

Article

50 años de *La maffia* (1972), de Leopoldo Torre Nilsson: representaciones de la mafia ítalo-rosarina. Interacciones entre narrativas periodísticas, literarias y cinematográficas

ROMÁN PABLO SETTON¹

Abstract. The following article analyzes the film *La maffia* (1972), by Leopoldo Torre Nilsson. I try to show how the film configures a representation of the Sicilian mafia of the 1930s less from the historical facts than from the speech of the journalistic chronicle of the time, of the Hollywood and Argentine cinematographic tradition and also from the literary tradition and the political imaginary linked to Peronism. In turn, the film itself – enormously successful with critics and audiences alike – goes on to feed the Argentine imaginary of that mafia, which continues to operate largely as an important influence on the political imaginary.

Keywords: Chicho Grande, Chicho Chico, Sicilian mafia in Rosario, Peronism, *Gangster*.

Resumen. El siguiente artículo analiza el film *La maffia* (1972), de Leopoldo Torre Nilsson. Intentamos mostrar de qué modo la película configura una representación de la mafia siciliana rosarina de la década de 1930 menos a partir de los hechos históricos que a partir del imaginario de la crónica policial periodística de la época, de la tradición cinematográfica hollywoodense y argentina y también a partir de la tradición literaria y el imaginario político vinculado con el peronismo. A su vez, el propio film –de enorme éxito de crítica y público– pasa a alimentar así el imaginario argentino de esa mafia, que continúa operando en gran medida como un influjo importante del imaginario político.

Palabras clave: Chicho Grande, Chicho Chico, Mafia Siciliana en Rosario, Peronismo, *Gangster*.

1. Introducción

Los vínculos entre la mafia italiana, por un lado, y la cultura popular argentina y los medios masivos, por otro, deben remontarse, casi con necesidad, a la década de 1930, conocida en Argentina como la “Década Infame”, entre otros motivos por el golpe de

¹ Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Profesor-Investigador de la Universidad de Buenos Aires y Universidad del Cine. Email: rsetton@hotmail.com o romansetton@gmail.com

Estado de José Félix Uriburu, que tuvo lugar el 6 de septiembre de 1930 y dio comienzo a una larga serie de gobiernos militares de facto que se perpetuó hasta 1983. Las décadas de 1920 y 1930 se caracterizan, a su vez, por el hecho de que en estos años se dio por primera vez en la Argentina una literatura verdaderamente masiva y popular, que convivió, por otra parte, con revistas y movimientos vanguardistas. Frente a ciertas posturas vanguardistas –que proclamaban la primacía de la metáfora; cultivaban el preciosismo y una postura aristocrática frente a la realidad circundante; anunciaban, una vez más, la autonomía del arte y recusaban la realidad cotidiana–, esta literatura popular y masiva buscó el entretenimiento e interpelar al habitante de las grandes ciudades con historias –temática, temporal y/ o espacialmente– cercanas a su realidad. En ese sentido, uno de los hechos más significativos para encuadrar el auge de la literatura popular de ese período es el crecimiento inaudito de las cifras de las publicaciones y los lectores, así como el aceleramiento de los ritmos de lectura. Los periódicos y revistas culturales aumentaron en esos años de manera inusitada sus tiradas y se multiplicó el número y la variedad de publicaciones. Durante el primer tercio del siglo XX encontramos en Argentina –ante todo en Buenos Aires– una enorme cantidad de colecciones de novelas de gran tiraje. Entre ellas, se pueden mencionar Suplemento, La Novela Nacional, La Novela Porteña, La Novela Universitaria, La Novela Semanal, La Novela Humana, solamente por nombrar unas cuantas. Esta literatura convivió, además, con la que aparecía con regularidad en los diarios *La Razón*, *La Prensa*, *El Mundo*, *Crítica*, *La Nación*, *Noticias Gráficas*, así como con la que se publicaba desde fines del siglo XIX en las revistas misceláneas y culturales (*Caras y Caretas*, *PBT*, *Nosotros*, *Sherlock Holmes*, *Gran Guñol*, *El Hogar*, *Revista Multicolor de los Sábados* (Rivera, 1981-2000; Saítta 1988; Saítta 2009; Salas, 1975, Sarlo, 1988). Así, estos cambios dan cuenta de que desde el cambio de siglo y en pocos años, las campañas de alfabetización, las oleadas migratorias, la creciente urbanización construyeron las condiciones para que los diarios, revistas y libros expandieran su alcance desde el círculo restringido de una élite ilustrada hasta una capa mucho más amplia de lectores. Estos cambios tuvieron una recepción ambigua, desde la celebración hasta el reproche: no fueron pocos los que condenaron las publicaciones masivas, en particular el consumo de las novelas que consideraban de baja calidad y juzgaron como un modo particular de adicción pernicioso tachándolas de “alcaloides de papel” (Pierini 2002). Lo cierto es que, pese a las voces y los dedos levantados, los modelos narrativos populares y masivos se extendieron como nunca antes en Argentina, tanto en la literatura como en el cine, a partir de diversos imaginarios (el criollismo, las crónicas policiales de los diarios y la radio, el imaginario tanguero, etc.) y modelos genéricos literarios y cinematográficos.

