

La recepción de *El secuestrador* de Torre Nilsson desde 1958 hasta hoy

Eugenia Guevara*

Resumen: Este trabajo analiza la recepción del film *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilsson, 1958) estrenado en Buenos Aires el 25 de septiembre de 1958. La película fue la segunda que el director realizó en base a una obra literaria de Beatriz Guido. Con la primera, *La casa del ángel* (1957) había cosechado premios y elogios de la crítica, por lo que este film, basado en un cuento de la escritora, se esperaba con expectativa. A partir de las críticas publicadas en los diarios *El Mundo*, *La Nación*, *Crítica*, *La Prensa*, *La Razón* y *Clarín*, daremos cuenta del horizonte de expectativas de la crítica porteña y de los aspectos que entonces se destacaron del film. También revisaremos la recepción que tuvo en la revista inglesa *Sight & Sound*, en oportunidad de su presentación en el London Film Festival. Finalmente, exploraremos algunas de las lecturas posteriores sobre esta película.

Palabras clave: cine argentino, recepción, Torre Nilsson, Beatriz Guido, *El secuestrador*

Abstract: This article analyzes the reception of *El secuestrador*, (Leopoldo Torre Nilsson, 1958), which premiered in Buenos Aires on September 25, 1958. Since *The House of the Angel* (1957), the first movie that Torre Nilsson's based on Beatriz Guido's work, won awards and critical acclaim, the second was eagerly awaited. Both the horizon of expectations, and the features of the film that interested critics the most emerge from film reviews in newspapers such as *El Mundo*, *La Nación*, *Crítica*, *La Prensa*, *La Razón* and *Clarín*. These reviews are not only compared to those published in *Sight & Sound* on occasion of the film's showing at the London film Festival, but also with subsequent references.

Keywords: Argentine cinema, film reception, Torre Nilsson, Beatriz Guido, *El secuestrador*

La recepción de *El secuestrador* de Torre Nilsson desde 1958 hasta hoy

El objetivo de este trabajo es analizar la recepción del film *El secuestrador*, dirigido por Leopoldo Torre Nilsson, que se estrenó en Buenos Aires el 25 de septiembre de 1958, en los cines Broadway y Sarmiento.

Primero, atenderemos a la recepción del film en la prensa nacional, a partir de las críticas¹ aparecidas en los diarios *El Mundo*, *Crítica*, *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón* y *Clarín*. Luego, daremos cuenta de la recepción en Londres, donde la película participó del London Film Festival y fue comentada en las páginas de la prestigiosa revista inglesa *Sight & Sound*. Finalmente, revisaremos algunas lecturas posteriores de investigadores o críticos, como Tomás Eloy Martínez (1961), Mario Trajtenberg (1961), Fernando Martín Peña (1993), Gonzalo Aguilar (2002) y Eduardo Romano (2004).

A partir del análisis de la recepción de esta película, que plantea aspectos novedosos en cuanto al tema y a la trama, al tiempo que introduce en la órbita estelar (Morin, 1961) a dos adolescentes que serán figuras fundamentales de la cinematografía nacional, Leonardo Favio y María Vaner, intentaremos descubrir los horizontes de expectativas² de quienes las llevaron a cabo y cuáles fueron los aspectos del film que, a finales de la década del 50, se destacaron (o se discutieron) y qué lecturas se realizaron posteriormente. También podremos extraer ideas sobre el estado de la crítica cinematográfica en la Argentina, en un momento en que esta aparecía³ como rectora de los caminos que debían tomar los “nuevos cines” que surgían tanto en países europeos como americanos o asiáticos.

¹ Las críticas son muy importantes en los estudios de recepción ya que fijan concretizaciones - Vodicka toma este término del fenomenólogo Roman Ingarden pero lo define como “un reflejo de la obra en la conciencia de aquellos individuos por quienes la obra es un objeto artístico” (en Dolezel, 2010: 66) - de acuerdo con las normas del momento. Una nueva concretización de una obra o de un autor se da tanto porque las normas cambian como porque las antiguas concretizaciones pierden su convicción debido a su repetición constante.

² Aunque Jauss no lo define, denotaría “un sistema intersubjetivo o una estructura de expectativas, un ‘sistema de referencias’ o una disposición mental que un individuo hipotético aplica a un texto determinado” (Holub, 2010: 359).

³ Es la época de *Sequence* (Gran Bretaña), *Arts* (Francia), *Cahiers du Cinema* (Francia). Estas revistas, en muchos casos, eran la cuna de los nuevos directores que renovarían el arte cinematográfico en las “nuevas olas”.

Precisiones metodológicas

Tal como lo anticipamos, nuestro artículo se basará en el análisis de las críticas cinematográficas aparecidas en los diarios porteños luego del estreno de la película. Sin embargo, es necesario aclarar que este relevamiento en relación con la recepción del film comenzará al menos cuatro semanas antes del estreno y concluirá un par de semanas después. Por un lado, la revisión anticipada nos permitirá conocer cuáles eran los temas de actualidad entonces y, en relación con nuestra área de estudio, qué noticias, opiniones, tendencias y/o demandas se publicaban en las páginas dedicadas a los espectáculos en general y al cine en particular. Por el otro lado, y de modo específicamente concerniente a nuestro objeto de estudio, podremos descubrir cuáles eran las expectativas (si es que las había) de la prensa ante el inminente estreno de *El secuestrador*, segundo film que Torre Nilsson realizaba en colaboración con Beatriz Guido, luego del éxito y el prestigio cosechados con *La casa del ángel* (Torre Nilsson, 1957), basado en una novela de la escritora⁴. Con respecto a la inspección de los diarios días después del estreno, nos ayudará a discernir si la película continuó ocupando espacio en la prensa, y por qué motivos.

Nuestro principal análisis se centrará en las críticas publicadas en los días posteriores al estreno (en la mayoría de los diarios se trata del día siguiente) y estableceremos comparaciones entre ellas, a fin de construir patrones de análisis de la película en torno a criterios técnicos, estéticos, temáticos, morales, etc. Llevaremos a cabo ese mismo trabajo con las reseñas publicadas en la revista inglesa *Sight & Sound* y con algunas de las referencias a *El Secuestrador* que encontramos en artículos, estudios y publicaciones aparecidas desde la década de 1960 hasta nuestros días.

