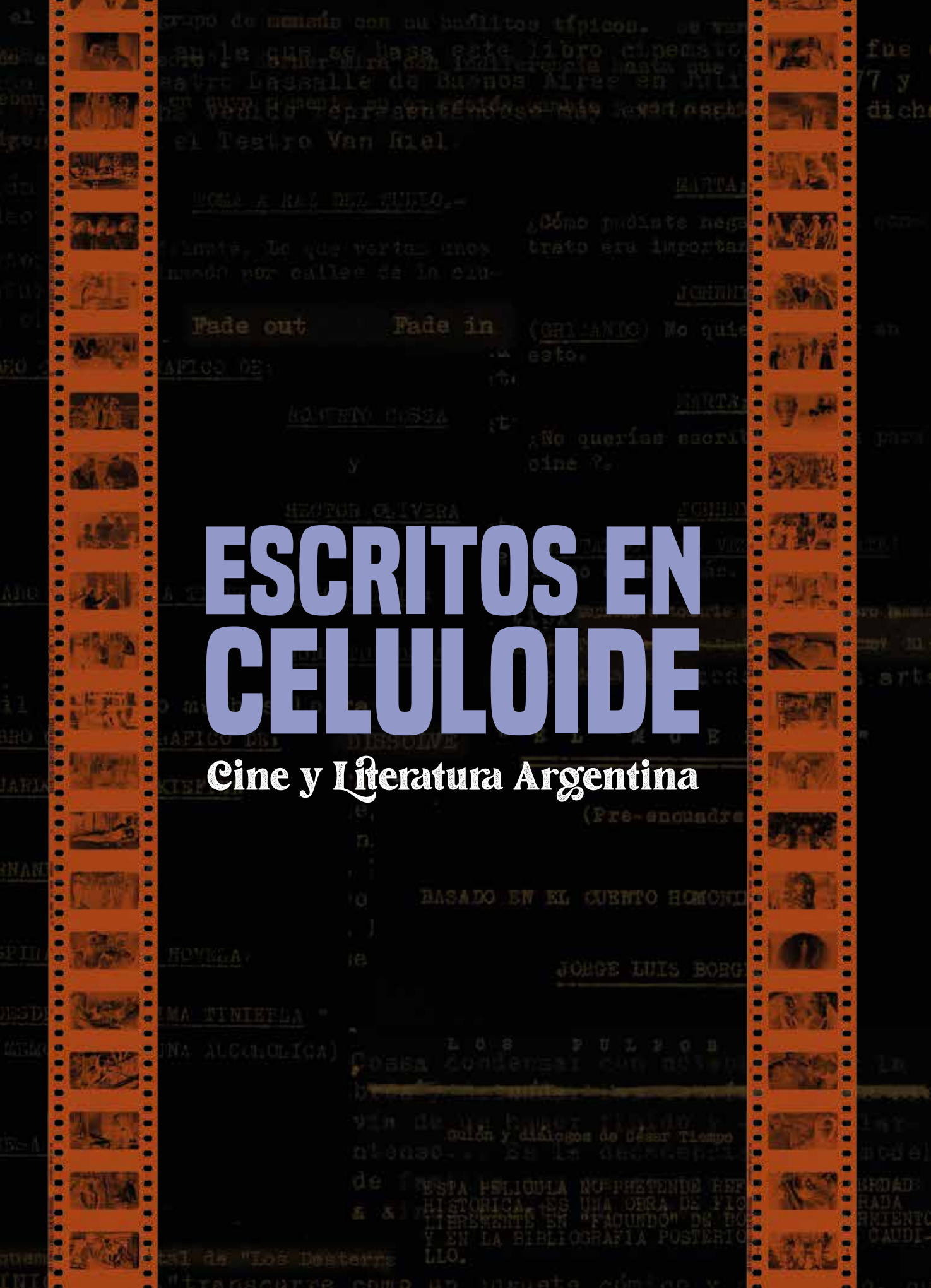


ESCRITOS EN CELULOIDE

Cine y Literatura Argentina

ESCRITOS EN CELULOIDE

Cine y Literatura Argentina

Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Escritos en celuloide : cine y literatura argentina ; Coordinación general de Fernanda Olivera ; Federico Boido. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2025.
104 p. ; 27 x 19.5 cm.

ISBN 978-987-728-202-3

1. Cine Argentino. 2. Literatura Argentina. I. Olivera, Fernanda, coord. II. Boido, Federico, coord.
CDD A860

© 2025, Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502 (C1425EID) CABA
www.bn.gob.ar

ISBN 978-987-728-202-3

Impreso en Argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

5. LA MÁQUINA DE SUEÑOS
POR GUILLERMO DAVID

7. ESCRITOS EN CELULOIDE
POR FERNANDA OLIVERA

10. INICIOS DEL CINE EN LA ARGENTINA

24. CINE DE ORO

34. NOIR CRIOLLO

41. LA TRANSPOSICIÓN MODERNISTA. UN PENSAMIENTO DEL CINE
POR EMILIO BERNINI

46. LAS DUPLAS CREATIVAS EN EL CINE

52. CASOS

60. PERSONAJES HISTÓRICOS

64. EL CINE POLÍTICO

66. EL CINE DE LOS 80

68. GROTESCO CRIOLLO Y COSTUMBRISMO

71. PALABRAS, SONIDO, CINES
POR AGUSTÍN CAMPERO

88. ARGENTINA EN LOS PREMIOS DE LA ACADEMIA

90. ANEXO: TRANSPOSICIONES DEL CINE NACIONAL



"Propaganda", diciembre de 1937. AGN.

LA MÁQUINA DE SUEÑOS

La máquina de sueños inventada por los hermanos Lumière modificó el modo de narrar consolidado por la novela y el cuento del siglo XIX. El cine postuló relatos en secuencias que, si bien tributan al texto escrito, por su naturaleza audiovisual se emancipan de la temporalidad propia de un mundo sin imágenes. Al presentar estos relatos bajo un lenguaje heredero de la ópera, articula palabras, acciones, música y escenarios que invitan a un nuevo pacto de recepción. De este modo, las ficciones literarias adquieren formas propias, en cierto sentido emancipadas del texto de base. Sin embargo, la representación continúa apelando a la saga de creaciones literarias que una sociedad produce. Vueltas a ser narradas, las historias adquieren una luz cuya distancia con el original pone a prueba la potencia del arte, tanto del cine como de la literatura.

En esta exposición, la Biblioteca Nacional propone un recorrido por algunas de las principales ficciones literarias argentinas que fueron transpuestas al lenguaje cinematográfico por la industria nacional bajo la premisa de que los grandes relatos, como los mitos y leyendas, admiten ser contados una y otra vez, constituyendo nuevos públicos y apelando a versiones que, asumiendo los dilemas de toda traducción, actualizan el texto original.

Guillermo David
Director Nacional de Coordinación Cultural
Biblioteca Nacional Mariano Moreno





"Público", s. d. AGN.

ESCRITOS EN CELULOIDE

Cuentan que cuando llegaron las primeras máquinas mágicas que reproducían la vida en movimiento hubo voces que se opusieron a semejante modo de entretenimiento, y sostuvieron que no era una actividad factible de convertirse en hábito: no estaba destinada a perdurar. Sin embargo, con gran velocidad esos aparatos se expandieron y pronto comenzó una larga carrera hacia la posibilidad de habitar otros mundos a través de una pantalla. Nacía el cine y con él un público ávido de historias que impulsó a los empresarios a ampliar y mejorar la oferta, recurriendo para este fin a la fuente inagotable de la literatura.





José Mármol, *Amalia*, Buenos Aires, Imprenta Americana, 1855.

José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Imprenta de La Pampa, 1872.

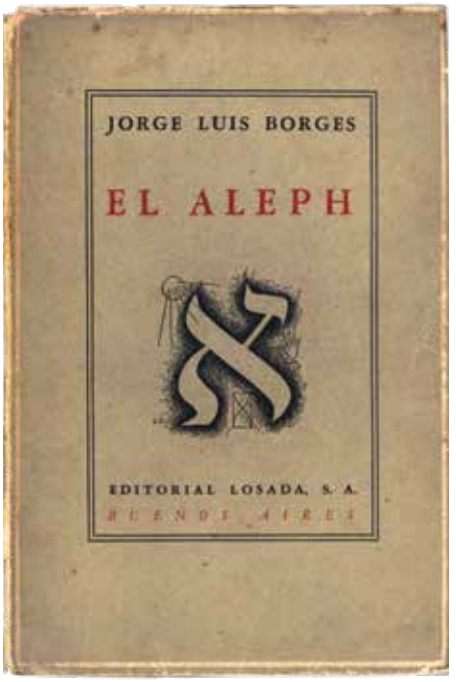
De este modo, en ese devenir del arte cinematográfico, pronto se entabló un vínculo entre cine y literatura que permanece casi inquebrantable hasta nuestros días. Muestra de ello fueron las primitivas transposiciones de *Amalia*, la novela de José Mármol, o de *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez. Las obras canonizadas de nuestra tradición literaria se convirtieron en la usina de muchas de las producciones cinematográficas del cine mudo nacional. Con la llegada del cine sonoro, este diálogo entre disciplinas se afianzó aún más y durante sus inicios se produjeron las transposiciones de obras de grandes escritores. Autores como Lucio V. Mansilla, Leopoldo Lugones, Benito Lynch, Armando Discépolo y Horacio Quiroga fueron revisitados, adaptados y reversionados en películas que conformaron un canon del cine nacional con obras de carácter épico y social.

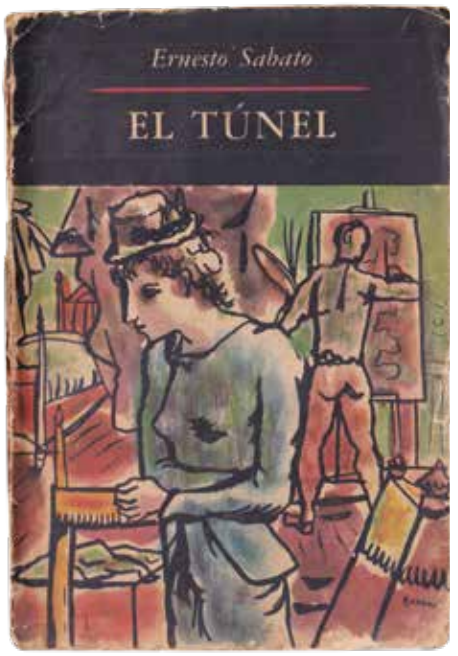
En medio de los debates que se producían hacia el interior de la literatura durante la década del cuarenta, que se ponían de manifiesto en esa división entre Florida y Boedo —con el paso del tiempo quedó claro que nunca fue tal—, el cine exhibía un proceso de experiencias múltiples que iban desde las adaptaciones de los clásicos de la literatura universal al desarrollo de un campo intelectual en el que el vínculo entre cine y literatura nacional se estrechaba al punto tal de que reconocidos escritores se convertían en guionistas y frecuentes colaboradores de importantes producciones cinematográficas, como fue el caso de Homero Manzi, Ulyses Petit de Murat y Alejandro Casona. Esta fue la época de oro del cine argentino, la de las grandes producciones de los grandes estudios. Durante este período comienzan a sucederse los primeros cambios hacia un cine diferente que habría de asentarse durante la década del sesenta. Muestra de estos cambios fue la particular transposición de *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares realizada por un joven Leopoldo Torre Nilsson, quien se había formado en la profesión de la mano de su padre, Leopoldo Torres Ríos, un referente del cine de estudio. A esta particular adaptación le seguiría la primera de un cuento de Jorge Luis Borges, "Emma Zunz", que dio como resultado el film *Días de odio*.

Para Torre Nilsson, la literatura nacional sería la base de muchas de sus obras e instalaría los parámetros de un incipiente nuevo cine argentino. En esa línea de experimentación y nuevas



"Preliminares de una filmación", diciembre de 1936. AGN.





Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949.

Ernesto Sabato, *El túnel*, Buenos Aires, Emecé, 1951.

técnicas cinematográficas surgieron obras como *Los tallos amargos*, uno de los primeros trabajos de Fernando Ayala sobre la novela homónima de Adolfo Jasca, o la versión de *El túnel* de Ernesto Sabato realizada por León Klimovsky. Así, la nueva literatura argentina se fundiría en este período con el nuevo cine argentino con obras como *Los de la mesa diez* o las primeras películas de Manuel Antín basadas en textos de Julio Cortázar, o la incursión de Lautaro Murúa como director de las adaptaciones de las novelas cortas de Bernardo Kordon, o Juan José Saer llevado al cine por Nicolás Sarquís, y también el camino inverso de *Dar la cara*, un film de José Martínez Suárez en colaboración con David Viñas, que más tarde se convertiría en la novela del mismo nombre.

Hacia fines de la década del sesenta y bien entrada la oscura década del setenta, el cine busca en la literatura clásicos del siglo XIX como un modo de evocación nostálgica del pasado histórico. Es la época de *Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, *El Fausto Criollo* y *Juan Moreira.* Y al mismo tiempo, hay autores, como Roberto Arlt, Jorge Luis Borges o Ernesto Sabato, cuyas obras son llevadas al cine frecuentemente, que son canonizados en este diálogo entre disciplinas.

La violencia política y la decadencia del entramado social son puestas de manifiesto en adaptaciones como *Operación Masacre*, *La Patagonia Rebelde* o *Últimos días de la víctima*.

El vínculo entre cine y literatura durante la década del noventa muestra formas renovadas de entablar ese prolífico diálogo. Los autores filman, los escritores dirigen y de esa imbricación nace un cine diferente, con características que le son propias y que dan cuenta de un período social y político muy particular. Es el tiempo de filmes como *Rapado*, *Las tumbas* y *El lado oscuro del corazón*.

Los años dos mil serán los años de la experimentación, de la construcción de nuevas formas de mirar y de leer. Desde ese momento y hasta el presente, el vínculo entre cine y literatura muestra una suerte de fusión. Los lenguajes se imbrican, intercambian y superponen. Hay mezcla de materialidades y se suceden las lecturas e interpretaciones sin agotar su proyección creativa. Obras como *Aballay*, *El hombre sin miedo*, *Camuflaje*, *Zama* o *El viento que arrasa* son muestras de este proceso.

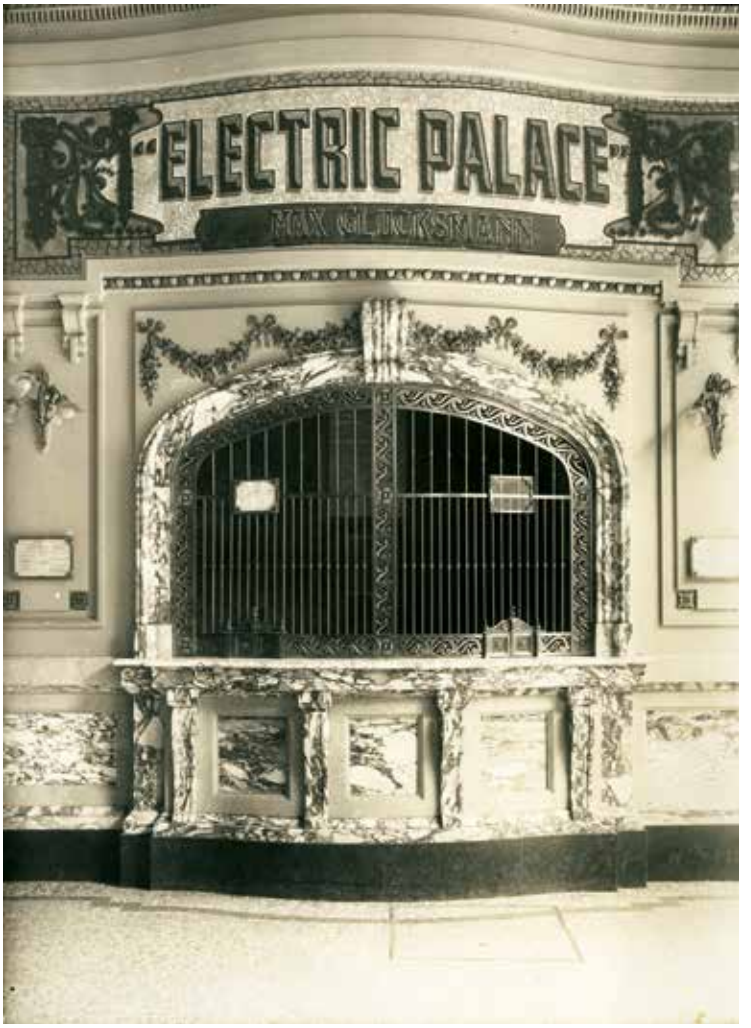
La exposición *Escritos en celuloide. Cine y literatura argentina* es una invitación a reflexionar sobre este vínculo y a conocer el abundante material sobre estas producciones que la Biblioteca Nacional Mariano Moreno guarda en su acervo.

Fernanda Olivera

INICIOS DEL CINE EN LA ARGENTINA

PRIMERA PROYECCIÓN EN BUENOS AIRES

El 18 de septiembre de 1894 en un local de la calle Suipacha al 300 el empresario Federico Finger inaugura el primer kinetoscopio del país. Al día siguiente, en el diario *La Nación* se leía: "A primera vista nada descubrimos de notable: una gran caja de madera…". Y es que el kinetoscopio no era más que una caja de madera de un metro de alto con una ranura en su parte superior. "Aplicamos la vista a la lente indicada —explicaba el cronista de *La Nación*— y comenzó el espectáculo". Lo que el periodista contempló fue el interior de una despensa y un cliente que entraba a ella. Eran las imágenes en movimiento. Por el módico precio de un peso los usuarios podían acceder al "cine individual".



Boletería del cine Electric Palace, Ciudad de Buenos Aires, ca. 1930. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

Varios "aparatos para mirar" convivieron en la Ciudad de Buenos Aires al mismo tiempo, hasta que el 18 de julio de 1896 el empresario teatral Francisco Pastor organizó en el Teatro Odeón la primera proyección cinematográfica de nuestro país. Oficiaba de operador de la función el periodista Eustaquio Pellicer. Ambos habían adquirido en París el flamante aparato Lumière y veinticinco películas.

Entre las vistas que se exhibieron en tan importante ocasión, figuran *El taller de herrería*, *La salida de operarios de una fábrica* y *El interior de una estación de ferrocarril*, entre otras.

Dos días más tarde, podía leerse en un diario de la época: "Las vistas […] son muy curiosas y sorprenden por la variedad de figuras que aparecen en grupos numerosos y en evoluciones complicadas […] El público del Odeón aplaude, muy merecidamente, pues la ilusión de la vida es completa. […] El espectáculo es ciertamente atrayente y es seguro que tendrá siempre numeroso público".

Pronto se convirtió en un hábito frecuentar estos espacios en los que se ponía frente a los ojos "la vida en movimiento", lo que provocó que se llevara a cabo una gran expansión de salas de cine y ofertas cinematográficas.

APARATOS PARA MIRAR

El kinetoscopio, creado por Thomas Edison en 1894, fue el aparato previo al cinematógrafo. El dispositivo estaba destinado a la visión individual de imágenes, porque aún no podían ser proyectadas en una pantalla. La película, de movimiento continuo, pasaba por una lámpara eléctrica y por debajo de un cristal magnificador. Entre la lámpara y la película había un obturador perforado que iluminaba —por un lapso muy breve de tiempo— cada fotograma, congelando el movimiento de la película.



Era el cine individual: una caja de madera de un metro treinta de alto por medio de ancho que se activaba introduciendo una moneda que ponía en movimiento un motor. Las películas se podían visualizar durante un lapso de unos cuarenta segundos.

La primera sala donde se instaló un kinetoscopio estaba ubicada en Suipacha 334, en la Ciudad de Buenos Aires.

El vitascopio, inventado en 1895, fue uno de los primeros proyectores con los que se pudo reproducir imágenes sobre una pared o una pantalla. Esto permitió que el cine dejara de ser "individual" y que las imágenes fueran vistas al mismo tiempo por un público más amplio.

Su creación se le adjudica a Charles Jenkins y Thomas Armat, quienes más tarde le vendieron los derechos del invento a Thomas Edison. Fue introducido en nuestro país por el empresario Federico Figner.

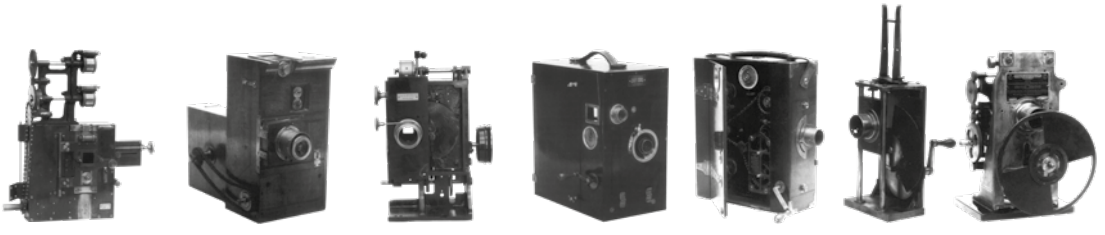


Publicidad de Gregorio Ortuño & Cía., en *Caras & Caretas*, 16 de junio de 1900. Hemeroteca, BNMM.

Este dispositivo fue contemporáneo del vivomatógrafo, cuya aparición fue anunciada en *La Tribuna* el 4 de julio de 1896 con el título: "Vivomatógrafo, la ciencia en movimiento", y se afirmaba que era "un aparato que reproduce la vida por medio de la imagen". Dos días después del anuncio, el vivomatógrafo fue presentado en un salón de la calle Florida al 300.

El cinematógrafo fue exhibido en Buenos Aires unos días después del vivomatógrafo. El aparato, perfeccionado por los hermanos Auguste y Louis Lumière, permitía grabar y proyectar imágenes en movimiento para una mayor cantidad de público. A mediados de julio de 1896 fue presentado en el Teatro Odeón de Buenos Aires. En el diario *La Nación* del día siguiente de la proyección se leía: "el aparato que ayer funcionó en el Teatro Odeón ofrece bastante novedad […] el movimiento de personas y vehículos está representado con un grado de verdad que maravilla y cautiva".





Guillermo Caneto, *Historia de los primeros años del cine en la Argentina: 1895-1910*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

PIONEROS

Enrique Lepage



El barón Enrique Lepage inmigró a la Argentina en 1890 e instaló su negocio de artículos fotográficos en Bolívar 335, en la Ciudad de Buenos Aires. Fue el primero en introducir la "fotografía animada" que acababan de inventar los Lumière y el primero en importar los equipos Elgé de León Gaumont. De esta manera se conocieron las primeras filmadoras y con ellas se inició la producción cinematográfica argentina.

Eugenio Cardini



Eugenio Cardini realizó en 1901 el primer ensayo de cine argumental, con el corto *Escenas callejeras*, que filmó con una cámara Lumière comprada en París. Para esta producción, Cardini creó la escenografía de la calle en la terraza de su casa y allí filmó la conversación entre un lustrabotas y un vigilante, y el choque de un ciclista con un transeúnte. Nacía la ficción en el cine.

Eugenio Py



Eugenio Py, inmigrante francés, fue el primer técnico profesional del cine argentino. Durante los primeros años de su llegada, se dedicó a la fotografía en un pequeño taller en San Martín. En 1895 ingresó como colaborador a la Casa Lepage donde instalaría el primer laboratorio cinematográfico. En 1897 filmó la primera película de nuestro país: *La bandera argentina*. En 1900, con motivo de la visita del presidente de Brasil, filmó el primer documental: *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*.

