

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**CARRERA DE ARTES**

**HISTORIA DEL CINE LATINOAMERICANO Y ARGENTINO**

**Trabajo de Investigación**

# **Pajarito Gómez (Rodolfo Kuhn, 1965)**

**Un fenómeno de articulación: de la “Generación del ´60” hacia un cine político**

**Por Marina Ceppi, Fernanda Descamps, Rita Falcón y Denise Mora.**

**2do Cuatrimestre de 2008**

**Prof. Adjunto a cargo: Ricardo Manetti**

**Docente de TP: Pablo Piedras**

## PAJARITO GÓMEZ

La película 'Pajarito Gomez –una vida feliz' fue estrenada el 5 de agosto de 1965 en el cine Trocadero, presentada por *Artistas Argentinos Asociados*. Dirigida por Rodolfo Kuhn, contó con un guión de Francisco Urondo, Carlos del Peral y el realizador, y la producción de José Antonio Jiménez. Jefe de Producción Pedro Pereyra, fotografía de Ignacio Souto, cámara de Enrique Filipelli, realización de montaje de Vicente Castagno y Remo Chiarbonello, música de Oscar y Jorge López Ruiz, con letras de los guionistas, e interpretados por Hugo García y Romana Farrés. Sonido trabajado por Francisco Zapata y Walter Ferazza. Como ayudante de dirección, Ricardo Feliú, Horacio Reale, Eduardo Lozano y Nicolás Sarquís. Como ayudante de cámara, Roberto Maccari y Ever Latour. Ambientación de Juan Carlos Diana y Rodolfo Kuhn y maquillaje de Ernesto D'Agostino. Con interpretaciones de Héctor Pellegrini (*Pajarito Gómez*), María Cristina Laurenz (*Viviana*), Nelly Beltrán (*Rosalía*), Lautaro Murúa (*Gravini*), Maurice Jouvét (*Valdivia*), Beatriz Matar (*Rosa*), Jorge Rivera López (director de foto-novela), Hugo Dargó, Marta Gam, Alberto Barcel, Federico Luppi, Zulema Katz y Orlando Bohr. Los títulos fueron confeccionados por Roland Shakespear. Tomó nueve latas de cinta para una duración de 83 minutos. Fue categorizada como prohibida para menores de 14 años. La fecha de su pre-estreno en Cineclub Núcleo fue el 29 de marzo de 1965 y su estreno por televisión – en el canal ATC – se efectuó el 5 de Mayo de 1988.

El film fue elegido como representante de la Argentina para participar en el Festival de Cine de Berlín de 1965. En este evento le fue otorgado el Premio de la juventud por el Ministerio de la Juventud local en recompensa por su aporte cultural a la dilucidación de los problemas de la misma. Fue la única película elegida para ser transmitida por televisión alemana, la cual pagó más por ella que por cualquier otra película argentina que se haya transmitido en Europa.

Rodolfo Kuhn

Rodolfo Kuhn, director de la película, fue un realizador argentino muy notable, cuya participación en el cine de los años 60 lo vinculó con la generación de esos años que concretó un nuevo modo de hacer cine en el país.

Nació el 29 de diciembre de 1934 en Buenos Aires y murió el 4 de enero de 1987, a la edad de 53 años, - en México - debido a una dolencia cardíaca. Su producción cinematográfica fue muy próspera y se inició a una edad temprana. Por más que comenzó a estudiar medicina, ya a los 16 años estaba recibiendo el premio de *Cineclub Argentina* por el cortometraje *Deliria* (1949). Realizó sus estudios en Estados Unidos en el *Institute of film technique*. Al volver de Norteamérica, empezó su trabajo con una seguidilla de cortos: *Sinfonía en no bemol* (1957), *Contracampo* (1958), *Luz, cámara, acción* (1959) y *El amor elige* (1960). Al mismo tiempo realizó una carrera extensa en televisión, dirigiendo por ejemplo el ciclo *Historias de jóvenes* en 1960. Esto fue de gran importancia porque conocería y reuniría a una gran cantidad de - tanto realizadores como actores - que serían partícipes fundamentales de su cine, como es el caso de Francisco Urondo, Alfredo Argibay, Emilio Alfaro, Jorge Rivera López y María Vaner.

Su primer largometraje se realizó en 1961 y tomó una relevancia importante en ser uno de los iniciadores de lo que posteriormente se llamó la *Generación del 60* en la cinematografía argentina. Este primer largometraje titulado *Los jóvenes viejos*, daba un puntapié inicial al mostrar una nueva cara de la juventud nacional, apática, sin proyectos, apolítica y sumida en el tedio. El viaje movilizador de tres jóvenes aburridos de la capital hacia Mar del Plata, donde conocen a otras tres chicas con iguales dilemas y los mismos conflictos por resolver. Esta temática, sumada a una nueva manera de contar historias, hizo de la película una demostración textual del pensamiento de la época en voz de los jóvenes de la película. Ya se vislumbra su perfil crítico sobre la sociedad, aunque este *film* sea un fiel reflejo de la clase burguesa y no de la sociedad entera. Una película sumamente personal en donde juega un gran papel su propia concepción de mundo y cómo lo veía traducido a la pantalla grande. El *film* recibió el premio al

mejor argumento en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Su trayectoria fílmica nacional continuó con *Los inconstantés* (1963), *Viaje de una noche de verano* (1965), *Pajarito Gómez –una vida feliz-* (1965), *El ABC del amor* (1967), *Ufa con el sexo* (inédita- 1968), *Turismo Carretera* (1968), *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969, no estrenada comercialmente), y *La hora de María y el pájaro de oro* (1975).

A partir de 1976 Kuhn tuvo que exiliarse como consecuencia de la dictadura militar que estaba acechando al país y era contraria a sus visiones políticas. Tuvo que lidiar con la censura de *Ufa con el sexo*, que nunca llegó a exhibirse. Su relación con la autoridad hasta el advenimiento del golpe de 1976, se fue haciendo cada vez más tensa hasta provocar su retirada del país. Se exilió primero en Alemania, donde trabajó para la televisión y dos años después se trasladó a Madrid en donde realizó *El Señor Galíndez* (1983), basada en la obra teatral de Eduardo Pavlovsky, y un documental para la televisión llamado *Todo es ausencia* (1984). Falleció en México dejando incompleto un proyecto de coproducción entre España, Argentina y México.

