

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Hombre de la esquina rosada
y la figura mítica del guapo de Buenos Aires

Historia del Cine Latinoamericano y Argentino

Profesor titular: Prof. Claudio España

Jefe de Trabajos Prácticos: Lic. Ricardo Manetti

Alumna: Dana Gabriela Zylberman

DNI: 29.904.589

Contacto: dzylberman@gmail.com

2° Cuatrimestre 2003

Hombre de la esquina rosada

Ficha técnica

Producción: Atilio Mentasti para Argentina Sono Film.

Coordinación de producción: Salvador Salías.

Ayudante de producción: Adolfo Cabrera.

Dirección: René Mugica.

Argumento: cuento homónimo de Jorge Luis Borges.

Guión: Joaquín Gómez Bas, Carlos Adén (seudónimo de Luis de Elizalde), Isaac Aisemberg.

Fotografía: Alberto Etchebehere.

Cámara: Ricardo Agudo.

Música y dirección musical: Tito Ribero.

Escenografía: Gori Muñoz.

Decorados: Dimas Garrido.

Montaje: Jorge Garate.

Ayudante de Dirección: Orlando Zumpano.

Sonido: Ricardo Brovelli.

Maquillaje: Vicente Notari.

Vestuario: Eduardo Bergara Leumann.

Peinados: Susana Fernández.

Estudios y distribuidora: Argentina Sono Film.

Laboratorios: Alex.

Rodaje: 1º de agosto al 9 de septiembre de 1961.

Blanco y negro

Fecha de estreno: 12 de junio de 1962, Gran Cine Plaza (Tucumán); 26 de junio de 1962, cine

Normandíe y simultáneos (Buenos Aires).

Duración: 67 minutos.

Calificación: Prohibida para menores de 14 años.

Intérpretes

Francisco Petrone Francisco Real, el Corralero

Susana Campos La Lujanera

Walter Vidarte El Oriental

Jacinto Herrera Rosendo Juárez, el Pegador

Berta Ortogosa	Julia
Ricardo Argemí	Don Carmelo
Jorge de la Riestra	El Turco
Juan Carlos Galván	Juan
María Esther Buschiazzo	Madre de Nicolás Fuentes
Alberto Barcel	Comisario
Mario Savino	Cosme
Manuel Rossón	Ramón Santoro
María Esther Podestá	Casera de la pensión
Isidro Fernán Valdés	Tío de Nicolás Fuentes
Andrés Ribero	Padre de Nicolás Fuentes
Sin figurar:	
Claudio Lucero	Agente Medina
Rafael Salvatore	Carrero
Tino Pascali	Intendente
Reina del Carmen	Mujer en el bailongo
Héctor Fuentes	Hombre en el bailongo

Sinopsis

El escenario lo conforman los suburbios de Buenos Aires que marcaban el límite entre el campo y la ciudad durante los primeros años del siglo XX, cuando la misma aún no estaba poblada por avenidas y grandes edificios.

Durante los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo, el 25 de mayo de 1910, varios presos reciben el indulto y son liberados. Anteriormente, don Carmelo, un ciego, le pide a don Nicanor Paredes, el caudillo del barrio, por la liberación de Nicolás Fuentes, quien se halla preso tras haber sido traicionado por Rosendo Juárez, Ramón Santoro y la Lujanera, su propia mujer.

Al llegar el momento de las excarcelaciones, los guardias se encuentran con que Nicolás Fuentes ha muerto pero, antes de hacerlo, le ha contado su historia a otro convicto, Francisco Real, el Corralero, quien recupera su libertad ese día. Al salir, Real comienza a frecuentar los lugares a los que Fuentes solía asistir y tiene la sensación de haber estado allí anteriormente, gracias a las minuciosas descripciones que el difunto le había relatado en prisión. Al mismo tiempo, en las orillas del Maldonado, la Lujanera presiente algo en el aire y cree que en cualquier momento arribará Fuentes para vengarse.

De pronto, en un desafío a cuchillo, Real mata a un hombre que lo provoca, quien resulta ser Ramón Santoro; casi sin proponérselo comienza a transitar el camino de la venganza de Nicolás Fuentes, asumiendo de esta manera el destino de guapo. Enseguida llega al Maldonado –zona ajena a él - y, en medio de los festejos del Centenario, ingresa al “bailongo” de Julia, donde se encuentra con Rosendo Juárez y la Lujanera. El baile se ve interrumpido por su llegada y la Lujanera comprende al instante que Real viene en lugar de Fuentes. Cuando la mujer le indica a Rosendo que lo desafíe, éste se echa atrás y decide no pelearlo por temor al difunto. En consecuencia, Juárez, acobardado, escapa hacia el lado del río para abandonar la orilla. Por lo tanto, la Lujanera se queda ahora con Real, quien demuestra ser más valiente. Más tarde, sin embargo, Real reaparece en lo de Julia con un cuchillazo en su vientre, que luego sabremos fue obra del Oriental -otro de los personajes que habita la ribera-, un joven aprendiz de guapo que admira a Juárez y está enamorado de la Lujanera. De esta manera, el joven consuma su deseo por la mujer, quien se queda con él por guapo.

Pre-producción

Antes de la realización de René Mugica en 1961 hubo varios intentos de llevar a la pantalla del cine el cuento de Jorge Luis Borges, “Hombre de la esquina rosada”, el cual finalmente había sido publicado en su libro *Historia universal de la infamia*, en 1935. Anteriormente, el relato había aparecido por primera vez con el nombre de “Leyenda policial” en la revista “Martín Fierro”, en 1927 y, al año siguiente, como “Hombres pelearon” en su volumen *El idioma de los argentinos*. Además, es destacable la inclusión que hace Borges en su literatura de la temática tanguera y los personajes que lo poblaban. El escritor es casi la primera persona que trata la historia del tango en sus relatos, mientras que los intelectuales la miraban como algo extremadamente vulgar, popular y de bajo nivel, totalmente ajeno a la cultura literaria.

A comienzos de la década del '40, Borges y Adolfo Bioy Casares prepararon un guión basado en el cuento, pero nunca llegó a rodarse. Más tarde, a mediados del mismo decenio, Francisco Petrone tuvo la idea de protagonizar una adaptación cinematográfica de este relato. El proyecto había surgido en el marco de la productora Artistas Argentinos Asociados, la cual se erigió en 1941 fundada por varias personalidades del cine disconformes con la situación del cine nacional, al que veían excesivamente mercantilizado; AAA se dedicó a filmar asuntos auténticamente argentinos, por lo que el argumento del relato borgiano podría encuadrar perfectamente en el estilo de sus realizaciones. Pero, en una conversación con Fernando Peña,

Mugica sostuvo que “se le había ocurrido a Francisco [Petrone] pero no le encontraron la vuelta –o no les gustaba el asunto a [Homero] Manzi y a [Ulises] Petit [de Murat]”¹, quienes fueron los libretistas fundacionales de la mencionada productora porque “el cuento era muy chiquito”². Por lo tanto, en aquel momento la idea no prosperó. Sin embargo, años más tarde, el ya realizador Rubén Cavallotti escribió una adaptación del texto de Borges y lo llevó a Argentina Sono Film. Allí, el productor Atilio Mentasti se interesó de inmediato en la propuesta y dejó la adaptación en manos de Carlos Adén e Isaac Aisemberg, quienes le entregaron a Mugica una nueva versión. Mentasti pensó enseguida en este realizador para llevar a cabo este proyecto a partir de su repercusión en Cannes con su primer film, *El centroforward murió al amanecer*³. Mugica, al recibir el material de los guionistas, manifestó que veía la película de otra manera: “(...) No digo que haya que hacerla como me parece a mí, pero yo la veo de otra manera: hay racontos que no van, un muerto que no tiene que aparecer...”⁴. Mentasti estuvo de acuerdo y enseguida Mugica comenzó a trabajar. En líneas generales, la adaptación final estuvo a cargo de Aisemberg, Adén y Mugica, aunque luego fue convocado Joaquín Gómez Bas para escribir algún episodio adicional. No obstante, en un reportaje realizado por *Clarín* a Jorge Luis Borges y René Mugica, publicado el 5 de junio de 1962, se afirma que el guión entregado a Mugica en el año 1961 ya había sido realizado por Aisemberg, Adén y Gómez Bas.

Sin embargo, a fines de enero de 1961 el *Heraldo del cinematografista* anunciaba que Isaac Aisemberg y Carlos Adén habían entregado a Enrique Faustín la adaptación de *Hombre de la esquina rosada* y que se comenzaría a filmar una vez concluidas la regrabación y proceso de laboratorio de *El romance de un gaucho*, de Rubén Cavallotti. Faustín se había convertido en un productor independiente tras su partida de Artistas Argentinos Asociados, a mediados de los '40, al mismo tiempo que Francisco Petrone.

Hombre de la esquina rosada fue la tercera película argentina que adaptaba directamente un texto de Borges, después de *Días de odio* (1953, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson sobre *Emma Zunz*) y de *La espera*, un cortometraje realizado por Mario David sobre el cuento homónimo.

Además de la adaptación cinematográfica hubo varias puestas teatrales de esta historia de guapos, una de las cuales se realizó tres años antes que la película en cuestión, en octubre

¹ “Mugica, Petrone y la esquina rosada”, en: Revista *Film*, Nº2, Junio/Julio 1993, p. 55.

² René Mugica citado por Estela Cédola, *Cómo el cine leyó a Borges*, Edicial, Buenos Aires, 1999, p. 46.

³ Con respecto a esta película, es interesante destacar que en una entrevista publicada en la revista “Radiolandia”, en 1956 Francisco Petrone comentó que tenía pensado llevar en cinemascopio a la pantalla la obra de Cuzzani.