Mario Gallo



Mario Gallo llegó a Buenos Aires procedente de Italia en 1905. Mientras se ganaba la vida como pianista, comenzó a filmar y distribuir películas. Fue quien inició la producción de filmes con argumento, basados fundamentalmente en episodios históricos, tales como *El fusilamiento de Dorrego*, *Juan Moreira* y *Camila O' Gorman*. Fue también el primer director que puso a grandes figuras del teatro nacional ante las cámaras.

Max Glücksmann



Max Glücksmann llegó a Buenos Aires en 1890 procedente de Austria. Se inició como ayudante de un fotógrafo y en 1891 se ofreció como empleado en la Casa Lepage. Es considerado el precursor de la actividad de producción dentro del mundo cinematográfico. Inició y organizó la venta y distribución de películas e incitó a los empresarios a realizar exhibiciones cinematográficas. Si bien se dedicó a la producción de documentales y noticieros, no obvió el cine de ficción. Glücksmann fue el productor del primer largometraje argentino: *Amalia*.

PRIMERAS TRANSPOSICIONES: *AMALIA* Y *NOBLEZA GAUCHA*



Programa de mano y fotograma de *Amalia*.
Enrique García Velloso, *Amalia: "film" cinematográfico inspirado en la novela de José Mármol*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1914.

La primera transposición de la literatura argentina al cine fue *Amalia* (García Velloso, 1914), la novela de José Mármol. Su producción fue totalmente amateur: un grupo de jóvenes de la clase más acomodada de la sociedad porteña decidió incursionar en el novísimo arte de reproducir la vida. Para ello, eligieron una obra canonizada con un inconfundible trasfondo ideológico. En locaciones que pertenecían a sus familias, al igual que el mobiliario y el vestuario, filmaron el primer largometraje de ficción de Argentina. A partir de ese momento, cine y literatura entablaron un vínculo inquebrantable. Con períodos más



o menos fecundos, el cine se nutrió de historias tomadas de los clásicos de la literatura nacional, dando vida a personajes que solo habitaban el mundo del papel.

Quizá como respuesta a ese primer largometraje, un año más tarde, se estrenó *Nobleza gaucha* (Gunche, Martínez de la Pera y Cairo, 1915). A diferencia de *Amalia*, ya no se hacía hincapié en



Foto de rodaje de *Nobleza gaucha*. AGN.

las clases acomodadas, sino en los hijos de la tierra que, con su trabajo y nobleza, enaltecían el país. La película fue un rotundo éxito cuando incorporaron a las placas explicativas los fragmentos de *El Gaucho Martín Fierro* (Hernández, 1872) y de *Santos Vega* (Gutiérrez, 1880; Obligado, 1885). Este film fue el primero en tener un récord de taquilla —se proyectó en veinticinco salas al mismo tiempo— y tuvo repercusiones a nivel internacional.



Anuncio de *Nobleza gaucha* en *La película*, s.f.

Durante estas primeras proyecciones cinematográficas, la literatura fue una fuente constante de historias y personajes que fueron adaptadas casi fielmente en la mayoría de los casos. La obra del escritor Hugo Wast mereció la atención de varios directores, pero es *Flor de durazno* (Novoa, 1917) la que trascendió porque en ella hizo su primera aparición en la pantalla grande un joven Carlos Gardel.

CINE MUDO

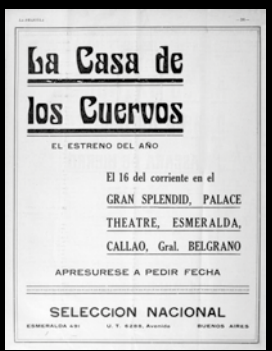




























Publicidades de películas de cine mudo en la revista *La Película*. | *El puñal del mazorquero*, 10 de mayo de 1923. | *El puñal del mazorquero*, 13 de septiembre de 1923. | *Flor de durazno*, 9 de mayo de 1929. | *Santos Vega*, 21 de octubre de 1926. | *La casa de los cuervos* y *El puñal del mazorquero*, 23 de agosto de 1923. | *La casa de los cuervos*, 3 de mayo de 1923. | *La casa de los cuervos*, 23 de agosto de 1923. | *La casa de los cuervos y otros*, 3 de mayo de 1923. | *Martín Fierro*, 14 de junio de 1923. | *El Fausto (criollo)*, 29 de marzo de 1923. | *Juan sin ropa*, 29 de mayo de 1919. | *La costurerita que dio aquel mal paso*, 9 de septiembre de 1926. | *Juan sin ropa*, 22 de septiembre de 1927. | *La costurerita que dio aquel mal paso*, 26 de agosto de 1926. Hemeroteca, BNMM.

EXPANSIÓN DE LAS SALAS DE CINE

Las primeras exhibiciones cinematográficas de la Argentina se produjeron en teatros, ferias y circos. Aún no se había establecido la idea de "salas de cine". Las más antiguas datan de principios del siglo XX. El llamado Salón Nacional funcionó en la calle Maipú 417 a partir de 1900 y puede considerarse la primera sala de cine. Se trataba de un espacio acondicionado por Gregorio Ortuño dentro de la residencia de la familia Cassio.

Más tarde aparecieron los primeros "palacios" destinados al cine, como el Buckingham Palace (1906) o el Teatro Ateneo (1908). Hacia 1911, la calle Lavalle se convirtió paulatinamente en "la calle de los cines" con la inauguración del Biógrafo Lavalle y el Electric Palace.

Más tarde, modificada la arquitectura de estas salas, surgieron algunos edificios majestuosos como el Grand Splendid (1919), el Broadway (1930), el Monumental (1931), el Ambassador (1933), el Ópera (1937) y el Gran Rex (1937).

La expansión de las salas de cine no se detuvo a lo largo de todo el siglo XX y corrió a la velocidad en la que lo hacía la cantidad cada vez mayor de espectadores. Los cines de barrio se convirtieron no solo en un motivo de salida y de distracción, sino también en un rasgo identitario para la población urbana.

Hasta la aparición de los shoppings, las salas de cine fueron los espacios de encuentro, distracción, evasión y ensueño.











Cine Broadway, estreno de *Enrique V*, agosto de 1948. | Cine sin especificar, agosto de 1946. | Cine Normandie, s. f. | Cine Sena, s. f. | Cine Monumental, febrero de 1938. AGN.

Página 17: Cinematógrafo "Ópera", 1947. AGN.

Páginas 18 y 19: Carteleras de diversos cines. Cine Biarritz, s. f.; Empire Theatre, 1916; Cine Las Heras, 1928; Teatro Cine Avenida, s. f.; Cine Biarritz, 1961; Cine Teatro Baby, s. f.; Cine Teatro Cabildo, s. f.; Biógrafo Lidia, s. f. Colección Osvaldo Sosa Cordero, Fototeca Benito Panunzi, BNMM.


VASCONGADA
Parker

PRECIOS PARA HOY

Matinée

Plateas función entera	$ 0.10
Tertulia	» —
Palcos con 4 entradas, lateral entera	» 0.50
Palcos con 6 entr., del fondo, entera	» 0.60

Seccion Vermouth

Plateas función entera	$ 0.10
Palco con 4 entradas, lateral entera	» 0.50
Palcos » 6 » del fondo	» 0.60

Noche

Plateas por sección	$ —
Plateas función entera	» 0.50
Tertulia	» 0.20
Palcos con 4 entradas, lat. entera	» 1.20
Palcos con 6 entr., del frente	» 1.50

BIOGRAFO LIDIA

ESTRICTAMENTE MORAL É INSTRUCTIVO

LA SALA AMPLIAMENTE VENTILADA

966 - Chacabuco - 968

Los números de Varietés

MATINEE — Domingo 3 de Enero 1926 — FUNCION COMPLETA — Palcos con 4 Entradas

1a. sección a las 4.00 — Carmela, caramelada — Pollino Distraido — Martin Pescador

2a. sección a las 5.20 — Alas de la Juventud — Sombras Siniestras

3a. Sección a las 6.30 — Demasiado Tarde — El Hombre que se Volvio

Viernes — MAS GRAND — el AMO — Recomendamos No Dejar

CAPITOL THEATRE

CORRIENTES Y MAIPU — UNION TEL. 204 AVENIDA

ORQUESTA BAJO LA DIRECCION DEL MAESTRO FRANCISCO PISAPIA

Todos los dias Tarde y Noche

secciones cinematográficas con números de atracción

Espectáculo para familias

PROGRAMA

Viernes 27 de Octubre 1916 - Tarde

Primera seccion a las 3.30

ESTRENO

La Linterna de la muerte

Interesante drama Vaudeville en 2 partes

Segunda seccion a las 4.20

ALREDEDORES DE PARIS

Zorro Plateado

Cómico — Un cómico en 4 partes

Señor GONZALEZ

Tercera seccion a las 5.10

A Puño limpio

Película de gran exito de la Pole Film

Gran suceso de la simpatica vendedora

CANDIDA GARCIA

Todos los dias nuevos couplets

Cuarta seccion a las 6.10

A Puño limpio

EXITO EXITO EXITO

GRAN ACONTECIMIENTO

ROSARIO GUERRERO

en EL PUÑAL Y LA ROSA

Tarde y Noche Espectáculos por secciones

Mañana: Estreno Film Recreo é Hipocresia

LISTA DE ESTRENOS

MAÑANA

Miercoles — Sombra Siniestra — El Hombre que se Volvio Cuerdo

Almas Generosas

Bandolero por Sport

VIERNES — Dia de los Reyes (Fiesta)

A caza de Nobles

CINE LAS HERA

AVISO

Temporada de Verano

FUNCIONES POPULARES

Mañana Tarde y Noche

¡¡Los grandes exitos del dia!! - ¡¡Colosal suceso!!

ROSARIO GUERRERO

Grandioso espectáculo mundial de primera orden

Candida Garcia

Nuevos Couplets

F. Gonzalez

NOTABLE VENTRILOCUO ARGENTINO

Repertorio nuevo todos los dias

PROGRAMA

HOY - Jueves 15 de Julio - HOY

Black Jack y el robo del collar de perlas

El honor antes que la riqueza

LOS DE RIOS

TRAGICA PERSECUCION

¡ Trágica persecución !

GONZALEZ

Sesión Vermouth de 6 á 7 p. m. Tarde - 8 m

CREDITOS EN 12 MESES

YBARRA EN SUQUE

"MONTE UMBE" 26-9-67 "Cabo S. VICENTE" 21-9-67 "Cabo S. ROQUE" 12-10-67 "KLIMBE" 8-11-67 "Cabo S. ROQUE" 26-11-67 "C. S. VICENTE" 3-12-67 "MONTE UMBE" 19-12-67

Y TAMBIEN A VIGO

AMAZON · ARAGON · ARLANZA

CRUCEROS SUDAMERICANOS 1968

CRUCERO CANALES FUEGUINOS ..... SALIDA 9-1-68

CRUCERO PERIPLO SUDAMERICA ..... » 19-1-68

CRUCERO AL BRASIL ..... » 23-1-68

CRUCERO CANALES FUEGUINOS ..... » 3-2-68

CRUCERO CARNAVAL CARIOCA ..... » 13-2-68

CRUCERO A LOS CANALES PATAGONICOS ..... » 23-2-68

UNICA DIRECCION

Av. CORDOBA 351 - Bs AIRES - T.E. 32-6078 - 18 - 19

PRECIO DE LAS LOCALIDADES (Por Sección)

Teatro Cine AVENIDA

AVENIDA DE MAYO 1222 TEL. 38-2295

1967

GRAN COMPAÑIA

DE BAILES Y CANTABES DE ESPAÑA

NATI MISTRAL

EXTRAORDINARIO ELENCO LLEGADO EN SU TOTALIDAD DE ESPAÑA

PARRILLA · RESTAURANTE

LA BANDERITA

el más formidable canje de etiquetas

Chocolatines AGUILA

SAINT HERMANOS S. A.

CINE TEATRO BABY

PARAGUAY 920

DIRIGIDO POR HUMBERTO CAIRO

ESPECTACULOS CINE-TEATRALES EXCLUSIVAMENTE PARA NIÑOS

Teatro CASINO

Hoy Miércoles 6 de Febrero de

NOCHE A LAS 21

Gran Función en Honor y Benefic

oximamente

del Celebrado Ventrílocuo

Gonzalez

DEBUT del año

.LET y Cia.

COLOSAL PROGRAMA

MARCELA WAIS

LOS CARPI

RUBENS

MENDOZA - CAFRE

LA YOLANDA

MARTIN CASTRO

LOS ROBERTS

GONZALEZ

LA ORGIA

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Platea P. Completa de la fila 1 a la 10 $ 1.20

Palcos altos con 5 ent. $ 6.00 - Tertulia com. $ 0.50

Actor por Correspondencia

Otto Plaff

REVIN AND PIMPLE

YUNYENT

Los Automatas Parlantes

BILLY WALLET

Todas las noches a las 20 y 30

Función y Lucha

Entrada General: $ 1.50

Matinées Domingos y días festivos a las 15

Entrada General: $ 1.50

TODOS LOS

Jueves, Sábados, Domingos y Festivos

Selectas Matinées para Familias

Grenna

Le Marin

Lobmayer

Leskinow

Reglin

1° Premio - 19 Lucha

2° » 18 »

3° » 17 »

4° » 16 »

5° » 15 »

CINE TEATRO CABILDO

Empresa: Puerta y Pinto

TARDE - Martes 25 de Marzo - NOCHE

Que le pasa a papá

El Corazón de una Joven

EXITO del celebrado ventrílocuo argentino GONZALEZ

Cine BIA

CALLAO 200

CASINO

EL PRIMER MUSIC-HALL DE SUD AMERICA

336 - CALLE MAIPU - 336

HOY - Miércoles 3 de Octubre de 1923

MAÑANA JUEVES 4 DE OCTUBRE

a las 16

GRAN MATINEE

para Familias

Próximos Extrenos

Jueves - Los Tres Gramujas Cow-Boys por Harry Carey 40 ptes.

Viernes - La Ingenua Margarita por Tyrone Power 40 partes

MARCH COVIGTON en 45 partes

Peligro Interno por Zoe Rae Blue Bird - 40 partes

La niña Millonaria por Grace Darmont

La Ciudad Gris por Carmen Meyer Blue Bird - 40 partes

HIMENEO por Louise Glaum - pts.

Exclusividad en Belgrano de las siguientes marcas

Blue Bird, Butterfly, Super Blue Bird, Universal Especial Atracción Goldwyn Pictures, World Film, Paralta Plays, L. K. O. Metro, Gaumont Universal, Jocker, Art Dramas etc.

CINE TEATRO CABILDO

Empresa: PUERTA Y PINTO

Salon especial para Familias

Lo instructivo

Lo alegre

y lo moral

Cine Teatro "MONUMENTAL"

Refrigeración Super "Carrier" • Aire puro, fresco y saludable

a las 16.— y 20.30

Historia de una Noche

a las 17.— y 21.30

Dolor Que Redime

a las 18.30 y 22.—

GRANDIOSO EXITO

PEPE ARIAS

en

"El Profesor Cero"

HOY — De las 14.15 a 20.00 horas — HOY

U. T. 31 - 2888

DE SORPRESA

DORMILON

PARAMOUNT

CORRE VUELA

O A ENOJAR

PARAMOUNT PICTURES

Espaguetti en elocuentísimo alegato

DONDE ESTA LA ESPINACA

ARTISTAS UNIDOS

El Raton Mickey

El Concierto de la Banda

METRO G. MAYER

Jackie Cooper y Rin Tin Tin en

- SU PRIMERA ESCAPADA -

HOY-GRAN EXITO-HOY

a las 17.30 horas

GONZALEZ

El popular Ventrilocuo

JUANITO - CANUTO

EL DUO de los APACHES

y el

GUERRERO INVALIDO

Teclito - Tijerita

Francisco y Don Teófilo

30 minutos de constante hilaridad

EL CINE SONORO Y LAS CIUDADES CINEMATOGRÁFICAS

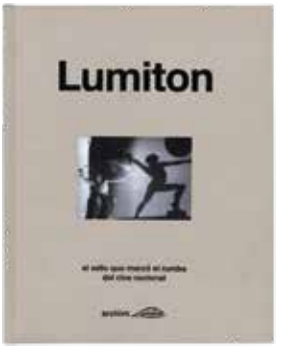
Con los avances de la tecnología se inicia el cine sonoro, que será un punto de inflexión para la historia del cine argentino. A partir de la década del treinta y con la introducción del sonido en los filmes, surge la verdadera industria del cine nacional.

A la par de estos avances, nacen las primeras productoras que construyen sus estudios concebidos como "ciudades cinematográficas" por sus dimensiones y modernidad. El primero de ellos fue Lumiton, creado en 1931 en el barrio de Munro. Su primera película fue *Los tres berretines* (1933), dirigida por Enrique Susini. Con el estudio nacía el *star system* de nuestro país.

En 1933, en el barrio de Bella Vista, se construyó el estudio Argentina Sono Film, que inauguró su repertorio con *Tango* (1933), dirigida por Luis Moglia Barth. Esta fue la primera película sonora de Argentina. Más tarde, desarrollará la primera transposición de su extenso catálogo, *Viento norte* (1937), dirigida por Mario Soffici.

Hacia fines de la década del treinta, se construyeron los Estudios San Miguel en la localidad de Bella Vista. Entre las películas producidas por este estudio se destacan *Huella* (1940) y *La guerra gaucha* (1942).







Alejandro Ojeada, *Aquí se hizo la magia*, Buenos Aires, Patrimonio Audiovisual, 2024.

AA. VV., *Lumiton. El sello que marcó el rumbo del cine nacional*, Olivos, Lumiton Museo del Cine Usina Audiovisual, 2022.

Claudio España, *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*, Buenos Aires, Abril; Heraldo del Cine, 1984.



Estudios de La Sono Film, agosto de 1938. AGN.



Estudios Lumiton, mayo de 1938. AGN.



Técnicos de sonido, diciembre de 1936. AGN.

CINE DE ANIMACIÓN

INSPIRADO EN LOS
ESTUDIOS FLEISCHER









Rememorando las cintas perdidas de "El Apóstol"

La historia del cine de animación se inició en nuestro país en el año 1917 con el primer largometraje animado titulado *El apóstol*, creado por Quirino Cristiani y producido por Federico Valle. *El apóstol* fue realizado con "monigotes" de cartón, cosidos con hilos que permitían su movimiento. El argumento consistía en una sátira al presidente Hipólito Yrigoyen. Debido a un incendio, primero, y luego a la falta de preservación, nada de este largometraje se conservó.

Dos hitos más se le adjudican a Cristiani: *Peludópolis*, otra sátira de 1931, y el cortometraje *El mono relojero*, que se estrenó el 10 de febrero de 1938, basado en la fábula de Constancio Vigil. Para este corto, el artista dejó de lado la animación con monigotes de cartón y optó por el sistema tradicional con acetatos y sonido óptico. El diseño de los personajes estuvo a cargo del dibujante español Federico Ribas. El estilo de la animación y de los dibujos replicó el de los estudios Fleischer, conocidos en aquel tiempo por sus cortos de *Betty Boop*.



Constancio C. Vigil, *El mono relojero*, Buenos Aires, Atlántida, s.f.



Publicidad de *El mono relojero*. "El mono relojero", en *Cine Argentino*, 25 de agosto de 1938. Hemeroteca, BNMM.

CINE DE ORO

DE 1933 A 1955







Mario Soffici,
Lucas Demare
y más...

La etapa de oro del cine argentino, que abarca el período comprendido entre 1933 y 1955, coincide con la incorporación del sonido. Al igual que en sus inicios, fue la literatura la materia prima de sus argumentos e historias.

Tres semanas después de que se estrenara la primera película sonorizada, se presentó en cartelera *Los tres berretines*, basada en la obra de teatro homónima de Nicolás de las Llanderas. A partir de ese momento, quizá por su estructura y su comprobado éxito popular, el teatro se transformó en una usina imprescindible para las adaptaciones que se sucedieron en la pantalla grande.

Temas y personajes históricos de larga trayectoria en la literatura fueron adaptados a guiones de cine, tal es el caso de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla o *Juan Moreira* (1879) de Eduardo Gutiérrez.

También, durante este período, se asistió al nacimiento de un cine social y político, inaugurado por el director Mario Soffici con la película *Prisioneros de la tierra* (1939). Soffici recurrió a los cuentos de Horacio Quiroga para reflejar las condiciones laborales paupérrimas que tenían lugar en los yerbatales misioneros. Otra expresión de esta corriente fue el film *Los isleros* (1951) de Lucas Demare, basada en la novela de Ernesto Castro.

Pese a la crisis —por la falta de película virgen a causa de la Segunda Guerra Mundial—, el cine nacional no dejó de afianzar su identidad y calidad y, durante esta etapa, comenzó la producción de películas de grandes directores como Hugo del Carril con *Historias del 900* o *Las aguas bajan turbias* basada en la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela, quien colaboró en la adaptación mientras permanecía detenido en la cárcel de Devoto.

También se definió un cine de proyección internacional y se asentó la idea del séptimo arte como una herramienta cultural y política. Fue, además, el período en el que se fundó Artistas Argentinos Asociados, productora encabezada por Homero Manzi, director que inició la década del cuarenta con la emblemática transposición de la obra de Lugones, *La guerra gaucha*, a través de la cual la épica criolla irrumpió en el cine nacional. Al mismo tiempo, fue la época de la relectura de episodios y personajes históricos como fue el caso de Sarmiento y su *Vida de dominguito* que dio como resultado la película *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944).

1933

Los 3 berretines

DIRECCIÓN: ENRIQUE SUSINI. GUION: ARNALDO MALFATI Y NICOLÁS DE LAS LLANDERAS. BASADA EN LA OBRA DE TEATRO *LOS TRES BERRETINES* DE NICOLÁS DE LAS LLANDERAS.







Arnaldo Malfatti, *Los tres berretines*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1966.

Programa de mano de la función *Los tres berretines* (1933). Archivo Lumiton.

Lobby card de escenas del film *Los tres berretines*. Fototeca, Archivo Lumiton.





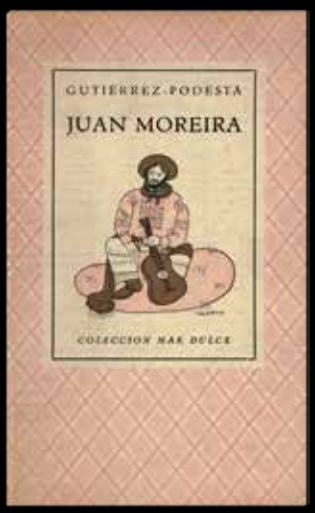




1936

Juan Moreira

DIRECCIÓN: NELO COSIMI. GUION: JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO. BASADA EN LA NOVELA *JUAN MOREIRA* DE EDUARDO GUTIÉRREZ.



Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1944.

Afiche-anuncio de *Juan Moreira* (1936), de Nelo Cosimi. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.



1937

Viento norte

DIRECCIÓN: MARIO SOFFICI. GUION: MARIO SOFFICI Y ALBERTO VACAREZZA. BASADA EN "LA HISTORIA DE MIGUELITO" DE *UNA EXCURSIÓN A LOS INDIOS RANQUELES* DE LUCIO V. MANSILLA.



Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, La Nación, 1905.

Foto: rodaje de *Viento norte*, s. d. AGN.

