

Un *noir* periodístico: cine y prensa en *Con gusto a rabia* (Ayala, 1965)

Felipe Méndez Casariego

Universidad de Buenos Aires - Argentina
mendezcasariogofelipe@gmail.com

Fecha de recepción: 15/06/2025

Fecha de publicación: 31/08/2025

Ver citas audiovisuales 

Resumen

Cinco años después del golpe de Estado de 1955, la opinión pública argentina fue sacudida por una serie de noticias político-policiales dedicadas a la aparición de grupos armados juveniles de diversas corrientes ideológicas. La industria cinematográfica nacional, a la par de la prensa, participó en la construcción de este fenómeno y estrenó una serie de películas policiales que tuvieron a estos grupos en el centro de sus narrativas. Enmarcado en lo que el *Heraldo del cinematografista* definió como la tendencia del “cine periodístico”, este corpus audiovisual elaboró sus ficciones a partir de casos reales ampliamente conocidos por el público de masas por su tratamiento en la prensa gráfica nacional. El presente artículo afirma que, mediante el empleo de ciertos códigos del *film noir*, estas películas construyeron junto con la prensa a los jóvenes guerrilleros como individuos desideologizados, violentos y psicológicamente inestables capaces de generar el terror en la sociedad. Para eso, se analizará la película *Con gusto a rabia* de Fernando Ayala y su vínculo con el periodismo. Estrenada en 1965, esta película fue escrita por los entonces periodistas Luis Pico Estrada, Sara Gallardo y Carlos Izcovich, y se basó en el asalto al Policlínico Bancario llevado a cabo dos años antes por el Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara.

Palabras clave: periodismo, *film noir*, juventud, guerrillas.

A journalistic noir: cinema and press in *Con gusto a rabia* (Ayala, 1965)

Resumen

After the 1955 coup d'état, Argentine public opinion was shaken by a series of political-police news dedicated to the emergence of armed youth groups of various ideological

currents. The national film industry, along with the press, participated in the construction of this phenomenon and released a series of crime movies that had these groups at the center of their narratives. Framed in what the *Heraldo del cinematografista* defined as the trend of “journalistic cinema”, this audiovisual corpus elaborated its fictions from real cases widely known by the mass public due to their treatment in the national graphic press. This article argues that, through the use of certain codes of *film noir*, these films, together with the press, constructed the young guerrilla fighters as de-ideologized, violent and psychologically unstable individuals capable of generating terror in society. For this purpose, the film *Con gusto a rabia* by Fernando Ayala and its link with journalism will be analyzed. Released in 1965, this film was written by the then journalists Luis Pico Estrada, Sara Gallardo and Carlos Izcovich, and was based on the assault on the Policlínico Bancario carried out two years earlier by the Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara.

Keywords: journalism, film noir, youth, guerrillas.

Introducción

En 1965, el *Heraldo del cinematografista* publicó una entrevista al guionista Sixto Pondal Ríos que tenía, según afirmaba el cronista, el objetivo de esclarecer el evidente interés que el “cine periodístico despierta”¹ y estudiar toda “posibilidad de creación y éxito”². Motivada por los estrenos *Los evadidos* (1964) y *Los Hipócritas* (1965) de Enrique Carreras, el *Heraldo*...utilizaba la difusa categoría de “cine periodístico” para referirse a una serie de películas policiales que elaboraban argumentos ficcionales a partir de casos reales ampliamente conocidos por el público de masas debido a su intensivo tratamiento en la prensa gráfica nacional. Si bien el cronista no enumeraba los *films* contemporáneos comprendidos bajo esta etiqueta, en su referencia es posible imaginar la presencia tácita de *Después del silencio* (Demare, 1956), *Los torturados* (Du Bois, 1956), *Los viciosos* (Carreras, 1962) y, de particular interés para el presente artículo, un conjunto de películas que a lo largo de la década hizo de las noticias político-policiales dedicadas a la aparición de grupos juveniles armados el centro de sus narrativas.

Al momento en que se publicó la entrevista, Sixto Pondal Ríos estaba por estrenar *Los guerrilleros* (Demare, 1965), una película escrita a partir del montaje libre de las noticias sobre el accionar del Ejército Guerrillero del Pueblo en la yunga salteña entre 1963 y 1964, y la explosión de un departamento atribuida a las Fuerzas Armadas de la Revolución Nacional en Buenos Aires el 21 de julio de 1964. Ésta no era la primera vez que el cine nacional abordaba la temática. Las agrupaciones armadas surgidas

¹ “No expresar realidad copiándola”, *Heraldo del cinematografista*, 18.

² *Ibid.*, 18.

a principios de los años sesenta habían sido representadas en *El terrorista* (Cherniavsky, 1962) y *Detrás de la mentira* (Vieyra, 1962). Tampoco sería la última: en 1965, su tratamiento se extendería a los policiales *Con gusto a rabia* (Ayala) y *Orden de matar* (Viñoly Barreto)³.



Fotograma de *Con gusto a rabia* (Ayala, 1965)

A pesar de que este corpus de películas resulta especialmente interesante para abordar las particularidades del cine policial argentino de corte comercial producido en las postrimerías del denominado periodo clásico-industrial (1933-1956), nunca fue estudiado en su conjunto y las pocas investigaciones que abordan alguno de estos *films* lo hacen desde una perspectiva que privilegia su dimensión historiográfica a la vez que desatiende sus características cinematográficas. El presente artículo afirma que, mediante el empleo de ciertos códigos del *film noir*, estas películas participaron a la par de la prensa de la construcción de los jóvenes guerrilleros como individuos desideologizados, violentos y psicológicamente inestables capaces de provocar terror en la sociedad. Para esto, se estudiará el vínculo entre la producción sobre el tema realizada en los medios gráficos nacionales y la película de Fernando Ayala *Con gusto a rabia*. Ésta última es seleccionada como análisis de caso de un corpus más amplio que está siendo estudiado, compuesto por películas policiales que definen sus narrativas

³ La presencia de las juventudes armadas excedió al género policial. Se puede observar, por ejemplo, en *El ojo de la cerradura* (Torre Nilsson, 1966), que construye su narración a partir de las noticias reales sobre el descubrimiento de campos de entrenamiento del Movimiento Nacionalista Tacuara y define a su protagonista como un miembro dado de baja de esta agrupación.

en diálogo con la producción de los medios gráficos nacionales. Escrita por los entonces periodistas Luis Pico Estrada, Sara Gallardo y Carlos Izcovich, *Con gusto a rabia* se basó en las noticias sobre el asalto a la institución Policlínica Bancaria del barrio de Caballito, en la ciudad de Buenos Aires, llevado a cabo dos años antes por el Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara.