Nos parece pertinente mencionar la filmografía de Rodolfo Kuhn ya que consideramos que *Pajarito Gómez* es buen ejemplo dentro de ella para demostrar los lineamientos temáticos posteriores en los que se centrará su cine. Podemos notar ciertas líneas que la atraviesan y son dignas de mención. Hay en sus producciones un desarrollo de la problemática de la identidad, a partir del tratamiento de los personajes en interdependencia con su medio. Además - y coincidentemente con *Pajarito Gómez* - la mitificación en tanto nuevo dilema, se adentra en el *film* en su contrapunto, o sea como desmitificación. Es decir, la utilización de un recurso en función de evidenciar el mito que la industria cultural produce. Comparándolo con otro trabajo de su filmografía, podremos ver que en *El Señor Galíndez* se confecciona también un carácter en el personaje de Eduardo, y se desmitifica una creencia muy arraigada en la sociedad de entonces como ser el del torturador. El poder y la dominación social están muy

presentes en toda esta temática, ya que por ejemplo con *Los jóvenes viejos* habla de una clase dominante, a la vez que comienza a retratar en sus obras - con mayor asiduidad - una clase de dominados. La incomunicación también es una temática relevante en toda su obra. En el caso de *Los jóvenes viejos* se cuenta desde la historia de toda una generación que no tiene respuesta alguna a sus ideas o pensamientos. Y en el de *Pajarito Gómez* como mecanismo de dominación social: la industria cultural. Uno puede visualizar en las distintas declaraciones de Kuhn a través de los años como tiene un deseo claro de hacer un cine crítico hacia una sociedad o sus partes, teniendo un mensaje explícito que llegue al espectador y lo modifique. Según sus propias palabras, 'El cine debe gritar la verdad' <sup>1</sup>.

### INTÉRPRETES

Héctor Pellegrini, quien personifica al propio Pajarito en la película, fue fuertemente identificado con su rol, que al mismo tiempo lo llevó a un nivel de popularidad importante como actor. Nació el 6 de agosto de 1931 en Buenos Aires y falleció a los 68 años, el 1 de noviembre de 1999, debido a un accidente cerebrovascular. Su debut había sido unos años antes en la película de Lautaro Murúa, *Alias Gardelito (1961)*, pero su personificación de este cantante popular lo hizo tan conocido que se lo identificó como *Pajarito Pellegrini*. Con una fructífera carrera en el teatro, siguió trabajando en películas tales como *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962), *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974) *La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1984) , *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) y *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984). Del mismo modo que Kuhn, al haber participado en distintas obras con un contenido social importante, fue censurado y forzado a realizar otro tipo de actividades, más allá de la actuación, para sostenerse económicamente.

María Cristina Láurenz interpreta la contrafigura femenina de *Pajarito*, una cantante incipiente que también es creada por el mismo grupo de producción y es obligada a simular un romance con éste, que termina

---

<sup>1</sup> Tiempo de cine, n°15, 11/5/1967. Ver en el Apéndice.

convirtiéndose en algo verdadero. Su grito desesperado al final de la película es de una angustia tal que da respuesta a toda esa situación sobre ellos que llega a su punto máximo en el funeral de *Pajarito*. Grito que, según relatan distintas notas periodísticas de la época, tuvo que repetir 16 veces a fin de reproducir ese nivel de angustia. Láurenz nació el 9 de Julio de 1940, su debut cinematográfico se dio en 1960, a sus 20 años, en *La patota* de Daniel Tinayre. Participó también en otra película emblemática de los creadores de 1960 como lo es *Los de la mesa diez* de Simón Feldman y en la obra teatral en la que se basó. Ya había trabajado previamente con Hector Pellegrini en *Un lugar al sol* (1965) de Dino Minitti. Egresada del Conservatorio, conformó una nueva camada de actrices que innovaron la manera de aprendizaje y práctica del oficio actoral. Actrices más comprometidas con su trabajo que consideraban clave su formación en un método para confeccionar sus papeles. Después de formar parte de películas tales como *El veraneo de los Campanelli* (1971) y *El picnic de los Campanelli* (1972), se retiró unos años a formar su familia. Volvió a formar parte de la pantalla local con *Adiós, Roberto* (1985) de Enrique Dawin.

Otra personalidad significativa para destacar de la película es Lautaro Murúa que interpreta a *Gravini*, un productor sanguinario que no duda en lucrar con la imagen de *Pajarito* hasta pasada su muerte. Lautaro Murúa nació el 29 de diciembre de 1929 en Perú y falleció el 3 de diciembre de 1995 en España. Su trayectoria, sin embargo, fue en su mayoría desarrollada en la Argentina. Se desempeñó primero como intérprete y después como director. Ya para el momento del estreno de *Pajarito Gómez*, Murúa había dirigido *Alias Gardelito* (1961), realización importante en su carrera y para su generación. En esta película también trabajó con Héctor Pellegrini, con lo cual vemos que la mayoría de los protagonistas ya habían trabajado coprotagonizando, dirigiendo o siendo dirigidos. Su carrera como actor en el cine nacional comienza en 1949, siendo así ya un actor experimentado para cuando le tocó personificar a Gravini en *Pajarito Gómez*. Su curriculum actoral sería largo de reproducir, pero trabajó con directores emblemáticos tales como Leopoldo Torre Nilsson, Lucas Demare, David Kohon o Fernando Ayala por lo que se convirtió en un referente de toda una generación.

Más allá de los actores, la película también tuvo un equipo técnico importante conformado por profesionales del SICA como sea Francisco Zapata, Walter Ferazza, Roberto Maccari y Ever Latour. A partir del comienzo se generó un grupo de trabajo conformado por Kuhn, Carlos del Peral, Francisco Urondo y los hermanos López Ruíz. Todos ellos aportaron sus distintos conocimientos para durante una semana escribir el guión de la película. La experiencia en materia musical - y específicamente popular - de los hermanos López Ruíz, con una vasta trayectoria en el medio, a la vez que la visión crítica de Peral, Urondo y por supuesto, Kuhn de toda la industria, resultó lo que se vio en pantalla. Una crítica pero con profundo conocimiento de causa del funcionamiento de la industria cultural.