Noticia Viento norte "*Viento norte* consagra a un gran director argentino", en *Radiolandia*, 23 de octubre de 1937. Hemeroteca, BNMM

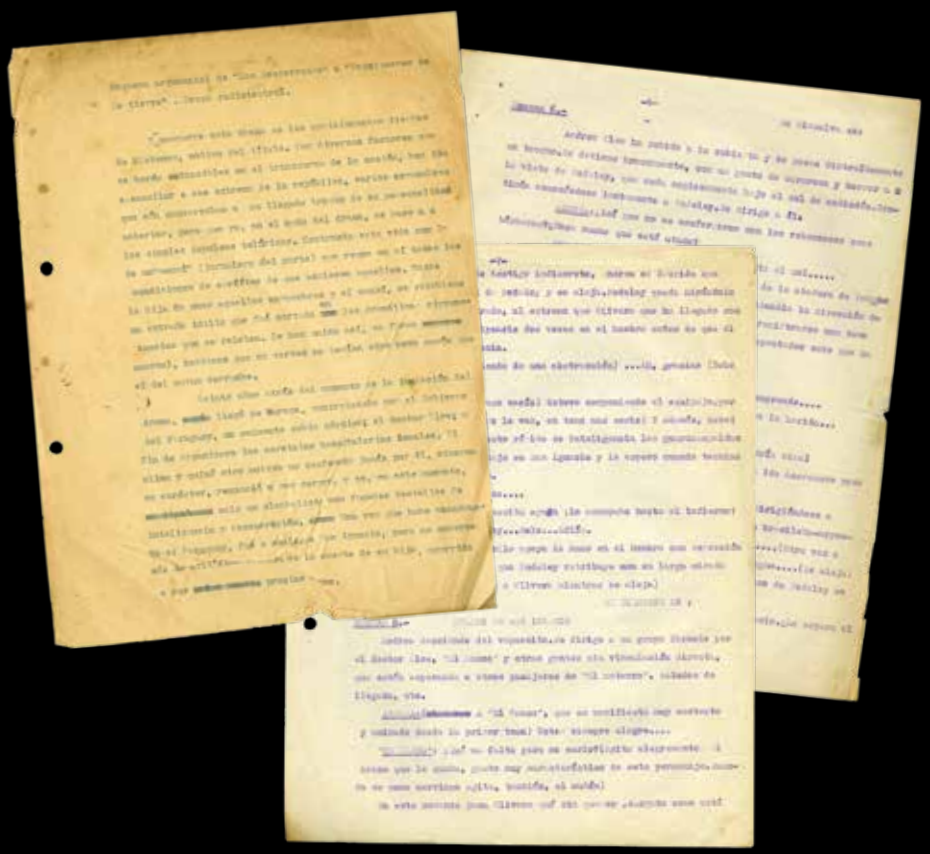




1939

Prisioneros de la tierra

DIRECCIÓN: MARIO SOFFICI. GUION: ULYSES PETIT DE MURAT Y DARÍO QUIROGA. BASADA EN LOS CUENTOS "UNA BOFETADA" (*EL SALVAJE*), "EL PEÓN" (*EL DESIERTO Y OTROS CUENTOS*), "DESTERRADOS" Y "LOS DESTILADORES DE NARANJAS" (*LOS DESTERRADOS*) DE HORACIO QUIROGA.





Esquema argumental de *Los desterrados* o *Prisioneros de la tierra*, drama radioteatral de Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga. Fondo Darío Quiroga, Sala del Tesoro, BNMM.

Horacio Quiroga, *El salvaje*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, Cooperativa Editorial Buenos Aires, 1920.

Escenas de *Prisioneros de la tierra* (1939), Artistas Nacional, 1939. AGN.



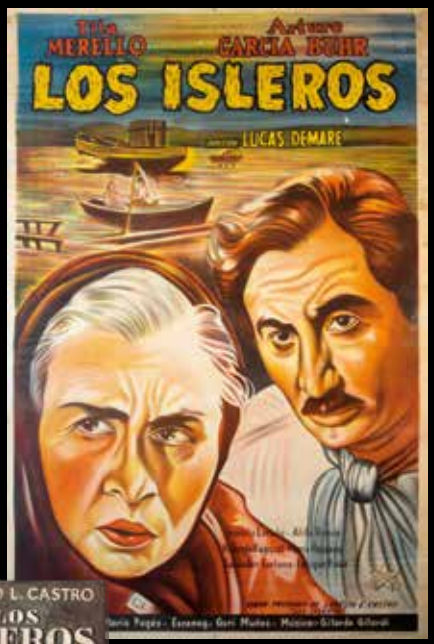


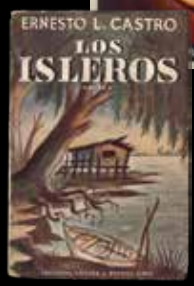


1951

Los isleros

DIRECCIÓN: LUCAS DEMARE. GUION: ERNESTO CASTRO. BASADA EN LA NOVELA *LOS ISLEROS* DE ERNESTO CASTRO.





Afiche-anuncio de *Los isleros* (1951), de Lucas Demare. Archivo Estudios San Miguel.

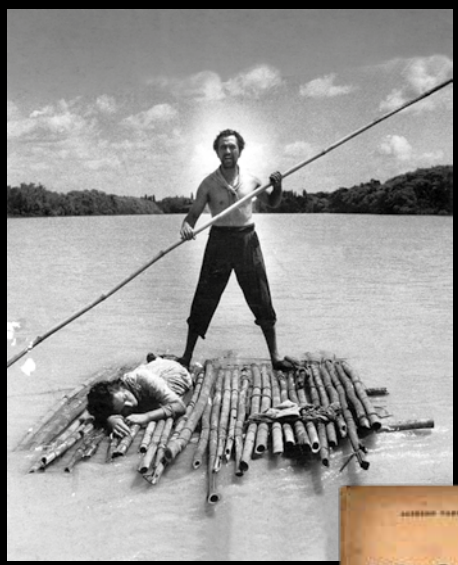
Ernesto Castro, *Los isleros*, Buenos Aires, Losada, 1943.

Escenas de *Los isleros* (1951). Archivo Estudios San Miguel.

1952

Las aguas bajan turbias

DIRECCIÓN: HUGO DEL CARRIL. GUION: HUGO DEL CARRIL, EDUARDO BORRÁS Y ALFREDO VARELA. BASADA EN LA NOVELA *EL RÍO OSCURO* DE ALFREDO VARELA.





Escena de la película *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril. AGN.

Alfredo Varela, *El río oscuro: la aventura de los yerbales vírgenes*, Buenos Aires, Lautaro, 1943.







1940

El inglés de los güesos

DIRECCIÓN: HUGO CHRISTENSEN. GUION: HUGO CHRISTENSEN. BASADA EN LA NOVELA *EL INGLÉS DE LOS GÜESOS* DE BENITO LYNCH.



Afiche-anuncio de *El inglés de los güesos* (1940), de Carlos Hugo Christensen. Archivo Lumiton.



"Hoy veremos 'El inglés de los güesos'", en *Guion*, 4 de septiembre de 1940. Hemeroteca, BNMM.

Benito Lynch, *El inglés de los güesos*, Madrid, Espasa Calpe, 1924.

Lobby card y fotografías del rodaje de la película *El inglés de los güesos*. Fototeca, Archivo Lumiton.











1942

La guerra gaucha

DIRECCIÓN: LUCAS DEMARE. GUION: ULYSES PETIT DE MURAT Y HOMERO MANZI. BASADA EN LA NOVELA *LA GUERRA GAUCHA* DE LEOPOLDO LUGONES.


ENSEÑANZAS Y SUGERENCIAS DE "LA GUERRA GAUCHA"


LA GUERRA GAUCHA

Alberto Rudni, "Enseñanzas y sugerencias de 'La guerra gaucha'", en *Cine Argentino*, 17 de diciembre de 1943. Hemeroteca, BNMM.

Leopoldo Lugones, *La guerra gaucha*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.

Escenas de *La guerra gaucha* (1942), Lucas Demare. Archivo Estudios San Miguel.



Afiche-anuncio de *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare. Archivo Estudios San Miguel.









1943

Juvenilia

DIRECCIÓN: AUGUSTO VATTEONE. GUION: PEDRO PICO, ALFREDO DE LA GUARDIA Y MANUEL AGROMAYOR. BASADA EN LA NOVELA *JUVENILIA* DE MIGUEL CANÉ.







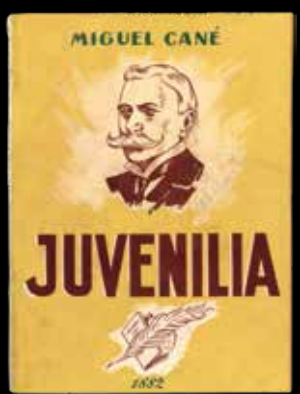
Afiche-anuncio de *Juvenilia* (1943), de Augusto César Vatteone, y programa de mano de la película. Archivo Estudios San Miguel.

Escenas de la película *Juvenilia* (1943), de Augusto César Vatteone. Archivo Estudios San Miguel.

Miguel Cané, *Juvenilia*, Buenos Aires, Libertad, 1882.



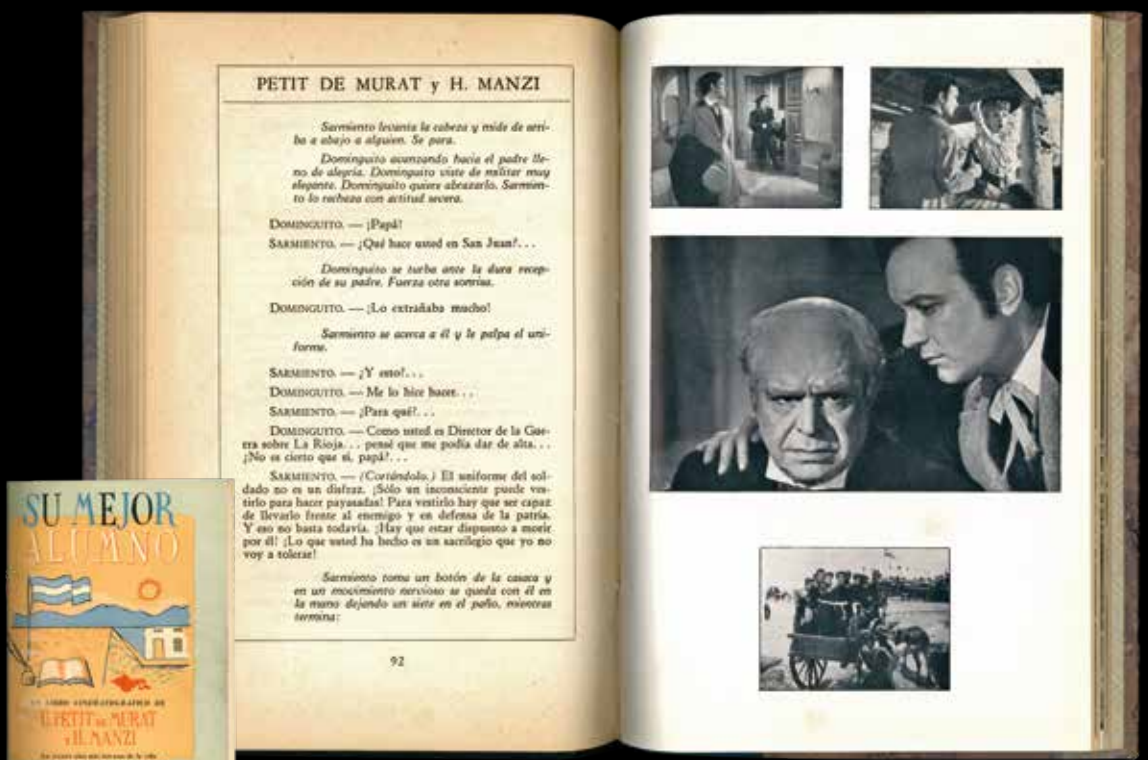




1944

Su mejor alumno

DIRECCIÓN: LUCAS DEMARE. GUION: ULYSES PETIT DE MURAT Y HOMERO MANZI. BASADA EN *VIDA DE DOMINGUITO* DE DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO.



PETIT DE MURAT y H. MANZI

Sarmiento levanta la cabeza y mide de arriba a abajo a alguien. Se para.

Dominguito avanzando hacia el padre lleno de alegría. Dominguito viste de militar muy elegante. Dominguito quiere abrazarlo. Sarmiento lo rechaza con actitud severa.

DOMINGUITO. — ¡Papá!

SARMIENTO. — ¿Qué hace usted en San Juan?...

Dominguito se turba ante la dura recepción de su padre. Fuerza otra sonrisa.

DOMINGUITO. — ¡Lo extrañaba mucho!

Sarmiento se acerca a él y le palpa el uniforme.

SARMIENTO. — ¿Y esto?...

DOMINGUITO. — Me lo hice hacer...

SARMIENTO. — ¿Para qué?...

DOMINGUITO. — Como usted es Director de la Guerra sobre La Rioja... pensé que me podía dar de alta... ¿No es cierto que sí, papá?...

SARMIENTO. — *(Contándolo.)* El uniforme del soldado no es un disfraz. ¡Sólo un inconsciente puede vestirlo para hacer payasadas! Para vestirlo hay que ser capaz de llevarlo frente al enemigo y en defensa de la patria. Y eso no basta todavía. ¡Hay que estar dispuesto a morir por él! ¡Lo que usted ha hecho es un sacrilegio que yo no voy a tolerar!

Sarmiento toma un botón de la casaca y en un movimiento nervioso se queda con él en la mano dejando un siete en el paño, enseguida termina:

92



Ulyses Petit de Murat, *Su mejor alumno*, Buenos Aires, Lautaro, 1944.

Escenas de la película *Su mejor alumno* (1944), de Lucas Demare. Archivo Estudios San Miguel.









NOIR CRIOLLO

Guiones de César Tiempo, Marco Denevi y muchos más...



Películas basadas en libros de Quiroga, Bioy Casares y otros

Directores como Torres Nilsson o Fernando Ayala

Desde fines de la década del treinta, el policial se instaló como género en el cine nacional y se afianzó un cine *noir* autóctono con ciertas características que le son propias.

Los filmes presentan una atmósfera nocturna, de ensoñación, que acompaña la sensación de fatalismo y el desborde de emociones de los personajes. Estas peculiaridades ya estaban presentes en la literatura, simiente de obras como *Días de odio*, dirigida por Torre Nilsson, o *Los tallos amargos* de Fernando Ayala. Ambas, por su excelencia fílmica, se erigieron como las expresiones más acabadas del género en su época. En esa misma línea, y como representación de las características fundamentales del género policial, se inscribe *Rosaura a la diez*, basada en la obra de Marco Denevi, dirigida por Mario Soficci.

También están incluidos aquellos filmes que, sin responder a la estructura formal propia del policial, por la densidad de su atmósfera y por otras singularidades, pueden contarse dentro del género, como *Los pulpos* o *Los verdes paraísos*.

1948

Los pulpos

DIRECCIÓN: HUGO CHRISTENSEN. GUION: CÉSAR TIEMPO. BASADA EN LA NOVELA *LOS PULPOS* DE MARCELO PEYRET.



Afiche-anuncio de *Los pulpos* (1948), de Hugo Christensen. Archivo Lumiton.



"Los pulpos". Guion y diálogo de César Tiempo / Intercalaciones. "Los pulpos". Subfondo César Tiempo, Fondo Centro de Estudios Nacionales, Departamento de Archivos, BNMM.

Marcelo Peyret, *Los pulpos*, Buenos Aires, La novela semanal y el suplemento, 1924

Escenas de la película *Los pulpos* (1948). Archivo Lumiton.









1947

Los verdes paraísos

DIRECCIÓN: HUGO CHRISTENSEN. GUION: CÉSAR TIEMPO.
BASADA EN EL CUENTO "SU AUSENCIA" DE HORACIO QUIROGA.



Los verdes paraísos, guion de César Tiempo (1906-1980). Subfondo César Tiempo, Fondo Centro de Estudios Nacionales, Departamento de Archivos, BNMM.

Horacio Quiroga, *El más allá*, Buenos Aires, Lautaro, 1952.



Afiche-anuncio y fotografías de escenas de *Los verdes paraísos* (1947), de Hugo Christensen. Archivo Lumiton.






1950

El crimen de Oribe

DIRECCIÓN: LEOPOLDO TORRES RÍOS Y LEOPOLDO TORRE NILSSON. GUION: ARTURO CERRETANI. BASADA EN LA NOVELA *EL PERJURIO DE LA NIEVE* DE ADOLFO BIOY CASARES.





Anuncio para *El crimen de Oribe*, en Set, enero de 1950. Hemeroteca, BNMM. | Adolfo Bioy Casares, *El perjurio de la nieve*, Buenos Aires, Emecé, 1944.



1958

El festín de Satanás

DIRECCIÓN: RALPH PAPPIER. GUION: ROBERTO GIL. BASADA EN LA NOVELA *MIÉRCOLES SANTO* DE MANUEL GÁLVEZ.



Afiche-anuncio y fotografías de *El festín de Satanás* (1958), de Ralph Pappier. Archivo Estudios San Miguel.

Manuel Gálvez, *Miércoles Santo*, Buenos Aires, La Facultad, 1930.







1956

Los tallos amargos

DIRECCIÓN: FERNANDO AYALA. GUION: SERGIO LEONARDO. BASADA EN LA NOVELA *LOS TALLOS AMARGOS* DE ADOLFO JASCA.



"Carlos Cores, Julia Sandoval y Aída Luz integran el reparto de un film policial", en *Antena*, 24 de enero de 1954. Hemeroteca, BNMM.

Adolfo Jasca, *Los tallos amargos*, Buenos Aires, Emecé, 1955.

1958

Rosaura a las diez

DIRECCIÓN: MARIO SOFFICI. GUION: MARIO SOFFICI Y MARCO DENEVI. BASADA EN LA NOVELA *ROSAURA A LAS DIEZ* DE MARCO DENEVI.



Marco Denevi, *Rosaura a las diez*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1955.

Fotografías de la película *Rosaura a las diez* (1958), de Mario Soffici. Archivo personal de Alejandro Ojeda.







LA GENERACIÓN DEL 60

LA DÉCADA DE LAS DUPLAS



TORRE NILSSON, ANTÍN, FAVIO Y MÁS...





Con la participación especial de Vlasta Lah

LA TRANSPOSICIÓN MODERNISTA. UN PENSAMIENTO DEL CINE

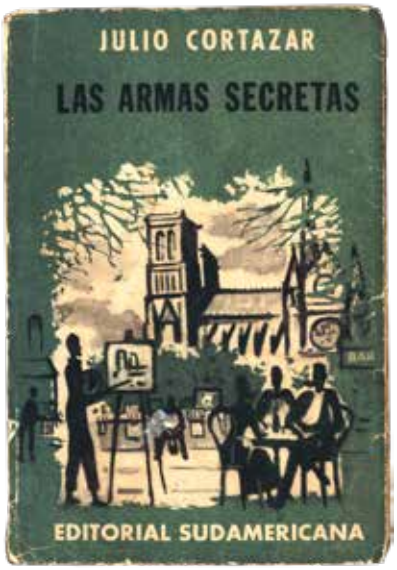
POR EMILIO BERNINI

A mediados de siglo XX, el cine es objeto de una mutación irreversible para la concepción clásica. Durante la primera mitad de siglo el vínculo con la literatura fue diegético, esto es, el cine tomaba de las novelas y los cuentos exclusivamente sus historias narradas. Ese vínculo diegético definió el ser mismo del cine, ya que este se pensó a sí mismo en esa relación unilateral, vertical y de legitimación. En la época clásica, en efecto, la literatura fue objeto de transposiciones, no solo por la fuente de historias que se tomaban de ella, sino incluso porque de ese modo se obtenía una suerte de transferencia de estatuto artístico que la novela ya poseía desde mediados de siglo XIX, cuando se legitima y se impone en la jerarquía de las artes. En la primera mitad del siglo siguiente el cine, como fenómeno de feria, de entretenimiento popular, basto para las clases dominantes que lo despreciaban, pero que no dejaban de frecuentarlo, buscó su autorización estética en la novela burguesa decimonónica.

Al hacerlo, al transponer contenidos de los textos literarios, el cine clásico no solo quería reconocerse en un arte consagrado, sino que en ese mismo gesto desconocía, en términos estéticos, a la vez, su propia retórica, sus figuras (el primer plano, el montaje, los fundidos, las sobreimpresiones, las condensaciones y expansiones del tiempo) así como su estatuto mismo de imagen-movimiento, esto es, aquello que constituyó las bases de su arte. En Francia, el llamado *cinema de qualité* es, en los términos mismos que lo definen, un caso notorio de esa necesidad del cine de asimilarse al arte literario. ¿Qué es la *qualité* sino un modo de denegación de su retórica, de rechazo de su propio modo de ser, de su popularidad, de su fascinación por parte de aquellos a los que se llamaba la *chusma* o la *populace*? En Argentina, el cine, que en otra parte llamé de "transposición culta" hacía una operación análoga, cuando filmaba *Madame Bovary* (Carlos Schlieper, 1947), o *Amor prohibido* (versión de *Ana Karenina*, de Tolstoi, por Luis César Amadori, 1958), entre muchas otras novelas decimonónicas, así como, casi hacia los mismos años, Claude Autant-Lara transponía *Le Rouge et le noir* (1954), de Stendhal y Marcel Carné, *Thérèse Raquin* (1953), de Zola, autor también objeto de una transposición argentina de otra de sus novelas como *La bestia humana* (Daniel Tinayre, 1957). ¿Qué buscaba esa transposición culta, esa *qualitè*, sino pensar el cine con el prestigio de otro arte, sin reconocerlo en su especificidad?

Esa relación vertical que va de la literatura al cine, desde la perspectiva de este último para que la primera lo autorizara, comienza un proceso de modificación paralelo a la transposición culta con algunos de los mismos cineastas de la industria hacia comienzos la década de los cincuenta que trabajan ahora con textos "modernos" y nacionales, como las versiones de Borges y Bioy Casares por parte de Torre Nilsson (*El crimen de Oribe* (1950), sobre *El perjurio de la nieve*; y *Días de odio*, sobre "Emma Zunz", 1952), o la versión de León Klimovsky de *El túnel* (1952) de Ernesto Sabato, o incluso, la transposición de la novela de Alfredo Varela (*El río oscuro*) por Hugo del Carril (*Las aguas bajan turbias*, 1952), y no ya con los clásicos burgueses decimonónicos europeos. Torre Nilsson, formado en la industria, inicia así un proceso que horada lentamente una concepción del cine, pone en crisis ese mismo vínculo unilateral y de denegación de la riqueza retórica audiovisual, pero no como una ruptura sino como la respuesta a una demanda de renovación de la imagen impuesta por la misma lógica de producción del mercado y ante un nuevo público espectador. Ese lento socavamiento, progresivo e inconsciente, se vuelve la posibilidad de apertura de un nuevo cine, que va establecer otro vínculo con la literatura y va a producir una mutación en los modos de entender y practicar el oficio cinematográfico en la forma de un pensamiento del cine.