La juventud, a las secciones policiales

A principios de la década del sesenta, las juventudes armadas pasaron a ocupar un lugar privilegiado en la prensa gráfica nacional. En el marco de un contexto mundial de modernización sociocultural, en el cual este sector etario había adquirido para distintos actores “la importancia de un objeto digno de análisis y preocupación”⁴, los medios descubrieron en la Argentina una nueva “minoría revolucionaria”⁵ que fue descripta como joven, estudiantil y violenta. Estos jóvenes, miembros de agrupaciones de diversas corrientes ideológicas devenidas en organizaciones políticas armadas, fueron catalogados genéricamente como “terroristas” y sacudieron la opinión pública a través de una serie de noticias político-policiales que se dedicaron a cubrir sus acciones. En 1964, por ejemplo, el semanario *Primera Plana* etiquetó con el sobretítulo de “Terrorismo” el accionar de organizaciones políticas e ideologías extremadamente diversas y afirmó: “en este caso era un fidelista. El mecanismo no es demasiado distinto cuando se trata de tacuaristas, jóvenes de la Guardia Restauradora Nacional. [...] Existen otras categorías: emigrados nazis, [...] fanáticos del peronismo y del antiperonismo; simples enfermos mentales”⁶.

Estas noticias pasaron a ocupar las secciones policiales de distintos medios gráficos que, a partir del golpe de Estado autodenominado Revolución Libertadora, habían encontrado en la convulsa vida política argentina un material mucho más interesante que el que podía aportar el oscuro mundo de los delitos simples llevados a cabo por individuos u organizaciones criminales. En palabras de Julio César Melón Pirro:

La consideración conjunta de las informaciones políticas y sensacionalistas que se publicaban en revistas como *Así* y *Ahora* podría ser útil para pensar una época en la que el dramatismo mismo de los sucesos políticos era capaz de competir exitosamente con los crímenes que son materia habitual de este periodismo⁷.

Así, las noticias sobre los eventos políticos de la década del sesenta estuvieron atravesadas por el verosímil de la noticia policial, entendida como una construcción narrativa con su propia codificación genérica: el sensacionalismo. Esta codificación,

⁴ Manzano, *La era de juventud*, 43.

⁵ Ibid., 74.

⁶ “Atentados y crímenes políticos”, *Primera Plana*, 6.

⁷ Melón Pirro, “Prensa oposición post-peronista”, 10.

como afirma Stella Martini, obedeció a una serie de leyes implícitas que distanciaron el tratamiento periodístico sobre el accionar guerrillero de sus fuentes originarias:

a pesar de la funcionalidad de las fuentes policiales y judiciales, es quizás una noticia casi siempre vidriosa, opaca, con muy bajos niveles de información *real* [...]. El silencio, el sesgo, el recorte son condiciones propicias que construyen el *framing* de toda tarea hacia el sensacionalismo⁸.



Facsimil de *Primera plana*: "Entre incomunicación y miedo vive la generación del futuro", 2 de julio de 1963

Si en los primeros meses posteriores al derrocamiento de septiembre de 1955 las noticias sobre los crímenes presuntamente cometidos por el peronismo impulsaron casi monolíticamente a la prensa gráfica nacional, que no solo aumentó los números de sus tiradas⁹ sino que introdujo en el mercado "al menos otros once semanarios sensacionalistas"¹⁰, a partir de la década del sesenta las temáticas se diversificaron y, entre ellas, apareció una serie de grupos juveniles que incorporaron la lucha armada

⁸ Martini, "sensacionalismo en prensa argentina", 8.

⁹ Sobre el crecimiento en las tiradas de las revistas nacionales, véase: Carman, Facundo; *El poder de la palabra escrita: revistas y periódicos argentinos (1955-1976)*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015.

¹⁰ Petrecca, *Sensacionalismo política peronismo revista*, 26.

en su horizonte de acción política¹¹. La novedad, como señalaba la revista *Panorama*, es que estos «juveniles “ejércitos del terror”»¹² ya no actuaban “en alguna republiqueta centroamericana”¹³ (en referencia al triunfo de la Revolución Cubana en 1959), sino “aquí, en la Argentina”¹⁴. Así, a lo largo de distintas publicaciones marcadas por un discurso sensacionalista, los medios gráficos caracterizaron a estos jóvenes como un otro violento, irracional y amenazante. Mónica Bartolucci y Bettina Favero afirman que en esos años:

La palabra terror, para la prensa escrita, ya no era otorgada a las acciones de viejos dirigentes peronistas de la resistencia sino que era puesta en manos de un nuevo grupo social. En los primeros años de la década del '60, los tributarios del terror eran descritos como estudiantes hijos de profesionales, rentistas y empleados, impulsados por “mezclas de resentimiento, inconformismo y rebeldía adolescente”¹⁵.

En los titulares periodísticos que mencionaban a estos jóvenes “rebeldes”, comenzó a aparecer repetidamente el nombre de “Tacuara”. De límites difusos, esta categoría englobó «un conjunto realmente heterogéneo de agrupaciones juveniles que representaban a sectores comúnmente denominados y reconocidos como “neonazis”, “nazis”, “fascistas” o simplemente “nacionalistas”»¹⁶. María Valeria Galván, que ha estudiado los discursos sociales en torno a Tacuara en notas periodísticas y películas contemporáneas a su actividad política (entre ellas, *Con gusto a rabia*), afirma que esta agrupación adquirió relevancia en los medios el 26 de febrero de 1964, luego de un tiroteo que tuvo al Movimiento Nacionalista Tacuara (MNT) como protagonista y que ocurrió en la ciudad de Rosario durante una reunión de la CGT. A partir de este hecho, que dejó tres víctimas fatales y numerosos heridos, el grupo “comenzó a ser considerado con mayor seriedad”¹⁷ y fue catalogado como terrorista:

Hasta ese momento, más allá de sus desordenadas acciones violentas —cuyas descripciones periodísticas tenían que ver con una suerte de rebeldía adolescente dirigida por determinadas lecturas más que con un programa político serio— la atención de la prensa y la preocupación

¹¹ En el marco del proyecto “desperonizador” del régimen dictatorial de Pedro Eugenio Aramburu, se crearon numerosas Comisiones Investigadoras dedicadas a judicializar al peronismo. Su accionar fue intensamente seguido por la prensa nacional. Véase: Ferreyra, Silvana. “Las comisiones investigadoras durante la “Revolución Libertadora”. Usos del archivo en la historiografía sobre peronismo y antiperonismo”. *Quinto Sol*, Vol. 20, N° 3, septiembre-diciembre, 2016. 1-25

¹² “Los ejércitos del terror”, *Panorama*, 31.

¹³ Ibid., 31.

¹⁴ Ibid., 31.

¹⁵ Bartolucci y Favero, “violencia juventud prensa masiva”, 4.

