

30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano, Manetti, Ricardo y Rodríguez Riva, Lucía (Buenos Aires (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria.

Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman.

Cita:

Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman, "*Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria.*" en *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Manetti, Ricardo y Rodríguez Riva, Lucía (Buenos Aires (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2014).

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/lucia.rodriguez.riva/17>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pVV0/HUz>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria

Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman

Introducción

Luis César Amadori (1902-1977) fue crítico de espectáculos en prensa escrita, letrista de tango, creador de revistas porteñas y director cinematográfico, motivos por los cuales puede ser considerado como uno de los grandes impulsores de la industria cultural, especialmente aquí, pero también en España y con cierto reconocimiento en México. En función de ello, afirmamos que es válido pensar la obra de Amadori como un caso paradigmático del cine transnacional, concepto que retomamos de la propuesta metodológica del historiador brasileño Paulo Antonio Paranaguá, quien sostiene que “hay corrientes transnacionales y estrategias continentales por lo menos desde el advenimiento del cine sonoro” (2003: 15) y que por lo tanto “[el cine de] América Latina sólo adquiere sentido en una perspectiva comparatista, sin que el marco regional implique una homogeneización forzada o una subestimación de las diferencias” (ídem: 16). Asimismo, en este capítulo ampliaremos el marco de Latinoamérica para incluir también a España, refiriéndonos entonces al cine iberoamericano. Sucede que en la década de los ‘30 se desarrollan las tres principales industrias fílmicas en lengua hispana: la española, la mexicana y la argentina y sus contactos e intercambios a través de la producción, distribución y exhibición son permanentes a partir de ese momento y hasta la actualidad, por lo cual es pertinente considerar en este marco a aquel país ibérico. Tal como afirma Susana Velleggia, “la formación de los mercados de consumo cultural no es una cuestión espontánea ni librada a la lógica económica. Ella involucra, al mismo tiempo, la construcción de identidades culturales e imaginarios colectivos y de determinadas formas de percepción, no solo del arte y del cine, sino también del mundo.” (2011: 293). En este sentido, la producción fílmica de Amadori es un claro exponente de esas construcciones culturales y pueden estudiarse a través de ella los vínculos entre los diversos países. Valga como ejemplo el particular uso de ciertas matrices narrativas (especialmente, el melodrama y la comedia) y de estrellas como

Zully Moreno, *Palito* Ortega, Arturo de Córdoba, María Félix o Sara Montiel, especialmente significativas para el mercado cultural hispanoamericano.

Propondremos aquí un acercamiento a la propia mirada que el director tuvo sobre sus viajes a partir del análisis de algunos documentos de su legado personal, puesto que pueden verse aquellas travesías (de su infancia, juventud y adultez) como marcas identitarias que lo formaron en tanto personalidad artística. Los objetos analizados son dos diarios de viaje, un discurso, un documento policial y una fotografía, todos pertenecientes a la Colección Claudio España.¹

Sus viajes

Si bien Amadori fue un asiduo viajero, hubo algunos trayectos que marcaron especialmente su vida, a saber:

- Su viaje de niñez. Nació en Pescara (Italia) en 1902 y a los seis años emigró junto a sus padres a la Argentina, instalándose en Villa Ballester (Provincia de Buenos Aires).
- Su viaje iniciático: en 1926 volvió a Europa por primera vez, en una travesía donde se entrecruzaron compromisos laborales y cuestiones de interés personal.
- Sus viajes a las mecas del cine: se cuentan en su vida numerosos viajes a Hollywood y luego a México, donde filmó varios films (en 1950 y en 1966).
- Su exilio: en 1956, dada la afinidad que había demostrado con el gobierno peronista y luego del Golpe de Estado de 1955, se instaló en España junto a su mujer, Zully Moreno, y el hijo de ambos.
- Su retorno: en 1975 Amadori volvió a Buenos Aires, donde retomó la producción teatral en el Maipo. Dos años más tarde, en junio de 1977, murió en la ciudad en la que se había criado.