Se trata hacia los años sesenta de un vínculo de paridad literatura-cine, que es también un vínculo de una paridad de las artes, así como de una paridad generacional, ya que los cineastas que ingresan



Julio Cortázar, *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

al campo del cine son contemporáneos de los escritores que empiezan a publicar en el campo literario, y son escritores ellos mismos: Manuel Antín escribe sus textos literarios antes de filmar y transponer los cuentos de Julio Cortázar. Pero cuando lo hace la transposición ya no es únicamente de contenido, como ocurría con la "transposición culta", sino de forma: la paridad es una cuestión de analogía de formas, como si el cine reescribiera la literatura de modo audiovisual sin subordinarse al contenido. En *La cifra impar* (1962), que parte del cuento "Cartas de mamá", el plano cinematográfico no se concibe ya como un equivalente del enunciado sino como un modo de expresión visual irreductible a él, porque un plano puede contener una multiplicidad de enunciados. Esa irreductibilidad del plano al enunciado funda el cine modernista, precisamente en su autonomía de la literatura, aun cuando se trate de transposiciones. Las transposiciones modernistas de la literatura no confunden la especificidad de las artes ni buscan asimilarlas y reconocen la autonomía del cine.

Además esa autonomía es es un saber de que el cine es un arte del tiempo, a diferencia de las otras artes miméticas como la fotografía y la literatura misma. En estas, el tiempo está sujeto ya a la imagen fija (la fotografía), ya al enunciado (la literatura); el cine en cambio puede dar, como demostró Gilles Deleuze, una imagen directa del tiempo, es decir, el tiempo en su transcurso, "un poco de tiempo en estado puro", como decía Deleuze parafraseando a Proust. Manuel Antín transpone "Cartas de mamá" precisamente como un drama de la temporalidad en la que lo actual (el presente) y lo virtual (el pasado), cuando este insiste y persiste en el primero, se vuelven casi indiscernibles. Esa indiscernibilidad creciente de los tiempos hace del film un melodrama existencial de la culpa, sentimiento que no está tan presente en el cuento de Cortázar. En *La cifra impar* importa más ese sentimiento de culpa que se vuelve la condición misma de la existencia que lo indecidible de si mamá miente o Nico está presente entre los vivos. En una operación semejante propia del cine como arte del tiempo, Lautaro Murúa hace de todo aquello que se se cuenta sucesiva y cronológicamente en el texto de Bernardo Kordon, "Toribio Torres, alias Gardelito", la narración de unos instantes de agonía: todo el tiempo de su vida, toda su historia, sus robos, sus estafas, sus traiciones están concentrados en el momento breve y abismal en que Gardelito muere. Los hechos entonces están percibidos por el individuo que agoniza, en planos oscuros de una memoria débil.

La paridad literatura-cine, que implica un saber de la autonomía del cine, del cine como arte del tiempo, supone por todo ello un pensamiento sobre el cine. Los nuevos cineastas de los sesenta también son críticos, teóricos del cine. Esa escritura crítica se constituye como un pensamiento en torno al cine, su praxis, su función y su estética. Por primera vez el cine se piensa a sí mismo en la escritura de sus cineastas, íntegramente en la conquista de una autonomía de la práctica de las condiciones industriales de producción. La escritura en torno al cine es pensamiento del cine y eso se vuelve la fundamentación del cine moderno, por parte de aquellos mismos que lo filman y que lo filmarán: en Francia, ejemplarmente, los críticos de *Cahiers du cinéma*; en Argentina, los críticos de *Cuadernos de cine* y otras revistas. La analogía de los títulos de las publicaciones no es, en Buenos Aires, solo una operación de traducción y de política del cine en el campo autóctono, que se reconoce en un movimiento semejante, sino la conformación de un pensamiento contemporáneo sobre el cine. Las relaciones de cierta semejanza que se han observado entre *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais, Robbe-Grillet, 1961) y *La cifra impar* (Antin, 1962) residen menos en las películas en sí mismas, en lo que una podría haber tomado intertextualmente de otra, que en un pensamiento



"La ciudad y un desecho humano de la misma son protagonistas", en *Antena*, 22 de agosto de 1961. Hemeroteca, BNMM.

sobre el cine y un pensamiento análogo sobre la literatura que produce formas, puestas en escena, semejantes (de allí el vínculo entre Robbe-Grillet y *La invención de Morel* de Bioy Casares, y de esa novela con la ilusión cinematográfica misma). La paridad entre las artes del cine y de la literatura define ahora al cineasta como autor, noción que inventan los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma* y que fundamenta la autonomía de la práctica precisamente en el reconocimiento de su retórica: un autor es (reconocible en) un corpus. La noción de autor no deja de nombrar la legitimidad del arte (la autoridad del hacer), no deja de proceder de las artes en general (no se trata de un escritor ni de un cineasta ni de un pintor o de un artista). Y en la noción persiste un remanente de lo literario: allí donde el cine que buscaba sustraerse a la lógica industrial se reconocía una *caméra stylo* —como había propuesto Alexandre Astruc unos años antes de la emergencia de la noción de *auteur* pero en su misma genealogía—, precisamente una cámara como una lapicera con la que se escribe. Con el cineasta autor, entonces, el cine se independiza definitivamente de su vínculo con la literatura que fue no obstante imprescindible para sostener la relación de paridad. La paridad seguía entendiendo lo literario parte misma del ser del cine —como en la época clásica—, pero con un reconocimiento, que ya no cederá, de la propia retórica.



Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel,* Buenos Aires, Sur, 1948.

1960

Las furias

SIGUIENDO EL CAMINO INICIADO POR LAS PRIMERAS CINEASTAS ARGENTINAS: ANGÉLICA GARCÍA MANSILLA, QUIEN EN 1915 HABÍA FILMADO LA PELÍCULA *UN ROMANCE ARGENTINO*, Y JOSEFINA EMILIA SALENY, DIRECTORA DE LA FAMOSA PELÍCULA *EL PAÑUELITO DE CLARITA* (1919), VLASTA LAH INGRESÓ AL MUNDO DE LA DIRECCIÓN CINEMATOGRÁFICA CON LA TRANSPOSICIÓN DE LA OBRA DE ENRIQUE SUÁREZ DE DEZA, *LAS FURIAS* (1960). SE TRATÓ DE LA PRIMERA PELÍCULA SONORA FILMADA POR UNA MUJER.





Fotografías del rodaje y escenas de *Las furias* (1960). Archivo de Candela Vey y Martín Pereira.

Página 45: Afiche-anuncio de *Las furias* (1960), de Vlasta Lah. Archivo Lumiton.






Lumiton
presenta a:
MECHA ORTIZ
(LA MADRE)
OLGA ZUBARRY
(LA AMANTE)
AIDA LUZ
(LA ESPOSA)
ALBA MUGICA
(LA HERMANA)
Y LA PARTICIPACION ESPECIAL DE
ELSA DANIEL
(LA HIJA)
GUILLERMO BREDESTON
(EL NOVIO)
LAS
FURIAS
MUJER: ¿Tiene Vd. derecho a destruir la vida del HOMBRE?
DIRECCION: VLASTA LAH
ARGUMENTO: ENRIQUE SUAREZ DE DEZA
MUSICA: ASTOR PIAZZOLLA - FOTOGRAFIA: JULIO LAVERA - ESCENOGRAFIA: OTILIA DE CASTRO - COMPAGINACION: JOSE CARDELLA

DUPLAS CREATIVAS EN EL CINE

La década del sesenta es la década de las duplas, en la que destacados directores escriben literatura —como es el caso de Antín— y reconocidos escritores hacen cine. Los casos más icónicos de estas duplas fueron Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido, quienes iniciaron de algún modo este cine "moderno" con obras como *Fin de fiesta* (Torre Nilsson, 1960). También la dupla de Manuel Antín y Julio Cortázar representaron un ejemplo claro de estas colaboraciones entre disciplinas. *La cifra impar* (Antín, 1962) fue la primera adaptación de un total de tres que el director llevó a cabo sobre la obra del escritor. Asimismo, los hermanos Jorge Zuhair Jury y Leonardo Favio mantuvieron una relación creativa inquebrantable. Jury colaboró como guionista en casi todos los filmes de Favio, dos de los cuales estaban basados en sus cuentos: *El romance del Aniceto y la Francisca* (Favio, 1966) y *El dependiente* (Favio, 1969). A esta lista se suma una dupla muy particular, la que conformaron los directores Fernando Ayala y Héctor Olivera, quienes a lo largo de su carrera supieron seleccionar magníficas narrativas como la de David Viñas, con quien se lucieron en la película *El jefe* (1958), basada en un cuento de su autoría.

Beatriz Guido / Leopoldo Torre Nilsson

La dupla que Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson conformaron fue amorosa y creativa. Cuando se unieron para filmar su primer gran éxito: *La casa del ángel* (1957), Torre Nilsson ya había filmado *Días de odio* (1950) en colaboración con su padre, Torres Ríos, y Beatriz Guido comenzaba a ser un nombre reconocido en la literatura argentina. La película de 1957 marcaría el inicio de un cine diferente, intimista y comprometido, en el que se daría cuenta de los prejuicios y mitos de nuestra sociedad. A este film le seguiría una larga lista, entre los que se destacan *Fin de fiesta* (1960), *La mano en la trampa* (1961) o *Piel de verano* (1961).

1960

Fin de fiesta

DIRECCIÓN: LEOPOLDO TORRE NILSSON. GUION: BEATRIZ GUIDO Y RICARDO LUNA. BASADA EN LA NOVELA *FIN DE FIESTA* DE BEATRIZ GUIDO.



"Terminó el rodaje de *Fin de fiesta*", en *Antena*, 27 de octubre de 1959. Hemeroteca, BNMM.

Beatriz Guido, *Fin de fiesta*, Buenos Aires, Losada, 1958.

1961

La mano en la trampa

DIRECCIÓN: LEOPOLDO TORRE NILSSON. GUION: LEOPOLDO TORRE NILSSON, RICARDO MUÑOZ SUNY, RICARDO LUNA Y BEATRIZ GUIDO. BASADA EN LA NOVELA *LA MANO EN LA TRAMPA* DE BEATRIZ GUIDO.



Afiche-anuncio de *La mano en la trampa* (1961), de Leopoldo Torre Nilsson. Archivo personal de Tomás Grondona.

Beatriz Guido, *La mano en la trampa*, Buenos Aires, Losada, 1961.

1957

La casa del ángel

DIRECCIÓN: LEOPOLDO TORRE NILSSON. GUION: BEATRIZ GUIDO Y RODRÍGUEZ MENTASTI. BASADA EN LA NOVELA *LA CASA DEL ÁNGEL* DE BEATRIZ GUIDO.



Bárbara Mujica y Elsa Daniel en *La casa del ángel* (1957), en Claudio España, *Cine argentino: modernidad y vanguardias: 1957-1983, tomo I*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

Julio Cortázar / Manuel Antín

La literatura de Julio Cortázar fue llevada al cine en varias oportunidades mediante adaptaciones o versiones libres de sus obras, pero Manuel Antín fue, sin dudas, quien hizo de su narrativa un lenguaje cinematográfico nuevo y particular.

Influenciado por la *nouvelle vague*, su cine muestra la complementación entre lo literario y lo cinematográfico, cuya máxima expresión puede apreciarse en los tres filmes basados en cuatro cuentos de Cortázar: *La cifra impar* (1962), basado en "Cartas de mamá"; *Circe* (1964), basado en el cuento homónimo, e *Intimidad de los parques* (1965), que toma fragmentos de "Continuidad de los parques" y "El ídolo de las Cícladas".

"En esa época, Cortázar no era un escritor difundido. Lo leí, me gustó. Yo quería ser escritor y pensé: ¿Cómo puedo plagiarlo? Y era más real hacer una película y por eso hice cine".

Oscar Ranzani (entrevistador), "Manuel Antín y su amistad con Cortázar. 'Filmé lo que yo hubiera querido escribir'", *Página/12*, 25 de julio de 2020.

1962 La cifra impar

DIRECCIÓN: MANUEL ANTÍN. GUION: MANUEL ANTÍN Y ANTONIO RIPOLL. BASADA EN EL CUENTO "CARTAS DE MAMÁ" DE JULIO CORTÁZAR.



Afiche-anuncio de *La cifra impar* (1962), de Manuel Antín. Archivo personal de Tomás Grondona.

1964 Circe

DIRECCIÓN: MANUEL ANTÍN. GUION: MANUEL ANTÍN, HÉCTOR GROSSI Y JULIO CORTÁZAR. BASADA EN EL CUENTO "CIRCE" DE JULIO CORTÁZAR.







Sergio Renán, Walter Vidarte y Graciela Borges. Fotografía de Roberto Argibay.

Graciela Borges, Manuel Antín y Américo Hoss en *Circe* (1964).

Julio Cortázar, *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1960. Sala del Tesoro, BNMM.

Jorge Zuhair Jury / Leonardo Favio

La dupla creativa que conformaron los hermanos Jorge Zuhair Jury y Leonardo Favio marcó un cambio profundo en la narrativa cinematográfica nacional. Las pasiones, los desencuentros, lo marginal y lo popular encontraron, a partir de sus películas, otra forma de ser narrados.

Jury colaboró en los guiones de casi todos los filmes de Favio, entre ellos *Crónica de un niño solo*, *Juan Moreira* y *Nazareno Cruz y el lobo*. Dos de sus cuentos fueron llevados al cine por su hermano: *El dependiente* y *El romance del Aniceto y la Francisca*.

1966

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...

DIRECCIÓN: LEONARDO FAVIO. GUION: LEONARDO FAVIO. BASADA EN EL CUENTO "ROMANCE DEL ANICETO Y LA FRANCISCA" DE JORGE ZUHAIR JURY.











Jorge Zuhair Jury, *El romance del Aniceto: y otros cuentos,* La Plata, Mil Botellas, 2010.

Escenas de *Este es el romance del Aniceto y la Francisca...* (1966), en *Cine*, *vol. 3*. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.
Abajo a la izquierda: Federico Luppi y Elsa Daniel, en *Cine argentino: modernidad y vanguardias: 1957-1983, tomo I*.

Fernando Ayala / Héctor Olivera

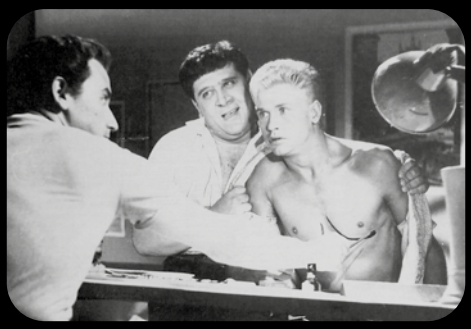
Fernando Ayala y Héctor Olivera fueron los fundadores de la productora Aries Cinematográfica Argentina. *El jefe* (1958), basada en un cuento original de David Viñas, resultó el primer gran éxito de esta dupla. Pero no fue la única adaptación que llevaron a la pantalla grande: la lista incluye obras de Jorge Luis Borges, Roberto "Tito" Cossa, María Granata, José Pablo Feinmann, entre otros.

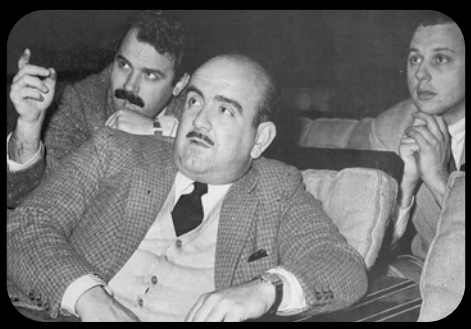
1958

El jefe

DIRECCIÓN: FERNANDO AYALA. GUION: FERNANDO AYALA Y DAVID VIÑAS. BASADA EN EL CUENTO "EL JEFE" DE DAVID VIÑAS.











Arriba a la izquierda: Duilio Marzio, Leonardo Favio y Luis Tasca. Arriba a la derecha: Alberto de Mendoza, Luis Tasca y Pablo Moret. Abajo a la izquierda: David Viñas, Fernando Ayala y Héctor Olivera. Abajo a la derecha: Alberto de Mendoza.

Héctor Olivera, David Viñas y Fernando Ayala, *El jefe*, Clásicos Argentores, Buenos Aires, Biblos, 2013.

David Viñas / José Martínez Suárez

David Viñas también conformó un binomio destacado con José Martínez Suárez, director de *Dar la cara* (1962). Este film tuvo la particularidad de haber hecho un recorrido inverso al de *El jefe*. Luego de su estreno, en noviembre de 1962, Viñas escribió y publicó la novela homónima.

1962

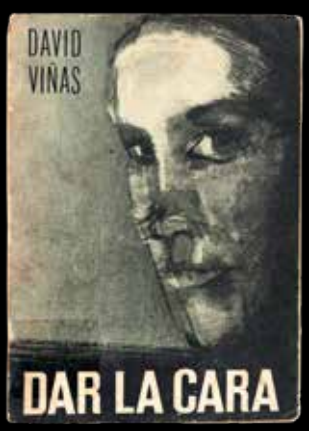
Dar la cara

DIRECCIÓN: JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ. GUION: JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ Y DAVID VIÑAS. DIO COMO ORIGEN LA NOVELA *DAR LA CARA* DE DAVID VIÑAS.









David Viñas, *Dar la cara*, Buenos Aires, Jamcana, 1962.

Escenas de *Dar la cara* (1962), de José Martínez Suárez. AGN.

"La juventud frente a la vida en un momento crucial de la misma", en *Antena*, 9 de enero de 1962. Hemeroteca, BNMM.

CASOS

A lo largo de la historia del estrecho vínculo entre cine y literatura argentina las obras de destacados autores se convirtieron en casos singulares en el terreno de la transposición fílmica debido al interés que despertaron en diferentes directores que revisitaron sus ficciones.

Algunas de ellas fueron la inspiración para la realización de películas donde se recuperaba la atmósfera, los personajes y tonos de las obras literarias. En otros casos, la elección estuvo relacionada con el contenido social y político presente en ellas.

Los casos paradigmáticos son, sin dudas, el de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Pero, además, podemos contar también a Roberto Arlt, Osvaldo Soriano, Antonio di Benedetto, Bernardo Kordon o Claudia Piñeiro de quien se filmaron la mitad de sus novelas. El pasaje de la palabra escrita a la imagen produjo una apertura de los textos y permitió la construcción de nuevas sensibilidades e imaginarios, a la vez que les permitió a los lectores volver sobre escrituras consagradas.

CASO KORDON

Durante los primeros años de la década del sesenta surge lo que se dio en llamar el "Nuevo Cine Argentino". Una estética que planteaba la necesidad de renovar y hacer cine desde otros paradigmas que rompieran con la tradición. En este breve período hubo una comunión entre cineastas y escritores. En ese contexto, la literatura de Bernardo Kordon se convirtió en un caso singular, ya que por su contenido fue elegida para ser adaptada frecuentemente a la pantalla grande, quizá porque el autor, en su obra, hizo hincapié en los sectores más vulnerables de la sociedad. Algunas de estas adaptaciones son: *Alias Gardelito* (1961), *El ayudante* (1971), *El grito de Celina* (1983) y *Tacos altos* (1985).

1961

Alias Gardelito

DIRECCIÓN: LAUTARO MURÚA. GUION: AUGUSTO ROA BASTOS. BASADA EN EL CUENTO "TORIBIO TORRES, ALIAS GARDELITO" DE BERNARDO KORDON.






UN TEMA CIUDADANO, DE RAIZ DRAMATICA, EN "ALIAS GARDELITO"

Alberto Argibay y Virginia Lago en *Alias Gardelito* (1961), en *Cine argentino: modernidad y vanguardias: 1957-1983, tomo I.*

Bernardo Kordon, *Vagabundo en Tombuctú, Alias Gardelito y otros relatos*, Buenos Aires, Losada, 1961.

Antena, 27 de septiembre de 1961. Hemeroteca, BNMM.

CASO BORGES

Jorge Luis Borges tuvo una afición particular hacia el cine. Escribió críticas de películas y análisis de conceptos del lenguaje cinematográfico que aparecieron en el diario *Crítica* y la revista *El Hogar*. Su obra fue, como en casi todos los ámbitos de la cultura y el arte, muy frecuentada por guionistas y cineastas.

En Argentina, la primera transposición de uno de sus cuentos fue *Días de odio* (1954), basada en "Emma Zunz". Le siguieron *Hombre de la esquina rosada* (1962), *El muerto* (1975), *La intrusa* (1979) y otros que, si bien no fueron adaptaciones, inspiraron la obra de cineastas como Tristán Bauer o Javier Torre. No solo directores argentinos eligieron sus cuentos para adaptarlos a la pantalla grande sino también reconocidos directores del cine internacional.

1975

El muerto

DIRECCIÓN: HÉCTOR OLIVERA. GUION: HÉCTOR OLIVERA Y FERNANDO AYALA. BASADA EN EL CUENTO "EL MUERTO" DE JORGE LUIS BORGES.



Afiche-anuncio de *El muerto* (1975), de Héctor Olivera. Archivo personal de Tomás Grondona.

1979

La intrusa

DIRECCIÓN: HUGO CHRISTENSEN. GUION: CARLOS HUGO CHRISTENSEN, UBIRAJARA RAFFO CONSTANT, ORÍGENES LESSA. BASADA EN EL CUENTO "LA INTRUSA" DE JORGE LUIS BORGES.



Afiche-anuncio de *La intrusa* (1979), de Hugo Christensen. Museo del libro y de la lengua, BNMM.

1962

Hombre de la esquina rosada

Dirección: René Mugica. Guion: Joaquín Gómez Bas, Carlos Adén e Isaac Aisemberg. Basada en el cuento "Hombre de la esquina rosada" de Jorge Luis Borges.









Escenas de *Hombre de la esquina rosada* (1962), en *Cine argentino: modernidad y vanguardias: 1957-1983, tomo I.*

1969

Invasión

Dirigida por Hugo Santiago, no es una transposición, sin embargo, merece ser destacada no solo por el éxito que concitó el film sino por su particular proceso de creación. Esto es lo que cuenta Bioy Casares en su libro *Borges*:

"Sábado, 8 de julio. Comen en casa Borges y Hugo Santiago Muchnik. A Mucknik le digo: 'Tengo, para usted, una buena y una mala noticia. La buena es que hemos concluido el resumen del film y que se lo regalamos para que haga lo que quiera. La mala es que no haremos el libreto'. Como un caballero, como un buen perdedor, Muchnik acepta mis palabras. Dice que esas diez páginas que le hemos hecho son lo esencial y que gracias a ellas podrán seguir adelante con el film. Después de comer nos reunimos en el escritorio y leo el resumen del argumento, escrito por Borges y yo. Muchnik se declara satisfecho, feliz, conversa un rato sobre la película, sugiere detalles y modificaciones atinadas y hasta un posible título: *Invasión*".







Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.

Lautaro Murúa junto a actores. Hugo Santiago, director de fotografía; Ricardo Aronovich, Jorge Luis Borges y Lautaro Murúa en *Invasión* (1969), en *Cine argentino: modernidad y vanguardias: 1957-1983, tomo I.*

CASO PUIG

El cine fue para Manuel Puig una fuente continua de inspiración. En muchas ocasiones el escritor reconoció su íntima relación con el séptimo arte y lo que produjo en su vida y su escritura. No es curioso entonces que tres de sus novelas hayan sido llevadas al cine con gran éxito: *Boquitas pintadas* (1974), *Pubis angelical* (1982) y *El beso de la mujer araña* (1985).

1974

Boquitas pintadas

DIRECCIÓN: LEOPOLDO TORRE NILSSON. GUION: MANUEL PUIG Y LEOPOLDO TORRE NILSSON. BASADA EN LA NOVELA *BOQUITAS PINTADAS* DE MANUEL PUIG.