¹⁶ Padrón, *¡Ni yanquis, ni marxistas!*, 21.

¹⁷ Galván, “Tacuara: aproximación miradas contemporáneas”, 5.

de la sociedad civil se centraban en la extravagancia y el eclecticismo de sus ideas¹⁸.



Facsimil de *Siete días*: "¿Para qué sirve la juventud argentina?", 13 de junio de 1967

Aproximadamente un mes después de este evento, el 24 de marzo de 1964, Tacuara volvió a ocupar las páginas de los medios. En estas noticias ya no era protagonista el MNT, sino el Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara (MNRT), un desprendimiento más cercano a la izquierda peronista que fue dirigido por José Baxter. En ellas, se revivía un hecho lejano, pero todavía latente en la memoria de los lectores por su impacto mediático: el 29 de agosto de 1963, un grupo de jóvenes armados había ingresado al Policlínico Bancario ubicada en el barrio de Caballito oculto en una ambulancia, había robado 14 millones de pesos que estaban destinados a los sueldos del personal y uno de ellos había acribillado con una ametralladora a varios empleados y asesinando a dos. El asalto, que ya en 1963 había adquirido ribetes espectaculares, reapareció en la prensa robustecido gracias a un nuevo episodio que descubría a los verdaderos responsables del delito: no era la banda criminal que en su momento había sido perseguida, sino los jóvenes terroristas de Tacuara que, además, habían denominado a la operación con el rimbombante nombre de "Rosaura", en referencia a la novela policial de Marco Denevi *Rosaura a las diez*, que había sido llevada al cine por Mario Soffici en 1958.

¹⁸ Ibid., 5.

A días del crimen, *Primera plana* ya había reconocido sus posibilidades como espectáculo mediático y asignó a un redactor que, según los editores, siguió los progresos de la investigación policial “como si fuese una suerte de doctor Watson unido a un Sherlock Holmes de cien cabezas”¹⁹. En una crónica publicada a semanas del hecho, la revista describió a la comisaría como un hervidero de policías y al responsable del delito como un misterioso galán:

Cuatro horas duró la faena, cuatro horas tensas durante las cuales Muñoz borró una y otra vez las narices, ojos y bocas que iba borroneando sobre el papel. ¿Está seguro de que la nariz era así? —preguntaba— ¿No tenía alguna prominencia? ¿Recuerda señales de viruela o de cualquier otra clase? El pelo, ¿era más negro, más levantado, más ondulado, más liso, menos brillante? Pero la empleada de la agencia de automóviles solo recordaba un detalle: Era muy buen mozo... En realidad, muy buen mozo²⁰.

Desde el primer día, el periódico *La razón* siguió intensamente el crimen. En cada nueva nota (que en las primeras semanas se publicaron diariamente), el diario mantuvo viva la atención sobre el caso a fuerza de crear noticias. Al igual que *Primera plana*, se dedicaba a enfatizar la espectacularidad del hecho a través de la magnificación de su violencia, la descripción detallada de diversas escenas policiales y la identificación de personajes que capturarán la atención del lector. A días del asalto, por ejemplo, el diario destacó la detención de una posible cómplice: una mujer rubia de “insinuante figura, elegantemente vestida”²¹, que había sido vista en el establecimiento unos días antes del robo. El 25 de marzo de 1964, el descubrimiento de la vinculación de Tacuara con el asalto ocupó la totalidad de su primera plana. A un lado, el medio presentaba a José Luis Nell, el joven militante de 22 años que había disparado la ametralladora, y en el centro se preguntaba “¿Qué está ocurriendo?”. Rápidamente, agregaba que las “próximas horas traerían revelaciones sensacionales en torno a las verdaderas proyecciones que tendrían en el país y también en el exterior las actuaciones terroristas y criminales de Tacuara”²².

En agosto de 1964, la revista *Atlántida* daba por terminada a la agrupación “Tacuara”. Junto a una fotografía del Policlínico Bancario, afirmaba que, como producto del fracaso del asalto, “el movimiento quedó prácticamente disuelto”²³. Sin embargo, el medio editado por Luis Pico Estrada insertaba el caso en un contexto más amplio de violencia juvenil y, de forma genérica, se preguntaba: “¿Dónde está la causa real,

¹⁹ “El caso policlínico bancario”, *Primera plana*, 28

²⁰ *Ibid.*, 28.

²¹ “El asalto trágico”, *La razón*, 9.

²² “¿Qué está ocurriendo?”, *La razón*, 1.

²³ La Riestra, “La trágica violencia”, *Atlántida*, 93.

profunda, de la violencia? [...] ¿Cómo es posible que este muchacho, hijo de un hogar católico [...] haya podido mezclarse en estas cosas?”²⁴.

Un crimen cinematográfico

Fue a comienzos de 1964 cuando Luis Pico Estrada acercó a la compañía Aries Cinematográfica S.A. el proyecto de una ficción policial basada en el asalto al Policlínico Bancario. Por ese entonces, Pico Estrada era un joven periodista de renombre. Con apenas 28 años, había escrito en las revistas *Usted*, *Tarea Universitaria*, *Platea* y *Atlántida*, en la agencia cubana *Prensa Latina* y en los periódicos *La Nación*, *La Prensa* y *La Razón*. Pero su firma no se reducía al ámbito periodístico. A principios de la década del sesenta había dado dos pasos importantes hacia la diversificación de sus tareas como escritor: en 1962 publicó su primera novela titulada *Unos cuantos días*²⁵ y en 1963 vio su nombre en los créditos de la película de Fernando Ayala, *Primero yo*, que lo tuvo como guionista²⁶.

Su acercamiento a la compañía Aries, por tanto, se enmarcó en un vínculo ya establecido con Héctor Olivera y Fernando Ayala, sus directores, quienes a partir de los guiones de David Viñas, figura fundamental del grupo *Contorno*, habían encontrado un horizonte temático en el tratamiento de la vida social, política y cultural de la época. Por esos años, el propio Ayala afirmaba: “El público está preocupado por los extraños acontecimientos actuales, y los realizadores, que en cierta forma expresamos al público, tratamos de responderle enfocando el caso humano que hay detrás de cada una de estas noticias”²⁷. Así, la propuesta de Pico Estrada de llevar al cine la problemática de las nuevas juventudes armadas respondía plenamente al interés de Aries. A pesar de que, como se ha dicho previamente, esta temática ya había sido abordada por el cine policial argentino, en su autobiografía Olivera recuerda el origen de este largometraje del siguiente modo:

Luis Pico Estrada nos acercó un argumento que nos gustó. Le encargamos que desarrollara el guion que se llamó *Con gusto a rabia* [...]. Este fue el primer *film* nacional que hizo referencia a movimiento guerrillero alguno, en este caso, el grupo precursor de Montoneros²⁸.