⁴ René Mugica citado por Fernando Peña en: *René Mugica*, Colección **Los directores del cine argentino**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 17.

de 1959. Ésta se presentó en el teatro Astral bajo la dirección de Eduardo Adrián y con un elenco conformado por Betto Gianola, Luis Medina Castro, Alfredo Alcón, Aníbal Troilo, Roberto Grela, Alberto Agesta y el Taller de Danza Moderna, dirigido por Teresa Grillé y Lully Santángelo.

Recientemente, en 1994, se realizó otra versión teatralizada del cuento, dirigida por Francisco Javier y protagonizada por Vando Villamil, Luis Solanas y Carlos Santamaría. La misma fue realizada por el Centro Cultural Recoleta en co-producción con el Teatro San Martín; participó del Festival Toga '94, fue nominada al Premio A.C.E. por su dirección y candidata al Premio Uchimura por el Instituto de Artes de la Universidad de Buenos Aires.

El cuento y su adaptación

Las historias que se narran en el relato de Borges y en el film de Mugica no son idénticas, aunque podría decirse que en la película el cuento se inicia en el momento en que Real arriba a lo de Julia. Con respecto al cuento, está narrado en primera persona por quien, a medida que nos vamos adentrando, se identifica como el Oriental y el destinatario de su discurso es el propio Borges.

En el cuento, el Corralero no es un hombre solitario como lo caracteriza el film. En el texto, Real va cortejado por un grupo de seis o siete camaradas que lo escoltan y acompañan en el coche con el que arriba al galpón; el sonido de los guitarreros comienza a entreverarse ante su inminente llegada. Al ingresar, recibe algunos golpes de quienes allí se encuentran y, ensangrentado, se dirige hacia Rosendo Juárez. Venía con la expresa intención de desafiar a quien tenía fama de ser el más guapo:

(...) Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero y de palo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa' que me enseñe a mí, que soy naidés, lo que es hombre de coraje y de vista⁵.

Es decir, el objetivo de Real es básicamente retar al Pegador para ver quién es el mejor y desde el comienzo se plantea que ese es el motivo que lo llevó hasta la zona de Villa Santa Rita y del Maldonado, donde Rosendo “era de los que pisaban más fuerte”⁶. Sus acompañantes vigilan y aguardan en la puerta por si el juego se pone sucio y deben entrar a colaborar.

⁵ Jorge Luis Borges, “Hombre de la esquina rosada”, en *Historia universal de la infamia*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1967, p. 108.

⁶ *Idem*, p. 103.

En el momento en que la Lujanera le entrega a Rosendo el cuchillo desenvainado para que enfrente a su rival, éste no lo reconoce y lo arroja hacia fuera, al Maldonado. En consecuencia, el Corralero vuelve a emitirle una palabra amenazante y, enseguida, la Lujanera se cambia de bando, dirigiéndose a los brazos del guapo valiente, diciéndole: “Dejalo a ése, que nos hizo creer que era un hombre”. Es allí cuando Real se consagra como el nuevo hombre a temer en la Villa, así como también el nuevo hombre de la Lujanera. Luego, el Oriental asume que debe hacer algo al respecto: “la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar”⁷.

En el momento en que Real arriba, moribundo, se divisa un maltrato por parte de éste hacia la figura femenina que en la película no se presenta, quizás porque casi no se ve la relación entre Real y la Lujanera.

Hacia el final, los presentes en el galpón deben deshacerse del cadáver. Para eso, lo sacan por la misma ventana por la que se escapó el cuchillo del Pegador y lo introducen en el Maldonado, para que el agua torrentosa se lo lleve. Pero, antes, le quitan todo lo que tiene de valor y hasta le cortan un dedo para sacarle el anillo. Luego, ante el arribo de la policía, todo vuelve a la normalidad. El Oriental se va hacia su rancho, donde ve a lo lejos que hay una luz prendida –sería la Lujanera que lo estaba esperando- y, al revisar su cuchillo, ve que está limpio, sin ningún rastro de la sangre del Corralero que hacía un rato supo contener. Es así como el Oriental se convierte en el “héroe” de la historia y comienza así su carrera hacia la violencia.

Con respecto a la labor de los adaptadores, Fernando Peña menciona que ellos

fueron en todo momento conscientes de la responsabilidad que suponía la invención de un argumento que prolongara la anécdota del cuento de Borges. La ingeniosa solución consistió en apelar a otros elementos recurrentes en el universo del escritor: una estructura circular, una milonga, un hombre que asume las acciones de otro, una mujer que sirve para probar al hombre y hasta la presencia de un personaje ciego.

Semanas antes del estreno en los cines, Borges manifestó:

Muchos amigos me dijeron, luego de verla en privado: No es exactamente el cuento. Pienso que está bien que no sea el cuento. No hay que tener un respeto supersticioso por él: una cosa es la literatura y otra el cine. Han pasado 30 años desde que lo escribí y creo que he cambiado mucho desde entonces. Yo lo escribí pensando en los films de Sternberg, (...) *Muelles de Nueva York* o *La ley del hampa*. Eran muy buenos (...) Se me ocurre que en materia

⁷ *Idem*, p. 112.

fotográfica Sternberg se adelantó a Orson Welles, por ejemplo. Bueno, yo pensaba en esos films; por eso en *Hombre de la esquina rosada* el movimiento que narro es muy visual. Quise hacerlo como un ballet⁸.

En cuanto a la versión cinematográfica de *Hombre de la esquina rosada*, en primer lugar se diferencia la ubicación temporal que se marca en ésta. La acción transcurre en un solo día, el 25 de mayo de 1910, en medio de los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo; se prolonga entre la madrugada de ese día y la del siguiente. Por consiguiente, la fecha precisa y los festejos por este evento patrio se han agregado en el film para darle un marco más descriptivo en cuanto al momento en que se desarrolla. En lo tocante a la ausencia de ubicación temporal en el cuento, Borges expresó que le dio una fecha indeterminada:

Lo hice deliberadamente. Porque creo que un escritor no debe intentar nunca un tema contemporáneo, ni una topografía muy estricta. Porque inmediatamente van a descubrir errores. O, si no los descubren, van a buscarlos, y, buscándolos, los encontrarán. Por eso, yo prefiero situar mis cuentos siempre en lugares un poco indeterminados y hace muchos años⁹.

Respecto a la ubicación espacial, al salir de la cárcel el Corralero se dirige a San Telmo, que era su barrio, el de la esquina rosada, y observa los preparativos de los festejos que se desarrollarán horas más tarde. Además, allí habitaban los mulatos que celebraban el evento con juegos y bailes en las calles. En el momento en que Real se transporta en coche hacia lo de Julia en busca de Rosendo, atraviesa un camino en el que se desplegaban precisamente los bailes candomberos en medio de la noche¹⁰. Luego se presenta la zona orillera del Maldonado, donde se desencadenará la tragedia entre el Corralero, el Pegador, la Lujanera y el Oriental y que es el espacio de estos tres últimos. Las riberas de este arroyo marcaban el límite entre el campo y la ciudad, conformaban un ambiente rural que, posteriormente, se vería modificado por la urbanización. En una oportunidad, Borges dijo que “el arroyo Maldonado parece que por cualquier parte -en Palermo, o en Villa Crespo, o en los fondos de Flores- creaba barrios malos, barrios de prostíbulos, de malevaje”.

Es interesante la manera en que converge la presentación de los dos guapos protagonistas a través de un montaje paralelo: al salir de prisión, Real está cerca de un mateo

⁸ Jorge Luis Borges en “Jorge Luis Borges y René Mugica, con el ‘Hombre de la Esquina Rosada’”, *Clarín*, 5 de junio de 1962.

⁹ Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996, pp. 19-20.

¹⁰ El 5 de noviembre de 1961, el diario “Noticias Gráficas” anunció la reciente filmación de la escena del “Acompañamiento de candombes en *Hombre de la esquina rosada*”. Para la misma, “cien candomberos auténticos, vestidos a la usanza típica sobrellevaron con dinámico entusiasmo la pesada tarea de ejecutar, repetir y volver a repetir para las cámaras, ubicadas hábilmente por el director (...). Estos elementos típicos componen el marco en que se desarrolla la acción de la película, y van ambientando el escenario en el que habrá de transcurrir el dramático desenlace de la historia.”

y el sonido de un cañonazo inquieta a los caballos, de manera que él toma las riendas para tranquilizarlos. Por corte directo se muestra, inmediatamente, a Rosendo, en su zona, haciendo lo mismo con su caballo, que también se ha alterado al oír el mismo estruendo.

El escenógrafo Gori Muñoz hizo una extraordinaria reconstrucción de época en las locaciones en que se rodó el film: Mugica quería utilizar exteriores verdaderos y evitar el material de utilería, por lo tanto se hizo en Palermo, en la recova de Belgrano y en San Isidro, habiendo pensado antes en ir a filmar al pueblo de San Pedro. La zona de Palermo Viejo cercana al arroyo Maldonado fue creada por Muñoz en un terreno situado en los fondos de Argentina Sono Film, donde había un paredón de cemento y antiguos árboles. Además, propuso buscar “dos calles de tierra con dos huellones y otras dos que las crucen”; también es verdadero el arroyo donde el Oriental lava el cuchillo con el que había matado a Real.

A los pocos minutos de iniciada la cinta y luego de presentarse la escena de don Carmelo con Nicanor Paredes, el caudillo de San Telmo, se anuncia la historia que se desplegará a través de una milonga que presenta a los personajes. Al concluir el film, culmina también aquella payada y la voz cantante resuelve finalmente la historia: “...lo mató una puñalada, dicen que fue el Oriental.”