La prensa ante el estreno de “El secuestrador”

⁴ La película se basa en la novela homónima, Premio Emecé 1954. Fue elogiada por la crítica nacional e internacional, se presentó en el Festival de Cannes en 1957 y el Instituto Nacional de Cine la escogió como la película del año. También obtuvo el premio de mejor dirección, música y fotografía.



El estreno de *El secuestrador*⁵ se anuncia en algunos diarios de Buenos Aires, incluso desde diez días antes, y con expectativas, originadas por los actores. Por un lado, los jóvenes protagonistas debutantes (María Vaner y Leonardo Favio) y por otro, el prestigioso Lautaro Murúa en un papel “diferente”.

El Mundo, diario ilustrado de la mañana, que se presentaba con eslóganes diferentes en cada página⁶ publica el 16 de septiembre un recuadro titulado María Vaner, en la página 15, con foto de la actriz. Y dice: “Con el nombre de María Vaner, ingresa Marilyn Aleandro en la pantalla, encarnando a la principal figura femenina de *El secuestrador*, nueva realización de Torre Nilsson que se estrenará el jueves 25 en los cines Broadway y Sarmiento.”

Cinco días después, el domingo 21, una nota se titula “Lautaro Murúa en ‘*El secuestrador*’” también ilustrada con una foto del actor. La nota explica que el film está regido por la novedad. “Se adelanta que su tema ofrece costados inusitados en el cine argentino y presenta audazmente, la realidad en un

⁵ El 25 de septiembre también se estrenan *El príncipe loco*, de Harald Blaun, *Los amantes del desierto*, de León Klimovsky y otros, *El monstruo adolescente* de Gene Fowler H., *Siempre Carmen* de M. Scotese.

⁶ Por ejemplo: diario moderno, sintético, cómodo; diario independiente, serio y noticioso; que interesa a la mujer, al hogar y al niño y manuable e ilustrado como una revista, entre otros.

cuadro donde se funden crudeza y poesía“. Sobre Torre Nilsson, afirma que con esta película sale a librar la batalla definitiva de la renovación que se ha impuesto, y que en ese tren, para lograr una mayor autenticidad no titubeó al escoger como protagonistas a dos noveles (Favio y Vaner). Sin embargo, lo que más sorprende a quien escribe es que Lautaro Murúa, “dejando a un lado las comunes limitaciones del divismo, toma a su cargo uno de los personajes de la historia, dentro de una ponderable línea de disciplina artística”. Su papel es el de Patrick, un hombre de extraña psicología, un místico cercano al desequilibrio, que trata de comunicarse con los niños cuya trayectoria sigue el relato en escenas significativas. Se destaca el fervor que Murúa pone habitualmente en el ejercicio de su profesión y el deseo obsesivo de superarse que lo ha llevado a encarnar una sugestiva composición de su personaje, notoria en el material fotográfico previo. En ese tema⁷, de Guido y Torre Nilsson, con fotografía de Etchebehere y música de Paz, Murúa aporta “su inquietud de actor, siempre dispuesta a servir, todas las causas que impliquen una renovación”.⁸

Ese domingo, *La Nación* dedica mitad de página de la sección Cine Nacional al film, con tres fotos, una de Vaner y Favio; otra de la pareja con los niños en el carrito de vender dulces, y otra de los niños. Un pequeño recuadro anticipa que la producción de Argentina Sono Film se refiere a “las derivaciones que la imaginación infantil puede dar a hechos que suceden en el mundo de los adultos.” Se indica, junto a los responsables de la dirección, guión, fotografía, música y el elenco, que el ambiente es el de una pobre barriada de la Isla Maciel.

El día antes del estreno, el miércoles 24 de septiembre, en *El Mundo* aparece un texto firmado por Torre Nilsson sobre el film. En él se refiere a la existencia de dos tipos de cine de naturaleza desgraciada: el que no se propone nada y el que se propone cosas deliberadamente. En medio de esas tendencias negativas, hay un tercer cine: “el

⁷ El cuento *El secuestrador* se publicó en una selección de cuentos de diferentes autores, de Editorial Deucalion bajo el nombre *Cuentos memorables*, Osiris Troiani, Ed. en 1955. Luego figura en la antología de la autora *El ojo único de la ballena*, Ed. Merlin, 1971.

⁸ En la misma página aparece otro recuadro con una foto de Alberto de Mendoza, Graciela Borges y Duilio Marzio. El texto anticipa el estreno de *El Jefe* (Fernando Ayala, 1958) y se reitera el motivo de la renovación, ya que afirma que la película “promete estar encuadrada dentro de los necesarios términos de la renovación”. En ese marco, Ayala colabora con un joven escritor, David Viñas y se espera que *El Jefe* aporte a nuestra cinematografía “los nuevos bríos que contribuyan a sacarla de su actual estancamiento”.

que se hace por imperiosa necesidad de comunicación, el que nos cuenta sencilla o complicadamente cosas del mundo, las que son las que fueron o las que serán.” En ese grupo ubica a *El secuestrador* que desde su origen se propuso ser. “Y allí está con su verdad tremenda que pretende ser auténtica...” Expresa que la película es su “experiencia más terrible, más peligrosa” y que quizá parezca a muchos un film sádico o una verdad innecesaria, y que él asume la responsabilidad del contenido final y parcial.⁹

Ese día *Crítica* publica en la página 7 un recuadro que presenta en foto y texto a Vaner y los niños: “Personajes de un mundo agobiado por la miseria y la desesperanza”.

El jueves 25, fecha del estreno, *La Razón*, además de la información de cartelera, destaca una foto de Vaner, con un epígrafe presentándola. En *La Prensa*¹⁰ y *Clarín*, sólo se publica la información de cartelera, que aparece en todos los diarios, más el aviso promocional¹¹ del film, que también se publica en *La Nación*, *Crítica* y *El Mundo*. “Calidad excepcional” o “apenas un resplandor en el ciego”, según la crítica.