Para su segundo proyecto audiovisual con el sello Aries, Pico Estrada convocó a dos escritores que conocía bien: su colega Carlos Izcovich y su esposa Sara Gallardo. Por un lado, Izcovich trabajaba junto con Pico Estrada en la revista de espectáculos

²⁴ Ibid., 95.

²⁵ *Unos cuantos días* ganó en 1961 el segundo premio en el concurso internacional de novela de la Editorial Losada.

²⁶ El argumento de *Primero yo* estuvo a cargo de Olivera y la realización del guion de Pico Estrada y Ayala. Esta película aborda el vínculo conflictivo de un padre “*play boy*” y machista con su joven hijo.

²⁷ “El público busca realidad”, *Atlántida*, 11.

²⁸ Olivera, *Fabricante de sueños*, 121.

Platea y en la publicación de la Universidad de Buenos Aires Tarea Universitaria, en las cuales se dedicaba a cubrir arte, cultura y espectáculos. Además, mantenía un vínculo cercano con Pico Estrada y Gallardo, con quienes compartía el interés por la práctica artística²⁹. Por otro lado, Gallardo había escrito en *Primera Plana*, *Platea*, *Tarea Universitaria* y *Atlántida*, entre otras publicaciones. Asimismo, en paralelo a sus trabajos como periodista, había iniciado una carrera literaria con la publicación de las novelas *Enero* de 1958 y *Pantalones azules* de 1963.



Facsimil de Primera plana: "El caso del policínico bancario: ¿Fue asesinado el entregador?", 17 de septiembre de 1963

Pero ¿qué buscaban en el cine estos periodistas que en la década del sesenta comenzaron a desarrollarse en el campo artístico? Marcos Zangrandi reconoce que, a partir de la década del cincuenta, con el estreno de *El túnel* (Klimovsky, 1952) y *Días de odio* (Torre Nilsson, 1953), el cine argentino comenzó a constituirse como un espacio atractivo para el campo literario³⁰. Esto no fue «un rasgo propio de una “nueva ola” ni un signo exclusivamente moderno (aunque fue enarbolado de este modo), sino una tendencia que cruzó toda la producción cinematográfica de aquel tiempo»³¹.

²⁹ Además de dedicarse al periodismo, Izcochich era actor. En 1971, estrenaría *Amo*, su primera obra de teatro como dramaturgo. A partir de ese momento, desarrollaría una considerable carrera como escritor en el teatro independiente.

³⁰ *El túnel* se basó en la novela homónima de Ernesto Sábato y *Días de odio*, en el cuento "Emma Zunz" de Jorge Luis Borges. Ambos proyectos de adaptación contaron con la intervención de sus escritores.

³¹ Zangrandi, *Los agentes dobles*, 10.

El fenómeno de acercamiento entre realizadores cinematográficos y escritores reconocido por Zangrandi convergió con un proceso más amplio de desdibujamiento de las fronteras disciplinarias que delimitaban al cine, la literatura y el periodismo. A lo señalado por el autor, habría que agregar la creciente modernización del periodismo que tuvo lugar en la década del sesenta y que es popularmente conocida como “nuevo periodismo” a partir del ensayo homónimo de Tom Wolfe de 1973. Ésta respondió a la fórmula de que se “leyera igual que una novela”³² y buscó provocar al lector “de forma a la vez intelectual y emotiva”³³ a través de un abanico de recursos literarios. Entre los exponentes de esta tendencia en la prensa argentina, puede mencionarse *Primera Plana*, *Panorama* y *Confirmado*, periódicos y revistas en los que trabajaron Pico Estrada, Gallardo e Izcovich³⁴.

Si en algunos casos esta creciente interdisciplinariedad significó para los escritores nuevos ámbitos de reconocimiento público, en otros simplemente permitió la diversificación de sus posibilidades laborales. A pesar de que es complejo conjeturar aquello que movilizó a Pico Estrada, Gallardo e Izcovich a participar en la escritura de *Con gusto a rabia* (ya que se carece de testimonios sobre el tema), algunos detalles biográficos permiten acercarse a una respuesta con relación a los dos primeros. La alternativa del reconocimiento público parece prevalecer en los intereses de Pico Estrada, quien en paralelo a sus tareas como periodista desarrolló una significativa carrera como guionista de Leopoldo Torre Nilsson a partir de su *Martín Fierro* de 1968- Mientras que la diversificación laboral definió la participación de Gallardo, que ocultó su trabajo en *Con gusto a rabia* bajo el nombre de Josefina Araoz³⁵. En relación con el uso de este pseudónimo, Lucía María De Leone afirma que:

evitaría la confusión de su nombre de escritora, incluso de periodista reconocida, [...] con quien firma un trabajo de escritura de un guion cinematográfico (que no es su “especialidad” ni su formato predilecto, que es colectiva y que no define la construcción de su figura de escritora)³⁶.

Entonces, cabe preguntarse, ¿qué llevó a Pico Estrada a elegir el caso del asalto al Policlínico Bancario para llevarlo al cine?, ¿por qué seleccionó este proyecto para ser escrito colectivamente con Gallardo e Izcovich? y ¿cómo podría caracterizarse el enfoque elegido por estos tres escritores para abordar el caso político-policial?

³² Wolfe, *El nuevo periodismo*, 14.

³³ Ibid., 22.

³⁴ Ya en 1957 Rodolfo Walsh había publicado la primera edición de *Operación masacre*, considerada la primera novela de no ficción periodística, sobre los fusilamientos de José León Suárez de 1956.

³⁵ Luis Pico Estrada coescribió para Leopoldo Torre Nilsson *El santo de la espada* (1970), *Guemes, la tierra en armas* (1971), *La maffia* (1972), *Los siete locos* (1973), *La guerra del cerdo* (1975) y *El pibe cabeza* (1975).

³⁶ De Leone, *La diversificación autoría Gallardo*, 297-298.

¿Un *noir* periodístico?

Con gusto a rabia narra los últimos días de Diego Correa (Alfredo Alcón), un joven nacionalista de extrema derecha que viaja a Buenos Aires para estudiar, pero que rápidamente es cooptado por una organización armada dirigida por un exiliado nazi. Hijo de una familia aristocrática venida a menos, Diego es presentado como un tradicionalista violento pero idealista. Su vida, sin embargo, se transforma cuando conoce a Ana (Mirtha Legrand), una mujer de clase alta que quiebra su masculinidad, fractura sus ideales nacionalistas y lo convierte en un hombre inestable que asalta el Policlínico Bancario y traiciona a sus compañeros guerrilleros para fugarse con el dinero³⁷.

