

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
LICENCIATURA EN ARTES

HISTORIA DEL CINE LATINOAMERICANO Y ARGENTINO

***ASESINATO EN EL SENADO DE LA NACIÓN***  
***JUAN JOSÉ JUSID***

GONZALEZ, ROCÍO  
MOTTA, ELIZABETH  
PEREIRA, MICAELA

Contacto: [elizabethmotta@yahoo.com.ar](mailto:elizabethmotta@yahoo.com.ar)

Año de cursada: 2005

## Índice

1. Introducción.....	02
2. Argumento.....	04
3. Biografía del Film.....	05
Pre-producción .....	05
3.1.1    Idea .....	05
3.1.2    Guión .....	06
3.1.3    Reparto de Actores .....	09
Producción .....	11
3.2.1    Productora.....	11
3.2.2    Rodaje.....	11
3.2.3    Los actores y sus personajes.....	13
Post-producción.....	15
3.3.1    Estreno.....	15
3.3.2    Público.....	16
3.3.3    Críticas .....	16
3.3.4    Premios y festivales.....	19
Televisación.....	20
3.4.1    Censura.....	20
3.5. Conclusiones.....	22
4. Análisis del film.....	23
Hipótesis.....	23
Desarrollo.....	23
5. Conclusión general.....	29
6. Ficha Técnica.....	30
7. Trabajo de Campo.....	31
8. Filmografía.....	40
9. Bibliografía.....	41

## 1. INTRODUCCIÓN

El film *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984), se inscribe dentro del movimiento fílmico que surge con el re-establecimiento de la democracia, lo cual acarrea tres hechos:

- 1) ser la primer película de Juan José Jusid sin censura previa;
- 2) hablar del período de dictadura inmediatamente anterior;
- 3) la industria cinematográfica, antes que ningún otro movimiento artístico (excepto el teatro independiente), comienza a hacer uso de sus libertades y asume un papel crítico y, sobre todo, político, denunciando esa época precedente de censura y autoritarismo representada por los gobiernos militares. Como una de las características del cine de este director, esto se logra por medio de un distanciamiento con el momento histórico en que se encuentra, o por medio de metáforas.

El gobierno democrático de Raúl Alfonsín (1983-1989) se encuentra con la tarea de promover nuevas políticas culturales que respondan a la necesidad de expresión de nuestros artistas. Si bien había voluntad de promover la industria cinematográfica, se convive con la situación del cierre de salas generado por el deterioro vivido en el período anterior, donde se había comenzado a invadir el mercado con producciones extranjeras. En este sentido, la película de Jusid es muy pertinente, porque está haciendo referencia a un período en la historia en que también las políticas estatales habían favorecido el enriquecimiento de una potencia imperialista.

El objetivo del presente trabajo es poder hacer un recorrido de la vida del film desde la germinación de la idea hasta su estreno en televisión, teniendo siempre en mente que el cine tiene una doble dirección. Por un lado, habla de la historia que desea contar de manera consciente, y por otro lado, habla de la historia contemporánea a la producción del film. Como plantea Claudio España, la obra cinematográfica es un reflejo de su tiempo.

Es importante tener en cuenta que nuestro análisis, tanto del film como de las condiciones de producción, están atravesadas por la mirada histórica del hoy. Podría pensarse que se conjugan tres historias:

- la de la década del '30 (fecha en que está ambientado el film)
- la de la década del '80 (momento del rodaje, y estreno)
- la historia del 2005 que nos encuentra después de la década menemista, con la crisis socio-económica del 2001 que marca un punto de inflexión en las políticas neoliberales como resultado de dicha década.

## 2. ARGUMENTO

Film histórico, basado en un hecho real, que se centra en los acontecimientos políticos y sociales ocurridos en la Argentina durante el inicio de la década del '30. El diputado santafecino Lisandro de la Torre (Pepe Soriano) denuncia el negociado de las carnes argentinas con Inglaterra, en el tratado Roca-Runciman, que se realizó durante la presidencia de Juan P. Justo. Las denuncias se llevan a cabo en el Senado, donde los contrincantes de Lisandro, representantes del Partido Demócrata, ocultan información a la Comisión Investigadora. Finalmente, las averiguaciones llevan a la bodega del buque "Norman Star", donde aparecen libros de exportación embalados como Corned Beef, poniendo en evidencia la corrupción del Ministro de Hacienda, Federico Pinedo (Oscar Martínez) y el Ministro de Agricultura y Ganadería, Luis Duhau (Alberto Segado), los principales cómplices dentro del Senado del imperialismo inglés.

Paralelamente, se retrata la vida privada de un ex policía venido del interior del país, Ramón Valdéz Cora (Miguel Ángel Solá), dentro de su ámbito familiar y prostibulario, donde se lo ve en un rol de victimario. A su vez, se mantiene sometido servilmente a las órdenes de Don Alberto (Villanueva Cosse), figura corrupta dentro del Partido Demócrata, con quien mantiene una relación de víctima. Valdez Cora, fiel a los intereses de los conservadores, atenta contra la vida del Senador Bordabehere (Arturo Bonín) en el momento de máxima tensión dentro de las discusiones entre Lisandro, Pinedo y Duhau.

Esta historia es articulada gracias a los testimonios de las personas cercanas al ámbito cotidiano del ex comisario, quienes declaran frente al Juez en el juicio por el asesinato, donde Valdez Cora fue declarado como el único responsable de la causa.

### 3. BIOGRAFÍA DEL FILM

#### 3.1. Pre-Producción

##### 3.1.1. Idea

La idea del rodaje comienza a partir de la visión de un film de Jerzy Kawalerowicz sobre el asesinato de un presidente. Un amigo de Jusid, Pedro Kesselman, abogado laborista, le sugiere la idea de tomar para un film el tema de la muerte de un Senador electo que no había asumido por un problema burocrático. A Jusid le llamó la atención el fenómeno de éste magnicidio<sup>1</sup> por tratarse de un crimen que pone en evidencia lo difícil que ha sido a lo largo de nuestra historia sostener la democracia. Podemos observar, entonces, que desde el origen de la idea, Jusid elige la sugerencia y la metáfora para hablar de problemáticas que son parte del ser nacional. Al respecto, en la entrevista realizada al director para este trabajo él explica: “Siempre me pareció interesante no hacer una crónica de tipo periodística testimonial como hacen la televisión o los medios gráficos. Si no hacer una re-elaboración del tema, como también fue el caso de *Bajo Bandera* (1997) donde tomamos el caso Carrasco, hablando de la época que se acercaba al Cordobazo<sup>2</sup> si bien la gente podía ver claramente que estábamos hablando del caso Carrasco, implementar una metáfora si se quiere.”

Además el hecho de recurrir a eventos pasados para entender el presente manifiesta la importancia del rescate de la memoria luego de los años oscuros. Una consigna que será tomada como bandera por las agrupaciones de familiares de desaparecidos.

A partir de la propuesta de Kesselman, Jusid encarga a Mirta Lobato realizar una investigación exhaustiva sobre la denuncia de corrupción de Lisandro De la Torre en el tratado Roca-Runciman.

---

<sup>1</sup> Magnicidio: muerte violenta de una persona relevante por su cargo o algún poder)

<sup>2</sup> Cordobazo: hecho político acontecido en Córdoba capital, levantamiento de obreros y estudiantes en 1969. -

### **3.1.2. Guión**

El trabajo más arduo de Mirta Lobato fue recurrir a los diarios de todas las sesiones realizadas por la Comisión Investigadora del Comercio de Carnes. Consiguió expedientes y documentos poco conocidos, pero la investigación era, en sí, poco cinematográfica. En nuestra entrevista al director él sostiene que: “el discurso de Lisandro contiene algunos extractos de estos diarios de sesión que Somigliana, que es un brillante dramaturgo, re-redactó”<sup>3</sup> No hay que perder de vista que el guionista fue el autor de la acusación de la Cámara a los militares de la última dictadura, mientras paralelamente escribía el guión de la película. De allí que el tono de muchos de los discursos sea similar al de los recursos federales que redactaba para la Fiscalía.

La investigación para la realización del guión arrojó luz acerca de hechos que no fueron esclarecidos en su momento por la Justicia. Jusid nos comenta: “El caso que se filmaba era de público conocimiento. Estaban los que sostenían que se pretendía asesinar a Lisandro De la Torre, pero la investigación que realicé con Somigliana y Mirta Lobato nos conducen a comprender que las balas estuvieron dirigidas a Bordabehere porque de esa manera lo iban a silenciar a De la Torre. Si se hubiese matado a De la Torre se habría generado un escándalo internacional, cosa que no sucedería con Bordabehere, cuyo caso se archivó. De modo que no es cierto que Bordabehere cruzó el camino de balas dirigidas a otro, apuntaban a su persona, quien funcionó como el chivo expiatorio de alguna manera. Hay investigadores que sostienen otra postura, la del atentado a Lisandro de la Torre. Yo he discutido con ellos en televisión.”

Curiosamente Lobato descubrió muy pocos datos acerca de Ramón Valdez Cora, apenas una carilla de expediente que hacía constar que él estaba en el Senado y efectuó los disparos por la espalda al Senador Bordabehere. Asimismo, que fue policía y que se le había retirado el cargo por una situación irregular de coimas. Jusid decidió que el eje central sería la vida de este personaje y recuerda sobre la

---

<sup>3</sup> Esta entrevista, que se citará a lo largo de todo el trabajo, fue realizada por Rocío González, Elizabeth Motta y Micaela Pereira a Juan José Jusid el día 30 de Noviembre de 2005 en el Bar Domani (Salguero y Castex). Cfr. en su totalidad en el apartado “Trabajo de Campo”.

elaboración del guión: “Todo lo demás, aparte de esa media carilla del prontuario, es imaginado, lo imaginó Somigliana y fue de alguna manera lo que permitió hacer una película viva. El personaje de bronce que nos hubiera congelado toda la película, que es Lisandro, es la contrafigura. Esta fue una decisión artística muy importante, que tomamos con Somigliana a partir de lo que nos trajo Mirta Lobato. Entonces construimos lo que se llama un personaje dramático, de ficción, que respondía a todo lo que necesitaba la película. Este personaje tiene esa riqueza que no la tiene, por supuesto, ni Lisandro, ni Bordabehere, porque ahí teníamos la pauta de un personaje estereotipado que no tiene contradicciones. En cambio, Valdez Cora se vuelve loco con la hija, con el vecino, con “la Rusita” del prostíbulo... y tiene una cantidad de cosas donde nosotros teníamos absoluta libertad para imaginar. La ventaja de tener un protagonista anónimo es que te permite manejarlo con libertad”.