Así, el cambio de década (de la de 1920 a 1930) implica un corte en la historia y en la historia cultural argentina. Además, es empírica y simbólicamente un momento de quiebre en el mundo y en la representación del crimen en el ámbito de la cultura popular a nivel occidental. En Estados Unidos, la gran depresión, el crack bursátil, la Ley de Prohibición –que criminalizaba a buena parte de la sociedad–, la aparición en el imaginario colectivo de la figura del *gangster* construida como enemigo público (Warshow, 2002) crearon un imaginario de caos social y nuevas representaciones sobre la criminalidad, que a partir del cine de Hollywood se extendieron por todo el mundo. En la Argentina, el comienzo de la Década Infame es un punto de inflexión para el imaginario político; pero también lo es para el imaginario del crimen y para la representación de los delitos. Esto se debe a razo-

nes de índole muy diversa que van desde la popularidad que cobran por esa época algunos bandidos locales –Chicho Chico, Chicho Grande, Mate Cosido²–, pasando por los cambios en el ámbito de la prensa gráfica –y especialmente en relación con las agencias de noticias locales, que comienzan a nutrirse cada vez más de agencias estadounidenses en lugar de francesas (Caimari, 2012: 70)–, hasta los cambios en el paisaje urbano que reconfiguran zonas de la ciudad como los parques, los suburbios, el centro y, de este modo, inciden de manera determinante en el imaginario del crimen urbano (Gorelik, 1998).

A partir de esta serie de cambios señalados, pierde importancia en la prensa un modelo de delito que podemos calificar como nocturno, en muchos casos rural, y fundamentalmente vinculado con la vida doméstica. Esto trae aparejado, entre otras cosas, un desplazamiento en la representación del crimen y del criminal, ya que ahora en el centro de la escena es colocado el *gangster*, que se mueve en automóvil y utiliza el arma a repetición –la ametralladora– (Caimari, 2012: 70), y queda desplazado de este modo el cuchillero, que había sido el criminal por excelencia que poblaba el discurso de la prensa a comienzos de siglo (Gorelik, 1998: 273-310). La figura del cuchillero deja de participar del imaginario urbano de la criminalidad, y es relegada al ámbito nostálgico de la literatura, el tango y el cine, que se lamentan por su ausencia en el paisaje citadino, motivada por el desplazamiento progresivo de los mataderos hacia los márgenes –y luego hacia las afueras– de la ciudad. Pero junto con esta representación nostálgica del maleante, surgen otras configuraciones del criminal más modernas (en diferentes sentidos): la primera coincide con un moderno criminal empírico, el *gangster*, el asesino serial, el asesino a sueldo; la segunda, con un moderno criminal literario, el del policial de enigma, el artista –s sofisticado, exquisito, coleccionista, aristocrático–. En contraste con la indicación de Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas*, vemos que en esta época sí hay quienes pueden “pensar en bordados”, “entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente” (Arlt, 1997: 386), aunque esto no evita que se pueda percibir con claridad ese desmoronamiento social.

Dentro de este marco de eclosión social y de crecimiento inusitado de la literatura masiva y popular, aumento constante y vertiginoso de las tiradas de los diarios y de los cambios fundamentales que se dan en el marco de las crónicas criminales en la prensa, se instala con gran vigor la mafia italiana dentro del imaginario criminal argentino. En la primavera y más aún en el verano argentino de 1932-1933, el caso más estruendoso de la crónica criminal fue el caso Ayerza (Abel Ayerza). El secuestro de este joven aristócrata llevado a cabo por la mafia siciliana rosarina captó la atención del público de periódicos con mucho mayor impacto que cualquier otro crimen público precedente. El nacionalismo xenófobo de la época contribuyó a destacar el carácter “italiano” o “siciliano” de este crimen y en el Congreso de la Nación se discutió la incorporación de la pena de muerte al Código Penal y la expulsión de los extranjeros –que finalmente no se aprobaron–. Junto con la progresiva instalación de la figura del *gangster* estadounidense en la prensa criminal (Caimari, 2012), los primeros grandes éxitos de las películas hollywoodenses de *gangsters* –*The Public Enemy* (1931), *Little Caesar* (1931), *Scarface* (1932)– contribuyeron a desa-

² El bandido era denominado Mate Cosido por una cicatriz que tenía en la cabeza, es decir, en el “mate”. Sin embargo, en muchos casos, por ejemplo, en la novela corta de Viñas, se lo denomina *Mate Cocido*, como la infusión. La novela corta de Viñas fue publicada en 1953 con esta grafía, hecho que no fue modificado en la versión de estos policiales editada por la Biblioteca Nacional (Viñas, 2012).

rollar un imaginario criminal hasta ese entonces ausente o de mínima significación en Argentina (Gorelik, 1998: 273-310).

