandra Raggio; prólogo de Ludmila Catela Da Silva. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Posadas: Universidad Nacional de Misiones. Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga y online

RANALLETI, Mario (1998) “Entrevista a Robert Rosenstone”, Entrepasados N° 15, Buenos Aires.

ROSENSTONE, Robert. (1997). El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, Ariel.

----- (2005). “La historia en imágenes/ la historia en palabras”, en Istor N° 20, México.

RUSSO, Eduardo (1998). Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia, Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF y Tatanka SA.

RUSSO, Juan Pablo (2010). Entrevista a Héctor Olivera en Escribiendo cine Buenos Aires.

SALAS, Hugo (2006). Operación Ja Ja. En Radar, suplemento cultural de Página 12. Publicado en Buenos Aires, el 1 de octubre de 2006.



SALVADOR VENTURA, Francisco (2015). Fidelidad y Fidedignidad en la relación entre el Cine y la Historia en Cine e Historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes. Francisco SALVADOR VENTURA (editor) Université Paris Sud

SANCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). De la Literatura al Cine. Teoría y Análisis de la Adaptación. Barcelona, Ed. Paidós.

SATARAIN, Mónica (2000). "Torre Nilsson: una lectura simbólica de la puesta en escena", en Imagen de la cultura y el arte latinoamericano, Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, año 2, número 2, Buenos Aires.

SAYAGO, Domingo Matías (2018). El folklore como género musical en Cosechando todas las voces: folklore, identidades y territorios Ana María DUPEY (Comp). 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libro digital, PDF Archivo Digital. P. 86-98.

SENDEROVSKY, Leo. (2014). El cine argentino en dictadura.

----- (2015). Dos locos en el aire (1976) y Brigada en acción (1977) en Suplemento de Cultura Agencia Paco Urondo. Buenos Aires, 18 de marzo de 2015.

SEOANE, María y Héctor RUIZ NUÑEZ (1986). La noche de los lápices Buenos Aires. Editorial Contrapunto. 6° Edición.

SERRANO, Marcela (1995) Antigua vida mía. Santiago de Chile, Editorial Alfaguara.

SIRVEN, Pablo (2004). Fanny Navarro la diva que murió otra vez. Buenos Aires, La Nación, 13 de junio de 2004.

----- (2012) Fanny Navarro, la diva que el poder destruyó. Buenos Aires La Nación, 15 de julio de 2012

SPAHR, Adriana (2006). La sonrisa de la amargura: 1973 – 1982 la historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano. Buenos Aires: Corregidor.

SORIANO, Osvaldo (1987). No habrá más penas ni olvido. Barcelona. Ediciones B.

----- (1990). Una sombra ya pronto serás. Buenos Aires, Editorial Sudamericana

----- (1996). Cuarteles de invierno. Colombia: Norma.

SORLIN, Pierre (1985). Sociología del cine, México, Fondo de Cultura Económica.

----- (2005). "El cine, reto para el historiador", en Istor N° 20, México.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad, Buenos Aires. Ediciones Paidós.

TATTAVINO, Patricia. (2014). La solidaridad femenina en la Patagonia Rebelde. En Revista Noticias del 18 de febrero de 2014. Bs.As. Argentina

VALENZUELA, L. (2011). Crímenes y carreteras, la Fuga, 12. [Fecha de consulta: 2017-02-02] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/crimenes-y-carreteras/460>

VIÑAS, David (1985). Los dueños de la tierra. Biblioteca Letras del Exilio. Plaza & Janes Editores, Barcelona

VIÑAS, Ismael (2008). Memoria: Mis Padres, Parientes Y Amigos. Createspace.

WOLF, Sergio (2001). Cine y Literatura. Ritos de Pasaje. Buenos Aires. Ed. Paidós.

WORTMAN, Ana (Coordinadora) (2003). Pensar las Clases Medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa. Buenos Aires. Editorial la Crujía

ZUNZUNEGUI, Santos (1992). Pensar la imagen, Madrid, Ediciones Cátedra y Universidad del País Vasco

## DOCUMENTOS UTILIZADOS

Ley 17.741

Ley 18.019

Decreto-Ley 62/57

Decreto-Ley 4488/58

Decreto-Ley 8.205/63

Decreto 16.168/51

Decreto 6.949/58

Decreto 9.302/59

Decreto 9.660/59

Decreto 5.797/61

Resolución INC. 51/62

## 9. Filmografía mencionada

- Almodovar, Pedro (1999) Todo sobre mi madre (España)
- Allen, Woody (1984) The Rose Purple of Cairo (EE.UU.)
- Allio, René (1972) Camisards (Francia)
- Amadori, Luis César (1948) Dios se lo pague (Argentina)  
(1951) Soñemos (Argentina)
- Arancibia, Ernesto (1948) La gran tentación (Argentina)
- Ayala Fernando (1955) Ayer fue primavera (Argentina)
- Barreto, Bruno (1976) Doña Flor y sus dos maridos (Brasil)
- Bertolucci, Bernardo (1973) Ultimo Tango en París (Francia)
- Brownlow, Kevin (1975) Winstantley (UK)
- Cameron, James (1984) Terminator (EE.UU.)
- Cassavettes, John (1984) Love Streams (EE.UU.)
- Catrani, Catrano (1950) Lejos del cielo (Argentina)
- Cohen, Howard R. (1990) Deathstalker IV: Match of Titans (EE.UU.)
- Corona, Alfonso (1988) Deathstalker and the Warriors from Hell (EE.UU./Mexico)
- Curtiz, Michael (1942) Casablanca (EE.UU.)
- Chaplin, Charles (1940) The Great Dictator (EE.UU)
- Chiodo, Steve (1988) Killer Klowns from Outer Space (EE.UU.)
- Del Carril, Hugo (1952) Las aguas bajan turbias (Argentina)
- Demare, Lucas (1951) Los Isleros (Argentina)  
(1956) Después del Silencio (Argentina)
- (1967) La cigarra está que arde (Argentina)
- Demicheli, Tulio (1950) Arrabalera (Argentina)
- Donovan, Paul (1989) Norman's Awesome Experience (Canada/Argentina)
- Eisenstein, Sergei (1924) La Huelga, (URSS)  
(1938) Alexander Nevski (URSS)

Ferreri, Marco (1973) La Grande Bouffe (Francia/Italia)

Finley, Joe (1989) Barbarian Queen II The Empress strikes back (EE.UU.)

Ford-Coppola, Francis (1984) Cotton Club (EE.UU.)

Galettini, Carlos (1987) Los bañeros más locos del mundo (Argentina)

(1989) Bañeros II la playa más loca (Argentina)

Getino, Octavio y Fernando Solanas (1968) La Hora de los Hornos (Argentina)

Hessler, Gordon (1986) Rage of honor (Contacto Ninja en Argentina) (Argentina/EE.UU.)

Howard, Ron (1986) Gung Ho (EE.UU.)

Jantus, Jorge (1946) Inspiración (Argentina)

Joffé, Roland (1986) The Mission (UK)

Johnston, Joe (1989) Honey, I Shrunk the Kids (EE.UU.)

Kirosawa, Akira (1961) Yojimbo (Japón)

Kubrik, Stanley (1971) A Clockwork Orange (UK/EEUU)

Land, Kurt (1955) Bacará (Argentina)

Leoni, Sergio, (1964) Per un pugno di dollari (Italia)

Litvak, Anatole (1939) Confessions of a Nazi Spy Confessions of a Nazi Spy

Luna, Ricardo (1975) Los Orilleros (Argentina)

Lynch, David (1999) The Straight History (Francia/ UK/EEUU)

Litvak, Anatole (1939) Confessions of a Nazi Spy Confessions of a Nazi Spy

Miner, Steve (1982) Friday the 13th Part III (EE.UU.)

Moglia Barth, Luis José (1933) Tango! (Argentina)

Mugica, Francisco (1945) Allá en el setenta y tantos (Argentina)

Mugica, Francisco y Eduardo Boneo (1949) Esperanza (Argentina)

Mugica, René (1962) Hombre de la Esquina Rosada (Argentina)

Mulcahy, Russell (1991) Highlander II: The Quickening (Francia/UK/Argentina)

Ortega, Ramón (Palito) (1976) Amigos para la Aventura (Argentina)

(1976) Dos locos en el aire (Argentina)

(1977) Brigada en Acción (Argentina)

(1980) Qué linda es mi familia! (Argentina)

Pudovkin, Vsevolod (1926) La Madre (URSS)

Puenzo, Luis (1985) La Historia Oficial (1985)

Romero, Manuel (1937) La muchachada de a bordo (Argentina)

(1938) Tres Argentinos en París (Argentina)

Rosenfeld, Daiana (2017) Salvadora, (Argentina)

Santiago Hugo (1969) Invasión (Argentina)

(1973) Les Autres (Francia)

Saraceni, Julio (1967) Villa Cariño (Argentina)

Silberg, Joel (1987) Catch the Heat (EE.UU.)