Viaje de Niñez

Como tantas familias italianas que buscaban un mejor porvenir, los Amadori decidieron dejar el pueblo de Pescara para arribar al puerto de Buenos Aires cuando Luis César contaba con seis años de edad. Se instalaron en la localidad bonaerense de Villa Ballester, pero tras la temprana muerte del padre en 1910, se trasladó con su madre a la Capital Federal, continuando sus estudios en el colegio La Salle. Desde la

¹ Para más información respecto al trabajo llevado adelante con el Legado Amadori-Zully Moreno, remitimos a Caresani, Morales, Pardo, Pereira, Rodríguez Riva, y Zylberman. (2013).

infancia de Amadori se presenta, entonces, la noción del viaje como experiencia transformadora de su vida.

Viaje Inicial

Amadori inició su carrera laboral en el periodismo, dedicándose a las páginas teatrales y a la crítica lírica. Por aquel entonces conoció a Pepe Arias, con quien llevó a cabo un simbólico viaje que siempre le gustaba recordar: una noche, juntaron las monedas que ambos tenían y se subieron a un mateo para pasear hasta donde el taxímetro permitiera. En ese recorrido, Pepe planteó si no deberían retomar las carreras que habían dejado inconclusas (la medicina en el caso de Amadori y la militar en el de Arias), sosteniendo que les devolvería la estabilidad en medio de la locura de “la noche porteña”. Afortunadamente, hicieron caso omiso y continuaron por el mismo rumbo. Según relataba Amadori, después “de aquel paseo con Pepe Arias, comenzaron a cambiar las cosas. Colaboré en varias revistas, además de mi trabajo en el diario. Estreché mis vinculaciones en el ambiente teatral, y así fue como un día me incorporaron al grupo de colaboradores de los espectáculos del Porteño (...)” (s/d, 1949) Por la importancia que Amadori otorgaba a este recuerdo, evidentemente este pequeño aunque significativo recorrido en mateo marcó el camino por el cual transitaría el resto de su vida.

A raíz de su participación en las revistas del teatro Porteño, le ofrecieron hacerse cargo de la Dirección del Teatro Cervantes a mediados de 1926. En diciembre de ese año se embarcó rumbo al Viejo Continente con el objetivo de contratar estrellas para la temporada del año siguiente. Encontramos aquí uno de los documentos más interesantes: dos diarios de viaje. El primero se titula “Yo, conmigo” y nos provee una pista de que el viaje no sería solo “de negocios”. Se trata de un cuaderno escolar, sin tapas, que comienza a escribir el 30 de noviembre, ya a bordo del barco. Mientras las primeras páginas están escritas con lapicera azul, el resto continúa con lápiz (incluso en el segundo cuaderno), por lo tanto la decisión no puede atribuirse a la falta de tinta, sino quizás a la idea de que no era un diario hecho para permanecer, más bien un mero registro de sus actividades, casi un ejercicio para la memoria: todos los días escribía algo de lo que hacía, aunque fuera en forma sintética.

El inicio de este diario es como el comienzo de una buena película. Ya llevaba diez días viajando en el barco, sin embargo recién en ese momento decidió empezar a

escribir porque había recibido “una fuerte impresión artística”. Dice: “El cinematógrafo arcaico de a bordo pasó anoche una película alemana que Aubert, el importador cinematográfico francés, titula *Le dernier des hommes*”.² Se trataba, como dedujimos después, de *Der letzte Mann* (F. W. Murnau, 1924). Le dedica cinco páginas, en las cuales describe la trama, resalta la labor de Emil Jannings y agrega: “ignoro el nombre del *metteur*, pero indiscutiblemente es un artista” -refiriéndose, sin saberlo, a Murnau: no se equivocaba. Anota: “He pasado la noche obsesionado con la intensidad emotiva de la historia, que parece despegada de las páginas de Gorki” y señala también que su sensación chocó con la del resto de los espectadores, que se fueron protestando. Es preciso señalar que Amadori estaba aún lejos del cine en tanto realizador³. Sin embargo, algunos rasgos de lo que le provocó semejante emotividad aquí pueden verse en algunos de sus primeros films con Pepe Arias: *Puerto nuevo* (1935), *El pobre Pérez* (1936) y, especialmente, *Napoleón* (1940).