Por otra parte, la obra de Mugica incluye el episodio del indulto de Real, su relación con el difunto Nicolás Fuentes y, a su vez, la conexión entre éste con Rosendo y la Lujanera, que en el cuento no estaba presente y justifica lo que vendrá a continuación. Así, el Corralero sale de prisión (en el cuento de Borges él no proviene de allí) para hacer justicia por su difunto compañero de celda que fue traicionado y, de esta manera, se entreteje la trama que marca su destino y lo lleva hasta aquellos personajes, para encararlos. En cierto sentido, el cuento empieza *in media res* con Rosendo ya en compañía de la Lujanera, sin que el lector pueda saber a quién se la había quitado antes. En el film, además, sabiendo el Pegador que el Corralero venía en nombre de Fuentes, responde de alguna manera al enigma de por qué rechaza el desafío: se daba cuenta de que él venía a saldar cuentas por quien había sido injustamente burlado y que, de este modo, el difunto estaba “encarnado” en él. Por otro lado, en el Maldonado corría el rumor de que Fuentes había sido indultado, razón por la cual Rosendo y la Lujanera temían impacientemente que se presentara a desafiarlo. Al mismo tiempo,

la culpa era colectiva. Él no manifiesta ningún temor y dice estar preparado para lo que venga, aunque se lo ve muy inquieto. Asimismo, intenta apaciguar los temores de la Lujanera que es supersticiosa y presiente una venganza, porque a ella tampoco la abandona la culpa¹¹.

El Corralero, en cierto modo, estaba indirectamente enamorado de la Lujanera por los relatos de Fuentes. A partir de entonces, el destino le va marcando el camino, topándose por el camino con lugares y personas relacionadas con su compañero de celda. Por ejemplo, cuando va a alquilar una habitación, la patrona de la pensión le dice que está todo igual y él, al mirar la cama y el cuarto, entona que todo está igual, a lo que la mujer, sorprendida, le pregunta si ya había estado allí antes, recibiendo como respuesta un “Sí... y no, señora”, por parte de Real. Más adelante se presenta la escena en la cual va al boliche que le indicaron como sede del malevaje. Allí mata luego a Ramón Santoro, sin saber quién era, un hombre que también había traicionado a Fuentes. Al enterarse de su identidad, Real acota: “Ramón Santoro: ¡marcado!”.

Hay que destacar también la presencia de don Carmelo, el ciego, una suerte de Tiresias en esta tragedia. Primero, le había pedido a don Nicanor Paredes que interviniera para el indulto de Fuentes, y éste le promete que se ocupará de la cuestión. Cuando los presos salen de la cárcel, él se encuentra afuera, a la espera de Fuentes, pero éste no se presenta; no obstante, se encuentra con el Corralero y se aprecia en su rostro que de algún modo lo presiente especialmente a él. Más tarde visita a la Lujanera en su casa para contarle lo sucedido y le dice que lo ve a Fuentes venir caminando, pero que está muerto; entiende que se acerca en venganza por la traición que lo había encerrado. De esta forma, se adelanta a lo que luego implicará la llegada del Corralero a esas tierras.

Por otro lado, el cuento de Borges mostraba al Corralero como un hombre que buscaba “camorra”, violento, y acompañado por un grupo de hombres que lo escoltaban por si necesitaba refuerzos. En cambio, Mugica lo caracteriza como un hombre solitario, más valiente, que no necesita de nadie más para defenderse. De igual manera, este personaje tiene la clara convicción de no querer peleas, aunque el destino lo lleva a ellas. Mugica expresó que a través de esta dimensión trágica del personaje, intentaba decir “que el machismo nada vale, que los valores del hombre no pueden basarse en esa concepción de la vida, que el amor tampoco puede cifrarse en eso”¹². Edgardo Cozarinsky sostiene que “lo que limita gravemente

¹¹ Estela Cédola, op. cit., p. 49.

¹² *Idem*, p. 50.

este aspecto del film es [...] una tendencia a reemplazar aquellos arquetipos por figuras de tragedia clásica, omitiendo a los individuos que las sustentan (...)”¹³.

En referencia al final de la película, también el rumbo que toma el cadáver del Corralero varía en cuanto al cuento. Los guionistas, en lugar de respetar que en el cuento se lo lleva la corriente del arroyo, hicieron que lo suban a un coche carente de chofer y sea conducido, sin sentido preciso. Luego, termina cayendo del carruaje y acaba reposando sobre los adoquines, a metros de aquellas calles por las que transitó en San Telmo al recuperar su libertad.

El regreso de Francisco Petrone y Susana Campos

Luego de una fecunda carrera como actor en el cine argentino, en 1950 Petrone abandonó el país debido a la interdicción política que afectaba a sus ideas de izquierda, y luego de una accidentada gira teatral por América Latina se radicó en México. Retornó a la Argentina en 1956, luego de que se produjera la Revolución Libertadora que derrocaría a Perón. A su regreso, protagonizó varias temporadas teatrales y sus últimas cuatro películas, de las cuales las dos más importantes fueron las finales, de Mugica: *Hombre de la esquina rosada* y *El reñidero*. Además, durante 1964-66 trabajó como Director General de Canal 7, en televisión.

Petrone era el actor ideal para interpretar al Corralero; tenía el *physique du role* perfecto para encargarse de este papel. Según Mugica,

Petrone no componía. Había que agarrar un personaje que fuera él, que tuviera su ímpetu, su fuerza, y meterlo en la piel de ese personaje. Así le podías sacar partido. No había que hacerlo componer. Cuando alguien de maquillaje le quiso disimular las marcas de viruela que tenía en la cara, él le dijo: ‘¡Pero si yo tengo unos pozos que cuando pasan las moscas se quiebran las patas!’ Su imagen la da Borges mismo en el cuento, cuando el personaje entra al galpón: ‘El hombre era parecido a la voz’. Petrone tenía una personalidad avasallante. Vos lo mirabas y te dabas cuenta que tenías adelante algo.¹⁴

Susana Campos tenía una larga trayectoria en Argentina. Fue filmada en 1952 participó en el film *La niña del gato*, dirigida por Román Viñoly Barreto; al año siguiente, en *¡Ue... paisano!*, de Manuel Romero, el último de este realizador. Luego, en 1954 trabajó en *Caídos en el infierno*, de Luis César Amadori y en *Vida nocturna*, de Leo Fleider; en 1955 actuó en

¹³ Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974.

¹⁴ Citado por Fernando Peña, op. cit., p. 21.

Amor a primera vista (Leo Fleider), *Amor prohibido* (Amadori) y en *Graciela*, de Torre Nilsson. Más tarde, en el '57, hizo su primer protagonico en *Rosaura a las diez*, bajo la dirección de Mario Soffici; al año siguiente, *Detrás de un largo muro*, de Lucas Demare y, ya a mediados de 1961, comenzó el rodaje de *Hombre de la esquina rosada*. Anteriormente y entre una y otra película participó en producciones de Lumiton, Estudios San Miguel, EFA, Artistas Argentinos Asociados, entre otros.

En 1958 había emigrado a España y regresó al país en 1961 para filmar *El bruto* y luego *Hombre de la esquina rosada*. A continuación, retornó a España, donde trabajó activamente en cine y teatro, alcanzando un gran prestigio. No obstante, en 1965 inició una vida nómada entre el país europeo y el natal. En un artículo del diario *La Nación*, Campos declaró haber tenido que hacer un gran esfuerzo para combatir el acento castizo que traía de España.

Mugica y Argentina Sono Film

Apenas Atilio Mentasti tuvo la adaptación del cuento de Borges en sus manos supo que sería un producto de interesante prestigio. Argentina Sono Film apostó casi ciegamente a la realización de la película; además, era de los pocos (podría decirse el único) grandes estudios que quedaban del período anterior y aún en actividad; con el decreto-ley del año '57 y su lento afianzamiento, consecuentemente a la anulación de toda legislación anterior, derivó en el cierre de muchos estudios y la paralización de la actividad cinematográfica industrial: Lumiton atravesaba un pleito judicial, EFA estaba en quiebra y alquilaba sus instalaciones como salones de baile para carnaval, Film Andes de Mendoza es vendida. Por lo tanto, Argentina Sono Film era el único que en este período de cambios continuaba activo en su labor. Sin embargo, en 1957, a través de los directores Héctor Olivera y Fernando Ayala, se había erigido Aries Cinematográfica, el último intento del sistema de estudios, que continuó con una extensa producción.

Mentasti sabía que *Hombre de la esquina rosada* obtendría el Premio del Instituto Nacional de Cinematografía, razón por la cual la producción fue muy generosa. Recuerda Mugica, en una entrevista, un diálogo con Mentasti:

'¿A dónde apunta usted con este libro?', porque hasta ese momento no me había propuesto nada concreto. 'A todo', me dijo. '¿Cómo?' 'Sí, gaste lo que tenga que gastar, pero ni un peso

más. No tire.’ Una vez que yo arreglé con Mentasti, y esto es justicia que lo diga, él fue al rodaje sólo para sumar¹⁵.

Además, para la realización de esta película Argentina Sono Film erigió un poblado con casas y calles como escenarios para el rodaje; incluso importó una cantidad considerable de negativo infrarrojo el cual, en aquel entonces, era desconocido y de muy alto costo en el país. Fue utilizado para filmar algunas tomas en exteriores que, con el trabajo de Alberto Etchebehere en la Fotografía, le dieron un carácter muy particular a la concepción visual del film.

A pesar de todo, *Hombre de la esquina rosada* fue la única producción que dirigió Mugica para Argentina Sono Film; Mentasti no volvió a convocarlo para trabajar allí. Dice Mugica:

Alguna vez él dijo que a mí no me podía manejar, pero que en realidad yo sabía manejarme solo. Y posiblemente esa sea una de las razones por las que yo no volví a filmar en Sono. Por algo fue. Y yo les llevé ideas para hacer que a veces tomaron y a veces no, pero dirigir, ahí no dirigí más.¹⁶

Mugica y la Generación del ‘60

A lo largo de la década del ’60, el cine argentino fue protagonista de una profunda bifurcación en su modalidad de realización y estilos; estas nuevas corrientes se fueron dando, anterior o simultáneamente, en las cinematografías de distintos países como Francia, Estados Unidos, Inglaterra e Italia. El denominado “Nuevo Cine Argentino” estaba conformado por la llamada “Generación del ‘60”, constituido por una prolifera cantidad de nuevos y jóvenes realizadores, provenientes de los cineclubes y nutridos de las revistas internacionales de cine –como *Cahiers du cinéma*– que recién arribaban al país. En estos casos, había una fuerte presencia de las marcas del realizador, en contraposición a la transparencia del cine genérico e industrial del período anterior. De esta manera, se creaba una relación dialéctica con el espectador, de discusión con el film y que lo involucraba.