En una nota hecha para un diario del 9 de Septiembre del '84 días antes del estreno, encontramos el por qué de centrar el relato en la figura del asesino, desde la visión de Somigliana: “Se trataba de llevar la verdad a la verosimilitud dramática. Acepté la proposición de realizar el guión del futuro film seducido por la antigua admiración por De la Torre y a la vez obsesionado por lograr el desacartonamiento histórico.” Por otra parte, Somigliana entiende que dicha figura se proyecta “permanentemente” de entonces para acá: “Es el asesino a sueldo, el para-policial que llegamos a conocer mejor en estos años; se define cuando en un momento dado dice <Fui comisario, ahora busco trabajo>”

En la misma nota Somigliana afirma que: “la elaboración del guión de *Asesinato...* tuvo dos fases: un primer libro para discutir con el director y la versión definitiva tras la diferencia y el acuerdo entre el autor y el cineasta. La personalidad de Don Lisandro se ha querido radiografiar como la de un político burgués en avance(...) No se trata de inmovilizarlo en el bronce, de ahí que también me empeñé en subrayar la ternura del viejo maestro por el discípulo Bordabehere”.

Si bien en otros films de Jusid el rescate del pasado es fundamental (piénsese en películas como *Espérame mucho* –1983- y *Made in Argentina* –1987-), aquí se trabaja con algo muy particular como es el género histórico. Para el dramaturgo-guionista este género es válido a partir de una convención: “No hay que limitar la imaginación frente a la historia; bajándola del pedestal, los personajes se humanizan, las



oposiciones surgen sin retórica y hasta las mínimas licencias son funcionales a los fines del conflicto por encima del inventario de fechas y nombres”<sup>4</sup>.

Somigliana afirma que la película fue una idea que mantuvo en reposo mucho tiempo, dado que desde siempre admiró al personaje político de Lisandro De la Torre. Ya en 1983 había escrito *El Arreglo* (1983), dirigida por Fernando Ayala, que aborda el tema de las coimas desde una mirada crítico-social. En teatro, produjo obras en los años '60 y siempre tomó una actitud comprometida con la escena política. Fue junto con Cossa, Rozenmacher, Halac, De Cecco, Gambaro, y Walsh uno de los creadores del ciclo “Teatro Abierto”, movimiento de teatristas contra la dictadura. Esa corriente se caracterizó por: “la reflexión crítica orientada al análisis de la conducta del hombre argentino y del contexto que la condiciona, así como por el rigor en la construcción dramática (...), la mirada comprensiva que dirige a sus personajes, a quienes descubre en situaciones de frustración, de impotencia y, casi siempre, ignorantes de las causas de esa angustia (...). [Los directores] se preocupan por hacer explícitos los conflictos interiores de los personajes”<sup>5</sup>.

Es evidente que Somigliana como guionista cinematográfico está influenciado por el movimiento de teatristas al que perteneció, quienes seguían el modelo de Arthur Miller y su tesis realista. Ésta implicaba el equilibrio entre la causalidad social y la responsabilidad individual, que se construía a partir de un personaje mediocre, que funcionaba como antihéroe.<sup>6</sup>

Por otro lado, Jusid también es un cineasta que se formó en los '60, donde había una necesidad de hacer un arte político. Sin embargo, va a dar un paso al costado en las tendencias del cine de esa época, que tomaba un vector de propaganda política y propuesta revolucionaria. En nuestra entrevista Jusid declara: “En los años '60, Pino, Getino, tomaban el concepto de Fran Fannon, “la cámara como arma de combate”(…), creo que nos dimos todos manija, he asistido a encuentros internacionales, donde el nivel de delirio era increíble, circulaba la idea de la toma del poder, de la revolución. (...)Lo valioso de algún cine documental que se está haciendo ahora, es que el director vaya descubriendo algo, un descubrimiento que transmite a

---

<sup>4</sup> Nota de diario del 9 de Septiembre de 1984, s/d

<sup>5</sup> ESPINOZA, Pedro, Carlos Somigliana: Entre el desencanto y la esperanza, cita internet

<sup>6</sup> Pelletieri, Osvaldo. “El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad”, en *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires. Galerna, 1991.

la gente. En cambio cuando se tiene una idea preconcebida y se baja línea al espectador desde el comienzo...”. Claramente, la postura del director, es tomar temáticas de crítica social pero por medio de la sugerencia, de situaciones más intimistas.

En el cine de los '80 la reflexión sobre el genocidio requiere de un abordaje más directo, ya que el vector ahora transcurre por el rescate de la memoria de lo acontecido.

Así, en *Asesinato...*, se fusionan dos modelos. El que proviene del teatro realista reflexivo de los '60, que pone la vida personal del protagonista como eje central del drama. Esto se manifiesta en *Asesinato...* en Valdez Cora. El segundo modelo, que proviene del movimiento de los '80 en el cine, lleva a mostrar escenas de sexo y tortura explícitas, que dibujan un contexto más claro y con más impacto en las decisiones de los personajes.

### **3.1.3. Reparto de actores**

- Miguel Ángel Solá:

Era fundamentalmente un actor de teatro, con algunas incursiones en el cine (*No habrá más penas ni olvido* de Héctor Olivera, en 1983 es una de las más importantes) pero nunca en roles protagónicos. Las actuaciones en teatro generaron una gran expectativa en Jusid, por lo que decidió llamarlo para interpretar el papel de Valdez Cora.

En una entrevista realizada por J. A. Martín, Solá declara: “Me llamó la atención que me llamaran a mí, siendo que el personaje tiene 42 años, habiendo tantos actores excelentes a esa edad (...) la gente me estaba pidiendo que [personificara roles de hombre maduro]”<sup>7</sup>.

Este film va a ser para el actor un trampolín que le abrirá las puertas a otros roles protagónicos. El mismo año que se estrenó *Asesinato en el Senado de la Nación* comenzará a trabajar con Pino Solanas en el rodaje de *El exilio de Gardel* (1985), film que lo catapulta a la fama y a partir del cual empieza su recorrido por papeles ligados al héroe revolucionario, un poco la antítesis a éste primer protagónico.

---

<sup>7</sup> Jorge A. Martín. *Una cierta mirada*. Buenos aires. Corregidor, 1985.

- Pepe Soriano:

Ya había interpretado a De la Torre en teatro, en una obra teatral de David Viñas llamada *Lisandro* (1971). Jusid lo llama para volver a realizar ese personaje, ahora en el cine donde, asegura el director en nuestra entrevista, fue “mucho mejor de lo que había hecho en el teatro, donde sobre actuaba”. Además, Soriano formaba parte del repertorio habitual de las películas de Jusid, con quien realizó protagónicos en *Tute Cabrero* (1968), *Los Gauchos Judíos* (1974) y *No toquen a la nena* (1976). A diferencia de Miguel Ángel Solá, Soriano ya era un actor consagrado en las tablas y en la pantalla.

- Arturo Bonín:

También había interpretado a Bordabehere en el teatro junto a Soriano, por lo que el director convoca a la dupla del maestro y el discípulo de la obra de David Viñas para interpretarse en el cine. En este caso, también se trata de un actor que ya había participado en otros proyectos del director, como el film inmediatamente anterior *Espérame mucho*, donde desempeña el papel de un socialista que va preso durante el régimen peronista. Fue un rol de peso dentro de esta película. Por un lado, por la identificación que se produce en su relación de tío con el niño protagonista. Por el otro, porque encarna el discurso de disidencia con el peronismo, tema central del film.

El resto del elenco (Oscar Martínez, Juan Leyrado, Alberto Segado, Marta Bianchi, Ana María Picchio, Selva Aleman, Villanueva Cosse, etc.) asegura Jusid que no fue difícil de conseguir. Aunque algunos no eran figuras tan reconocidas, el director consideraba que “eran excelentes actores secundarios”. Estas personalidades, que hoy son de renombre, a principios de los '80 no lo eran.

En *Asesinato...* no se puede hablar de una estructura coral, a la que recurre en otras ocasiones Jusid. Una de las razones es que todavía muchos de los actores que eran estrellas habían desaparecido, permanecían aún en el exilio, o recién estaban retornando a la Argentina.

## **3.2. Producción**

### **3.2.1. Productora**

*Asesinato en el Senado de la Nación* es el tercer film producido por Horacio Casares, luego de haber estrenado *Gracias por el fuego* (de Sergio Renán, 1984) y *Noches sin lunas ni soles* (de José Martínez Suárez, 1984). El film de Jusid fue el primero con el que la productora recaudó más público y premios hasta ese momento. Sin embargo, no fue un éxito comercial y según Jusid “no recuperó el costo”. Parte de la recuperación de los costos de los films venía de un listado de premios, ya que aún no se había dictado la ley que aseguraba a la producción nacional cinematográfica el 10 % del costo de las entradas. Esta ley del año 1994 es considerada por el director como una política cultural nefasta que, si bien es un gran apoyo a la industria del cine, falla al no establecer diferencias entre los beneficios de las películas nacionales y las extranjeras. El productor Pablo Rovito y el abogado Julio Raffo<sup>8</sup> exponen de manera muy clara, cuáles son los puntos de esta “competencia desleal”: las películas importadas extranjeras no pagan tributo, mientras que importar película virgen para filmar aquí debe pagar un impuesto del 5.5%; el único tributo que pagan las películas extranjeras es el 17.5%, mientras que las argentinas pagan el 35% y, finalmente, el precio de las entradas es igual para una producción de U\$S 100 millones hecha en el extranjero que para una nacional cuyo costo es de U\$S 800.000 o menos. En este sentido, es que Jusid afirma que la ley es nefasta: es un mero paliativo, pero no revé el problema de raíz.

### **3.2.2. Rodaje**

Con la llegada de la democracia el Instituto de Cinematografía comienza a ser dirigido por Manuel Antín, quien lleva los cambios de legislación correspondientes para la eliminación de la censura, la plena libertad temática y el pluralismo ideológico<sup>9</sup>. Esto posibilitó el resurgimiento del cine argentino, tanto en el marco estético como ideológico. Como sostiene Claudio España, “ la producción de films del

---

<sup>8</sup> ROVITO, Pablo y RAFFO, Julio, “El mercado y la política cinematográfica” en AAVV, *Industrias culturales. Mercado y políticas públicas en Argentina*, Buenos Aires, CICCUS, 2003.