Volviendo al diario, hay otro dato significativo: en la primera página, anotado posteriormente, se indica: “a bordo del Massilia”. Este barco transatlántico, perteneciente a la flota de la Compagnie de Navigation Sud-Atlantique, cubría el trayecto Burdeos-Buenos Aires, realizando varias escalas en el camino. Sin embargo, algunos años después emprendería su viaje más emblemático: el 5 de noviembre de 1939 desembarcó de esta nave en el puerto de Buenos Aires un grupo de casi noventa exiliados republicanos españoles. Muchos de ellos se incorporaron a la industria cinematográfica nacional en diversos rubros, en un momento en el que ésta crecía vertiginosamente y necesitaba personal idóneo para lograrlo. Uno de ellos fue Gori Muñoz, un pintor y dibujante valenciano que años después se convertiría en uno de los escenógrafos teatrales y cinematográficos más importantes de la Argentina, realizando algunos de sus trabajos más destacados en films de Amadori como *Dios se lo pague* (1947), *Nacha Regules* (1949) y *El barro humano* (1954). A propósito de aquel emblemático viaje del Massilia, Muñoz recordaba ese suceso como un hecho azaroso, a partir de la donación a “los españoles del Massilia” que realizó Natalio Botana – propietario del diario *Crítica*– de un importante premio que había ganado en el

² Todos los fragmentos citados pertenecen al diario “Yo, conmigo”, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

³ No obstante, su interés por el cine se observa ya desde 1917 en las páginas del semanario *Cine porteño*, que él dirigía. A los 15 años se preocupaba por las estrategias que debía desarrollar el cine argentino para industrializarse. Cfr. *Cine porteño*, Año I, N°2, 8 de agosto de 1917.

hipódromo, consiguiendo así que se quedaran legalmente en el país sin seguir viaje a Chile, el destino final original. Argentina les parecía, además, un país mucho más atractivo (Peralta Gilabert, 2002: 37). El Massilia resulta, entonces, un medio de transporte sumamente significativo en la historia de nuestra cultura.

Otro tema al que Luis César Amadori dedica varias páginas del diario es su paseo por Les Invalides, especialmente al recorrido realizado en el Museo del Ejército y la impresión causada por los objetos personales de Napoleón Bonaparte: “Y, sobre todo, matizando, dominando, Napoleón. Aquí su célebre ‘redingote grise’⁴ al lado de su gran sombrero. Se adivina la talla del hombre inmenso dentro del famoso capote que conserva aún en el cuello la marca de su cabello, que tantas veces lo rozó.” No resulta extraño luego comprobar que su gran pasión en el cine haya sido, tal como él mismo la definió,⁵ realizar biografías⁶ sobre la base de reconstrucciones históricas.

Viajes a las grandes industrias del cine: Hollywood y México

En relación a Hollywood, a diferencia de otros directores y técnicos del cine clásico argentino que realizaron estadías, estudiaron y trabajaron allí –como Carlos Borcosque y Hugo Fregonese, por ejemplo–, Amadori nunca denotó especial interés por desarrollar su carrera en Estados Unidos. Si bien realizó numerosos viajes a aquella ciudad, habiendo sido incluso miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, él declara no haber recibido ninguna influencia de allí (Muñoz, 1940).

En la colección hallamos numerosas fotos suyas y de Zully acompañados por diversas personalidades, en viajes realizados posteriormente a esta ciudad estadounidense. Sin embargo, aquí focalizaremos en un discurso que brindó en un banquete de despedida antes de partir a Hollywood en octubre de 1937. En ese entonces, Amadori ya se encontraba instalado como una figura de peso en la industria cinematográfica nacional gracias a sus primeros éxitos, pero también a la visión comercial que animaba su trabajo. A través de algunos chistes, dejaba claro que el propósito de su viaje no era insertarse laboralmente:

⁴ Según el Diccionario de la R.A.E., el redingote es un capote de poco vuelo y con mangas ajustadas.

⁵ En la entrevista realizada en *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, p.245.