En *La maffia*, Torre Nilsson representa la mafia italiana de la década de 1930 y lo hace en gran medida a partir del imaginario de esos crímenes tal como fueron presentados en esos años en la prensa, es decir, determinados por los imaginarios criminales de la época y por los modelos narrativos, periodísticos y de ficción, contemporáneos. Sin embargo, hay un cruce también con otras tradiciones. El imaginario de la crónica policial de la década de 1930 se mezcla con el imaginario de la corrupción política argentina, tal como se desarrolla desde la Década Infame y, con gran vigor, desde mediados de la década de 1940 en el discurso antiperonista. Asimismo, la representación de Torre Nilsson de la mafia abreva en el imaginario del cine de Hollywood (las películas de *gangsters*, *Bonnie and Clyde* (1967), dirigida por Arthur Penn, etcétera) y presenta, además, rasgos que podríamos considerar autorales, pero no por ello carentes de implicaciones políticas, es decir, configuraciones semántico-sintácticas recurrentes en las películas de Torre Nilsson, ante todo la existencia de un espacio de asfixia o ahogo para la mujer, determinado por la ley paterna, y la posibilidad de la liberación de esa ley a partir del sexo y /o del amor. Esta oposición entre ley paterna y deseo filial femenino termina de dar forma a la trama del film.

2. Una mafia peronista, hollywoodense, autoral y feminista

En *La Maffia* (1972) de Leopoldo Torre Nilsson pueden detectarse una gran cantidad de elementos que remiten al imaginario de la mafia italiana rosarina de la década de 1930. La película narra hechos realmente acontecidos, pero pasados por el tamiz de los imaginarios sociales instalados. Ya desde el comienzo del film, los crímenes de Don Chicho o Chicho Grande (Francesco Donato, interpretado por José Slavin) y Chicho Chico (Luciano Benoit, interpretado por Alfredo Alcón)³ son emparentados de manera directa con el secuestro de Abel Ayerza. En el primer encuentro entre Chicho Grande y Chicho Chico se hace referencia a seguir adelante con lo del “chancho”. En la película, lo del “chancho” refiere al secuestro de un muchacho de la aristocracia argentina, en este caso, llamado Cristóbal Costa (interpretado por Rodolfo Varela). Para terminar de comprender la referencia, quizá no sea vano recordar que el caso de Ayerza generó gran impacto en la opinión pública, en gran medida porque el muchacho fue asesinado a pesar de que la familia pagó el rescate. Esto se debió a un malentendido. Luego de que se realizara el pago del rescate, Graciela Marino envió un telegrama a Anselmo Dalera con el mensaje “mándeme el chancho urgentemente”, en tanto orden para liberar a Ayerza. Pero Dalera estaba preso aún y su mujer recibió el telegrama y no comprendió el mensaje correctamente y Ayerza fue asesinado. Además, muchos de los detalles de este primer crimen de *La maffia* coinciden con el secuestro de Ayerza. Para empezar el monto pedido por el rescate, en ambos casos, 120000 pesos. Además, el modo en que se realiza el secuestro es idéntico. Tres personas viajan en un auto a altas horas de la madrugada y se detienen porque ven que hay un auto detenido al costado de la ruta que parece ha tenido un accidente. Se detienen

³ Chicho Grande es como se lo conoció en Argentina a Juan Galiffi y Chicho Chico a Francisco Marrone. Torre Nilsson, sin embargo, cambió los nombres de los personajes. Por otro lado, los acontecimientos que suceden son los que la prensa de la época les adjudicó a ellos.

para ayudar y los criminales se llevan a dos de los muchachos, al que quieren secuestrar y a otro para utilizarlo como mensajero –en la película, llamado Marcelo Álvarez, interpretado por Diego Botto–. Así, el film comienza recurriendo de manera muy clara al imaginario de ese secuestro difundido ampliamente en la prensa argentina de la década de 1930 y atribuido a Chicho Grande, más allá de que nunca se le haya probado nada al respecto (Kablan, 2012). Por el contrario, la Cámara de Apelaciones sentenció a prisión perpetua a Vicente y Pablo Di Grado, José La Torre, Romeo Capuani y Juan Vinti (el autor material) y otras penas menores a Pedro Gianni, Salvador Rinaldi, María Fabella y Graciela Marino. Pero en el imaginario colectivo, a partir de las notas periodísticas, el secuestro ha quedado asociado con las bandas de Chicho Grande (Kablan 2012) o Chicho Chico, quien a partir de 1931 comenzó a realizar secuestros con gran intensidad y visibilidad, pero que murió en abril de 1932 (Aguirre, 2000: 271-275). Sin embargo, por las características de su muerte, nadie supo de ella hasta mucho tiempo después y su fama se extendió varios años después de su muerte y se le siguieron atribuyendo diferentes hechos delictivos.⁴