<sup>9</sup> Alberto Círia. *Más allá de la pantalla. Cine Argentino, historia y política*. Buenos aires. Ediciones La Flor, 1985

período del cine en democracia puede compararse con la época del cine de oro, entre los '30 y los '40, donde el cine es el principal entretenimiento comunitario". La época de oro del cine argentino hace *pendent* con esta década del '80 donde la industria cinematográfica se reactiva y donde los temas tratan de problemáticas nacionales. Esto es así porque son dos épocas posteriores a dictaduras e interrupción de las libertades, donde el abordaje de ciertas temáticas relacionadas al período inmediatamente anterior están dadas no sólo por una necesidad nacional de expresión, sino también inducidas por una mirada internacional. Las expectativas internacionales con respecto a un país que vuelve a poder expresarse libremente se magnifican y hacen aumentar la demanda.

En este marco comienza el rodaje de *Asesinato...* durante la segunda quincena de abril de 1984. Duró aproximadamente 2 meses, y sólo se podía filmar en el Senado los fines de semana. Durante los primeros días de rodaje Jusid contaba los avatares de filmar allí: "Tenemos que reconstruir todo según estaba en 1935, aunque no será fácil. Sólo podemos filmar los días en que en el Senado no tiene sesión [miércoles y jueves]; además, debemos quitar, cada jornada, los micrófonos que hay en las bancas y no podemos reducir el número de ellas –en 1935 eran menos- porque están amuradas al piso. Pero, esto es un detalle. Los tableros que marcan el quórum los tapamos con cortinas, como las que había entonces. Tenemos que trabajar a velocidad porque sólo tenemos ocho semanas para no salirnos del presupuesto. El estreno está previsto para el 16 de Agosto"

La posibilidad de rodar este film en el Senado fue un acontecimiento no sólo cinematográfico sino también político. En un artículo periodístico de los días de rodaje se recuerda que "cuando Torre Nilsson debió recrear la muerte de Bordabehere para *Fin de Fiesta* (1960), debió recurrir a la sala del Consejo Deliberante". Recordemos que en los '60 estaba el gobierno *de facto* de Onganía y por ello filmar o no en el Senado depende de una voluntad política.

Como ya habíamos mencionado, la postura de los autores de este film respecto al asesinato de Bordabehere es que las balas estaban dirigidas a él y no a Lisandro. La diagramación de esa escena, según Jusid, perseguía esta idea.

### **3.2.3. Los actores y sus personajes**

Miguel Ángel Solá tenía 36 cuando interpretó el personaje de Valdez Cora de 45 años, por lo que debió cambiar su figura, rapándose el pelo y agregándose un cartón en la boca para deformarse el paladar.

Jusid nos cuenta la anécdota de cuando le propuso el rol: “A Solá lo había visto en el teatro, no había hecho mucho cine. Tenía 36 años cuando hizo la película y un aspecto de adolescente con pelo largo hasta los hombros. Y yo tenía mucha expectativa con él como actor. Entonces le propuse el famoso tema de raparse. Él se levantó y salió corriendo. Estábamos en una confitería frente a Palermo y empecé a correrlo por los bosques”.

Miguel Ángel Solá cuenta en una entrevista que disfrutó trabajar con Jusid, ya que no era un director cerrado y siempre escuchaba las opiniones de sus colegas, actores, etc. Jusid, por su parte, afirma estar abierto a lo que fabrican los actores, aunque muchas veces éstos se desvían de lo que se quiere en la escena. Cuando se refiere al trabajo con Solá, lo define como “un actor de trabajo muy desperejo (...) un tipo realmente complicado [ya que] permanentemente cuestiona todo. Y esto hace que el que está con él se agote (...) él te chupa la energía, desgasta. Entonces yo respiro aliviado cuando termina el rodaje”. Por otro lado, el director reconoce que el trabajo del actor es valioso por su actitud cuestionadora del texto, donde le “saca el sentido hasta la coma y la pausa, no desaprovecha nada”. Al personaje de V. Cora le aportó una manera de caminar que, según Jusid, destaca una actitud que evidencia la marcada diferencia que había entre los de capital y los del interior en los años '30.

Otro de los inconvenientes que tuvo Solá con el personaje, además del abrupto corte de pelo, fue la filmación de la escena de la golpiza que le profiere Don Alberto a Valdez Cora. Solá tenía un grave problema de espalda, rigideces nerviosas en la columna, consecuencia de un trabajo en teatro. Por ello habían preparado un bastón de goma y una protección de chapa de aluminio que iba debajo del traje. Así y todo, Solá se negaba. Jusid nos cuenta: “Tuve que agarrarlo del cogote y decirle ‘vamos a filmar *ahora*’ y está hecho en dos tomas prácticamente. Esa escena tiene una intensidad dramática que refleja el pánico que tenía Miguel, no el personaje, que le dio un nivel de expresión dramática fantástico. Cuando uno tiene la suerte de tener un actor así, la escena se valora.”

En varias entrevistas hechas a Miguel Ángel Solá él definió su interpretación y preparación del personaje. “[Era] un individuo que tenía pensamientos animales (...) un personaje desagradable (...) víctima (...) y victimario”. Por ello, el actor refería su búsqueda stanislavskiana en las actitudes “de los pensamientos primarios de los animales”<sup>10</sup>.

También habló de su personaje para el Clarín Espectáculos el 6/5/84, en pleno rodaje de *Asesinato en el Senado de la Nación*: “Es uno de los tantos personajes nefastos que ha tenido el país, un arma más, un elemento más que usan los poderosos que signan la conducta de este país en contra de los intereses populares, de los auténticos intereses del territorio argentino. Es un precursor de los parapoliciales, uno de los primeros grandes asesinos políticos contemporáneos. Y también un menesteroso al servicio de intereses oscuros, ignorante y con *vitae* de asesino, ladrón, estafador, tramposo y torturador. Y que –¡oh paradoja!- era comisario policial, de esos, como tantos otros, elegidos a dedo. Ignoro si en el devenir de las escenas sentiré alguna simpatía por él, pero no creo que se note. Porque es tan turbio lo que tiñe el alma de este señor y tan profunda su condición de victimario y verdugo, que cualquier simpatía, si la hay, será increíblemente remota. Pero lo hago con ganas porque es un personaje que ha de ayudar a clarificar al espectador no por el ejemplo de su ideología sino por lo opuesto”

Hoy, más de dos décadas después del estreno de *Asesinato en el Senado de la Nación*, tanto el actor como el director aseguran que ese papel fue el mejor trabajo que realizó Solá en su carrera actoral.

El opuesto al que hace referencia Solá es encarnado por Pepe Soriano en el papel de De la Torre. El actor admiró siempre a Lisandro, y sus colegas afirman que “compuso el personaje muy seguro de sí (...) [y que] su trabajo es excelente”. Dijo Soriano para la misma nota de Clarín sobre su personaje: “Creo que las palabras que pueda decir acerca de mi personaje son las que me prestó David Viñas cuando estrenamos “Lisandro” en 1970 y adhiero totalmente a ellas. Lisandro fue, es y será en la Argentina un campeón moral. Eso en primer lugar. Y también es el hombre que le roba el secreto a los dioses para entregárselo a los hombres. Cuando él denuncia el negociado de las carnes le está robando el secreto a la oligarquía nacional aliada

---

<sup>10</sup> Entrevista de Jorge A. Martín para el libro *Una cierta mirada*.

con el imperialismo británico para informar al pueblo. Y en tercer lugar –y creo que no es menos cierto- con su muerte certifica los límites de la conciencia liberal.”

### **3.3. Post-Producción**

#### **3.3.1. Estreno**

El 16 de septiembre de 1984, se estrenó el film. Fue presentado en Buenos Aires por Norma Vigó en los cines Iguazú (Lavalle 940), Grand Splendid (Santa Fé 1860) y Losuar (Corrientes 1743). También se estrenó en los cines Palace y Roma, en Rosario.

Como ya habíamos mencionado, la dirección en el Instituto de Cinematografía de Manuel Antín promovió nuevas leyes contra la censura. Una de esas leyes, que funciona como medio de regulación para la exhibición, es la ley de calificación de los films. *Asesinato...* recibió la calificación sólo apta para mayores de 18 años. En el libro del Centro Editor de América Latina dedicado a los directores argentino, Marta Núñez dice: “Jusid (...), ante la clasificación que la prohibía a menores de 18 años, contempló la posibilidad de cortar un par de minutos para exhibirla fuera del circuito comercial, especialmente en los colegios, con intenciones didácticas. La decisión no fue bien recibida en el ambiente cinematográfico.” Sin embargo, en la entrevista que tuvimos con el director él nos aclara: “En principio ese libro de María Núñez que es amiga mía, contiene una monstruosa inexactitud, le pidieron un trabajo lo hizo rápidamente y se lo editaron como libro y cuando lo presentaron me vino a pedir disculpas. Un rector del Colegio Nacional de Buenos Aires, Horacio Sanguinetti, cuando vio el film le pareció que el mismo replanteaba el tema de la democracia, esta investigación que se hace en el Senado en una de las estructuras del sistema democrático, la corrupción era un tema renovado en nuestra historia política, hasta hace poco en el Senado se vivió el conflicto de las coimas. Entonces él pidió si podía utilizar algunas secuencias para aplicar a contenidos de material didáctico. Ahora por las determinadas escenas la película, estaba calificada para público mayor de 18 años, era evidente que eso inhabilitaba que se proyectara en los colegios, entonces en ése momentos, Sanguinetti me pide si podían proyectar el film parcialmente, las escenas de la discusión el Senado y me pareció no había ningún problema, porque



era una extracción para impartir una enseñanza sobre un hecho histórico. Eso fue lo que hablé con Sanguinetti que no se si se hizo.”

En los diarios y medios de comunicación se siguió con mucho interés la película, principalmente por el hecho de que sería rodada en el Senado y también por la reconstrucción histórica.

### **3.3.2. Público**

Con aproximadamente 400.000 espectadores, *Asesinato en el Senado de la Nación* fue bien recibida por el público tanto nacional como internacional.

En una época donde la gente acostumbraba a ir seguido al cine, a pesar de que en los años anteriores se habían cerrado muchas salas y la cada vez mayor distribución de videos y televisores en los hogares hayan implicado una reducción de consumidores de cine, la producción cinematográfica nacional copaba las salas con películas como las de Olmedo y Porcel, pero también con las producciones políticas y comprometidas, cuyo comienzo está representado por *Camila* (de María Luisa Bemberg, 1983).