Escenas de la película *Boquitas pintadas* (1974), en *Cine,* vol. 1. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.



Manuel Puig, *Boquitas pintadas: folletín*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

CASO SAER

Juan José Saer, además de escritor, fue un cinéfilo. Participó en el ámbito cinematográfico, como guionista y también como docente de los cursos Historia del Cine y Crítica y Estética Cinematográfica en la Universidad Nacional del Litoral.

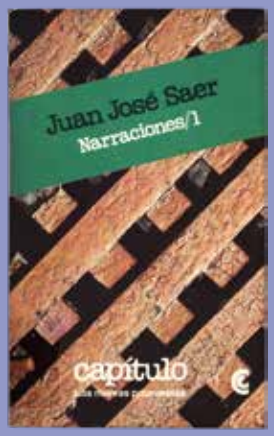
Su narrativa se nutrió de esa disciplina e inspiró a cineastas que llevaron sus obras a la pantalla grande en varias oportunidades. La primera de ellas fue *Palo y hueso* (1968) y le siguieron *Nadie nada nunca* (1988), *Cicatrices* (2000) y *El limonero real* (2016).

1968

PALO Y HUESO

DIRECCIÓN: NICOLÁS SARQUÍS. GUION: NICOLÁS SARQUÍS Y JUAN JOSÉ SAER. BASADA EN EL CUENTO "PALO Y HUESO" DE JUAN JOSÉ SAER.





Guion de *Palo y hueso* (1968). Fondo Víctor Hugo Caula, Departamento de Archivos y Colecciones Particulares, BNMM.

Juan José Saer, *Narraciones/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

CASO SORIANO

La obra de Osvaldo Soriano despertó un gran interés en el director Héctor Olivera quien realizó una serie de adaptaciones de las novelas del escritor. A raíz de esto ambos forjaron una gran amistad. La primera de ellas coincidió con el regreso de la democracia: *No habrá más penas ni olvido*, film que reflejaba las rencillas que alimentaban los partidos políticos y la historia nacional. Un año después, Lautaro Murúa adaptó *Cuarteles de invierno* y, once años más tarde, Héctor Olivera volvió a la obra de Soriano con la adaptación de *Una sombra ya pronto serás*. Soriano participó como guionista en diversas películas o como consultor de su amigo Olivera cuando este necesitaba mejorar los diálogos de sus filmes.

1983

NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDOS

DIRECCIÓN: HÉCTOR OLIVERA. GUION: HÉCTOR OLIVERA Y ROBERTO "TITO" COSSA. BASADA EN LA NOVELA *NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDOS* DE OSVALDO SORIANO.





Escenas de *No habrá más penas ni olvido* (1983), en Héctor Olivera, *Fabricante de sueños*, Buenos Aires, Sudamericana, 2021.

1994

UNA SOMBRA YA PRONTO SERÁS

DIRECCIÓN: HÉCTOR OLIVERA. GUION: HÉCTOR OLIVERA. BASADA EN LA NOVELA *UNA SOMBRA YA PRONTO SERÁS* DE OSVALDO SORIANO.





Afiche y escena de *Una sombra ya pronto serás* (1994), en Héctor Olivera, *Fabricante de sueños*, Buenos Aires, Sudamericana, 2021.

CASO ARLT

Roberto Arlt fue aficionado al cine y publicó comentarios en el diario *El Mundo* que profundizaban en el aspecto sociológico del arte cinematográfico. En 1973 se estrenó *Los siete locos*. Fue dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, con guion de Beatriz Guido y de Mirta Arlt, hija del escritor. Cuatro años después, en 1977, Ricardo Wullicher realizó una eximia adaptación de la pieza teatral *Saverio, el cruel* con protagónicos de Alfredo Alcón y Graciela Borges. Existen, también, dos adaptaciones sobre su primera novela, *El juguete rabioso*. La realizada en 1984 por Aníbal Di Salvo y José María Paolantonio, y la que filmó, en 1998, Javier Torre. Por último, en 2015, Fernando Spiner y Ana Piterbarg realizaron una adaptación de largo aliento, en 29 episodios, para la TV Pública de *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* que luego fue adaptada a un largometraje de casi dos horas de duración, titulado *Erdosain*.

1973

Los 7 locos

DIRECCIÓN: LEOPOLDO TORRE NILSSON. GUION: LEOPOLDO TORRE NILSSON, MIRTA ARLT, LUIS PICO ESTRADA Y BEATRIZ GUIDO. BASADA EN *LOS SIETE LOCOS* DE ROBERTO ARLT.





Escena de *Los siete locos*, en Claudio España, *Cine argentino: modernidad y vanguardias: 1957-1983*, volumen I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

Roberto Artl, *Los siete locos*, Buenos Aires, Claridad, 1930.

2020

Erdosain

DIRECCIÓN: FERNANDO SPINER Y ANA PITERBARG. ADAPTACIÓN DE LA SERIE *LOS SIETE LOCOS Y LOS LANZALLAMAS* (2015). GUION: RICARDO PIGLIA Y LEONEL D'AGOSTINO. BASADA EN LAS NOVELAS *LOS SIETE LOCOS* Y *LOS LANZALLAMAS* DE ROBERTO ARLT.





Fotogramas de *Erdosain* (2020). Archivo personal de Fernando Spiner.

PERSONAJES HISTÓRICOS

Hacia fines de la década del sesenta y a lo largo de toda la década del setenta se produjo, dentro de las narrativas cinematográficas, la revisión de hechos y personajes históricos cuyas figuras ya habían sido ficcionalizadas, además de resignificar la imagen de ciertos personajes míticos creados por la literatura. Es el período en el que se reponen las transposiciones: *Martín Fierro* (Torre Nilsson, 1968), *El santo de la espada* (Torre Nilsson, 1970), *Santos Vega* (Borcosque, 1971), *Juan Moreira* (Favio, 1973), *Hormiga negra* (Defilippi, 1979), *El Fausto criollo* (Saslavsky, 1979), entre otros.

1968

Martín Fierro

DIRECCIÓN: LEOPOLDO TORRE NILSSON. GUION: LEOPOLDO TORRE NILSSON, ULYSES PETIT DE MURAT, BEATRIZ GUIDO, EDMUNDO EICHELBAUM, LUIS PICO ESTRADA Y HÉCTOR GROSSI. BASADA EN EL POEMA *MARTÍN FIERRO* DE JOSÉ HERNÁNDEZ.



Afiche de *Martín Fierro* (1968). Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

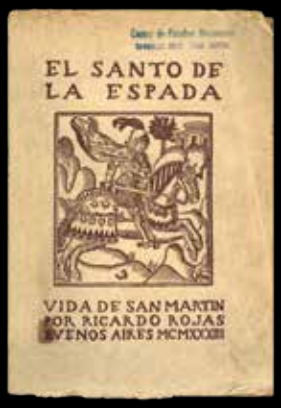
1970

El santo de la espada

DIRECCIÓN: LEOPOLDO TORRE NILSSON. GUION: BEATRIZ GUIDO Y LUIS PICO ESTRADA. BASADA EN LA OBRA *EL SANTO DE LA ESPADA* DE RICARDO ROJAS.







Afiche de *El santo de la espada* (1970), de Leopoldo Torre Nilsson. Archivo personal de Tomás Grondona.

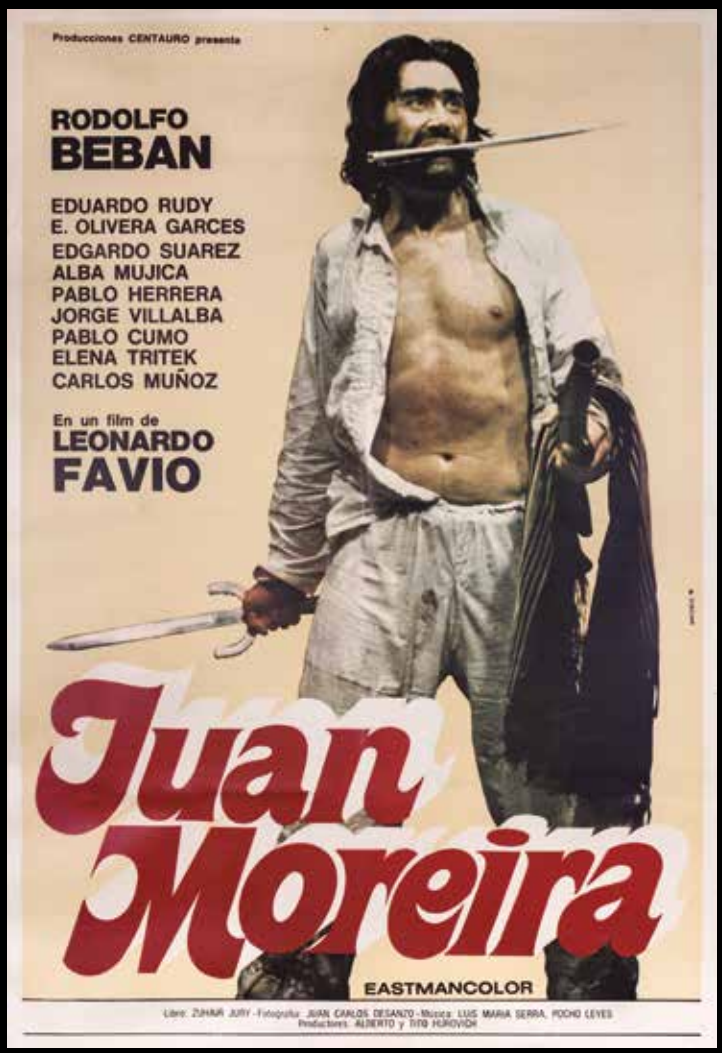
Guion de *El santo de la espada* (1970). Fondo Ulyses Petit de Murat, Departamento de Archivos y Colecciones Particulares, BNMM.

Ricardo Rojas, *El santo de la espada: vida de San Martín*, Buenos Aires, Rosso, 1933.

1973

Juan Moreira

DIRECCIÓN: LEONARDO FAVIO. GUION: JORGE ZUHAIR JURY Y LEONARDO FAVIO. BASADA EN LA NOVELA *JUAN MOREIRA* DE EDUARDO GUTIÉRREZ.











Afiche de *Juan Moreira* (1973), de Leonardo Favio. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

Escenas y rodaje de *Juan Moreira* (1973). Archivo ENERC.

1979

Hormiga negra

DIRECCIÓN: RICARDO DEFILIPPI. GUION: RICARDO DEFILIPPI.
BASADO EN LA NOVELA *HORMIGA NEGRA* DE EDUARDO GUTIÉRREZ.





Eduardo Gutiérrez, *Hormiga negra*, Buenos Aires, Conjunta, 1977.

Afiche de *Hormiga negra* (1979), de Ricardo Defilippi. Archivo personal de Tomás Grondona.

EL CINE POLÍTICO

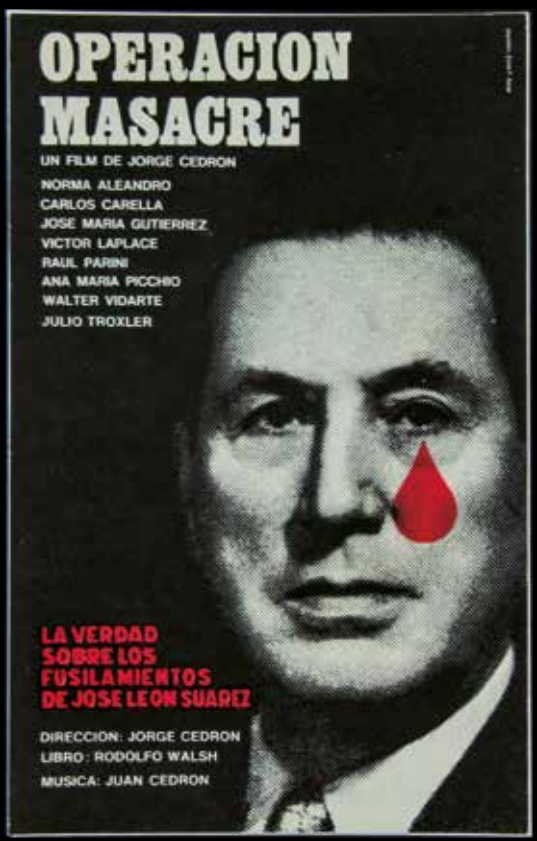
El período comprendido entre la década del setenta y mediados de los ochenta se caracterizó por una filmografía de fuerte carácter identitario y de denuncia sobre la violencia política. Si bien durante este lapso los escritores y cineastas tuvieron que sortear la censura y la persecución política, se filmaron películas como *La Patagonia rebelde* (Olivera, 1974), *Yo maté a Facundo* (del Carril, 1974) y *Los gauchos judíos* (Jusid, 1975). La realidad política y social se puso de manifiesto con obras como *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972) y *Operación Masacre* (Cedrón, 1973).

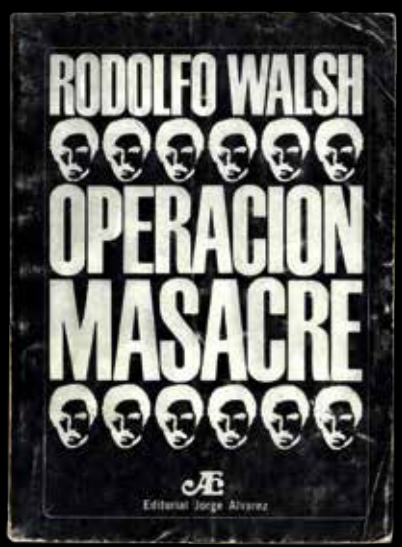
Algunos directores de esta etapa vivieron en el exilio, como es el caso Fernando Solanas; murieron en circunstancias poco claras, como Jorge Cedrón; o fueron desaparecidos, como Raymundo Gleyzer. Pese a ello, este cine tuvo continuación ya entrada la democracia, cuando se filmó *La noche de los lápices* (Olivera, 1986).

1973

Operación Masacre

DIRECCIÓN: JORGE CEDRÓN. GUION: RODOLFO WALSH Y JORGE CEDRÓN. BASADA EN LA OBRA *OPERACIÓN MASACRE* DE RODOLFO WALSH.





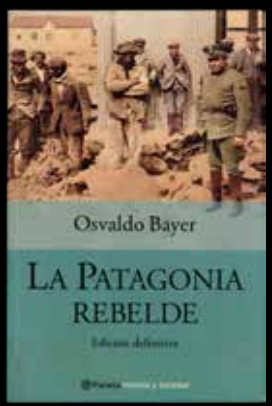
Afiche de *Operación Masacre* (1973), de Jorge Cedrón. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.

1974

La Patagonia rebelde

DIRECCIÓN: HÉCTOR OLIVERA. GUION: FERNANDO AYALA, HÉCTOR OLIVERA Y OSVALDO BAYER. BASADA EN LA OBRA *LOS VENGADORES DE LA PATAGONIA TRÁGICA* DE OSVALDO BAYER.



Osvaldo Bayer, *La Patagonia rebelde*, Buenos Aires, Planeta, 2002.

Arriba: rodaje de *La Patagonia rebelde* (1974). Fototeca Benito Panunzi, BNMM.
Abajo: escenas de *La Patagonia rebelde* (1974). Archivo ENERC.

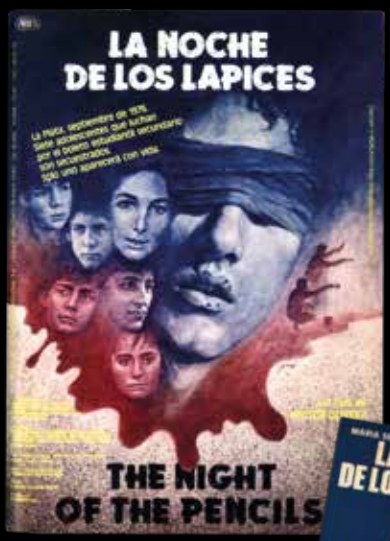


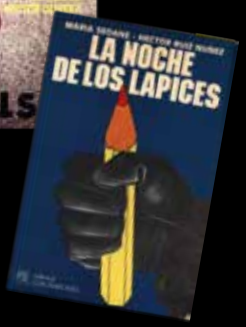


1986

La noche de los lápices

DIRECCIÓN: HÉCTOR OLIVERA. GUION: DANIEL KON Y HÉCTOR OLIVERA. BASADA EN LA OBRA *LA NOCHE DE LOS LÁPICES* DE MARÍA SEOANE Y HÉCTOR RUIZ NÚÑEZ.





Afiche de *La noche de los lápices* (1986), en Héctor Olivera, *Fabricante de sueños*, Buenos Aires, Sudamericana, 2021.

María Seoane, *La noche de los lápices*, Buenos Aires, Contrapunto, 1986.









EL CINE DE LOS 80

El cine de los ochenta evidencia la transición democrática reflejada en un conjunto de películas que se distancian de los temas y personajes del cine de la dictadura, pasatista y superfluo. Con Adolfo Aristarain se inicia un cine diferente, que tematiza la fractura social, las profundas diferencias económicas e ideológicas y la estructura corrupta del poder. *Últimos días de la víctima* (1982) es una clara representación de ese nuevo lenguaje cinematográfico. También en este período, comienzan a visibilizarse temas que, al ser tabú, permanecían ocultos. Este es el contexto de producción de *Desde el abismo* (1980).

1980

Desde el abismo

DIRECCIÓN: FERNANDO AYALA. GUION: EDUARDO GUDIÑO KIEFFER Y FERNANDO AYALA. BASADA EN LA NOVELA *DESDE LA SÉPTIMA TINIEBLA. MEMORIAS DE UNA ALCOHÓLICA* DE TERESA GONDRA.



Teresa Gondra, *Desde la séptima tiniebla*, Buenos Aires, s. e., 1979.



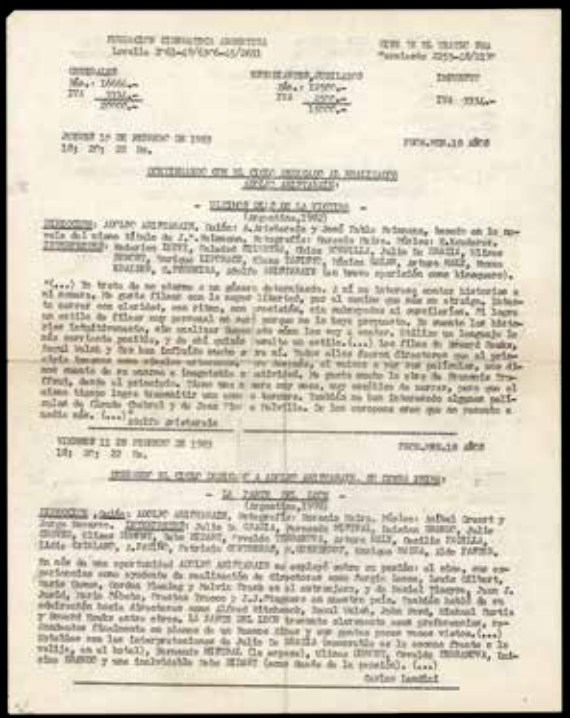


Escenas de *Desde el abismo* (1980), en *Cine, vol. 3*. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

1982

Últimos días de la víctima

DIRECCIÓN: ADOLFO ARISTARAIN. GUION: JOSÉ PABLO FEINMANN Y ADOLFO ARISTARAIN.
BASADA EN LA NOVELA *ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA* DE JOSÉ PABLO FEINMANN.







José Pablo Feinmann, *Últimos días de la víctima*, Buenos Aires, Legasa, 1983.

Proyección de *Últimos días de la víctima* (1982) en ciclo de cine dedicado a Adolfo Aristarain. Circulación por festivales de cine y premios para el film. Archivo personal familia Feinmann.

Fotograma de *Últimos días de la víctima* (1982), de Adolfo Aristarain, en Claudio España (comp.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias: 1957-1983, volumen II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.



GROTESCO CRIOLLO Y COSTUMBRISMO

Ambas películas fueron el resultado del desarrollo de nuestro teatro rioplatense. Obras que pueden enmarcarse en el grotesco criollo, con personajes barriales, tragicómicos, y argumentos profundamente alegóricos. *La nona* se basa en la obra homónima de Roberto "Tito" Cossa y *Esperando la carroza* en la de Jacobo Langsner.

La película *La nona* (1979) fue estrenada en plena dictadura con escaso éxito. Su simbolismo macabro y surrealista, en el que una viejita lo devoraba todo, consiguió sortear la censura imperante del período. *Esperando la carroza* (1985), en cambio, se estrenó durante los albores democráticos. El film no ahorra críticas a la clase media argentina y denuncia, a su vez, el pasado reciente, en la figura del personaje de Luis Brandoni, uno de los muchachos "de la pesada".

1979

La nona

DIRECCIÓN: HÉCTOR OLIVERA. GUION: ROBERTO "TITO" COSSA Y HÉCTOR OLIVERA. BASADA EN LA OBRA DE TEATRO *LA NONA* DE ROBERTO "TITO" COSSA.







Escenas de *La nona* (1979), en Héctor Olivera, *Fabricante de sueños*, Buenos Aires, Sudamericana, 2021.

Guion de **La nona** (1979). Fondo Hugo Caula, Departamento de Archivos y Colecciones Particulares, BNMM.

AA.VV., *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa: antología*, Buenos Aires, Colihue, 1986.



1985

Esperando la carroza

DIRECCIÓN: ALEJANDRO DORIA. GUION: ALEJANDRO DORIA Y JACOBO LANGSNER. BASADA EN LA OBRA DE TEATRO *ESPERANDO LA CARROZA* DE JACOBO LANGSNER.





Afiche de *Esperando la carroza* (1985), de Alejandro Doria.

Jacobo Langsner, *Esperando la carroza*, Buenos Aires, Argentores, 1988.

PLAY ▶ VHS

EL NUEVO CINE DE LOS 90

12.25 PM
NOV.09 1990

PALABRAS, SONIDO, CINES

POR AGUSTÍN CAMPERO

Las películas son obras autosuficientes en sí mismas. Despliegan su potencia más allá de la idea o la excusa utilizada como historia o argumento. Cuenta la leyenda que Orson Welles hizo *Sed de mal*, una de sus obras maestras, a partir de un libro que, a propósito, él había elegido por lo malo que era. Lo mismo hacía Hitchcock. Los *westerns*, el género cinematográfico por excelencia, partían muchas veces desde escritos menores —pequeños relatos publicados en un diario— para desprenderse totalmente de ese origen hasta diluirlo en una pequeña referencia. Y desde entonces, se imprimió la leyenda.

Pero también están las películas que parten de libros para honrarlos, para ampliar su potencia, para aprovecharlos. O hasta incluso para parasitarlos. Aunque en ese caso, para el cine argentino, que una película se aproveche de la popularidad de un libro sería un acontecimiento para celebrarlo. Mientras más libros se lean, mientras más leamos, mucho mejor.

En el grupo de películas y libros que honra esta muestra encontramos de todo. Libros populares y películas populares, libros de circulación más reducida y películas de nicho, libros artesanales que dieron lugar a películas que cambiaron la historia del cine argentino. Cuentos con sus películas. Poemas y poetas convertidos en *hits*. *Hits* hechos películas, como Charly García cantando "El día que apagaron la luz" en *Una noche con Sabrina Love*.



Pedro Mairal, *Una noche con Sabrina Love*, Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1998.