La película sigue por el camino de remitir al hecho delictivo más famoso de la década de 1930 y refuerza los vínculos con el imaginario periodístico de la prensa de esos años. Por ejemplo, Luciano recibe el mensaje “el chanco está engordando” y los personajes siguen refiriéndose al secuestro como “lo del chanco”. También en la película el asesinato del muchacho secuestrado se vincula con un malentendido entre los participantes de la mafia: ni Chicho Grande ni Chicho Chico, quien organiza y dirige la logística del secuestro, tienen la voluntad de matar al muchacho. Además, en la película se le adjudica a Don Chicho el manejo del mercado de verduras, algo de lo que tampoco se ha encontrado documentación ni prueba alguna pero que fue un lugar común de la prensa de aquellos años.⁵

A su vez, la trama del film elabora una suerte de síntesis de las biografías de Chicho Grande y Chicho Chico (cuyo nombre era Francisco Marrone), que parece emparentarse con las novelas cortas de Viñas y, además, con el imaginario Hollywoodense. Por un lado, si atendemos a la figura de Luciano Benoit, la película traza el típico recorrido del *gangster*, tal como lo describe Robert Warshow en “The Gangster as Tragic Hero”, de 1948: “the typical gangster film presents a steady upward progress followed by a very precipitate fall” (Warshow, 2002: 102). Tal como sucede con los protagonistas de *The Public Enemy* (William Wellman, 1931), *The Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931) y *Scarface* (Howard Hawks, 1932), Luciano Benoit quiere dominar la ciudad, imponerse como el jefe de la mafia en Rosario. Esta parece ser la meta de su vida y justo cuando parece que la logra por completo, cuando se encuentra con Chicho Grande para que le pase los títulos de todas las propiedades, cae. Esta es su primera caída, una especie de primera muerte de la que se salva de milagro; y luego vuelve a caer y ahora sí muere. Esto sucede cuando logra terminar el túnel hacia el banco para dar el gran golpe, pero el dinero que han gastado los trabajadores que realizaron el túnel despierta las sospechas de la policía que lo encuentra

⁴ Cf.: “Pero Chicho Chico no desapareció de la escena. A partir de entonces fue una especie de fantasma siempre presente, que no podía ser localizado en ninguna parte pero al que se creía ver detrás de cada hecho mafioso [...] De tanto en tanto, la prensa se preocupaba ante los rumores sobre su regreso o su presencia de incógnito en Rosario o Buenos Aires; y en su persecución se esforzaron innumerables policías, que lo tuvieron muchas veces acorralado, que lo creyeron sin salida y lo dieron por detenido y nunca lo apresaron.” (Aguirre, 2000, p. 271).

⁵ Esto pudo haberse debido a que en el secuestro del muchacho Ayerza estuvo un tiempo secuestrado en el sótano de una verdulería.

y lo mata. En esto, el film sigue la sintaxis de la película de *gangsters*, tal como fue descrita por Warshow: “The gangster’s whole life is an effort to assert himself as an individual; to draw himself out of the crowd, and he always dies *because* he is an individual; the final bullet thrusts him back, makes him, after all, a failure” (Warshow, 2002: 103).

El propio Torre Nilsson era muy consciente de llevar a cabo una película en sintonía con los films de *gangsters* hollywoodenses y también en sintonía con el imaginario cinematográfico argentino de la década de 1930, que había llevado a la pantalla criminales inspirados en las noticias de los secuestros que conmovieron a la opinión pública, en particular *Fuera de la ley*, 1937, de Manuel Romero (cf. Setton, 2018). Al hablar de *La maffia* durante su realización, Torre Nilsson afirmaba:

Quizá pueda reconocer, en el plano de la acción policial, alguna influencia cinematográfica [...] Pienso también en las películas del cine policial norteamericano como *Scarface* (Howard Hawks), que podrían haber dejado en mí un sedimento, porque la vi en épocas en que era influíble, en mi adolescencia. En la cinematografía argentina conservo algunos recuerdos en el género, más bien del tipo hedonístico, como *Fuera de la ley*, de Manuel Romero, que creo que fue una película muy intensa y muy rica. (Torre Nilsson, 1985: 186).