La película, según distintas fuentes, tuvo un amplio presupuesto para producirse. La soltura monetaria les permitió realizar cosas tales como una gran banda de sonido y filmar en variadas locaciones. Desde la cancha de River hasta los lagos de Palermo, la película es un recorrido por Buenos Aires y sus paisajes desde la llegada de *Pajarito* a la gran ciudad hasta su muerte. Más allá del nivel de producción, la película tuvo que afrontar -al igual que *Los jóvenes viejos*- una clasificación de “tipo B” que implicaba la no obligatoriedad de exhibición. Aún así, una posterior revisión la recalificó como “tipo A” con la argumentación de que presentaba un gran interés para la sociedad argentina. Esto implicaba la obligatoriedad de su exhibición por un período determinado en salas determinadas por el circuito.

### **Un fenómeno de articulación: de la Generación del '60 hacia un cine político**

**Un pormenorizado análisis de *Pajarito Gómez* conduce a la reflexión de que se trata de un film que trasciende la propuesta paradigmática de la Generación del 60. La razón de dicho salto se atribuye a su acercamiento a un cine de impronta política – que se desarrollaría en nuestra cinematografía en los años inmediatamente posteriores. Es innegable el carácter de antecedente que esta obra de Rodolfo Kuhn significa para el cine político.**

“A un cine nuevo [argentino] correspondió una crítica nueva que se concibió como herramienta de análisis, conocimiento y producción ideológica.”<sup>2</sup>, una crítica que se apropió de un saber autónomo y un lenguaje específico. De este modo, reflexiones teóricas - empapadas de las propuestas estéticas de los nuevos cines europeos, asiáticos y latinoamericanos, así como también de la política de autor de André Bazin y *Cahiers du Cinema*, y de la “importación intelectual” vinculada a los campos de la psicología, la semiótica estructuralista y la sociología-, salas de arte y ensayo y debates en cineclubes, acompañaron al campo cinematográfico argentino de la década de los sesenta; manteniendo el fuego de emergentes realizadores, avivándolo en críticos que se especializaron y contagiándolo a un público con ansias de modernización, experimentación artística, entusiasmo predilecto por la corriente independiente y rechazo a los productos comerciales de la industria así como también a la censura.

*Pajarito Gómez* se estrenó en un momento en el que la publicación de semanarios - como ser *Primera Plana*, *Panorama*, *Crisis* y *La Opinión* - y revistas específicamente dedicadas a la cinematografía nacional e internacional - *Cine hoy*, *Cine 64*, *Apuntes cinematográficos*, *Entreacto*, *Contracampo*, *Heraldo del Cinematografista*, entre otras - se hallaban en plena actividad. Dicha especificidad se vislumbra en la paradigmática y más significativa revista del período, *Tiempo de Cine*- publicada entre 1961 y 1968 por el cineclub Núcleo-, que a diferencia del

---

<sup>2</sup> PEÑA, F. M., *60 Generaciones*, Latingráfica, Buenos Aires, 2003, p. 328



semanario *Cine 65*, propone una crítica más comprometida con el film al resaltar aspectos técnicos y formales aparte de los relativos al contenido diegético. Por su parte, *Cine 65*<sup>3</sup> no supera los cánones de las críticas editadas en periódicos como *Clarín*, *La Nación*, *La Prensa* y *La Razón* - algunos de ellos con sus respectivos suplementos -, sino que hasta esboza un juicio de valor que cae en descuidos; señalando pocas acotaciones interesantes - y quizás novedosas - como ser el surrealismo evidenciado en la escena final, el humor corrosivo y el personaje de Rosa como dueño de la única personalidad viva. Contrariamente y explotando la cinefilia de los sesenta, la revista de Salvador Sammaritano habla de un rigor crítico en *Pajarito Gómez*, del peso semántico que se alza por sobre el cuidado formal, de los *travellings circulares* en torno al protagonista, del riesgoso primer plano del grito que concluye la película, de posibles similitudes con *Intimidación de una estrella* (Robert Aldrich, 1955) y puntualmente de la ironía que atraviesa todo el film pero que se ancla metódicamente en el azar de la tragedia final: la muerte de Pajarito debido al descuido del guardagujas del ferrocarril que distraído escucha y baila el hit “*Si es verdad que tanto nos queremos*”.<sup>4</sup>

Particularmente interesante es destacar la concepción de *Pajarito Gómez* como película irónica si, simultáneamente, una lectura de los artículos de los periódicos señalados dedicados a su análisis, permite ubicar la dinámica de la crítica en una suerte de “debate involuntario” sobre la calificación del film: un debate que oscila entre las etiquetas de sátira, ironía, parodia y tragedia / drama / melodrama. Si bien las diferencias entre dichos calificativos se sitúan en terreno pantanoso - es decir que hilan fino, particularmente los tres primeros -, es posible no caer en yerros si se consideran las definiciones de Eduardo Russo y Patrice Pavis al respecto; las cuales ayudan a pensar la obra de Rodolfo Kuhn. Lo cierto es que tanto la aplicación de una calificación como la de otra conlleva una importante carga de aguda e inteligente crítica, que denuncia y testimonia - a

---

<sup>3</sup> GARCÍA OLIVERI, Ricardo, “*Pajarito Gómez*”, *CINE 65. Suplemento crítico semanal*, Año II, s. n.º., 1965

<sup>4</sup> M. A. R., “*Pajarito Gómez*”, *Tiempo de cine*, Año V, Primavera/ Verano, N° 20/ 21, 1965

veces de forma violenta y cruda - la maquinaria de creación de los “ídolos populares” - cantantes de la “nueva ola” como Palito Ortega, Leo Dan, Johny Tedesco, Violeta Rivas, y demás integrantes de *El Club del Clan* -, títeres de empresarios que los explotan, a la vez que emergentes de sectores sociales que los consumen; fanáticos que son víctimas de una mitificación que a su vez es fruto de la misma lógica de producción mercantilista, masiva y alienante.