*Darse cuenta* de Alejandro Doria, estrenada en el año 1984, tuvo una aceptación del público que alcanzó aproximadamente el millón de espectadores, superando de este modo en casi un 50% al público de *Asesinato en el Senado de la Nación*.

Pero no hay que olvidar el hecho de que, aún cuando el público que asistía al cine a ver las producciones nacionales era considerable, en esa década (como hoy) el cine internacional se llevaba el 80% del público total, por lo que sólo un 20% se dividía entre las películas argentinas.

### **3.3.3. La crítica**

En general, la crítica fue coincidente en considerar al film como una buena reconstrucción histórica, una película política que reflexiona de manera acertada acerca de la época anterior y la vida democrática en la Argentina.

También fueron coincidentes en la lectura del film como un discurso de opuestos representados por el ex comisario y por el Senador De la Torre.

Como hechos relevantes la crítica destacan la actuación de Miguel Ángel Solá en el rol principal y su tan comentado corte de cabello.

A continuación recopilamos algunas de las notas más interesantes.

- La Prensa, 14/9/84. Nota de Carmen J.Rivarola.

“Hasta ahora consideramos su mejor película (...) formidable crónica (...) el guión de excelente factura (...) con Ramón Valdez Cora como eje central, constituye un verdadero acierto: en reemplazo de lo que en su otra, y previsible variante, habría configurado una larga secuencia de sesiones parlamentarias, con una acción reiterada del enfrentamiento entre de la Torre y sus oponentes, la narración se transforma a través del encuadre de crónica policial en un valioso documento que no sólo abarca a sus protagonistas más conspicuos sino que incluye también un revelador retrato del medio en que se desenvolvían. En manos de Jusid, que la maneja con encomiable soltura, en un ritmo sostenido, sin pausas ni apuros, da coherente cabida a una serie de situaciones que amén del valor testimonial sobre el que el film encuentra sobrada razón de ser (...) la represión policial, la tortura (picana incluida), los allanamientos en procura de documentos que comprueben el delito económico, el descarado señorío de quienes se saben a salvo de toda acción judicial despiertan en el ánimo del espectador clara conciencia de que aquél escándalo de impudicia y deshonestidad (...) forma sólo un eslabón más de una historia que se prolonga hasta nuestros días (...) Correcta hechura técnica, realizada con cuidado formal, (...) *Asesinato...* se alinea junto a otras excelentes películas de la producción nacional habidas últimamente (*Camila, Gracias por el fuego, Darse cuenta*, entre otras) que parecían indicar un despegue logrado sobre la base de la conjunción de hechos como la supresión de la censura o el apoyo económico, y de una toma de conciencia referida no sólo al compromiso con la realidad sino sobre todo, y fundamentalmente, al respeto por la profesión.”

- La Nación, sección Espectáculos, s/d

“El guión se ha cuidado muy bien de no acusar a nadie de responsabilidades hace tiempo juzgadas, a pesar de que, por razones propias de la trama, le resulta

necesario citar a éste y al otro con nombre y apellido. Un buen subterfugio para tocar algo tan apasionante como la personalidad del orador santafesino [Lisandro de la Torre] fue volver su presencia un asunto oblicuo respecto del criminal, convertido en protagonista del film e impecablemente caracterizado y encarnado por Miguel Ángel Solá, que debió sacrificar buena parte de su presencia física para conferirle al personaje cierta traza de desgaste, aññada y repelente. (...) El hallazgo de esta veta dramática es feliz y convierte a la película en un hecho que puede ser presenciado por públicos lejanos a los acontecimientos con base histórica (...) La creación de un personaje lateral, un senador todopoderoso e intrigante llamado don Alberto a secas desvía responsabilidades históricas en beneficio de lo anecdótico y a favor de la siempre apreciada idea <artística> del caudillo político y sus matones, tema de nuestra literatura teatral y poética, de muchos cuentos e innumerables películas (...) Todo el film se ve con gran placer y se sigue con el interés de quien consulta una crónica a la que no le falta ningún detalle, ni siquiera la exacta reconstrucción –con diálogos y movimientos- de la sesión del 23 de julio (...) El largo *rallenti* que describe el atentado es de discutible eficacia porque resta vigor a un acontecimiento que merecía la energía del impacto (...) Jusid se propone una vez más no romper el distanciamiento que pone en sus films, para acercarse a los personajes y obtener de ellos la emoción de los discursos de De la Torre transcritos. El fondo doloroso de torturas, allanamientos y violencia física que, por si mismo, cobra una dimensión crispante. El tono de crónica priva en la totalidad (esto puede ser un elogio aunque hubiéramos preferido más calor) y se suma a cierta monotonía en el modo de decir los textos (seguramente un bajón en el doblaje) y a esa parsimonia permanente que en Jusid ya es estilo de narrar. Todo el film posee gran belleza visual (entre sus escenas las de un audaz erotismo) conseguida por la fotografía, la música y la ambientación, espléndidas”

- Nuevo País. Primera quincena de octubre de 1984. Nota: Aníbal M. Vinelli

“El film de Juan José Jusid, aún con sus errores –que los tiene- parece una reconfortante advertencia sobre la necesidad de defender al Parlamento como salvaguarda fundamental de la democracia.

(...) *Asesinato en el Senado de la Nación* (...) desde el mismo momento de su estreno ha venido atrayendo, y con razón, la atención del público.

(...) El film concentra gran parte del relato en las malandanzas previas al asesinato por parte de Valdez Cora (...) el sólido libro de Carlos Somigliana prefirió, antes que la crónica de preciso historicismo académico, el relato dramático y las consecuencias políticas que se derivaron de los hechos de 1935 (...) si no sucedió de tal manera, importa menos que la convicción o credibilidad que despierta dicha trama.

*Asesinato...*, por lo señalado, no debe evaluarse como un documental histórico sino como un film que con ficción y hechos ciertos, refleja una era que, medio siglo atrás, no es tanto ni nada lejana por las similitudes con la actualidad. Todavía, como en 1935, el autoritarismo acecha apenas emboscado, todavía la democracia y la libertad necesitan del apoyo de todos (...) ¿1935 o 1984? No hay tantas diferencias.

La obra de Jusid y Somigliana es por tal motivo plenamente lograda como advertencia eficaz en su mensaje político democrático. Por supuesto que hay ciertas objeciones ya que en el plano fílmico la perfección es rarísima. Por ejemplo, resultan francamente objetables las secuencias de sexo y desnudos y no por puritanismo o estúpida pacatería. Cuando el oportunismo es muy evidente resiente las nobles intenciones que debería tener una obra de arte. Y aquí el gancho hacia la platea resulta exagerado y extendido al divino botón: unos cortes hechos por el director antes de su calificación en nada hubiesen perjudicado a la copia del estreno.

En fin, *Asesinato en el Senado de la Nación* es una digna película argentina que además de sus valores fílmicos –si bien no excepcionales- tiene mucho que decirle a las nuevas generaciones.”

#### **3.3.4. Premios y Festivales internacionales**

##### **Nacionales:**

- Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina:
  - Premio al Mejor Actor (Miguel Ángel Solá)
  - Premio a la Mejor Fotografía (José María Hermo)

##### **Internacionales:**

- X Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España:
  - Premio al Mejor Film
- VI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba:

- Segundo Premio al Mejor Film
- Premio al Mejor Actor (Miguel Ángel Solá)
- Festival Internacional del Cine de Expresión Ibérica, Arcos de Valdevez,

Portugal:

- Premio al Mejor film
- Premio al Mejor Director (Juan José Jusid)
- Premio a la Mejor Fotografía (José María Hermo)

Luego del genocidio de los 30.000 desaparecidos en Argentina, pareciera ser que todos los focos de la escena internacional se posan en ver cómo el país renace a la democracia. Podría decirse que la Argentina se pone de moda y vemos en esto un hecho político: frente al agotamiento de las dictaduras en Latinoamérica (también avalada por los países dominantes- recuérdese el Plan Cóndor-) hay un cambio de postura. El sojuzgamiento empezará a ser económico, y por tanto es necesario establecer “buenas relaciones” con los países a colonizar. Es por ello que la entrega del Oscar al film de Luis Puenzo, *La historia oficial* (1982), nos parece que no fue un reconocimiento a la labor artística sino a la temática que aborda de manera tan explícita y directa.

De alguna manera, Jusid también percibe este “ponerse de moda” de la cinematografía nacional: “Yo siento que nosotros hicimos algunas buenas películas, pero muchas de ellas se quedaron solo en las intenciones que hoy en día se han esfumado, y que Argentina se puso de moda durante dos o tres años, incluido el oscar.”

### **3.4. Televisación**

#### **3.4.1. Censura**

Como ya habíamos señalado, este no es un film que haya contado con censura previa en el estreno cinematográfico. Si bien es cierto que las escenas de sexo y violencia fueron muy discutidas, ya sea porque parecían innecesarias, ya sea porque se lo consideraba una estrategia para tener más éxito de taquilla, lo cierto es que en los cines se vio el corte del director.

Pero, increíblemente, sí hubo censura televisiva. Dos fueron los casos más comentados por los medios. El primero, en marzo de 1986, cuando un ex Juez denuncia la emisión de la película por televisión por cable. En una nota del diario La Razón del 11 de marzo de ese año<sup>11</sup> se exponían las causas que alegaba el censor: “incluye escenas obscenas y una de violencia (caso de tortura): [son] escenas brutales [que] repugnan los sentimientos más profundos de la gente civilizada. Sus escenas sexuales atacan la moral del hombre medio. Fueron insertas fuera del libreto puesto que el tema central de la película es el negocio de las carnes en los años '30 y el asesinato de Senador Bordabehere”.

El otro caso de censura se dio en agosto del mismo año, cuando “Canal 11 proyectó la película con cortes en las mismas escenas dentro del ciclo *Lo mejor del cine nacional*. Un cartel en la pantalla y una voz en ‘off’ advertían a la audiencia que la película se emitiría cortada, sin que esto afectara la hilación de la historia. Dos meses después Jusid iniciaba juicio al canal”<sup>12</sup>

En la entrevista realizada a Jusid, nos amplió la situación: “Fue una censura no cinematográfica, fue una censura política del gobierno democrático del interventor en el canal 11 en ese momento, que era un tipo de la coordinadora radical, un funcionario. En ese momento venía un delegado del Papa al país, hubo una cosa de moralización y justo para esos días estaba programado el estreno de la película, que contenía escenas de sexo fuertes, y escenas de tortura. Entonces por su cuenta cortó fragmentos del film y para embarrarla peor poniendo un rotulo que indicaba que el corte, había sido efectuado por no responder a las reglas de buen gusto y ética del canal 11. Como esto era absolutamente ilegal, tuvimos un juicio que no tuvo buena fortuna, ocho años duró. Lo que nosotros discutíamos es que podían no proyectar el film pero no mutilarlo. Respecto a éste tema se estableció una legislación, si se corta es con consentimiento del director y si no es así no se proyecta la película. Al igual que sucede en cualquier exposición de arte.”

---

<sup>11</sup> LA RAZÓN, 11 de marzo de 1986, pág. 25

<sup>12</sup> NÚÑEZ, María, *Los directores del cine argentino*. Juan José Jusid, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, pág. 35

### **3.5. Conclusiones**

Como habíamos planteado en la Introducción, el film hace una puesta en abismo de tres momentos históricos: la “década infame”, los '80, que se podría pensar como una segunda década infame, y nuestro presente.

La década infame, era el primer golpe militar que sufría la Argentina y por ello todavía había posibilidades de revertir la situación. Observamos que siempre hubo dos discursos enfrenados en la política argentina: uno más democrático, y otro que sirve a los intereses de unos pocos que coincide con los de los países imperialistas. De la Torre en este film representa a la voz de la democracia y defiende la esperanza en construir un nuevo país. Ese discurso, que es el que no prevaleció, Jusid lo retoma en los '80, apenas acabada la última dictadura, época en la que al igual que en los 30 se estaba tratando de reconstruir el sistema democrático.

La idea de Jusid es mirar al pasado, para entender el presente y construir un futuro. Por ello el film concluye con el discurso de De la Torre que afirma que las balas dirigidas a Bordabehere apuntan “al corazón del Parlamento”. La reelaboración que Somigliana hace del discurso pronunciado por el Senador trata de dar cuenta de qué manera el pueblo argentino no puede ejercer la democracia, si no es por un golpe de afuera del sistema, por la corrupción desde dentro.

Vemos cómo aún hoy el film se actualiza. La corrupción del Estado se evidenció nuevamente en el 2001 durante el gobierno de De la Rúa a raíz del escándalo por las coimas en el Senado.

## 4. ANÁLISIS DEL FILM

### 4.1. Introducción

Recorreremos el film a partir de tres ejes, principalmente

1. un estudio de la puesta en escena a partir de la oposición en varios niveles entre Valdez Cora y Lisandro De la Torre
2. Un recorrido del prototipo del matón a sueldo en la historia del cine argentino.
3. la reconstrucción histórica y el uso testimonial

### 4.2. Desarrollo

El relato nos cuenta dos historias, por un lado la vida personal de Valdez Cora y por otro la causa de las carnes argentinas y el imperialismo inglés, conducida por la mano de Lisandro de la Torre. Ambas representan la esfera de lo privado y la de lo público respectivamente. Ahora bien, están atravesadas y anexadas por las mismas temáticas: la corrupción, las coimas, el autoritarismo, el encubrimiento, el abuso de poder. Además hay otro eje de conexión, que está dado por un espacio simbólico: el Senado de la Nación; allí priman los intereses privados de una minoría que invade el espacio público. Esta idea se plasma en el peso puesto en la escena del asesinato, hecho que da nombre a la película, que condensa el momento de máxima tensión entre los senadores y el de mayor locura de Valdez Cora. Momento que además está subrayado por un *rallenti*, el único del film. Ya Deleuze en *La Imagen- Tiempo* analiza cómo éstos dos ámbitos se confunden. Los dos coexisten en el film y uno depende necesariamente del otro. Los ministros de Hacienda, Agricultura y Ganadería funcionan principalmente como los personajes que amalgaman los dos ámbitos, al esconder información y avalar de ésta forma la misma corrupción que permite a personajes como el de Valdez Cora circular impunemente dentro del Senado.

Como ya adelantamos los protagonistas son la voz de ámbitos opuestos:



<b>LISANDRO DE LA TORRE</b>	<b>VALDEZ CORA</b>
Moralidad	inmoralidad
Justicia	Violencia
Patriotismo / democracia	Autoritarismo / imperialismo
Claridez intelectual	Locura
Espacios abiertos	Espacios cerrados
Iluminación clara	Iluminación oscura
Espacio público	Espacio privado
Voz de los intereses del pueblo	Servilismo a los intereses de la oligarquía

Dado que el antihéroe es el protagonista, Lisandro De la Torre es un personaje construido como el antagonista, pero curiosamente porta los valores heroicos. Está retratado con planos medios que recuerdan los bustos de los próceres, siempre mostrado de medio cuerpo, erguido, prolijo y serio. Por el contrario para la construcción del asesino se construyen planos más generales.

Si bien estas dicotomías (valores positivos / negativos) están presentes es fundamental la riqueza del personaje de Solá. A diferencia del rol de Soriano, que es bastante maniqueísta, el de Solá es rico en matices.

El maniqueísmo es explícito en escenas como la de la esgrima donde Lisandro luego de ganarle honestamente a Don Alberto, le replica al comentario que éste le profiere acerca de traicionar a su clase: “ y usted es un traidor a la Patria”. También resulta exagerado que en la cotidianidad del hogar el senador no puede ni siquiera probar bocado indignado por la corrupción que perjudica al país. Lisandro carece de profundidad y pese a la voluntad de los autores de no acartonar a los personajes históricos, lo somete a un estoicismo que resulta desmedido. Tomando otra escena en la que vemos al senador recibir una amenaza por carta, su reacción resulta fría y pareciera no corresponder a la gravedad de la situación. Esto puede ser que suceda porque no tiene sentido mostrar situaciones de su vida privada si no atañen al rol que cumple como figura pública.

En oposición Valdez Cora parece manejarse sobre todo en espacios privados regidos por el caos. En su casa golpea a su mujer e hija hasta que éstas lo abandonan, en el prostíbulo funciona como un espacio de violencia y extorsión (las

relaciones sexuales que mantiene con “la rusita” están signadas por la violencia y el autoritarismo; extorsiona a la madama pidiéndole dinero a cambio de favores por su vínculo con el poder)

Retomando a Lisandro observamos que su comportamiento se estructura desde la claridez intelectual: debe justificar punto por punto frente al senado su denuncia haciendo despliegue del uso de la retórica. Por otro lado Valdez Cora es construido como un ser en quien predominan los impulsos y sus discursos no se corresponden con las situaciones en las que son emitidos, evidenciando la ignorancia y falta de educación. Por ejemplo luego de ser castigado a bastonazos por Don Alberto, le pide el favor de que intervenga para que no trasladen el prostíbulo de su amiga. Pero fundamentalmente en la escena de sexo con “la rusita” donde en su discurso se mezclan perversamente la política y la violencia autoritaria.

En lo que respecta a la configuración de la puesta en escena, vemos como estas personalidades se corresponden con los espacios y la iluminación, mientras que los de Lisandro son espacios abiertos y brillantes, (el Senado, la mansión donde vive, el gimnasio e esgrima) los de Valdez Cora son cerrados, opresivos, clausurados y oscuros (la pieza donde vive hacinado con su esposa e hija, el prostíbulo, el comité).

El personaje de Valdez Cora es mucho más rico en matices con respecto al de Lisandro, si todo el film se hubiese basado solamente en la oposición de éstos dos personajes, hubiere resultado un film maniqueísta en su conjunto. Sin embargo es Valdez Cora el que presenta en sí mismo una contradicción y eso es lo que enriquece y da espesor al guión. En él se manifiesta la cadena de servilismos que implica un sistema opresor, en el cual quien es oprimido quiere ocupar el rol del abusador. Y de hecho lo ocupa, porque siempre encuentra en su entorno alguien mas desprotegido que avala el abuso. En la película la cadena es clara: Don Alberto corrompe a Ramón, y éste abusa violentamente de su esposa, su hija, la madama y la prostituta. Es curioso que una persona que ha sufrido en el papel de víctima en vez de querer combatir la injusticia, quiere ocupar el lugar del victimario. Claramente el poder genera estas estructuras sociales que se repiten y que perpetúan la corrupción. Esto es un reflejo de un sistema capitalista como el generador de desigualdades, y en este sentido es que se inserta en el núcleo de la sociedad.

Vemos entonces que el cine argentino toma una y otra vez esta figura del servil, el marginal, el ser desplazado de su clase que sirve a los intereses de aquellos mismos que lo desarraigaron, convirtiéndolo en un matón a sueldo.

Intentando realizar un recorrido cronológico podríamos pensar que a principios del siglo XX la figura que ocupa este lugar de marginal o desclasado corresponde al gaucho, a quien han despojado de su tierra y labor. El desarrollo de éste personaje puede verse en *El Reñidero en Pancho Morales* (de René Mugica, 1961) basado en la obra teatral de Sergio De Cecco. Éste prefiere entregar a su hijo y que vaya a la cárcel para no quedar como un débil a los ojos de su patrón.

Hacia 1930, es la época que involucra el personaje de *Asesinato en el Senado de la Nación*, inmigrante nazi, mano de obra desocupada, ex policía que trabaja para el Partido Conservador, Valdez Cora.

En los años 1940-50, la escena hace un desplazamiento hacia la vida rural y la explotación de los mensúes en los yerbatales de la selva misionera, temática planteada en *Prisioneros de Tierra* (de Mario Soffici, 1939), que puede ser pensado como la contracara de *Las Aguas Bajan Turbias*, (de Hugo del Carril, 1952) -otro de los hitos de la cinematografía nacional-. Si bien ambos films hablan del mismo tema, lo tratan de forma diferente, mientras Soffici hace una versión trágica sin alternativa para los trabajadores explotados, Hugo del Carril plantea la organización sindical como posible transformación de la realidad. La aparición en los dos casos del personaje siniestro está desempeñada por el "capanga". Esta figura remite al intermediario entre el patrón y la peonada que organiza los viajes a los yerbatales, sometiendo a los más desprotegidos y cuidando los intereses de los poderosos sin que esto le reditúe ninguna ganancia.

En 1984 el cine de la vuelta de la democracia va a reencontrarse con el personaje siniestro, esta vez encarnando el para-policial que opera de torturador durante la última dictadura militar. Por ejemplo el rol de los torturadores en *La noche de los lápices* (de Héctor Olivera, 1986).

La construcción del relato cinematográfico está organizada, como mencionamos anteriormente, en dos líneas paralelas. Los hechos históricos de 1933 a 1935 acerca del asesinato de Enzo Bordabehere y, por otro lado, diez testimonios que inducen, a través del recurso del flash back, a la reconstrucción de la vida del asesino. Nos abocaremos al análisis de esta segunda línea.