Schlieper, Carlos (1950) Esposa último modelo (Argentina)

Schrader, Leonard, (1991) Naked Tango (EE.UU./Argentina/Suiza/Japón)

Schuman, Phillip (1987) Jailbird Rock (EE.UU.)

Soffici, Mario (1939) Prisioneros de la Tierra (Argentina)

(1945) La Pródiga (Argentina)

(1945) La Cabalgata del Circo (Argentina)

(1958) Rosaura a las Diez (Argentina)

Tarkovski, Andréi (1967) Andrei Rubliev (URSS)

Tinayre, Daniel (1952) Deshonra (Argentina)

(1962) La cigarra no es un bicho (Argentina)

Torre Nilsson, Leopoldo (1953) Días de Odio (Argentina)

Vieyra, Emilio (1980) Comandos Azules (Argentina)

Comandos Azules en acción (Argentina)

Wilder, Gene (1984) The Woman in red (EE.UU.)

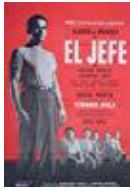
Wells, Orson (1941) Citizen Kane (EE.UU.)

Werner, Peter (1987) No man's land (EE.UU.)

Worth, David (1984) Vengeance of a Soldier (Argentina/Panamá/EE.UU.)

Zubizarreta, Pablo (2018) No viajaré escondida (Argentina)

## 10. Películas de Aries Producciones



### 1. El jefe (1958)

Atp | 90 min | Crimen, Drama

Resumen: Es la historia de una pandilla de delincentes juveniles de poca monta que encuentran un "jefe" capaz de resolver sus problemas y realizar sus deseos. La historia pega un giro cuando "el jefe" traiciona a la banda.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Alberto de Mendoza, Duilio Marzio, Orestes Caviglia, Leonardo Favio



### 2. El candidato (1959)

95 min | Drama

Resumen: Un político renuncia a su banca por razones éticas y vuelve a competir en la contienda política impulsado por su hijo. Los manejos turbios que lleva adelante el joven ponen en tela de juicio la candidatura del padre y contribuyen al triunfo de su oponente

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Alfredo Alcón, Hugo Astar, Guillermo Battaglia, Julián Borges



### 3. Sábado a la noche, cine (1960)

Atp | 103 min | Comedia romántica

Resumen: Las actitudes de diferentes personas antes de ir al cine.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Gilda Lousek, Luis Tasca, Aída Luz, Domingo Alzugaray



### 4. No Exit: A puerta cerrada (1962)

85 min | Drama

Resumen: Un mayordomo entra en una habitación de hotel cargando a un hombre, al que ingresa en una habitación sin ventanas con solo una entrada y sin espejos. Dos mujeres son conducidas al interior; después, el mayordomo sale y cierra la puerta con llave. Al darse cuenta de que están en el infierno, el trío no espera piedad.

Director: Tad Danielewski | Protagonistas: Viveca Lindfors, Rita Gam, Morgan Sterne, Ben Piazza



### 5. Huis Clos: A puerta cerrada (1962)

76 min | Drama

Resumen: Versión en español del filme anterior. Ambos fueron realizados simultáneamente.

Director: Pedro Escudero | Protagonistas: María Aurelia Bisutti, Inda Ledesma, Carlos Brown, Elsa Dorian, Mario Horna



### 6. Paula cautiva (1964)

16 | 100 min | Drama

Resumen: Un argentino que vive hace quince años en Estados Unidos vuelve al país para cerrar un negocio junto a un colega norteamericano. Aquí se encontrará con Paula, una joven perteneciente a una aristocracia en decadencia de la que se enamorará, y también chocará con los vaivenes políticos de su ex país.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Susana Freyre, Duilio Marzio, Lautaro Murúa, Fernanda Mistral



### 7. Primero yo (1964)

93 min | Drama

Resumen: Un playboy divorciado se reencuentra con su hijo adolescente y quiere formar a su semejanza.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Alberto de Mendoza, Marilina Ross, Susana Freyre, Ricardo Areco



### 8. Con gusto a rabia (1965)

93 min | Drama

Resumen: Una señora burguesa tiene un romance con un joven estudiante de medicina revolucionario e idealista que participa en el asalto a un hospital

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Mirtha Legrand, Mónica Cahen D'anvers, Alfredo Alcón, Marcela López Rey, Jorge Barreiro.



### 9. Hotel alojamiento (1966)

18 | 110 min | Comedia

Resumen: Distintas historias que transcurren en un hotel – albergue transitorio - para parejas

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Emilio Alfaro, Gogó Andreu, Tono Andreu, Rosángela Balbó



### 10. Las locas del Conventillo (María y la otra) (1966)

18 | 103 min | Comedia

Resumen: En la década de 1920, dos mujeres llegan de España a Buenos Aires: una se casa con un lechero y la otra se une a una banda de matones.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Analía Gadé, Alberto de Mendoza, Vicente Parra, Concha Velasco



### 11. Cuando los hombres hablan de mujeres (1967)

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Tres historias contadas en una casa de baños turcos, en la primera, dos fanfarrones son burlados por una vedette en la segunda, dos fanáticos de Boca Juniors tienen sentimientos de amor-odio por dos chicas hinchas de River Plate; y en la última, un hombre, padre de 8 hijas, busca el varón a pesar de su esposa.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Libertad Leblanc, Luis Sandrini, Jorge Salcedo, Jorge Barreiro



### 12. Psexoanálisis (1968)

18 | 88 min | Comedia

Resumen: Un oportunista se hace pasar por psicoanalista para conquistar mujeres con traumas sexuales.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Norman Briski, Jorge Barreiro, Elsa Daniel, Libertad Leblanc





### 13. En mi casa mando yo (1968)

13 | 107 min | Comedia Dramática

Resumen: Disconforme con la vida desordenada y frívola de su familia, un padre se ve obligado a dejar su hogar.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Olinda Bozán, Eva Franco

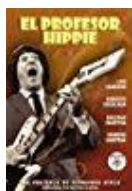


### 14. La fiaca (1969)

13 | 95 min | Comedia

Resumen Un típico empleado de oficina decide un día rebelarse contra su rutina y no ir a trabajar porque tiene "fiaca" (pereza). Su familia, amigos y colegas tratan de disuadirlo.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Norman Briski, Norma Aleandro, Jorge Rivera López, Lydia Lamaison



### 15. El profesor hippie (1969)

Atp | 91 min | Comedia

Resumen: Luis Sandrini interpreta a un profesor de enseñanza media que, debido a sus actitudes librepensadoras y a su preocupación por las cuestiones morales en materia de negocios, tiene más en común con sus estudiantes que con sus colegas.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Luis Sandrini, Roberto Escalada, Soledad Silveyra, Oscar Orlegui



### 16. La guita (1970)

Atp | 90 min | Comedia

Resumen: Historias cuyo denominador común es la falta de dinero: un joven que quiere capturar un billete, un boy-scout que sueña con cantar el premio mayor de la lotería, un frustrado autoasalto y un playboy que se casa con la hija de un carnicero.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Norman Briski, Emilio Vidal, Noemí Manzano, Blanca Uriburu



### 17. El profesor patagónico (1970)

Atp | 102 min | Musical, Comedia

Resumen: Un profesor de historia viaja a hacerse cargo de un cargo en Esquel, en la Patagonia. En el camino se encuentra con una maestra y un sacerdote, de los que se hace amigo. Incluye numerosos números musicales.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Luis Sandrini, Piero, Gabriela Gili, José Luis Mazza



### 18. La gran ruta (1971)

16 | 90 min | Comedia

Resumen: Una banda de delincuentes asalta un hotel alojamiento sobre la ruta Panamericana

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Mimí Pons, Luis Landriscina, Nené Morales, Juan Carlos Dual



### 19. Juguemos en el mundo (1971)

Atp | 105 min | Musical, Comedia Familiar

Resumen: La llegada al cine de los personales de María Elena Walsh, Doña Disparate y Bambuco. Aunque se trate de una película para chicos, los grandes encontrarán innumerables guiños políticos.

Director: María Herminia Avellaneda | Protagonistas: María Elena Walsh, Perla Santalla, Jorge Mayor, Hugo Caprera



### 20. Argentino hasta la muerte (1971)

Atp | 120 min | Histórica

Resumen: El relato transcurre durante la llamada Guerra del Paraguay o de la Triple Alianza (1865-1870).

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Roberto Rimoldi Fraga, Thelma Biral, Lautaro Murúa, Héctor Alterio y Gabriela Gili.



### 21. Los neuróticos (1971)

18 | 80 min | Comedia

Resumen: El doctor Sigmund es un psicoanalista cuya única meta en sus terapias de grupo es conquistar a las mujeres que concurren.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Norman Briski, Malvina Pastorino, Susana Gimenez, Soledad Silveyra, Jorge Barreiro, Marcela Lopez Rey.