La ironía – antifrásica - exige “prescindir del sentido evidente y sustituirlo por su contrario”, por lo que “descubrir la ironía constituye un placer”<sup>5</sup>; así es como Pavis concibe a la figura retórica en cuestión, a la vez que la subdivide en tres categorías que son susceptibles de aplicación en *Pajarito Gómez*. La “ironía de personajes” - en la cual por medio del lenguaje “hacen gala de su superioridad sobre un interlocutor o una situación”<sup>6</sup> - se capta en los diálogos entre *Viviana* y *Pajarito*, y puntualmente en la escena en la que *Validivia* los obliga a comprometerse para que su romance resultase más creíble. En segunda instancia, la ironía dramática es la que dilucida el espectador mientras que permanece oculta para el personaje, lo cual le impide actuar en consecuencia. De este modo, una tensión semejante se ancla en la secuencia de montaje alternado entre los sucesivos planos del tren que avanza con *Pajarito* camino a Chile en diálogo con los planos del guardagujas que baila despreocupadamente la música del ídolo en la cabina de trabajo; distracción que culmina con la trágica muerte del cantor nuevaolero. En tercer lugar e incluyendo las dos acepciones previas, la “ironía trágica o de destino” es la que inunda al film en su completud, inunda íntegramente la historia, ya que la situación en la que se sumerge *Pajarito* al someterse al contrato de *Valdivia* y *Gravini* lo conduce a la perdición desde el vamos; y esto aunque - por el contrario - él crea que va a obtener beneficios, ganancias y una fama gratificante.

---

<sup>5</sup> PAVIS, P., “Ironía”, *Diccionario del teatro*, Paidós, Buenos Aires, 1998, pp. 260-3

<sup>6</sup> *Íbid*

La “estrategia paródica” - al ser el recurso más explotado por Kuhn y servirse de la ironía - se ubica en lugar privilegiado al abordar un trabajo interpretativo de *Pajarito Gómez*, y es que se vislumbra tanto en géneros, como en personajes y situaciones. Eduardo Russo atribuye a la parodia un valor subversivo, ya que “como estratagema burlona se dirige a transgredir el poder establecido de los géneros; (...) toma sus recursos, los invierte y expone en forma consciente, revelando el artificio de sus componentes por medio del absurdo. (...) Ese carácter remitente de la obra paródica hacia aquella de la que es parodia la hace dependiente de ese modelo a burlar.”<sup>7</sup> Así resulta que el género melodramático queda subvertido en la escena en la que *Pajarito* asiste a la entrega del departamento para su madre - escena considerada riesgosa por la crítica ya que instala un fuerte contrapunto con la línea satírica del resto del film -, una madre que no lo llama por su nombre y le protege el anonimato, una madre que junto con su hijo destruye el clásico encuentro con “la viejita”: la frivolidad e indiferencia distantes desmitifican una situación que simultáneamente es tanguera. Es que el tango también se encuentra en esta “vorágine de parodización”, sin más y con soltura, es Gardel el homologado con el cantante nuevaolero que también fallece en la cumbre de su estrellato, y además de algún modo es el tango mismo el propuesto como equivalente al *twist* de los sesenta; es que se asiste a una inteligente confrontación entre exponentes del arte popular por un lado y del arte masivo y mediático por el otro. También del área tanguera brotan el sabotaje al pasado de oro por una infancia ficticia que vende, la ausencia de la figura paterna en un “padre golondrina” en boca de *Pajarito* pero padre asesinado en boca de *Gravini*, así como también la destrucción de la noviecita pulcra, buena y de la casa, personificada por *Viviana*. El halo de insensibilidad que cubre al personaje femenino se quiebra en el primer plano final y fijo que lo visualiza gritando, un plano que generó variadas posturas en la crítica, ya que por un lado sostiene que es resultado de dolor e impotencia, por el otro concientización de una realidad que hasta el momento había permanecido oculta y se evidencia cuando los fanáticos

---

<sup>7</sup> RUSSO, E. A., “Parodia”, *Diccionario de Cine*, Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 194

bailan la música de *Pajarito* rodeando el féretro que contiene su cuerpo y demostrando cuán títeres son de la maquinaria cultural que explota comercialmente la última reminiscencia del ídolo; por último hay quienes sostienen que tal grito es meramente un juego irónico más, o simplemente - como es el caso de Jorge Rivera López - una actuación improvisada en el set de rodaje. De modo muy ácido, el recurso paródico estaciona en la publicidad del “Desodorante Enamorado”; en la fotonovela que ridiculiza a los actores que en esencia son cantantes - puntualmente a *Viviana* pintada de negra al estilo de las películas de Griffith -, así como también al director - encarnado por Jorge Rivera López -, quien “hace una paparruchada (...) y se cree que está haciendo *El acorazado Potemkin*”<sup>8</sup> y al amor en sí. Es pertinente apuntar la parodia operada sobre los programas intelectualoides de la época - con mesas redondas compuestas por amas de casa, sociólogos, humoristas y músicos que discuten sobre la calidad de las canciones de los nuevos ídolos populares -, los programas televisivos - organizadores de certámenes en los que por ejemplo, se elige a la novia ideal de *Pajarito* que recibirá el “escapulario del amor” con el mechón de pelo de su ídolo - y los concursos de revistas de la época - tal es el caso de la provinciana *Rosa* que llega a Buenos Aires a cobrar su premio y pasar un día, tortuoso, con su ídolo -.

Respecto de la sátira, Eduardo Russo la entiende como una de las dos vías que posibilitan al subgénero de la “comedia negra”: una comedia que genera risa y al mismo tiempo la pregunta de cuál es el motivo de la misma. Si el cuestionamiento se traduce en reflexión sesuda sobre la película, es que la misma es presuntuosa - ya que busca evidenciar la perspicacia, lucidez y superioridad de su autor - y satírica - ya que alegoriza respecto de múltiples situaciones políticas y sociales -.<sup>9</sup> Es aquí donde se ubica la escena del recital caritativo a beneficio de los enfermos mentales, ya que se acerca de modo muy elocuente a *un cine más testimonial* al presentar un paralelismo en la consecución de, por un lado los

---

<sup>8</sup> Ver en Apéndice Entrevista a Jorge Rivera López, Miércoles 26 de Noviembre de 2008

<sup>9</sup> RUSSO, E. A., “Comedia Negra”, Diccionario de Cine, Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 67

planos de *Pajarito* cantando en el Estadio Monumental River Plate completamente vacío, y por el otro los “planos documentales” de los habitantes del Hospital Neuropsiquiátrico Borda. Dicho paralelismo de por sí contrapuntístico, se intensifica cuando se escucha la letra de la canción “*Angel de la Guarda*” al tiempo que se perciben las miradas que los internados del Borda dirigen directamente a cámara. Aún así este no es el único ejemplo de sátira presente en *Pajarito Gómez*, sino que también se halla en la explícita tensión entre ficción y realidad expuesta concretamente tanto al principio - con la cinta de la periodista *Rosalía* grabando la falsa infancia del ídolo-, como al final - con el disco de *Pajarito* girando y reproduciendo sus ecos mitológicos de cantante nuevaolero -. Es lícito deducir que la dialéctica entre construcción real y construcción ficticia apunta a una reflexión - que resultaría eficaz si produjese una toma de posición concreta de los “cuerpos pensantes” - acerca de las consecuencias del exceso de comunicación - manipulada e intervenida -, así como también del “efecto formateador” que impacta en las mentalidades de los jóvenes ávidos de mitos en los que mitigar sus deseos, fantasías y aspiraciones.