⁶ Dentro de este género, en su filmografía se destacan: *Madame Sans-Gêne* (1944), *Albéniz* (1946), *Almafuerte* (1949), *El grito sagrado* (1953), *El señor de La Salle* (1964).

Me servirá de paso para desmentir ruidosa y violentamente la propaganda que me hace el amigo Carmelo Santiago⁷ insistiendo que voy a Hollywood con ideas pecaminosas de trabajar allí. Frank Capra no tiene por qué temblar por mi arribo y tengo entendido que Greta Garbo ha comunicado a la Associated que la [Alicia] Vignoli⁸ que va, la tiene tan despreocupada como el homónimo del bazar.

En reserva puedo decirles, sí –hay que confesarlo– de que se ha producido cierto revuelo entre los escritores de argumentos ante quien se denunció la llegada de un fuerte mercader sudamericano, un tal Don Garzón⁹, dueño de las más extensas plantaciones de argumentos que hay en la pampa argentina.

Yo, señores y amigos míos, aspiro a ser un buen director argentino, y no me interesa ser “un director que filmó en Estados Unidos”. Por otra parte, me veo obligado a confesar que [Adolph] Zukor, [Samuel] Goldwyn y el viejito Carl Laemmle¹⁰ no se han dignado ni siquiera mandarme un telegrama.¹¹

A continuación, Amadori expresa su compromiso con el espectáculo nacional al manifestar: “este acto justifica la presunción por parte mía de que el teatro y el cine argentino ven en mí uno de sus soldados de avanzada” y recuerda a Ivo Pelay por introducirlo al mundo teatral, así como a Mario Soffici, quien “brazos y corazón abiertos, me dio el bautismo de la cámara y con palabra suave y sonrisa permanente me regaló el capital de su experiencia y me hizo director cinematográfico” (vale recordar que Soffici co-dirigió el primer film de Amadori, *Puerto Nuevo* [1936], introduciéndolo en el oficio). Concluye su discurso con una promesa, probablemente a Don Ángel Mentasti –fundador de Argentina Sono Film–, quien había fallecido ese mismo año, declarando su posicionamiento como realizador local: “(...) Prometo no desfallecer nunca en el camino mientras las fuerzas físicas me ayuden; no economizar ningún esfuerzo para que el cine argentino al que él diera primer soplo de vida, sea siempre mejor y sea siempre argentino. En el extranjero, viajaré, veré, estudiaré, pero no envidiaré. Mi corazón y mi brazo estarán siempre en esta tierra al servicio de la

⁷ Jefe de publicidad de Argentina Sono Film en sus comienzos.

⁸ Alicia Vignoli (1911-2005), actriz y bailarina, fue la primera esposa de Amadori y trabajó junto a él en teatro y cine.

⁹ Se refiere a René Garzón, quien en 1937 colabora con Amadori en el guión de *Maestro Levita*, así como en el argumento de *Melodías porteñas*, otra producción de Argentina Sono Film, dirigida por Luis José Moglia Barth.

¹⁰ Fundadores de Paramount Pictures, Goldwyn Pictures (para entonces fusionada en Metro-Goldwyn-Mayer) y Universal Studios, respectivamente.

¹¹ Todos los fragmentos citados pertenecen al Discurso Banquete de Despedida, 1937, sobre 30, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

producción nacional.” Tal como está redactado, pareciera un manifiesto que adopta además el modo de los preceptos cristianos, acorde a la formación católica que había recibido en su familia y escuela y que tendrá una fuerte impronta en su obra.

Seguramente la película más reconocida de Amadori sea *Dios se lo pague* (1947), la primera de una trilogía protagonizada por Zully Moreno y el mexicano Arturo de Córdova y completada con *Nacha Regules* (1949) y *María Montecristo* (1951). Resulta interesante destacar que, años después, un artículo periodístico del *Santa Rosa News* daría al director el crédito por haberle otorgado a aquel actor un “valor de taquilla”, así como por descubrir en él “cualidades deslumbrantes e impresionantes” (Del Mora, 1955). Anteriormente, de Córdova se había desempeñado como locutor radial y Amadori, con su actitud visionaria, supo detectar en él una voz única para el cine.