### 22. Argentinísima (1972)

Atp | 114 min | Musical

Resumen: Desfile de ejecutantes y conjuntos folklóricos a través de las distintas regiones geográficas y paisajes de Argentina

Directores: Fernando Ayala, Héctor Olivera | Protagonistas: Santiago Ayala, Jorge Cafrune, Los Chalchaleros, Tránsito Cocomarola



### 23. La colimba no es la guerra (1972)

Atp | 90 min | Comedia

Resumen: Entre canciones y juegos de acrobacia militar cuatro muchachos que hacen el servicio militar entablan relación con otras tantas jóvenes.

Director: Jorge Mobaied | Protagonistas: Elio Roca, Ricardo Bauleo, Soledad Silveyra, Nené Morales



### 24. El profesor Tirabombas (1972)

Atp | 106 min | Comedia

Resumen: El exprofesor hippie y patagónico regresa a Buenos Aires y en lugar de jubilarse encabeza una huelga estudiantil.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Luis Sandrini, Beatriz Taibo, Roberto Escalada, Diego Botto



### 25. Argentinísima II (1973)

Atp | 101 min | Musical

Resumen: Al igual que su antecesora, muestra distintos paisajes de LA Argentina como marco a la interpretación de grupos y solistas folklóricos.

Directores: Fernando Ayala, Héctor Olivera | Protagonistas: Santiago Ayala, Domingo Cura, Eduardo

Falú, Hernán Figueroa Reyes



**26. La venganza de Beto Sánchez (1973)**

18 | 85 min | Comedia dramática

Resumen: Al ver a su padre morir en un hospital, un hombre decide vengarse de todas las personas que para él son culpables de que le haya ido mal en la vida: su maestra de primaria, su amigo de la infancia, y otros personajes,

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Pepe Soriano, Federico Luppi, Irma Roy, China Zorrilla



**27. Los caballeros de la cama redonda (1973)**

16 | 105 min | Comedia

Resumen

Cuatro amigos y empleados de una zapatería deciden un día utilizar un departamento para usarlo como un lugar para aventuras amorosas y compran una cama redonda para cumplir sus fantasías

Director: Gerardo Sofovich | Protagonistas: Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Chico Novarro, Tristán



**28. Los doctores las prefieren desnudas (1973)**

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Alberto, empleado de una concesionaria de automóviles, recibe el encargo de entregar un coche que se ha vendido pero decide retrasar la entrega para usar el auto esa noche con su amigo Jorge. En un teatro de revistas se hace pasar por médico para poder acercarse a Corina, y Jorge mientras tanto, atiende a las demás bailarinas. Intentando conseguir una relación amorosa.

Director: Gerardo Sofovich | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Javier Portales, Mariquita Gallegos



**29. Rock hasta que se ponga el sol (1973)**

Atp | 80 min | Musical, Documental

Resumen: La película fue grabada en gran parte en la tercera edición del Festival de Rock de Buenos Aires de 1972, organizado y presentado por Daniel Ripol, en el Club Argentinos Juniors, algunas secuencias realizadas en el Teatro Olimpia.

Director: Aníbal Uset | Protagonistas: Almendra, Litto Nebbia, Pappo's Blues, León Gieco, Color Humano, Vox Dei, Sui Generis

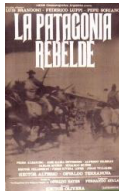


### 30. Hay que romper la rutina (1974)

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Los amigos Alberto y Jorge, quienes trabajan juntos y viven en el mismo edificio, están casados con dos hermanas (Ethel y Gogó). Al notar que su vida sexual se torna aburrida, las engañan con compañeras de trabajo. Esto es descubierto y son despedidos. Entonces, consiguen emplearse en un instituto de belleza, donde tienen muchas mujeres a su disposición. Sus esposas se enteran, y van a buscarlos, generándose situaciones hilarantes.

Director: Enrique Cahen Salaberry | Protagonistas: Jorge Porcel, Gogó Rojo, Ethel Rojo, Jorge Barreiro



### 31. La Patagonia rebelde (1974)

13 | 110 min | Drama Histórico

Resumen: En 1920, los trabajadores de la Patagonia agrupados en sociedades anarquistas y socialistas, deciden hacer una huelga exigiendo mejores condiciones de trabajo. La situación se hace insostenible y el gobierno envía al ejército para reestablecer el orden.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Pedro Aleandro, Héctor Alterio, Luis Brandoni, Franklin Caicedo, Federico Luppi, Pepe Soriano.



### 32. Los vampiros los prefieren gorditos (1974)

Atp | 90 min | Comedia

Resumen: El conde Drácula viaja a Buenos Aires con su secretaria y se hospeda en un hotel muy especial donde también están alojados varios mafiosos.

Director: Gerardo Sofovich | Protagonistas: Jorge Porcel, Elizabeth Killian, Adolfo García Grau, Mariquita Gallegos



### 33. Triángulo de cuatro (1975)

18 | 102 min | Drama

Resumen: En un matrimonio aburrido una modelo-fotógrafa atrae al esposo y un joven a la mujer.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Thelma Biral, Federico Luppi, Juan José Camero, Graciela Borges



#### 34. El muerto (1975)

13 | 105 min | Drama

Resumen

La historia de Benjamín Otálora, un porteño que a fines del siglo XIX se escapa después de matar a un enemigo y se une a la banda de un cacique de Uruguay. Ambicioso de poder, nada resultará conforme lo planeado.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Thelma Biral, José María Gutiérrez, Enrique Alonso, Max Berliner



#### 35. Maridos en vacaciones (1975)

13 | 90 min | Comedia

Resumen: Dos amigos y vecinos, compeñeros de trabajo en una compañía de seguros, casados con dos hermanas, deciden disfrutar de su "vida de solteros" en ausencia de sus esposas. Su jefe les pide encontrar a un cliente, empresario de teatro de revistas, para que firme un contrato de seguros. Conocen a dos aspirantes a vedettes, que los creen importantes empresarios, comenzando los enredos de la comedia.

Director: Enrique Cahen Salaberry | Protagonistas: Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Javier Portales, Ethel y Gogó Rojo



#### 36. Mi novia el... (1975)

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Alberto, un soltero de mediana edad conoce a Dominique, en un show de travestismo y se enamora de ella, pero ella es una mujer que adoptó esa identidad para encontrar trabajo en el mundo del espectáculo. Esta confusión genera un enorme conflicto en Alberto, quien es acosado en el trabajo por sus compañeros por el hecho de salir con un supuesto travesti, y por su familia que se enteran por una revista de espectáculos la noticia.

Director: Enrique Cahen Salaberry | Protagonistas: Alberto Olmedo, Susana Giménez, Cacho Espíndola, Tristán, Jorge Porcel, Menchu Quesada

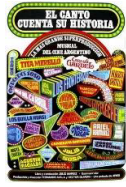


#### 37. Los hombres sólo piensan en eso (1976)

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Alberto y Jorge son dos "chantas", que se dedican al engaño junto a otro amigo, "Palomita" que muere tras ganar un premio, pidiéndoles que se encarguen del cuidado de su hermana. Los tres se meten en problemas y huyendo a Caracas, donde se hacen pasar por una vedette argentina y sus dos representantes.

Director: Enrique Cahen Salaberry | Protagonistas: Alberto Olmedo, Susana Giménez, Jorge Porcel, Patricia Dal



### 38. El canto cuenta su historia (1976)

Atp | 115 min | Musical

Resumen: Desfile de cuadros musicales que incluyen fragmentos de películas argentinas

Directores: Fernando Ayala, Héctor Olivera | Protagonistas: Amelita Baltar, Enrique Cadícamo, Jorge Cafrune, Alberto Castillo



### 39. El gordo de América (1976)

18 | 92 min | Comedia

Resumen: Después de pasar por distintas ocupaciones, Jorge Rossi decide en convertirse en detective privado con la esperanza de conquistar así a todas las mujeres, lo que da lugar a una jocosa serie de enredos.

Director: Enrique Cahen Salaberry | Protagonistas: Jorge Porcel, Jorge Martínez, Leonor Benedetto, Dorys del Valle



### 40. Jacinta Pichimahuida se enamora (1977)

Atp | 90 min | Comedia Familiar, Romance

Resumen: Una maestra tropieza con el recelo de sus alumnos cuando se hace cargo de una escuela primaria. Al mismo tiempo que trata de conquistarlos inicia un romance con un profesor que fue exalumno.