Al realizar una consideración general sobre la crítica contemporánea al estreno del film - año 1965 -, se puede asegurar que si bien atiende de modo superficial y en su mayoría descuidado las cuestiones apuntadas anteriormente, hubo detalles que no se esfumaron; tal es el caso del relativo al personaje de *Pajarito* específicamente definido como sombra o émulo de Palito Ortega - al menos tres sobre treinta críticas así lo apuntan, aunque Kuhn sostenga que el blanco fue un arquetípico cantante nuevaolero -. Aún así, lo cierto es que importantísimos aspectos sí fueron pasados por alto por una crítica quizás no tan atenta o quizás, hija de su época. Todos los artículos afirman que *Pajarito Gómez* es digno film del “nuevo cine argentino” de la Generación del ´60, pero por ejemplo - y esto es exclusivo beneficio de una mirada anacrónica - pasan por alto la parodia instalada respecto al *vagabundeo* típico de ese cine, presente en el ridículo paseo de *Rosa* y *Pajarito* - por los bosques de Palermo, la Avenida Nueve de Julio, el Obelisco, el aeropuerto y un salón de baile - que vacía de sentido el deambular que años anteriores y en mismos films del realizador - piénsese en *Los Jóvenes Viejos* (1962) - se percibían con plena carga

semántica. A su vez, la misma secuencia refleja una ciudad que ya no es protagonista como lo había sido en producciones anteriores del cine moderno argentino - *Los de la mesa 10*, (Simón Feldman, 1960) o *Tres veces Ana* (David Kohon, 1961) -, sino que más bien, sus espacios son burlados. Al considerar esto, se vislumbra una nueva omisión por parte de la crítica: la relativa a la construcción de los espacios. Altos, encumbrados y poderosos cuando se trata de la oficina de *Valdivia*, allí donde tejen estratagemas para que la idolatría resulte eficaz; amplios, minimalistas y despojados cuando se vinculan al protagonista y la soledad que lo rodea; referenciales e injuriados cuando se pasea en la ciudad; y a-representativos e irreconocibles cuando acogen a los internados del Borda. Por último, la impronta política<sup>10</sup> que asume el film es el aspecto más trascendente ignorado por los críticos: poder, dominación, mitificación y alienación.

*-Fue un mensaje que no se entendió justamente en los ambientes donde debía hacer "las veces de despertador"*<sup>11</sup> – afirma cinco años después del estreno de *Pajarito Gómez* un desencantado Rodolfo Kuhn. Resulta interesante revisar, partiendo de esta explícita manifestación del deseo de transmitir un “mensaje”, cuáles son las estrategias que el realizador ha puesto en juego para vehicularlo - más allá de su resultado concreto en el campo de la recepción - y qué concepción del cine se desprende de este programa.

Partiendo de la consideración de una voluntad de transmitir un determinado contenido al espectador, es que puede identificarse a *Pajarito Gómez* – dentro de la clasificación del teórico americano David Bordwell de distintos modelos de cine narrativo<sup>12</sup> – como un sistema formal retórico. Un sistema en el

---

<sup>10</sup> Ha sido un lugar común de la crítica e historiografía cinematográfica, dividir a la Generación del 60 en dos grupos: uno conformado por los directores “esteticistas”, preocupados por la experimentación formal – entre los que se reconocía al mismo Kuhn, a Manuel Antín y a David José Kohon – y otro conformado por los directores “comprometidos con la realidad”, interesados en la denuncia social – entre los que se ubicaba, fundamentalmente, a Lautaro Murúa – por su ópera prima *Alias Gardelito* – y a Fernando Birri – por *Tire dié* y *Los inundados*. A esta segunda línea parece pertenecer *Pajarito Gómez*.

<sup>11</sup> Rodolfo Kuhn: un hombre solitario que busca comunicarse, Diario Clarín, 17 de diciembre de 1970.

<sup>12</sup> Bordwell, D.; Thompson, K., Film Art: an introduction, USA, McGraw-Hill Inc, 3ra ed, 1990.

que cada uno de los elementos se emplea en pos de la eficacia que pueda tener en la operación global de persuadir o conmover al espectador. Cada una de las partes crea, y a su vez apoya, un argumento persuasivo (el “mensaje”, en palabras de Kuhn). La estructura formal, entonces, obedece a ciertos principios básicos: la apelación al espectador - que busca empujarlo hacia una determinada postura intelectual, actitud emocional o acción -, la presentación de argumentos o “evidencias” que edifiquen esta postura (que suele ser eso; una opinión, no una verdad científica), el empleo de elementos que generen emoción para intensificar la persuasión, y finalmente, la incitación del mismo para que genere un cambio en su praxis vital. En el centro de este trabajo se reconoce la expresión de una creencia, la estrategia argumentativa, el afán por los sentidos explícitos y las implicaciones ideológicas. El cine político cuadra, ciertamente, en este modelo, y *Pajarito Gómez* – aunque diste de ser un ejemplo riguroso de este estilo – tiene puntos de conexión con él.

A grandes rasgos, la preocupación por presentar al espectador una reflexión crítica de un fenómeno social se comprueba en la focalización de la película. A pesar de que su título sea el nombre del ídolo y que éste sea el punto de convergencia de los ambientes que expone y transita, la mirada global de la obra se dirige a la condición de posibilidad de esta figura popular: la industria discográfica, la publicidad, la televisión y los jóvenes consumidores. *Pajarito-personaje* no tiene voz, ni psicología, ni individualidad. Su habla es extremadamente lacónica y al espectador no se le brinda acceso a su interioridad. Pajarito no es más que un cuerpo *frankensteiniano*; que funciona como el prisma que hace ver la falsedad de cada una de sus partes. Lo que moviliza la trama es el ardor por testimoniar el fenómeno mediático concreto que refiere ineludiblemente a la realidad contemporánea del realizador.