En particular, en cuanto a la trayectoria de Chicho Chico, la descripción del propio Torre Nilsson coincide con perfección con la que hace Warshow de las películas de *gangsters* hollywoodenses en “The gangster as tragic hero”⁶:

El tipo de etapa policial de última instancia parece arrastrar un destino de muerte. Parece que en algún momento la vida de estos delincuentes fuera una especie de suicidio. Y ese suicidio está generado por una especie de trágica desacomodación social. Son personajes que, apenas se los ve, se los siente suicidas. Se advierte que caminan hacia un suicidio. Mi película es sobre la mafia, y la mafia, al principio, no caracteriza a este tipo de delincuente suicida. Pertenece a otro tipo de delincuencia que parece estar acomodado dentro de un orden social. No es la última instancia de la delincuencia, sino una delincuencia que linda con lo político, con ciertos aspectos bajos de la politiquería. En un momento dado, se les desacomodan las circunstancias que hacen a este tipo de actividad delictiva, y entonces tienen que caer en la delincuencia suicida. Esto es lo que historiamos en la película: el momento en que la mafia deja de estar acomodada dentro de un orden social. (Torre Nilsson, 1985: 186-187)

En el film, esto sucede precisamente luego del asesinato de Cristóbal Costa; Dino Paolletti le avisa a Don Chicho que la cuestión ya no se puede arreglar con dinero, que es necesario entregar a Luciano. Y aquí se da precisamente el punto de giro que indica Torre Nilsson, cuando se da el desacomodo social y empieza la carrera suicida del delincuente.

Por otra parte, al igual que en los relatos de David Viñas sobre *Chicho Grande* y *Chicho Chico* (Setton, 2014), al igual que en las películas de *gangsters*, encontramos en el film la unión de la brutalidad irracional y la empresa racional. Asimismo, como bien señala Robert Warshow, el *gangster* hollywoodense considera a las mujeres “parte de sus ganancias” [“part of his winnnings”] (2002, 108). Tal como se puede ver por ejemplo en *Scarface*, la mujer aparece como algo que se tiene, una posesión, o se puede obtener, algo que el *gangster* quiere lograr, tal como puede ser el dominio de un sector de la ciudad, el manejo de un negocio específico, etc. En ese sentido, la obtención de la mujer es parte del camino

⁶ Este texto fue publicado originalmente en 1948.

ascendente del *gangster*, que consiste en ocupar el lugar de otro *gangster* de mayor jerarquía dentro de la organización criminal. En este sentido, es comprensible que la mujer sea obtenida sustrayéndola al dominio de otro *gangster* de mayor rango. En *La mafia*, Chicho Chico desobedece las órdenes de Chicho Grande, se subleva, le disputa el poder, le declara la guerra de manera abierta y por último logra vencerlo. Dentro de este marco de lucha de poder, también le disputa el dominio de una mujer, en este caso Ada Donato (interpretada por Thelma Biral), la hija de Chicho Grande. Una vez que ha logrado liquidar a casi todos los hombres de Donato, Benoit lo fuerza a irse a Buenos Aires, lo echa de su casa y se queda allí viviendo con su hija. (El primer acto que hace la joven pareja, luego de ocupar el hogar, es llevar a cabo una destrucción masiva de los objetos de la casa, en una especie de éxtasis dionisiaco).

Toda esta trama melodramática, de amor, vínculos familiares y traición, no se corresponde con los hechos reales (cf. Aguirre 2000; Rossi 2007), no existió en absoluto.⁷ Por otra parte, Juan Galiffi, Chicho Grande, y Chicho Chico no pertenecían en Argentina, aparentemente, a la misma banda de criminales. La única relación entre ambos fue una suerte de acuerdo transitorio de paz y de no invasión en los negocios; la traición de Chicho Chico a este acuerdo y su voluntad de disputarle el poder a Galiffi motivo por el cual Galiffi planificó y ordenó su muerte.

Su enemigo, Marrone, era una especie de enviado de la “casa central” en Sicilia. Tras hacer pie en Rosario, Chicho Chico se rodeó de los engranajes más jóvenes del crimen local, una nueva generación que podía serle útil. Tras su llegada no usó su nombre original, manchado por un prontuario “pesado”: eligió el de Alí Ben Amar de Sharpe, nacido –según su versión trucada– en la ciudad de Constantina, en 1900. Todo falso. (De los Santos: 2018)⁸

En contraste con los hechos reales, la trama melodramática, el cruce de amor y familia, sí se puede encontrar en las películas de *gangsters* de Hollywood –por ejemplo, en el vínculo entre Guino Rinaldo (George Raft), el amigo de Tony (Paul Muni) y Cesca (interpretada por Ann Dvorak), además del vínculo incestuoso entre los hermanos– y también, en cierta medida, en las marcas autorales de la filmografía de Torre Nilsson (cf. *Días de odio*, *El crimen de Oribe*, etcétera). Desde sus primeras películas, se puede percibir la problemática de la liberación de la mujer del ámbito de la ley paterna y esa liberación está

⁷ Algunas notas periodísticas afirmaron que existió un amorío entre Chicho Chico, Francisco Marrone, y Ágata Galiffi, pero no hay documentación al respecto y los especialistas en la historia de estos personajes (Aguirre, 2000; Rossi, 2007) no mencionan nada al respecto, a pesar de que sí abordan los vínculos amorosos de ambos personajes históricos. Acaso el hecho de que el hermano de la mujer de Marrone festejara a Ágata Galiffi pudo haber motivado la confusión o quizá sólo fuera un condimento periodístico más para vender la historia: “mientras que Héctor Amato cortejaba a Ágata Galiffi, la hija de Chicho Grande, su hermana María Esther Amato se convirtió en la esposa de Francisco Marrone.” (Aguirre, 2000, p. 237). Por otra parte, no hay ningún dato de que Ágata Galiffi y Marrone se vieran alguna vez salvo en el casamiento de Marrone o la noche del 9 de abril de 1932, cuando Chicho Grande le tendió la trampa para asesinarlo. Además, esto resulta poco verosímil si se pone atención a algunas fechas: Ágata Galiffi nació en 1916 y participó del asesinato de Chicho Chico en la casa de los Galiffi en abril de 1932, es decir, tenía 15 o 16 años cuando Marrone murió, con más de 40 años.

⁸ También Adriana Rossi, una de las estudiosas más destacadas en el tema, confirma el profundo vínculo con la mafia siciliana, la “casa central”: “What is more, all these groups were quickly transformed into branches of the mafia, to which they were forced to pay a percentage of their proceeds. This is the most evident indication of the mafia’s ability to exercise pressure and influence over other organizations, and shows the level of power it achieved in the criminal world of the city.” (2007, p. 152).

vinculada a la consumación de la sexualidad (Setton, 2010; Debussy, 2021). En este punto, *La maffia* se distancia por completo de los hechos reales. Si Ágata Galiffi había mostrado lealtad a su padre y, de manera general a los vínculos consanguíneos al participar del asesinato de Chicho Chico (Rossi, 2007: 153); Ada, en cambio, se libera de la ley paterna y opta por la liberación (sexual) de la ley, tal como lo hacen otras protagonistas de las películas de Torre Nilsson.

Si en *Días de odio*, la ley paterna era producto de una ausencia (la muerte del padre) y en *El crimen de Oribe* esa ley se extiende al dominio de la casa paterna y a las idénticas rutinas impuestas a las hijas día tras día, en *La maffia* la ley paterna se identifica con la ley de la mafia, es decir, con una ley de una comunidad criminal (y familiar) organizada. Al igual que en la familia, en la punta de la pirámide hay solo lugar para un jefe. Esta jerarquía específica de la organización está formulada explícitamente en palabras de Donato: “Acá hay una sola familia, un solo jefe. Hasta que Dios ordene lo contrario. Porque esto cambia con la muerte, ¿entendés? Los reyes pierden su reino cuando pierden la vida. Solamente.” (Torre Nilsson, *La maffia*, 1972)

Pero el film suma a la disputa de poder histórica por parte de Chicho Chico, la progresiva liberación de la mujer⁹ y el vaciamiento del poder dentro del ámbito familiar, para la instalación de una nueva alianza dentro del hogar familiar, una alianza en la que (la sexualidad de) la mujer ocupa un lugar nuevo y preponderante.

A su vez, el comienzo del film plantea los vínculos entre los negocios criminales y políticos como un espectáculo. Al comienzo del film vemos cómo Francesco Donato se prepara meticulosamente, auxiliado por su hija y su mujer Asunta (China Zorrilla), para presentarse en el consulado italiano a recibir una condecoración conjunta de los gobiernos italiano y argentino. Como un actor, meticulosamente se viste auxiliado por sus asistentes, con toda parsimonia y detalle, mientras ensaya la letra, el discurso de agradecimiento que luego le oiremos decir en el momento de la función. Esta representación entona con el discurso antiperonista, tal como lo podemos encontrar, por poner un ejemplo muy famoso, en “*L'illusion comique*” (1955), de Jorge Luis Borges.

Durante años de oprobio y bobería, los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concierges* fueron aplicados al gobierno de la república. Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes. Abordar el examen de la segunda, quizá no menos detestable que la primera, es el fin de esta página. [...] En un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente (Borges, 1999: 95)

Al igual que en este texto de Borges, en *La maffia* están presentes dos de los tópicos más recurrentes del discurso antiperonista, el espectáculo y la política como mafia, como organización criminal. Si bien la mafia rosarina sí tuvo vínculos con la política, el vínculo con la representación, con el espectáculo, no existió, es únicamente parte del discurso antiperonista compartido en gran medida por Torre Nilsson. El énfasis en los vínculos entre la política y los crímenes violentos es, por otra parte, un tema recurrente en estos años del cine argentino, que fácilmente podía remitirse, de modo alegórico, a la violencia

⁹ En el mismo sentido, cf. “Ada es quien se revela al orden masculino impuesto por su padre, con la aparición desafiante de Luciano Benoit” (Debussy, 2023).

política de esos años, en que los grupos peronistas eran actores principales –algo similar puede verse en *Un guapo del 900*, de Lautaro Murúa, estrenada un año antes, en 1971–.¹⁰ A la vez, la entrega de la condecoración a Don Chicho, “de parte del Duce”, como dice el cónsul, y con el retrato de Benito Mussolini que preside la sala de ceremonias también contradice la historia y refuerza estas vinculaciones entre la política peronista y la mafia. Los orígenes de la mafia rosarina se debieron en gran medida al combate que llevó adelante Mussolini contra la mafia y que provocó el éxodo de los mafiosos. Por lo tanto, la celebración del Duce de la mafia ítalo-rosarina que encontramos en el film no se condice con los hechos históricos. En el debate político argentino, al menos desde la década de 1940, Perón fue presentado muchas veces como una suerte de Mussolini local. De este modo, la relación que se establece con Mussolini puede trasladarse de forma alegórica al reproche antiperonista contra las “mafias peronistas”, es decir, un modo mafioso de hacer la política.

Por último, la película participa de otra corriente –no sólo cinematográfica– de revisión crítica del peronismo. Me refiero a un discurso que surgió en la Argentina respecto de los Jefes y los padres o, si se quiere, de los fejes paternalistas –de los cuales Perón era el epítome–. Muchas son las películas que siguieron a la caída del peronismo en 1955 que se encargaron de poner en el foco de la crítica a los jefes de todo tipo (políticos, *El candidato*, 1959; criminales, *Alias Gardelito*, 1961; revolucionarios, *Los venerables todos*, 1962) así como a los padres (*Alias Gardelito*, *El candidato*, *Dar la cara*, 1962, etcétera). De estas, acaso la más destacada sea precisamente *El jefe*, 1958, de Fernando Ayala y con guion de Viñas y Ayala. El propio Torre Nilsson, al hablar de *La maffia*, ha dejado en claro que la película, a pesar de ser un film histórico, presentaba estrechos vínculos con el presente.

Es muy cierto que antes esos personajes socialmente desacomodados eran, o eran vistos, como excepciones. En el mundo actual, a una gran cantidad de gente de distintas generaciones no le satisface el orden social, no le satisface el mundo que le hemos construido y encuentra distintas salidas [...] Por eso, aunque nosotros lo historiamos llevándolo atrás en el tiempo, [...] puede sentirse identificada mucha gente.” (Torre Nilsson, 1985: 187)

En relación con la representación de los jefes y sus súbditos, en particular, la pregunta aquí es, por tanto, por los jefes que han perdido vigencia y se están aproximando a la muerte, como Chicho Grande o como Perón y las nuevas generaciones, que no respetan a los antiguos jefes y despliegan una violencia no sólo asesina, también suicida (Chicho Chico y las jóvenes generaciones peronistas que participaron de la lucha armada). De este modo, la mafia siciliana rosarina de la década de 1930 es representada sólo en cierta medida como realidad histórica; en cierto sentido también funciona como descripción e interpretación del presente. Las mafias –y en particular la mafia italiana– han sido a lo largo de la historia argentina un símil y un insumo para interpretar, con las deformaciones convenientes o correspondientes, la realidad nacional contemporánea.

¹⁰ Debemos señalar, de todos modos, que existe una distancia importante con *Un guapo del 900*. Torre Nilsson representa la lucha de gangsters como combate político, mientras que Murúa representó la política como la lucha entre bandas de gangsters, más o menos anónimas, que se enfrentan a tiros o realizan atentados con bombas caseras.

3. Conclusión

Ya Robert Warshow percibió tempranamente de qué modo los medios masivos configuran el imaginario de la criminalidad y, en particular, el imaginario popular, urbano del *gangster*, a diferencia de los criminales empíricos, organizados o no de la ciudad real. En el mismo sentido, tal como lo ha estudiado con precisión Lila Caimari (2012) la crónica policial también desarrolló tempranamente formas narrativas vinculadas de manera estrecha con modos de consumos culturales contemporáneos e ideales sociales (por ejemplo la amplia difusión del auto en la década de 1930 en Argentina y los ideales de dinamismo y movilidad). En el caso de la configuración del imaginario de la mafia italiana en la Argentina se produjo un intercambio muy fluido entre los diversos medios y las diversas producciones ficcionales. Los hechos reales fueron elaborados en primer lugar a través de una matriz narrativo-periodística, pero a la vez surgieron casi contemporáneamente ficciones narrativas (relatos de Roberto Arlt, de Jorge Luis Borges; las películas *Fuera de la ley* y *Monte criollo*, entre otras –Setton, 2018; Setton, 2015; Setton 2021–), que se nutrieron de ella y que a la vez alimentaron el imaginario argentino de la mafia italiana en constante desarrollo. En la década de 1950, David Viñas contribuyó en gran medida, a partir de la publicación de sus novelas criminales en una colección muy popular, a lo que se sumó el propio imaginario político nacional, que supo alimentar –y alimentarse de– ese imaginario de la mafia. También las luchas que llevaron a cabo las mujeres en Argentina hacia fines de la década de 1940 tuvieron un importante peso en todo el imaginario cultural de la época, tal como se puede ver en la literatura y el cine de las décadas siguientes (especialmente en la Generación del 60). Esto determina en parte el crecimiento de la figura de Ágata Galiffi en los relatos de David Viñas y de su representación con el nombre de Ada en la película de Torre Nilsson. También, como hemos indicado, la crítica a las figuras paternas y de los jefes en los films de la Generación del 60 y la acción de la así llamada “generación de los parricidas” fueron ingredientes fundamentales.

Así, *La maffia* se nutre de ese imaginario dialéctico construido por una enorme cruza de discursos e imaginarios. Y también este film –de enorme éxito de público y de crítica– configuró un nuevo marco de interpretación de la mafia italiana y de los vínculos entre la política y el mundo del crimen. Así, la película colaboró en la representación de la opinión pública del imaginario mafioso y sus vínculos con la política. Como bien se sabe, en Argentina hay muy poca información concreta sobre la mafia italiana de la década de 1930. En ese sentido, las producciones ficcionales llenan de algún modo esos huecos de datos concretos y terminan de configurar un imaginario que se vuelve no solo operativo en términos de arquetipos y preconceptos; también empieza a circular como “información”. Es decir, no afecta solamente al imaginario social y la opinión pública, también cubre, en cierta medida, el lugar clásico de la información sobre los hechos, una cierta verdad histórica.

4. Bibliografía

- Arlt, R. (1997). *Novelas. Obras*. Tomo I. Buenos Aires: Losada.
 Borges, J. L. (1999). *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé.
 Caimari, L. (2012). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920- 1945*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

- Debussy, P. (2021). El crimen de Oribe (1950) y Días de odio (1954): mujeres, crímenes y artificios. *El policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo. Modelos narrativos, tensiones y debates culturales*. Ed.: Setton, Román y Pignatello, Gerardo. Texas: Libros de Medio Siglo.
- Debussy, P. (2023). Mafias, comunidades criminales y colectividades de bandidos en el cine policial argentino de la pre-dictadura: *La mafia, El pibe Cabeza, Los chantas y Los muchachos de antes no usaban arsénico*. *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 7, núm., en prensa.
- De los Santos, G. (2018). La Chicago argentina: la Rosario de Chicho Grande y Chicho Chico. *La Nación*, <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-chicago-argentina-la-rosario-de-chicho-grande-y-chicho-chico-nid2136159/>, 14 de junio.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Kablan, P. (2013). El secuestro de Ayerza y la mafia de Chicho Grande, *Minutouno*, <https://www.minutouno.com/paulo-kablan/el-secuestro-ayerza-y-la-mafia-chicho-grande-n307283>, 7 de diciembre.
- Pierini, M. (2002). Alcaloides de papel. Una encuesta argentina de 1923 sobre la “literatura barata”. *Revista de Literaturas Populares* II-2 (2002): 42-63.
- Rivera, J. (1981-2000). La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, tomo 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rossi, A. (2007). Women in Organized Crime in Argentina. *Women and the Mafia*. Ed. Giovanni Fiandaca. Palermo: Università degli Studi di Palermo.
- Saïtta, S. (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Saïtta, S. (2009). Nuevo periodismo y literatura argentina. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7 *Rupturas*, dir.: Celina Manzoni, coord.: Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 239-264.
- Salas, H. (1975). *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.
- Sarlo, B. (1998). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Setton, R. (2010). El crimen de Oribe: del policial fantástico al thriller naturalista. *El Matadero - Revista Crítica de Literatura Argentina*, 7, 63-83.
- Setton, R. (2014). Las biografías criminales de David Viñas. *Estudios filológicos*, 53, 151-160.
- Setton, R. (2015). *Monte Criollo y Palermo*. Cruce entre películas de gangsters, *film noir* y el imaginario del criollismo tanguero. *Arte y políticas de identidad*, 13, 251-268; DOI <https://doi.org/10.6018/251001>; cf. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/251001/190491>.
- Setton, R. (2018). Las primeras películas criminales de Manuel Romero y sus vínculos con las representaciones precedentes del crimen en el cine argentino. *Secuencias*. *Revista de Historia del Cine*, 45, 37-56; DOI <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.002>; <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/9533>.

- Setton, R. (2021). Noir / Noire: recepción y transformación del cine criminal en la literatura y el cine argentinos. *EU-topías*, vol. 20, 83–84.
- Torre Nilsson, L. (1972). *La maffia*.
- Torre Nilsson, L. (1985). *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Selección y prólogo de Jorge Miguel Couselo. Fraterna. Buenos Aires, especialmente, “La mafia”, 184–190, texto del 26 de octubre de 1971.
- Viñas, D. (2012): *Policiales por encargo*, ed. Marcos Zangrandi, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Warshow, R. (2002). The Gangster as Tragic Hero y Movie Chronicle: The Westerner. *The Immediate Experience. Movies, Comics, Thatre, and Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 97–103 y 105–124.