El viernes 26 aparece la crítica de la película en *La Nación*, *Crítica*, *La Prensa*, *La Razón* y *Clarín*. En *El Mundo* se publica el sábado, firmada por King.

⁹ Al final expresa: “El cine no es una golosina para empalagar imbéciles, ni un sedante para calmar dolores de cabeza. El cine debe ser un dedo acusador, un descubridor de una llaga, un vociferador de la verdad. Y ustedes, espectadores, no deben ir a él para olvidar sus preocupaciones, sino para encontrar reflejadas, por encima de las pequeñas preocupaciones diarias, las grandes preocupaciones del mundo. De esas preocupaciones sublimadas está escrita la mejor historia del hombre.” (Torre Nilsson 1985, 153-154)

¹⁰ En la página 16, de la Sección Notas de Teatro, Música y Cinematografía, se anuncia el debut, ese mismo día de la obra de teatro *La casilla de las macetas* de Graham Greene, dirigida por Torre Nilsson, en el Teatro de San Telmo, con la actuación de Lautaro Murúa. En *El Mundo* aparece el martes 30/9 un recuadro con la foto del director y se anuncia la obra de teatro que ya estrenó en San Telmo.

¹¹ Encontramos dos avisos promocionales diferentes. Uno apaisado y otro vertical. Ambos encabezan con: “Ponga a prueba su emoción.” En el horizontal el titular es “¡Violencia sin escrúpulos!” y en el otro: “Un mundo ignorado en toda su cruel violencia”. Ambos poseen fotos de Murúa, Vaner y Favio. Se complementa con la información: “Seleccionada en Londres para el Festival de las 12 mejores películas de 1958”; el aviso sobre la prohibición Para menores de 18 años; el elenco (los nombres de la pareja protagonista están escritos en letras más pequeñas que el de Murúa como actor especial) y los créditos técnicos y de realización.

En La Nación, sin firma¹², ocupa gran espacio de la página 10 de la Sección Cinematógrafos – Teatros, con una foto de Leonardo Favio. El título es: “Excepcional

calidad en ‘El secuestrador’” y

encontramos ficha técnica completa de la película¹³.

La crítica se refiere a Torre Nilsson, un creador auténtico porque lleva su mundo propio a su obra cinematográfica. Ese

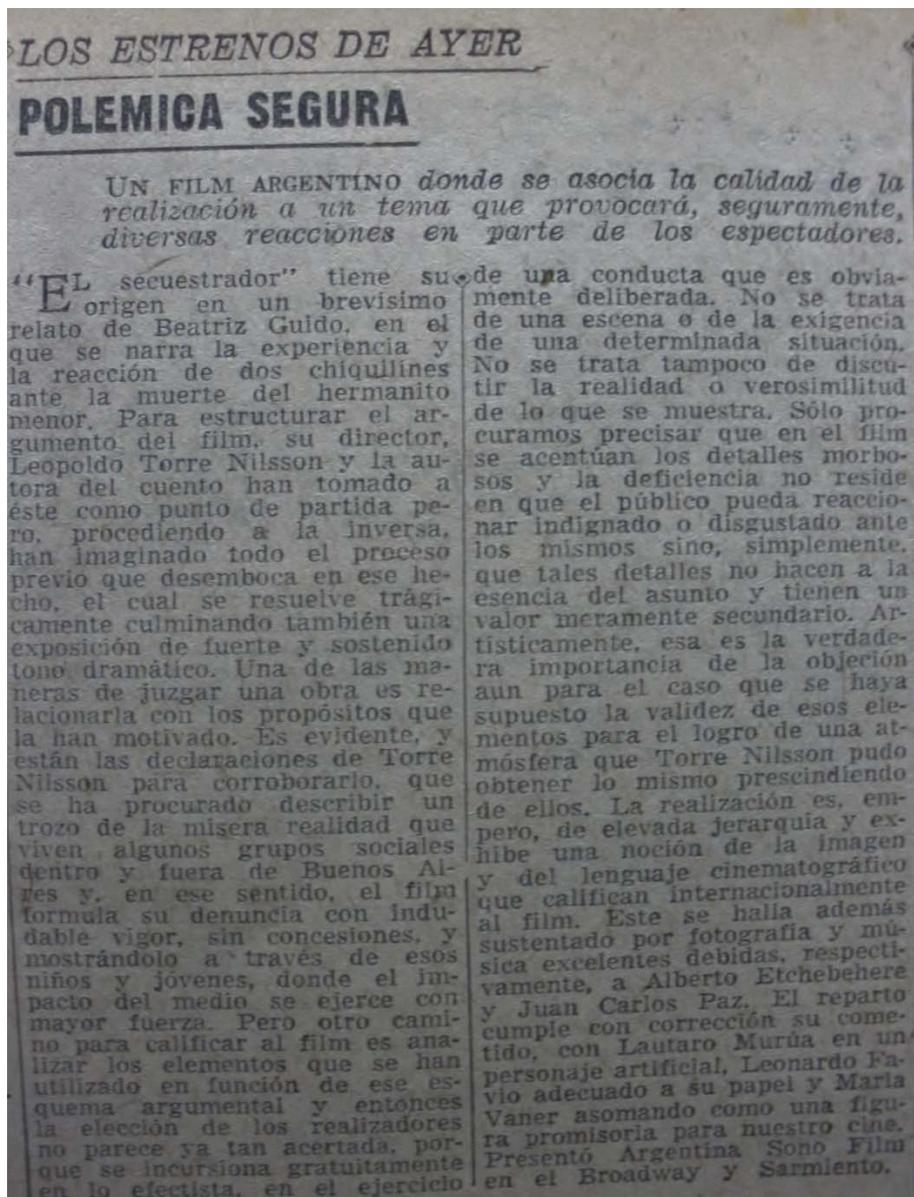
mundo, dice, quizás está elegido de la realidad, pero sería un error considerarlo real.