Agudizando la mirada podemos notar que existen ciertos fragmentos de la película que argumentan con más fuerza que otros - o, en otras palabras - delatan con más claridad la intención del realizador de hacer llegar al espectador el contenido crítico que mencionamos.

La escena del programa de televisión condensa el planteo respecto de la relación entre las masas y el arte de esa sociedad. De ella se infieren dos operaciones paralelas, un movimiento doble de la narración: hacia la figura del ídolo – en tanto el diálogo de los participantes refiere a Pajarito – y hacia el medio, la televisión – en tanto que presenta un caso de *enunciación enunciada*, porque se evidencia el mecanismo de producción del programa. El ídolo y el medio son simultáneamente discutidos, desmontados, vueltos objetos de reflexión. Kuhn pone en boca de los diletantes de este debate televisivo ficticio – un conductor, un sociólogo, un poeta, un músico, un humorista y un ama de casa - la interdependencia de la canción nuevaolera (y sus ejecutores, los ídolos), con las masas que la consumen de manera irreflexiva.

*“¿Ha bajado la calidad de las canciones de los ídolos de hoy respecto a los de ayer?”* Esta pregunta del conductor es el puntapié inicial que dispara diversas opiniones sobre el tema.

*“Manzi, Discépolo, eran poetas en serio. Estos no son poetas en serio. Y con la música pasa igual. Llevan a la juventud, es decir, a los chicos de 15 o 16 años a un terreno donde no hay lugar para la imaginación”* dice, por ejemplo, el músico, en la misma línea que el sociólogo, cuya argumentación es la que se impone con más fuerza (y que es la que Kuhn ha plasmado en una escena previa en la que los ejecutivos de la discográfica discuten las características de las que se tiene que dotar a Pajarito para que resulte un éxito con el público):

*“No se puede imponer a un ídolo falso que tenga repercusión popular. Si bien no se puede imponer a nadie contra la opinión de la gente, se pueden aprovechar las tendencias y necesidades de esa gente. El ídolo es un líder, y el líder siempre responde a esas necesidades. No es totalmente fabricado. Lo que él explota, existe. Hitler por ejemplo, toma la persecución judía y la explota. Pero la persecución judía ya era cosa común en Alemania (...) la música y el arte popular*



*son hechos espontáneamente por la gente. Esto es un arte pseudo-popular, fabricado, lo que se llama “arte de masas”.*<sup>13</sup>

Este diálogo se desarrolla en montaje paralelo con la acción que conforma el trabajo del montajista y el *cameraman* del programa. Son irrupciones breves, subordinadas al propósito central de la escena (el postular que el arte *nuevaolero* es hecho *para* las masas aprovechando sus flaquezas, que su calidad es pobre y que es – resumiendo - nocivo). Sin embargo, más allá de su duración, se emplean para hacer – también- una crítica del medio televisivo. El montajista apura constantemente a su compañero y la emisión termina abruptamente. Kuhn parece decir que la televisión es rasa, que es superficial, que no da tiempo a nada, y que la reflexión requiere otro espacio, un espacio que no se rija por la inmediatez y el ajetreo<sup>14</sup>. Este es el espacio del cine.

La exposición de la tilinguería y banalidad de la publicidad se concreta con el *spot* del “Desodorante Enamorado” ocupando la totalidad de la pantalla (pertenece al primer nivel de representación hasta que la escena subsiguiente la enmarca dentro de la apertura del programa de televisión de Pajarito). Esta importancia momentánea que le da el texto fílmico a la imagen publicitaria demuestra el interés del realizador por decir algo de ella, por denunciar la obscenidad e impudicia de este trabajo. La reflexión sobre los medios masivos - que introduce al relato en las zonas de la meta-crítica - y sobre la figura del líder / ídolo, abordada desde distintos saberes (sociología, psicología, sentido común), es la instancia que más carga con la transmisión del contenido ideológico del film. La tematización de estas cuestiones es un rasgo eminentemente político.

---

<sup>13</sup> Esta postura acerca de la necesidad de tener un arte realmente popular – hecho por las masas – y no un arte masivo *idiotizante* hecho *para* las masas, garante del control social; recuerda a la que adoptarían algunos realizadores de los nuevos cines en otros países, como es el caso de José Luis García Espinosa en su manifiesto de 1969, *Por un cine imperfecto*.

<sup>14</sup> El mismo tratamiento recibe la foto-novela. Más allá de que esté en la película para ilustrar el mecanismo ridículo de promoción del ídolo, el modo de trabajo es igual de apurado y urgente que el de la televisión.

Pero también lo es un procedimiento que el realizador emplea dos veces y que manifiesta claramente la intención de interpelar al espectador y afectarlo emocionalmente: la mirada a cámara. Este gesto, de acuerdo con la teorización de Francesco Casetti<sup>15</sup>, lo llama, para que intervenga, lo reconoce y le pide que se reconozca como su propio interlocutor inmediato. Y es un gesto riesgoso, porque más allá del contexto que lo moviliza, enciende las estructuras basilares del film: indica lo que por costumbre se oculta (la cámara y el trabajo que ésta cumple), impone la apertura al único espacio irremediablemente diferente, al único fuera de campo que no puede transformarse en campo, es decir, a la sala que está frente a la pantalla, y, con esto, desgarrar el tejido de la ficción, porque aviva la conciencia de que se está en el cine. Son momentos excepcionales en que la enunciación se evidencia como tal y el espectador es llamado a responder sobre lo que está viendo: a él van dirigidos esas imágenes y esos sonidos.