En el viaje a México que realiza para filmar esta última película rueda, también para Cinematográfica Filmex, *Pecado* (1951). Recién en 1966 vuelve a trabajar en ese país, pero esta vez en coproducciones generadas desde España: *Un novio para dos hermanas* y *Acompáñame* (producida por Benito Perojo la primera y por Luis Sanz, la segunda). En el primer caso, se trata de una *remake* de un clásico suyo¹², esta vez con la presencia de las gemelas españolas Pili y Mili, con quienes reiteraba la fórmula protagónica luego de *Como dos gotas de agua* (1963).¹³ En el segundo caso, se trata de una típica película estelarizada por los aquí denominados “teleídolos” o “nuevaoleros” y, en España, “chicos ye-yé”, siendo un claro ejemplo en este caso la figura de Rocío Dúrcal. Es decir, producciones con grandes estrellas cuyo éxito fue propulsado por la televisión, fórmulas probadas, unas cuantas canciones y a todo color para atraer la mayor cantidad de público posible; aquello que, en definitiva, a Amadori, productores y actores interesaba. En este período, podemos pensar en un afianzamiento de la “marca Amadori” a partir de la consideración de sus películas como productos de una industria cultural global, teniendo en cuenta las coproducciones y remakes. No obstante, se presenta claramente lo que describe Josep Lluís Fecé: “la diferenciación del producto para adaptarlo a las peculiaridades locales o abrir la posibilidad de diversos usos” (2012: 261). Esto lo demuestra la reutilización de fórmulas que resultaron exitosas en

¹² *Claro de luna* (1942), protagonizada por Mirtha y Silvia Legrand.

¹³ Otra *remake* española de un film propio: *Soñar no cuesta nada* (1941), también con la presencia de las hermanas Legrand.

Argentina, adaptadas al público español o mexicano a través de figuras locales o con el agregado de elementos identitarios, como ocurre en la mencionada *Un novio para dos hermanas* (1966): además de la presencia de Pili y Mili, por ejemplo, se ponen en juego también elementos del folklore mexicano (vestimentas, danzas, música). De hecho, resulta pertinente aquí proponer una posible periodización para la obra cinematográfica de Amadori a partir de los caracteres predominantes. Entre 1935 y 1940 (hasta *La canción de los barrios*, protagonizada por Hugo del Carril) podemos considerar una primera etapa en la cual se observa fuertemente el uso del espectáculo ligado a la revista porteña y el tango. A partir de *Hay que educar a Niní* (1940) y hasta *Amor prohibido* (1955), Amadori perfeccionará su trabajo sobre los géneros narrativos, creando sus “comedias de ingenuas” y “los grandes melodramas” (España, 1993:34), acorde también con los rumbos que tomaba la cinematografía nacional y dejando a un lado la fuerte presencia del espectáculo. Entre 1958 y 1967, ya en España, retomará aquellas fórmulas que le resultaron exitosas para realizar en repetidas ocasiones *remakes* de sus propios films, incorporando números musicales en algunos casos que antes no tenían (por ejemplo, en la citada *Como dos gotas de agua*, que es una reelaboración de una película del segundo período, pero con una forma similar a la del primero). De este modo, también adecuándose a los tiempos, Amadori reelabora en los ‘60 españoles las fórmulas de éxito en los ‘30 argentinos.

Del viaje que realiza en 1966 a México con motivo de producir las dos películas antes mencionadas hallamos una pequeña fotografía, llamativa por lo distinta al resto de la colección, la cual posee numerosos álbumes de estudio, fotos de prensa y de viajes, en general de gran tamaño. La que destacamos aquí, en cambio, es pequeña (13x8cm) y fue tomada por el propio Amadori. Se trata de una composición absolutamente equilibrada: en el costado izquierdo, un sobre dirigido a Amadori sellado en España; en el derecho, una carta firmada por su esposa; en el medio, una fotografía de perfil de Zully, mirando hacia el horizonte; debajo y en el centro, apoyados sobre la mesa, sus anteojos. Priman las líneas verticales, sostenidas por la línea horizontal de las gafas. Del otro lado, una escritura de su puño: “Composición alegórica ‘La soledad’ por un artista exiliado” y datado con lápiz “México, Nov. 1966”.¹⁴ En principio, es necesario poner en relieve que se trata de un discurso absolutamente subjetivo y, además, íntimo, del mismo modo que lo era el diario de viaje citado. En este marco, observamos la

¹⁴ Fotografía “La soledad por un artista exiliado”, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España. Cfr. Imagen X y XX.

presencia de tres fuertes significantes en el título: “soledad”, “artista”, “exiliado”. Dado que él no se definía en esos términos públicamente (ni como “artista”,¹⁵ ni como “exiliado”), es interesante ver que en el ámbito privado genera esta pequeña imagen, durante un viaje que, por otra parte, no es de exilio sino de trabajo –aunque se enmarque, por supuesto, en los años de su destierro español. Entran en tensión, entonces, a partir de este objeto personal, la figura pública y su propia percepción.

Viaje del Exilio

De acuerdo con lo que narra Claudio España (1993: 41-44), Amadori se encontraba en España planificando diversas coproducciones el 16 de septiembre de 1955, día en que se produce el golpe de Estado de la autodenominada “Revolución Libertadora”. Vuelve el 10 de octubre y publica una solicitada en los diarios en respuesta a una “injusta y calumniosa campaña en su contra” (ídem: 43), para lo cual se pone a disposición de la Justicia. Dada su cercanía con el gobierno de Juan Domingo Perón, a partir de su relación personal con Raúl Alejandro Apold y la filmación de algunos cortos propagandísticos,¹⁶ Amadori fue detenido bajo la acusación de importación ilegal a Uruguay de una copia de su película *El barro humano* –como puede deducirse fácilmente, el motivo último no era ese supuesto caso de contrabando, que pronto sería desestimado, sino su preferencia política. En el legado personal de este director se conserva el documento¹⁷ de la noche del 25 de octubre de 1955, en la cual el domicilio de Amadori y Zully fue allanado y el primero detenido para quedar a disposición de la “Comisión Nacional Investigadora” que actuaba desde el Senado. Ese mismo día fueron también detenidos Ángel Luis Mentasti, Atilio Mentasti y Hugo del Carril, “todos en su calidad de productores cinematográficos” (ídem: 43). Permanecieron en la Penitenciaría Nacional hasta el 1° de diciembre. Esta señal de que no era bienvenido en los nuevos tiempos políticos unida a sus contactos laborales en España, redundaron en que se asentara junto a su familia en ese país a comienzos de 1956, donde seguiría desarrollando su carrera de director cinematográfico exitosamente, tal como hemos enunciado parcialmente en el apartado anterior.

¹⁵ Si bien era la terminología de la época, vale destacar que para Amadori, los “artistas” eran los actores, las estrellas de sus películas.

¹⁶ *Soñemos* (1951) y *Eva Perón inmortal* (1952). El último es un documental sobre las exequias de aquella líder política, mientras que el primero entra en el terreno de la ficción. Para mayores referencias, remitimos a Kriger (2011).

¹⁷ Documento policial, sobre 31, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

Viaje del Retorno

En 1968 Amadori rodó en España su último film, *Cristina Guzmán*. Luego, regresaría definitivamente a la Argentina después de casi veinte años, si bien en este período había realizado visitas frecuentes a Buenos Aires. Se reincorporó al Maipo, colaborando con su cuñado Alberto González, quien quedara a cargo del teatro durante el exilio de la pareja. Figura en los programas de aquellas revistas con uno de sus seudónimos: Leo Carter. Falleció el 5 de junio de 1977 en la ciudad donde, según sus palabras, “aprendí a amar el cine, como espectador, y nunca soñé que podría algún día haberlo hecho a mi vez...” (Calistro et. al., 1978: 236).