Director: Enrique Cahen Salaberry | Protagonistas: María de los Ángeles Medrano, Jorge Martínez, Carlos Pamplona, Alberto Busaid



### 41. Las turistas quieren guerra (1977)

16 | 85 min | Comedia

Resumen: Alberto y Jorge son empleados de un frigorífico, que al ver en un bus a hermosas turistas flirteando con el guía piensan que ser guías les permitirá tener muchos romances. Se entrevistan con los dueños de la empresa de turismo, que los contratan prometiendo rápidos ascensos, pero su idea es realizar una gran estafa y culpar a los dos incautos.

Director: Enrique Cahen Salaberry | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Javier Portales, Lynn Allison



#### 42. Basta de mujeres (1977)

16 | 90 min | Comedia

Resumen: Alberto casado hace 20 años conoce a Mónica, una compañera con la que traba amistad, pero escucha que es importante para un cuarentón tener una amante y decide buscar una aventura amorosa, que fracasa. Un amigo organiza una salida, junto a una señorita que resulta ser Mónica, surgiendo entre ellos el romance, y él debe decidir entre la culpa y la atracción que le genera la joven.

Director: Hugo Moser | Protagonistas: Alberto Olmedo, Susana Giménez, Gilda Lousek, Juan Carlos Dual



#### 43. El gordo catástrofe (1977)

18 | 105 min | Comedia

Resumen: Catrasca trabaja en un restaurant y en sus ratos libres ayuda en un hogar de chicos, provocando catástrofes a su paso, una de las cuales lleva a su jefe al hospital. Es atropellado por Graciela, la hija de un profesor que tiene una fórmula que será la salvación de la humanidad, por lo que son perseguidos por villanos como la Dra. Linda Winters.

Director: Hugo Moser | Protagonistas: Jorge Porcel, Moria Casán, Osvaldo Terranova, Graciela Alfano



#### 44. Mi mujer no es mi señora (1978)

13 | 90 min | Comedia

Resumen: Juan Carlos, se casa con una mujer joven y su suegra, le cuenta que el padre de su hija es un desconocido con el que tuvo sexo en un vagón de tren. Casualmente el vivió esa situación muchos años atrás, y cree que puede ser el padre de su esposa, y no quiere acercarse a ella en su noche de bodas.

Director: Hugo Moser | Protagonistas: Alberto Olmedo, Nadiuska, Joe Rígoli, Olga Zubarry



#### 45. Los médicos (1978)

18 | 100 min | Drama

Resumen: El jefe de cirugía de un hospital, en medio de una crisis matrimonial, se enamora de su secretaria.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Claudio García Satur, Marta González, Carlos Estrada, Miguel Ángel Solá





#### 46. Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo (1978)

13 | 92 min | Comedia

Resumen: Alberto y Jorge, dos actores aceptan representar a dos ejecutivos de una empresa imaginaria, a pedido de un promotor de fútbol arruinado, que quiere aparentar prosperidad ante compradores extranjeros de jugadores, en vísperas del mundial de fútbol. El promotor exige que se presenten como casados, por lo que se suman dos compañeras del tablado a las que ellos miran fogosamente sin hallar la menor correspondencia.

Director: Hugo Moser | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Moria Casán, Adriana Aguirre, Adolfo García Grau



#### 47. Fotógrafo de señoras (1978)

13 | 92 min | Comedia

Resumen: Nuevamente Catrasca, esta vez como fotógrafo, que debe hacer la cobertura gráfica de un partido de fútbol femenino, y descubre una red criminal de contrabandistas, en la que se ve involucrado.

Director: Hugo Moser | Protagonistas: Jorge Porcel, Tristán, Graciela Alfano, Javier Portales



#### 48. La nona (1979)

13 | 90 min | Comedia Dramática

Resumen: Grotesco que se centra en la historia de una familia de clase baja que debe sacrificar todo para poder dar de comer a la insaciable abuela.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Pepe Soriano, Juan Carlos Altavista, Osvaldo Terranova, Eva Franco



#### 49. Expertos en Pinchazos (1979)

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Jorge and Alberto, empleados de una farmacia le dan por error a una joven veneno en lugar del medicamento, y comienzan a buscarla con los datos que tenían: nombre, vestimenta llamativa y una moto importada.

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Moria Casán, Tincho Zabala



### 50. El rey de los exhortos (1979)

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Un abogado, luego de la muerte de su esposa, tiene problemas para mantener una relación sexual normal, hasta que se enamora de la exmujer de su mejor cliente y viven un romance secreto.

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Alberto Olmedo, Susana Giménez, Fernando Siro, Mabel Manzotti



### 51. Los éxitos del amor (1979)

Atp | 90 min | Musical, Comedia Romántica

Resumen: Un joven y un veterano presidente de club cuya hija está enamorada del primero, disputan una elección.

Director: Fernando Siro | Protagonistas: Claudio Levrino, Graciela Alfano, Mario Sánchez, Ricardo Darín



### 52. Custodio de señoras (1979)

13 | 90 min | Comedia

Resumen: Jorge es fotógrafo, despedido de un diario y que comienza a trabajar en una agencia de detectives, donde le es asignada la misión de proteger a Mónica, una hermosa mujer amenazada de muerte por un ex novio

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Jorge Porcel, Graciela Alfano, Javier Portales, Alberto Olmedo



### 53. La discoteca del amor (1980)

Atp | 90 min | Comedia romántica

Resumen: Aventura policial sobre piratería de temas musicales donde intervienen un detective y su ayudante contra una banda de delincuentes.

Director: Adolfo Aristarain | Protagonistas: Cacho Castaña, Mónica Gonzaga, Ricardo Darín, Stella Maris Lanzani



#### 54. La playa del amor (1980)

Atp | 86 min | Comedia romántica

Resumen: Un joven es llevado a una playa por su hermano y un amigo para que olvide a su novia

Director: Adolfo Aristarain | Protagonistas: Alejandra Aquino, Jorgelina Aranda, Adolfo Aristarain, Carlos Beillard



#### 55. Desde el abismo (1980)

18 | 100 min | Drama

Resumen: Una madre soltera desciende al alcoholismo. En una reunión de AA, ella cuenta la historia de cómo el hábito destruyó su vida personal y profesional, prostituyéndose y terminando encarcelada.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Thelma Biral, Olga Zubarry, Alberto Argibay, Héctor Pellegrini



#### 56. Días de ilusión (1980)

Atp | 92 min | Drama

Resumen: Luego de la muerte de su esposo, una mujer crea un mundo de fantasía para que su hija crezca en él. Cuando la mujer es institucionalizada, la joven lucha para traerla de regreso al hogar.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Andrea Del Boca, Luisina Brando, Fernando Siro, Hilda Bernard



#### 57. A los cirujanos se les va la mano (1980)

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Alberto y Jorge son camilleros en una clínica. Cuando llegan dos jóvenes médicas, dicen ser cirujanos para impresionar a sus nuevas compañeras, lo que lleva a una serie de complicaciones al tener que operar a un jefe mafioso.

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Alberto Olmedo, Susana Giménez, Jorge Porcel, Moria Casán



### 58. Departamento compartido (1980)

16 | 89 min | Comedia

Resumen: Luego de separarse legalmente, Alberto, un vendedor desorganizado y mujeriego, va a vivir con su amigo Mauricio, soltero, metódico y ordenado. Lo disímil de sus personalidades hace que ocurran varios hechos disparatados y situaciones hilarantes.

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Alberto Olmedo, Tato Bores, Graciela Alfano, Camila Perissé



### 59. Así no hay cama que aguante (1980)

16 | 90 min | Comedia

Resumen: Dos amigos pasan un fin de semana con dos mujeres en casa de la tía millonaria de uno de ellos, Lucrecia, de viaje por Europa. Un prestamista aparece a reclamarles una deuda y para conseguir un mayor plazo de pago, éste exige que lo pida la tía. Jorge, a quien también le deben dinero se disfraza y se hace pasar por ella, pero el prestamista se enamora y hará lo imposible para conquistar a la "tía".

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Jorge Porcel, Moria Casán, Chico Novarro, Patricia Dal



### 60. Los viernes de la eternidad (1981)

18 | 90 min | Drama

Resumen: Una prostituta intenta comunicarse con uno de sus amantes que murió en un duelo, pero quien se le aparece es su otro amante, mayor que el anterior, muerto en el mismo duelo.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Thelma Biral, Héctor Alterio, Susana Campos, Nora Cullen



### 61. Tiempo de revancha (1981)

18 | 112 min | Drama, Thriller

Resumen: Pedro Bengoa, un trabajador de las minas de la empresa Tulsaco, tiene un plan: simular un accidente y hacerse pasar por mudo para cobrar una indemnización. Pero en el camino cambia de parecer y decide llegar a las últimas consecuencias.