En el cine de los '80 hay un afán documentalista que se suele construir con el uso de testimonios, en su mayoría biografías acerca de desaparecidos. En nuestro

caso, nos resulta relevante estudiar de qué modo se construyen los testimonios en los filmes ficcionales.

Según Lorena Moriconi<sup>13</sup> el testimonio puede definirse como uno de los discursos menos asertivos y más subjetivos. “Menos asertivos, porque para constituirse en prueba el testimonio tiene que confrontarse con otros”<sup>14</sup> y es preciso someterlo a un careo para sopesar la validez de una palabra contra la otra. De ahí los recaudos de la historiografía para incorporarlos como documentos. En un dossier de la revista *Entrepassados* sobre la historia oral, Mirta Lobato (1995) se refiere a los desafíos que los testimonios orales plantean al análisis y a la interpretación, como uno de los dilemas centrales de la disciplina, en tanto éstos no constituyen una verdad histórica por sí mismos. Es necesario entonces aprender a leer esas historias.

En este sentido, hay que leer los 10 testimonios de *Asesinato...* como aquellas representaciones donde las opiniones privadas se trasladan a la esfera de lo público indefectiblemente por tratarse de un juicio. Además hay que comprender que los discursos testimoniales manifiestan la corrupción de la sociedad desde todos sus sectores -el jefe del Comité del Partido conservador, el senador Lisandro, el dueño de la pensión, el investigador de la causa de las carnes, la vecina de la pensión, dos ministros, la prostituta, un torturador parapolicial, el senador Don Alberto- : lo privado avala y refleja al mismo tiempo la corrupción de la vida pública.

Otra vertiente del recurso de la memoria testimonial consiste en poner énfasis en el mundo de las representaciones y de las identidades. Es decir, de los aspectos subjetivos de la experiencia histórica. Nosotras interpretamos que los testimonios tienen un doble juego: por un lado expresan la subjetividad del personaje que los dice, pero por el otro lado, funcionan como discursos prototípicos que circulan en el imaginario de diferentes grupos sociales. Con lo cual, la sugerencia tan buscada por el director se concreta en este juego. Por ejemplo, las palabras de Don Alberto “Lo conocí pero no lo pude ayudar” reflejan la postura de aquellos políticos corruptos que se ocultan detrás de estos chivos expiatorios.

Los testimonios introducen un relato estructurado en flash back, centrados en la personalidad del asesino. Pero como podemos ver, el pasado al que nos remiten los

---

<sup>13</sup>MORICONI, Lorena. “Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino”, en LUSNICH (Ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, *Biblos*, 2005.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 126

testigos no está construido desde sus puntos de vista, sino que el narrador se los apropia. Así el tiempo se desdobra en presente y en pasado, ya que si el punto de vista de cada flash back fuese el de los testigos, no sería más que un recuerdo actualizado y psicológico. Este distanciamiento a la subjetividad de cada testigo se refuerza desde lo visual con un viraje al color azul que tiñe de frialdad las declaraciones.

Los flashback contradicen los discursos testimoniales, lo cual genera una suerte de estructura coral, entendida como una multiplicidad de voces. De éste modo se quita subjetividad al film y da pie a que el director pueda edificar paralelamente dentro del flash back la reconstrucción histórica del caso del comercio de las carnes.

## 5. Conclusiones generales

A lo largo de esta investigación hemos elaborado distintas hipótesis de lectura que nos hicieron reflexionar sobre la historia del cine y la sociedad argentinas, desde los años 80 hacia el pasado, tratando de analizar constantes que lamentablemente se repiten incluso en el presente. La vida democrática interrumpida, la figura del matón a sueldo como parte de un sistema viciado que logra perpetuarse, la falta de una política cultural que sostenga e impulse la industria cinematográfica, el cine como un arte que denuncia y refleja el contexto, la necesidad de evocar permanentemente la memoria para entender el presente e intentar construir un futuro mejor.

En cuanto a la ideología de Jusid, nos es imposible desde la mirada del presente pasar por alto la producción de este director en la década del noventa. Encontramos contradicciones entre su discurso verbal, su discurso cinematográfico en los '80 y el mismo en los '90. Hay una brecha insalvable entre películas como *Asesinato en el Senado de la Nación* y *Un argentino en Nueva York*. Una cosa es que Jusid quiera hacer un cine de llegada masiva y otra muy distinta es que persiguiendo esta finalidad se dé prioridad al lujo y el brillo de estrellas por sobre el contenido ideológico y estético de los films. Este tipo de producto continúa una política neoliberal menemista, que convierte al arte en mercancía para el entretenimiento. Nos preguntamos dónde quedó entonces la consigna de no servir a los intereses extranjeros y construir un futuro que abogue por el ser nacional tan reiterado en su discurso.

## 6. Ficha Técnica

- Dirección: Juan José Jusid
- Guión: Carlos Somigliana
- Fotografía: José María Hermo
- Cámara: Aldo Lobótrico
- Montaje: Luis César D'Angiolillo
- Sonido: Aníbal Libenson, Daniel Fainzilber, Víctor Melillo
- Música: Rubén López Furst
- Asistencia de dirección: Felipe López, Víctor Dínenzon
- Producción: Horacio R. Casares para Horacio R. Casares Producciones S.A.
- Escenografía: Luis Diego Pedreira
- Duración: 105'. Color
- Estreno: 13 de septiembre de 1984
- Intérpretes: Pepe Soriano, Miguel Ángel Solá, Oscar Martínez, Alberto Segado, Arturo Bonín, Marta Bianchi, Selva Alemán, Villanueva Cosse, Ana María Picchio, Diego Varzi, Juan Leyrado, Manuel Callau, Mónica Galán, Víctor Manso, José María López, Luis María Mathé, Salo Pasik, Juan Manuel Tenuta, Noemí Frenkel, Osvaldo Santoro, Aldo Piccione, Marisa Charny

## 7. Trabajo de Campo

### Entrevista a Juan José Jusid. Un acercamiento a la biografía del film *Asesinato en el Senado de la Nación*

**Nos:** *¿Cómo surgió la idea de hacer éste film? ¿La idea surgió porque habías visto una película sobre el asesinato de un presidente?*

**Jusid:** *Sí eso es realmente el origen de toda la historia. Vimos una película sobre el asesinato de un presidente, con un amigo, abogado laboralista que se llama Pedro Kesselman, él me dijo que le venía a la memoria lo que había pasado en el Senado, eso que se llama magnicidio cuando de golpe delante de toda una cantidad de legisladores en un lugar público, matan a un senador electo que no había asumido por un problema técnico. (Enzo Bordabehere)*

Bueno, este comentario me mueve a investigar el tema y ver lo más importante, como encararlo, sobre todo el armado de cómo contar la historia, cuando es mi primera película en democracia, o sea es el primer film que realizo, que no tiene censura previa, todo el cine anterior estuvo sometido a un control de un ente que definía si vos filmabas o no lo hacías. Y paralelamente a la censura, existía a la par el problema económico, ya que para hacer una película no había subsidios ni inversión estatal en cine, lo que pudieras realizar debía ser autorizado, pues el laboratorio no revelaba ni un metro de película si vos no presentabas el certificado de autorización. Si no obtenías el permiso, podías filmar en forma clandestina el caso de lo que hizo Solanas con *La hora de los hornos*, latas entraban al laboratorio, como ambos trabajábamos en publicidad, las latas entraban al laboratorio rotuladas como Gancia, Coca Cola etc. Y se revelaban sin que los tipos supiesen de qué se trataba. El tema es que la Argentina tuvo cine en esas condiciones.

Más allá de que nos inspiramos en un hecho histórico, todo el mundo sabía que estábamos hablando del “proceso”.

Siempre me pareció interesante no hacer una crónica de tipo periodística testimonial como hace la televisión o los medios gráficos. Si no hacer una reelaboración del tema, como también fue el caso de *Bajo Bandera* donde tomamos el



caso Carrasco, hablando de la época que se acercaba al Cordobazo si bien la gente podía ver claramente que estábamos hablando del caso Carrasco, implementar una metáfora si se quiere.

**Nos:** el tema de la tortura lo entendimos de ése modo, remiendo al pasado inmediato, ¿tiene esa intención?

**Jusid:** La tortura era artesanal en ésos años, después se hace industrial en la época del proceso.

**Nos:** En *Bajo Bandera* hay títulos que hablan del Cordobazo...

**Jusid:** Claro, porque la película termina, el relato de ficción finaliza en 1969, y el film fue realizado hace poco, en noventa y tanto cuando ocurrió el caso Carrasco.

**Nos:** es su primer película sin censura previa, ¿cómo vivió el problema de censura cuando el film se pasó por televisión?

**Jusid:** Fue una censura no cinematográfica, fue una censura política del gobierno democrático del interventor en el canal 11 en ese momento, que era un tipo de la coordinadora radical, un funcionario. En ese momento venía un delegado del Papa al país, hubo una cosa de moralización y justo para esos días estaba programado el estreno de la película, que contenía escenas de sexo fuertes, y escenas de tortura. Entonces por su cuenta corto fragmentos del film y para embarrarla peor poniendo un rotulo que indicaba que el corte, había sido efectuado por no responder a las reglas de buen gusto y ética del canal 11. Como esto era absolutamente ilegal, tuvimos un juicio que no tuvo buena fortuna, ocho años duró. Lo que nosotros discutíamos es que podían no proyectar el film pero no mutilarlo. Respecto a éste tema se estableció una legislación, si se corta es con consentimiento del director y si no es así no se proyecta la película. Al igual que sucede en cualquier exposición de arte. Esto sucedió en 1986 cuando se exhibió la película en televisión abierta en canal 11.

**Nos:** ¿Cómo fue la recepción del film, el público concurrió a las salas a ver la proyección o tenía miedo... ?

**Jusid:** No, miedo no, la película se vio y tuvo un público importante sin haber sido un éxito, habrá tenido unos 400.000 espectadores, hoy en día es mucho ese número. Pero fue el año en que *Darse Cuenta*, tuvo 1.000.200 fue una época de mucha concurrencia el cine. El cine era accesible económicamente.

**Nos:** La biografía de María Núñez, ella plantea que en un momento usted pensó en poder hacer algunos recortes en el film para poder así presentarlo en las escuelas como material de documentación histórica, pedagógica. Y lo que plantea la autora es

que hubo resistencias por parte del medio cinematográfico ¿cómo se conforma a tantos sectores?