“Personajes a menudo ilusorios – ¿símbolos?– ámbitos fantasmales,

desoladoras y crueles palabras entre las cuales vaga la realidad sin

apostarse del todo, son elementos escogidos por el realizador para enriquecer las

persistentes inquietudes de su obra: la incomunicación humana, la presencia del mal, la fatalidad y la evasión.” El film suma a esos temas, un testimonio social, pero no es allí donde debe buscarse su justificación:



¹² Es posible que se trate de Tomás Eloy Martínez ya que fue crítico de cine de ese diario durante el periodo y a algunos de los planteos de esta crítica, los encontraremos en su libro de 1961 dedicado al análisis de los films de Torre Nilsson y Fernando Ayala.

¹³ Es el único diario donde se publica de esta manera vigente en algunos diarios hasta hoy.

Señalar que en el alegato sobre la “infancia desvalida” o la “delincuencia juvenil” reside el nudo que congrega a todas esas historias, es ceñir al film en un universo demasiado estrecho. Tal nudo solo es visible desde una perspectiva ética, y su fuerza depende, precisamente de ese carácter episódico. Cuatro climas, cuatro inquietudes diversas lo explican. Apretados por un mundo anterior a toda distinción sobre el bien y el mal, dos niños – Gustavo y Pelusa – ejercitan la crueldad, sin percibir sus formas: ningún castigo, pues, podrá alcanzarlos; dos adolescentes – Flavia y Berto-, para quienes esa distinción es apenas conocida, se aproximan al mal y lo expían a través de sucesivas humillaciones y frustraciones; un mago de circo – Paladino – trata de encontrar en la ilusión y la mentira una salida para el asfixiante conflicto; un pastor protestante, Patrick, síntesis de toda esa órbita, no ha podido nunca liberarse de su angustia moral, y ni su decidido empeño por ocultar la realidad ante los niños ni la permanente explicación de su culpa llegan a redimirlo.

Si bien, expresa, esto se expone a través de “un clima de deliberada morbosidad”, como el film está concebido por un lenguaje fílmico cuya calidad reconoce poquísimos antecedentes en el cine nacional, se le permiten aristas polémicas. Pero, se evalúa como negativo el carácter literario de Patrick y la confusión entre ataúdes.

No sólo son sus proposiciones sociológicas y éticas, o su autenticidad y valentía las que exaltan al film “hasta un nivel revolucionario dentro de nuestro cine”, también su riqueza formal resulta renovadora: el ritmo, el cuidado del encuadre, la búsqueda significación de cada accesorio, la fotografía y la música, son los testimonios de un film “notable”. En cambio, el elenco es considerado poco encomiable o menos homogéneo. Sobre Murúa, preocupado por transmitir su difícil personaje dice que “emprende esa tarea quitándole toda discursividad y enriqueciéndolo con una humana fuerza que no posee del todo. “Sobre Favio, que crea a Berto con espontánea frescura, “conjugando rudeza y sensibilidad que acaso sean atributos del propio actor” y sobre Vaner, que es dueña de una “definidísima y novedosa personalidad” pero que pone en demasiada

evidencia la elaboración de Flavia. En relación a los niños, la dirección “se torna más patente: mora en ellos, el aire de la niñez que parecía irrescatable para el cine, con una fuerza comunicativa realmente sobrecogedora”.

En el párrafo final se expresa que *El secuestrador*, señero en el cine nacional y brillante en cualquier cinematografía, es un film de cuya perdurabilidad parece muy difícil dudar.

En la página 6 del diario *Crítica*, Roland¹⁴ firma el juicio de valor sobre el film. Afirma que la película - como pasó con *Juegos Prohibidos* (René Clément, 1952) abrirá polémicas, y que ya las abrió entre los críticos. Es cruel y no vacila para contar una historia amarga, tremenda, despiadada con imágenes fuertes y palabras crudas. Se pregunta si es útil u oportuno y se responde que quizás el film “se atreva a ser lo único posible en esta hora de la humanidad: un síntoma.”

A veces la inocencia encubre el delito; o el amor puro de adolescentes es destruido por la canallesca violación; o la muerte acecha el juego de los niños. Todo es terrible, oscuro, miserable, tétrico. Porque ninguna maldad tiene castigo. Y porque la felicidad no tiene leyes ni formulas. No hay un derecho para ser feliz ni cabe la protesta para serlo. Robar para comer. Matar para seguir viviendo. A lo sumo buscar en la filosofía de una frase una ilusión de un mundo mejor; o en una protesta muda un desahogo, o en un concepto un inútil descargo de conciencia. Así pasan los personajes, como símbolos, pero ferozmente carnales.

Destaca que la película mantiene el carácter de la obra del director pero no se despoja del artificio literario y algunos personajes como Patrick y Paladino, lo absorben en dosis mayor. Otros, como la pareja y los niños no están extraídos del medio en que viven. Algunos (la dulcera, el reducidor) quedan por su realismo, al margen de ese clima. La narración deja algunos nudos sueltos y algún diálogo puede ser superfluo. A pesar de las observaciones, como en casi todas las críticas, alaba la excelente realización que lleva al cine inteligente del director a la madurez, la técnica ajustada, el

¹⁴ Andrés José Rolando Fustiñana (1915-1999). Crítico, cineclubista, docente. Participo de la creación de la Asociación de Cronistas Cinematográficos, del Museo del Cine e impulsó la Cinemateca Argentina.

sentido moderno de la composición que logra un film de solvencia internacional, así como la fotografía “acorde con el espíritu del tema” y la música. El elenco posee valores nuevos de fresca inspiración: otra vez se señala la interesante personalidad de Vaner, la comodidad de Favio, la naturalidad de los niños y la performance de Murúa.