El primer caso de utilización de este recurso en el film es el de la secuencia armada a partir del tema musical que Pajarito canta en la cancha de River a pedido de unas damas de caridad. El ídolo está solo en ese vastísimo campo de juego, en su centro, rodeado por el círculo blanco que delimita esa posición, como blanco de tiro, como anticipando – quizá – su final trágico; de muerte. La canción que entona es una canción romántica, melosa, de tono sufriente, que invoca a la ausencia, al sentimiento de amor desgarrado (“ángel de la guarda / dulce compañía / ella me ha dejado / que noche tan fría...”). El montaje alternado contrapone este espacio, el de Pajarito, con el de los enfermos mentales, espacio radicalmente otro, radicalmente separado, radicalmente marginado. La articulación entre ambos se da desde la dimensión sonora, mediante la canción de *Pajarito*, presente en el primer caso de manera diegética, y de manera extradiegética – como comentario – en la segunda. Los enfermos mentales son quienes miran a cámara. El aparato registra estos cuerpos en *ralenti*, los ojos que se detienen ante el aparato con incomodidad, con vergüenza, quizá sin comprender del todo para qué sirve y cómo funciona. El estiramiento del

---

<sup>15</sup> Casetti, F., “La figura del espectador”, El film y su espectador, Madrid, Cátedra, 1989.

tiempo (también una huella de la enunciación) intensifica el efecto patético de las imágenes, les da un *peso* (en el sentido físico del término) mayor, que contrasta con los rápidos movimientos de cámara y dentro del plano con que se trabaja en las escenas que describen la fabricación y el consumo del ídolo. La estrategia formal, entonces, es principalmente un agente de crítica: la secuencia hace efectivo el contraste entre las dos realidades y se separa – en intensidad dramática – del resto del relato porque asume el riesgo de alterar el tiempo objetivo (*ralenti*) y de abrirse hacia la platea (mirada a cámara). Kuhn acude a algo parecido a la violencia psicológica sobre el espectador, lo que parece señalar que en su caso, cuando de transmitir una tesis se trata, no hay procedimientos vedados.

Algo similar ocurre con el segundo caso. En el último plano de la película, la novia de *Pajarito*, *Viviana*, mira a cámara y lanza un grito desesperado. La figura del grito tiene una carga simbólica muy fuerte. Se relaciona con la agitación, con la movilización, con el furor y el arrebato. El cine anterior de Kuhn no se relacionaba con el grito. Los personajes de *Los jóvenes viejos* estaban igual de hastiados y eran presos de la misma angustia que *Viviana* en el final de *Pajarito Gómez*, pero no gritaban: descargaban su frustración en frases monocordes y pausadas. El grito de *Viviana*, de cara al espectador, puede espejar el salto cualitativo del cine de Kuhn: de un cine que testimonia el inconformismo de los jóvenes a un cine que lo exhorta y lo reclama desesperadamente. Un cine político que quiere testimoniar lo negro de la realidad para que en su reconocimiento el espectador quiera modificarlo. Un cine útil. En este sentido el grito puede ser entendido como el “despertador” que Kuhn hubiera querido que fuera la película toda.

Resulta apropiado detenerse en algunas consideraciones sobre el campo intelectual y el clima social de mitad de la década del sesenta. Existieron, ciertamente, sucesos y lecturas que parecen haber atravesado al realizador, marcando una particular relación entre el film y la sociedad en que vio la luz.

En los años 60 comenzaba a vivirse en Argentina y en el mundo el surgimiento de cantantes populares. Estos ídolos masivos surgían de programas televisivos o radiales y se convertían de la noche a la mañana en superestrellas.

Un día vendían café y al día siguiente estaban grabando su primer disco. Sus canciones sonaban en la televisión, en los carnavales, en los clubes y en las fiestas privadas. Las melodías eran fáciles y pegadizas y los temas que trataban sus letras eran frívolos, “apolíticos”<sup>16</sup>. Lo escuchaban jóvenes, niños y adultos.

En la Argentina de aquellos años, se popularizó rápidamente un programa de canal 7, *La cantina de la nueva ola*, que luego pasó a canal 13 con el nombre de *El club del clan*. Es allí donde Palito Ortega adquiere máxima fama.

En *Pajarito Gómez*, Kuhn toma como modelo a este tipo de ídolo y según palabras de Jorge Rivera López (actor y amigo de Rodolfo Kuhn) “no lo toma a Palito Ortega como modelo (...) lo que toma Rodolfo es el modelo del exitismo, de cómo se lleva a una persona con ningún tipo de talento o condiciones al estrellato máximo”<sup>17</sup>. Sin embargo, la película está plagada de situaciones similares a algunas conocidas de la vida de Palito Ortega, como ser, por poner un ejemplo, la utilización de la palabra anglo “*cheese*” para hacer sonreír a uno de los personajes para la foto (*Rosa*).

En el año 1964 se publicó como nota de tapa de la revista *Primera Plana* “El triunfo de los Orangutanes”. El objeto de dicho artículo era el fenómeno nuevaolero, haciendo foco en el cantante tucumano. La relación de ésta con la película que nos compete no es ociosa.<sup>18</sup>

Kuhn elige para su película el tema de los ídolos populares para trabajarlo (como se dijo antes) con ironía y humor sin dejar de lado la mirada crítica pero con el valor de hacer a un lado la solemnidad. Es curioso, pero es justamente lo interesante de *Pajarito Gómez*, el tratamiento del tema. Se escoge un tema frívolo y superficial pero es tratado de una manera profunda y comprometida. Podemos

---

<sup>16</sup> Al decidir no hablar de política se está tomando una postura también. Escamotear el asunto es instaurar el conformismo.

<sup>17</sup> Ver [Entrevista a Jorge Rivera López](#) en el Apéndice.

<sup>18</sup> [El triunfo de los orangutanes](#), Revista Primera Plana, Año II, Bs.As., 17 de Marzo de 1964 en el Apéndice.

apreciar en Kuhn suma coherencia entre su discurso y sus películas, cosa poco frecuente entre los personajes públicos de hoy y de siempre. En una entrevista del año 1968<sup>19</sup> dice que no cree en “el arte por el arte”. Esto lo podemos ver en muchas de sus películas y en especial en *Pajarito Gómez*, en la que articula una mirada joven - propia de la Generación del `60 - sobre la sociedad, con una mirada más comprometida políticamente.

En *Pajarito Gómez* se devela el funcionamiento de la maquinaria de construcción de una estrella. Vemos cómo arman y manejan a la marioneta. A la vez, esta es la manera en que funciona a la perfección este mecanismo. El ser concientes del proceso no nos coloca en ninguna posición privilegiada; estamos atrapados por la Industria Cultural. Según dicen Max Horkheimer y Theodor Adorno en *Dialéctica del Iluminismo*, en nuestra sociedad todo adquiere un aire de semejanza. Da lo mismo que el ídolo se llame Pajarito o Palito. No importa, en este caso, si además canta bien. Puede cumplir su rol y sabe cómo hacerlo, porque ya pertenecía a la industria.