**Jusid:** En principio ese libro de María Núñez que es amiga mía, contiene una monstruosa inexactitud, le pidieron un trabajo lo hizo rápidamente y se lo editaron como libro y cuando lo presentaron me vino a pedir disculpas. Un rector del Colegio Nacional de Buenos Aires, Horacio Sanguinetti, cuando vio el film le pareció que el mismo replanteaba el tema de la democracia, esta investigación que se hace en el Senado en una de las estructuras del sistema democrático, la corrupción era un tema renovado en nuestra historia política, hasta hace poco en el Senado se vivió el conflicto de las coimas. Entonces él pidió si podía utilizar algunas secuencias para aplicar a contenidos de material didáctico. Ahora por las determinadas escenas la película, estaba calificada para público mayor de 18 años, era evidente que eso inhabilitaba que se proyectara en los colegios, entonces en ése momentos, Sanguinetti me pide si podían proyectar el film parcialmente, las escenas de la discusión el Senado y me pareció no había ningún problema, porque era una extracción para impartir una enseñanza sobre un hecho histórico. Eso fue lo que hablé con Sanguinetti que no sé si se hizo.

**Nos:** ¿Se le permitió trabajar, filmar tranquilamente en el Senado o no?

**Jusid:** Tranquilamente no, nos permitieron los días que no había sesión, no fue fácil porque teníamos que acondicionarlo a lo que era en el año 1935, estábamos en 1984. Había que tapar a los carteles electrónicos, modificar, entonces el Senado se liberaba miércoles o jueves, el viernes empezábamos la metamorfosis y filmábamos el fin de semana. Escenas con mucha gente, trabajamos espaciadamente mucho tiempo.

**Nos:** el parlamento final de Pepe Soriano, ¿es de un discurso real de De la Torre?

**Jusid:** En trabajo más tedioso que llevó adelante Mirta Lobato recurrió a la investigación de los diario de sesiones, de todas las sesiones realizadas por la Comisión Investigadora del Comercio de Carne, discursos interminables, interrupciones, insultos, cortes. El discurso contiene algunos extractos de éstos diarios de sesión, que Somigliana que era un brillante dramaturgo, no se olviden que Somigliana fue el autor de la acusación de la cámara a los militares del proceso, todo el discurso de Strassera lo escribió Somigliana, en la época que estaba haciendo el guión de la película, él era el redactor de las acusaciones de la fiscalía en temas de estado, recursos federales, entonces de alguna manera tiene un recurso de ése tono.

Pero no está inventado el discurso sino tomado y re-redactado de los diarios de sesión de la cámara. Este discurso plantea algo que es lo más terrible de todo en 1935, "hace 50 años que estamos tratando de desarrollar la democracia, terminar con la corrupción" han pasado del 35 ahora 70 años más, y estamos en la misma. La película volvió a cobrar vigencia con las coimas en el senado durante el gobierno de De la Rúa, es un tema recurrente en nuestro país, el tema de la corrupción.

**Nos:** En cuanto al apoyo estatal, ¿recibió apoyo para éste rodaje?

**Jusid:** No. Esta película no la produjo yo, la produjo Horacio Casares y yo fui contratado como director, el proyecto sí era mío. Horacio Casares produjo tres películas, no le fue bien con ninguna comercialmente, la de mayor éxito fue la mía. Las otras fueron, *Gracias por el Fuego*, (Renán) y *Ni lunas ni soles* (Martínez Suárez) y *Asesinato*. Casares es un productor de cine publicitario al que le había ido muy bien, y realiza entonces la producción de éstos largos. No recuperó el costo en ese tiempo no existía la ley que se crea en 1994, que tiene un impuesto para generar a partir de la entrada al cine un dinero para la producción cinematográfica. La compensación era que se formaba un fondo y entonces a las películas se hacía un especie de listado de premios que eran parte de la recuperación del costo, la devolución de lo que se paga en la entrada al cine. Lo nefasto de ésta política cultural es que recibe el mismo dinero una producción extranjera millonaria que un film nacional, con las diferencias que esto implica.

**Nos:** ¿Usted en una nota del año 1984 plantea que con la apertura de la democracia surge la necesidad de tener éxito, se refiere a la expectativa que el público tiene respecto del cine?

**Jusid:** El cine que se hizo durante el proceso militar tiene el código de censura de todos los temas que no se podían tocar, pasé siete años sin filmar, es casual lo que sucedió con la película de Arístarain *Tiempo de Revancha* pasó la censura de milagro, pues los que la vieron no la entendieron, esas cosas pasaron también en España en la época de Franco, con algunas películas como *Calle Mayor*, casos únicos. En la vuelta de la democracia, el cine sin censura, al reabrirse el interés por la cultura en el país, el hecho de que Argentina gane un "oscar" con el film *La historia oficial* de Luis Puenzo película que trataba sobre el proceso militar, por todo esto, había como una especie de presión de ser exitoso y eso es traumático.

**Nos:** ¿Qué piensa respecto a los sucesos en otros países de Latinoamérica con la experiencia de largas dictaduras y pocos gobiernos democráticos?

**Jusid:** Si bien tuve en cuenta el contexto Latinoamericano, me resultó impactante la vinculación de la Argentina a los sucesos en España, país que produjo cine más potente en el Franquismo y en el período de decadencia del régimen, yo siento que nosotros hicimos algunas buenas películas, pero muchas de ellas se quedaron solo en las intenciones que hoy en día se han esfumado, y que Argentina se puso de moda durante dos o tres años, incluido el oscar.

**Nos:** ¿Durante la dictadura te tuviste que exiliar?

**Jusid:** Durante la dictadura acoté mi trabajo, solo a cine publicitario y tuve una situación personal complicada yo terminé de filmar *No toquen a la nena* el 24 de marzo de 1976, a ésta película le pasó todo lo peor que le puede pasar a una película que viene de un sistema y se termina en otro, aunque el censor seguía siendo el mismo. Estos accidentes me deterioró mucho me dañó hizo que yo me desconectara del largometraje. Viajé me encontré con muchos amigos que estaban viviendo afuera, una situación de doble vida, que vivimos en esa época los que pensábamos distinto, con la suerte de que algunos trabajos salieron y no nos liquidaron, pero creo que son actos de inconscientes que éramos.

**Nos:** ¿Cómo ves el cine, en cuanto industria cultural, que considera que debe tener una película?

**Jusid:** Yo tenía una actitud crítica con el cine de mi generación de los intelectuales argentinos: me resultaba un cine hecho de espaldas al público y me parecía que el mérito de algunos directores como Hugo del Carril como Torres Ríos o Mario Soffici, son películas que tenían una intención de llegar a sectores populares, *Las Aguas Bajan Turbias*, que para mí sigue siendo la película más importante del cine argentino, es una película conmovedora que la gente vio masivamente, en cambio las películas de la generación del 60' Torre Nilsson incluido realizan películas de elite, tiene una tradición el cine popular argentino como el latinoamericano, que estableció los modelos genéricos. Yo me sorprendía siendo jurado en La Habana hace unos años, cuando me preguntaban por la calle si yo sabía un parlamento de Mirtha Legrand en un film que se exhibía con un corte.

**Nos:** ¿Cuándo vos decís que desde el cine debe sugerir y no ser panfletario, a qué te referís? ¿A Pino Solanas?

**Jusid:** Creo que en los años 60', Pino, Getino, tomaban el concepto de Fran Fannon, "la cámara como arma de combate", a mí eso me parecía muy ingenuo, me parecía más una expresión de deseo que un hecho puntual, la gente no sale del cine

y decide hacer la revolución, lamentablemente, sería bárbaro que sucediese, creo que nos dimos todos manija, he asistido a encuentros internacionales, donde el nivel de delirio era increíble, circulaba la idea de la toma del poder, de la revolución. Eran duros los enfrentamientos. En algún momento yo me replegué en cuanto a las discusiones, ya era una discusión de sordos, además se fue desarmando. Lo de Pino se fue desarmando al cabo de un tiempo, en cuanto a convocatoria, porque lo valioso de algún cine documental que se está haciendo ahora, es que el director vaya descubriendo algo, un descubrimiento que transmite a la gente. En cambio cuando se tiene una idea preconcebida y se baja línea al espectador desde el comienzo... Eso es lo que pienso del cine de aquella época.

**Nos:** ¿Qué piensa del peronismo?

**Jusid:** Que es un sentimiento. A mí me maltrataron mucho, ocurre que es imposible tratar de entender adonde llegamos al día de hoy a una realidad social y política argentinas sin tratar de comprender lo que significa el peronismo, lo que no implica que uno adhiera o que no entienda algunos de los fenómenos que provocó. Esto de que es un sentimiento el peronismo lo tomo seriamente y no acepto ninguno de los análisis ni profundos, ni sociológicos que justifiquen una cantidad de cosas y atrocidades que a provocado. Pero tampoco creo que en virtudes del antiperonismo.

**Nos:** Observábamos la presencia de ciertas figuras y símbolos en las instituciones (en la Escuela de *Espérame Mucho*, Perón y Eva Perón) (en el comité del Partido Conservador las banderas con cruces esvásticas, y las fotos de Hitler y Mussolini)

**Jusid:** En década del 30' había apéndices del Partido Conservador que eran movimientos violentos de origen pro-nazi, grupos fascistas, en peronismo tuvo su correspondencia con los grupos como Tacuara, ultraderechista de un sector popular del peronismo, lo que no quiere decir que todo el peronismo sea así.

**Nos:** ¿Puede verse la construcción del personaje de Valdez Cora, matón a sueldo como la mano de obra desocupada que viene a la Argentina como inmigrantes en el período de guerras?

**Jusid:** Y en el proceso militar nuevamente va a estar esa figura en los servicios, en los parapoliciales, torturadores. En todos los planos torturar mujeres embarazadas, tirar gente al río, las misma atrocidades con nuevas tecnologías y sobretodo lo que siempre me importó de *Asesinato en el senado de la Nación* es el tema del autoritarismo y el sometimiento, esa foto que tienen, que es de la mejor escena de la película ( Don Alberto en su despacho golpeando a Valdez Cora con su bastón) Es

una de las escenas más importante para mí, el servilismo ante el poder, la cadena que implica estar víctima, victimario. Esta relación es una relación fácil de entender en la época del proceso, existe también en los consorcios, en las relaciones de vecinos, en los hospitales en las comisarías, pasa hoy en día y esto es algo que tiene que ver con el famoso “ser nacional”. Cuando se realizó la investigación histórica para hacer le film, de Valdez Cora lo único que conseguimos fue media carilla del prontuario que dice que fue policía y se le retiró el cargo por una situación irregular de coimas, y luego que él estaba en el senado él efectúo los disparos por la espalda al senador Bodabehere.