En *La Prensa*, la crítica aparecida en la Sección Notas de Teatro, Música y Cinematografía, en la página 10, se tituló: “*El secuestrador*’ un Film argentino De L.T. Nilsson con buena realización”. En primer lugar se habla de Torre Nilsson, un nombre asociado a la forma menos usual de cine argentino, que es también la de mayor



jerarquía en el exterior y a los ojos de la crítica. Después de *La casa del ángel*, se esperaba con cierta expectativa este film. Además, venía precedida de los comentarios más diversos por quienes habían podido verla en funciones privadas. Para el crítico, hay dos elementos básicos que impresionan diversamente para juzgar al film “con la estricta objetividad que la empresa merece y exige para valorar en el plano

correspondiente aquello que seguramente provocará el más fuerte impacto en el espectador”. El primero: del cuento se ha tomado una excusa anecdótica que en la película es el final de un proceso en el que se pretende hacer crónica sobre la realidad de los barrios más pobres de Buenos Aires.

Ese propósito creemos que se lo logra con acierto, pero con el peligro de que pase inadvertido ante los graves riesgos derivados de una elección de elementos que nos parece objetable. Sin que necesidades de la narración lo justifiquen se recurre con insistencia a una crudeza de motivos y detalles figurativos cuya presencia debe atribuírsele a un error de la dirección o a la influencia tan notoria de *Los Olvidados*¹⁵ de Luis Buñuel, un film mexicano que desgraciadamente nuestro público no conoce.

El segundo elemento – un atrevimiento tratándose de Torre Nilsson – es que el director “debiera recordar las soluciones de un Bresson o de un Visconti para *Livia (Senso)*.” A pesar de ello, reconoce que la realización alcanza un plano de excepcional jerarquía por su “estricta concepción cinematográfica exhibida a través de un alarde de encuadre, montaje y continuidad narrativa”¹⁶, ello servido por la excelente fotografía y la música. El reparto se desempeña correctamente destacándose los jóvenes, Favio y Vaner, quien – nuevamente - aporta “rostro y personalidad interesantes”.

En *La Razón*, en la Sección Teatro, Cinematografía, Música, en página 15, una volanta anuncia Los estrenos de ayer, el título es “Polémica segura” y la bajada: “Un film argentino donde se asocia la calidad de la realización a un tema que provocará, seguramente, diversas reacciones en parte de los espectadores.” La crítica - sin firma - también se refiere al cuento que narra la experiencia de “dos chiquilines” ante la muerte del hermanito menor e indica que el director y la escritora han tomado el hecho como punto de partida, a la inversa.

Sostiene que una de las formas de valorar una obra es por los propósitos que la han motivado. Es evidente, dice, y además están las declaraciones del director para corroborarlo, que se ha procurado “describir un trozo de la mísera realidad que viven

¹⁵ México, 1950. La película narra la historia de un grupo de jóvenes y niños marginales.

¹⁶ El cine es “encuadre, montaje y continuidad narrativa”.

algunos grupos sociales dentro y fuera de Buenos Aires, y en ese sentido, el film formula su denuncia con indudable vigor, sin concesiones, y mostrándolo a través de esos niños y jóvenes, donde el impacto del medio se ejerce con mayor fuerza”. Otra forma es evaluar los elementos que se usaron en función de ese esquema argumental, y entonces, la elección de los realizadores, “no parece ya tan acertada, porque se incursiona gratuitamente en lo efectista.” Se precisa que el film acentúa los detalles morbosos, y que eso no es problema por la posible reacción del público, sino que tales no hacen al meollo del asunto y son secundarios. A pesar de ello, se reconoce la realización de jerarquía y que su noción de imagen y lenguaje cinematográfico califican internacionalmente al film. Como en otras críticas, se elogia al elenco, la fotografía y la música.

En *Clarín*, en la página 35, con el título “*El secuestrador*: apenas un resplandor en el ceno que no logra hacer impacto en el ánimo del público”, y sin firma, se publica una crítica negativa. Se remarca que en la película hay un “desviado sentido de la dirección” y una “exaltación de lo negativo”; un “talento que no alcanza a orientarse” pero eso sí, una “técnica impecable”. “En cuanto al tema, rebasa los límites de lo real y, como todo lo que rebasa y es sucio, mancha los bordes de su recipiente. En este caso, el cine”, expresa.

El sábado 26, en *El Mundo*, en la página 11, King titula “Clima obsesionante en un film de excepción: ‘*El secuestrador*’”. Desde su perspectiva, crear en el cine implica dar la espalda a viejos prejuicios, romper con lo tradicional y enfrentar una “línea de renovación total” con la consiguiente maraña de peligros acechando, pero, es también la gran obra a la que puede aspirar un realizador. En esta “noble línea de conducta” ubica a Torre Nilsson y recuerda cómo éste definió al film¹⁷. “Qué destino aguarda a una obra tan claramente definida por su propio director?”, pregunta. “Dejemos que el tiempo responda. Entretanto, puede afirmarse en ella la presencia de una producción de jerarquía, capaz incluso de rebasar límites locales y resistir comparaciones con destacadas muestras extranjeras.” Indica que, como ningún otro film, despertará polémicas, pero aún quienes rechacen los excesos o reprueben la inclinación a la morbosidad, “habrán de admitir en Leopoldo Torre Nilsson –coautor del argumento con

¹⁷ En ese diario, previo al estreno, según se ha hecho referencia.

Beatriz Guido- la presencia de un espíritu creador, de una pasión sinceramente puesta al servicio de todo cuanto en cine signifique la búsqueda de una revelación aunque, como este caso, para expresarla sea necesario correr el riesgo de no ser cabalmente comprendido.”

En los días posteriores se aludirá al film en dos diarios. En *La Razón*, el sábado 27 de septiembre, en la sección Siete días desde la platea, que aúna comentarios breves sobre cine y teatro, normalmente en tono jocoso un titular de varias líneas resume el contenido de la sección. El que alude a *El secuestrador* es “Reacciones varias para un Film nacional. El cerdo asesino”.¹⁸ El comentario se retrotrae a la crítica publicada en ese mismo diario, y dice que, como anticipó, la película generó polémicas. Afirma que “sus partes crudas” provocaron sorpresa e indignación en el público. Utiliza la figura de “tres señoras”, alguna menor de 50 años, que al salir del cine el día del estreno comentaron la falta de pudor del film. El párrafo siguiente se refiere a otros espectadores disgustados y da cuenta de “exclamaciones” que “mujeres” lanzaron durante la proyección cuando el cerdo come al bebé.¹⁹ El último párrafo es irónico. Dice que la película es prohibida para menores de 18 años y se pregunta si los niños intérpretes habrán podido verla. *Crítica* también se hace eco de la “polémica”. En el suelto que publica el 2 de octubre se lee: “*El secuestrador*” producción que ha merecido entusiastas elogios de la crítica, así como también ha dado lugar a encendidas polémicas por su mensaje dramático y humano, continuará exhibiéndose exclusivamente en el cine Sarmiento en su segunda semana.”

