

**Universidad de Buenos Aires**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
Artes Combinadas



**Historia del Cine Latinoamericano y Argentino**

***El cañonero de Giles (1937)***  
**de Manuel Romero**

**Alumnas:**

Valeria Misevich                      DNI 26.348.875 (Comisión: Dana Zylberman)

Mariana Jaqueline Ramirez    DNI 34.777.467 (Comisión: Pablo Piedras)

Fecha de entrega: 7 de julio de 2014.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
Contexto.....	4
Lumiton.....	5
<b>El director</b>	
Manuel Romero .....	7
Romero y Lumiton.....	8
Marcas de autor: su escritura de <i>lo popular</i> .....	9
<i>La muchachada de abordó (1936): Éxito y consagración del texto estrella</i> .....	10
<i>El cañonero de Giles (1937)</i> .....	11
Estreno de la película.....	12
Exhibición y Recepción de la película.....	13
Innovaciones .....	14
Censura .....	15
La crítica .....	21
Equipo técnico: Francisco Mugica, Ricardo J. Conord, Alberto Soifer .....	23
<b>Reparto</b>	
Luis Sandrini, la constitución del Star System .....	25
Bernabé Ferreyra, " <i>El mortero de Rufino</i> " .....	27
Luisa Vehil, Marcos Caplán, Héctor Quintanilla, Juan Mangiante .....	28
<i>Estoy hecho un demonio (1972)</i>	
La remake.....	30
<b>Comentario final</b> .....	32
<b>Relevamiento</b> .....	34

<b>Bibliografía Consultada</b> .....	36
<b>Otras Fuentes</b> .....	37
<b>Sitio Web</b> .....	38
<b>Material audiovisual</b> .....	38
<b>Apéndice</b>	
<b>Ficha técnica: <i>El cañonero de Giles</i></b> .....	39
<b>Ficha técnica: <i>Estoy hecho un demonio</i></b> .....	41
<b>Filmografía de Manuel Romero</b> .....	43
<b>Correo electrónico de César Maranghello</b> .....	45
<b>Fuentes – recortes de diarios y revistas</b> .....	47

## Introducción

Aprovechando el gran éxito del film anterior de Manuel Romero, *La muchachada de a bordo* (1936), protagonizada por Luis Sandrini, Tito Lusiardo, Santiago Arrieta y José Gola, Lumiton produce *El cañonero de Giles*.

La película, nuevamente protagonizada por Luis Sandrini, narra las peripecias de un pícaro jugador de fútbol que se destaca por su “*shot*” y que remite a otra estrella del momento, Bernabé Ferreyra, un ídolo del deporte nacional, que incluso participa del film. Manuel Romero, director que concibió el cine como industria, supo aprovechar la popularidad de dos *stars* del momento.

En 1972, Hugo Moser dirige *Estoy hecho un demonio*, con Francis Smith y Marilú, famosos por participar del programa televisivo *Alta tensión*, un programa musical para jóvenes transmitido por canal 13 y producido por RCA, la compañía discográfica. La remake se basaría fundamentalmente en la fórmula *tema + figuras populares del momento* para alcanzar el éxito comercial.

En este trabajo nos proponemos reconstruir una posible biografía del film *El cañonero de Giles* (Romero, 1937), revisando críticas de la época, bibliografía, trayectorias artísticas y problemáticas socio culturales. A partir de la información recabada esbozaremos algunas conclusiones finales sobre el objeto de estudio elegido.

## Contexto

La película que nos ocupa fue filmada en el año 1936 y estrenada en enero de 1937, años en los que Agustín P. Justo ejerció la presidencia del país (1932-1938), dentro de un periodo histórico denominado “*década infame*” caracterizada por el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías. Justo había participado del golpe de estado que derrocó a Yrigoyen, y pertenecía al sector más conservador de la sociedad argentina. En 1933 se firmó el Pacto Roca-Runciman con Inglaterra, que aumentó enormemente la dependencia Argentina con ese país.

Siguiendo a Ezequiel Adamovsky en *Historia de la clase media en Argentina*, hacia la década del ‘40 los sectores medios comienzan a consolidarse en una identidad de clase, luego de la creciente urbanización, los procesos migratorios de los años anteriores y la influencia de la

industria cultural, que se encarga de reafirmar el sentido de lo argentino, a través de sus productos seriados.

Como sostiene Girbal - Blacha en otro trabajo respecto a este periodo, “*Continuidad y cambio conviven en la Argentina de entonces. Es posible advertir el nexos con el pasado en el soporte oficial a la economía agroexportadora a través de subsidios estatales (Juntas Reguladoras), en el apoyo oficial al bilateralismo (Tratado Roca Runciman, 1933), en la desactivación del conflicto social; son -sin lugar a dudas- algunos de los rasgos en que se manifiesta la continuidad. La industrialización por sustitución de importaciones, el intervencionismo en las finanzas (Control de cambios, 1931 y 1933; Banco Central)... son -por su parte- las acciones que dan consistencia al cambio en la estrategia de desarrollo vigente, aunque sea parcialmente.*”<sup>1</sup>

La autora plantea la presencia de crisis de dependencia, legitimidad, participación, distribución y de identidad durante este periodo histórico. Es en ese marco en donde va a hacer pie una industria cultural en pleno desarrollo.

## **Lumiton**

Lumiton fue uno de los primeros estudios de cine de la Argentina (S.A Radio Cinematográfica Lumiton). Se encontraba fuertemente ligado a la radiofonía nacional ya que sus socios fundadores, César José Guerrico, Enrique Telémaco Susini, Luis Romero Carranza, Ignacio Gómez, Miguel Múgica<sup>2</sup>, los “*los locos de la azotea*”, eran fanáticos de la naciente industria radiofónica. La experimentación en el campo del sonido y la imagen los llevó a convertirse en expertos en electricidad y sonido. Ya en el nombre de la productora, Lumiton=*lumi*: luz; *ton*: sonido<sup>3</sup>, podemos advertir cuáles eran sus intereses.

Lumiton tenía instalaciones propias, que estaban ubicadas en el barrio de Munro, Provincia de Bs As entre las calles Corrientes y Mitre. Contaban con dos manzanas, donde levantaron galerías con planos traídos de Hollywood. Con su creación, queda conformado el primer estudio nacional de cine. Dentro de lo que fueron sus instalaciones contaron con cuatro

---

1 Noemí Girbal, Anuario de Filosofía Argentina y Americana, En CUYO, N° 15, año 1998, pp. 11-22.

2 Estos empresarios y compañeros se asociaron para difundir el 27 de agosto de 1920 la primera transmisión de radio desde la terraza del Teatro Coliseo de Buenos Aires, donde estrenaron la ópera de “Parsifal” de Wagner.

3 El estudio se inauguró en 1932, la revista *Heraldo del Cinematografista* daba cuenta de la noticia del 21 de diciembre de 1932.

estudios de filmación, camarines, micro cines, laboratorios de revelado y montaje, sala de grabación, doblaje y proyección, carpintería metálica y mecaniza, depósitos de utilería, sastrería y yesería, herrería, parrilla completa de iluminación para todas las galerías y ocho camarines. El lugar está señalado con un monolito instalado en la Av. Mitre 2351 y actualmente los estudios han sido convertidos en museo.

Quienes también formaban parte del equipo fueron: el arquitecto Ricardo J. Conord (principalmente escenógrafo) y el ingeniero Raúl Orzábal Quintana, que diseñó equipos de filmación y experimentó en el campo del sonido.

El equipo contaba con figuras extranjeras; de Europa trajeron a John Alton que se hizo cargo de la fotografía y para el montaje trajeron de Hungría a Laszlo Kish, en los laboratorios trabajaba el especialista argentino Jorge Carlos Lemos y para colaborar con todos incorporan a otro joven muy aficionado al cine, Francisco Mugica.

La primera película de Lumiton fue *Los tres berretines*, estrenada en Cine Astor el 19 de mayo de 1933. Fue una de las primeras con sonido y fotografía nítida. El film estaba basado en un texto teatral de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. Formaba parte del elenco, el actor que ya se había consagrado con su interpretación en el teatro, Luis Sandrini. Su personaje estaba muy bien caracterizado, con aspecto pintoresco, verba colorida y rápida, con ingenuidad, gracia y ternura, y ya comenzaba a emplear la tartamudez. A partir de este momento, Sandrini comienza a perfilarse como uno de los actores favoritos del público del cine nacional.

En 1943 el grupo fundador comienza a desintegrarse y como resultado la política de producción empezó a sufrir las consecuencias. Enrique Telémaco Susini se distanció y muere Francisco Oyarzabal.

Por aquellos años Lumiton comenzó a tener varios inconvenientes desde adentro hacia afuera de la productora. En primera instancia se venían suscitando problemas con AGICA, el primer sindicato cinematográfico que impuso normas a las que los directores ejecutivos no quisieron adaptarse. Por otro lado, César José Guerrico compró las acciones de Susini, quedando como presidente de Lumiton, quien tampoco aceptó negociar con el sindicato y finalmente vendió sus acciones en 1949 desvinculándose de la productora.

Como si fuera poco, el 10 de agosto de 1949 el estudio salió a la venta y luego de varios intentos de compra, el 18 de enero de 1950 se anunció un nuevo director, Néstor Maciel Crespo. Pero en 1952 el estudio cerró definitivamente. En ese entonces Lucas Demare había iniciado la

filmación de *Un guapo del 900*, película que no fue concluida justamente por el cierre. El estudio permaneció cerrado entre los años 1952 y 1954.

En 1955 los empleados, técnicos y obreros fundaron la Cooperativa Gong, que alquiló sus sets y realizó producciones propias. La fundación adquirió la productora en 1958 con el levantamiento de la intervención de la justicia.

## **El director**

### **Manuel Romero**

Manuel Romero (1891-1954) se destacó en el campo artístico, desde el periodismo hasta el cine pasando por el teatro y la música. En esas áreas fue autor dramático, letrista de tangos y director cinematográfico. Escribió un total de 177 títulos de distintos géneros (sainetes, revistas, comedias, etc.), se dedicó a la decoración escénica y sus canciones (entre las que se encuentran 146 letras escritas) eran grabadas por Carlos Gardel, Ignacio Corsini entre otros.

En 1920 junto a Luis Bayón Herrera, en el Teatro Porteño, se inició en el llamado *bataclan* donde obtuvo grandes éxitos, lo mismo sucedió en los teatros Sarmiento y Maipo.

En 1930 llevó su compañía a Madrid, Barcelona y París. El grupo estaba codirigido por Bayón Herrera. Cuando se embarca, se encontró con Gardel, quien le propuso escribir el guión para una película que la Paramount le ofrecía. Desde 1929, se venían filmando en Joinville películas en simultáneo en distintos idiomas. Justamente, es en aquellos estudios en Francia, donde Romero se va a iniciar como director. Tanto el mencionado director como Bayón Herrera estuvieron muy vinculados a los comienzos de Carlos Gardel en el cine de habla hispana que se filmaba en Francia, y colaboraron con el cantante en la construcción de su identidad cinematográfica en *Luces de Buenos Aires* (1931).