René Mugica se había formado, desde sus primeros pasos en el cine en el año 1939 colaborando en *¿Dónde está tu mujer?*, de Gastón Mayol (en la cual únicamente encendió una llave de luz a pedido de un asistente técnico), en marcos de productoras cinematográficas, es decir dentro del cine clásico, en contraposición con el realizado por la Generación del ‘60. Ingresó en Artistas Argentinos Asociados y colaboró en todas sus producciones en distintas

¹⁵ Fernando Peña, op. cit., p. 17.

¹⁶ “Mugica, Petrone y la esquina rosada”, en: Revista *Film*, N°2, Buenos Aires, Junio/Julio 1993, p. 55.

tareas: como ayudante de producción y actor en *La guerra gaucha*, como ayudante de realización en *Su mejor alumno* y en *Pampa bárbara*, entre otras. A partir de 1960 con su primer film *El centroforward murió al amanecer*, basada en la obra de Agustín Cuzzani, inició su carrera como director. Con el prestigio que ésta tuvo y su repercusión por su participación en los Festivales de Cannes y de Santa Margharitte Ligure, Mugica consolidó su estatuto de realizador y le abrió las puertas para continuar su labor en este cargo.

Mugica llevó a cabo sus películas contando con el apoyo de alguna productora en cada una de ellas, lo cual no sucedía en las realizaciones de la Generación del '60, que eran sustentadas por productoras más independientes. Sin embargo, Mugica supo dejar atrás aquella industria en la que había comenzado para formar un estilo y una identificación propios, distinguido de los caracteres industriales.

Además, en palabras de Fernando Peña, el estilo de Mugica estaba “claramente enraizado en la fuerza y el dinamismo de la narrativa clásica. Ese dato, su edad y su larga experiencia en otros rubros del oficio lo apartaron en su momento de la llamada *Generación del '60* (...) A esto debe añadirse que nunca evitó el experimento formal”¹⁷. Asimismo, ciertos sectores de la crítica cinematográfica de los años '60, respaldando las producciones del Nuevo Cine Argentino, consideraban al cine de estudios como una etapa que debía superarse, con temas que no les eran propios y un lenguaje artificial y trivial. Por lo tanto, Mugica no fue visto por ellos de la misma manera que veían a Kohon, Kuhn, Feldman y compañía. Más aún, le fueron atribuidos limitaciones y defectos al hecho de no ser capaz de superar ciertos signos de la maquinaria industrial. Al respecto, es interesante mencionar lo que comentó el crítico Antonio Salgado en la revista “Tiempo de cine”:

El director René Mugica recibe distinciones oficiales (mejor film en 1961 y mejor dirección en 1962) y eso podría crearle fama de buen director. Deberá revisarse el concepto. **Rata de puerto** supera, es cierto, la tontería de **La murga**; se ocupa, aunque imperfectamente de un tema delectable. **La murga** es un film humilde, sí, pero no es un film limpio. Está sucio de convencionalismo y sensiblería.¹⁸

Una época de adaptaciones literarias

Al igual que *Hombre de la esquina rosada*, en aquel entonces hubo muchas otras películas basadas en adaptaciones literarias y argumentos de diversos escritores

¹⁷ *Idem*, p. 7.

¹⁸ Antonio Salgado sobre **Rata de puerto** y **La murga** respectivamente, en *Tiempo de cine*, Nº 16, Buenos Aires, octubre/noviembre de 1963.

contemporáneos, así como también la participación de éstos en la escritura de los guiones. Era una manera de intelectualizar al cine e, incluso, de popularizar la literatura llevándola a los grandes públicos. Algunos ejemplos son la obra de Beatriz Guido en las películas de Leopoldo Torre Nilsson (*La casa del ángel*, 1957; *La caída*, 1959; *Fin de fiesta*, 1960; *La mano en la trampa*, 1961; *Piel de verano*, 1961; *Homenaje a la hora de la siesta*, 1962), el trabajo de David Viñas en películas de Fernando Ayala (*El jefe*, 1958; *El candidato*, 1959; *Sábado a la noche, cine*, 1960) y en *Dar la cara*, de José Martínez Suárez, en 1962; la puesta cinematográfica de la novela de Marco Denevi *Rosaura a las diez*, por Mario Soffici, años antes, en 1958; los cuentos de Julio Cortázar en las películas de Manuel Antín (*La cifra impar*, 1962; *El perseguidor*, 1962; *Circe*, 1964; *Intimidad de los parques*, 1965); Osvaldo Dragún como guionista de *Los de la mesa diez*, de Simón Feldman, en 1960; la ya mencionada adaptación de *El centroforward murió al amanecer*, en 1961, de Agustín Cuzzani según René Mugica, entre otros. Con respecto a la obra de Jorge Luis Borges, anteriormente al film de Mugica, Leopoldo Torre Nilsson, en 1954, había adaptado su cuento “Emma Zunz” en la película *Días de odio*. Sin embargo, el propio escritor no estaba conforme con esta adaptación, pero sí quedó muy satisfecho con la de *Hombre de la esquina rosada*, incluso sostuvo que era aún mejor que su relato. En una entrevista con Raquel Ángel, Borges declaró:

Podría decirse que el cine me ha aportado el mundo visual. Sin embargo no se ha hecho ningún buen film con mis cuentos salvo **Hombre de la Esquina Rosada** de René Mugica, que es superior al texto mío, después, Torre Nilsson realizó otro titulado cacofónicamente **Días de Odio** (...) [sobre] *Emma Zunz*. O, más bien lo que quedó de *Emma Zunz*. Él me pidió disculpas, después. Yo le dije: "*Realmente Torre Nilsson, no sé cómo ha podido hacer este film.*"

Ante la pregunta de la periodista respecto a su colaboración en el guión, el escritor respondió:

No, de ningún modo. ¡Cómo voy a colaborar en semejante disparate! Me dijeron que, por razones comerciales, convenía poner que yo había intervenido. Pero no tuve nada que ver. Inventaron escenas del todo inverosímiles como las de Emma Zunz viviendo una historia de amor y paseando con su amante por el Parque Lezama... debe ser por esa idea del cine argentino de que si no hay una historia sentimental el film será un fracaso. El cine argentino es tan cursi ¿no? Nada de eso está en el cuento. Yo creo que Torre Nilsson era muy chambón.....

Retomando la cuestión de la complacencia con el trabajo de Mugica, en un reportaje publicado en el diario *Clarín* el 5 de junio de 1962 destacó de la película

(...) el hecho de que en ella el movimiento fluya como en un western. Que los personajes no se paren para que los retraten, como suele suceder a veces en el cine nacional. Además, no es una película hecha para escandalizar sino para agradar. Stevenson decía que si a una obra de arte le falta encanto, le falta lo esencial”.

Anteriormente, en una entrevista concedida a *La Nación* el 8 de octubre de 1959, sostuvo que “el cuento fue realizado con el pensamiento de transmitir una cosa escénica”. Borges consideró al film como la mejor transposición de un texto suyo y alguna vez dijo, en referencia a su ceguera: “qué lástima; ahora que mis personajes tienen cara no los puedo ver”.

Además de los ya mencionados, hubo otros a lo largo de la historia del cine que se basaron en los textos del escritor argentino. Sin embargo, como se dijo anteriormente, fue *Hombre de la esquina rosada* el único que fascinó al literato.

En 1966 se llevó a cabo en España otra versión filmica sobre “Emma Zunz” llamada *Crónica de Emma Zunz*, dirigida por Jesús Martínez León; en 1969, Hugo Santiago realizó *Invasión*, cuyo guión fue escrito por Borges y Bioy Casares; en 1970, el director italiano Bernardo Bertolucci se basó en “La estrategia de la araña” para filmar la película homónima; en 1975, Santiago volvió a Borges, esta vez con *Los otros*, realizada en Francia; en ese mismo año Héctor Olivera hizo *El muerto o Cacique Bandeira*, la cual le resultó a Borges “un disparate”; y Ricardo Luna dirigió *Los orilleros*, en cuyo cuento Borges mantiene la misma idea básica de *Hombre de la esquina rosada* acerca de un guapo que desafía a otro guapo, desconocido para él, con la intención de probar que él es el mejor. Además, Borges había escrito con Bioy Casares, hacía varias décadas, sendos libretos cinematográficos para estos relatos, pero, a diferencia del de *Hombre de la esquina rosada*, el guión de *Los orilleros* por ellos escrito sí llegó a la pantalla, aunque no de una manera que él haya apreciado. El escritor manifestó que esta película le parecía ridícula ya que, por ejemplo, “ahí aparecen los compadritos de Palermo y Barracas vestidos como gauchos salteños”.

En 1979 Carlos Hugo Christensen filma, en coproducción con Brasil, *La intrusa*. En diálogo con María Esther de Miguel, el autor del cuento dijo que la película

es ridícula. Hay una actriz que se ha resignado a que la fotografíen desnuda, y hay dos señores también desnudos que avanzan de cada lado y entonces inventan la forma más incómoda del acto sexual: que sea simultáneo. Al decir yo en el cuento que ellos la compartieron no quiero decir al mismo tiempo. (...) Cuando hace tiempo la censura prohibió la película vinieron a verme y yo les dije que desde luego que descreía de la censura porque no voy a permitir que una persona piense por mí, pero que en este caso me había favorecido.