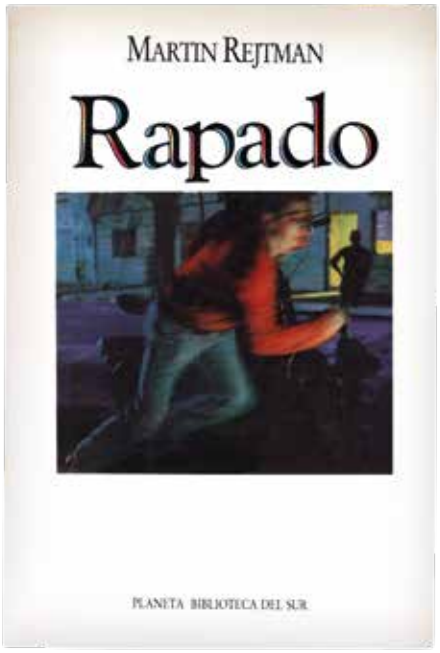
Una de esas películas que partió de historias pequeñas, que nació pequeña también, pero que con el tiempo maduró como sísmica, fue *Rapado*, de Martín Rejtman, que, sin proponérselo, torció la historia. Entre los noventa y los dos mil, el cine argentino cambió. El río que profundizó aguas hasta formar continentes distintos fue esa película. Las consecuencias tardaron en madurar, pero ya no hubo vuelta atrás. A la nueva corriente se le denominó, por quinta vez en la historia, nuevo cine argentino.

El nuevo cine argentino nacido en los noventa y consolidado en los primeros dos mil no tuvo una unidad estética ni metodológica. Fue diverso en sus orígenes, su concepción, su producción. Desde ficciones casi documentales a homenajes explícitos al cine clásico de Hollywood. Usaron escenografías reales, naturales, cerradas y también diseñadas desde cero. Tuvieron guiones rígidos y por otro lado dieron lugar a la improvisación. Fueron financiadas por el INCAA y contaban con equipos de producción gigantescos, y también se hicieron en los márgenes o totalmente por fuera de la lógica de la industria. Participaron en festivales grandes, en festivales chicos, nacieron de festivales independientes y no pasaron por ningún festival.

Cuando los directores de la oleada que luego se denominó nuevo cine vieron *Rapado*, se dieron cuenta de que podían filmar con muy poca plata, con amigos, en horarios y días marginales, con guiones abiertos para dar lugar a la sorpresa, el descubrimiento, la improvisación o el arrepentimiento. Compartieron una sensación. Construyeron su público. Pasaron como pasan las bandadas de pájaros que persiguen temperaturas cálidas.

Por lo general, pero no siempre, las películas del nuevo cine argentino quisieron ser deliberadamente distintas de los rasgos principales del cine inmediatamente anterior. ¿Qué compartieron todas las películas que vinieron después de *Rapado*? El momento. Fueron hechas en un tiempo de una intensa transformación tecnológica, que primero modificó el peso y la dimensión de los fierros necesarios para filmar y editar, y al final, sobre todo, la forma en que esas películas encontraban a sus espectadores.

Estos directores filmaron en 16 mm, digital, beta, VHS, Súper VHS, con sus celulares y en 35 mm también. No importaba cómo se filmaba, pero se filmaba. No importaba cómo se exhibía, pero se exhibía. Esto último no puede afirmarse para *Rapado*: Martín Rejtman siempre fue muy selectivo



Martín Rejtman, *Rapado*, Buenos Aires, Planeta, 1992.

respecto a las condiciones de exhibición de sus películas. No aceptaba que se proyectaran en salas donde no tuvieran una imagen de calidad.

Al margen de la mayor concentración de pantallas alrededor de shoppings y centros comerciales, avanzaron los nichos de especialización que facilitaron que las películas pudieran encontrar su público.

Coincidieron en un piso más alto en la consideración internacional del cine hecho en Argentina, en especial desde el premio Óscar, en el año 1986, a *La historia oficial*; en la existencia de una buena cantidad de festivales independientes en el mundo y sus respectivos fondos de financiamiento (y en Argentina, en particular, el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, y para muchas películas significativas el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y su ciclo Contracampo) y en una renovación y fortalecimiento de la crítica cinematográfica en los principales diarios y en revistas especializadas.

Aprovecharon la estela de la promoción del cine argentino de los primeros años de la democracia, que aumentó la producción de películas y tuvo en la exportación de cine argentino una de sus políticas culturales emblemáticas.

También fueron, en parte, la consecuencia de la proliferación de escuelas de cine, sobre todo la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) del INCAA y la Universidad del Cine fundada por Manuel Antín, que formaron profesionales y técnicos muy sólidos.

Además, por aprovecharlas o por estar en contra de la lógica burocrática que imponían para obtener financiamiento, no dejaron de ser un subproducto de la ley de cine de 1994.

Fuera de las películas, pero en el mundo al que las películas pertenecían, las transformaciones no solo fueron tecnológicas, económicas, financieras y de formación sino también sociales, de socialización, políticas, culturales. El momento político del NCA fue el de la crisis de la post-postdictadura, los agujeros de la convertibilidad y las transformaciones de las reformas económicas. Estos directores no habían filmado ni en la dictadura militar iniciada en 1976 ni en el inicio de la democracia. Eran hijos de ese momento.

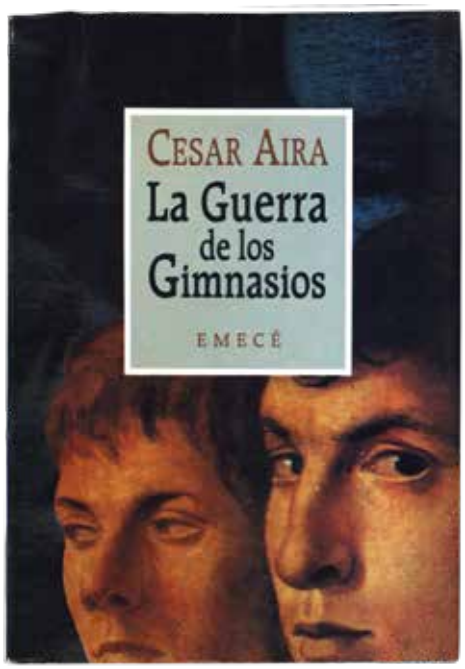
Pero el salto entre *Rapado*, filmada en 1991, y el presente también es abismal. Hay mucha más distancia que la que existía entre *Rapado* y las películas de Palito Ortega o las de Enrique Carreras, por poner el ejemplo de un cine argentino hegemónico en tiempos de dictadura. Nuestro mundo es mucho más distinto del mundo en el cual nació *Rapado*. Otro cine, con otra relación con las películas, otras tecnologías para ver y para filmar. Otras tecnologías en general y otra relación de las personas entre ellas y de las personas con casi todas las tecnologías.

Hoy el cine tiene mucha menos importancia en la discusión pública y en las charlas entre las personas. Por las plataformas, por los celulares, por todas las pantallas de todos los tipos, su acceso es máximo y su relevancia es mínima. Con excepciones, el tajo que causa una película hoy es casi irrelevante. Y en cambio funciona como fuga, como anestesia. Somníferos. Como los discos, como las canciones, como el rock. Pequeñas islas fértiles en un archipiélago de desiertos. Pero también: podemos acceder muy fácilmente y en condiciones bastante decentes, en cualquier momento y desde muchísimos lugares, a gran parte de la filmografía hecha en Argentina y en algunos otros países también.

Aquel nuevo cine argentino que inició Rejtman creció desde los márgenes. No nació contra algo —aunque Rejtman sí afirma que quería hacer algo totalmente opuesto al cine argentino



Enrique Medina, *Las tumbas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1972.



César Aira, *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé, 1993.

hegemónico de aquel momento—, sino que emergió como una concepción discreta y enérgica con convicciones diferenciadoras de la corriente principal del cine argentino de entonces. Hicieron una nación. O más bien: por su amplitud y variedad, por su anchura y su profundidad, hicieron un continente juntando los pedacitos dispersos en los márgenes.

En su trazo grueso, *Las tumbas*, de Javier Torre, es un ejemplo claro de la corriente principal de aquel cine, lo que era bien visto y a lo que estaba acostumbrado el público. Un cine heredero del teatro independiente y subterráneo de la dictadura. Aquel teatro hecho a escondidas era firme en sus discursos, inamovible y unidimensional en su ideología —ideología que estaba puesta en primer plano y que siempre era dicha por las palabras de los protagonistas—. Otorgó además reconocidos actores de sólidas cuerdas vocales, capaces de imponer su voz por encima de distintos ruidos, sobre todo de otras voces que hablaban al mismo tiempo. Esa herencia del teatro y de la conciencia del drama vivido por el país y sus ciudadanos atravesó casi todas las películas de esos años de la dorada década de los ochenta y los primeros noventa.

Era, además, un cine alegórico. Por lo general tenía alguna referencia a la última dictadura, a la falta de libertad, al poder represivo del Estado, a la presencia de víctimas y victimarios. En una imagen, en un cúmulo de palabras o en un personaje descansaban arquetipos o referentes que llevaban a algo exterior de la propia película.

En la película de Torre tenemos la opresión por todos lados. En los protagonistas malos, en el padecimiento de los personajes buenos, en lo que se dice, en los entornos, en la música omnipresente que siempre recuerda el clima que rodea el sufrimiento general. Un sonido que contiene aquello que más abunda: referencias de sentimiento por fuera de los personajes o el contexto al que alude la historia. En aquella época, en esas películas, las opiniones eran claras y los personajes, los sentimientos que se convocan, aquello que se sugiere como sentir, por lo general, también.

Un actor de teatro y dramaturgo muy reconocido presente dos veces en el grupo de películas de este ciclo es Pompeyo Audivert. Lo vemos en *Las tumbas* y en *La guerra de los gimnasios*, de Diego Lerman, un autor del nuevo cine argentino. En ambas, Audivert representa una autoridad. En una, su estilo es parte de la dureza del clima sórdido; en la otra, funciona como contraste y como delirio: parte del delirio de la novela de Aira expuesta en la comedia de Lerman. El rictus de Audivert es usado a favor del universo del film.



Mario Benedetti, *Poemas de otros*, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1974. | Oliverio Girondo, *Persuasión de los días*, Buenos Aires, Losada, 1942. | Oliverio Girondo, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Buenos Aires, Proa, 1932. | Juan Gelman, *Cólera Buey*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

Otro ejemplo de la corriente principal de aquel cine es *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela. Un *hit* de aquel momento, amado por muchos, comentado por todos, que puso la producción poética de Oliverio Girondo, Mario Benedetti, Juan Gelman y otros escritores en el centro de las conversaciones de amigos y familiares de quienes pagaron sus entradas para ver la cama tragaamantes y mujeres voladoras con dimensiones de pantalla grande.

Si bien las imágenes son distintas de las que se ven en *Las tumbas*, los recursos estéticos son bastante similares. Lógicamente, al tratarse de amor y poesía, de bohemios porteños y montevideanos, tiene más aire y más descanso que la película de niños torturados en reformatorios de la dictadura.

Deliberadamente, *El lado oscuro del corazón* desarrolla escenas oníricas, despliega escenografías y colores un poco menos neutros, muy anclados en los arquetipos de los primeros noventa. Sus referencias a elementos ajenos al universo del film son fuertes: Jorge Lanata lee *Página/12*, Mario Benedetti declama poemas. Sus poemas son recitados y son partes del guion.

Más allá o más acá de la cercanía de la adaptación al libro, al original, el habla, el lenguaje y el sonido del que forman parte las palabras son elementos diferenciadores en cada una de estas películas, sin importar si formaron parte del nuevo cine o no.

Rapado y *La guerra de los gimnasios* tienen un tratamiento similar de las palabras. Sin énfasis. Son muy pensadas, musicales. Generan distancia respecto de la realidad (no son naturalistas) y dejan expuesto un sinsentido o en todo caso la centralidad y la fuerza en la construcción de sentido de cada una de las palabras, de las frases y de un modo de decirlas. Y forman parte de una partitura.

Las películas que tuvieron construcciones más industriales son herederas de un estilo más cercano a la tradición de las lecturas de los textos. Importa más qué se dice que cómo se dice. Son más fieles al universo del origen de los textos que a las películas en sí.

En las películas de lo que alguna vez fue el nuevo cine lo que se dice y cómo se dice están en pie de igualdad. Las adaptaciones fueron más climáticas, sensoriales, no al pie de la letra, salvo en los homenajes explícitos.

Otra película que evoca una leyenda y apenas sobrevuela el libro es *Facundo, la sombra del tigre*, de Nicolás Sarquís.

> ¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!

Palabras poderosas cuyos ecos se mantienen en el tiempo. La película sobre Facundo tiene todos los elementos frente a los cuales se levantó el nuevo cine. Pero tiene también una impronta de cruzada, de representar una epopeya imposible cueste lo que cueste, de incluir la vida íntima y los grandes escenarios polvorientos recorridos en los últimos meses de Facundo.

En ese caso, las palabras, los murmullos son propios de finales del siglo XX, inseparables de los arquetipos de los actores protagonistas.



Fotograma de *Rapado* (1992). Archivo personal de Martín Rejtman.



La valija de Benavídez (2016), dirigida por Laura Casabé. Basada en el cuento "La pesada valija de Benavídes" de Samanta Schweblin.

Ocio (2010), dirigida por Alejandro Lingenti y Juan Villegas. Basada en la novela homónima de Fabián Casas.

La mirada invisible (2010), dirigida por Diego Lerman. Basada en la novela *Las ciencias morales* de Martín Kohan.

Las viudas de los jueves (2009), dirigida por Marcelo Piñeyro. Basada en la novela homónima de Claudia Piñeiro.

A partir de la década del noventa y hasta la actualidad, el vínculo entre cine y literatura muestra una suerte de fusión. Los lenguajes se imbrican, intercambian y superponen. Hay mezcla de materialidades y se suceden las lecturas e interpretaciones sin agotar su proyección creativa.

El abordaje de las obras literarias pierde la solemnidad del pasado y la lectura-mirada de los directores agrega un plus que permite generar obras particulares como *Aballay, el hombre sin miedo* (Spiner, 2010), en la que Fernando Spiner logra hacer "una de vaqueros" argentina, sin traicionar el contenido de la obra de Antonio Di Benedetto.

La fuente ya no es solo la literatura sino diferentes materiales y lenguajes que logran reagrupar fragmentos de una historia que dará como resultado una nueva historia. Tal es el caso de *El patrón, radiografía de un crimen* (2013) de Sebastián Schindel, cuyo argumento nace de una nota publicada en la sección policial de un diario, que tiene detrás una abultada causa judicial que se convierte en una novela de investigación que deviene guion, película.

El trabajo de Lucrecia Martel es también una muestra de esta yuxtaposición de lenguajes y materialidades. Su lectura de *Zama*, de Antonio de Di Benedetto, da como resultado el film del mismo nombre, y a su vez, en un cruce creativo, la escritora Selva Almada interviene con *El mono en el remolino* (2017), crónica sobre el rodaje de esta película, lo que genera una interpretación circular que permite abordar la obra desde diversas miradas.

Laura Casabé confiesa que escribió el guion de la película *La valija de Benavídez* (2016) y luego le consultó a la autora, Samanta Schweblin, su opinión sobre la transposición. Porque las obras están ahí para generar nuevas y potentes proyecciones que nacen de esa suerte de diálogo ininterrumpido que se produce entre disciplinas y narrativas, gracias al cual se generan obras de obras, siempre nuevas.

El viento que arrasa (Hernández, 2023), una de las últimas adaptaciones del cine, muestra, tanto en su proceso de producción como en su plasmación en la pantalla, esa superposición de lenguajes y la posibilidad de generar nuevas lecturas de un mismo texto literario. En este caso, la directora Paula Hernández señala que todas sus películas tienen como base adaptaciones de cuentos y novelas, lo que confirma que el diálogo entre disciplinas atraviesa todo proceso creativo.

Han pasado 111 años desde la primera adaptación cinematográfica realizada sobre una obra literaria nacional. Desde entonces, fueron muchas y muy diferentes las maneras en que esas transposiciones tuvieron lugar. Desde los métodos más formales hasta los más experimentales. En los últimos años, las tecnologías parecen haber acercado a estas disciplinas y a sus actores hasta fusionarlos en un todo indistinguible. Los métodos o técnicas nunca serán iguales, pero detrás de toda buena película, siempre prevalecerá una constante: la de narrar una buena historia. Y este siglo y monedas que ha quedado atrás nos enseña que la simbiosis cine-literatura todavía tiene mucho que contar.

Rapado

1992

**DIRECCIÓN: MARTÍN REJTMAN. GUION: MARTÍN REJTMAN.
BASADA EN EL LIBRO DE CUENTOS *RAPADO* DE MARTÍN REJTMAN.**



Locaciones, casting y rodaje de *Rapado* (1992). Archivo personal de Martín Rejtman. | *Haciendo Cine*, nro. 5, octubre de 1996. Hemeroteca, BNMM. | Fotogramas de *Rapado* (1992). Archivo personal de Martín Rejtman.



Adiós querida luna

2004

DIRECCIÓN: FERNANDO SPINER. GUION: FERNANDO SPINER, SERGIO BIZZIO, VALENTÍN JAVIER DIMENT, ALEJANDRA FLECHNER, ALEJANDRO URDAPILLETA. BASADA EN LA OBRA DE TEATRO *GRAVEDAD* DE SERGIO BIZZIO.



Sergio Bizzio, *Gravedad*, Buenos Aires, Interzona, 2017.

Rodaje de *Adiós, querida luna* (2004). Archivo personal de Fernando Spiner.

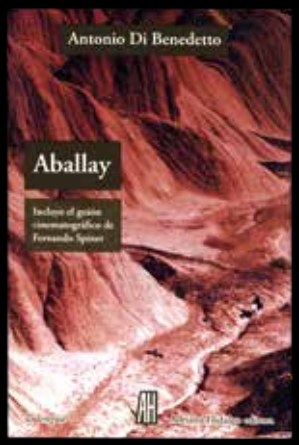


Aballay, el hombre sin miedo

2010

DIRECCIÓN: FERNANDO SPINER. GUION: FERNANDO SPINER, SANTIAGO HADIDA Y JAVIER DIMENT. BASADA EN EL CUENTO *ABALLAY* DE ANTONIO DI BENEDETTO.





Afiche de *Aballay, el hombre sin miedo* (2010), de Fernando Spiner. Archivo personal de Fernando Spiner.

Antonio Di Benedetto, *Aballay*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.

Fotogramas de *Aballay, el hombre sin miedo* (2010). Archivo personal de Fernando Spiner.

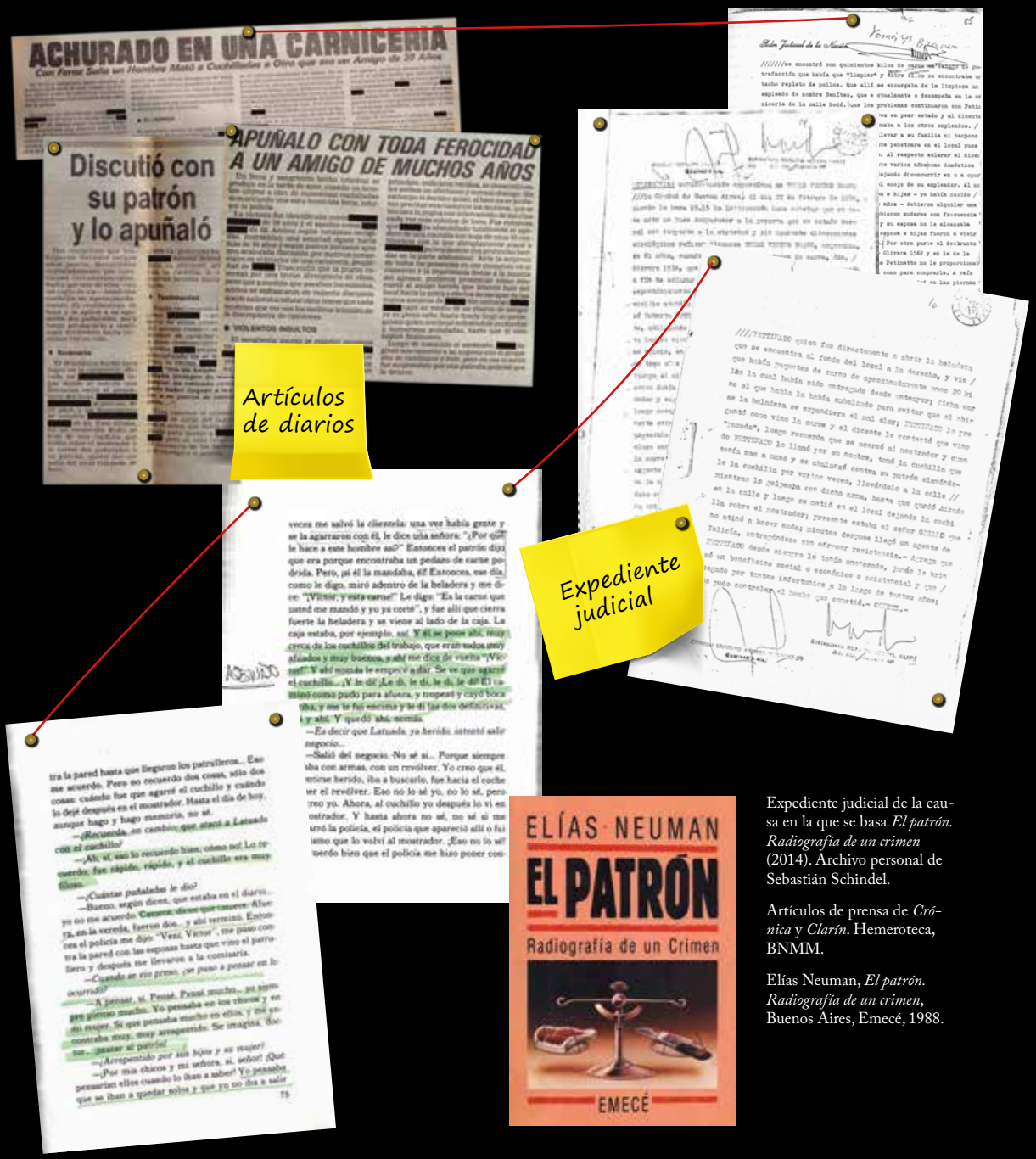



ABALLAY?
EL MUERTO?
BANG!
TRUCO.
QUIERO.
¡VAMOS, CABALLO!!
BANG!
¡¡BANG!!
¡¡BANG!!
¡¡PAF!!
¡¡¡CRACK!!!
¡¡¡PAF!!!
¡¡¡PAF!!!
¡¡¡PAF

El patrón. Radiografía de un crimen

2014

DIRECCIÓN: SEBASTIÁN SCHINDEL. GUION: SEBASTIÁN SCHINDEL, NICOLÁS BATLLE Y JAVIER OLIVERA. BASADA EN EL LIBRO *EL PATRÓN. RADIOGRAFÍA DE UN CRIMEN* DE ELÍAS NEUMAN.



Expediente judicial de la causa en la que se basa *El patrón. Radiografía de un crimen* (2014). Archivo personal de Sebastián Schindel.

Artículos de prensa de *Crónica* y *Clarín*. Hemeroteca, BNMM.

Elías Neuman, *El patrón. Radiografía de un crimen*, Buenos Aires, Emecé, 1988.


