

Estrategias transnacionales en el entramado filmográfico de guionistas argentinos en México.

Marrero Castro, Carmela / ClyNe - carmela.marrero@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: estudios transnacionales-guionistas argentinos – industria cinematográfica argentina y mexicana- período clásico industrial*

» **Resumen**

Un recorrido por el entramado filmográfico escrito por guionistas argentinos para la industria cinematográfica mexicana del período clásico industrial permite evidenciar la existencia de una matriz transnacional en la que conviven películas de tendencia cosmopolita junto a otras que tienen una fuerte presencia de elementos culturales vernáculos. Si bien en principio estas dos tendencias pueden considerarse opuestas, al abordar su análisis desde un marco teórico transnacional es posible evidenciar que se trata de dos estrategias utilizadas por la industria cinematográfica mexicana para imponerse en el mercado de habla hispana. A través de dos apartados, el presente trabajo busca abordar las características de la industria cinematográfica mexicana en la que trabajaron los guionistas argentinos para luego centrarse en el análisis de la producción filmográfica buscando develar cuáles fueron las estrategias transnacionales utilizadas en la construcción de sus guiones.

» **Presentación**

Un recorrido por el entramado filmográfico escrito por guionistas argentinos para la industria cinematográfica mexicana del período clásico industrial, permite evidenciar la existencia de una matriz transnacional en la que conviven películas de tendencia cosmopolita junto a otras que tienen una fuerte presencia de elementos culturales vernáculos. Si bien en principio estas dos tendencias pueden considerarse opuestas, al abordar su análisis desde un marco teórico transnacional es posible evidenciar que se trata de dos estrategias utilizadas por la industria cinematográfica mexicana para imponerse en el mercado de habla hispana.

Ahora bien, la construcción de este entramado fílmico se produjo a través de un intercambio en el que tanto el flujo de argumentos y obras teatrales como el desplazamiento de guionistas argentinos, forjaron la construcción de temas y recursos narrativos que se instalaron en el imaginario de ambas naciones. El presente artículo busca detallar el contexto en el que se enmarcaba la práctica escritural de los guionistas argentinos para luego abordar la producción filmográfica que desarrollaron durante su estancia en México. Por ese motivo se encuentra dividido en dos apartados: el primero analiza de qué manera los guionistas argentinos se insertaron en una industria que si bien tenía afinidades con la de su país de origen, presentaba características propias y singularidades que afectaban las prácticas escriturales; el segundo se centra en las textualidades fílmicas buscando determinar el grado de visibilidad de las estrategias transnacionales y su articulación en el entramado textual de las películas, para lo cual se abordan los patrones de escritura, la recurrencia a ciertos tópicos y la organización de la trama.

En cuanto a los guionistas argentinos¹ que participaron en la industria cinematográfica mexicana es necesario aclarar que no todos tuvieron la misma presencia o repercusión, de hecho, no todos se trasladaron y participaron activamente aunque sí fueron recuperados a través de sus obras, como es el caso de Alberto Novión y su obra teatral *En un burro tres baturros*. Por lo tanto, y dadas las características de este artículo, el foco estará puesto en aquellos guionista que o bien fueron los más prolíficos (Tulio Demichelli, Alejandro Verbiztky, Ulyses Petit de Murat) o bien escribieron obras que tuvieron un alto grado de repercusión en la prensa (Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari).

› **Lo común y lo irreductible en ambas industrias cinematográficas.**

La producción del libro cinematográfico implica la existencia de un argumento, su adaptación al formato de guion de cine y la creación de los diálogos. Muchas veces estas funciones están contenidas en una sola persona, en otros casos, son realizadas por personas distintas cuyos nombres figuran en los créditos de los films. La división de tareas en el proceso de escritura se encuentra vinculada a las características de la industria cinematográfica que lleva adelante el proceso de producción. Durante el período de cine clásico industrial, tanto México como Argentina compartieron prácticas comerciales que determinaron procesos de creación similares en ambas industrias. De todas formas, es posible consignar ciertas diferencias que afectaron al trabajo de los guionistas argentinos en el país azteca y que se materializaron en los films allí producidos.