Se intenta dar la sensación de que así como llegó Palito / Pajarito, que venía de una familia sin mucho dinero y “del interior” podía también estar cantando cualquier otra persona. Esto es lo que genera la Industria Cultural. Es el azar planificado. Hay una apariencia de competencia y posibilidad de elección, pero no es real. Y esto es lo que intenta - y a nuestro criterio logra - plasmar Kuhn en la película.

Afirman los autores que el triunfo de la ideología dominante en la Industria Cultural es doble, porque lo que gasta fuera de sí como verdad, puede reproducirlo dentro de sí como mentira; a través del cine por ejemplo. En esta película se reproduce justamente, pero con una mirada crítica. El cine industrial sirve, en cambio, a la ideología dominante mostrando “lo siempre igual”, sirve de vehículo de poder. El poder está encarnado en los productores, que manejan todo

---

<sup>19</sup> En la fuente no figura ni origen, ni fecha, ni autor.

desde sus oficinas tan altas como el Olimpo. Ellos son quienes construyen a *Pajarito* y quienes pueden destruirlo. Tal vez no. Tal vez *Pajarito* sea una construcción social, y los productores sólo un vehículo de una superestructura aún más perversa.

La Industria Cultural instala la vida cotidiana como paraíso y conforma a la gente con lo que tiene. A través de las canciones de Pajarito / Palito, se afianza la simpleza, o aún peor; se promueve la obtusidad. No hay mirada crítica (en el personaje, sí la hay por fortuna en el realizador). Ésta es una diferencia con *Los jóvenes viejos*, por ejemplo, en la que los personajes eran portavoces de una crítica social, tal vez inconducente. En una charla que sostienen los productores con el personaje de Luppi, que los aconseja acerca de cómo construir y sostener al ídolo, se habla de crear un líder que se encargue de educar a los niños / adolescentes, que evada la realidad y que se abstenga de demostrar rebeldía. Básicamente, se trata de crear un conformista que conforme – valga la redundancia - y entretenga, en el peor de los sentidos de esta palabra.

Los productos de la Industria Cultural pueden ser consumidos rápidamente, incluso en estado de distracción. Esto sucede con las canciones de Pajarito (y una vez más, también con las de Palito)<sup>20</sup>. No hace falta prestar atención, son temas pegadizos que se repiten y no se analizan. No hay nada qué analizar, aparentemente. El texto escrito conjuntamente por Adorno y Horkheimer, nos dice que la Industria Cultural vive del ciclo. Una triste prueba de que esto se da, es la aparición de bandas como *Bandana* o *Mambrú*, sólo por nombrar los ejemplos más cercanos.

En su texto utilizan un ejemplo que tiene al Pato Donald como protagonista, en el que explican que él recibe los golpes a fin de que nosotros nos acostumbremos en nuestra vida a los que hemos de recibir. *Pajarito* es nuestro

---

<sup>20</sup> “En música hay una ciencia que se llama Psicoacústica. El sonido es aire que se mueve, por eso las ondas. El sonido tiene dos influencias, psicológico y físico. Ese aire que se mueve q produce vibraciones. En psicoacústica se estudia que tipo de reacciones vas a tener ante semejante intervalo. Nosotros sabemos como se hace para que vos t lo compres, y hago que te lo compres y punto. No tiene que ver con el arte de la música, eso es una canallada.” Ver [Entrevista a Jorge López Ruíz](#) en el Apéndice.

Pato Donald. En él se resuelven nuestros conflictos y nuestras frustraciones. Al menos, en una lectura más llana de la película. Esto se vuelve terrible si analizamos en profundidad, porque esos golpes que recibe *Pajarito*, destinados a nosotros, nos vuelven con el doble de fuerza a través de la mirada irónica de Kuhn. Y para esto, estamos convencidas, es para lo que sirve el develamiento del mecanismo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### Bibliografía fílmica primaria:

- Pajarito Gómez (Una vida feliz), Rodolfo Kuhn, 1965

### Bibliografía fílmica secundaria:

- Los de la mesa 10, Simón Feldman, 1960
- Tiré dié, Fernando Birri, 1960
- Alias Gardelito, Lautaro Murúa, 1961
- Tres veces ana, David J. Kohon, 1961
- La cifra impar, Manuel Antín, 1962
- Los inundados, Fernando Birri, 1962
- Los jóvenes viejos, Rodolfo Kuhn, 1962
- Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación, Rodolfo Kuhn, 1969
- El señor Galíndez, Rodolfo Kuhn, 1983
- Todo es ausencia, Rodolfo Kuhn, 1984

### Bibliografía:

- BORDWELL, D.; Thompson, K., Film Art: an introduction, USA, McGraw-Hill Inc, 3ra ed, 1990.
- CASSETTI, F., “La figura del espectador”, El film y su espectador, Madrid, Cátedra, 1989.
- “Directores argentinos: Una pregunta para seis respuestas”, Panorámica n° 3, Universidad Nacional del Litoral, Abril de 1962, Editorial Documento.
- ESPAÑA, C., Modernidad y vanguardias, Tomos I y II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- FELDMAN, S., La Generación del ´60, Buenos Aires, Carbet, 1990.
- GARCÍA OLIVERI, Ricardo, “Pajarito Gómez”, CINE 65. Suplemento crítico semanal, Año II, s. n°. , 1965



- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W., Dialéctica de la Ilustración, Madrid, Trotta, 1994
- KUHN, R., “El cine que se vende por migajas”, Revista Crisis, Buenos Aires, 1987
- KUHN, R., Introducción a la cinematografía, Madrid, Ed. J. C., 1982
- MAHIEU, J. A., Breve historia del cine nacional, Bs. As., Ed. Alzamor, 1974
- M. A. R., “Pajarito Gómez”, Tiempo de cine, Año V, Primavera/ Verano, N° 20/ 21, 1965
- PAVIS, P., Diccionario del teatro, Paidós, Buenos Aires, 1998
- PEÑA, F. M., 60 Generaciones, Latingráfica, Buenos Aires, 2003
- RUSSO, E. A., Diccionario de Cine, Paidós, Buenos Aires, 2006

Páginas web:

- [www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com)
- [www.violetarivas.com.ar](http://www.violetarivas.com.ar) (página oficial de El club del Clan)
- [www.violetarivas.com.ar/Palito%20Ortega.htm](http://www.violetarivas.com.ar/Palito%20Ortega.htm) (página oficial de Palito Ortega)
- [www.jorgelopezruiz.com.ar](http://www.jorgelopezruiz.com.ar)