Cine BUE 02-15

El patrón, radiografía de un crimen

Llega a las salas porteñas el primer largometraje de ficción de Sebastián Schindel, el director de Mundo sitio.


ESPECTACULOS 55

"El patrón" de Sebastián Schindel

Carne podrida


La necesidad de defender el corte

Se trata de la primera ficción del director Sebastián Schindel se desarrolla dentro de la idea de la inevitabilidad social. Basada en la novela *El patrón*, la película cuenta la historia de Hermógenes, un hachero santiagueño.

La ficha


LA PRENSA Espectáculos / 25

Crítica: 'El patrón...', describe con crudeza el trasfondo de las carnicerías,

Explotación y marginalidad

Crítica: 'Al cine con amor', sobre la vida de Roger Ebert

Homenaje a un crítico de cine

Artículos de prensa de *Clarín*, *Tiempo Argentino*, *La Prensa* y *Planeando sobre Buenos Aires*. Hemeroteca, BNMM.

Rodaje de *El patrón. Radiografía de un crimen* (2014). Archivo personal de Sebastián Schindel.



La idea de un lago

2016

DIRECCIÓN: MILAGROS MUMENTHALER. GUION: MILAGROS MUMENTHALER. BASADA EN EL FOTOPOEMARIO *POZO DE AIRE* DE GUADALUPE GAONA.

Espero que mi madre se levante
y me junte del sillón dorado
donde duermo.

La familia choca sus copas
y ríe a carcajadas apenas me arrulla.

Entre ellos y yo
hay un pozo de aire.

Sus sombras se prolongan
en la pared.
Los genios discuten entre las
perdigonadas de comida húmeda y
apelmazada del mantel.

Poema del libro *Pozo de aire*,
Guadalupe Gaona, Bahía Blanca, Vox, 2009.

Guadalupe Gaona, *Pozo de aire*, Bahía Blanca, Vox, 2009.



Guadalupe Gaona, serie fotográfica *Pozo de aire*, 2009.

Fotograma de *La idea de un lago* (2016). Archivo personal de Milagros Mumenthaler.





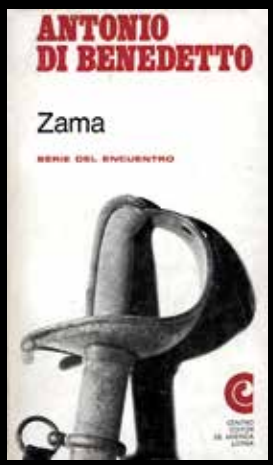


Zama

2017

DIRECCIÓN: LUCRECIA MARTEL. GUION: LUCRECIA MARTEL. BASADA EN LA NOVELA *ZAMA* DE ANTONIO DI BENEDETTO.







Antonio Di Benedetto, *Zama*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Selva Almada, *El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de Zama de Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Random House, 2017.

Afiche de *Zama* (2017). Archivo personal de Lucrecia Martel.

Rodaje de *Zama* (2017). Fotografías realizadas por Vale Fiorini, cortesía de Rei Pictures.



Camuflaje

2022

**DIRECCIÓN: JONATHAN PEREL. GUION: JONATHAN PEREL.
BASADA EN LA NOVELA *CAMPO DE MAYO* DE FÉLIX BRUZZONE.**







Rodaje de *Camuflaje* (2022). Fotografías realizadas por Martin Kraut. | Félix Bruzzone, *Campo de Mayo*, Buenos Aires, Random House, 2019

Fotogramas de *Camuflaje* (2022). Copyright Alina Filmes SRL y Off The Grid.



El viento que arrasa

2023

DIRECCIÓN: PAULA HERNÁNDEZ. GUION: PAULA HERNÁNDEZ Y LEONEL D'AGOSTINO. BASADA EN LA NOVELA *EL VIENTO QUE ARRASA* DE SELVA ALMADA.





Afiche de *El viento que arrasa* (2023). Archivo personal de Paula Hernández.

Selva Almada, *El viento que arrasa*, Buenos Aires, Random House, 2021.

Rodaje de *El viento que arrasa* (2023). Archivo personal de Paula Hernández.



ARGENTINA EN LOS PREMIOS DE LA ACADEMIA

El premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, popularmente conocido como "Óscar", es considerado como el máximo galardón de la industria del cine. Se entrega anualmente en Los Ángeles desde 1929. Ha consagrado la carrera de actores, directores y miembros de la industria. Desde 1961, la Argentina se ha presentado para la terna de "Mejor Película Internacional". Alcanzó a competir en ocho ocasiones y ganó dos veces por las películas: *La historia oficial* (1985) y *El secreto de sus ojos* (2009). El primer film fue dirigido por Luis Puenzo, con protagónicos de Norma Leandro y Héctor Alterio. Realizada a poco de caer la dictadura cívico-militar (1976-1983), el film sirvió para denunciar las atrocidades cometidas durante ese oscuro periodo de nuestra historia. *El secreto de sus ojos*, basada en la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri, también tocó el tema de la dictadura y la tortura, desde una perspectiva dramático policial. Fue dirigida por Juan José Campanella y protagonizada por Ricardo Darín, Soledad Villamil, Pablo Rago y Guillermo Francella, entre otros.

Cabe destacar, además, las películas nominadas, que si bien no consiguieron la estatuilla, por su calidad artística y potencia argumental contribuyeron a atraer la mirada internacional sobre la trascendencia y calidad de nuestro cine: *La tregua* (Renán, 1975), *Camila* (Bemberg, 1984), *Tango, no me dejes nunca* (Saura, 1998), *El hijo de la novia* (Campanella, 2001), *Relatos salvajes* (Szifrón, 2014), *Argentina, 1985* (Mitre, 2022).

☆☆☆

2009

El secreto de sus ojos

DIRECCIÓN: JUAN JOSÉ CAMPANELLA. GUION: JUAN JOSÉ CAMPANELLA Y EDUARDO SACHERI. BASADA EN LA NOVELA *LA PREGUNTA DE SUS OJOS* DE EDUARDO SACHERI.







Gente, año 45, nro. 2329, 9 de marzo de 2010. Hemeroteca, BNMM.

Eduardo Sacheri, *La pregunta de sus ojos*, Buenos Aires, Galerna, 2005.



Eduardo Sacheri, *Papeles en el viento,* Buenos Aires, Alfaguara, 2011.

Eduardo Sacheri, *La noche de la Usina*, Buenos Aires, Alfaguara, 2016.

Camila



Rodaje de *Camila* (1984). Donación INT DATA, Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

La tregua





Rodaje de *La tregua* (1974). Donación INT DATA, Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

Mario Benedetti, *La tregua*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.

Anexo: Transposiciones del cine nacional

Juan Moreira (1913), dirigida por Mario Gallo. Basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez.

Amalia (1914), dirigida por Enrique García Velloso. Basada en la novela homónima de José Mármol.

Nobleza gaucha (1915), dirigida por Humberto Cairo. Basada en los poemas *Martín Fierro* de José Hernández *y Santos Vega* de Rafael Obligado.

Santos Vega, leyenda gaucha (1917), dirigida por Carlos di Paoli. Basada en la obra *Santos Vega* de Rafael Obligado.

Flor de durazno (1917), dirigida por Francisco Defilippis Novoa. Basada en la novela homónima de Hugo Wast.

La vendedora de Harrod's (1921), dirigida por Francisco Defilippis Novoa. Basada en la novela homónima de Josué Quesada.

Fausto criollo (1922), dirigida por Eduardo Martínez de la Pera. Basada en el poema *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* de Estanislao del Campo.

El puñal del mazorquero (1923), dirigida por Leopoldo Torres Ríos. Basada en el relato "La hija del mazorquero" de Juana Manuela Gorriti.

Martín Fierro (1923), dirigida por Alfredo Quesada. Basada en el poema homónimo de José Hernández.

La casa de los cuervos (1923), dirigida por Eduardo Martínez de la Pera y Enrique Gunche. Basada en la novela homónima de Hugo Wast (seudónimo de Gustavo Adolfo Martínez Zuviría).

El último centauro. La epopeya de Juan Moreira (1924), dirigida por Enrique Queirolo. Basada en la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez.

Valle negro (1924), dirigida por Alfredo Martinelli. Basada en la novela homónima de Hugo Wast.

Tu cuna fue un conventillo (1925), dirigida por Julio Irigoyen. Basada en el sainete homónimo de Alberto Vacarezza.

Manuelita Rosas (1925), dirigida por Ricardo Villagrán. Basada en la obra *Manuelita Rozas: poema dramático en cuatro actos y seis cuadros* de Eduardo R. Rossi.

La costurerita que dio aquel mal paso (1926), dirigida por José A. Ferreyra. Basada en el soneto homónimo de Evaristo Carriego.

La borrachera del tango (1928), dirigida por Edmo Cominetti. Basada en la obra de teatro de Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo.

La leyenda del mojón (1929), dirigida por Camilo Zaccaria Soprani. Basada en el poema homónimo de Juan Pedro López.

Los tres berretines (1933), dirigida por Enrique Telémaco Susini. Basada en la obra de teatro homónima de Nicolás de las Llanderas.

Juan Moreira (1936), dirigida por Nelo Cosimi. Basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez.

Santos Vega (1936), dirigida por Luis José Moglia Barth. Basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez.

Amalia (1936), dirigida por Luis José Moglia Barth. Basada en la novela homónima de José Mármol.

Viento norte (1937), dirigida por Mario Soffici. Basada en la novela *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla.

Los caranchos de la Florida (1938), dirigida por Alberto de Zavalía. Basada en la novela homónima de Benito Lynch.

Lo que no perdonó (1938), dirigida por José Agustín Ferreyra. Basada en la novela homónima de Hugo Wast.

El mono relojero (1938), dirigida por Quirino Cristiani. Basada en el cuento homónimo de Constancio Vigil.

Las de Barranco (1938), dirigida por Tito Davinson. Basada en la obra de teatro homónima de Gregorio de Laferrere.

Prisioneros de la tierra (1939), dirigida por Mario Soffici. Basada en los cuentos "Una bofetada", "El peón", "Desterrados" y "Los destiladores de naranja" de Horacio Quiroga.

El matrero (1939), dirigida por Orestes Caviglia. Basada en la ópera homónima de Yamandú Rodríguez.

El inglés de los güesos (1940), dirigida por Carlos Hugo Christensen. Basada en la novela homónima de Benito Lynch.

Huella (1940), dirigida por Luis José Moglia Barth. Basada en la obra *Facundo: civilización y barbarie* de Domingo F. Sarmiento.

La casa de los cuervos (1941), dirigida por Carlos Borcosque. Basada en la novela homónima de Hugo Wast.

Los afincaos (1941), dirigida por Leónidas Barletta. Basada en la obra de teatro homónima de Enzo Aloisi y Bernardo González Arrili.

La guerra gaucha (1942), dirigida por Lucas Demare. Basada en el libro de cuentos homónimo de Leopoldo Lugones.

El camino de las llamas (1942), dirigida por Mario Soficci. Basada en la novela homónima de Hugo Wast.

Upa en apuros (1942), dirigida por Tito Davison. Basada en la historieta *Patoruzú* de Dante Quinterno.

Juvenilia (1943), dirigida por Augusto César Vatteone. Basada en la novela homónima de Miguel Cané.

Stella (1943), dirigida por Benito Perojo. Basada en la novela homónima de César Duayen (seudónimo de Emma de la Barra).

Su mejor alumno (1944), dirigida por Lucas Demare. Basada en el libro *Vida de Dominguito* de Domingo F. Sarmiento.

Los verdes paraísos (1947), dirigida por Carlos Hugo Christensen. Basada en el cuento "Su ausencia" de Horacio Quiroga.

Santos Vega vuelve (1947), dirigida por Leopoldo Torres Ríos. Basada en el poema *Santos Vega* de Rafael Obligado.

Los pulpos (1948), dirigida por Carlos Hugo Christensen. Basada en la novela homónima de Marcelo Peyret.

Juan Moreira (1948), dirigida por Luis José Moglia Barth. Basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez.

El crimen de Oribe (1950), dirigida por Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson. Basada en el cuento "El perjurio de la nieve" de Adolfo Bioy Casares.

Nacha Regules (1950), dirigida por Luis César Amadori. Basada en la novela homónima de Manuel Gálvez.

El puente (1950), dirigida por Carlos Gorostiza. Basada en su obra de teatro homónima.

Arrabalera (1950), dirigida por Tulio Demicheli. Basada en la obra de teatro *Un tal Servando Gómez* de Samuel Eichelbaum.

Los isleros (1951), dirigida por Lucas Demare. Basada en la novela homónima de Ernesto L. Castro.

Donde comienzan los pantanos (1952), dirigida por Antonio Ber Ciani. Basada en la novela homónima de Elbio Bernárdez Jacques.

El túnel (1952), dirigida por León Klimovsky. Basada en la novela homónima de Ernesto Sábato.

Facundo, el tigre de los llanos (1952), dirigida por Miguel P. Tato y Carlos F. Borquesque. Basada en la obra *Facundo: civilización y barbarie* de Domingo F. Sarmiento.

Las aguas bajan turbias (1952), dirigida por Hugo del Carril. Basada en la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela.

Muerte en las calles (1952), dirigida por Leo Fleider. Basada en la novela homónima de Manuel Gálvez.

La Tigra (1953), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en el sainete homónimo de Florencio Sánchez.

Barrio gris (1954), dirigida por Mario Soficci. Basada en la novela homónima de Joaquín Gómez Bas.

Días de odio (1954), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en el cuento "Emma Zunz" de Jorge Luis Borges.

El último perro (1956), dirigida por Lucas Demare. Basada en la novela homónima de Guillermo House.

Los tallos amargos (1956), dirigida por Fernando Ayala. Basada en la novela homónima de Adolfo Jasca.

Una viuda difícil (1957), dirigida por Fernando Ayala. Basada en la obra de teatro homónima de Conrado Nalé Roxlo.

La casa del ángel (1957), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en la novela homónima de Beatriz Guido.

Rosaura a las diez (1958), dirigida por Mario Soffici. Basada en la novela homónima de Marco Denevi.

El festín de Satanás (1958), dirigida por Ralph Pappier. Basada en la obra *Miércoles Santo* de Manuel Gálvez.

Una cita con la vida (1958), dirigida por Hugo del Carril. Basada en la novela *Calles de tango* de Bernardo Verbitsky.

El jefe (1958), dirigida por Fernando Ayala. Basada en el cuento homónimo de David Viñas.

Las tierras blancas (1959), dirigida por Hugo del Carril. Basada en la novela homónima de Juan José Manauta.

Reportaje en el infierno (1959), dirigida por Román Viñoly Barreto. Basada en la novela homónima de Abel Mateo.

Las furias (1960), dirigida por Vlasta Lah. Basada en la obra de teatro homónima de Enrique Suárez de Deza.

Álamos talados (1960), dirigida por Catrano Catrani. Basada en la novela homónima de Abelardo Arias.

El asalto (1960), dirigida por Kurt Land. Basada en la novela homónima de Enrique Silberstein.

Fin de fiesta (1960), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en la novela homónima de Beatriz Guido.

La madrastra (1960), dirigida por Rodolfo Blasco. Basada en el cuento homónimo de Álvaro Yunque.

Shunko (1960), dirigida por Lautaro Murúa. Basada en la novela homónima de Jorge W. Ábalos.

Un guapo del 900 (1960), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en la obra de teatro homónima de Samuel Eichelbaum.

La mano en la trampa (1961), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en la novela homónima de Beatriz Guido.

Alias Gardelito (1961), dirigida por Lautaro Múrua. Basada en el cuento "Toribio Torres, alias Gardelito" de Bernardo Kordon.

El romance de un gaucho (1961), dirigida por Rubén W. Cavalloti. Basada en la novela homónima de Benito Lynch.

Don Frutos Gómez (1961), dirigida por Rubén W. Cavallotti. Basada en el libro *Cuentos y cartas correntinos* de Velmiro Ayala Gauna.

El centroforward murió al amanecer (1961), dirigida por René Mugica. Basada en la obra de teatro homónima de Agustín Cuzzani.

Piel de verano (1961), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en el cuento "Convalecencia" de Beatriz Guido.

El bruto (1962), dirigida por Rubén W. Cavallotti. Basada en la novela homónima de Arturo Cerretani.

El hombre de la esquina rosada (1962), dirigida por René Mugica. Basada en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges.

El último piso (1962), dirigida por Daniel Cherniavsky. Basada en la novela homónima de Jorge Masciángioli.

Dar la cara (1962), dirigida por José A. Martínez Suárez. Guion de David Viñas, quien luego escribió la novela homónima.

Los venerables todos (1962), dirigida por Manuel Antín. Basada en su novela homónima.

Setenta veces siete (1962), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en el cuento "Sur viejo" de Dalmiro Sáenz.

La cifra impar (1962), dirigida por Manuel Antín. Basada en el cuento "Cartas de mamá" de Julio Cortázar.

Los inundados (1962), dirigida por Fernando Birri. Basada en el cuento homónimo de Mateo Booz.

Barcos de papel (1963), dirigida por Román Viñoly Barreto. Basada en el cuento "La bola de cristal" y la novela *Barcos de papel,* ambos de Álvaro Yunque.

Una excursión a los indios ranqueles (1963), dirigida por Derlis M. Beccaglia. Basada en el libro homónimo de Lucio V. Mansilla.

Paula cautiva (1963), dirigida por Fernando Ayala. Basada en el cuento homónimo de Beatriz Guido.

Tres historias fantásticas (1964), dirigida por Marco Madames. Basada en los cuentos "La red" de Silvina Ocampo, "El experimento" de Santiago Dabove y "El venado de las siete rosas" de Miguel Ángel Asturias.

El encuentro (1964), dirigida por Dino Minitti. Basada en el cuento "El taximetrista" de Juan José Saer.

Mujeres perdidas (1964), dirigida por Rubén W. Cavallotti. Basada en el cuento "Sí" de Dalmiro Sáenz.

Circe (1964), dirigida por Manuel Antín. Basada en el cuento homónimo de Julio Cortázar.

El perseguidor (1965), dirigida por Osías Wilenski. Basada en el cuento homónimo de Julio Cortázar.

Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes (1965), dirigida por Fernando Siro. Basada en el cuento "El mal necesario" de Dalmiro Sáenz.

El reñidero (1965), dirigida por René Mugica. Basada en la obra de teatro homónima de Sergio de Cecco.

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más... (1966), dirigida por Leonardo Favio. Basada en el cuento "Romance del Aniceto y la Francisca" de Jorge Zuhair Jury.

Gente en la calle (1967), dirigida por Jorge Darnell. Basada en la novela homónima de Syria Poletti.

¡Ufa con el sexo! (1968), dirigida por Rodolfo Kuhn. Basada en la obra de teatro *Hip Hip Ufa* de Dalmiro Sáenz.

Martín Fierro (1968), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en el poema homónimo de José Hernández.

Palo y hueso (1968), dirigida por Nicolás Sarquís. Basada en el cuento homónimo de Juan José Saer.

Don Segundo Sombra (1969), dirigida por Manuel Antín. Basada en la novela homónima de Ricardo Güiraldes.

Tiro de gracia (1969), dirigida por Ricardo Becher. Basada en la novela homónima de Sergio Mulet.

Allá lejos y hace tiempo (1969), dirigida por Ricardo Becher. Basada en la novela homónima de Guillermo Hudson.

La fiaca (1969), dirigida por Fernando Ayala. Basada en la obra de teatro homónima de Ricardo Talesnik.

Invasión (1969), dirigida por Hugo Santiago Muchnik. Basada en un argumento de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago.

Amalio Reyes, un hombre (1970), dirigida por Enrique Carreras. Basada en la novela *El romance de Amalio Reyes* de Cátulo Castillo.

El santo de la espada (1970), dirigida por Leopoldo Torre Nilson. Basada en la novela homónima de Ricardo Rojas.

El ayudante (1971), dirigida por Mario David. Basada en el cuento "El sordomudo" de Guillermo Kordon.

Santos Vega (1971), dirigida por Carlos Borcosque Jr. Basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez y el poema homónimo de Rafael Obligado.

Güemes, la tierra en armas (1971), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en la obra de teatro *La tierra en armas* de Juan Carlos Dávalos y Ramón Serrano.

Juan Moreira (1973), dirigida por Leonardo Favio. Basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez.

Los siete locos (1973), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en la novela homónima de Roberto Arlt.

Operación Masacre (1973), dirigida por Jorge Cedrón. Basada en el libro homónimo de Rodolfo Walsh.

Paño verde (1973), dirigida por Mario David. Basada en la novela homónima de Roger Plá.

Boquitas pintadas (1974), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Basada en la novela homónima de Manuel Puig.

La Patagonia rebelde (1974), dirigida por Héctor Olivera. Basada en el libro homónimo de Osvaldo Bayer.

El amor infiel (1974), dirigida por Mario David. Basada en la novela *La trampa* de María Angélica Bosco.

La invención de Morel (1974), dirigida por Emidio Greco. Basada en la novela homónima de Adolfo Bioy Casares.

La tregua (1974), dirigida por Sergio Renán. Basada en la novela homónima de Mario Benedetti.

La guerra del cerdo (1975), dirigida por Leopoldo Torre Nilson. Basada en la novela *Diario de la guerra del cerdo* de Adolfo Bioy Casares.

La hora de María y el pájaro de oro (1975), dirigida por Rodolfo Kuhn. Basada en la novela *El pájaro de fuego* de Eduardo Gudiño Kieffer.

Los gauchos judíos (1975), dirigida por Juan José Jusid. Basada en la novela homónima de Alberto Gerchunoff.

El muerto (1975), dirigida por Héctor Olivera. Basada en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges.

Nazareno Cruz y el lobo, las palomas y los gritos (1975), dirigida por Leonardo Favio. Basada en el radioteatro homónimo de Juan Carlos Chiappe.

Los orilleros (1975), dirigida por Ricardo Luna. Sobre un guion de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges.

Piedra libre (1976), dirigida por Leopoldo Torre Nilson. Basada en el cuento homónimo de Beatriz Guido.

El grito de Celina (1976), dirigida por Mario David. Basada en el cuento "Los ojos de Celina" de Bernardo Kordon.

Saverio, el cruel (1977), dirigida por Ricardo Wullicher. Basada en la obra de teatro homónima de Roberto Arlt.

Crecer de golpe (1977), dirigida por Sergio Renán. Basada en la novela *Alrededor de la jaula* de Haroldo Conti.

El casamiento de Laucha (1977), dirigida por Enrique Dawi. Basada en la novela homónima de Roberto J. Payró.

Un idilio de estación (1978), dirigida por Aníbal Uset. Basada en la novela *Rosaura* de Ricardo Güiraldes.

Allá lejos y hace tiempo (1978), dirigida por Manuel Antín. Basada en el libro homónimo de Guillermo Enrique Hudson.

El poder de las tinieblas (1979), dirigida por Mario Sabato. Basada en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato.

Hormiga Negra (1979), dirigida por Ricardo Defilippi. Basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez.

El fausto criollo (1979), dirigida por Luis Saslavsky. Basada en el poema *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* de Estanislao del Campo.

La nona (1979), dirigida por Héctor Olivera. Basada en la obra homónima de Roberto "Tito" Cossa.

Desde el abismo (1980), dirigida por Fernando Ayala. Basada en la novela *Desde la séptima tiniebla. Memoria de una alcohólica* de Teresa Gondra.