Para abordar estas distancias es necesario comprender que la industria mexicana no tuvo siempre el mismo ritmo de producción y que los escritores argentinos no participaron con la misma intensidad. Un recorrido por la filmografía producida permite evidenciar que si bien desde la década del treinta es posible encontrar guionistas argentinos trabajando en México, durante el cincuenta se produjo la mayor concentración de escritores. Esta cronología responde al proceso de ambas industrias: mientras el cine mexicano se imponía en el mercado latinoamericano, el cine argentino ya había afrontado las trabas impuestas por Estados Unidos (el cese de envío de celuloide virgen que había generado un debilitamiento en la industria nacional) y durante los cincuenta se enfrentaba a la lucha interna entre los diversos sectores de la industria (principalmente entre exhibidores y productores) articulada a través de una fuerte intervención estatal que intentó regular el medio. En este marco, la producción cinematográfica mexicana se intensificó y estableció una acelerada dinámica de trabajo determinada, entre otros factores, por los requerimientos de un mercado en expansión. El trabajo de los guionistas debió acoplarse al ritmo de producción y a las exigencias que los productores y directores le imponían a su escritura. Al respecto, es iluminador el testimonio de Ulyses Petit de Murat:

[...] cuando estuve en México, desterrado [...] Yo quería cierta calidad en las cosas, como las que me daban en mi país; pero me sacaron completamente la costumbre que tenía con Homero de hacer una película cada dos años (así las producíamos en Asociados); por eso tenía tiempo para las investigaciones. Aunque no fueran muy largas, se trabajaba exhaustivamente. A los productores, en México, en una época en que dominaban todo el mercado latinoamericano, la cosa les era muy fácil: 'Ah, está cantando con éxito Flora en Venezuela, Petit, hay que hacerle un papel'. Uno estaba escribiendo un argumento y le decían: 'Hay una rumbera venida de Cuba, tiene que hacerle un papel'. Si se escribía una adaptación de *La Odisea*, había que meter la cubana bailando rumba." (Calistro, 1978: 177)

¹ Ariel Cortazzo, Alberto Novión, Jorge "Che" Reyes, Cesar Amadori, Enrique Suárez De Deza, Arnaldo Malfatti, Nicolás de las Llanderas, Hugo Wast, Luis Aldás, Julio Porter, Roberto Ratti, Enrique García Velloso, Alfredo Díaz Ruanova, Alejandro Ciangherotti Erbelia, Guillermo Murray Muttis, Raúl Astor, José María Fernández Unsáin, Alberto Zavalía, Tulio Demichelli, Carlos Olivari, Sixto Pondal Ríos, Ulyses Petit de Murat, Alejandro Verbiztky, Julio Oirter, José María Fernández Unsain y Alfredo Ruanova.

Es evidente que el trabajo de escritura de los guionistas debía responder a las exigencias del mercado, y esto se materializa en el corpus de películas escritas por argentinos en México: se trata de realizaciones en las que tanto las marcas personales de los guionistas como las referencias culturales a su país natal se encuentran subsumidas a las exigencias de la producción industrial. Por eso, la selección de los temas de las películas y la construcción de las historias seguían aquellos patrones de creación que permitían acceder al público de los diferentes países latinoamericanos. En este sentido, si, por ejemplo, Petit de Murat en Argentina había escrito películas como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *La Guerra Gaucha* (Lucas Demare, 1942), *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944), *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945), todas con referencias concretas al pasado y a la historia de la cultura argentina, en México sus guiones debieron adecuarse a otros procesos de construcción, y por eso, tanto la temática como la estructura de la mayoría de sus guiones responden a una construcción cosmopolita que tendió a ocultar las marcas identitarias locales en favor de historias universales accesibles a todo público. Además, su testimonio también deja entrever que la planificación de temas o historias no se ajustaba a una agenda predeterminada sino que respondía a aquello que tenía éxito y que era bien recibido por el público en un momento determinado.

Por otro lado, y como se mencionó anteriormente, la influencia de Hollywood en la consolidación de la industria mexicana se vio reflejada en diferentes aspectos, entre ellos, la capacitación de los diferentes agentes que la constituían. En ese sentido, es lógico que también se hayan trasladado dinámicas de trabajo propias de la industria hollywoodense al sistema de producción azteca, como por ejemplo, que el argumentista debía tener la capacidad de adaptarse y modificar sus guiones según los requerimientos de directores y productores. Además, el escritor se separaba de su obra pues una vez que entregaba el libro cinematográfico, generalmente no acompañaba el proceso de realización ni el de montaje. Así caracteriza Petit de Murat al sistema de trabajo hollywoodense y, en gran parte al mexicano, y como contrapartida, ubica al sistema argentino en un lugar similar al europeo. En este último, el autor acompañaba hasta el final el proceso de realización y la lucha por mantener su creación no era considerada algo extraño o negativo. Además, en el caso de que se le solicitara un argumento a un escritor con trayectoria (principalmente literaria), éste también se encargaba de la redacción del libro cinematográfico: “la independencia de un Cocteau en Francia, escribiendo, dirigiendo y produciendo [...], permanece como un hecho insólito para la mentalidad superindustrializada de Hollywood” (1954: 16). En la misma línea argumental, el relato de Emilio Villalba Welsh corrobora las declaraciones de Petit de Murat sobre el sistema de escritura y el lugar de los guionistas en el proceso argentino de realización cinematográfica: “el trabajo era integral del autor, desde la idea hasta la película lista para ser filmada. Y todos los aportes –peripecias y diálogos- eran demandados al autor o los autores” (Russo, 2013: 306).

› ***Entre lo universal y lo vernáculo: el entramado textual de la transnacionalidad.***

El panorama detallado en el apartado anterior y las singularidades que caracterizaron ambas industrias cinematográficas son fundamentales al momento de abordar de qué manera el flujo de guionistas argentinos hacia México contribuyó con la construcción de un relato transnacional y cuáles fueron sus características. Para ello, la propuesta es focalizar en el entramado filmográfico buscando establecer patrones recurrentes en la estructura de las historias y en los temas que desarrollan.

En lo que refiere a la estructura, los guiones se acoplan a los principios del cine clásico: la causalidad como elemento unificador, una doble línea argumental (el romance heterosexual y otra esfera como el trabajo, la guerra, una misión, etc.), una división en escenas que respeta las unidades neoclásicas (tiempo, espacio y acción) y una narración que sabe más que los personajes y que tiene un alto grado comunicativo (Bordwell y Thompson, 1997: 157). La reiteración de esta estructura brindó los parámetros necesarios para que un amplio público receptor tuviera las herramientas de decodificación que le permitían sumergirse en las historias sin que la composición del relato obstruyera la ilusión de realidad. De todas formas existieron ciertas fisuras entre la historia y el relato introducidas principalmente a través del uso del flashbacks. Este es

el caso de *Historia de un amor* (Roberto Gavaldón, 1956) organizada a partir elementos (una canción, una frazada, un anillo) que contienen e introducen los recuerdos Elena. El relato alterna el presente conflictivo con momentos del pasado y de esa manera permite reconstruir la historia de cantante, madre y esposa, e introducir la resolución feliz: el reencuentro con su marido y la recuperación de su hija adoptiva). Otra película que altera la linealidad del relato y hace confluír breves episodios independientes es *Ama a tu prójimo* (Tulio Demicheli, 1958) cuyo centro es la vida de los funcionarios de un hospital. El libro de partes es el puntapié para cada una de las historias y una voz en off es la encargada de introducir las, así se suceden cinco casos diferentes (un boxeador, una modelo, una actriz, un violinista y una embarazada) que están vinculados por un espacio común. Paralelamente se desarrollan las historias de los trabajadores del hospital, con un doctor y una doctora como protagonistas y, por supuesto, el final celebra la reunión del doctor con su esposa y la llegada de un hijo a sus vidas.

Ahora bien, ambas películas no desarticulan la temporalidad al punto tal de romper con la lógica de un relato organizado causalmente. La introducción de flashbacks o la superposición de historias independientes, si bien fisuran la linealidad temporal o narrativa, no producen un relato desordenado que requiera la reconstrucción al espectador. En ese sentido, la estructura de los guiones escritos por argentinos en la industria mexicana se acopló al criterio de producción industrial y fue uno de los aspectos que permitió construir relatos transnacionales capaces de abarcar a públicos de diferentes naciones.

En lo que refiere a los temas y su puesta en escena, es posible distinguir dos tendencias: en primer lugar un grupo de films con características cosmopolitas que buscaban invisibilizar las marcas identitarias locales y, en segundo lugar, un conjunto de películas cuya trama se articuló de manera tal que habilitó la aparición de elementos culturales vernáculos. Si bien ambas tendencias parecieran ser divergentes, se trata de dos estrategias que tenían el mismo objetivo: posicionar al cine mexicano en los mercados latinoamericanos.

En cuanto al primer grupo, los films que tienden a universalizar su trama y puesta en escena, es posible puntualizar algunos patrones en su construcción. En primer lugar, el conflicto se produce entre personajes que pertenecen a estratos sociales medios o altos y la trama principal es la historia de amor heterosexual a la que se encuentran supeditadas otras historias secundarias como los problemas económicos en *La entrega* (Julián Soler, 1954), *Más fuerte que el amor* (Tulio Demicheli, 1953), *Para siempre amor mío* (Tito Davison, 1954), los conflictos familiares como en *Acuérdate de vivir* (Roberto Gavaldón, 1953), o el conflicto del personaje con el medio como en *Un extraño en la escalera* (Tulio Demicheli, 1954). De esta forma, y en términos generales, las historias no abordan problemáticas económicas o contextuales que requieran de la apelación al medio (social o cultural) para justificar las causas de la adversidad, y cuando lo hacen, como en *Una golfa* (Tulio Demicheli, 1957), la marginalidad se universaliza, como lo evidencia el prólogo del film: "mucho se ha escrito sobre los niños pobres [pero] la sociedad con su cruel indiferencia es en gran parte la responsable de que todavía haya en el mundo tantos niños que no saben de amor y bondad en su infancia". Así, el film queda eximido de abordar las causas históricas locales (porque la indiferencia de la sociedad aplica a la condición humana no a un país específico) y los receptores de diversos países podían trasladar la historia modelo planteada por la película a los contextos particulares en los que era proyectada.

En lo que refiere a las marcas identitarias locales es posible afirmar que su aparición en la trama de las películas se produce con diferente intensidad. Existe un grupo de films que introducen elementos culturales regionales, ya sean mexicanos, argentinos o de otros países latinoamericanos y europeos, pero no pretenden dirigir la atención del espectador hacia el carácter transnacional del film. Siguiendo la tipología propuesta por Mette Hjort se trata de films con un transnacionalismo fuerte pero no marcado. Fuerte porque se desarrolla en diversos niveles del film: producción, distribución, recepción y a nivel textual, pero no marcados porque no pretenden que explicitar ni hacer foco en la transnacionalidad (2009: 15). Es el caso de en *Historia de un amor* o de *Acuérdate de vivir*, ambas protagonizadas por Libertad Lamarque que interpreta a una cantante en el primer caso y a una maestra de música en el segundo. Esos roles habilitan la introducción de escenas en las que se canta o se teatraliza un número de tango. Pero en ningún caso la trama justifica la aparición de ese género musical ni tampoco el origen de la protagonista cuyo acento remite a la nacionalidad argentina. A partir de esto, es válido pensar que dado que los guiones abordados pertenecen en su mayoría a fines del cuarenta y principios del cincuenta, ya existía una matriz que había logrado universalizar las marcas culturales propias de cada nación y crear un imaginario compartido por los espectadores de diferentes países.

Más aun, en el caso de estrellas con larga trayectoria como Libertad Lamarque, quien si bien al inicio de su estancia en México sus roles se asociaban de manera evidente y explícita a su nacionalidad argentina, “en la medida en la que su pertenencia al sistema cinematográfico mexicano se va consolidando, el problema que en las tramas planteaba su manera de hablar deja de serlo: o no hay referencia a su origen o no se explica demasiado sobre él; se habla por ejemplo, de su niñez en buenos aires sin aclarar qué la llevó a México” (Castro Ricalde y McKee Irwin, 2011: 141).

Finalmente es posible delimitar otro grupo de películas en las que la transnacionalidad es fuerte y marcada dado que se produce en diferentes niveles del film y dirige la atención del receptor hacia la pluralidad de culturas que confluyen en el film. Este es el caso de *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (Roberto Gavaldón, 1946) y *El embajador* (Tito Davison, 1949), ambas escritas por la exitosa dupla de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. En el caso de la primera película mencionada, la trama recupera el argumento del film estadounidense *Roman Scandals* (*Escándalos romanos*, Frank Tuttle, 1933) pero lo actualiza al contexto latinoamericano de 1946. En clave de comedia el film desarrolla cómo Marco Antonio (Luis Sandrini) que trabaja para un médium, viaja a la Roma Antigua y queda atrapado en el pasado. Los hechos se suceden hasta que el protagonista inicia una relación con Cleopatra y se instala en los templos de Egipto para vivir con ella. La noche en la que Marco Antonio será traicionado, Cleopatra organiza un festín de despedida para que muera feliz, la fiesta incluye una sucesión de números de baile entre los que se encuentran un tango cantado y bailado por Sandrini vestido como un soldado romano seguido de una conga y luego una rumba. Es evidente que tanto la verosimilitud como la construcción de la historia están al servicio del humor, por lo que la introducción de números musicales originarios de diversos países latinoamericanos se produce de manera arbitraria sin que sea necesario justificar su presencia en el relato. Esto da cuenta por un lado de un público que estaba habituado a la aparición de diversos géneros musicales y por otro, de una estrategia de construcción cinematográfica que abarcaba la diversidad cultural del continente apelando a aquello que se había instalado como lo distintivo y propio de cada país hasta convertirse en el estereotipo de cada nacionalidad.

Unos años más tarde, la misma dupla escribe *El embajador*, una película más elaborada en lo que a la trama y diálogos se refiere. Este film tuvo una repercusión más importante que el anterior y pertenece a un conjunto de películas² cuyo objetivo era difundir la política panamericanista promulgada por Estados Unidos. La trama se centra en el viaje que el embajador Hilarión Convenias debe realizar a México para asistir a una convención sobre el desarme de los países. Junto a su empleado, Palmiro, emprenden el viaje de Paranagua (un país ficticio) pero antes de llegar a destino deben hacer una parada en Tapachula, donde el embajador prueba chile y tequila. Cuando llega a México está enfermo y diferentes enredos tienen como resultado una confusión: Palmiro ocupará el lugar del embajador y será quien pronuncie un discurso aclamado por toda la convención. Al tiempo que Palmiro ocupa el lugar del embajador, conoce a la enfermera Lupe y juntos recorren México y asisten a una fiesta popular en la que se reúnen personas de diferentes nacionalidades.

La trama se organiza de manera tal que habilita la introducción de diversos temas vinculados a la realidad de los países latinoamericanos: la distancia entre la clase política y el pueblo, lo absurdo de las convenciones sociales y de los discursos políticos alejados de la realidad social, el desarme y la convivencia pacífica de los países latinoamericanos. Para ello se establece un paralelismo entre una fiesta en la que se reúnen los empleados de diferentes embajadores y la convención de los diplomáticos. La estrategia es evidente: en lo popular la diversidad convive armónicamente a través de la música y el baile como elementos unificadores. Así se suceden ritmos y canciones de diferentes regiones: México, Brasil, Cuba, Colombia, Venezuela, Chile, Argentina. Mientras que los diplomáticos, mediados por las convenciones que deben cumplir se alejan de la posibilidad de concretar su objetivo de armonía y paz entre las diversas naciones.

² Como señalan Castro Ricalde y McKee Irwin (2011), desde el año 1941 la industria cinematográfica mexicana abordó en su cine la política panamericanista promovida por Estados Unidos. Entre estas producciones se encuentran: *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941), *Unidos por el eje* (René Cardona, 1942), *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942), y la superproducción *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1942).

Así, *El embajador*, aborda desde su construcción narrativa y discursiva, una transnacionalidad marcada que tuvo como eje la promulgación de la política panamericanista impulsada por los estadounidenses, y que además fue funcional al mercado cinematográfico mexicano que aprovechó “la imposición política gringa en la industria nacional para lograr la consolidación del cine en sus mercados extranjeros de mayor importancia” (Castro Ricalde y McKee Irwin, 2011: 58). Es evidente que la dupla Pondal Ríos y Olivari supo capturar la clave del éxito al valerse de patrones creativos en los que se contenían imposiciones ideológicas y políticas de poderes hegemónicos.

Luego de este breve recorrido por el entramado fílmico de películas escritas por argentinos, es válido afirmar que las diferentes tendencias entre los guiones, desde las construcciones universales hasta las que tienen una marcada presencia de elementos culturales vernáculos, son dos dimensiones de una construcción transnacional cuyo objetivo era abarcar un amplio público receptor sin que las fronteras culturales fueran una traba para su llegada. Para eso, los escritores contaban con una tradición cinematográfica que había circulado por el continente creando un imaginario compartido y estableciendo un verosímil construido por la propia industria cinematográfica.

› **Conclusiones**

Como se ha mencionado a lo largo del trabajo, durante este período tanto las marcas personales de los guionistas como la simbología que remitía a la cultura argentina quedaron subsumidas a las imposiciones del ritmo de producción industrial. Esto no impide encontrar ciertas fisuras que permiten entrever por ejemplo, una tendencia mayor a insertar discursos de corte social en las películas de Tulio Demicheli o cierta cercanía a la literatura universal en las películas escritas por Ulyses Petit de Murat. Pero la realidad es que la mayoría de los guiones se hacían por encargo y respondían a un ritmo de producción estandarizado con exigencias determinadas por el mercado económico y por las solicitudes de productores, estudios o directores.

En lo que refiere a la construcción transnacional que deviene del flujo de guionistas argentinos en la industria mexicana, es posible afirmar que la interconectividad entre ambos países se produjo desde que sus industrias cinematográficas sentaron sus bases pero que fue durante los cincuenta que se produjo el desplazamiento más importante y productivo. En ese sentido, es válido pensar que cuando los escritores se instalaron en el país azteca ya contaban con una tradición de relatos que circulaban por los diversos países latinoamericanos y que habían construido un imaginario común para los múltiples receptores. De esta manera se puede comprender cómo diversos números de baile y canto propios de diferentes naciones latinoamericanas -entre los que se encuentra el tango- eran introducidos sin que la trama tuviera que habilitar o justificar su presencia. En este punto, la afirmación de Castro Ricalde y Mc Kee Irwin sobre la ranchera se vuelve iluminadora: “su autenticidad no se trataba de un realismo a nivel mimético sino de una familiaridad a nivel imaginario” (2011: 36). Tal vez sea posible extender esta lectura más allá de la ranchera y pensar que el realismo y los principios de verosimilitud de los guiones respondieron al imaginario instalado por un dispositivo que construyó sus propios parámetros creativos que se articularon en función de una mimesis industrial. En ese sentido, tanto la construcción de relatos de tendencia cosmopolita como la aparición de elementos vernáculos (configurados como estereotipos identitarios de cada nación) en los guiones de escritores argentinos radicados en México, se enmarcaron en prácticas de escritura y de recepción preestablecidas cuyo principal objetivo era abarcar una multiplicidad de públicos sin que las fronteras culturales de cada nación fuera un obstáculo para su distribución y exhibición.

Bibliografía

Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós.

Calistro, M., Cetrangolo, O., España, C., Insaurralde, A., Ladini, C. (1978). "Luis Sandrini. Actor". En, *Reportaje al cine Argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, América Norildis Editores.

Castro Ricalde, M., Mckee Irwin, R. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

Hjort, M. (2009). "On the plurality of cinematic transnationalism". En Newman, K y Durovicova, N. (Editores), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London, Routledge/American Film Institute Reader.

López, D. (2012). "Escritores argentinos en el cine mexicano". En *Biofilmografía*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducros Hicken.

Petit de Murat, U. (1954). *El guion cinematográfico. Técnica e historia*. México, Editorial Almeda S. A.

Russo, G. (2013). "III GUIONISTAS. Entrevista al guionista Emilio Villalba Welsh, 5 de junio de 1981". En Russo, G., Insaurralde, A. *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*. Buenos Aires, Prosa Americana Editores.

FILMOGRAFÍA CITADA:

Acuérdate de vivir (Roberto Gavaldón, 1953)

Ama a tu prójimo (Tulio Demicheli, 1958)

El Embajador (Tito Davison, 1949)

Roman Scandals (*Escándalos romanos*, Frank Tuttle, 1933)

Historia de un amor (Roberto Gavaldón, 1956)

La Guerra Gaucha (Lucas Demare, 1942)

La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra (Roberto Gavaldón, 1947)

Más fuerte que el amor (Tulio Demicheli, 1955)

Pampa bárbara (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945)

Para siempre amor mío (Tito Davison, 1955)

Prisioneros de la tierra (Mario Soffici, 1939)

Su mejor alumno (Lucas Demare, 1944)

Un extraño en la escalera (Tulio Demicheli, 1955)

Una golfa (Tulio Demicheli, 1958)

You were never lovelier (William A. Seiter, 1942)