Incluso en Rusia llegó a trasladarse un cuento suyo a la pantalla grande en 1983, cuando el director Aleksandr Kajdanovsky rodó *Sad*. Dos años más tarde regresó a las líneas de este escritor para filmar *Gost'*, basada en el cuento "El evangelio según Marcos". En la década del '90 se realizaron en España varios telefilms inspirados en su obra: *La otra historia de Rosendo Juárez*, *La intrusa*, *El evangelio según Marcos*, *El sur* y, por tercera vez, *Emma Zunz*. Recientemente, se rodó en México, en 1997, *La muerte y la brújula* bajo dirección de Alex Cox y, en Argentina, en el año '99, Maximiliano Gerscovich dirigió *El encuentro*. En consecuencia, es posible observar que la obra de Borges ha tenido y tiene un espacio muy importante dentro del Séptimo Arte¹⁹.

Recepción crítica del film

El 12 de junio de 1962 se realizó en Tucumán una premiére de *Hombre de la esquina rosada* gracias a una ayuda económica especial que el Instituto Nacional de Cinematografía había establecido para premiéres en el interior del país. A la misma asistieron Francisco Petrone, Jacinto Herrera, Walter Vidarte, Berta Ortogosa, René Mugica y el gerente de ventas del sello, Juan Racini.

Pero no fue hasta después del estreno en Buenos Aires, el 26 de junio de 1962, que la crítica comenzó a escribir sobre la película. La sala de estreno fue el cine Normandie, y también se presentó inicialmente en cinco cines de barrio y cuatro suburbanos. Al estreno asistieron el Ministro de Educación Dr. Miguel Sussini (h.), los senadores nacionales Guzmán y Dávila, miembros del cuerpo diplomático, Jorge Luis Borges, varias figuras de los medios artísticos del país y los actores protagonistas del film. El costo de la entrada, ese día, fue de \$63, con \$39,20 netos. *Hombre de la esquina rosada* estuvo en cartel en la sala de estreno por tres semanas, hasta el 17 de julio, cuando al día siguiente el nuevo estreno fue *El terror de las chicas* (*The ladies' man*), de Jerry Lewis, a \$62.

En general, la película fue muy bien recibida por los medios gráficos y el público ya que rescataba un antiguo texto de Borges, quien cada vez tenía mayor prestigio internacional, y recuperaba a carismáticas figuras del cine y del teatro como Francisco Petrone, quien realiza una de las mejores creaciones de su carrera, y Susana Campos, así como también se destacaban Jacinto Herrera y Walter Vidarte. Era además —claro que nadie lo sabía— el último trabajo de María Esther Buschiazzo.

¹⁹ Directores de la talla de Peter Greenaway han manifestado su admiración por el escritor argentino.

La crítica elogió la actuación de Petrone, Herrera y Campos y distinguió la labor técnica y artística del film: la fotografía de Etchebere, la música de Tito Ribero y la dirección de Mugica. También el trabajo de los adaptadores fue elogiado ya que lograron darle argumento al cuento de Borges y, al mismo tiempo, respetar su opción poética y alucinada.

Muchos coincidieron en que el agregado de los festejos patrios resultó muy artificioso y muchas escenas sobre éstos fueron en vano ya que distraían al espectador. También concordaron, en ocasiones, en que la actuación de Vidarte era un poco excesiva y extremadamente acentuada.

Párrafo aparte merece el comentario del diario *La Prensa*, escrito por un periodista cuyas iniciales son M.L., que recalca muy pocos elementos de la cinta. Comienza el artículo diciendo que Jorge Luis Borges “es una figura demasiado respetable para que sus cosas y su nombre se tomen con alguna ligereza, al transplantarlos a un medio de expresión que no es el suyo. Y algo de esto ha ocurrido con este film”²⁰. Luego continúa diciendo que en la película de Argentina Sono Film lo único presente del cuento es la anécdota, incluso un poco desvirtuada; remata la frase comparando: “Es como si Nicolás Paredes, en vez de conversar con Borges hubiera conversado con Alberto Vaccarezza”²¹. En respuesta a esto, el crítico Jorge Montes, en la revista *Atlántida* respondió que

(...) esto, dicho sin duda en tono de agravio, resulta gratuito, suena a pose y revela un conocimiento superficial o tal vez menor de los sainetes vaccarezianos. Este autor jamás habría permitido los abundantes vacíos, las descripciones sin vinculación con el motivo central que resienten el armado de la historia, que hacen su falta de tensión, y que señalan su mayor defecto, porque los diálogos de sus piezas están anudados por un ritmo que no permite baches y que mantiene sin desmayar el interés de sus escenas, cosa que no sucede en *Hombre de la esquina rosada*.²²

Sí destaca la reconstrucción de época y el clima orillero; en cuanto al aspecto técnico, expresa que el lenguaje cinematográfico de René Mugica resulta

un tanto chato y estrictamente documental, pero la habilidad del montaje ha logrado darle fluidez al relato. Alberto Etchebere [sic] muestra algunos aciertos en la fotografía, y la música de Tito Ribero es muy adecuada y de auténtico sabor.²³

²⁰ *La prensa*, Buenos Aires, 27 de junio de 1962.

²¹ *Ibidem*.

²² Jorge Montes en “Celuloide”, *Atlántida*, año XLV, N°1146, Buenos Aires, Agosto 1962.

²³ *La prensa*, Buenos Aires, 27 de junio de 1962.

Con respecto a las actuaciones, resalta sobre todo la de Petrone, pero también se interesa por los otros personajes que lo acompañan.

Finalmente, en la revista *Atlántida* Montes escribe que *Hombre de la esquina rosada* es una muestra del cine argentino de aquel momento que buscaba un camino de identificación y de liberación: el resurgimiento del cine nacional y su afianzamiento tanto en el mercado interno como en el externo. Luego sostiene que esto

sirve espléndidamente al análisis de una situación porque incluye los elementos discordantes que actualmente pugnan en nuestro cine: las formas tradicionales representadas por todo lo que, como su mismo tema lo demuestra, tiene sabor vernáculo y folclorista, o sea objetivamente argentino, y por el otro la participación de Jorge Luis Borges, un escritor que es adalid de un sistema de creación innovadora que podría considerarse de vanguardia, y por lo tanto afín al grupo joven del cine nacional (*Los jóvenes viejos, La cifra impar, Tres veces Ana, Alias Gardelito*).²⁴

Luego, afirma que los tradicionalistas y los vanguardistas –por clasificarlos de alguna manera- disienten y que “su recíproco rechazo ha producido una escisión que cada vez se hará sentir más”.

Finalmente, piensa que el film de Mugica es el que puede funcionar como “(...) fórmula, porque podría constituirse en la reunión de ambas fuerzas uniendo el tema esencialmente local a un tratamiento innovador, jerárquico, intelectualmente hablando”.

Premios

Hombre de la esquina rosada fue acreedora de varias distinciones. A fines de enero de 1962 se dio a conocer la nómina de las treinta y cuatro películas que participarían en los Premios que otorgaba el Instituto Nacional de Cinematografía. Estas distinciones habían comenzado a otorgarse a partir de 1957, con la sanción del decreto-ley N°62/57, en el cual se dictaminaba la entrega de los mismos a la producción, a los artistas y equipos técnicos como beneficios económicos (además de créditos bancarios, fondos de recuperación, etc.), así como también se sancionaba el fomento para la cinematografía argentina como industria, comercio, arte y medio de difusión y educación; también garantizaba la libertad de expresión cinematográfica, con el mismo carácter que tiene para la prensa, la creación del propio Instituto Nacional de Cinematografía, la calificación de las películas nacionales para su exhibición, según su calidad y según dos categorías: “A” (de exhibición obligatoria y con

²⁴ Jorge Montes, op cit.

derecho a todos los beneficios del decreto-ley) y “B” (no obligatoria y sin beneficios), entre otros puntos.

El 2 de mayo de 1962, el *Heraldo del cinematografista* dio a conocer a los ganadores de los Premios, habiendo obtenido el Primer Premio de 1961, *Hombre de la esquina rosada*. El mismo era de \$5.500.000 y en la primera votación había obtenido diez votos, de Azlor, Carbonell, Connord, Demare, Martínez, Molina, Raquén, Ribas, Susini y Taurel. En segundo lugar se encontraba *La mano en la trampa*, de Leopoldo Torre Nilsson, y en el siguiente, *Tres veces Ana*, de David José Kohon. El total de dinero destinado a los premios era de \$55.000.000 aproximadamente, es decir el 30% del total de los fondos de fomento ingresados en el INC en el año finalizado el 20 de abril. Meses antes, en febrero, la comisión calificadora del INC había votado por unanimidad en categoría “A” (protegida por la ley) a *Hombre de la esquina rosada*.

Al mismo tiempo que la película recibía las menciones del INC, era designada para representar a la Argentina en el Xº Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en España, junto con *Hombres y mujeres de blanco*, de Enrique Carreras, *La fusilación* (conocida también como *El último montonero*), dirigida por Catrano Catrani y *Pedro y Pablo* (títulos alternativos: *Tercer mundo* y *Lucharon sin armas*), de Ángel Acciaresi, realizada en coproducción con Brasil y estrenada en la Argentina, tardíamente, el 2 de agosto de 1973. Días antes del estreno en Buenos Aires de *Hombre de la esquina rosada* fue anunciada la obtención, en el marco de dicho festival, del Premio Perla del Cantábrico a la Mejor Actriz a Susana Campos por su papel de La Lujanera.

En el mismo año fue distinguida la actuación de Francisco Petrone como el guapo Francisco Real, con el premio al Mejor Actor en el Iº Concurso de Cine de Habla Castellana, paralelo a la V Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos de Acapulco, México.