Fin de viaje

En este capítulo hemos trazado el recorrido de vida de una importante personalidad de nuestro campo artístico, Luis César Amadori. Lo proponemos como un caso particular a partir del cual puede advertirse la articulación de la industria cultural iberoamericana, teniendo en cuenta los diversos medios de comunicación y artísticos (cine, teatro, prensa, música), todos los cuales atravesó en su extensa trayectoria profesional. Asimismo, hemos pretendido recuperar su visión personal sobre algunas de sus vivencias a partir de sus recuerdos y de aquellos objetos en los que los plasmó. Para llevarlo a cabo, tomamos como eje los diversos viajes realizados a lo largo de su vida, puesto que, como hemos visto, fueron clave en la conformación tanto de su identidad personal como artística.

Fuentes

- “Yo, conmigo”, Diario de viaje de Luis César Amadori, 1926-1927, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España .
- Discurso de Luis César Amadori en el banquete de despedida - Viaje a Hollywood, 1937, sobre 30, Acervo Amadori, Colección Claudio España.
- Fotografía “La soledad de un artista en el exilio”. México, Noviembre 1966, sobre 34, Acervo Amadori, Colección Claudio España.
- Orden de allanamiento de la Policía Federal en el domicilio de Luis César Amadori y Zully Moreno, 25 de octubre de 1955, sobre 31, Acervo Amadori, Colección Claudio España.

Bibliografía

- AA.VV. (2011), *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español 1930-2010*, Buenos Aires: CCEBA.
- Caresani, Luciana, Iván Morales, Soledad Pardo, Micaela Pereira, Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman (2013), “El legado fotográfico y documental de Luis César Amadori y Zully Moreno: cuestiones en torno a su conservación y puesta en valor”. *Revista Aura* N°1, Año 2013, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/53> (consultado el 23/11/2013 a las 14:30 hs.)
- Elena, Alberto (2011), “Difusión y circulación del cine argentino en España” en AA.VV., *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español 1930-2010*, Buenos Aires: CCEBA.
- España, Claudio (1993), *Luis César Amadori*, Buenos Aires: CEAL.
- Calistro, Mariano, Claudio España, Oscar Cetrángolo, Andrés Insaurralde y Carlos Landini (1978), “Luis César Amadori”, en: *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires: Norildis.
- Fecé, Josep Lluís (2012), “La diferencia tiene un precio: la lógica de la marca en el cine contemporáneo”. En: Satarain, Mónica (comp.). *Fuera de campo. Fragmentos de estética y teoría contemporáneas*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Kriger, Clara (2011), “Películas de propaganda estatal” en *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Peralta Gilabert, Rosa (2002), *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca-IVAC.
- Velleggia, Susana (2011), “La integración cinematográfica iberoamericana. Avances y perspectivas” en AA.VV., *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español 1930-2010*, Buenos Aires: CCEBA.

Diarios y revistas:

- S/D (1949), “Antes de ser director, Amadori era un periodista de los tiempos heroicos: ochenta pesos por mes”. *Revista Antena*, Año XVIII, N°944, 26 de abril de 1949.

- Del Mora, Armando (1955), "A Luis César Amadori debe su carrera Arturo de Córdova". Diario *Santa Rosa News*, Vol. XXXIII, N°41, 22 de diciembre de 1955.
- Muñoz, Andrés (1940), "Amadori", *Mundo Argentino*, No 1545 en Saítta, Sylvia y Luis Alberto Romero (comps.) (2002), *Grandes entrevistas de la Historia Argentina (1879-1988)*, Buenos Aires: Punto de Lectura. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/63419-20862-2006-02-21.html> el 18/07/2013 a las 19:24.
- Revista *Cine porteño* (1917), Año I, N°2, 8 de agosto.

Sitios web:

- Centro de Estudios Migratorios de América Latina: www.cemla.com. Consultado el 18/07/2013 a las 18 hs.
- Historia del transatlántico Massilia: <http://www.histarmar.com.ar/AnecdotasNavales/ViajeMassilia.htm>. Consultado el 20/07/2013 a las 20:38 hs.
- Historia del Teatro Maipo: http://www.maipo.com.ar/historia_espectaculos.asp. Consultado el 21/07/2013 a las 17:43 hs.
- Registros migratorios de Estados Unidos, 1933-1957. www.ancestry.com Consultado el 22/11/2013 a las 20 hs.