La recepción en “Sight and Sound”

Torre Nilsson había sido elogiado en las más importantes revistas europeas de cine cuando se conoció *La casa del ángel*²⁰ en los festivales del continente. *El secuestrador* se presentó en Venecia y Londres. En la oportunidad de su estreno en

¹⁸ El título alude al cerdo que mata al Bolita, el bebé. Esto, y la violación en el cementerio de la protagonista es lo que originan las alusiones a la crueldad y morbosidad del film.

¹⁹ Dice que se oyeron reacciones similares para las escenas en el cementerio, el juego de ataúdes, etc.

²⁰ Admiraron el film André Bazin en *Cahiers du Cinema*, Eric Rohmer en *Arts* y Lindsay Anderson en *Times* (Martin 1980, 30).

Londres, la revista *Sight and Sound* escoge un grupo de films del London Film Festival

1958 que no han sido reseñadas antes para darlas a conocer. Richard Roud critica a *El secuestrador* (en inglés *The beach* o



The Kidnapper). Presenta a Torre Nilsson como el descubrimiento del London Film Festival anterior y dice que con este segundo film ha sido más ambicioso, pero ha perdido sus poderes. “Aparentemente trató de hacer un film de protesta social, o por lo menos, uno que mostrara cómo la pobreza puede corromper a los afectados por ella” (Roud, 1958-1959: 22). La comparación con *Los Olvidados* se hace en los siguientes términos:

Si uno piensa en un momento en el Buñuel de *Los Olvidados*, ve inmediatamente que es la falta de cualquier contexto social dado la que condena a *El secuestrador*. El mundo habitado por Flavia y Berto, Gustavo y Beluso (sic) no es real. Y esa irrealidad es aún más acentuada por el personaje del pastor americano expulsado que arrastra una foto de Roosevelt, saludando y cantando “Star Spangled Banner”. El irónico final feliz (la vendedora de copos de algodón les deja a los muchachos su carro y todos ellos salen alegremente a vender sus cosas) fortalecen nuestras sospechas de que Torre Nilsson está tratando de hacer sus copos de algodón y de comérselos también. (Roud, 1958-1959: 22)

Un año más tarde, en la misma revista, John Gillett (1960) plantea que salvo dos o tres entradas en festivales, los críticos europeos no tienen posibilidad de acceder al progreso del “multifacético cine latinoamericano”. Salvo Buñuel y Torre Nilsson, dice, las películas del continente tienden a dibujar una imagen compuesta de latigazos, cuchilladas, violación e histeria religiosa, es un cine “violento” y “problemático”. “Siempre ha sido difícil descubrir qué es lo que hace a estas películas tan malas”, afirma Gillett que se propone encontrar una explicación y el hecho de ser parte del jurado en el Festival de Santa Margarita (junto con Agnès Varda y Andrej Munk), presidido por un “muy benigno” Rossellini, le da una posibilidad de intentarlo. Fue fácil, dice, encontrar pocos trabajos que destacaran de una mayoría mediocre. Un premio a la selección especial de la Argentina, con especial referencia a la obra de Torre Nilsson, le da una pauta de un “territorio no conocido más interesante” y le brinda un punto de partida para su informe. A partir de allí, se dedica a analizar la obra de Torre Nilsson (también la de Fernando Ayala). El hito en su carrera es *La casa del ángel*, con la que entró a los círculos europeos y comenzó a trabajar con Beatriz Guido. Luego, se refiere a los films siguientes *El secuestrador* y *La caída*, “abiertos a más de una interpretación”. Sobre la primera dice que vemos

...los efectos de la pobreza en un grupo de adolescentes que aceptan la crueldad y el dolor como parte de la condición natural de existencia y a veces, encuentran un escape inocente en la tragedia. Es un film de cambios repentinos, tanto en el ánimo y en la calidad de su inspiración y juicio. Adolece de pesadez melodramática, sin embargo, su impacto es innegable. Al final, los chicos van alegremente acompañados por un desenfadado y ahogado tintineo de la banda sonora. No es una fácil, optimista solución como algunos críticos han profesado; más bien es un criticismo implícito al mundo que esos chicos están forzados a habitar. (Gillett, 1960: 188)

El secuestrador según algunas lecturas posteriores

A pesar de la buena recepción que tuvo al estrenarse, *El secuestrador* es un film del que poco se ha hablado posteriormente. De las escasas lecturas (o referencias)²¹ que se realizaron luego, nos interesa rescatar las de Tomás Eloy Martínez (1961), Mario Trajtenberg (1961), Fernando M. Peña (1993), Gonzalo Aguilar (2002) y Eduardo Romano (2004).

Tomás Eloy Martínez afirma que Torre Nilsson y Guido trabajaron sobre una “acumulativa poesía del horror”, comparada a la del Buñuel de *Los Olvidados*.

Así como el Jaibo y Ojitos despojaban a un inválido, el Gustavo y Pelusa de *El secuestrador* robaban estatuas de yeso para vendérselas al cuidador de un cementerio; así como el cadáver del Pedro de Buñuel acaba rodando por la basura, Flavia y Berto eligen como lecho un panteón vacío; así como el viejo ciego de *Los Olvidados*, se babeaba y decía al morir el Jaibo *Uno menos*, también *Una boca menos* es lo que se dice como consuelo a los padres del Bolita (los mismos padres de Gustavo, Pelusa y Flavia²²) después que éste ha sido muerto a dentelladas por un cerdo. Poesía del horror, si, tal vez menos aluvional e imaginativa que la de Buñuel, pero con un sentido sociológico –si se quiere- igualmente preciso... (Eloy Martínez, 1961: 55)

Si bien han pasado sólo tres años del estreno, esos años han sido fundamentales en la renovación del cine argentino (y del mundo). De hecho, el autor publica un libro dedicado a las obras de Torre Nilsson y Ayala. Eloy Martínez se refiere a la irrealidad del film – reconocida por el director – y que además del examen de un mundo miserable, traía una idea ética compleja en relación a la distinción entre el bien y el mal. Para los niños, no existe; para los adolescentes, es confuso y para el pastor, se castiga.

²¹ Otras referencias son: Mahieu (1966:52) afirma que el film “acumula elementos simbólicos para construir una historia donde la inocencia infantil se enfrenta al horror de un mundo de miseria, colaborando inconscientemente a ese horror”; Couselo (1974: 85) indica que Torre Nilsson ve a la infancia desde el punto de vista (“con los ojos de”) un niño; Martín (1980: 32) destaca que para pintar el mundo de las villas miseria, el director “evitó el tono discursivo y enfrentó directamente al espectador con las consecuencias de esas vidas marginadas, pero no como alegato sino con un tono elaborado hasta en sus más mínimos detalles dramáticos y abundantes caídas en lo morboso” y España (2005:345) se refiere al film en el marco de la intromisión del director en el mundo infantil. Afirma sobre los niños que sus conductas son “irresponsables” y no tienen “discernimiento sobre el bien y el mal” y los enfrenta a los niños “del silencio y la mirada firme, cargada de vacío” de *Roma Ciudad Abierta* de Rossellini (1945).

²² Flavia no es hermana de los niños, sino su tía materna.

Desde esa perspectiva, la estructura del film es “abiertamente metafísica” y su final no parece todo lo crítico que la prensa inglesa ha creído.²³ Rescata la fuerza de los detalles clave, la limpidez técnica, la fotografía, la partitura dodecafónica y el elenco sin experiencia. Agrega el dato que no tuvo éxito en el país y recibió premios nacionales menores.²⁴

Ese año, Mario Trajtenberg publica un artículo sobre Torre Nilsson en la revista norteamericana *Film Quarterly*, con el fin de darlo a conocer y ubicar su obra en el contexto de la producción cinematográfica argentina, luego de la “sorpresa” internacional frente a *La casa del ángel*. Sobre *El secuestrador* indica que el cuento de Guido le dio la excusa para filmar en un pobre barrio de Buenos Aires, y quizá, rendir homenaje a los temas preferidos de su padre.²⁵ Dice que probablemente debería haber usado la realidad como fondo, pero el director nunca está cómodo cuando tiene que filmar el mundo circundante, literalmente.

Es por eso que *El secuestrador* resultó ser tan poco realista, a pesar de la puesta, que en realidad es utilizada para simbolizar la corrupción del suburbio y la desolación. Los personajes principales son niños que pasan su tiempo hurgando en la mugre y tienen un precoz conocimiento del vicio, o adolescentes cuya tentativa de escapar a través del amor sólo conduce a que la muchacha sea violada por otros dos hombres. Después, el film se entrega a una catástrofe sin paliativos; el bebé es comido por el chancho, la chica trata de suicidarse, otro niño es accidentalmente asesinado. (Trajtenberg, 1961: 36)

Con esas fuertes secuencias, dice, Torre Nilsson se ganó la fama de morboso. Finalmente, marca, que la dirección de los niños es admirable, aunque un final feliz artificial contradiga su pesimismo.

Peña escribe sobre la película: “Aunque se la recuerda poco, *El secuestrador* es un film clave en el que Torre Nilsson cambió la óptica estilizada e intimista por una

²³ Eloy Martínez está de acuerdo con la lectura de Roud, no así con la de John Gillett.

²⁴ Obtuvo el Segundo Premio anual del Instituto Nacional de Cinematografía, que premió su partitura también. La Asociación de Cronistas Cinematográficos le concedió el premio Revelación (compartido) a María Vaner y a la escenografía.

²⁵ Leopoldo Torres Ríos, cineasta. Entre sus films están *La vuelta al nido* (1937) y *Pelota de trapo* (1949).

asepsia cerca a Luis Buñuel (un referente muy citado es *Los Olvidados*) y una abundante colección de personajes, definidos con economía y precisión”. (Peña, 1993: 13).

Al referirse al film, Aguilar parte de dar cuenta de cómo se opera la transposición del cuento de Guido, cómo se inserta el personaje del cuento en el mundo de la villa miseria que habitan los personajes principales.²⁶ “Todo el simbolismo que había en *La casa del ángel* funciona aquí aplicado al clima sórdido de una villa miseria, que es contigua al cementerio” (Aguilar, 2002: 15) La crítica, dice, comparó al film con *Los Olvidados*, casi siempre para marcar la superioridad de Buñuel. Sin embargo, hacer de *El secuestrador* un epítome de aquella, deja cosas afuera. La innovación de *Los Olvidados* como película de denuncia es que no sólo señala la situación de pobreza sino que es despiadada con la mirada “dulcificada” sobre ésta, que en México tenía una tradición popular.