En una primera instancia, la elección de la temática por parte de Pico Estrada se inserta en lo que *El Heraldito* ya identificaba como el interés por el “cine periodístico”. Hasta ese momento, las películas incluidas bajo esta categoría habían cosechado un público limitado pero, en el marco de un álgido debate por la Ley del 6 a 1³⁸, permitían soñar a los realizadores con un próspero futuro si lograban capturar al público cautivo que seguía las crónicas periodísticas en las cuales se basaban sus argumentos³⁹. En el caso de los *films* que abordaron la problemática de las guerrillas urbanas y rurales de los años sesenta, esta aspiración resulta menos descabellada si se tiene en cuenta que la figura del joven violento que cae en el crimen por su disconformidad con el presente se insertaba particularmente bien dentro del arquetipo *noir* del varón psicológicamente inestable con el que trabajaba una parte del cine negro del periodo⁴⁰.

De fronteras imprecisas, el *film noir* siempre ha encontrado en sus personajes masculinos un eje en torno al cual estructurar su identidad. Ya en 1955, con la publicación del primer estudio enteramente dedicado al cine negro, *Panorama del cine negro: 1941-1953*, Raymond Borde y Éttiène Chaumeton definieron al *film noir* mediante la presencia del crimen, “su impronta más constante”⁴¹, y la identificación de lo que caracterizaron como “lo insólito” de sus protagonistas. En el contexto de un Estados Unidos de posguerra marcado por el crecimiento de la criminalidad, la instauración de un nuevo tipo de realismo en torno a la violencia y la popularización del psicoanálisis, los autores reconocieron en los *films* norteamericanos un protagonista desprovisto

³⁷ El destino real de este dinero, según Juan Manuel Padrón, era ser utilizado “para diferentes acciones de sabotaje –voladura de centrales eléctricas, de gasoductos y de refinerías de YPF–, y tenían como objetivo final la organización de comandos insurreccionales en diferentes puntos del país con el objetivo de tomar el poder”. (Padrón, *¡Ni yanquis, ni marxistas!*).

³⁸ A comienzos de 1963, el INC dispuso, mediante el decreto ley N° 2979/63, el deber de toda distribuidora de incluir una película nacional cada seis extranjeras. La medida despertó entusiasmo en los productores nacionales y rechazo en las distribuidoras nacionales y extranjeras. Para 1965 se continuaba negociando su posible aplicación. Nunca entró en vigor.

³⁹ En su primera semana en cartel, *Con gusto a rabia* recaudó poco más de seiscientos mil pesos.

⁴⁰ El arquetipo está presente en numerosas películas del cine negro realizadas desde principios de los años cuarenta hasta finales de los cincuenta. Se puede observar, por ejemplo, en *films noirs* canónicos como *Double Indemnity* (Wilder, 1944) y de serie b como *Detour* (Ulmer, 1945).

⁴¹ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 13.

de los puntos de guía psicológicos que explicarían sus acciones criminales. En sus palabras: “Solo en ellos reside todo lo insólito de la obra; en esas criaturas larvadas y misteriosas que no muestran sus cartas más que ante la muerte”⁴².

“Lo insólito” de Borge y Chaumeton fue profundizado por Carlos Heredero y Antonio Santamarina, quienes insertaron esta idea en el marco de lo que denominaron una “escritura ambivalente”⁴³. Así, la inestabilidad de los personajes masculinos formó parte de un procedimiento complejo, realizado mediante recursos formales específicos que fueron dispuestos en función de una escritura cinematográfica en la que la linealidad causal del relato se vio interrumpida:

Estas ficciones no solo propician la expresión metafórica o elidida de la violencia dentro de una continuidad con apariencia realista, sino que además genera, simultáneamente, tensiones subterráneas, significados dobles, alusiones indirectas, montaje sincopado y continuidad entrecortada; es decir, toda una batería de efectos secundarios que obstaculizan la estabilidad del sentido y que dificultan la linealidad meramente causal del relato⁴⁴.

Con gusto a rabia elabora una escritura ambivalente que interrumpe la causalidad del relato a través del progresivo desequilibrio de su protagonista. En la película de Ayala, la enajenación de Diego es detonada a partir de que éste se reconoce incapaz de cumplir con su rol de género: en su caso, ser proveedor económico de Ana. A pesar de que ella no cumple con el arquetipo de la *femme fatale* (carece de agencia y no es el deseo de independencia lo que moviliza sus acciones), su introducción en el argumento genera uno de sus efectos más habituales: la crisis de masculinidad del protagonista, que pierde su integridad como individuo y comete el crimen para recuperarla⁴⁵. La vieja mansión llena de goteras en la que vive Diego, la cual forma parte del poco patrimonio familiar que le queda como herencia, se ofrece como expresión visual de la fragilidad económica que rodea todas sus acciones y que para él es el único impedimento que lo separa de su enamorada, quien está casada con un hombre ausente, pero adinerado, que la mantiene.

⁴² Ibid., 19.

⁴³ Heredero y Santamarina, *El cine negro*, 255.

⁴⁴ Ibid., 258.

⁴⁵ Janey Place define al arquetipo de la *femme fatale* del siguiente modo: “La independencia es su objetivo, pero su naturaleza en el cine negro es fundamental e irremediamente sexual. La insistencia en combinar las dos (agresividad y sensualidad) en una mujer por lo tanto peligrosa es la obsesión central del cine negro”. (Place, “Women in Film Noir”).



Fotograma de *Con gusto a rabia* (Ayala, 1965)

La crisis de masculinidad de Diego, sin embargo, no es más que el disparador de una “rabia” que es caracterizada como resentimiento violento, que antecede a su ideología nacionalista y que lo define en términos ontológicos. Sobre esto, Esteban Campos afirma que:

el desequilibrio de Diego va en aumento a medida que transcurre el *film*, al punto que Ana le termina siguiendo la corriente como si fuera un demente, hasta que lo entrega a la policía [...] en Diego la violencia dominada por la hbris es preideológica y obedece a las pulsiones más primarias⁴⁶.

Esta representación del conflicto de Diego, centrado en un opaco malestar psicológico, frustra todo intento de abordar el móvil de sus acciones criminales bajo una óptica ideológica. Así, si bien Elena Goity afirma que en los primeros años de la década del sesenta proliferó en el cine policial argentino “una nueva figura, otro insatisfecho social y político que cree que la única manera de transformar la realidad es la violencia: el subversivo”⁴⁷, en el caso del protagonista de *Con gusto a rabia* su dimensión subversiva funciona como una pantalla que encubre una pulsión criminal preexistente e incomprensible tanto para el espectador como para el propio personaje.

⁴⁶ Campos, “Guerrilleros con gusto a rabia”, 104.

⁴⁷ Goity, “El cine policial”, 178.