Director: Adolfo Aristarain | Protagonistas: Federico Luppi, Haydée Padilla, Julio De Grazia, Ulises Dumont



### 62. Abierto día y noche (1981)

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Equívocos y enredos entre distintas parejas que concurren a un albergue transitorio  
Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Juan Carlos Calabró, Jorge Rivero, Nelly Beltrán, Mariquita Valenzuela



### 63. Amante para dos (1981)

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Mauricio y Alberto son colegas en una compañía de seguros e íntimos amigos. Alberto intenta seducir a toda mujer que se le cruce, pero Mauricio parece un hombre serio fiel a su esposa. Sin embargo, tiene una amante. Sus vidas se complicarán cuando la amante de Mauricio empiece a salir con Alberto, despertando sospechas de ambas esposas.

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Alberto Olmedo, Moria Casán, Tato Bores, Cristina Allende



### 64. Las mujeres son cosa de guapos (1981)

13 | 90 min | Comedia

Resumen: En la década de 1930, Rufino y Jacinto trabajan para el caudillo Malatesta, que a través del fraude quiere llegar al poder. Su enemigo político Gustambide, es asesinado y su mujer decide buscar al asesino para vengarse. Se hace pasar por prostituta y conoce en el burdel a "La Mendocina" que intenta ayudar a su padre, endeudado con Malatesta. Ambas mujeres utilizan a los matones de Malatesta para conseguir información

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Susana Giménez, Moria Casan



### 65. Las vacaciones del amor (1981)

Atp | 90 min | Musical, Comedia romántica

Resumen: El viaje de fin de curso a Bariloche de un grupo de estudiantes secundarios.

Director: Fernando Siro | Protagonistas: Graciela Alfano, Jorge Martínez, Ulises Dumont, Mariano Moreno



### 66. Te rompo el rating (1981)

13 | 88 min | Aventuras, Comedia

Resumen: Una cadena de televisión infiltra a un empleado inepto (Porcel) en la competencia y este empieza a arruinar todos los programas pero, en vez de restarle audiencia, solo lograba mejorarla.

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Jorge Porcel, Moria Casán, Javier Portales, Gino Renzi



**67. Plata dulce (1982)**

18 | 97 min | Comedia dramática

Resumen; Un hombre se encuentra con un ex compañero del servicio militar que le ofrece un negocio redondo, El dinero comienza a llegar a raudales, pero las cosas cambiarán de un día para el otro.

Director: Fernando Ayala Protagonistas: Federico Luppi, Julio De Grazia, Gianni Lunadei, Nora Cullen



**68. Últimos días de la víctima (1982)**

18 | 90 min | Suspense

Resumen: A un asesino a sueldo, sus anónimos clientes le ordenan cumplir una nueva misión, pero investigando a su víctima se obsesionará con una misteriosa mujer rubia.

Director: Adolfo Aristarain | Protagonistas: Federico Luppi, Soledad Silveyra, Ulises Dumont, Julio De Grazia



**69. Los fierecillos indomables (1982)**

Atp | 85 min | Comedia

Resumen: Las autoridades del Colegio Artístico Cultural Hispano Americano de Adultos, están preocupados por una inspección de la sede central, pero en el mismo avión que viaja el inspector Piedrabuena, sube un nuevo alumno de apellido similar: Pietrabuena. Esto origina que la comitiva confunda al alumno con el inspector y lo agasaje. Cuando se aclara el error le harán la vida imposible al alumno.

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Susana Traverso, Nelly Beltrán



**70. Un terceto peculiar (1982)**

18 | 90 min | Comedia

Resumen: Un director de películas pornográficas manda a alquilar por un mes una casona para filmar con una estrella internacional, tarea que delega en su asistente, quien le presta la casa a una amiga que debe impresionar a su novio que viene de España y a sus padres, La estrella adelanta su llegada y los usos planificados para la casa se superponen.

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas Jorge Porcel, Susana Giménez, Moria Casán, Javier Portales



### 71. El arreglo (1983)

13 | 90 min | Drama

Resumen: Luis es un hombre justo que comienza una lucha y un debate moral con su familia, vecinos y amigos cercanos cuando un funcionario municipal corrupto ofrece un "arreglo" muy conveniente. Para que les dé el agua corriente

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Federico Luppi, Julio De Grazia, Rodolfo Ranni, Haydée Padilla



### 72. No habrá más penas ni olvido (1983)

T | 80 min | Comedia dramática

Resumen: En la tranquila localidad de Colonia Vela, a principios de los años 70, se desata una feroz lucha entre peronistas de izquierda y de derecha por la hegemonía del poder, con imprevistas y trágicas consecuencias para todos los habitantes del pueblo.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Federico Luppi, Víctor Laplace, Héctor Bidonde, Rodolfo Ranni



### 73. Deathstalker (1983) El cazador de la muerte

80 min | Aventuras Fantasía

Resumen: El guerrero Deathstalker es enviado por una bruja en busca de un cáliz, un amuleto y una espada, dos de los cuales están en manos del malvado hechicero Munkar.

Director: James Sbardellati | Protagonistas: Rick Hill, Barbi Benton, Richard Brooker, Lana Clarkson, Victor Bo, Boy Olmy



### 74. Los extraterrestres (1983)

13 | 90 min | Comedia

Resumen: Alberto y Jorge son dos amigos que trabajan como camareros y durante un viaje se encuentran con un extraterrestre con poderes extraordinarios. El mismo es buscado por una organización rusa y los amigos deben ocultarlo.

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Luisa Albinoni, Susana Traverso



### 75. Los fierecillos se divierten (1983)

13 | 90 min | Comedia

Resumen: Alberto y Jorge son jugadores de básquet y hacen campaña por los candidatos que son padres de dos chicas de las cuales están enamorados, logrando conquistarlas, pero ellos tienen una aventura con dos jóvenes vendedoras de una proveeduría deportiva. Sus novias se enteran y los dejan, y entonces hacen de todo para reconquistarlas, logrando triunfar en su equipo.

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Luisa Albinoni, Susana Traverso



### 76. Buenos Aires Rock (1983)

Atp | 90 min | Documental musical

Resumen: Documental con escenas parciales de los recitales B.A. Rock que se llevaron a cabo en el Estadio de Obras Sanitarias durante cuatro sábados del mes de noviembre de 1982.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Miguel Abuelo, Los Abuelos de la Nada, Piero, Litto Nebbia, David Lebon, León Gieco



### 77. The Warrior and the Sorceress (Kain, del planeta oscuro) (1984)

81 min | Aventuras, Fantasía

Resumen: El poderoso guerrero Kain cruza los yermos desiertos del planeta Ura, donde dos archienemigos, Zeg y el malvado Balcaz, luchan incesantemente por el control del único pozo de la aldea. Kain planea no sólo liberar a la bellísima Naja, una hechicera antigua esclavizada por Balcaz, para fabricarle una espada, sino además lograr que los rivales se eliminen mutuamente, brindando la oportunidad al pueblo de rebelarse, reclamar su pozo y obtener su libertad.

Director: John C. Broderick | Protagonistas: David Carradine, Luke Askew, Maria Socas, Anthony De Longis,



### 78. Pasajeros de una pesadilla (1984)

18 | 96 min | Drama

Resumen: La película se centró en el asesinato de un matrimonio de la alta burguesía argentina, crimen del que fueron acusados los dos hijos de la pareja. Se basa en el llamado Caso Schoklender, ocurrido en mayo de 1981.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Federico Luppi, Alicia Bruzzo, Nelly Prono, Dalma Milevos,



Germán Palacios



**79. Los reyes del sablazo (1984)**

Atp | 90 min | Comedia

Resumen: Una mujer descubre una carta - que no le pertenecía a su marido, sino a un amigo- y cree que su marido es un mujeriego.

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Luisa Albinoni, Susana Traverso



**80. Sálvese quien pueda (1984)**

Atp | 90 min | Comedia

Resumen: Dos historias simultáneas: la de Hermenegildo, un químico enamorado de una viuda con tres hijas, y la del simpático y obeso Renato, un instrumentista de bandoneón que trabaja como detective privado.

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Carlos Garaycochea, Beatriz Bonnet



**81. Wizards of the lost Kingdom (1984)**

Atp | 72 min | Aventuras Fantasía

Resumen: En una tierra encantada, un guerrero ayuda a un pequeño príncipe a defenderse de un malvado mago.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Bo Svenson, Vidal Peterson, Bárbara Stock, María Socas,



**82. Reina Salvaje (1985)**

72 min | Aventuras, Fantasía

Resumen: Una historia ambientada en los días del imperio romano. Una pequeña villa es atravesada por tropas romanas. La mayoría de los aldeanos son arrastrados a la muerte o a ser esclavos, Solo tres mujeres sobrevivieron y lograron escapar, jurando rescatar a su pueblo y vengarse de los enemigos.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Lana Clarkson, Katt Shea, Frank Zagarino, Dawn Dunlap



### 83. La muerte blanca (1985)

16 | 110 min | Acción, Drama

Resumen: Un policía e investigador de la DEA se infiltra en la organización de un productor de cocaína en un país ficticio de América del Sur, en el que el grupo narcotraficante asociado con los militares planean un golpe de estado.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: John Schneider, Kathryn Witt, Royal Dano, Federico Luppi, Rodolfo Ranni

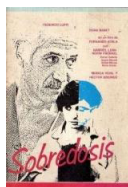


### 84. Mirame la palomita (1985)

16 | 90 min | Comedia

Resumen: Un representante de artistas cree que su mujer lo engañó con un actor de películas eróticas.

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Susana Traverso, Mario Sapag



### 85. Sobredosis (1986)

18 | 98 min | Drama

Resumen: La iniciación, incitado por una joven, en el consumo de drogas del hijo menor de un matrimonio separado.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Federico Luppi, Dora Baret, Gabriel Lenn, Noemí Frenkel, Mónica Vehil



### 86. Los colimbas se divierten (1986)

Atp | 85 min | Comedia

Resumen: Jorge Pumba y Alberto Colifa se introducen en la Camerata como si formaran parte. Allí, conocerán a Mónica y Susana. Ambos son infractores de la ley y son obligados a realizar el servicio militar.

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Javier Portales, Adriana Salgueiro

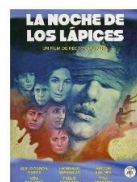


### 87. Rambito y Rambón primera misión (1986)

Atp | 90 min | Comedia

Resumen: Segunda entrega de la zaga de Pumba y Colifa. Esta vez cumpliendo el Servicio militar obligatorio.

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel Nelly Beltrán, Adolfo García Grau, Guido Gorgatti, Edgardo Mesa



### 88. La noche de los lápices (1986)

16 | 105 min | Drama, Histórica

Resumen: En septiembre de 1976, durante los primeros meses del gobierno militar de Argentina, siete adolescentes de la ciudad de la Plata son secuestrados, torturados y asesinados a raíz de sus actividades políticas y protestas por el boleto estudiantil. El filme relata estos sucesos desde la voz y presencia de Pablo Díaz, un sobreviviente.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Alejo García Pintos, Vita Escardó, Pablo Novak, Leonardo Sbaraglia



### 89. Vilkolakio pedsakai (1986)

93 min | Drama, Suspenso

Resumen: Aliosinas, un periodista ruso en Argentina, fue testigo del secuestro de un corresponsal fotográfico que le pasa un rollo fotográfico en que aparece el millonario Ugas Vinceras. Poco después de una reunión entre Aliosinas y Vinceras, este último es asesinado. El periodista, con su amigo Vergara inicia una investigación independiente y encuentra que Uga fue asesinado por su jefe, un ex criminal de guerra que controla gran parte de la economía del país.

Director: Almantas Grikevicius | Protagonistas: Óscar Candia, Sergey Shakurov, Roberto Fiore, Mihai Volontir, Manuel Callau.



### 90. El año del conejo (1987)

18 | 103 min | Comedia dramática

Resumen: Mediando sus 50 años, un hombre se replantea su vida familiar y laboral.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Luisina Brando, Federico Luppi, Gerardo Romano, Ulises Dumont



### 91. El ojo de la tormenta (1987)

90 min | Acción, Fantasía

Resumen: En el imaginario reino de Kimbia, regido por mujeres que mantienen a los hombres en una posición secundaria, un grupo de ellas reclamando la igualdad de géneros en el reino, organizando una revuelta.

Director: Alejandro Sessa | Protagonistas: Brent Huff, Kai Baker, Mónica Gonzaga, Rocky Giordani



### 92. Los colimbas al ataque (1987)

Atp | 90 min | Comedia

Resumen: Tercer entrega de las historias de Colifa y Pumba durante el Servicio Militar Obligatorio

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Javier Portales, Mario Sánchez



### 93. Galería del terror (1987)

Atp | 89 min | Comedia

Resumen: Dos amigos entran ingenuamente a trabajar en una galería donde su jefe planea hipnotizar a los concurrentes para sacarles dinero

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Susana Romero, Beatriz Salomon



### 94. El manosanta está cargado (1987)

16 | 90 min | Comedia

Resumen: Un desempleado, descubre que puede hacerse pasar como un pai para llobrar mujeres y prosperidad económica

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Alberto Olmedo, Javier Portales, Adriana Brodsky, Silvia Perez, Susana Romero



**95. Susana quiere, el negro también (1987)**

13 | 92 min | Comedia

Resumen: Una prostituta y su amigo gay, conocen a un viudo millonario y padre de tres chicos que puede hacer realidad lo que ellos quieren. Aun cuando una obsesiva conocida del viudo esté empeñada en llevarlo al altar

Director: Julio De Grazia | Protagonistas: Alberto Olmedo, Susana Traverso, Julio De Grazia, Beba Bidart



**96. Atracción peculiar (1988)**

18 | 90 min | Comedia

Resumen: El director de una revista de espectáculos, decide realizar una nota sobre la invasión de travestis en Mar del Plata. Para ello comisiona a uno de sus redactores, Jorge Trolombati, quien deberá infiltrarse y hacerse pasar por uno de ellos. Lo acompaña un afeminado fotógrafo, Amatisto "Chicha" que le enseñará cómo desenvolverse en ese ambiente. Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Aldo Bigatti, Pablo Codevila, Silvia Perez



**97. El profesor Punk (1988)**

Atp | 88 min | Comedia Musical

Resumen: Amadeo Pancurulo, un profesor de música muy especial, viaja con sus alumnos y otros profesores de campamento a una estancia. Allí ocurrirán todo tipo de enredos, entre ellos, Pancurulo es detenido tras ser acusado injustamente de robar unas joyas.

Director: Enrique Carreras | Protagonistas: Jorge Porcel, Julio De Grazia, Beatriz Salomón, Silvia Perez



**98. Matar es morir un poco (1989)**

87 min | Suspense

Resumen: Un asesino profesional acepta un ultimo trabajo de su empleador –una misteriosa “Compañía”- el encargo de matar a una última víctima en Buenos Aires. En esa tarea se enamora de la amante de su objetivo y le propone irse juntos, pero de repente todo se complica. Basada en la novela de José Pablo Feinmann Últimos días de la Víctima”

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Don Stroud, Adrienne Sachs, Duilio Marzio, Michael Cavanaugh

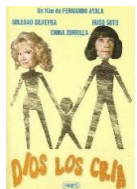


### 99. Negra medianoche (1990)

R | 80 min | Suspense

Resumen: Una mujer persuade a su antiguo amante, un músico estadounidense que vive en Argentina, para que asesine a su esposo.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Jack Wagner, Tracy Scoggins, Rodolfo Ranni, Gerardo Romano



### 100. Dios los cría (1991)

16 | 90 min | Drama

Resumen: Última película de Fernando Ayala, Ángel es un joven gay que vive con su madre. Sin embargo, conocerá a una prostituta, madre soltera, Mirna y pretenderá que se vayan a vivir con ellos para formar una especie de familia.

Director: Fernando Ayala | Protagonistas: Soledad Silveyra, Hugo Soto, Ana María Cores, China Zorrilla



### 101. El caso María Soledad (1993)

13 | 125 min | Drama

Resumen: Crónica ficcionada de un resonante caso policial ocurrido en la ciudad de Catamarca: el crimen de la joven María Soledad Morales, que tuvo gran repercusión pública por las vinculaciones con el poder de los culpables.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Ana Acosta, Juana Hidalgo, Valentina Bassi, Carolina Fal, Juan Palomino.



### 102. Una sombra ya pronto serás (1994)

13 | 105 min | Drama

Resumen: Un ingeniero argentino llegado de Europa, encargado de diseñar programas informáticos, encuentra extraños y solitarios personajes en su deambular por la pampa argentina. Basada en la novela de Osvaldo Soriano

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Miguel Ángel Solá, Pepe Soriano, Alicia Bruzzo, Roberto Carnaghi



### 103. La herencia del Tío Pepe (1998)

16 | 100 min | Comedia

Resumen: Un par de representantes artísticos con poca fortuna y mucho desparpajo, acosados por sus deudas con una organización mafiosa, inventan un cuento del tío para estafar a un grupo de supuestos herederos, haciéndose pasar por los abogados del testador

Director: Hugo Sofovich | Protagonistas: Rodolfo Ranni, Miguel del Sel, Marcelo Mazzarello, Ana Acosta



### 104. Antigua vida mía (2001)

13 | 110 min | Drama

Resumen: Una restauradora anhela la maternidad y vive una tormentosa relación con su marido. Una cantante sufre una profunda soledad afectiva, fruto de su excesiva dedicación al trabajo, Con Buenos Aires y la ciudad guatemalteca de Antigua como telón de fondo, entre ambas surge una profunda amistad. Basada en la novela de Marcela Serrano

Director: Héctor Olivera | Protagonistas Ana Belén, Cecilia Roth, Juan Leyrado, Jorge Marrale,



### 105. Ay, Juancito (2004)

16 | 115 min | Biopic, Drama histórico

Resumen: Juan Ramón Duarte es el único hermano varón de Evita, que lo encumbra y quien, con su prematura muerte, lo lleva a la destrucción. Esta es la historia del ascenso y el derrumbe de un simpático trepador, cuyos años de gloria y de crisis coinciden con el apogeo y el comienzo de la caída del Gobierno del General Juan Domingo Perón.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Adrián Navarro, Inés Estévez, Leticia Brédice, Laura Novoa, Jorge Marrale



### 106. Que sea rock (2006)

Atp | 101 min | Documental musical

Resumen: Documental sobre la actualidad del rock argentino, que incluye entrevistas, recitales y detrás de escena de las bandas más importantes del momento.