El secuestrador, en cambio, no denuncia nada: la violencia y la miseria se presuponen recíprocamente pero en ningún momento hay un intento de hacer fresco social o de vincular esa situación con el poder y las instituciones (como lo hará después Leonardo Favio, uno de los actores del film). Y si las disonancias de Buñuel están en el surrealismo de las imágenes visuales, la audacia de Nilsson radica en el mundo sonoro ultravanguardista que plasma con la ayuda de Juan Carlos Paz. (Aguilar, 2002: 16)

Por último, retomamos a Eduardo Romano (2004), que se distancia de lo expresado por Aguilar o Eloy Martínez. Para él, en el contexto de la última posguerra y las imposiciones financieras que empobrecieron a la población humilde de América latina y la llevaron a una mayor pauperización y marginalidad, el cine registró el fenómeno. Señala que su repercusión comenzó a advertirse en el cine argentino desde *El secuestrador*, sobre la que afirma: “Ciertos diálogos entre los miembros de la pandilla (el cabecilla tiene 16 y sus secuaces 12, 10 y 8, además de cargar a un bebé del que su

²⁶ También comenta que cambia en el film el distinto origen social de los niños, ya que en el cuento “nada indica que el origen de Diego sea diferente al de los otros chicos” y se acentúa el “carácter clasista” con la circunstancia del niño burgués asesinado por los niños pobres (Aguilar, 2002: 31).

madre, borracha, no se hace cargo) son inextricables para el espectador, como sucedía en Buñuel, y simbolizan que la transparencia social está en crisis”.

Conclusiones

De lo analizado podemos extraer algunas conclusiones referidas en general al estado de la crítica en la Argentina al momento del estreno del film. En primer lugar, estamos frente a una crítica que revela una demanda enfática por la renovación del cine nacional, tanto en sus temas como en sus formas. El horizonte de expectativas de esa crítica, o de la mayoría de los críticos, encuentra en el film lo que está buscando. En todas – incluso las menos favorables - se valora la dirección, la técnica fotográfica, la música (de vanguardia) y se califica como positivo el hecho de que los actores



principales (adolescentes y niños) sean debutantes. *El secuestrador* forma parte de la serie de obras del director - autor quien, al conjugar su cine con la literatura de Guido, adquiere nuevo valor al tiempo que accede a los círculos

europes. La relación del cine con la literatura será, en estos años, fundamental para la renovación que se pide desde las páginas de los diarios. En ese sentido, los films de Torre Nilsson integran una serie mayor compartida con los films de Fernando Ayala,

que encuentra en la pluma del joven escritor David Viñas, su fuente de inspiración por entonces.

Algo importante a destacar es que en 1958, salvo en el caso de la crítica de *La Prensa*, los críticos argentinos no habían tenido acceso a *Los Olvidados* de Luis Buñuel, película que dialoga intertextualmente con *El secuestrador*. Esto no sucede en las referencias de *Sight & Sound* que comparan ambos films, ni con las lecturas posteriores donde es inevitable la referencia a su predecesora.

Es notorio un debate²⁷ prolongándose a través del tiempo, sobre este film que la crítica leyó como perdurable cuando se estrenó y hoy está casi olvidado. Tiene que ver con el realismo, sobre el pretendido realismo del film. Para algunos, como el crítico de *La Nación*, Roland, Eloy Martínez, Mahieu y Aguilar, el film no es realista. Las palabras símbolo (o simbólico) e irreal aparecen ligadas a él y se indica que no es su objetivo la denuncia social ni el fresco de la vida de los barrios marginales porteños. En cambio, otros encuentran que no sólo ese es el objetivo, sino que además, no se logra, como es el caso de Trajtenberg, Roud y la crítica de *Clarín*. Finalmente, hay un tercer grupo que encuentra realista y bien lograda la película como es el caso de las críticas de *La Prensa* y *La Razón*. Dentro de este grupo, podríamos incluir la lectura de Romano. Entonces, si bien *El secuestrador* puede (y pudo) complacer las expectativas de los críticos²⁸, en relación con la dirección, la fotografía, la interpretación y la música; es una película que en cuarenta años no ha dejado de suscitar lecturas opuestas, polémicas o diferentes. Si “el cine arte pretende que los espectadores se pregunten qué es real y por qué la gente se comporta como lo hace” (Staiger, 2005: 74, la traducción es propia), este film aún sigue cumpliendo su objetivo.

* Eugenia Guevara es Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Córdoba). Profesora Adjunta del Departamento de Comunicación y Diseño de la Universidad Argentina de la Empresa. Tesista de la Maestría en Estudios en Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Editó de 2007 a 2010 la revista cultural en internet *Ruleta China* (www.ruletachina.com)

²⁷ Hay al menos dos debates más: uno se relaciona con las cuestiones morales del bien y el mal y el otro, con cómo leer su final, si se trata de un final optimista o pesimista.

²⁸ No fue un éxito de público.

Las imágenes son notas de promoción y prensa sobre *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilsson, 1958).

Bibliografía

Dolezel, Lubomír (2010), "El estructuralismo de la Escuela de Praga". En *Historia de la Crítica Literaria del Siglo XX: Del Formalismo al Postestructuralismo*, de Raman Selden, 43-69. Madrid: AKAL.

Eloy Martínez, Tomás (1961), *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*. Buenos Aires: Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas.

España, Claudio (2005), *Cine argentino: Modernidad y vanguardias (1957-1983)*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Gillett, John (1960), "South of the border". *Sight and Sound*, nº 29:4 (Autumn): 188-191. Londres.

Holub, Robert (2010), "La Teoría de la Recepción: La Escuela de Constanza". En *Historia de la crítica literaria del Siglo XX: Del Formalismo al Postestructuralismo*, de Raman Selden, 355-382. Madrid: AKAL.

Jauss, Hans R. (1976), *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona: Península.

Mahieu, Alfredo (1966), *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Martin, Jorge Abel (1980), *Los films de Leopoldo Torre Nilsson*. Buenos Aires: Corregidor.

Peña, Fernando (1993), *Leopoldo Torre Nilsson*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Romano, Eduardo (2004), "Violencia y comunicación verbal en el cine y la televisión argentinos", *III Congreso Internacional de la Lengua Española*. Rosario.

Roud, Richard (1958-1959), "The beach - *El secuestrador* (Venice) en The Festivals: London", *Sight and Sound*, nº 28:1 (Winter): 22. Londres.

Staiger, Janet (2005), *Media Reception Studies*. New York - London: New York University Press.

Torre Nilsson, Leopoldo (1985), *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Editado por Jorge Miguel Couselo. Buenos Aires: Fraterna.

Trajtenberg, Mario (1961), "Torre Nilsson and his double", *Film Quarterly* 15, nº 1 (Autumn): 34-41. University of California Press.