Días de ilusión (1980), dirigida por Fernando Ayala. Basada en el cuento "Mamá niebla" de Poldy Bird.

De la misteriosa Buenos Aires (1981), dirigida por Alberto Fischerman, Ricardo Wullicher y Oscar Barney Finn. Basada en el libro de relatos *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez.

Los viernes de la eternidad (1981), dirigida por Héctor Olivera. Basada en la novela homónima de María Granata.

Sentimental (réquiem para un amigo) (1981), dirigida por Sergio Renán. Basada en la novela *Los desangelados* de Geno Díaz.

Últimos días de la víctima (1982), dirigida por Adolfo Aristarain. Basada en la novela homónima de José Pablo Feinmann.

Pubis angelical (1982), dirigida por Raúl de la Torre. Basada en la novela homónima de Manuel Puig.

¿Somos? (1982), dirigida por Carlos Hugo Christensen. Basada en el cuento "Si no vino es porque no vino" de Eduardo Gudiño Kieffer.

Los pasajeros del jardín (1982), dirigida por Alejandro Doria. Basada en la novela homónima de Silvina Bullrich.

La invitación (1982), dirigida por Manuel Antín. Basada en la novela homónima de Beatriz Guido.

No habrá más penas ni olvidos (1983), dirigida por Héctor Olivera. Basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano.

Cuarteles de invierno (1984), dirigida por Lautaro Murúa. Basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano.

El juguete rabioso (1984), dirigida por Aníbal Di Salvo y José María Paolantonio. Basada en la novela homónima de Roberto Arlt.

El otro (1984), dirigida por Arturo Ripstein. Basada en el cuento "El impostor" de Silvina Ocampo.

Camila (1984), dirigida por María Luisa Bemberg. Basada en el libro *Camila O'Gorman* de Felisberto Pelissot.

Noches sin lunas ni soles (1984), dirigida por José A. Martínez Suárez. Basada en la novela homónima de Rubén Tizziani.

Los chicos de la guerra (1984), dirigida por Bebe Camin. Basada en la novela homónima de Daniel Kon.

Flores robadas en los jardines de Quilmes (1985), dirigida por Antonio Ottone. Basada en la novela homónima de Jorge Asís.

Luna caliente (1985), dirigida por Roberto Denis. Basada en la novela homónima de Mempo Giardinelli.

Tacos altos (1985), dirigida por Sergio Renán. Basada en los relatos "Domingo en el río" y "Fuimos a la ciudad" de Bernardo Kordon.

El beso de la mujer araña (1985), dirigida por Héctor Babenco. Basada en la novela homónima de Manuel Puig.

Hay unos tipos abajo (1985), dirigida por Rafael Filipelli. Basada en la novela homónima de Antonio Dal Masetto.

Perros de la noche (1986), dirigida por Teo Kofman. Basada en la novela homónima de Enrique Medina.

Soy paciente (1986), dirigida por Rodolfo Corral. Basada en la novela homónima de Ana María Shua.

Los amores de Laurita (1986), dirigida por Antonio Ottone. Basada en la novela homónima de Ana María Shua.

La noche de los lápices (1986), dirigida por Héctor Olivera. Basada en el libro homónimo de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez.

Seré cualquier cosa, pero te quiero (1986), dirigida por Carlos Galettini. Basada en la obra de teatro *Llegó el plomero* de Sergio de Cecco.

Con la misma bronca (1987), dirigida por Mario David. Basada en la novela *Vencedores y vencidos* de Bernardo Kordon.

Las puertitas del señor López (1988), dirigida por Alberto Fischerman. Basada en la historieta homónima de Carlos Trillo y Horacio Altuna.

Matar es morir un poco (1988), dirigida por Héctor Olivera. Basada en la novela *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann.

Nadie nada nunca (1988), dirigida por Raúl Beceyro. Basada en la novela homónima de Juan José Saer.

Martín Fierro (1989), dirigida por Fernando Laverde. Basada en el poema homónimo de José Hernández.

Después del último tren (1989), dirigida por Miguel Mirra. Basada en la novela *Viejo camino del maíz* de Adolfo Colombres.

Negra medianoche (1990), dirigida por Héctor Olivera. Basada en la novela *Estudio en negro* de José Pablo Feinmann.

Cien veces no debo (1990), dirigida por Alejandro Doria. Basada en la obra de teatro homónima de Ricardo Talesnik.

Chiquilines (1991), dirigida por Mario A. Mittelman. Basada en los cuentos "Enroscado" de Antonio Di Benedetto y "Un muchacho sin suerte" de Álvaro Yunque.

Las tumbas (1991), dirigida por Javier Torre. Basada en la novela homónima de Enrique Medina.

En memoria de Paulina (1991), dirigida por Alejandro Areal Vélez. Basada en el cuento homónimo de Adolfo Bioy Casares.

El lado oscuro del corazón (1992), dirigida por Eliseo Subiela. Basada en poemas de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman.

Rapado (1992), dirigida por Martín Rejtman. Basada en su libro de cuentos homónimo.

De eso no se habla (1993), dirigida por María Luisa Bemberg. Basada en el cuento homónimo de Julio Llinás.

Funes, un gran amor (1993), dirigida por Raúl de la Torre. Basada en la novela *Háblenme de Funes* de Humberto Costantini.

Siempre es difícil volver a casa (1993), dirigida por Jorge Polaco. Basada en la novela homónima de Antonio Dal Masetto.

El acto en cuestión (1993), dirigida por Alejandro Agresti. Basada en su novela homónima.

Facundo, la sombra del tigre (1994), dirigida por Nicolás Sarquís. Basada en la obra *Facundo: civilización y barbarie* de Domingo F. Sarmiento.

Una sombra ya pronto serás (1994), dirigida por Héctor Olivera. Basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano.

Historias de amor, de locura y de muerte (1994), dirigida por Nemesio Juárez. Basada en los cuentos "El techo de incienso", "El desierto", "El hijo", "Los precursores", "Los mensú", "El Yaciyateré", "Una bofetada" y "Los desterrados" de Horacio Quiroga.

Guerreros y cautivas (1994), dirigida por Edgardo Cozarinsky. Basada en el cuento "Historia del guerrero y la cautiva" de Jorge Luis Borges.

Patrón (1995), dirigida por Jorge Roca. Basada en el cuento homónimo de Abelardo Castillo.

El sueño de los héroes (1996), dirigida por Sergio Renán. Basada en la novela homónima de Adolfo Bioy Casares.

Otra esperanza (1996), dirigida por Mercedes Frutos. Basada en el cuento homónimo de Adolfo Bioy Casares.

Moebius (1996), dirigida por Gustavo Mosquera R. Basada en el cuento "Un subterráneo llamado Moebius" de Armin Joseph Deutsch. El film posee giros propios de la literatura borgeana.

El impostor (1997), dirigida por Alejandro Maci. Basada en el cuento homónimo de Silvina Ocampo.

Bajo bandera (1997), dirigida por Juan José Jusid. Basada en la novela homónima de Guillermo Saccomano.

Ni el tiro del final (1997), dirigida por Juan José Campanella. Basada en la novela homónima de José Pablo Feinmann.

Asesinato a distancia (1998), dirigida por Santiago Carlos Oves. Basada en el cuento homónimo de Rodolfo Walsh.

Diario para un cuento (1998), dirigida por Jana Bokova. Basada en el cuento homónimo de Julio Cortázar.

El juguete rabioso (1998), dirigida por Javier Torre. Basada en la novela homónima de Roberto Arlt.

Manuelita (1999), dirigida por Manuel García Ferré. Basada en la obra de María Elena Walsh.

Yepeto (1999), dirigida por Eduardo Calcagno. Basada en la obra de teatro homónima de Roberto "Tito" Cossa.

América mía (1999), dirigida por Gerardo Herrero. Basada en la novela *Frontera sur* de Horacio Vázquez Rial.

Plata quemada (2000), dirigida por Marcelo Piñeyro. Basada en la novela homónima de Ricardo Piglia.

Una noche con Sabrina Love (2000), dirigida por Alejandro Agresti. Basada en la novela homónima de Pedro Mairal.

El amor y el espanto (2000), dirigida por Juan Carlos Desanzo Basada en los cuentos "Pierre Menard, autor del Quijote" y "Funes, el memorioso", entre otros, de Jorge Luis Borges.

Los libros y la noche (2000), dirigida por Tristán Bauer. Basada en la vida y obra de Jorge Luis Borges.

Un amor de Borges (2000), dirigida por Javier Torre. Basada en el libro *Borges a contraluz* de Estela Canto.

Cicatrices (2000), dirigida por Patricio Coll. Basada en la novela homónima de Juan José Saer.

Bajar es lo peor (2000), dirigida por Leyla Grünberg. Basada en la novela homónima de Mariana Enríquez.

La fuga (2001), dirigida por Eduardo Mignogna. Basada en su novela homónima.

Tan de repente (2002), dirigida por Diego Lerman. Basada en la novela *La prueba* de César Aira.

Antigua vida mía (2002), dirigida por Héctor Olivera. Basada en la novela homónima de Marcela Serrano.

La guerra de los gimnasios (2004), dirigida por Diego Lerman. Basada en la novela homónima de César Aira.

Un año sin amor (2004), dirigida por Anahí Berneri. Basada en la novela homónima de Pablo Pérez.

Patoruzito (2004), dirigida por José Luis Massa. Basada en la historieta homónima de Dante Quinterno.

Antes del fin (2004), dirigida por Nahuel de la Calle. Basada en el libro homónimo de Ernesto Sabato.

Adiós, querida luna (2004), dirigida por Fernando Spiner. Basada en la obra *Gravedad* de Sergio Bizzio.

Juego subterráneo (2005), dirigida por Ricardo Gervitz. Basada en el cuento "Manuscrito hallado en un bolsillo" de Julio Cortázar.

Iluminados por el fuego (2005), dirigida por Tristán Bauer. Basada en el libro homónimo de Edgardo Esteban y Gustavo Romero Borri.

Los suicidas (2005), dirigida por Juan Villegas. Basada en la novela homónima de Antonio Di Benedetto.

Patoruzito II, la gran aventura (2006), dirigida por José Luis Massa. Basada en la historieta homónima de Dante Quinterno.

Crónica de una fuga (2006), dirigida por Israel Caetano. Basada en la novela autobiográfica *Pase libre: la fuga de Mansión Seré* de Claudio Tamburrini.

Martín Fierro, el ave solitaria (2006), dirigida por Gerardo Vallejo. Basada en el poema homónimo de José Hernández.

Martín Fierro, la película (2007), dirigida por Liliana Romero y Norman Ruiz. Basada en el poema homónimo de José Hernández.

El pasado (2007), dirigida por Héctor Babenco. Basada en la novela homónima de Alan Pauls.

Isidoro, la película (2007), dirigida por José Luis Massa. Basada en la historieta homónima de Dante Quinterno.

XXY (2007), dirigida por Lucía Puenzo. Basada en el cuento "Cinismo" de Sergio Bizzio.

La señal (2007), dirigida por Ricardo Darín. Basada en la novela homónima de Eduardo Mignona.

Aniceto (2008), dirigida por Leonardo Favio. Basada en el cuento "El cenizo" de Jorge Zuhair Jury.

La cámara oscura (2008), dirigida por María Victoria Menis. Basada en el cuento homónimo de Angélica Gorodischer.

El artista (2008), dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat. Basada en la novela homónima de Alberto Laiseca.

Mentiras piadosas (2008), dirigida por Diego Sabanés. Basada en el cuento "La salud de los enfermos" de Julio Cortázar.

La orilla que se abisma (2008), dirigida por Gustavo Fontán. Basada en el poemario homónimo de Juan L. Ortiz.

Boogie, el aceitoso (2009), dirigida por Gustavo Cova. Basada en la historieta homónima de Roberto Fontanarrosa.

Las viudas de los jueves (2009), dirigida por Marcelo Piñeyro. Basada en la novela homónima de Claudia Piñeiro.

El niño pez (2009), dirigida por Lucía Puenzo. Basada en su novela homónima.

El secreto de sus ojos (2009), dirigida por Juan José Campanella. Basada en la novela *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri.

Rabia (2009), dirigida por Sebastián Cordero. Basada en la novela homónima de Sergio Bizzio.

Aballay, el hombre sin miedo (2010) Dirigida por Fernando Spiner. Basada en el cuento "Aballay" de Antonio Di Benedetto.

Dormir al sol (2010), dirigida por Alejandro Chomski. Basada en la novela homónima de Adolfo Bioy Casares.

Cuentos de la selva (2010), dirigida por Liliana Romero y Norman Ruiz. Basada en el libro de cuentos homónimo de Horacio Quiroga.

Zenitram (2010), dirigida por Luis Barone. Basada en el libro de cuentos homónimo de Juan Sasturain.

La mirada invisible (2010), dirigida por Diego Lerman. Basada en la novela *Las ciencias morales* de Martín Kohan.

Ocio (2010), dirigida por Alejandro Lingenti y Juan Villegas. Basada en la novela homónima de Fabián Casas.

El fausto criollo (2011), dirigida por Fernando Birri. Basada en el poema *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* de Estanislao del Campo.

Un amor (2011), dirigida por Paula Hernández. Basada en el cuento "Un amor para toda la vida" de Sergio Bizzio.

Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo (2011), dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat. Basada en el cuento homónimo de Alberto Laiseca.

La guerra del cerdo (2012), dirigida por David María Putorti. Basada en la novela homónima de Adolfo Bioy Casares.

Cornelia frente al espejo (2012), dirigida por Daniel Rosenfeld. Basada en el cuento homónimo de Silvina Ocampo.

Wakolda (2013), dirigida por Lucía Puenzo. Basada en su novela homónima.

Tesis sobre un homicidio (2013), dirigida por Hernán Goldfrid. Basada en la novela homónima de Diego Paszkowski.

Metegol (2013), dirigida por Juan José Campanella. Basada en el cuento "Memorias de un wing derecho" de Roberto Fontanarrosa.

Kamchatka (2013), dirigida por Marcelo Piñeyro. Basada en la novela homónima de Marcelo Figueras.

Betibú (2014), dirigida por Miguel Cohan. Basada en la novela homónima de Claudia Piñeiro.

El inventor de juegos (2014), dirigida por Juan Pablo Buscarini. Basada en la novela homónima de Pablo De Santis.

El patrón, radiografía de un crimen (2014), dirigida por Sebastián Schindel. Basada en el libro homónimo de Elías Neuman.

Tuya (2015), dirigida por Edgardo González Amer. Basada en la novela homónima de Claudia Piñeiro.

Kryptonita (2015), dirigida por Nicanor Loreti. Basada en la novela homónima de Leonardo Oyola.

Abzurdah (2015), dirigida por Daniela Goggi. Basada en la novela homónima de Cielo Latini.

Papeles en el viento (2015), dirigida por Juan Taratuto. Basada en la novela homónima de Eduardo Sacheri.

Operación México, un pacto de amor (2015). Dirigida por Leonardo Bechini. Basada en la novela *Tucho. La "Operación México" o lo irrevocable de la pasión* de Rafael Bielsa.

La valija de Benavídez (2016), dirigida por Laura Casabé. Basada en el cuento *La pesada valija de Benavídes* de Samanta Schweblin.

El limonero real (2016), dirigida por Gustavo Fontán. Basada en la novela homónima de Juan José Saer.

Era el cielo (2016), dirigida por Marco Dutra. Basada en la novela homónima de Sergio Bizzio.

La idea de un lago (2016), dirigida por Milagros Mumenthaler. Basada en el fotopoemario *Pozo de aire* de Guadalupe Gaona.

La larga noche de Francisco Sanctis (2016), dirigida por Andrea Testa y Francisco Márquez. Basada en la novela homónima de Humberto Constantini.

El otro hermano (2017), dirigida por Israel Caetano. Basada en la novela *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued.

Los padecientes (2017), dirigida por Nicolás Tuozzo. Basada en la novela homónima de Gabriel Rolón.

Los que aman, odian (2017), dirigida por Alejandro Maci. Basada en la novela homónima de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo.

Zama (2017), dirigida por Lucrecia Martel. Basada en la novela homónima de Antonio Di Benedetto.

Barrefondo (2017), dirigida por Jorge Leandro Colás. Basada en la novela homónima de Félix Bruzzone.

Las grietas de Jara (2017), dirigida por Nicolás Gil Lavedra. Basada en la novela homónima de Claudia Piñeiro.

Perdida (2018), dirigida por Alejandro Montiel. Basada en la novela *Cornelia* de Florencia Etcheves.

El origen de la tristeza (2018), dirigida por Néstor Frenkel. Basada en la novela homónima de Pablo Ramos.

La odisea de los giles (2019), dirigida por Sebastián Boresztein. Basada en la novela *La noche de la usina* de Eduardo Sacheri.

La muerte no existe y el amor tampoco (2019), dirigida por Fernando Salem. Basada en la novela *Agosto* de Romina Paula.

El hijo (2019), dirigida por Sebastián Schindel. Basada en el cuento "Una madre protectora" de Guillermo Martínez.

La casa de los conejos (2020), dirigida por Valeria Salinger. Basada en la novela homónima de Laura Alcoba.

Bahía Blanca (2020), dirigida por Rodrigo Caprotti. Basada en la novela homónima de Martín Kohan.

Las siamesas (2020), dirigida por Paula Hernández. Basada en el cuento homónimo de Guillermo Saccomano.

Erdosain (2020), dirigida por Fernando Spiner y Ana Piterbarg. Basada en las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt.

La corazonada (2020), dirigida por Alejandro Montiel. Basada en la novela *La virgen en tus ojos* de Florencia Etcheves.

Distancia de rescate (2021), dirigida por Claudia Llosa. Basada en la novela homónima de Samanta Schweblin.

Yo nena, yo princesa (2021), dirigida por Federico Palazzo. Basada en el libro homónimo de Gabriela Mansilla.

La uruguaya (2022), dirigida por Ana García Blaya. Basada en la novela homónima de Pedro Mairal.

Un crimen argentino (2022), dirigida por Lucas Combina. Basada en la novela homónima de Reynaldo Sietecase.

Pipa (2022), dirigida por Alejandro Montiel. Basada en la novela *La virgen en tus ojos* de Florencia Etcheves.

Más respeto que soy tu madre (2022), dirigida por Marcos Carnevale. Basada en la novela homónima de Hernán Casciari.

La ira de Dios (2022), dirigida por Sebastián Schindel. Basada en la novela *La muerte lenta de Luciana B.* de Guillermo Martínez.

Camuflaje (2022), dirigida por Jonathan Perel. Basada en la novela *Campo de mayo* de Félix Bruzzone.

Pequeña flor (2022), dirigida por Santiago Mitre. Basada en la novela homónima de Iosi Havilio.

El rapto (2023), dirigida por Daniela Goggi. Basada en la novela *El salto de papá* de Martín Sivak.

Elena sabe (2023), dirigida por Anahí Berneri. Basada en la novela homónima de Claudia Piñeiro.

El viento que arrasa (2023), dirigida por Paula Hernández. Basada en la novela homónima de Selva Almada.

Muchachos, la película de la gente (2023), dirigida por Jesús Bracera. Basada en un cuento de Hernán Casciari.

Reflejado (2024), dirigida por Juan Baldana. Basada en la novela *Limpiavidrios* de José Supera.

La virgen de la tosquera (2025), dirigida por Laura Casabé. Basada en los cuentos "La virgen de la tosquera" y "El carrito" de Mariana Enríquez.



ESCRITOS EN CELULOIDE

ESCANEÁ ESTE QR Y ESCUCHÁ LAS ENTREVISTAS A ESCRITORES,
GUIONISTAS Y DIRECTORES DE CINE ARGENTINOS.

Presidente de la Nación
Javier Milei

Ministra de Capital Humano
Sandra Pettovello

Directora de la Biblioteca Nacional
Susana Soto

Subdirectora de la Biblioteca Nacional
Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación Bibliotecológica
Pablo García

Director Nacional de Coordinación Cultural
Guillermo David

Director General de Coordinación Administrativa
Roberto Arno

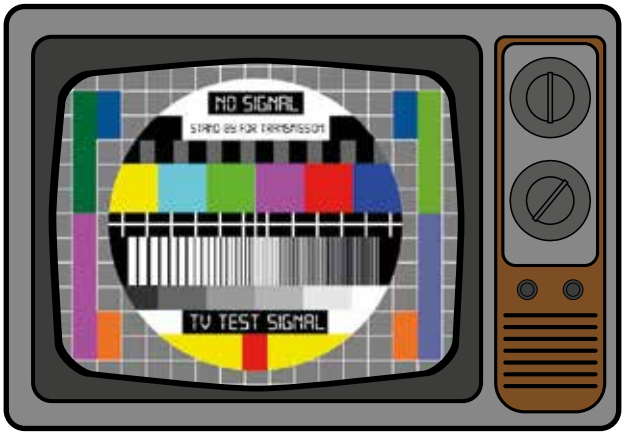
Coordinación: Fernanda Olivera y Federico Boido. **Investigación y textos:** Mariano Buscaglia, Antonio Dziembrowski, Sofía Álvarez, Fernanda Olivera y Federico Boido. **Dirección de Investigaciones:** Evelyn Galiazo. **Diseño de catálogo:** Maia Kujnitzky. **Diseño de exposición:** Maia Kujnitzky, Magdalena Romero, Veronique Pestoni. **Montaje:** Valeria Agüero, Ezequiel Gallarini, Pamela Miceli, Juan Manuel Arguello, Andrés Girola y Emiliano García. **Producción:** Martín Blanco y Karina Lorenzo. **Edición y corrección de textos:** Departamento de Publicaciones. **Corrección de textos de la muestra:** Virginia Feinmann. **Videos:** Prensa y Comunicación. **Dispositivos y maquetas:** Inés Girola.

Autores invitados: Emilio Bernini y Agustín Campero.

Entrevistados para la exposición: Héctor Olivera, Laura Casabé, Martín Rejtman, Claudia Piñeiro, Fernando Spiner, Leonel D'Agostino.

Áreas de la Biblioteca Nacional que intervinieron en la muestra y el catálogo: Departamento de Libros, Hemeroteca, Departamento de Archivos, Sala de Fototeca, Sala de Audioteca, Sala del Tesoro. Dirección Nacional de Coordinación Cultural, Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales, Departamento de Diseño Gráfico, Departamento de Montaje, Departamento de Publicaciones, Departamento de Procesos Técnicos, Departamento de Sonido e Iluminación, Departamento de Infraestructura y Servicios, Departamento de Preservación, Área de restauración, Coordinación de Prensa y Comunicación, Centro de Microfilmación y Digitalización.

Agradecimientos: Archivo Lumiton, Archivo Estudio San Miguel, Archivo Argentina Sono Film, La Televisión Pública, Archivo Prisma, ENERC, Archivo General de La Nación, Museo del Cine, Lucrecia Martel, Productora Rei Pictures, Félix Bruzzone, Pablo Chernov, Martín Rejtman, Fernando Spiner, Ana Piterbarg, Luis Dziembrowski, Sebastián Schindel, Paula Hernández, Tomás Grondona, Diego Manso, Lautaro Guazú (Joaquín Lezcano), Candela Vey, Martín Miguel Pereira, Alejandro Ojeda, Familia Feinmann, Daniela Carreira, Máximo Fiori, Andrea Jadrosic, Silvina Colombo.


NO SIGNAL
TV TEST SIGNAL



Biblioteca Nacional
Mariano Moreno