Director: Sebastián Schindel | Protagonistas: Ataque 77, Almafuerte, Babasónicos, Andres Calamaro, León Gieco, Charly García



**107. El mural (2010)**

13 | 110 min | Drama, Biopic

Resumen: A partir de la realización del Mural Ejercicio Plástico en la quinta de los Botana por el pintor David Alfaro Siqueiros, se cuenta la historia entre Siqueiros, su esposa, Blanca Luz Brum, Natalio Botana, su esposa, Salvadora Medina Onrubia, y Pablo Neruda.

Director: Héctor Olivera | Protagonistas: Luis Machín, Carla Peterson, Ana Celentano, Bruno Bichir



## **11. Resumen y Conclusiones en portugués (Resumo e conclusões em português)**

Tese de Doutorado de Susana M. Markendorf

### **A CARREIRA DE HÉCTOR OLIVERA COMO UM ESPELHO DA HISTÓRIA ARGENTINA NOS ÚLTIMOS 70 ANOS**

#### **11.1 Introdução:**

Falar sobre Héctor Olivera é falar sobre o cinema argentino dos últimos setenta anos. Um homem que trabalhou em diferentes funções na indústria, de segundo assistente de direção a roteirista, ator, produtor e diretor. Dentro de sua prolífica carreira, que abrange todos os gêneros cinematográficos, responsável e consequência, em muitos casos, dos problemas com a censura e das vicissitudes políticas e econômicas do país, destacando-se especialmente nos filmes políticos e históricos, como *La Patagonia Rebelde*, *La nona*, *Una sombra ya pronto serás*, *La noche de los Lápices*, *El caso María Soledad*, *El Mural*, entre outros. A proposta de trabalho desta pesquisa se concentra no corpus fílmico desse diretor abordado a partir de diferentes metodologias, como as teorias do campo na perspectiva das teorias contemporâneas do cinema, autores como Marc Ferro e Robert Rosenstone, entre outros autores, na abordagem histórica do cinema como documento e autores como Clifford Geertz no âmbito das teorias da cultura e da representação social.

A escolha desse objeto está enquadrada na área de análise do discurso contemporâneo do cinema argentino, que faz parte do que é próprio da comunicação na cultura de um determinado lugar e época. Por isso, é importante abordar a particularidade desse tipo de expressão devido à sua função no espaço social correspondente, que a orienta e condiciona.

Com relação às publicações sobre o tema proposto, até o momento existem algumas publicações monográficas, outras de caráter biográfico e as demais, em sua maioria, obras de divulgação.

#### 11.2. Hipótese e justificativa

As hipóteses foram construídas com base na consideração do cinema como um discurso, uma forma de expressão baseada na representação, que organiza as ideias a partir dos elementos dispostos para esse fim, criando uma lógica interna com a sucessão de imagens que lhe dá o significado desejado. Assim, narrar é expressar algo, não consiste em mostrar uma realidade em si, por isso o significado de uma cena é o resultado de todos os seus elementos. O significado se torna uma abstração, como resultado de uma associação de ideias, selecionando os aspectos da realidade que ajudam na compreensão, no sentimento e na reflexão de acordo com a encenação selecionada, onde o diretor, por sua vez, interpreta o evento subjetivamente, de acordo com sua própria realidade.

Assim, podemos considerar o filme como muitos historiadores o consideram: uma narrativa histórica com tanto potencial quanto a história escrita, graças à diversidade de ferramentas de que dispõe para construir uma história que comunique uma interpretação de eventos ou processos históricos significativamente mais próxima da "vida", já que pode transmitir elementos considerados como outro tipo de informação, como Robert Rosenstone sustenta quando afirma que "os filmes nos tornam testemunhas de emoções expressas com todo o corpo, nos mostram paisagens, sons e conflitos físicos entre indivíduos ou grupos".

A partir dessa perspectiva, o objetivo é demonstrar como os filmes de Héctor Olivera atuaram como fontes de informação sobre os eventos sociais e históricos dos

últimos 70 anos na Argentina, com base em sua situação no contexto cinematográfico e sociopolítico em que foram produzidos, bem como caracterizar o programa estético-narrativo do qual participam. Por fim, identificar as estratégias estéticas e narrativas por meio das quais constroem essa representação, buscando esclarecer em que termos se coloca a relação entre essa representação e o referente, ou seja, com a realidade dos sujeitos históricos; se o diretor e seus parceiros desenvolveram estratégias comerciais para driblar a censura e poder fazer filmes de qualidade. Considerar se, de acordo com o estilo e as marcas estéticas e autorais dos filmes de Héctor Olivera, eles podem ser enquadrados no que é conhecido como cinema de autor.

### 11.3. Objetivos.

A partir dos pontos desenvolvidos na seção anterior, pode-se considerar que o objetivo geral é contribuir para a corrente que considera o cinema como fonte histórica, levando em conta a filmografia de Héctor Olivera e sua relação com a história argentina dos últimos 70 anos, tanto em seu papel como diretor quanto como roteirista ou produtor, aprofundando-se na encenação de seus filmes, a fim de colaborar na promoção da pesquisa sobre o cinema argentino, a partir de uma perspectiva acadêmica.

Com base em todos esses elementos, os objetivos a serem desenvolvidos são os seguintes:

- Demonstrar a reinterpretação do diretor de certos processos históricos e sociais por meio de sua filmografia.
- Demonstrar as estratégias para burlar a censura dos diferentes governos militares a partir da filmografia realizada pelo diretor durante esses períodos históricos.

## 11.4 Metodologia

Para atender a esses objetivos, foi elaborada uma estratégia metodológica qualitativa e múltipla, com base no método analítico sintético, usando ferramentas comparativas e elementos de hermenêutica para permitir a interpretação. A abordagem comparativa é evidente na área que analisa os modos de representação, do ponto de vista da análise do discurso audiovisual. Por outro lado, e como contribuição fundamental, foi realizado um trabalho de campo para a coleta de dados e fontes que apoiam a análise textual dos filmes selecionados.

A partir do texto do filme, ele será contrastado com outras fontes a fim de construir novos conhecimentos e elaborar um relato histórico abrangente. O primeiro nível de análise é a história contada no filme. Essa análise nos fornecerá os eixos em torno dos quais os filmes serão analisados, retomando os conceitos de análise literária usados por Aumont et al., insistindo em especificar duas instâncias distintas: a história e a história; considerando a história como o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que é responsável por contar a história. A história fílmica, que é apresentada como um discurso, é um enunciado com uma organização complexa (com imagens, palavras, escrita, música etc.) cujos elementos são dispostos de acordo com vários requisitos: uma gramática, uma coerência interna e uma orientação de leitura imposta ao espectador, tanto em termos da ordenação das partes do filme (montagem) quanto da encenação dentro do quadro. A história, por outro lado, é considerada como "o significado ou conteúdo narrativo" do filme. É um pseudomundo, um universo de elementos ficcionais ordenados e relacionados entre si - desenvolvimento, expansão e resolução - formando um todo coerente, organizado em sequências de eventos. Essa

totalidade e coerência fazem com que a história pareça autônoma em relação à narrativa que a forma.

É precisamente a relação entre esse universo diegético e o referente - os sujeitos históricos, seus relacionamentos e seu ambiente - que é um aspecto central, mostrando como a análise do primeiro ilumina algo sobre o segundo, se for possível. Um exemplo disso é como o universo diegético pode ser transformado pela censura na Argentina, durante os períodos de governos militares no país, forçando diferentes estratégias na mise-en-scène para evitá-la.

Da mesma forma, nos aprofundaremos em seus filmes históricos e testemunhais, suas coproduções com Roger Corman e a relação de seus filmes com outras artes, como pintura, literatura, música e o próprio cinema, analisando como ele reinterpreta o passado ou determinados eventos sociais.