Todo lo demás es imaginado, lo imaginó Somigliana y fue de alguna manera lo que posibilitó

**Nos:** ¿Por qué la elección de los actores? ¿Por qué esta apuesta a lo novedoso que es Solá en el rol protagonista y Soriano como contrafigura, en una opción menos arriesgada, dado que él ya había realizado este personaje en teatro?

**Jusid:** Pepe fue actor de varias películas anteriores mías. Tuvimos una relación desde *Tute Cabrero*, mi primer film, y también *No toquen a la nena*, que era el abuelo. Él era casi de mi repertorio y obviamente no había muchas alternativas para hacer un buen Lisandro de la Torre. El trabajo de él es excelente, la caracterización es perfecta y él está mucho mejor de lo que había hecho en el teatro, donde sobre actuaba. A Solá lo había visto en el teatro, en -----, no había hecho mucho cine. Tenía 36 años cuando hizo la película y un aspecto de adolescente con pelo largo hasta los hombros. Y yo tenía mucha expectativa con él como actor. Entonces le propuse el famoso tema de raparse. Él se levantó y salió corriendo. Estábamos en una confitería frente a Palermo y empecé a correrlo por el bosque de Palermo (risas) Y esto cerró casi un año después cuando ganó el premio a mejor actor en el Festival de La Habana. Estaba el jurado y él volvía a tener su pelo largo. El juez no le quería dar el premio porque había visto la película y no sabía quién era el que lo estaba recibiendo. En fin, es un excelente actor y creo que hizo el mejor trabajo de su vida, pero eso lo dice él también. Él se agregó un cartón en la boca para deformarse le paladar, pero la idea de raparse no le gustó nada porque había que rasurarse todos los días.

**Nos:** resulta paradójico que después será el protagonista en *El exilio de Gardel*, el film de Pino Solanas, y representa todo lo antagónico a Valdez Cora.

**Jusid:** Si, si, yo estaba con ellos pasando noche buena en París la semana anterior a que empezaran a filmarla. Bueno, a él lo consagró la película. Y con él volví

a trabajar mucho tiempo después en *Bajo Bandera*. Él es un actor de trabajo muy desparejo. Es un tipo realmente muy complicado, él permanentemente cuestiona todo. Y esto hace que el que está con él se agote. Estar con él chupa la energía, desgasta. Entonces yo respiro aliviado cuando termina el rodaje. Las cosas que hace en un extremo de espectro o las que hace Francella, de la misma catadura, pero en el otro extremo, te pueden desnaturalizar la película. Entonces uno tiene que estar con una rienda evitando que la película se desmadre por direcciones distintas. Pero son tipos que están todo el tiempo fabricando cosas, tirándote cosas, muchas veces acertadísimas y otras desviadísimas de lo que vos tenés que contar en la escena.

**Nos:** ¿qué aportes le hizo al personaje del guión?

**Jusid:** él encontró una manera de caminar, le interesó mucho que este personaje había sido comisario en una provincia de Buenos Aires de donde era oriundo. Entonces le busco una cosa que era más marcada en la década del '30, la diferencia entre los de la capital y el interior. Solá tiene algo muy valioso como actor, y es que es muy inteligente con el texto. Tiene un nivel de concentración donde él le saca el sentido hasta la coma y la pausa, no desaprovecha nada. Además el texto de Somigliana era muy bueno. Se apropia del texto de una manera...se apropia hasta de tu vida (risas) Francella me decía: "¿Por qué va la cámara detrás de mí?" Porque va detrás tuyo. Quieren estar en los planos y en los contraplanos. Es un tipo muy sensible, aceptaron el laburo previo, que es donde los actores pueden hacer aportes. Yo en general, cierro las compuertas cuando empieza el rodaje que significa trabajar con mucha gente y a un costo muy alto donde uno no puede detenerse a discutir las cosas. En cambio, cuando estamos sentados en la mesa de mi casa, cuando los convoco para trabajar por tres semanas, con sandwichitos, con los mimos, ellos deliran, no deliran, fantasean, tiran ideas buenas, los corrijo, les digo que no con mucha simpatía...hacen un trabajo de investigación previo.

Esa escena de Miguel, que creo que es la que mejor filmé y que él hizo en su vida, se negó a hacerla dos días seguidos. Miguel cuando hacía la obra de teatro que lo hizo famoso, tenía una tendencia a hacer rigideces nerviosas en la columna. Entonces si le pegaban con un bastón lo iban a dejar tullido para toda la vida. El bastón era flexible, de goma, y además a él le hicimos una protección de chapa de aluminio debajo del traje con lo cual no había ningún posible contacto. Tuve que agarrarlo del cogote y decirle 'vamos a filmar *ahora*' y está hecho en dos tomas prácticamente. Esa escena tiene una intensidad dramática que refleja el pánico que

tenía Miguel, no el personaje, que le dio un nivel de expresión dramática fantástico. Cuando uno tiene la suerte de tener un actor así, la escena se valora.

**Nos:** hay temas que se toca en el cine que se adelantan a otras corrientes artísticas. En el '93 sale el libro de Soriano *Cuentos de los años felices*. A mí me remite directamente a *Espérame mucho*. ¿Ud. lo ve vinculado, le parece?

**Jusid:** Con el libro de Soriano no sé. Pero pasó algo muy interesante: un canal de España compró todos los derechos de mis películas en la época que TVE era función privada e hizo un ciclo en cadena nacional. Llegaron una cantidad de cartas de todas las películas, pero la que más repercusión tuvo fue *Espérame mucho*, donde una cantidad de gente de mi edad se sentía representada por las mismas situaciones paralelas en el franquismo, como una gota de agua. Más allá de Tarzán a las 6 de la tarde y todo eso, son impresionantes las similitudes fuera del contexto aborigen como digo yo.

**Nos:** hay en el film un gran despliegue de actores reconocidos aunque no sean los protagonistas (Salo Pasik, Juan Leyrado, Alberto Segado, Oscar Martínez, Selva Aleman, Picchio, Marta Bianchi, etc). ¿Se podría hablar de una estructura coral?

**Jusid:** sí, yo creo que hay películas más que son corales: *Espérame mucho*, *Los gauchos judíos* y también un poco *Asesinato...* que está menos pero también está. También sucede que en ese momento actores como Segado y Martínez no eran tan reconocidos, no se hacían planteos de cartel como pueden hacerlo ahora, pero uno los llamaba porque eran excelentes actores secundarios, pero no eran conocidos en ese momento. Tuve mucha suerte con el casting porque gano cuanto premio de actuación hubiese en los festivales.

Yo que hago un cine sentimental y de humor, yo quería hacer una película muy fría, es una decisión estética, el virado al azul, el prostíbulo barroco. Decidimos una cosa no realista, casi operística.

En general estoy conforme. Si bien pienso que el cine es descartable y perecedero, nadie va a volver a ver cine de tiempo atrás salvo un grupo pequeño como Uds. estudiantes. En ninguna parte del mundo, no sólo acá. El cine es una arte espantosamente descartable por lo hiperrealista que es. El cine esta impregnado por la ropa por la moda por todo lo que trae aparejado un arte tan representativo. Y eso hace que los tiempos, los climas, se tiñan de época. Lo cual no sucede con artes menos representativas como la música.



## 8. FILMOGRAFÍA

- *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984)
- *Bajo Bandera* (Juan José Jusid, 1997)
- *Camila* (María Luisa Bemberg, 1983)
- *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984)
- *El Arreglo* (Fernando Ayala, 1983)
- *El exilio de Gardel* (Pino Solanas, 1985)
- *El Reñidero* (René Mugica, 1961)
- *Espérame mucho* (Juan José Jusid, 1983)
- *Fin de Fiesta* (Leopoldo Torre Nilsson, 1960)
- *Gracias por el fuego* (Sergio Renán, 1984)
- *La historia oficial* (Luis Puenzo, 198 )
- *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986)
- *Las Aguas Bajan Turbias* (Hugo del Carril, 1952)
- *Los Gauchos Judíos* (Juan José Jusid, 1974)
- *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987)
- *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983)
- *No toquen a la nena* (Juan José Jusid, 1976)
- *Noches sin lunas ni soles* (José Martínez Suárez, 1984)
- *Prisioneros de Tierra* (Mario Soffici, 1939)
- *Tute Cabrero* (Juan José Jusid, 1968)
- *Un argentino en New York* (Juan José Jusid, 199 )

## 10. BIBLIOGRAFÍA

- **CIRIA, Alberto.** Más allá de la pantalla. Cine Argentino, historia y política. Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 1995.
- **COUSELO, Jorge Miguel.** *Historia del cine argentino.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- **DELEUZE, Gilles.** *La imagen-tiempo.* Barcelona. Ediciones Pedidos, 1986.
- **ESPAÑA, Claudio,** *Cine Argentino en Democracia 1983-1993, Fondo Nacional del las Artes,* Buenos Aires, 2004.
- **ESPAÑA, Claudio,** *Industria y Clasicismo 1933-1956, Fondo Nacional de las Artes,* Buenos Aires, 2000.
- **FANON, Franz,** “La hora de los hornos”, Informe por el grupo Cine-Liberación, Publicación de la Cinemateca del Tercer Mundo, año 1, nro. 1, octubre de 1969.
- **MARTÍN, Jorge Abel.** *Cine argentino : diccionario de realizadores contemporáneos.* Buenos Aires : Instituto Nacional de Cinematografía, 1987.
- **MARTÍN, Jorge Abel.** *Una cierta mirada.* Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- **MARTINEZ, Adolfo,** *Diccionario de Directores del Cine Argentino. Desde los comienzos hasta nuestros días,* Corregidor, Buenos Aires, 2004.
- **MORICONI, Lorena.** “Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino”, en LUSNICH (Ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano,* Biblos, 2005.
- **NÚÑEZ, María.** *Los directores del cine argentino. Juan José Jusid,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- **PELLETIERI, Osvaldo.** “El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad”, en *Cien años de teatro argentino.* Buenos Aires. Galerna, 1991.
- **ROVITO, Pablo y RAFFO, Julio.** “El mercado y la política cinematográfica” en AAVV, *Industrias culturales. Mercado y políticas públicas en Argentina,* Buenos Aires, CICCUS, 2003.

- **VAREA, Fernando.** *El cine argentino en la historia argentina 1958-1998.* Rosario, Ediciones del Arca, 1999.
- **ZUNZUNEGUI, Santos.** *Pensar la imagen.* España. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2003.