El 13 de diciembre de 1962, el *Correo de la tarde* de Buenos Aires publicó la lista de películas preseleccionadas para concursar en los Premios Oscar que otorga la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas estadounidense. Esta preselección estuvo en manos de la Sociedad General de Productores y fue elevada al Instituto Nacional de Cinematografía. Además de *Hombre de la esquina rosada*, la terna estaba conformada por *Los jóvenes viejos*, de Rodolfo Kuhn, *Los viciosos*, de Enrique Carreras, *La cifra impar*, de Manuel Antín y *Bajo un mismo rostro*, de Daniel Tinayre.

Finalmente, en 1963 participó en la IV Rassegna del Cinema Latinoamericano en Sestri Levante, Italia.

Historia de Rosendo Juárez

Casi una década más tarde del estreno de *Hombre de la esquina rosada*, Jorge Luis Borges publica en 1970 su libro *El informe de Brodie*, que incluye un cuento llamado “Historia de Rosendo Juárez”. Aquí, el escritor narra lo que pasó con el Pegador luego de escapar del Maldonado al no atreverse a desafiar al Corralero e, incluso, el motivo por el cual reaccionó de este modo.

En este relato se repite la estructura del protagonista que le narra, en un bar de San Telmo, lo acontecido a Borges tras el paso de varios años desde aquel suceso. La explicación que da Rosendo, ya viejo, acerca de lo acontecido la noche en que apareció el Corralero consiste en que, frente a aquel

botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear. Me quedé como si tal cosa. El otro, con la cara ya muy arrimada, gritó para que todos lo oyeran: -Lo que pasa es que no sos más que un cobarde. Así será -le dije-. No tengo miedo de pasar por cobarde.²⁵

Finalmente, sostiene que para separarse de esa vida “me corrí a la República Oriental, donde me puse de carrero. Desde mi vuelta me he afincado aquí. San Telmo ha sido siempre un barrio de orden”²⁶. En cuanto a esto, Estela Cédola sostiene que

la explicación de Mugica [en *Hombre de la esquina rosada*] no ennoblecía al personaje, más bien lo degradaba. Borges, en cambio, lo dota de la necesaria inteligencia como para permitirle que *comprenda* la inutilidad de ese modo de vida.²⁷

Veintiún años después, el español Gerardo Vera llevó a la pantalla *La otra historia de Rosendo Juárez*, basada en este cuento y con guión de Fernando Fernán Gómez. Esta versión cinematográfica era muy fiel al cuento. Sin embargo, no mantenía ninguna relación con aquel estilo fantasmagórico que Mugica había escogido para retratar a Rosendo Juárez y compañía.

²⁵ Jorge Luis Borges, “Historia de Rosendo Juárez”, en *El informe de Brodie*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 38-39.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Estela Cédola, op. cit., p. 62.

Hombre de la esquina rosada y la figura mítica del guapo de Buenos Aires

Introducción

Desde sus comienzos, el cine argentino ilustró diversos elementos que hacen a la construcción de la identidad nacional. Ciertos componentes provienen de la literatura, así como del pasado y presente histórico del país.

En el siguiente apartado de este trabajo analizaremos la figura mítica del guapo de Buenos Aires a partir de su presencia, por un lado, en la película *Hombre de la esquina rosada* (René Mugica, 1962) y, por otro lado, en *Un guapo del 900* (Leopoldo Torre Nilsson, 1960), así como también en *El reñidero* (René Mugica, 1965).

Estos films describen personajes similares entre sí que vivieron en la Buenos Aires de principios de siglo, con sus típicos ambientes suburbanos y orilleros –en los cuales se movían estos guapos-, su caudillaje político y la cercana aparición del tango como elemento cotidiano de la época.

A continuación, se expondrán las características del guapo y su contexto para luego relacionarlos con los personajes de estas películas.

El guapo

En primer lugar es importante diferenciar al guapo de otros personajes míticos que frecuentaban la ciudad de Buenos Aires, sus suburbios y sus orillas a fines del siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX.

El guapo era una figura habitual en los distintos barrios de la ciudad. Era el más respetado, temido y envidiado de la zona y, en consecuencia, quien portaba el título máximo de hombría. Pero alcanzar este honor era todo un reto. Dice Horacio Salas:

Se lo ganaba sin estridencias ni golpes de suerte. Era una biografía y una constante. Un sitio en la consideración pública hecho de presencia, nunca de gritos y que sólo podía perderse por un acto deshonroso, como rehusar una pelea, que de ocurrir salpicaba al barrio entero.²⁸

²⁸ Horacio Salas: “La secta del cuchillo y el coraje (Guapos y compadritos)”, en *El Tango*, Planeta, Buenos Aires, 1999, p. 64.

Este tipo de deserciones no era frecuente, pero a veces sucedían y era allí cuando la decencia del guapo se desmoronaba instantáneamente. Esto es lo que sucede en *Hombre de la esquina rosada* con Rosendo Juárez, el Pegador, quien solía “pisar fuerte” en la orilla del Maldonado, pero ante la aparición de Francisco Real, el Corralero, y su incitación al desafío, se acobarda y no se atreve a enfrentarlo. Por ende, decide escapar de la orilla puesto que, a partir de ese momento, no podría continuar su vida allí ante la consecuente humillación crónica del resto de los vecinos.

En cada barrio había varios guapos que se disputaban el mando sobre el mismo, hasta que se batían en duelo a cuchillo para demostrar quién era el más hombre y, por ende, capaz de exponerse como el más guapo de todos.

El guapo aceptaba que lo llamaran “compadre”, pero le molestaba el diminutivo “compadrito” o el aún más despectivo “compadrón”, que en ocasiones podía ser provocador de un incidente en el cual él se viera involucrado.

Originariamente, el término “compadre” denominaba al padrino de un niño en relación con los padres del mismo, y, luego, fue utilizado como sinónimo de gaucho o paisano, primero, y más tarde como expresión amistosa y de camaradería. Más tarde,

pasó a nombrar a un bien delimitado arquetipo del arrabal porteño: el primero en la escala del coraje. Un hombre que para los vecinos encarnaba la auténtica justicia, que incluso resultaba la contrapartida de la arbitrariedad policial, tal vez porque su escala ética no provenía de la frialdad de los códigos o de la mera portación de armas, sino de una prioridad popular encabezada por el honor, la lealtad y el respeto a la palabra empeñada.²⁹

Por consiguiente, es aceptada la voz **compadre** como sinónimo de **guapo**.

El compadre es un personaje que se encuentra a mitad de camino entre el hombre de la ciudad y el campesino; al igual que su predecesor el gaucho, siguió rindiendo culto al coraje.

Retomando a Salas,

en un medio difícil, hostil, en un oficio donde el derecho a vivir se ganaba cada día y la vida se conservaba como el nombre y la fama en detalles, en gestos, en la continuidad de una conducta, el sitio obtenido le creaba también enemigos enconados y seguidores fanáticos. [A veces], el guapo era el reflejo en borrador del caudillo parroquial al que servía con ciega lealtad.³⁰

El caso ejemplar de este personaje es el de Ecuménico López, el protagonista de *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum y llevada al cine en 1960 por Leopoldo Torre Nilsson.

²⁹ *Idem*, p. 68.

³⁰ *Idem*, p. 66.

Éste se autodefine de la siguiente manera: “No soy una taba que pueda caer de un lado o de otro. Yo caigo en lo que caen los hombres ni aunque me espere el degüello a la vuelta de la esquina”. López es fiel a su caudillo Alejo Garay, y en medio de la época de elecciones, descubre que la mujer de éste lo engaña con Ordóñez, el líder de la oposición. En consecuencia, el guapo, en defensa de su patrón, asesina de un cuchillazo al político rival y va a la cárcel para mantener impecable la honra de Garay. Así es como, luego de negar su culpabilidad, oculta el motivo que lo llevó a actuar de semejante manera. Es decir, Ecuménico sólo obedece a un solo jefe, no anda alquilando su daga al mejor postor y tampoco espera que un golpe de suerte lo saque del suburbio. Al contrario, en cierto sentido prefiere continuar como patrón del barrio antes que esfumarse en el anonimato de las calles del centro.

El aspecto del guapo

Con respecto a su vestimenta, el guapo solía vestir ropas oscuras a la manera de quien está de luto, probablemente porque su quehacer implicaba un trato directo con la muerte. En caso de fallecer en un enfrentamiento, hubiera sido deshonroso quedar tirado en una esquina con ropas de otro tipo. Además, sus antecesores habían vestido de manera similar, por lo que él con entereza conservaba este atuendo.