Despojada del almacén ideológico que aportaría la identificación del proyecto político que moviliza a su joven guerrillero, en *Con gusto a rabia* lo que prevalece es la espectacularización de la violencia. No se trata de comprender las causas que llevaron a Diego a cometer el crimen, sino de observar con horror sus consecuencias. Ésta, como se ha señalado, es la misma línea que privilegian las notas sensacionalistas que sirvieron de fuente para el trabajo de escritura realizado por Pico Estrada, Gallardo e Izcovich. Disfrazado de enfermero, Diego viaja en el interior de una ambulancia y comprueba nervioso el estado de inconciencia del verdadero conductor, dormido por el efecto de la droga que le acaba de inyectar. Toda la actuación de Alfredo Alcón se reduce a la expresividad de su mirada, ya que una mascarilla le oculta el resto del rostro. Eso, en cualquier caso, es todo lo que esperan ver los espectadores: el punto de vista de aquel criminal del que tanto leyeron. Ya en el Policlínico Bancario, filmado en escenarios reales, Diego le apunta con una ametralladora a la policía y a los empleados que son sorprendidos por el asalto. Dentro del camión blindado, los jóvenes guerrilleros rescatan el botín, pero la cámara panea lentamente sobre el exterior y reconstruye la subjetiva nerviosa del protagonista. Así, el arma oscila lentamente entre los civiles y los oficiales. Los espectadores del *film* ya conocen el desenlace fatal, pero ahora comprenden sus motivos a través de la mirada alienada del protagonista: la locura. Minutos más tarde, y luego de cometido el crimen, Diego regresa a su derruida mansión. Con el dinero sobre la cama, confiesa sus verdaderos intereses a un joven nacionalista que participó en el asalto y que lo observa incrédulo: “estoy harto de arriesgar el pellejo por la Causa. Una Causa que no nos lleva a ningún lado. De hoy en adelante, las órdenes me las doy yo”⁴⁸. El joven, que es prácticamente un niño y que todavía está vestido de enfermero, lo acusa de ladrón y Diego lo golpea brutalmente.

Con gusto a rabia se estrenó en las postrimerías del denominado periodo clásico-industrial, bajo la estela deslumbrante del cine moderno de la Generación del 60. Sin embargo, el empleo de los códigos del *film noir* respondió a lo que Emilio Bernini define como la “formación de un compromiso”⁴⁹ que fue característica en la transposición genérica realizada por las películas de las décadas previas. En “Políticas del policial en el cine argentino”, el autor aborda la negociación estética y política que el cine argentino efectuó para importar los géneros hollywoodenses a “una industria proporcionalmente más modesta y a una cultura heterogénea”⁵⁰. Mientras que en el cine industrial esta negociación se definió mediante la formación de un compromiso en el que se subsumió la ambivalencia *noir* a la mirada policial del Estado, en el cine moderno ésta se caracterizó por la “oposición al policial como género del orden”⁵¹.

A pesar de que, en una primera instancia, la película se sitúa en el territorio de lo indeterminado a través de la caracterización de Diego como un joven ambivalente que

⁴⁸ Ayala, *Con gusto a rabia*, min. 68.

⁴⁹ Bernini, “Políticas policial cine argentino”, 191.

⁵⁰ *Ibid.*, 185.

⁵¹ *Ibid.*, 191.

acciona de forma errática, en el momento en que el protagonista asalta el Policlínico Bancario su opacidad psicológica es definida plenamente como locura. Esta caracterización anula su posible dimensión subversiva como joven guerrillero y reduce su accionar violento a un problema psiquiátrico del cual se elige obviar sus causas. Éstas, simplemente, responden a una psiquis perturbada. Mediante este movimiento, la película despoja a su protagonista de su dimensión política para convertirlo en un individuo irracional e invita a los espectadores a ver en sus acciones como miembro de una guerrilla urbana no la expresión de un sector etario que en la década del sesenta atravesaba importantes transformaciones socioculturales, sino más bien el desorden de un joven violento que debe ser encauzado.



Fotograma de *Con gusto a rabia* (Ayala, 1965)

La despolitización de la juventud que llevó a cabo *Con gusto a rabia* fue, a su vez, una constante en el tratamiento de este nuevo actor social en la prensa gráfica nacional durante la década del sesenta. El mismo año del asalto al Policlínico Bancario, *Primera Plana* publicó un estudio dedicado a la juventud nacional donde aseguró que para sus entrevistados “los días son demasiado iguales. Casi idénticos a pesar de las diferencias de clase y los sentimientos que los mueven”⁵². Esta misma línea fue la de revistas como *Confirmado*, que en 1966 reconoció el “profundo desinterés por la política”⁵³ de la juventud, o *Siete días*, que se preguntaba en 1967 “¿Para qué sirve

⁵² “Incomunicación miedo generación futuro” *Primera plana*, 30.

⁵³ “Informe sobre la juventud”, *Confirmado*, 37.

la juventud argentina?” y respondía rápidamente que en líneas generales “la actitud actual del joven argentino es de escepticismo. Se ve impedido de actuar en política, en agrupaciones estudiantiles, y considera que el gremialismo representado por la CGT está en crisis”⁵⁴.

El reordenamiento de los elementos ambivalentes del *film noir* para hacer de Diego una víctima de la locura no fue, tampoco, un hecho aislado dentro del cine del periodo. Según afirma Daniel Adrián Giacomelli, las películas policiales de “corte comercial”⁵⁵ realizadas en los primeros años de la década del sesenta mantuvieron “ciertas manifestaciones del género industrial”⁵⁶ a pesar de haber sido producidas luego del periodo clásico-industrial. Estas manifestaciones respondieron a:

la forma en la cual, teniendo en cuenta las exigencias estético-políticas con las que los realizadores debían negociar al trasponer géneros de Hollywood al contexto local, las películas de cine negro asumen un compromiso político en el que prevalecen valores tradicionales y la integridad de las instituciones⁵⁷.

Entre los *films* con los que trabaja Giacomelli, se encuentra *La patota* (Daniel Tinayre, 1960), *Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968) y *Orden de matar* (Román Viñoly Barreto, 1965). Este último narra las acciones criminales de un grupo de jóvenes armados que son despojados de toda ideología para ser representados como viciosos, adictos a las orgías y a las drogas, que encuentran en la violencia un placer del mismo orden. A pesar de que en esta película el contexto político del país es difuso, es posible ver en la representación del asesinato de una joven estudiante una referencia directa al crimen de Norma Penjerek de 1962⁵⁸, un caso que “desató el pánico moral más intenso del que se tenga memoria en la Argentina de los años sesenta”⁵⁹.

Gallardo y los jóvenes guerrilleros

El vínculo entre el tratamiento realizado en *Con gusto a rabia* sobre el caso del asalto al Policlínico Bancario y el periodístico resulta aún más evidente cuando se analiza el *film* junto a las obras literarias que habían publicado Pico Estrada y Gallardo solo unos años antes. Esta comparación permite, además, acercar una hipótesis sobre el motivo por el cual Pico Estrada eligió este caso para llevar al cine junto con Gallardo. Si al momento de producir *Con gusto a rabia* la presencia de las juventudes

⁵⁴ “¿Para qué sirve juventud?”, *Siete días*, 51.