En las películas que realiza en Argentina se hacen presentes los conocimientos adquiridos en Europa, pero ofreciendo una mirada porteña, exponiendo visiones retrospectivas de Buenos Aires, que se relacionaban con el nacimiento del tango o con el exilio de París. Llegó a filmar más de 50 películas.

Con respecto a la actividad de Romero como director Sandrini dijo que “*era un hombre que filmaba muy bien, dentro de los métodos técnicos, las técnicas y las máquinas que había - que eran una porquería, cachivaches viejos- él hacía prodigios*”<sup>4</sup>

En 1936, previo a la filmación de *El cañonero de Giles*, Romero dirigió otros tres filmes *La muchacha de a bordo*, *Don Quijote del altillo* y *Radio Bar*. Al año siguiente dirigió, *Los muchachos de antes no usaban gomina*, *La muchacha del circo*, *Fuera de la ley*, *La vuelta de Rocha* y *Tres anclados en París*.

Muchas de estas películas producidas por Lumiton no solo fueron dirigidas por Romero, si no que contaban con el argumento y la música compuesta por él mismo y sus colaboradores. También es notable cómo el director recurría a adaptar sus películas a las *estrellas*, es decir, a los actores consolidados. Sumaba un tema de actualidad sencillo y de interés para un público popular, que sentía que sus valores y sus costumbres eran reivindicados y legitimados en la pantalla.

## **Romero y Lumiton**

Romero comienza a trabajar con Lumiton en 1934. Sus jornadas de trabajo eran muy largas, a tal punto que podía terminar un film en pocas semanas, es decir, que eran películas filmadas muy rápidamente. Esto se relaciona con la ansiedad por avanzar y terminar, que caracterizaba al director, a quien no le gustaba repetir tomas y por este motivo realizaba ensayos con el elenco. Tenía una forma nerviosa de tratar a los técnicos que le provocaba tener una mala relación con su equipo (Insaurralde, 1994).

En 1938 con la crisis económica en Argentina las empresas buscaban nuevos mercados y públicos.

La audiencia empieza a renovarse, en esos años Romero ya no atraía como antes con sus realizaciones, aunque siguió dirigiendo por muchos años más. Se inicia una segunda etapa en Lumiton con el director Francisco Mugica, ayudante en muchos de los films de Romero, que va a traer nuevo géneros, comedias burguesas y el drama familiar.

---

<sup>4</sup> Calistro, Mariano y colaboradores, *Reportaje al cine argentino: los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, América Norldis, 1978, p 154.



## Marcas de autor: su escritura de *lo popular*

“*Manuel Romero es el creador del cine argentino*” sostiene Ángel Faretta en una nota<sup>5</sup>, y continúa el artículo, diciendo que el director adaptó los géneros que se estaban afianzando en Hollywood, imprimiéndole características propias, “*a la manera criolla... y este es tal vez el secreto de su posición, tampoco se le ocurre refugiarse en una suerte de cosmopolitismo abstracto. Romero filma decidiendo, tanto en lo estético como en lo histórico...*”<sup>6</sup>. Si bien la primera aseveración puede ser discutible, lo que nos interesa subrayar es el fuerte anclaje de este director en el imaginario de la ciudad de Buenos Aires, con un acento puesto en aquellos personajes y lugares que generaban un inmediato reconocimiento en el público, y que la crítica especializada de su época no siempre consideró como un acierto.

En una nota firmada por Luis Adolfo Sierra, de 1984, Romero es definido como “*Porteño cabal, cultor de un porteñismo insobornable, carrerista empedernido, frecuentador impertinente de las ojerosas y somnolientas madrugadas del tapete verde, transitador incorregible de Corrientes angosta...*” y sobre su éxito: “*Y el secreto formidable de la inventiva creadora de Manuel Romero, es que su público, el público de Buenos Aires, se reconocía en los gruesos rasgos de sus maquetas teatrales y en las sombras de la tela cinematográfica*”.<sup>7</sup>

Con el paso del tiempo asistimos a una revalorización de la obra del director, que implica un cambio de paradigma respecto a *lo popular*, un cambio que provoca una desarticulación en la dicotomía alta cultura - baja cultura y que permite abordar la obra del autor desde una perspectiva no reduccionista.

Cuando hablamos de la *escritura de lo popular* nos referimos a la elección de temáticas que en su momento se proponen como claves para la construcción de una identidad porteña, que por extensión se reafirmaba como nacional, y que Romero tomó como base de su obra: el tango fundamentalmente, con sus personajes o tipos (*la rubia mireya!*) y sus historias, pero también el fútbol, como en *El cañonero de Giles*, donde el deporte preferido de los porteños no sólo aparece como temática sino que el jugador emblema del momento, Bernabé Ferreyra, participa del film junto a otros jugadores de River Plate. Como señala Julio Frydenberg en *Historia Social del*

---

<sup>5</sup> “Manuel Romero”. Diario *Perfil*, 8 julio 1998: 7.

<sup>6</sup> *ibid.*: 5

<sup>7</sup> *La Campaña de Chivilcoy*, Suplemento de tango y lunfardo N° 7, 1 de abril de 1984: s.p.

*Fútbol*, “desde sus inicios, el espectáculo futbolístico formó parte de los llamados espectáculos de masas modernos” (2011: 129) y “... se constituyó en uno de los ejes homogeneizadores de la ciudad junto al tango, la cultura mediática y el imaginario nacional” (2011: 128). Los medios de comunicación de masas ayudaron a consolidar las identificaciones barriales con sus clubes de fútbol y por ende, el fanatismo; lo que demuestra una vez más la eficacia de la industria cultural. Manuel Romero no podía perderse la oportunidad de poner el fenómeno en sus películas, y aunque no fue el primero, logró hacer un producto de gran llegada.

Mucho se ha hablado del cine como reflejo de lo social, nosotras, en esta investigación, preferimos proponer la existencia de una retroalimentación entre el imaginario social y los productos de la industria cultural que permiten su configuración, en constante transformación. Cristalizan algunos estereotipos, que condensan información y se convierten en vehículos de significados que permiten su identificación instantánea.

“Dar al público lo que quiere”, ese era el lema de Romero, pero lo que el público desea también está mediado por todos esos productos consumidos anteriormente.

“*Todo lo que hizo Manuel Romero tenía un sabor eminentemente popular*” decía el diario *Crítica* el 4 octubre de 1954, un día después de la muerte del director. Un digno epitafio para uno de los pioneros de la industria cultural argentina.

### ***La muchachada de a bordo (1936): Éxito y consagración del texto estrella***

El 5 de febrero de 1936 se estrena *La muchachada de a bordo*, film de Manuel Romero, protagonizado por Luis Sandrini, Tito Lusiardo, Santiago Arrieta y José Gola. La misma fue realizada con la cooperación de la Marina.

Con guión propio y basada en la obra teatral de su autoría, Romero saca la cámara del estudio y filma numerosas escenas en exteriores. En la revista *Sintonía*, el 7 de marzo de 1936 con el título “*Éxito sin precedentes de La muchachada de a bordo*”, Carmelo Santiago escribe: “*La muchachada de a bordo, que en el Monumental presentó Luminton (sic), está triunfando en forma*



*inigualable*” y sobre el protagonista sostiene que “*En la interpretación se luce ampliamente Luis Sandrini, a pesar de sus exageraciones*”. Ya en este film Sandrini era un actor reconocido y muy popular. Observando el poster del film podemos hacer un pequeño análisis que da cuenta de la importancia del sistema de estrellas que se iba configurando en el cine nacional, y de cómo la presencia de una de ellas en el film constituye un capital fundamental con el que los estudios pretenden garantizar la afluencia del público a las salas.

Debajo del nombre de los estudios Lumiton, aparece en posición central el nombre de Luis Sandrini, en grandes caracteres y enmarcados por dos “bustos” de los coprotagonistas, Alicia Barrié y Tito Lusiardo; en la parte inferior se destaca el título de la película, en un tamaño superlativo y en tres líneas, y por debajo aparece el nombre del director. La imagen que ocupa la mayor superficie es un cañón que junto con el barco de la parte inferior izquierda denotan la temática del film. Montado sobre el cañón encontramos a la estrella del film. De la imagen podemos deducir el género al que pertenece la película, y si quedaran dudas, la asociación de dicha imagen al nombre Luis Sandrini y al director Manuel Romero, convierte la deducción en casi una certeza.

El texto estrella Luis Sandrini de ese entonces permitía al espectador generar una serie de expectativas respecto al film, expectativas que no eran defraudadas, sobre todo tratándose de un film de Manuel Romero, dentro de un modo de representación basado no solo en el sistema de estrellas y de estudios, sino también en el de géneros

El film es considerado un clásico. Se realizó una remake dirigida por Enrique Cahen Salaberry, estrenada el 18 de mayo de 1967 protagonizada por Carlos Balá, Leo Dan, Fabio Zerpa y Tito Lusiardo, interpretando el mismo papel que en el film de Romero.

### ***El cañonero de Giles (1937)***

En líneas generales, la película cuenta el descubrimiento y ascenso de Lorenzo Fierro, un jugador de fútbol de Giles, que por un trauma sufrido de niño, con el ladrido de perro desarrolla jugadas magistrales. Un grupo de dirigentes de un club de Buenos Aires, se encuentran con el jugador de fútbol y lo llevan a la capital. Los dirigentes del club rival, tratan de corromperlo para que no gane el campeonato. Ante un mal presentimiento, su novia del pueblo junto a su padre, un

comisario muy particular, se dirigen a Bs As, para salvarlo. Finalmente, el *cañonero* de Giles logra triunfar en la primera división nacional.

Manuel Romero realizó el guión que estaba pensado especialmente para el actor Luis Sandrini, estrella que garantizaba la venta del producto, a su vez Romero ofrecía un panorama de lo que pensaba sobre el fútbol, mostrando como la radio y los medios gráficos se encargaban de fabricar ídolos del deporte, de la misma manera que sucedía en el ámbito cinematográfico. El ascenso del futbolista representado a través de los planos de las tapas de periódicos, la interacción con la radio, son muestras de la consciencia del director sobre el funcionamiento del sistema.

Otra cuestión a señalar son los espacios de sociabilidad masculina (Frydenberg, 2011) que están presentes en el film y estrechamente asociados al fútbol: el club de barrio (en este caso, de pueblo), el estadio, el cafetín, en donde se establecen códigos propios y el *ritual* del fútbol hace sentir su presencia.

El desplazamiento del campo a la ciudad reemplaza al binomio barrio-centro, que en el tango tantas veces fue problematizado, donde los vicios de la noche porteña hacen que el recién llegado (hombre en este caso) pierda totalmente la cabeza. Lorenzo Fierro cae en las redes de la vampiresa, pero como todos sabemos de antemano, regresara con su novia del pueblo para que el orden vuelva a ser restablecido.

## **Estreno de la película**

En la revista *Sintonía* con la fecha del 14 de enero de 1937 se publica bajo el título *Se iniciará pronto la temporada oficial*, una nota acompañada con diversas imágenes de las películas que van a estrenarse entre los primeros meses de 1937 (Ver apéndice de recortes de diarios y revistas).

*El cañonero de Giles* se estrenó el 20 de enero de 1937 en el Cine Monumental, es la película que inicia la temporada de films argentinos de 1937. Junto con *El cañonero*, se estrena también el film *El robo del zorro azul* (título original: *The test*, 1935) dirigida por B.B. Ray y protagonizada por el perro Rin Tin Tin Jr. Es interesante la combinación de films, que claramente van dirigidos a un público popular.

En la cartelera se anuncia un programa de tres films para el Cine Monumental, los dos mencionados anteriormente junto con *El caballo del pueblo* (1935) dirigida también por Manuel Romero y protagonizada por Olinda Bozán, Irma Córdoba, Enrique Serrano, Pedro Quartucci y Juan Carlos Thorry.

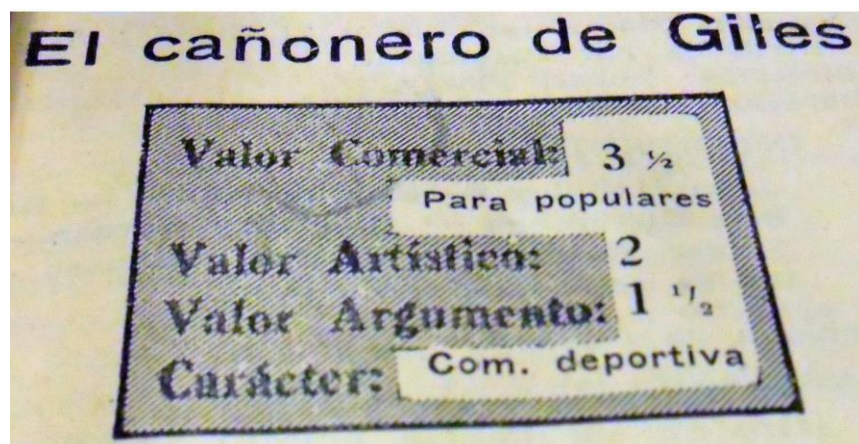
El mismo día se estrena *Justos por pecadores*, con Robert Montgomery, en el Cine Ideal y *Me quieres papito?*, con Shirley Temple en el Cine Renacimiento. Ambas películas son presentadas en el diario *La Nación* con avisos publicitarios de gran tamaño que incluyen imágenes y datos sobre los actores que participan de los films. En el caso de *El cañonero de Giles*, el aviso con el que se promociona el film tiene por gran imagen la cara de Luis Sandrini, junto con su nombre en caracteres medianos, que no dejan dudas de la estelaridad del protagonista. Nuevamente, como en el análisis del poster de *La muchachada de abordó*, la figura fundamental del protagonista ocupa, junto al título, la mayor parte del aviso, y luego se nombran los demás actores, con una pequeña imagen de la protagonista femenina y su padre.

## **Exhibición y Recepción de la película**

El 20 de enero de 1937 las localidades del Cine Monumental estaban totalmente vendidas. La película hizo reír y tuvo comentarios favorables, por otra parte, según la publicación de *Sintonía*, esta película obtendría un gran éxito en la boletería. Aunque, en la misma nota, lamentan que la imagen de la policía de la capital no sea favorable e incluso se preguntan *¿qué ha hecho el Instituto Cinematográfico Argentino, encargado de velar por la integridad moral de las reparticiones nacionales?* (*Sintonía*, 21 de enero de 1937: s.p.). El rol del Instituto será revisado cuando nos refiramos a Censura.

Se trata de una película que tiene como protagonista a Luis Sandrini y al fútbol, tanto actor como este deporte generaron en los espectadores gran interés, y de esta forma convierten al film en un interesante objeto de estudio.

Sobre la película, el *Heraldo del Cinematografista* el día 27 de enero de 1937 realiza un análisis donde dice *“se trata de una comedia más, que no aporta, nada nuevo al cine autóctono, pero agrada a los espectadores populares, siendo apta para cualquier sección en salas de esta categoría. Ha tenido buena publicidad”* (*Heraldo del Cinematografista*, 27 de enero de 1937, 1244)



fuelle: Heraldo del Cinematografista, 27/01/1937

(Puntuación de 1-mala- a 5 -muy buena-)

A partir del 27 de enero *El cañonero de Giles* cambia de sala y será exhibida en el Cine Renacimiento; en los días que estuvo exhibida en el Cine Monumental sobrepasó la venta de entradas que tuvo *La muchachada de a bordo* (1936), y que había tenido un éxito excepcional. Según la revista *Film*, “a las exhibiciones de la semana del estreno de *El cañonero de Giles* concurrieron 3.746 personas más que lo que lo hicieron el año pasado con otra película” (*Film*, 5 de febrero de 1937: s.p.).

El jueves 18 de febrero de 1937 en el diario *La Argentina* menciona diversas salas donde va hacer exhibida *El cañonero...*, y la menciona como “la película que tanto gustó al público”. Los cines que mencionan son: Cine Príncipe Nacional de San Juan, Río de la Plata, Petit Splendid, Roxy, Nacional San Juan, Coliseo Palermo, Príncipe.

## Innovaciones

El film incorpora -con la intención de otorgar verosimilitud a los acontecimientos- a varios de los integrantes del plantel de River Plate -con Bernabé Ferreyra, alma del equipo, a la cabeza- así como algunas escenas de alguno de los encuentros deportivos. (Lusnich, Ana Laura, 2000: 43)

Las tomas en exteriores van a ser una de las cuestiones más destacadas por la crítica. En estas escenas filmadas al “aire libre”, Romero utiliza equipos portátiles de sonido que ya había utilizado en *La muchachada de a bordo* (1936). El film cuenta con escenas y varias panorámicas

rodadas en el viejo estadio del Club River Plate que se encontraba sobre la Avenida Alvear y Tagle.

En contra de las innovaciones que mencionamos, la crítica dice que la fotografía y el montaje son muy pobres, encontrándose por debajo de los estándares de calidad de aquella época, en la que el cine nacional empezaba a ser una gran industria. De hecho, en la pequeña mención que hace Manrupe y Portela sobre *El cañonero...* y sus innovaciones, expresan que “*no representa ningún paso adelante para la cinematografía local pero se acomoda en un nivel de fácil aceptación por el carácter eminentemente popular del tema y por la gracia directa de sus situaciones cómicas*” luego para reforzar más lo dicho, dicen sobre el director: “*un Romero menor, con muchos exteriores y bastante ritmo*”.

## Censura

En el proceso de investigación nos encontramos con algunos inconvenientes que tuvo *El cañonero de Giles* con el Estado. Para darle un marco a los problemas específicos que tuvo el film nos retrotraemos a la creación del organismo oficial que intentó controlar de alguna manera la producción cinematográfica.

En 1933 cuando la producción de cine en Argentina era aún incipiente, se sancionó la creación del Instituto Cinematográfico Argentino<sup>8</sup>(generada por La Ley de Propiedad Intelectual 11.723), quedando pendiente su reglamentación. Este Instituto se encargaría de fomentar la industria cinematográfica nacional mediante la producción de películas para el propio instituto y para terceros.

En 1936 el presidente Agustín P. Justo decretó su organización y puso a cargo al senador nacional Matías G. Sánchez Sorondo<sup>9</sup>, que ya era presidente de la Comisión Nacional de Cultura, y a Bracamonte a cargo de la realización del proyecto de Instituto. Asimismo, surgen algunas

---

8 A partir de 1941 se lo llama Instituto Cinematográfico del Estado, por decreto 98.432, firmado por el presidente Castillo y cinco ministros el 19 de agosto de 1941.

9 Sánchez Sorondo realizó viajes a Europa donde visitó a diversos dictadores con la excusa que estudiar la industria cinematográfica de aquel continente. También fue integrante de la junta militar de la Revolución de 1930, ministro del Interior de José Félix Uriburu, titular de Legislación Minera y en Derecho, Universidad de Buenos Aires. Cfr. Introducción y artículo de César Maranghello, Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista, en *Cine argentino: Industria y clasicismo 1993/1956. Vol. II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, pp. 21, 22, 33.

modificaciones dado que a partir de ese entonces se pretendía tener el “*control directo del espectáculo cinematográfico en general*” (Luchetti y Ramírez Llorens, 2005: 15). Al poco tiempo Bracamonte fue reemplazado por Carlos Alberto Pessano, que se desempeñó como director técnico del Instituto entre los años 1936 y 1943 y que, además, era periodista y director de la revista *Cinegraf*. Las autoras del capítulo *Intervención estatal en la industria cinematográfica* al respecto de estos funcionarios dicen “*adherían a una idea de nacionalidad asociada a la tradición y a una idealización de la sociedad en las cual primaba la armonía de las clases (...) sostenían la valorización positiva de la organización social en torno de los conceptos de familia, religión y patria*” (Luchetti et al., 2005: 16).

Ideológicamente, la postura de Pessano y de Sánchez Sorondo se encontraba en plena sintonía con gobierno de turno, conservador y representante de la más tradicional oligarquía argentina. El conflicto con la naciente industria cinematográfica no tardaría en llegar, dado el fuerte contenido popular de la mayoría de los films de la época.

Un dato que da cuenta de los problemas que ya tenían Romero y Lumiton con el Estado, fue el malestar que causó la película *La muchachada de a bordo* (1936), que indignó a Sánchez Sorondo y a Pessano. Según estos funcionarios, la película denigraba la imagen de la Armada Argentina.

Para comienzos del año siguiente, ya estaba vigente el decreto N° 98.998<sup>10</sup>, el cual permitía controlar la producción fílmica nacional (como también las películas extranjeras).

Con respecto a estos acontecimientos, la revista *La Película* dice:

No nos explicamos ciertamente la razón que ha tenido el Instituto para esta censura, tanto más cuanto que es sabido que los grandes productores del mundo tergiversan, muy frecuentemente, la historia, no con intención maligna, sino a objeto de hacer más interesantes (...), ya que el cine no es una cátedra de historia sino un lugar público donde va a solazarse la gente (...) (*La Película*, 10 febrero 1937: 3).

En suma, el crítico de cine y periodista Claudio España en la introducción de su libro titulado *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, menciona varias películas de Lumiton que tuvieron problemas con el Estado como por ejemplo: *Tres argentinos en París* (que se tuvo que modificar *argentinos por anclados*).

---

<sup>10</sup> Según indican Abel Posadas, Mónica Landro, Marta Speroni y Raúl H. Campodónico en el libro, *Cine Sonoro Argentino 1933-1943. Tomo II*, este decreto fue firmado por Agustín P. Justo y Jorge de la Torre el 1 de febrero de 1937 a pocos días del estreno de *El cañonero* de Giles.



En relación a lo ya expuesto, la revista *La Película* el 10 de febrero 1937, realiza una publicación bajo el título de *Puede ser un arma de doble filo el decreto de censura del Instituto Cinematográfico*, a 10 días de que fuera firmado el decreto N° 98.998. El artículo da cuenta de la creación del Instituto Cinematográfico Argentino y de sus resoluciones, y dice: “*Tal medida nos parecería un poco absurda, por no decir ingenua, si no pensáramos que tras de la misma puede aparecer, en momento dado, un arma de doble filo que ocasionaría serios trastornos al normal desarrollo de nuestro comercio cinematográfico y especialmente al cine argentino*”, dejando en claro la postura que toma la revista y que se iguala a la oposición que tienen los productores nacionales acerca de estas medidas (*La Película*, 10 febrero 1937: 3). Además, se preguntan por qué esta medida no se extiende a otras artes como lo es el teatro o a la literatura, ya que también son dos formas de exteriorizar el pensamiento humano. Incluso, nos informan que en un principio los productores nacionales estaban de acuerdo con las medidas del Instituto, pensando que estas serían favorables para la industria, pero luego al ver de qué se trataba enviaron una nota al Presidente de la República pidiéndole la anulación del decreto y la remoción de Pessano de su cargo.

Pocos días después de esa publicación, la misma revista, dice que “*causo sorpresa en el gremio la prohibición de exhibir “El cañonero de Giles” en toda la provincia de Buenos Aires*” (*La Película*, 18 de marzo de 1937). No obstante, creen que “*El hecho de que se exhiba en una película un agente de policía un tanto pintoresco, no se ha de entender por ello que en ese personaje se intenta ridiculizar a todo un cuerpo tan numeroso como es el de la policía de la provincial (...)*”. Por otra parte y en defensa de Lumiton dicen “*puede alegar a su descargo, que la cinta fue visada por la Comisión de Censura de la Municipalidad de la Capital, la que no encontró los defectos pecaminosos que se pretenden hallar a los tres meses de su diaria exhibición (...)*” (*La Película*, 18 de marzo de 1937), aquí se reflejan los desacuerdos que existen entre las diferentes instituciones estatales.

En relación con la popularidad que tenían los productos de Lumiton, España (2000: 68) sostiene que “*Sánchez Sorondo apuntó siempre contra las producciones de esa marca*”. En la misma introducción, se indica que el senador había llamado la atención a César José Guerrico por el tratamiento ridículo que se le daba a la policía en *El cañonero de Giles*, y que la productora “*respondió a las quisquillosidades de la fuerza policial con un singular tratamiento*

*del comisario que encarna Luis Arata en Fuera de la Ley (1937)*” (España, 2000: 69), película que fue dirigida por el mismísimo Romero<sup>11</sup> y que tampoco logra conformar a los funcionarios.

Por su parte, Andrés Insaurralde (1994: 37), dice que *El cañonero de Giles* causó dolores de cabeza a la productora, dado que la policía bonaerense, que colaboró en el rodaje y a la que Lumiton agradece en los créditos, no quedó conforme con la imagen de la institución, pero especialmente por el ridículo personaje del comisario *Morales* que fue interpretado por Marcos Caplán.

Insaurralde nos brinda varios datos precisos, primero menciona al gobernador de la provincia de Buenos Aires, Manuel Fresco, que prohibió la exhibición de la película en la provincia pero pronto revocó la medida previa promesa de los directores de Munro de realizar otra película reivindicatoria.

Además, el autor sostiene que Sánchez Sorondo y Pessano quedaron horrorizados con el visionado de la película<sup>12</sup> y decidieron enviar una nota dirigida a Lumiton el 2 de marzo de 1937: “(...)se llama la atención por la representación grotesca de la policía provincial(...) y esperamos que en futuras producciones; la empresa considerará en su sentido exacto las superiores preocupaciones del Estado en esta materia, a fin de evitar a sus comisionados el ejercicio de severas sanciones” (Insaurralde, 1994: 37). Por último, dice que el intendente de San Andrés de Giles (para no quedarse atrás) prohibió la película en el área de su jurisdicción.

Pero, qué dijeron los medios gráficos sobre estas cuestiones? Por una lado, revistas como *Heraldo del Cinematógrafo* y *Cine Argentino*, criticaban duramente a Sánchez Sorondo y a Pessano (Luchetti et al., 2005: 22).

Por su parte, la revista *Sintonía* el 18 de febrero de 1937 publicaba una nota bajo el título de *El poder ejecutivo reglamentó los films acerca del país*, que dice:

(...) ya no era posible tolerar, por citar un caso, como en la reciente producción de Lumiton, que una respetable institución nacional como es la policía, la cual en todo momento debe inspirar confianza y seriedad, se viera completamente ridiculizada en un film como “El cañonero de Giles”, que habrá de obtener una considerable difusión. Esta medida beneficia, no hay duda, la salud moral de nuestro cinematógrafo, pero que no olviden aquellos

---

11 Sobre esta cuestión, Abel Posadas (Film, Septiembre de 1997, pp.60-63) habla de Romero, e indica que si él filmó la ofensa, él sería el encargado de filmar la disculpa con Fuera de la ley (1937). Pese a que se le otorgue la autoría del film, hay dudas de que él haya sido el responsable; considera que hay muchos elementos para afirmar que Romero no dirigió solo esa película; sino que fue realizada por un fotógrafo y camarógrafo nazi, Gerardo Huttula, figura que serviría para tranquilizar a Manuel Fresco y a Sánchez Sorondo.

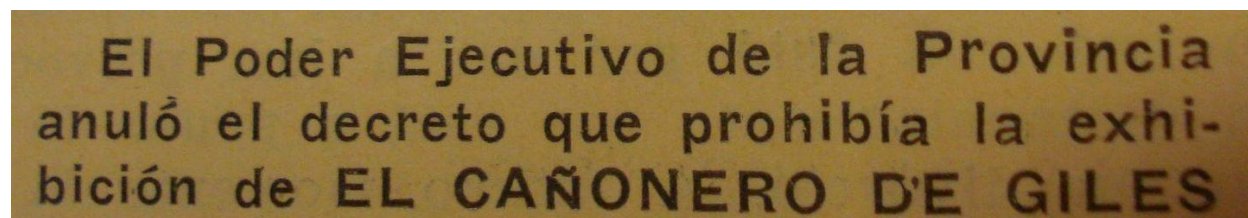
12 Sobre esta situación los autores Abel Posadas, Mónica Landro, Marta Speroni y Raúl H. Campodónico, amplían este inconveniente. Como consecuencia de este hecho, Lumiton rueda Fuera de la ley (1937).

en condiciones de arbitrar medios, que lo que nuestra industria precisa, es de urgente aporte material, para poder así perfeccionar su organismo y brindar en el momento oportuno las películas y el cine que todos deseamos, pero que no podemos tener la pretensión de exigir, ya que todo precisa del período de progresiva gestación para verse convertido oportunamente en una inobjetable realidad capaz de dar satisfacción a los más exigentes. (*Sintonía*, N° 200, 18 Febrero de 1937: s.p.)

La *Revista del Exhibidor* del 15 de marzo de 1937, en una de sus páginas, comentaba el inconveniente con la provincia de Buenos Aires y expresaba su opinión:

El gobierno de la provincia de Buenos Aires acaba de adoptar medidas extremas contra la productora nacional Lumiton, motivadas por la película “El cañonero de Giles”, que ya había originado una advertencia de la Comisión Nacional de Cultura. (...) consideramos excesiva las medidas adoptadas por el gobierno provincial. No puede haber habido acto deliberado en los directores de la Lumiton en difamar a la policía bonaerense y por tal razón debía bastar llamar al orden a la empresa referida (...) (*Revista del Exhibidor*, N° 368, 15 Marzo de 1937: s.p.)

Por otra parte la *Revista Heraldo del Cinematógrafo* en un apartado pequeño publica el 21 de abril de 1937



En esta pequeña mención del *Heraldo del Cinematógrafo*, nos confirman que fueron varios los meses que estuvo en disputa la exhibición de la película, hasta que por orden superior pudo seguir estando en las salas cinematográficas.

La revista *Caras y Caretas*, sin hacer mención a ningún film en particular dice en “*Salvo error u omisión (Comentario de actualidad)*”:

Nos parece muy oportuno esta medida, siempre que la práctica de la misma no de origen a trastornos inconvenientes, que podrían ser fatales para una industria que nace en nuestro país con muy buenos auspicios. Lo que la cinematografía argentina necesita, en estos momentos, es estímulo...cabe felicitar al Gobierno por sus deseos de ennoblecer y elevar la producción. (*Caras y Caretas*, 13 de febrero de 1937: 2)

Es notable su posición, porque frente al control de las películas cinematográficas, elige destacar los estímulos que el instituto brindará al cine, que para ese entonces no recibía premios ni dinero para llevar a cabo las producciones.

Pocos días después de la publicación mencionada, el 20 de febrero bajo el título de *Cinco minutos de intervalo – La censura cinematográfica*, plantean los objetivos de la intervención del espectáculo cinematográfico

(...) a los efectos de terminar con los excesos en que se ha venido cayendo desde que los productores y directores se dieran cuenta de que el dinero se volcaba en las cada vez que las payasadas y las tonterías invadían la pantalla....No diremos que la censura está bien. Pero, si recordamos siempre “a quienes y por quienes la naciente cinematografía argentina debe ese control y visación oficial”. (*Caras y Caretas*, 20 de febrero de 1937: 122)

Por lo que entendemos, esta nota habla de “excesos” haciendo referencia a temas y personajes que a su criterio eran ridículos, grotescos, de poco valor, payasadas y ridículo un sentido peyorativo, sin embargo, era lo que gustaba a los espectadores de la época, lo que llenaba las salas.

Y aquí creemos que esta el expresada toda la tensión que generaba la representación de *lo popular* en un medio masivo como es el cine. Los sectores medios, las clases populares, concurrieron a re-encontrarse en la pantalla, y Manuel Romero les brindaba productos en donde esto ocurría siempre.

Finalmente, teniendo a disposición diversas fuentes sobre el problema de censura que tuvo el *El cañonero de Giles*, podemos llegar a la conclusión que la productora Lumiton se encontró en una difícil posición: aunque contaban con el apoyo de varios medios gráficos y un amplio sector del ambiente cinematográfico, el control estatal podía generar un obstáculo en el desarrollo de sus actividades.

La “protección” por parte del poder estatal lo único que causó, no solo a esta productora si no a la industria cinematográfica del momento, fue generar trabas para el buen desarrollo de la actividad cinematográfica que venía en ascenso. La presión ejercida por estos funcionarios, que se enfocaron en el Cine, denota una conciencia del alcance del medio, y una preocupación por la irrupción de lo popular en el ámbito cultural, que se convierte en un lugar de disputa, y donde la industria cultural se revela como protagonista.

El Estado quería tener control del contenido de las películas que se enmarcaban en determinados géneros (asuntos relacionados con la historia, con las instituciones o con la defensa nacional), pudiendo leerse la intención solapada de legitimar a la política del momento como también para fortalecer su propia idea de nación. Queda claro entonces, que con la creación del Instituto Cinematográfico Argentino y con el decreto de “censura previa”, no se buscó ofrecer inocentemente una “mera ayuda”, sino más bien ejercer un control ideológico en la conformación de un imaginario nacional.

En nuestro caso, con una lectura distanciada de más de 75 años, tenemos otra visión de *El cañonero de Giles*, atravesada por la historia, que nos condiciona la mirada.

La imagen de la institución policial en el film está fuertemente cargada de sarcasmo, e ironía, pero dadas las características del film no creemos que pudieran justificar actos de censura. Aun así, sabemos que una lectura sintomática podría llevarnos más lejos.

A pesar de ello, creemos también que la subestimación del público siempre oculta acciones de violencia simbólica y que corresponde a la propia audiencia de la época juzgar qué clase de películas la representan.

## **La crítica**

Para introducirnos en la reacción de la crítica ante *El cañonero de Giles*, creemos pertinente reproducir las palabras de Alicia Aisemberg en *Prácticas de cruce en las obras de Manuel Romero: tango, teatro, cine y deporte*: “La crítica contemporánea denominó a Manuel Romero autor <<milonguero>>, <<mercantilista>>, <<cursi>> y <<sensiblero>>, además de considerar que aplica reiteradamente recursos vulgares y recetas pensadas para atraer al público y generar éxitos” (Aisemberg, 2005: 11). Partiendo de esta síntesis nos interesa señalar las cuestiones que consideramos más significativas al respecto.

El *Heraldo del Cinematografista* destaca el valor comercial del film en relación con la presencia de Luis Sandrini y el mejor aprovechamiento del fútbol, pero concluye diciendo que “se trata de una comedia más, que no aporta nada nuevo al cine autóctono” (*Heraldo del Cinematografista*, 27 de enero 1937: 1344)

La crítica de *Cinegraf* niega cualquier tipo de valor artístico del film, y lo reduce a burdo negocio, que busca solamente el rendimiento monetario. Nos encontramos con la diferenciación

entre lo culto, ligado a lo “artístico” y lo popular, ligado a la “reacción primaria”. (Cinegraf, febrero 1937: 42)

No podemos desligar la crítica cinematográfica del contexto socio cultural argentino de la época.

Una fuerte tensión se hacía evidente en cuanto a las marcadas ideologías de los medios gráficos como *La Fronda*, *La Argentina*, *La Nación*, *Caras y Caretas* y al lugar que se le daba a las culturas “populares” que habían logrado consolidarse en la industria del cine.

Los textos considerados subalternos encuentran lugar en la industria cultural, y el cine de Romero condensa varias de aquellas temáticas: tango, teatro de revista, fútbol.

Los medios más conservadores se encargan de subrayar fundamentalmente la imposibilidad de encontrar rasgos de “artisticidad” en este tipo de films y hacen hincapié en la figura de Sandrini y en la efectividad en su función de “hacer reír”. Títulos como “*Obra de tono festivo*”<sup>13</sup>, “*Hizo reír la película El cañonero de Giles dada en el Monumental*”<sup>14</sup> pueden servir de ejemplo.

Más allá de un juicio estético, la lectura de las críticas denotan las contradicciones que existen dentro de la sociedad del momento, con una oligarquía que se siente amenazada en su hegemonía cultural.

A pesar de todos los defectos técnicos y narrativos que se señalan, no pueden negar el éxito de público de la película.

Otras críticas celebran la cantidad de “escenas al aire libre”, pero lo que se subraya siempre es la eficacia de esta comedia deportiva que busca hacer reír, y lo logra, gracias a su protagonista, Luis Sandrini, “*porque en El cañonero de Giles, como en todas las producciones protagonizadas por él, los valores generales se subordinan a la eficacia de su actuación*”<sup>15</sup>.

Es allí donde reside la clave del éxito, en la presencia de la estrella y su aprovechamiento, haciéndole hacer lo que sabe, y apoyándose en Caplán como refuerzo.

La personalidad de Sandrini constituye una fuerte atracción que beneficia, a través de anécdotas de rodaje, la publicidad del film. Las notas que se dedican a la amistad que entabló el actor con Bernabé Ferreyra y los jugadores de River Plate, sus propios comentarios sobre la

---

13 La Nación, enero de 1937, en “sobre” del Museo del Cine

14 Datos sobre la película tomados del “sobre” del Museo del Cine.

15 Nota: Eminentemente popular es El cañonero de Giles, tomados del “sobre” del Museo del Cine.

escena final, sus bromas al plantel, etc. dan cuenta de los mecanismos de construcción del *star system*, que hacen hincapié no sólo en las dotes histriónicas de la figura sino que construyen una imagen que trasciende lo relativo a la profesión. Aparecen notas con títulos como: *Sandrini es considerado el compañero ideal* (*La Fronda* 14 de enero de 1937: 5), *Una broma de Luis Sandrini* (*La Fronda* 16 de enero de 1937: 5), *Luis Sandrini paracaidista* (*La Fronda* 19 de enero de 1937: 5).

Sandrini se transforma en un *texto* con fuertes marcas que le van dejando sus personajes pero que a su vez son subrayadas por situaciones de la cotidianidad que los medios gráficos celebran. El texto-Sandrini irá mutando a través de las épocas pero conservará ciertos rasgos de base: sentido del humor, picardía, ingenuidad, ternura.

### **Equipo técnico: Francisco Múgica, Alberto Soifer, Ricardo J. Conord**

**Francisco Mugica**, en 1933 abandonó su carrera de Medicina en quinto año, ya que fue invitado por César José Guerrico a los estudios de Lumiton. Antes de establecerse como director, realizó múltiples tareas, como ayudantías técnicas y artísticas, fotografía y compaginación, entre otras áreas. Los inicios de su carrera en el cine están ligados al director Manuel Romero, con quien colaboró en *Noches de Buenos Aires*, *El caballo del pueblo*, *La muchachada de abordó*, *Radio Bar*, *El cañonero de Giles*, y resultó una gran influencia en su trabajo dentro de la industria.

Entre las películas que dirigió se encuentra *Así es la vida* (1939), que se convirtió en un clásico del cine argentino. Otro film que tuvo mucha repercusión fue *Los martes orquídeas* (1941).

Por un tiempo se mantuvo alejado del cine para en 1959 volver al ruedo con *He nacido en Buenos Aires*.

**Alberto Soifer** (Abraham Moises Soifer), nacido en 1907, fue un pianista, compositor, arreglador y director, pionero en la actividad de composición de bandas sonoras. El diario *Clarín*, en su suplemento de Espectáculos, a propósito del fallecimiento del músico lo define como “uno de los iniciadores del cine sonoro” junto a Manuel Romero. (*Clarín*, 02 de septiembre de 1977: s.p.)

Entre 1925 y 1937 se desempeñó en las orquestas de Osvaldo Fresedo y Francisco Canaro, para luego formar su propia orquesta. En el ámbito cinematográfico, junto a Manuel Romero, escribió la música de *Noches de Buenos Aires* (1935), *El caballo del pueblo* (1935), *La muchachada de a bordo* (1936), para la que compuso “La marcha de la Armada”, incorporada oficialmente al repertorio de las Fuerzas. Manuel Romero, en una nota sobre la música de *El cañonero de Giles*, reconoce que parte del éxito del film *La muchachada de a bordo* se debe al compositor de la marcha.

Siguió luego trabajando junto al director y participó en *El cañonero de Giles* (1937), para la que creó “La marcha del Fútbol” (grabada luego por la orquesta de Francisco Canaro y con la voz de Roberto Maida para Odeón el 24/02/1937 y que fue utilizada durante muchos años como cortina musical de transmisiones de partidos de fútbol). En el film la marcha es interpretada por Jorge del Prado (cantante) y la Dixy Pals. En las gacetillas y críticas de la época, cabe señalar que el nombre de Soifer se encontraba con mucha frecuencia como una más de las atracciones para la venta del film, lo que indica la popularidad del músico en aquellos años.



Su prolífica carrera continuó en el cine junto a Manuel Romero y a Bayón Herrera, y llegó a escribir, según sus propios dichos, “la música de más de 120 o 130 películas”<sup>16</sup>.

**Ricardo Conord** fue un arquitecto y escenógrafo argentino fallecido en 1982. Trabajó como escenógrafo en los estudios Lumiton y con Manuel Romero colaboró en la mayoría de sus films (*La muchachada de a bordo*, *El cañonero de Giles*, *Fuera de la ley*, *Los muchachos de antes no usaban gomina*, *Tres anclados en París*, etc). Estuvo casado con la bailarina solista del Ballet del teatro Colón, Mercedes Quintana, a quien introdujo en el cine como coreógrafa en el film *Ven... mi corazón te llama*, de 1942 y dirigida también por Manuel Romero (Destaville, 2010).

El último film de Conord data de 1952, dedicándose luego desde agosto de 1957 a la función pública. Integró la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos de

<sup>16</sup> Información obtenida en *Reportaje al cine argentino: los pioneros del sonoro* (1995), donde se da un dato sobre la biografía sobre de Alberto Soifer



Argentina, y fue vocal de su Comisión Directiva desde 1959 hasta octubre de 1980 en que se jubiló (Manrupe, Portela, 2001: 608).

Las personalidades mencionadas conformaron un equipo de trabajo que en los años '30 colaboraron en la conformación de la incipiente industria cinematográfica nacional, dentro de una de los dos Grandes Estudios que iniciaron la actividad industrial, Lumiton, en este caso. La gran cantidad de films en los que participaron da una idea de cómo era el funcionamiento del sistema en general, y en particular, el ritmo de trabajo del director Manuel Romero, que llegó a rodar cuatro films en un mismo año.

## **Reparto**

### **Luis Sandrini, la constitución del Star System**

Luis Sandrini (1905 - 1980) provenía de una familia de artistas, su padre trabajaba en un circo y fue allí donde Sandrini comenzó su carrera actoral. Del circo, donde probó personajes de toda índole, pasó al teatro, encontrándose en 1930 con Alberto Vacarezza, junto al que realizó giras por todo el país. En 1932 ingresó a la compañía teatral de Muiño y Alippi, y participó de *Te acordás hermano qué tiempos aquellos?* de Manuel Romero. Al año siguiente protagonizó la obra *Los tres berretines* de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas junto a sus maestros. Ingresa al cine en 1933, integrando el elenco de *Tango!* (1933), primer película con sonido sincronizado dirigida por Luis Moglia Barth y luego en *Los tres berretines*, de los estudios Lumiton, repitiendo su personaje de la obra teatral. El film tuvo un gran éxito de público y Sandrini comenzó a establecerse como parte del naciente *star system* del cine argentino.

Protagoniza *Riachuelo* de Luis José Moglia Barth, en 1934, y ya en 1936 se había convertido en un ídolo nacional, pasando de cobrar 500 pesos (y una peluca!) a ganar 70000 pesos por *La muchachada de a bordo*, de Manuel Romero. Con todo lo ganado más bienes de Chela Cordero (su primer esposa), Sandrini fundó en 1937 su propia productora: Corporación Cinematográfica Argentina; allí produjo *Callejón sin Salida* (1938) que marcó el debut como director de Elías Alippi.

Sandrini participó en 78 producciones cinematográficas y en 2 películas asumió la tarea de dirigirlas.

Don Luis también se destacó con su trabajo en radio y televisión.

Con respecto al modo de actuación y a la consolidación del texto estrella en los años '30 creemos pertinente señalar algunos rasgos que Osvaldo Pellettieri (2003) en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, especifica: “*En el Sandrini de la primera fase estaban presentes los fundamentos de su arte: economía y síntesis. Con muy pocos elementos creaba una situación dramática a fuerza de comicidad y emoción*” (p. 219). Estas características que el autor señala sobre su actividad teatral se mantuvieron a lo largo de sus inicios en la carrera cinematográfica. Además, “*recalaba en la maqueta, la caricatura, que por momentos fundía con la mueca y en otras alternaba con ella, en el pasaje de lo serio a lo cómico, con una gran rapidez. Como resultado, un público agradecido y emocionado reía con él en esos sutiles e intensos pasajes*” (Pellettieri, 2003: 218). Y si bien el público respondió positivamente a las personificaciones del actor, la crítica interpretó aquellos fundamentos como limitaciones. Esta complicidad con el público será lo que lo consagre y lo eleve a la categoría de estrella, produciendo una contaminación entre intérprete - rol. Con esta asociación y con el sistema de géneros, los estudios de la industria cinematográfica lograron la institucionalización de un sistema que dará como resultado el modelo hegemónico.

Sandrini fue dirigido en cuatro películas por Manuel Romero, y sobre el director decía: “*Romero era un intuitivo tremendo, uno de los hombres más golpeados por la crítica*”<sup>17</sup>.

### **Bernabé Ferreyra, "El mortero de Rufino"**

Bernabé Ferreyra marcó un antes y después en la historia del fútbol argentino. Representa el primer ídolo en la historia del Club River Plate y constituye hoy una figura mítica del deporte nacional. Fue amigo de Troilo y de Gardel, e incluso, según cuenta la leyenda, el mismo presidente Agustín P. Justo quiso conocerlo en un entretiempo de un partido en 1935 “*Usted es el famoso Bernabé? Quería conocerlo porque usted sale en los diarios más que yo*”<sup>18</sup>.

---

17 Calistro, Mariano y colaboradores, *Reportaje al cine argentino: los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, América Notildis, 1978, p 154.

18 Bernabé Ferreyra (n.d.). Consultado 25/06/14, de <http://elfeolabrana.com.ar/bernabe-ferreyra/>. Si bien es una anécdota que puede haber sido tergiversada, notese como se formula la pregunta, subrayando el nombre de pila, como sucedía con las estrellas de cine a las que también el público identificaba sin necesidad de decir su apellido.

Nació en Rufino, provincia de Santa Fé, el 12 de febrero de 1909, y comenzó a jugar al fútbol en el club Newbery de su pueblo, en el cual debutó a los 15 años en la primera división. Su equipo obtuvo el campeonato y se consagró goleador, condición que lo acompañará durante toda su carrera. Por ese entonces ya lo llamaban “el pibe cañonazo”, “el goleador de Rufino”, y los medios gráficos en sus suplementos deportivos comienzan a ocuparse de él. Luego de su paso por un equipo de Junín, llega a Buenos Aires para desempeñarse como profesional en el club Tigre pero la gran oportunidad llegará en 1931 cuando River Plate adquiere su pase en 35.000 pesos, una suma extraordinaria para su época. Al año siguiente el jugador obtiene su primer campeonato profesional. Para ese entonces ya contaba con una gran popularidad, el diario Crítica lo apoda “el mortero de Rufino”, y tanto el cine como la música se inspiraron en su figura: se estrena en septiembre de 1932 el film “*La Barra de Taponazo*” dirigido por Alejandro del Conte y protagonizado por Vicente Padula. El motivo musical gira en torno al tango “*Taponazo*” (subtítulo: Che, Ferreyra), de Juan V. Clauso y Tagini.

La música ciudadana evocó a Bernabé a través de sus letras. Tangos como “*Bernabé la Fiera*”, de M. Padula, Germino, Laino y Dispagna; “*Balazo*”, de dos autores rufinenses: Manuel Lascano y Everest Della Mattia, “*El Mortero de Rufino*”, de Jacinto Regis, dan cuenta de la popularidad del astro del fútbol y del funcionamiento de la industria cultural que a través de temáticas de fuerte alcance popular instalaba productos y figuras para el consumo masivo. En este caso el fútbol daba origen a producciones musicales y cinematográficas, sin olvidarnos de los medios gráficos que se ocupaban desde los suplementos deportivos de informar sobre las hazañas de estos héroes populares.

En el año 1936 River Plate gana la copa Campeonato, y en 1937 se corona bicampeón con un Ferreyra que convierte 27 goles y que integra el seleccionado argentino que obtiene la Copa América en ese mismo año.

En 1936 Manuel Romero inicia la filmación de su película, en la que participarán algunos de los jugadores de River y el mismísimo Bernabé Ferreyra.

Una vez retirado del fútbol profesional, actuó en varias películas como *El susto que Pérez se llevó* (1940), dirigido por Richard Harlan, el elenco estaba formado por Augusto Codecá y Fanny Navarro. Luego vino *Hay que casar a Ernesto* (1941), dirigida por Orestes Caviglia con la actuación de Tito Lusiardo y Niní Gambier. La última película en la que

participó fue *La importancia de ser ladrón* (1944) dirigida por Julio Saraceni, interpretado por Francisco Álvarez<sup>19</sup>.

## **Luisa Vehil, Marcos Caplán, Héctor Quintanilla, Juan Mangiante**

En este apartado nos centraremos en algunos de los actores que formaron parte del elenco del *El cañonero de Giles*, y que, como veremos, provienen de múltiples campos artísticos, y fueron elegidos para representar roles que realizaban las características adquiridas a lo largo de su carrera.

**Luisa Vehil** (1912 - 1991) su nombre verdadero era Luisa Juana Dolores Vehil, nació en Uruguay, pertenecía a una familia de actores. Cuando era muy pequeña se mudó a Buenos Aires, donde trabajó tanto para el cine y como para la televisión, pero donde se destacó principalmente, fue en el ámbito en teatral. Debuta con la compañía española de Julio San Juan y luego continuó trabajando con Luis Arata.

Poco después viajó a Chile y alcanzó el rango de primera actriz. De regreso, trabajó con Nicolás Freges y Paulina Singerman, también encabezó el cartel con Mario Soffici y Santiago Arrieta. Tras una gira por Uruguay en 1932, se incorporó al Teatro Nacional de la Comedia, hoy Cervantes. En ese teatro interpretó personajes importantes durante siete temporadas consecutivas. Su labor era muy elogiada por la crítica.

En el área cinematográfica debutó con la película *Los tres berretines* (1933). En los años 30 participó en varias películas cómicas como *Así es el tango* (1936) de Eduardo Morera y *El cañonero de Giles* (1937) dirigida por Manuel Romero. (Ver Apéndice de Notas)

Con la llegada del peronismo al poder su carrera cinematográfica se vio truncada por cuestiones ideológicas. Recién en 1959 volvería a filmar de la mano de Daniel Tinayre.

Su gran actividad artística la desarrolló fundamentalmente en el teatro; entre los años 1964 y 1967 dirigió la Comedia Nacional Argentina y también fue miembro del Fondo Nacional de las Artes. En su larga carrera ha ganado diversos premios y menciones, que dan cuenta de su extensa trayectoria.<sup>20</sup>

---

19 Bernabé Ferreyra (n.d.). Consultado el 26/06/2014, de <http://rufinoweb.com.ar/bernabe-ferreyra/>

20 Luisa Vehil, un recuerdo que iluminó a las marquesinas (n.d.). Consultado el 30/06/2014, de [http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1024/artesy espectaculos/nota62960\\_1.htm](http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1024/artesy espectaculos/nota62960_1.htm)

**Marcos Caplán**, dedicó gran parte de su carrera a trabajar en el teatro argentino, tanto en comedias como en revista. Desde 1934 hasta 1952 actuó en el Maipo con Sofía Bozán.

Comienza su carrera en el elenco de César Ratti del Teatro Sarmiento por sugerencia que le hicieron Manuel Romero y Bayón Herrera a Ratti. Actúa allí en revistas y empezaba a perfilarse como primera figura.

Caplán se fue de gira al extranjero con la compañía de Manuel Romero y Bayón Herrera, lo que le permitió conocer el teatro extranjero, pasando por España y Francia. Al formar parte de este elenco participó de la filmación de *Luces de Buenos Aires*, en los estudios Joinville (Francia). En *El cañonero de Giles* interpreta al comisario, personaje que irritó y provocó la intervención del Instituto Cinematográfico del Estado.

En los años 40, las primeras figuras del Maipo eran Pepe Arias y Caplán; por aquellos años realizaba revista política e incluso él mismo afirma que fue quien se caracterizó por primera vez como Perón en escena.

Para este hombre los autores que mejor sugirieron el tono político en las revistas con gracia e imaginación fueron Romero y Bayón Herrera (Blanco Pazos y Clemente, 1999).

**Héctor Quintanilla** (1893-1961) fue un actor argentino que trabajó para la compañía Condal Film en España, con la que realizó 82 películas cómicas. En 1910 debutó en un teatro de Rosario, como profesional en la comedia con la dirección de Enrique Gil, de allí pasa al Teatro Variedades de Buenos Aires, con la compañía de Juan Domenech, donde trabajó durante tres años y se destacó en las comedias españolas. En los siguientes años realizó una gira por España y en 1917 regresó a Buenos Aires para debutar en el Teatro Comedia con la compañía Rey-Losada. Allí actuó por cuatro años. Luego de trabajar en varias salas, en 1926 es contratado por la empresa Cairo para trabajar en el Maipo. A partir de entonces se inicia en el género nacional y pasó por las mayores compañías de revista, hasta que vuelve a trabajar en el campo cinematográfico. Es para destacar que fue uno de los primeros actores que trabajaron en el incipiente cine nacional. Se destacan sus papeles y su acento inigualable, algunas de las películas en las que participó son: *Dancing*, *Los tres berretines*, *Ronda de estrellas*, *Radio bar*, *El cañonero de Giles*, entre otras.

---

**Juan Mangiante**, actor que debutó en el circo de fines del siglo XIX, que trabajó en teatro y cine. En 1902 integró la compañía teatral de los hermanos Petray, asimismo formó por diversos elencos y creó su propia compañía junto a su esposa María Esther Buschiazzo. Debutó en cine en 1935, en dos películas de Manuel Romero, *El caballo del pueblo* y *Noches de Buenos Aires*. Formó parte de La Casa del Teatro y de la Asociación Argentina de Actores.

### ***Estoy hecho un demonio (1972)***

#### **La remake**

En el proceso de investigación nos encontramos con información que indicaba que *El cañonero de Giles* (1937) habría inspirado una remake. La película en cuestión era *Estoy hecho un demonio* (1972).

A pesar de haber realizado una búsqueda exhaustiva, no hemos podido acceder al film, pero sí encontrar algunos datos y artículos, que dan cuenta de la existencia de algún tipo de vínculo<sup>21</sup>.

El 4 de enero de 1972 se inicia el rodaje del film en el Club Atlético Vélez Sarsfield, fue el primero dirigido por Hugo Moser y fue protagonizado por Francis Smith.

El director tenía una gran experiencia en el campo de la televisión, donde comenzó a trabajar en los años 60 como libretista, productor ejecutivo y realizador. La película fue distribuida por Argentina Sono Film, y relata la historia de un ídolo de la canción que decide proteger a un muchacho con grandes aptitudes para el fútbol.

En el libro *Un diccionario de cine Argentino* de Raúl Manrupe y María Alejandra Portela, donde realizan una compilación de producciones argentinas e incluye breves notas, refiriéndose a *Estoy hecho un demonio* dicen: “*Un ídolo de la canción se convierte en manager de un provinciano que quiere triunfar en el fútbol....y que sólo se motiva escuchando ladrar a un perro*” (Manrupe et al., 1995: 214).

Aquí ya tenemos indicios de que el argumento de ambas películas es muy similar, seguramente la versión de 1972 contiene referencias al mundo musical, dadas las características

---

<sup>21</sup> Como referencia, el dato precisado fue brindado por el profesor Ricardo Manetti y por el historiador César Maranghello en comunicación directa, que cree que en los títulos de *Estoy hecho un demonio* se aclara algo con respecto a este tema. Esta cuestión no resultó sencilla dado que hasta el momento no se encuentran copias del film.

de su protagonista, Francis Smith. Poco después en un pequeño párrafo que le dedican al director indican que: “*La ópera prima de Moser, con cierto manejo del oficio pero con humor standard. El tema ya había sido explotado por Romero en El Cañonero*” (Manrupe et al., 1995: 214).

Por otra parte consultando el CD-ROM *El cine argentino 1933/1995* dirigido por Guillermo Fernández Jurado y Marcelo Cassinelli para la Fundación Cinemateca Argentina, encontramos la ficha técnica de la película donde hay una nota que dice “*Segunda versión de un argumento de Manuel Romero rodado en 1936 por él mismo, con el título de: “El cañonero de Giles”, protagonizado por Luis Sandrini*”.

En esta instancia, y pese a no tener el visionado de la película, podemos confirmar que *Estoy hecho un demonio* se basa en la vieja historia creada por Manuel Romero, y que sobre las figuras de Francis Smith y Marilu, participantes de Alta Tensión, un programa para jóvenes muy popular en la época, transmitido por Canal 13, que presentaba cantantes y grupos de moda de la RCA, se construye un producto destinado al consumo masivo.

El gran protagonismo de Francis Smith en la música juvenil, como creador de las canciones más pegadizas y famosas del momento proporciona el vehículo para la promoción de los lanzamientos de la compañía discográfica.

Algunos rasgos de la historia y la fuerte presencia de elementos de la cultura popular presentes en ambos films permiten relacionarlos y hablar de una remake. Jorge Couselo, en una nota para el diario *Clarín*, dice: “*Las remakes (Romero sin Romero) siguen sin convencer. En cambio, cuánto la mano de Manuel Romero sigue convenciendo en sus llanos e irregulares registros ciudadanos*”<sup>22</sup>. Quizás Couselo haga referencia a esta remake, pero hasta que no tengamos la oportunidad de ver la película, preferimos otorgarle el beneficio de la duda.

---

<sup>22</sup> *Clarín*, 03 de octubre de 1979: s.p.

## Comentario final

*“Una guerra se puede perder,  
un match, nunca”*

El cañonero de Giles

A partir del recorrido realizado quisiéramos delinear algunos comentarios finales a modo de conclusión.

El film *El cañonero de Giles* puede representar un ejemplo interesante para pensar algunas cuestiones: el star system nacional que comenzaba a configurarse y los mecanismos de construcción del texto - estrella (en este caso particular hablamos nada menos que de Luis Sandrini) quedan evidenciados en la lectura de las notas que circulaban en los distintos medios gráficos. Entre diarios y revistas construyen una mitología que trasciende al personaje y al actor, que perdura a lo largo de los años.

Las gacetillas de prensa, promovidas por el *Heraldo* y con vistas a la comercialización marcan de manera clara donde se encuentra el valor de la película y que es lo que se debe resaltar para atraer a la audiencia.

Este trabajo no pretende hacer un análisis del film a nivel formal, sino que intenta ponerlo en contexto, historizarlo, para poder registrar las problemáticas de su producción y exhibición; como así también busca hacer una lectura distanciada de las disputas que se suscitaron en el campo cultural en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina.

Los sectores populares acudieron masivamente a las salas de cine para reencontrar sus prácticas y valores en la pantalla, *El cañonero de Giles* “hace reír”, convoca miles de espectadores, exaspera a una parte de la crítica especializada, mientras que otro sector festeja y celebra las ocurrencias de la estrella, irrita al Instituto Cinematográfico del Estado y a los intelectuales más conservadores, y nos brinda a nosotros, los espectadores del siglo XXI, la oportunidad de acercarnos a fenómenos que dieron forma a nuestra identidad como argentinos.



El fútbol no solo es pasión de multitudes, sino también un gran negocio, como nos advierte el film, y como parte de la industria del entretenimiento

En plena época mundialista<sup>23</sup>, este film ofrece frases memorables, que bien podríamos encontrarnos repitiendo en cualquier esquina o en cualquier cafetín.

---

<sup>23</sup> El presente trabajo fue realizado durante el mundial de fútbol con sede en Brasil

## **Relevamiento**

Para llevar a cabo la investigación relevamos material en diferentes instituciones, consultamos múltiples revistas de cine tales como *Radiolandia*, *Antena*, *Sintonía*, *Cinegraf*, *La Película*, *Revista del Exhibidor*, *Heraldo del Cinematografista*, *El Amante* y *Film*, entre otras. Dado que la película toca a uno de los tres berretines porteños que es el fútbol, consultamos además revistas especializadas, como la revista deportiva *El Gráfico*.

Para dar cuenta del contexto socio-histórico de la década de '30, y del cine en particular, consultamos diferentes revistas y diarios como *La Vanguardia*, *Crítica*, *La Nación*, *La Fronda*, *Caras y Caretas*, *La Prensa*, *La Nación*, *La Argentina*, *La Razón* y *Libertad*.

También revisamos bibliografía específica sobre el cine argentino y su historia, la censura y crisis, los mecanismos de construcción del *star system*, entre otros elementos. Otra fuente de gran importancia para la investigación fueron los sitios web, donde hay diversas notas sobre *El cañonero de Giles* (1937), pero también sobre *Estoy hecho un demonio* (1972). Los sitios web también no permitieron tener acceso a revistas de fútbol como *Goles* y *La Cancha* que no estaban disponibles en la *Biblioteca Nacional* por hallarse en una exposición y sin fecha confirmada de reingreso al establecimiento.

### **Instituciones consultadas:**

Museo del Cine *Pablo Duckrós Hicken*, Agustín Caffarena 51.

Biblioteca Nacional - Hemeroteca, Agüero 2502.

Biblioteca y hemeroteca del *Congreso de la Nación*, Hipólito Yrigoyen 1750.

Biblioteca de la *Facultad de Filosofía y Letras*, UBA, sede Puán 480 y 25 de Mayo 221. CABA.

Biblioteca *Enerc*, Moreno 1199.

Biblioteca *Tornquist*, Reconquista 266 Hall San Martín - Planta Baja - Local 4 (1003).

Biblioteca *Prebisch*, Reconquista 250 1° subsuelo.

Hemeroteca de la Legislatura Porteña, Perú 160, Subsuelo.

Archivo Histórico de la Nación, Paseo Colón 1093

### **Comunicaciones directas**

Paraná Sendros (crítico de cine)

César Maranghello (historiador)

Sandra Sandrini (hija de Luis Sandrini)

Ines Garberi (bisnieta de Manuel Romero)

## Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel, *Historia de la clase media en Argentina*. Buenos Aires, Planeta, 2009.
- Aisemberg, Alicia, “Prácticas de cruce en las obras de Manuel Romero: tango, teatro, cine y deporte”, en *Cuadernos de Cine Argentino*. Nro 6. INCAA. Marzo 2005.
- Ardiles Gray, Julio, *Historias de artistas contadas por ellos mismos*. Buenos Aires, Belgrano, 1981.
- Andrés Insaurralde, *Manuel Romero*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Col. Los directores del cine argentino, 1994.
- Blanco Pazos, Roberto y Clemente, Raúl, *Diccionario de actores del cine Argentino (1933 - 1999)*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1999.
- Calistro, Mariano y colaboradores, *Reportaje al cine argentino: los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, Ed. América Norildis, 1978.
- Cuaderno de Cine Argentina, *Imágenes que tejen una red de textos*. Cuaderno N°5, Buenos Aires, Editor Jorge Carman, 2005.
- Di Núbila, Domingo, *La época de oro: Historia del cine argentino, vol 1*, Buenos Aires, Ed. Jilguero, 1998.
- España, Claudio, *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y Clasicismo*, Vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- -----, *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y Clasicismo*, Vol II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Frydenberg, Julio, *Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- Girbal-Blacha, N, *Política, economía y sociedad en la Argentina del siglo XX. Una aproximación histórica a sus continuidades y cambios*. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, N° 15, CUYO, año 1998.
- Karush, Matthew, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires, Ed. Ariel, 2013.

- Kriger, Clara y Portela Alejandra, *Cine Latinoamericano I: Diccionario de realizadores*, Buenos Aires, Ed. Del Jilguero, 1997.
- Luchetti, F., y Ramírez Llorens, F., “Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado”, en *Cuadernos de cine argentino 2. Gestión estatal e industria cinematográfica*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2005.
- Manetti, Ricardo, “Aprender y consumir: legitimación de un modelo estelar”, en Manetti, Ricardo y Rodríguez Riva, Lucía (comps.), *30-50-70. Confirmación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2014.
- Maranghello, César, “Cine y Estado, Del proyecto conservador a la difusión peronista”, en *Cine argentino: Industria y clasicismo 1933/1956. Vol. II*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Silvana, Spadaccini, “Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión”, en *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. ASAECA, Nº 5, 2012.
- Raúl Manrupe y María Alejandra Portela, *Un diccionario de cine Argentino (1930-1995)*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1995.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Volumen IV – La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 2003.
- Posadas, Abel, Landro, Mónica, Speroni, Marta y Campodónico, Raúl H, *Cine sonoro argentino, 1933-1943, Tomo II*. Buenos Aires, El Calafate editores, 2006.

### **Otras Fuentes:**

- Ficha técnica de "Estoy hecho un demonio", *El cine argentino. 1933-1995*. [CD-Rom], Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina.
- Posadas, Abel, Clásicos nativos: Fuera de la ley, en *Film*. Año 5, Septiembre 1997, 60-63.

- Posadas, Abel, Clásicos nativos: El cañonero de Giles sobre el film, en *Film: Dossier* fútbol y cine. Año 6, N° 34, Junio 1998, 60-62.

## **Sitios Web**

Bernabé Ferreyra (n.d.). Consultado el 26/06/2014, de <http://rufinoweb.com.ar/bernabe-ferreyra/>

Luisa Vehil, un recuerdo que iluminó a las marquesinas (n.d.). Consultado el 30/06/2014, de [http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1024/artesy espectaculos/nota62960\\_1.htm](http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1024/artesy espectaculos/nota62960_1.htm)

Fútbol y cine (la conexión argentina) Primera Parte (n.d.). Consultado 27 de junio 2014, de <http://soylapuerta.blogspot.com.ar/2010/06/futbol-y-cine-segunda-parte-la-conexion.html>

## **Material audiovisual**

Guillermo Fernández Jurado y Marcelo Cassinelli (directores). “El cine argentino 1933/1995”, CD-ROM. Argentina, Fundación Cinemateca Argentina, s.f.

## **Apéndice 1**

### **Ficha técnica**

#### **El cañonero de Giles (1937)**

*Han colaborado gentilmente en la realización de este film; la Policía de la Capital, cediendo sus elementos de ataques, y el prestigioso Club Atlético River Plate, que ha facilitado sus instalaciones y jugadores.*

Lumiton.

*Agradece profundamente tales atenciones hacia el cine nacional*

#### **Argumento y Director**

Manuel Romero

#### **Intérpretes:**

Luis Sandrini.....	Lorenzo Fierro
Luisa Vehil.....	Anita
Marcos Caplán.....	Sargento Morales
Susy Derqui.....	Lola
Héctor Quintanilla.....	Roncoroni
Héctor Calcagno.....	Di Garcia
Juan Mangiante.....	Zelaya

Roberto Blanco.....Mr.Wau  
Mario Fortuna.....Gorostiaga  
Fernando Campos.....Manfredi

### **Compaginación**

Francisco Mugica

### **Decorados**

Arq. Ricardo J. Conord

### **Jefe de laboratorio**

Jorge Carlos Lemos

### **Música**

“Marcha del fútbol” de Alberto Soifer  
Cantada por Jorge del Prado.

### **Sin figurar en títulos**

Bernabé Ferreyra, Arturo Arcari

### **Estudio y Laboratorio**

Lumiton

### **Fecha y sala de estreno**

20 de enero de 1937, Monumental.



## **Apéndice 2**

### **Ficha técnica**

#### **Estoy hecho un demonio (1972)**

##### **Productora**

Engue S.A.

##### **Productor**

Hugo Moser

##### **Realizador**

Hugo Moser

##### **Asistente de realización**

Esteban Etcheverrito

##### **Guión**

Hugo Moser, sobre argumento de Manuel Romero

##### **Fotografía**

Aníbal González Paz

##### **Cámara**

Héctor Collodoro

**Vestuario**

Horacio Bustos

**Música**

Francis Smith / Buddy Mc Cluskey

**Montaje**

Antonio Ripoll / Gerardo Rinaldi

**Sonido**

Jorge Castronuovo

**Distribuidora**

Argentina Sono Film

**Duración Original**

95 minutos.

**Fecha y Sala de estreno**

04/05/1972, Normandie

**Intérpretes**

Francis Smith, Jorge Barreiro, Marilú, Juan Carlos Dual, Ricardo Dupont, Ubaldo Martínez, Santiago Bal, Cuny Vera, Osvaldo Terranova, Juan Carlos Galván, Guillermo Brizuela Méndez, Carlos Scazziotta, Juan Carlos Meza, Los Náufragos, Los Safari.

**Notas:** Segunda versión de un argumento de Manuel Romero rodado en 1936 por él mismo, con el título de: “*El cañonero de Giles*”, protagonizado por Luis Sandrini.

Opera prima del realizador.

## **Apéndice 3**

### **Filmografía de Manuel Romero**

*Noches de Buenos Aires* (1935)

*El caballo del pueblo* (1935)

*La muchachada de a bordo* (1936)

*Don Quijote del altillo* (1936)

*Radio Bar* (1936)

*El cañonero de Giles* (1937)

*Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937)

*La muchacha del circo* (1937)

*Fuera de la ley* (1937)

*La vuelta de Rocha* (1937)

*Tres anclados en París* (1938)

*La rubia del camino* (1938)

*Mujeres que trabajan* (1938)

*La vida es un tango* (1939)

*La modelo y la estrella* (1939)

*Divorcio en Montevideo* (1939)

*Gente bien* (1939)

*Muchachas que estudian* (1939)

*Casamiento en Buenos Aires* (1940)

*Carnaval de antaño* (1940)

*Los muchachos se divierten* (1940)

*Isabelita* (1940)

*Luna de miel en Río* (1940)  
*Un bebé de París* (1941)  
*Yo quiero ser bataclana* (1941)  
*El tesoro de la isla Maciel* (1941)  
*Mi amor eres tú* (1941)  
*Una luz en la ventana* (1942)  
*Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942)  
*Ven... mi corazón te llama* (1942)  
*Historia de crímenes* (1942)  
*El fabricante de estrellas* (1943)  
*La calle Corrientes* (1943)  
*Hay que casar a Paulina* (1944)  
*El diablo andaba en los choclos* (1946)  
*Adiós Pampa mía* (1946)  
*Navidad de los pobres* (1947)  
*El tango vuelve a París* (1948)  
*Porteña de corazón* (1948)  
*La Rubia Mireya* (1948)  
*Un tropezón cualquiera da en la vida* (1949)  
*Mujeres que bailan* (1949)  
*La historia del tango* (1949)  
*Morir en su ley* (1949)  
*Valentina* (1950)  
*Juan Mondiola* (1950)  
*Derecho viejo* (1951)  
*El hincha* (1951)  
*El patio de la morocha* (1951)  
*Uéi Paesano* (1953)

## **Apéndice 4**

### **Mails de César Maranghello**

#### **Pregunta 29 de Mayo del 2014. 18:41:16**

Buenas tardes,

Soy Valeria Misevich, estudiante de la carrera de Artes Combinadas de la UBA, me paso su dirección Paraná Sendrós, porque estamos haciendo una investigación para la materia Historia del cine Argentino y Latinoamericano sobre un film de Manuel Romero, El cañonero de Giles (1937). Estamos visitando hemerotecas y bibliotecas disponibles intentando recolectar la mayor cantidad de información sobre la película, la pre-producción, rodaje, distribución y exhibición. Pero con el museo del Cine no disponible se nos están agotando las instancias... quería pedirle si fuese posible alguna indicación sobre dónde poder consultar, o si Ud. puede guiarnos un poco como para encontrar más datos,

Muchísimas gracias,

Valeria

#### **Respuesta: 30 de Mayo del 2014. 12:09:34**

*Hola Valeria*

*No puedo asesorarte mucho, porque estoy en reposo absoluto por una cirugía de reemplazó de cadera. Pero te cuento brevemente lo que haría: En el Heraldo del Cinematografista podés averiguar entre qué meses de 1937 se filmó (generalmente figuran todos los comienzos y fines de rodaje). Teniendo esas fechas, podés consultar las revistas como Sintonía, Radiolandia o Antena, que seguían las filmaciones.*

*En la colección de la revista Film, de Wolf-Peña, salió un largo artículo de Abel Posadas sobre esa película, en la sección Clásicos Nativos. Una vez que conozcas la fecha de estreno, vas a los diarios de ese mes y año, y copias los párrafos más importantes de todas las críticas (no dejaría de consultar La Nación, La Prensa, El Mundo, Crítica y Noticias Gráficas).*

*El material lo podés conseguir en distintos lugares: los diarios y las revistas de cine, en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (suelen dar no más de tres tomos por persona, por lo cual te conviene ir con alguien más y terminar en un día). Los diarios, también en la Hemeroteca del Congreso (que está abierta las 24 hs., excepto los domingos).*

*El Heraldo lo podés consultar en la biblioteca de la ENERC (en Moreno y Salta) que está a cargo de Adrián Muoyo. A lo mejor, también te orienta sobre dónde conseguir otros datos.*

*No te olvides de mirar atentamente la película y anotar todo lo que te llame la atención (¡vas a ver cuántas ironías de Romero vas a encontrar, hasta sobre la futura guerra de Malvinas!).*

*Por las dudas, te paso el celular de Fabián Sancho, que es el responsable de la Biblioteca del Museo del Cine, porque creo que reabren en junio. Es el 1521696453*

*Les deseo un gran éxito. Abrazos*

*César*

### **Pregunta: 1 de Junio del 2014. 19:13:51**

Perdón por la molestia, solo queríamos consultarle algo, el profesor Manetti de la Carrera de Artes Combinadas nos habló de la película Estoy hecho un demonio (Hugo Moser, 1972) como una remake de El cañonero de Giles (Romero, 1937)... hay algún tipo de información al respecto? nosotras no encontramos nada aun, ni siquiera pudimos acceder a ver ese film, Gracias nuevamente

Valeria Misevich

Mariana Ramirez

### **Respuesta: 2 de Junio del 2014. 12:17:28**

*Hola Valeria y Mariana*

*En efecto, la película de Moser era una remake "no reconocida" de la de Romero, aunque creo que algo se aclaraba en los títulos. Estaba protagonizada por Francis Smith, que en ese momento tuvo gran éxito con sus temas para Los Náufragos.*

*Seguramente, el tema de la segunda versión debe figurar en las críticas de la época.*

*Mucha suerte*

*César*