Es interesante considerar la descripción de Héctor Sáenz y Quesada acerca del aspecto y los modos del compadre como consecuencia de una herencia histórica:

(...) el compadre porteño del siglo XIX refugiábase, por instinto, en el pasado. (...) Su traje oscuro o negro repetía el atuendo filipino; su melena volcada sobre el pañuelo del cuello era nostalgia de la coleta dieciochesca; su cuchillo, sustituto del estoque toledano. Su afectación de movimientos, ejecutados cada uno con parsimonia de rito (hasta para aventar la ceniza del cigarrillo con la larga uña del meñique) era obstinado conservatismo de la gravedad del gentilhomme, y en las veredas de ladrillo de los barrios recios su contoneo revivía las mudanzas del minué. Aquella estampa artística (y naturalmente exagerada como toda obra de arte) demostraba el abolengo castizo hasta en sus celos calderonianos, pues se batía a muerte si le miraban la mujer en las milongas con corte. Por su pundonor a la antigua usanza despreciaba el puñetazo propio de villanos lo mismo que el trabajo asiduo, que envilece al hidalgo por la ansiedad de servir a un patrón o a una clientela. Pero eran hidalgos venidos a menos, pues tocáronles malos tiempos para vivir y morir. En el fondo, sin que nadie –ni ellos mismos- lo advirtiera, eran verdaderos reaccionarios, apegados a la tierra y a sus mayores;

cavernícolas; aristócratas malogrados porque carecían del empleo único y connatural de toda aristocracia: la guerra.³¹

Al llegar a la vejez, el guapo se convertía en patriarca. Describe Salas que

se le brindaba tratamiento de don y hasta el nuevo patrón del coraje lugareño respetaba y hacía respetar a su antecesor. De tanto en tanto, cuando el viejo compadre aparecía por el boliche, su consejo era escuchado devotamente. Se le reconocía experiencia, sabiduría y –lo más importante- un largo itinerario de coraje, hecho de miradas, de puro prestigio muchas veces.³²

No obstante, esto no sucedía tan a menudo porque la mayoría de los guapos moría, aún joven, en algún enfrentamiento,

en un descuido por confiarse demasiado o en una cuchillada traicionera que lo dejaba tendido para siempre sobre las piedras de una vereda desapareja. Entonces era recordado con admiración y sus hombradas alcanzaban la leyenda adornada con valentías apócrifas y crónicas de oídas.³³

En ocasiones, además, el guapo que desde joven se relacionaba con los comités políticos y actuaba bajo las órdenes de algún caudillo, en sus últimos años pasaba él mismo a convertirse en dirigente del comité.

En cuanto a su profesión, Jorge Luis Borges escribió que era

carrero, amansador de caballos o matarife. Su educación, cualquier de las esquinas de la ciudad (...) No siempre era un rebelde: el comité alquilaba su temeridad o su esgrima y le dispensaba su protección. La policía, entonces, tenía miramientos con él: en un desorden, el guapo no iba a dejarse arrear, pero daba –y cumplía- su palabra de concurrir después. Las tutelares influencias del comité restaban toda zozobra a ese rito. Temido y todo, no pensaba en renegar de su condición; un caballo aperado en vistosa plata, unos pesos para el reñidero o el monte bastaban para iluminar sus domingos.³⁴

En la película *El reñidero*, basada en las dos primeras partes de la *Orestíada* de Esquilo, Francisco Morales (F. Petrone), el caudillo del barrio, asiste a las riñas de gallo y aún desde el comienzo del film se combina una riña con un duelo de guapos –uno de los cuales es Morales y allí terminará muerto-.

³¹ Héctor Sáenz y Quesada, “Ubicación social del compadre”, en: Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich, *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1945, p. 53.

³² *Idem*, p.64.

³³ Horacio Salas, op. cit., p. 65.

³⁴ Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer Editor, Buenos Aires, 1925.

Empuñando el cuchillo...

Podría entenderse que al ser el guapo un sucesor del gaucho, conserva de éste el cuchillo como el arma preferida a la hora de defenderse. Sin embargo, es necesario precisar que el gaucho cargaba un largo facón, utilizado también como machete y no sólo para defenderse, sino además para carnear a los animales. En cambio, el puñal del orillero era de hoja corta y empuñadura funcional. Citado por Horacio Salas, dice Miguel Etchebarne: “El cuchillo de la pampa se acorta en el suburbio como panorama. Deja de ser un lujo en la cintura para transformarse en una amenaza entre las ropas. El cuchillo no fue ya ostentado sino presentado”³⁵.

En *Hombre de la esquina rosada*, Borges escribe que el guapo llevaba el cuchillo “en la sisa del chaleco, junto al sobaco izquierdo”³⁶. Al respecto, escribe Mario López Osornio: “Esta manera de llevarlo fue más bien de la gente allegada a las poblaciones que de la del campo. Si el sujeto era ‘derecho’ en el manejo del arma, lo colocaba en la bocamanga izquierda del chaleco, de manera de poderlo desenvainar con limpieza en el momento de apuro. El filo quedaba hacia delante”³⁷.

El aprendizaje del manejo del arma comenzaba ya en la infancia del guapo, cuando simulaba una pelea con sus amigos, utilizando una rama pelada y recta como imitación del cuchillo. Quien perdía, se iba con alguna raya de carbón en la cara lo que podía llegar a actuar como un aviso de lo que podría llegar a sucederle de adulto si no mejoraba su destreza.

Si consideramos al cuchillo como ícono indiscutible del guapo, podríamos entenderlo como un claro símbolo fálico que hace honor a su hombría. El cuchillo con mayor experiencia en duelos era aquel que representaba al guapo más valiente, más corajudo y triunfador con las mujeres.

El guapo y la mujer

En lo que respecta a la relación del guapo con las mujeres, vale aclarar en primer lugar que en él podría esconderse una homosexualidad latente producto de la necesidad constante de andar demostrando su grado de hombría, su potente virilidad y su vigorosa capacidad amorosa. Sin embargo, generalmente el guapo era un hombre solitario. A veces visitaba el prostíbulo sin obtener ningún sentimiento a cambio pero estos encuentros eran tenidos en cuenta para mantener la fama de hombre entre los habitantes del barrio. Asimismo, la carencia

³⁵ Horacio Salas, op. cit., p. 69.

³⁶ Jorge Luis Borges, “Hombre de la esquina rosada”, en: *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires, 1967, p. 106.

³⁷ Mario López Osornio, *Esgrima Criolla*, El Ateneo, Buenos Aires, 1942.

de un amor o una familia les posibilitaba no vacilar en medio de un combate. Pero, al contrario, en ocasiones el guapo le robaba la mujer al contrincante de una pelea como prenda obtenida por su triunfo. Esto es lo que sucede en *Hombre de la esquina rosada* cuando el Oriental mata al Corralero. No obstante, cuando el Pegador escapa acobardado no es el Corralero quien se acerca a la Lujanera sino al revés; la Lujanera es “el prototipo de mujer que siempre se arrima al que se muestra más valiente con el cuchillo”³⁸.

Otro personaje: el compadrito

A diferencia del guapo o compadre, el compadrito era básicamente “un imitador; un guapo a mitad de camino, un feto que no llegó a término, un sietemesino arrabalero, fanfarrón, procaz, algo así como el chulo madrileño.”³⁹ Leopoldo Lugones lo define como “(...) híbrido triple de gaucho, de gringo y de negro”⁴⁰.

En cuanto a su relación social, el compadrito no era alguien querido ni respetado; a veces podían llegar a temerle las mujeres que él dominaba. Para el guapo, era un infeliz, una persona despreciable “para quien bastaba con el mango del rebenque, con un planazo y hasta con una ofensiva cachetada a mano abierta para hacerlo callar”⁴¹.

Al contrario del guapo, le gustaba vanagloriarse de sus triunfos, sin prestar atención al hecho de que en el ambiente en que circulaba, el prestigio se construía a partir de las palabras de los otros y no de la propia.

En oposición al guapo, si bien el compadrito también llevaba cuchillo, utilizaba a veces el revólver, lo que para el guapo resultaría un símbolo de la cobardía y la indignidad.

El guapo en el tango

El período en el que surge el guapo es también el marco en el cual aparece el tango como nuevo género popular. Se multiplican los salones de baile y el dos por cuatro se difunde por los suburbios y los barrios de Buenos Aires.

El guapo fue fuente de inspiración para una vasta cantidad de letras de tango; además, este género se abocó a las descripciones sobre su modo de vida y sobre las zonas que él frecuentaba. A modo de ejemplo, veamos la primera estrofa de “Guapo y varón”, de Moreno y Delfino:

³⁸ Ricardo Manetti, “El melodrama, fuente de relatos” (fotocopia).

³⁹ Blas Raúl Gallo, *Historia del sainete nacional*, Quetzal, Buenos Aires, 1958.

⁴⁰ Leopoldo Lugones, “Las orillas hacia 1870”, en: Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich, *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1945, p.65.

⁴¹ Horacio Salas, op. cit., p. 70.

*Guapo y varón
y entre la gente de avería,
patrón,
por tu coraje y sangre fría...
Impone obediencia
tu sola presencia
en toda ocasión,
pero yo sé que el puñal de unos ojos oscuros
ojos cándidos y puros
se clavó en tu corazón...*

También Enrique Santos Discépolo se ocupó de escribir sobre este personaje en *Malevaje*:

*Ayer de miedo a matar,
en vez de pelear
me puse a correr...
Me vi a la sombra o finao,
pensé en no verte y temblé;
si yo –que nunca aflojé-
de noche angustiao
me encierro a llorar...
¡Decí por Dios qué me has dao,
que estoy tan cambiao...
no sé más quién soy!*

El compadrito también tuvo lugar en el tango; incluso fue reivindicado a partir de su carácter simpático y alegre por Ángel Villoldo, en 1903, en su tango *El porteñito*:

*Soy hijo de Buenos Aires
me llaman el porteñito,
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.*

*Cuando un tango en la vihuela
hace oír un compañero
no hay nadie en el mundo entero
que baile mejor que yo.*

*No hay ninguno que me iguale
para enamorar mujeres
puro hablar de pareceres
puro filo y nada más,
y al hacerle la encanada
la ficho de cuerpo entero
asegurando el puchero
con el viento que dará.*

*Soy terror de los franelas
cuando en un baile me meto
porque a ninguno respeto
de los que hay en la reunión.
Y si alguno se retoba
queriéndose hacer el guapo
yo le encajo un castañazo
y a buscar quién lo engendró.*

Por otro lado, hay que señalar que otra de las características de este personaje era la destreza con la que dominaba el baile del tango. En *Hombre de la esquina rosada* puede verse a Rosendo y la Lujanera bailar un estilo muy canyengue en el galpón de Julia, momentos antes del arribo de Real. Mientras ellos bailan, el resto de la gente, por el respeto que le tienen al guapo, los observa con admiración. Por otra parte, en *Un guapo del 900* puede verse otra manera del baile: la danza del tango entre hombres, compadres, lo que puede acentuar aún más los rasgos homosexuales de este personaje.