⁵⁵ Giacomelli, “juventud. modernización cultural cine”, 38.

⁵⁶ *Ibid.*, 40.

⁵⁷ *Ibid.*, 40.

⁵⁸ Norma Penjerek fue una joven de diecisiete años que desapareció el 29 de mayo de 1962. Su cuerpo apareció sin vida a mediados de julio y la policía nunca descubrió a los responsables de su asesinato.

⁵⁹ Manzano, *La era de juventud*, 155.

armadas en la pantalla grande era lo suficientemente difusa como para que Olivera se adjudicara el mérito de su inclusión cinematográfica, la situación era distinta en la literatura. La primera novela de Pico Estrada *Unos cuantos días* (1962) y la segunda novela de Gallardo *Pantalones azules* (1963) abordaron desde distintos enfoques la problemática de una nueva juventud desencantada con su presente, desocupada, desprovista de un propósito social y receptiva a la violencia criminal o política como solución a la abulia. Para el estudio de *Con gusto a rabia*, el análisis de *Pantalones azules* resulta particularmente interesante ya que en ella la autora introduce una serie de temas que, años después, aparecerán como sometidos a un espejo deformante en la película de Ayala.

Pantalones azules narra el verano de Alejandro, un joven universitario de familia estanciera y tradición nacionalista que vive monótonamente sus tardes en Buenos Aires. Hastiado, reparte su tiempo entre los atentados antisemitas que lleva a cabo con un grupo político de extrema derecha y los encuentros que tiene con su novia, con quien sueña un futuro incierto en el cual estarán casados, serán independientes y, fundamentalmente, tendrán relaciones sexuales. Los días de Alejandro cambian rotundamente cuando conoce a Irma, una joven trabajadora e inmigrante judía que lo vincula con un mundo nuevo para él. Con ella, conoce la costa de Olivos, donde descansan las clases populares, habla de sus proyectos personales y se relaciona con una forma de deseo sexual que hasta ese momento tenía vedado por su catolicismo⁶⁰.

Al igual que el protagonista de *Con gusto a rabia*, Alejandro es un joven inestable, reaccionario frente a una modernidad que lo desborda, que está frustrado sexualmente y que siente una pulsión violenta que no comprende. Del mismo modo que a Diego, su presente le disgusta y, aunque no sabe qué hacer con él, busca una razón de ser en la violencia política de extrema derecha. A partir de este cuadro de situación, Gallardo construye un relato completamente diferente al presentado en la película de Ayala. Al definir la historia amorosa de la novela en torno a Irma, ese otro que condensa todo el odio antisemita de Alejandro, la autora centra el conflicto de la historia en el posible desmoronamiento de los valores políticos y religiosos de su protagonista, sobre los cuáles erigió una vida que es a la vez un yugo. A partir de esta tensión es que se dirime todo el conflicto de la historia. Así, la acción política de extrema derecha se presenta en el medio de este debate que es principalmente ideológico sin dejar de ser introducido bajo la mirada psicológicamente inestable de su protagonista. En 1982, la propia Gallardo sintetizó el conflicto de la obra del siguiente modo:

Pantalones azules [...] trata de un muchacho estudiante que se pasa un verano preparando sus exámenes en Buenos Aires. Tiene la cabeza llena de ideas equivocadas que le han metido desde que nació. Ese verano tiene ocasión de corregirlas, pero prefiere quedarse con las que ya tiene, una pena.

⁶⁰ Gallardo, "Historia de mis libros", 58.

Tanto en *Pantalones azules* como en *Con gusto a rabia*, este conflicto se define espacialmente en la oposición del campo frente a la ciudad. Mientras Buenos Aires significa para los personajes masculinos un espacio corrupto en donde se condensan todas las transformaciones sociales que desprecian, el campo sintetiza de forma amplia unos ideales nacionalistas que desbordan su capacidad de expresión pero que les hinchan el pecho de orgullo. Alejandro se lo intenta explicar a Irma:

No se puede ir en una excursión al campo nuestro. Es allí donde está la Argentina. Ella es eso. [...] El misterio, la grandeza, no sabés lo que es eso cuando se pone el sol. Sentís que allí... Mirá: Dios tiene un destino especial para esta tierra⁶¹.



Portada de *Pantalones azules* (Gallardo, 1963)

Así como Diego le ruega a Ana que proteja el patrimonio histórico de su estancia familiar porque observa en su posible destrucción la amenaza a una tradición nacional que él pretende defender, Alejandro le reclama a su novia que no plante en su campo árboles europeos porque éstos contaminan “el paisaje criollo”⁶². Sin embargo, mientras Diego encuentra en la ciudad eso que Andrew Dickos define como la experiencia del “mundo urbano” *noir*, “una experiencia existencial modificadora:

⁶¹ Gallardo, *Pantalones azules*, 45.

⁶² *Ibid.*, 72.

ser uno entre ninguno”⁶³, Alejandro descubre en Irma (un personaje femenino con su propia agencia) la posibilidad de establecer lazos con el otro que no son los de la violencia. Así, *Pantalones azules* se sitúa en un terreno ideológicamente más inestable que el de *Con gusto a rabia*, en un espacio “ambivalente” para la terminología *noir* donde el claro-oscuro produce efectivamente sombras y no los blancos y negros bien definidos con los que representó a la juventud el cine y el periodismo analizados en el presente artículo.

Conclusión

El empleo de la categoría de “cine periodístico” por parte del *Heraldo del cinematógrafo* no da cuenta de la transposición al medio audiovisual de casos policiales tratados en la prensa (ya que este aspecto formó parte del cine policial nacional desde sus orígenes), sino de la novedosa intervención de la industria nacional en la actualidad política argentina que, al igual que los medios gráficos, buscó disputar el sentido en torno a lo acontecido por esos años. Fragmentario, altamente literario y con un sesgo marcadamente sensacionalista, el tratamiento periodístico del asalto al Policlínico Bancario encontró un eco audiovisual en el guion de *Con gusto a rabia*, escrito por Pico Estrada, Gallardo e Izcovich. Así, el cine y la prensa participaron de la aparición de una serie de grupos juveniles que en la década del sesenta incorporaban la lucha armada a su horizonte de acción política a través de un discurso doble: a la vez que representaron el surgimiento de estos jóvenes radicalizados, despojaron a la juventud de su componente político-ideológico para desplazarla hacia un campo donde la violencia incomprensible permitía convertirla en sujeto del terror.