#### 11.5. Conclusões

A produção de Héctor Olivera deve ser analisada como um todo, mostrando uma coerência que a marca como a poética integral de um autor. No entanto, a autoria do diretor é evidente na encenação, onde a estética de diferentes filiações na história da representação ocidental se torna relevante para dar um sentido pessoal e único a essa produção. Além do próprio condicionamento cultural e contextual do artista, é possível entender seu estilo particular desenvolvido na encenação, na qual o diretor cuida de cada detalhe, da seleção adequada dos atores e do meio de filmagem, dos figurinos, das tomadas e da disposição dos elementos técnicos que se adaptam à proposta do diretor. Na própria encenação, portanto, aparecerá cada um dos componentes que lhe dão o sentido especial que foi concebido como uma proposta original, com todos os componentes dessa estética escolhida. Temas, personagens, luzes, planos, figurinos,

lugares e habitações, adquirem um significado especial no desenvolvimento da narração, com seu conteúdo proposto a ser desvendado a partir da leitura do espectador, destacando seu conhecimento da indústria e de cada um de seus componentes.

Ele se destacou na escolha de temas, na elaboração de roteiros, na produção e na direção, e se aventurou em diferentes gêneros, recebendo boas críticas de especialistas na maioria das vezes, embora nem sempre tenha a preferência do público. A isso se somam as dificuldades econômicas e os problemas de censura que, durante a maior parte do século XX, forçaram sua produtora a desenvolver estratégias diferentes para poder fazer o que ele mais amava, fazer filmes.

Sobre esse assunto, foi feita uma tentativa de demonstrar como a Aries Producciones, durante a década de 1970, estabeleceu uma linha dupla de filmes que, em alguns casos, lhes permitiu escapar da censura e gerar dinheiro. Por um lado, as comédias, que podiam ser juvenis ou picarescas, e os musicais que, segundo o próprio Olivera, "devido ao seu sucesso, lhes permitiram produzir outro tipo de cinema, correr outros riscos", como *La Fiaca* ou *Las venganzas de Beto Sánchez*, feitos no início da década, e outros que criticavam fortemente a situação social e política, e já no final da ditadura, no início dos anos 80, no final da década de 1980, no início da década de 1980, filmes como *Plata Dulce* (1982) ou *El arreglo* (1983) ou os filmes dirigidos por Adolfo Aristarain, *Tiempo de Revancha* (1981) e *Últimos días de la víctima* (1982), mantiveram uma linha de filmes de qualidade e temas comprometidos e críticos e, em todos os casos, criticando os governos militares, em vez de fazer apologia a eles como outras produtoras da época. Com o passar dos anos, Aries buscou formas alternativas de arrecadar fundos, basicamente por meio de coproduções, devido aos baixos custos de filmagem no país. Assim, aliou-se a várias produtoras estrangeiras, com diferentes

graus de sucesso, para a elaboração de coproduções desde o início da década de 1980, quando iniciou essas relações com a produtora americana New Word Pictures, do diretor americano Roger Corman, e continuou ao longo dos anos com produtoras espanholas e mexicanas.

A perspectiva original do diretor de cinema criativo vai se apresentar antes mesmo da encenação, quando ela é concebida para ser a expressão ajustada do que será determinado pelas lentes. Sua experiência nas diferentes tarefas da indústria cinematográfica permitiu um tratamento abrangente de todo o processo de realização: além da seleção adequada dos atores e do meio de filmagem, os figurinos, as tomadas e o arranjo dos elementos técnicos que se adequam à proposta do diretor. Na própria encenação, portanto, aparecerá cada um dos componentes que lhe dão o sentido especial que foi concebido como uma proposta original, com todos os componentes dessa estética escolhida. Temas, personagens, planos, luzes, planos, planos, figurinos, lugares e habitações adquirem um significado especial no desenvolvimento da narração, com seu conteúdo proposto a ser desvendado pela leitura do espectador.

Do ponto de vista da poética integral, o trabalho do diretor é mostrado como o posicionamento de um olhar ou visão autoconsciente e reflexiva do mundo que se atreve a experimentar os meios utilizados. Ele é um produtor, com uma escrita própria que constantemente retrabalha os modos de expressão e o conteúdo, sem ignorar as questões políticas, pois considera que: "Há certos filmes em que a política é fundamental. Talvez os meus filmes mais significativos, curiosamente, tenham muito a ver com política. É algo que tem a ver com uma obrigação moral que nós, cineastas argentinos, temos, que nem mesmo os melhores diretores norte-americanos, europeus ou asiáticos podem fazer, que é a nossa coisa; ninguém pode fazer a nossa coisa melhor do que nós". (Olivera, 2010)

Outro ponto de interesse é o cruzamento entre o literário e o cinematográfico, que enriqueceu o diálogo entre as produções literárias de Olivera e seus filmes, onde a própria esfera do filme, da práxis cinematográfica, os encontrou constantemente trocando pontos de vista com autores de peças de teatro, contos, romances e ensaios, como David Viñas, Ricardo Talesnik, Tito Cossa e Osvaldo Bayer, entre outros.

A poética de Olivera estabelece um novo olhar no cinema argentino que representa cenas e problemas sociais, às vezes a despeito de si mesmo. Muitas das instâncias de representação que marcam esses textos visuais e comprovam, por meio da análise teórica do paradigma estético, uma sinalização, uma sintonia do artista com seu tempo que ultrapassa até mesmo uma intencionalidade premeditada.

A coerência e o rigor de um mesmo princípio construtivo percorrem transversalmente os diferentes níveis do corpus considerado. Cada recurso utilizado, bem como a seleção do conteúdo e do significado, se unem para mostrar as representações do autor, suas formas de crítica à sociedade e à própria humanidade de cada personagem. Olivera tinha a clara intenção de se aprofundar na psicologia e no interior dos homens que, como seres sociais em contato, precisam atender a vínculos autênticos com outros seres por meio de uma comunicação melhor e mais autêntica. A crítica às pessoas, sua moral incoerente e mesquinhez é uma apreciação que se desdobra em muitas de suas produções, como *Las venganzas de Beto Sánchez*, ou *La Patagonia Rebelde*, dentro de sua filmografia dos anos 70, ou 30 anos depois com *Antigua, vida mía*, *Ay*, *Juancito!* ou *El Mural*.

A representação social apresentada pela mise-en-scène desse diretor apresenta um universo de personagens inocentes, perversos e, em outros casos, malignos, que se relacionam entre si. Em muitos de seus filmes, as histórias se referem à luta com o



meio ambiente, simbolizado em espaços muito característicos que Olivera soube desenhar com seu próprio selo e com marcas de enunciação que o distinguem no grande panorama nacional.

O discurso cinematográfico faz parte dessa arte, onde o diretor elabora sua própria obra, como autor, que pode se inspirar na literatura, embora se diferencie dela com sua própria produção. A literatura é um tipo de escrita diferente do cinema; ela se baseia em um profundo conhecimento da linguagem e de questões filosóficas. A câmera é uma forma diferenciada de escrita, na qual a imagem-conceito aparece acima da imagem-conteúdo. O cinema é o produto absoluto da realização do diretor, como autor, em oposição a um cinema de entretenimento produzido industrialmente, que é tomado como mercadoria e enfaticamente rejeitado pela autoria que busca a criatividade e a qualidade do trabalho. É por isso que é interessante ver o jogo duplo jogado por sua produtora, por um lado produtos de entretenimento industrial que permitem a realização de obras de qualidade.

A partir da transferência da obra literária para a produção cinematográfica, um novo discurso é retransferido para um novo discurso, que, ao assumir o status de representação, oferece cortes de realidade e verdade, dentro da estrutura consciente da ficção. A imagem definirá muitos dos componentes da mise-en-scène, determinada por princípios técnicos específicos que a condicionam. A obra literária fornece o suporte para o enredo que será retomado para a formulação da própria narrativa do filme. Tudo isso se justifica na medida em que a produção cinematográfica é orientada para a recepção ativa do espectador ingênuo e dos especialistas - Olivera apreciava ambos - como um presente, uma doação feita pelo artista ao campo cultural que o contém, que o formou e depois o julga, a partir de um olhar que é apresentado como outro que está pronto para mostrar o que é proibido.

O casal autoral formado por Olivera e Ayala é uma parte importante a ser considerada no corpus consignado nesta tese, porque eles coincidem em todas e cada uma das obras analisadas. Problemas, interesses e abordagens são arduamente discutidos pelos dois artistas, a fim de enriquecer a produção de cada um.

Os problemas da imagem alimentam o cinema de autor. A escrita desse discurso fílmico de alta projeção visual também passará pelo filtro da produção cinematográfica, que se encarregará de anular algumas de suas seções e destacar outras. Esse processo pode ser complexo de assumir para estudos focados em teorias cinematográficas, mas neste caso também consideramos os benefícios do estímulo e da produtividade textual que significou pensar em uma perspectiva interdisciplinar que configura o cinema como parte fundamental da cultura, como um elo essencial na história da representação no Ocidente e como um início de trabalho para a construção de uma área de estudos estéticos da cultura a partir do Campo Cinematográfico Nacional em particular e da América Latina em geral.