Finalmente, el tango y la literatura borgiana referida a estos retratos de Buenos Aires encontraron un nuevo punto de unión: en 1965 Astor Piazzolla grabó el disco *El Tango*,

donde musicalizó algunos textos de Borges como “Jacinto Chiclana”, “Hombre de la esquina rosada” y “A don Nicanor Paredes”.

El Corralero, el Pegador y el Oriental

En *Hombre de la esquina rosada* los personajes masculinos centrales aparecen como tres arquetipos diferentes. En primer lugar, el guapo **auténtico**, Francisco Real, el Corralero. Ya desde su andar, su particular vestimenta conformada por el chambergo, la chalina, las polainas y el traje oscuro. En el momento en que sale de la cárcel es posible reconocerlo a partir del plano detalle que se hace de sus inconfundibles polainas, mostrándose luego el resto de su vestimenta. El porte que su imagen proporciona entrega de inmediato una figura a la que habrá de temérsele.

Real es un hombre de pocas palabras, pero siempre pronuncia las palabras precisas y justas, ni una más ni una menos.

En el caso de Rosendo Juárez, el Pegador, más que un compadre encontramos un compadrón quien, por el contrario, imita formalmente al primero, pero es un cobarde que hace creer que es valiente e hiere a traición. Esto se ve cuando no se anima a enfrentar al Corralero y, antes aún, cuando sabemos que traicionó a Nicolás Fuentes.

Por otra parte, el personaje del Oriental posee rasgos de compadrito y de guapo. Por un lado, es un personaje risueño, charlatán, pero más aún se divisa su carácter de aprendiz de guapo; luego, cuando mate al Corralero y se quede con la Lujanera, dará el paso decisivo para dejar de ser un novato y comenzará, así, su vida de compadre del Maldonado. Para el montajista Antonio Ripoll, no es creíble que la Lujanera se quede con él: “tendría que tener algo más para justificar que lo elija. Después de Petrone y Jacinto Herrera, Vidarte le queda chico a la actriz”⁴².

El guapo en *Un guapo del 900*, *Hombre de la esquina rosada* y *El reñidero*

Analizaremos ahora el personaje de Ecuménico López en *Un guapo del 900*, el film de Leopoldo Torre Nilsson basado en la obra de Samuel Eichelbaum. Al igual que el guapo Real del film de Mugica, López actúa bajo la influencia de alguien superior a quien él defiende; el Corralero intenta hacer justicia en nombre de quien fue traicionado y ya no puede protegerse por haber encontrado la muerte. Sin embargo, Ecuménico se desenvuelve en el ambiente político, donde las intenciones de su patrón rozan las ambiciones de poder y ascenso. En

⁴² Citado por Estela Cédola en: *Cómo el cine leyó a Borges*, Edicial, Buenos Aires, 1999, p. 52.

cambio, en los motivos que llevan al Corralero a desafiar al Pegador juegan sus propios valores éticos como ser humano para rectificar a quien fue engañado inmerecidamente.

El personaje de Petrone sólo viene a cumplir con esta misión para la cual, sin embargo, no busca pelea. Al contrario, Ecuménico se sitúa en un contexto en el cual el uso de su cuchillo resulta cotidiano y no se plantea previamente el hecho de afrontar o no las acciones con esta arma. Por otro lado, si analizamos la figura de Francisco Real que dibuja Borges en *Hombre de la esquina rosada* se acerca más a la imagen de López en cuanto a su modo de actuar con violencia. No obstante, desafía a Rosendo para ver quién es más guapo de los dos, con el propósito de pisar fuerte no sólo en la zona de la que proviene, sino también en la de Villa Santa Rita. De esta manera, Real también actúa impulsado por una ambición de dominio, pero ésta es sólo en beneficio propio y no para favorecer a alguien que se lo pide.

Por otro lado, Ecuménico es un guapo con una fuerte carga edípica, producto de la relación con su madre, que en ocasiones influye profundamente en su accionar. Natividad López resulta ser más guapo que su hijo, quien sólo se deja cachetear por ella. Así se conforma la familia López; el padre no está presente pero, igualmente, la rudeza de Natividad parece complementar esta ausencia. A diferencia de este personaje, Real, en el film, es un hombre ermitaño, sin esposa, hijos ni ningún otro familiar. Al salir de la cárcel, no lo espera nadie, más allá del ciego don Carmelo, que indirectamente aguarda por él y no por el desaparecido Fuentes. Mientras estuvo preso se aferró a la vida afectiva de otro y, cuando éste muere, se siente liberado para amar a esa misma mujer. Igualmente, es un amor reprimido: cuando alguien intenta decir algo acerca de la Lujanera, Real lo detiene para que la imagen que él tiene de la mujer no sea modificada.

En el cuento, este carácter de hombre solitario está un poco oculto ya que el personaje no se mueve solo, sino escoltado por una banda de compadres que lo secundan. De todas maneras, éstos no tienen necesidad de actuar más que con el fin de colaborar para demostrar la fuerza que tiene Real ya que, finalmente, ni siquiera él mismo deberá enfrentarse a cuchillo con el Pegador.

En *El reñidero*, Morales (el rey Agamenón en la *Orestíada*) muere en un duelo a cuchillo al comenzar el film y su cadáver yace sobre el empedrado, sin recibir ayuda de nadie. Su hija Elena (Electra) descubre que su madre, Nélica, (Clitemnestra) lo engañaba con otro hombre, Santiago Soriano (Egisto) y, al salir su hermano Orestes de la cárcel, lo conduce a ejecutar la venganza para reivindicar a su padre. En este caso, el personaje de Petrone conserva algunos rasgos del Corralero, interpretado por él algunos años antes. Es un hombre respetado por los demás, aunque en ambos casos termina asesinado por el cuchillo de otro.

Sin embargo, en *El reñidero* su figura no es precisamente la del guapo sino la del poderoso caudillo del barrio que se ve traicionado por quienes lo rodean. Además, es un hombre con una familia conformada en la cual resalta la enfermiza relación “eléctrica” entre Elena y su padre.

Conclusión

Luego del análisis de la figura del guapo y su presencia en *Hombre de la esquina rosada*, *Un guapo del 900* y *El reñidero* es posible afirmar que la caracterización que en cada una de las películas se hace de este personaje es recreada con extraordinario realismo y fiel a las descripciones de época que pueden leerse.

En todos los casos, la base literaria que subyace en los tres films ha sido aprovechada eficazmente por los adaptadores y directores para poder plasmar tan claramente lo que los textos quieren significar. Ya lo dijo el propio Borges al ver su relato hecho película:

El cuento tenía un sentido realista que en mi literatura he ido modificando, para darle mayor vigencia a elementos fantásticos. Los adaptadores entendieron eso: su versión de *Hombre de la esquina rosada* tiene el espíritu que yo le hubiera colocado en caso de escribirlo actualmente.⁴³

Finalmente, queda demostrado una vez más que el cine, a través de un prodigioso manejo de su lenguaje y sus componentes, puede funcionar también como una herramienta que permite conocer el pasado histórico del país.

⁴³ *Clarín*, 5 de junio de 1962.

Bibliografía general:

- Borges, Jorge Luis: *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer Editor, Buenos Aires, 1925.
- -----: “Historia de Rosendo Juárez”, en *El informe de Brodie*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- -----: “Hombre de la esquina rosada”, en: *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires, 1967.
- ----- y Bullrich, Silvina (comp.): *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1945.
- Cédola, Estela: *Cómo el cine leyó a Borges*, Edicial, Buenos Aires, 1999.
- Couselo, Jorge Miguel y otros: *Historia del cine argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1992.
- Cozarinsky, Edgardo: *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974.
- España, Claudio: *Medio siglo de cine - Argentina Sono Film*, Grupo Editor Abril, Buenos Aires, 1984.
- Fundación Cinemateca Argentina: CD-ROM *El cine argentino: 1933-1995*, Buenos Aires, 1995.
- Gallo, Blas Raúl: *Historia del sainete nacional*, Quetzal, Buenos Aires, 1958.
- Insaurralde y otros (recop.): *René Mugica*, Colección Cuadernos del Museo del Cine, año II, N°6, 1980.
- López Osornio, Mario: *Esgrima Criolla*, El Ateneo, Buenos Aires, 1942.
- Manetti, Ricardo: “El melodrama, fuente de relatos” (fotocopia).
- Peña, Fernando: *René Mugica*, Colección **Los directores del cine argentino**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- Salas, Horacio: *El Tango*, Planeta, Buenos Aires, 1999.
- Sorrentino, Fernando: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996.

Diarios y revistas:

- *Atlántida*, año 45, N°1146, Buenos Aires, Agosto 1962.
- *Clarín*, Buenos Aires, 5 de junio de 1962.
- -----, Buenos Aires, 22 de junio de 1962.

- -----, Buenos Aires, 13 de mayo de 1965.
- *Correo de la tarde*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1962.
- *El Hogar*, Buenos Aires, 27 de abril de 1956.
- *El Siglo*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1962.
- *Film*, N°2, Buenos Aires, Junio/Julio 1993.
- *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires, colección completa de 1961 y 1962.
- *La mirada cautiva*, N°6, Buenos Aires, 2001.
- *La Nación*, Buenos Aires, 8 de octubre de 1959.
- -----, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1961.
- -----, Buenos Aires, 8 de abril de 1962.
- -----, Buenos Aires, 25 de junio de 1962.
- -----, Buenos Aires, 26 de junio de 1962.
- *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de junio de 1962.
- *La Voz del Interior*, Córdoba, 10 de agosto de 2003.
- *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1961.
- Radiolandia, Buenos Aires, 15 de octubre de 1955.
- -----, Buenos Aires, 1956.
- *Tiempo de cine*, N° 16, Buenos Aires, octubre/noviembre de 1963.