El análisis realizado en el presente artículo sobre el empleo de ciertos códigos del *film noir* fundamentalmente en el protagonista de *Con gusto a rabia* pretende dar cuenta de este objetivo. Como representante de la juventud, Diego es el terreno donde se construye el sentido de la película y el centro en torno al cual circula la narración. Así, es presentado a la vez como misterio y espectáculo violento. Según se afirmó previamente, su construcción como un joven que acciona de forma errática y delinque por su disconformidad con el presente responde al arquetipo *noir* del varón psicológicamente inestable y masculinamente frágil con el que trabajó una parte del cine negro del periodo. Su resolución final en la locura, y la implicancia que esta decisión tiene con relación al proyecto político que inicialmente parecía movilizar al protagonista, anula su dimensión ambivalente. Sin embargo, no se podría decir que ésta niegue su caracterización como personaje *noir* ya que, en su adaptación a la industria argentina, el cine negro adquirió inevitablemente particularidades nacionales. Además, si bien el protagonista es el claro centro en torno al cual orbita la narración, en su discurrir el *film* de Ayala ofrece un abanico de jóvenes disgustados

⁶³ Dickos, *Street with No Name*, 63.

con su presente que encuentran en la lucha armada un horizonte político en el cual creen, que son subversivos y que tironean a la película hacia el terreno de lo inestable.

Con gusto a rabia resultó un fracaso de crítica y de taquilla. Estrenada con demora, no logró montarse sobre el interés que despertó el asalto al Policlínico Bancario en el público de masas ni replicar el efectismo sensacionalista que había impreso sobre el caso la prensa gráfica nacional. Tampoco traspuso con éxito la compleja lectura que hizo la novela de Gallardo sobre la juventud burguesa de los años sesenta y su vinculación con la violencia. Hija de un proceso de desdibujamiento disciplinar entre periodismo, literatura y cine, la película de Fernando Ayala se quedó a medio camino de todo y resultó insatisfactoria tanto para el público de género como para los espectadores del cine moderno de la década del sesenta.

Bibliografía

Atlántida. “El público busca realidad”, N° 1170, agosto de 1964, 10-11.

Bartolucci, Mónica Inés y Favero, Bettina. “¿Quiénes son los desaforados? Una mirada ampliada al concepto de violencia y juventud sesentista desde la prensa masiva”.

Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias. Departamento de Letras; *Revista Contenciosa*; III, 2015.

Bernini, Emilio. “Políticas del policial en el cine argentino”. En R. Setton & G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015)*. Literatura, cine, televisión, historieta y testimonio. Buenos Aires: Título, 2016. 185-192.

Campos, Esteban Javier. “Guerrilleros *con gusto a rabia*: La representación del Tacuara en el cine argentino de los años 60”. *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, 2016. 229-245

Confirmado. “Informe sobre la juventud”, N° 65, 15 de septiembre de 1966, 34-37.

Dickos, Andrew. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*.

Lexington: University Press of Kentucky, 2002.

De Leone, Lucía María. *La diversificación de la autoría en la obra literaria y periodística de Sara Gallardo* (Argentina Siglo XX), [Tesis de Posgrado en Historia], Repositorio Universidad de Buenos Aires, 2012.

Gallardo, Sara. *Pantalones azules*, Buenos Aires: Fiordo, 2016.

Gallardo, Sara. “Historia de mis libros y otras cosas”. En *¡Adelante la isla!* Buenos Aires: Abril, 1982. 50-61

Galván, María Valeria. *El Movimiento Nacionalista Tacuara y sus agrupaciones derivadas: una aproximación desde la historia cultural* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Repositorio Institucional UNSAM, 2008.

Galván, María Valeria. “Tacuara: una aproximación desde las miradas de sus

contemporáneos”, *Entrepasados*, Buenos Aires, 2012. Pp. 27-28.

Giacomelli, Daniel Adrián. “El lado oscuro de la juventud: Sexo, drogas y modernización cultural en el cine negro argentino de los años sesenta”. *Escuela Superior Politécnica del Litoral. Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual; Ñawi*, 2024. 37-55

Goity, Elena. “El cine policial” en España, C. (comp.). *Cine argentino: modernidad y vanguardia 1957/1983* Vol 2. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

Heraldo del cinematografista. “No el Sino los Casos Penjerek. No se puede expresar la realidad copiándola - Pondal Ríos”, Año 34, 6-13 de enero de 1965, 18.

La razón. “El asalto trágico”, N° 19627, 1 de septiembre de 1963, 9.

La razón. “¿Qué está ocurriendo?”, N° 19829, 25 de marzo de 1964, 1.

La Riestra, Juan Bautista. “La trágica violencia”; *Atlántida*, N° 1170, agosto de 1964, 91-95

Manzano, Valeria. *La era de la juventud en Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.

Melón Pirro, Julio César. “La prensa de oposición en la Argentina post-peronista”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 13, N.º 2, 2014.

Martini, Stella. “El sensacionalismo y la falacia de la objetividad Reflexiones acerca de la noticia sobre el delito en la prensa argentina.” *AVATARES de la Comunicación y la Cultura* 12, 2016.

Siete días. “¿Para qué sirve la juventud argentina?”, Año I, 13 de junio de 1967, 51.

Olivera, Héctor. *Fabricante de sueños*. Buenos Aires: Sudamericana, 2021.

Padrón, Juan Manuel. *¡Ni yanquis, ni marxistas! Nacionalistas. Nacionalismo, militancia y violencia política: el caso del Movimiento Nacionalista Tacuara en la Argentina, 1955-1966*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de General Sarmiento, 2017.

Panorama. “Los ejércitos del terror”, N.º 13 junio 1964, 31.

Petrecca, Mariano. *Sucesos entre la caída y la vuelta: sensacionalismo, política y peronismo en la revista Así el mundo en sus manos (1955-1972)*. [Tesis de Posgrado en Historia] Repositorio Universidad de San Andrés, 2020.

Place, Janey. “Women in Film Noir” en Kaplan, E. A. (Ed.). *Women in film noir*. Bloomsbury Publishing. 2019. 47-69.

Primera Plana. “Otra vez, atentados y crímenes políticos”, Año II, 10 de marzo de 1964, 6.

Primera plana. “Entre incomunicación y miedo vive la generación del futuro”, Año II, 2 de julio de 1963, 30.

Primera plana. “El caso del policínico bancario: ¿Fue asesinado el entregador?”, Año II, 17 de septiembre de 1963, 28

Wolfe, Tom. *Nuevo Periodismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

Zangrandi, Marcos. "Registros realistas, pantallas modernas. Escritura y colaboración de Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky en *El último piso y El terrorista*". Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación; *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*; 93, 2019. 209-227

Zangrandi, Marcos. *Los agentes dobles: escritores y cineastas en la transformación del cine argentino*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo