

## Narrar la extrañeza. El caso de Robledo Puch en el periodismo y el cine argentinos

Damian Fernández | dferenandez@austral.edu.ar

Universidad Austral

---

### Palabras clave

“Caso conmocionante”, “Cine”, “Extrañeza”, “Narrativa”, “Periodismo”

### Sumario

1. Introducción
2. Método de estudio de caso
3. El caso de Robledo Puch
  - 3.1. La perspectiva del periodismo narrativo
  - 3.2. La perspectiva del sensacionalismo y la divulgación psiquiátrica
4. El aporte del cine: análisis de la película “El Ángel”
5. Conclusiones

te sin saber cómo emplazarlo en la estructura causal de las noticias. Así, el sensacionalismo, separa al delincuente del mundo normal y apela al estigma. El documental televisivo acude a archivos y testimonios de forenses y criminalistas para buscar una explicación científica del caso. El escritor Soriano, en cambio, había compuesto una antológica crónica, destacando la normalidad en la que emerge el asesino. En 2018, Ortega volvió a contar la historia en el film *El Ángel*, que estiliza la “siniestra inocencia” de Puch en el joven actor novel que lo encarna. A partir del análisis comparativo entre la película y textos precedentes, el artículo interpreta los efectos de sentido de los diversos programas narrativos que han buscado dotar de sentido a la extrañeza.

### Resumen

En el año 1972, contando 20 años, Robledo Puch fue detenido luego de haber cometido 11 asesinatos a personas indefensas. Desde entonces, el criminal más famoso del país, permanece en la cárcel, siendo noticia con frecuencia. Adolescente, de una familia de clase media, de un barrio burgués, bello y añorado, se ha convertido en la representación del asesino serial, que atemoriza y seduce según diversos testimonios. El periodismo toma enfáticamente este caso conmocionante

---

### Cómo citar este texto:

Damian Fernández (2021): Narrar la extrañeza. El caso de Robledo Puch en el periodismo y el cine argentinos, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 12 (1), pp. 57 a 77. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <https://doi.org/10.21134/mhcj.v12i.945>

# Telling the strangeness. The case of Robledo Puch in Argentine journalism and cinema

Damian Fernández | [dferenandez@austral.edu.ar](mailto:dferenandez@austral.edu.ar)  
Universidad Austral

---

## Keywords

“Cinema”, “Journalism”, “Shocking Case”, “Story-telling”, “Strangeness”

## Summary

1. Introduction
2. Case Study Methods
3. The case of Robledo Puch
  - 3.1. The perspective of narrative journalism
  - 3.2. The perspective of tabloid journalism and psychiatric divulgation
4. The contribution of the cinema: analysis of the film “El Ángel”
5. Conclusions

## Abstract

In 1972, at the age of 20, Robledo Puch was arrested after committing 11 murders of defenseless people. Since then, the country’s most famous criminal has remained in jail, being frequently issue of news. Teenager, from a middle-class family, from a bourgeois neighborhood, beautiful and childish, he has become the representation of the serial killer, who frightens and seduces according to various testimonies. Journalism emphatically

tell this shocking case without knowing how to locate it in the causal structure of the news. Sensationalism, for instance, separates the criminal from the normal world and appeals to stigma. The television documentary shows files and testimonies of forensics and psychologists to find a scientific explanation for the case. The writer Soriano, on the other hand, had composed an anthological chronic, highlighting the normality in which the murderer emerges. In 2018, Ortega narrated the story in the movie *El Ángel*, which stylizes Puch’s “sinister innocence” in the young novel actor who embodies him. Based on the comparative analysis between the film and the previous texts, the article interprets the meaning effects of the various narrative programs that have tried to make sense of the strangeness.

---

## How to cite this text:

Damian Fernández (2021): Narrar la extrañeza. El caso de Robledo Puch en el periodismo y el cine argentinos, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 12 (1), pp. 57 a 77. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <https://doi.org/10.21134/mhcj.v12i.945>

## 1. Introducción

El afiche de la película *El Ángel* de Luis Ortega contiene el fotograma del joven actor novel que interpreta al asesino serial Carlos Robledo Puch en el momento en que es detenido por la policía. Está esposado, vestido con una remera a rayas y campera de jean, bello y ajeno. La imagen está calcada de la foto más repetida del más famoso criminal de la Argentina. El ícono es como un señalador en la memoria social que la película reactiva y hace crecer.

El propósito de este artículo es contribuir al mapeo de los discursos sociales sobre la violencia, activos en la agenda pública, y, por tanto, en condiciones de alimentar representaciones sociales (Moscovici, 2001) de la opinión pública sobre los delitos violentos y los criminales, y de influir en el imaginario de los actores sociales. Semejante mapeo es relevante en la medida en que estos actores acuden a esas representaciones para completar el sentido sobre situaciones de violencia, tanto en el caso de las percepciones sobre la inseguridad de parte de los ciudadanos (Kessler, 2011), como en el de los modelos interpretativos (de Gialdino, 2016) de los que se valen los actores institucionales que deben gestionar el delito.

Efectivamente, un fenómeno de doble hermenéutica (Forni, Gallart, & Vasilachis, 1993) afecta a los jueces cuando deben tomar una decisión con arreglo a la ley, pero en el contexto de una ola de violencia (Fernández Pedemonte, 2005), en la que los medios dicen recoger la opinión pública que aboga por la decisión más drástica. En Argentina algunos medios defienden un marco teórico punitivista implícito desde sus páginas de noticias policiales, cuando se hacen públicos delitos especialmente aberrantes.

Los medios de comunicación proveen permanentemente representaciones sobre el crimen -sus causas y consecuencias-, y el criminal -el origen de su comportamiento y sus motivaciones-, es decir sobre el sentido de acciones que parecen carecer de significado según las pautas de convivencia reguladas por el sistema democrático. El periodismo tiene una larga trayectoria en la cobertura del delito y, por tanto, en la construcción histórica del fenómeno social de la violencia y del delincuente (Caimari, 2012). De hecho, la noticia sobre violencia es la que más se aviene al criterio de noticiabilidad (Martini, 2002) y es un producto muy consumido por los públicos, incluso en un contexto de audiencias fragmentarias y transmedia, en un sistema híbrido de medios (Chadwick, 2017).

La otra gran fuente de imágenes vigentes sobre la violencia y sus protagonistas es la ficción, especialmente la cinematográfica. El periodismo ha acudido a dos tipos de modelos para abordar los asesinatos conmocionantes: el sensacionalista y el narrativo (Fernández Pedemonte, 2001). La ficción cuenta con más libertad para narrar los episodios de violencia aún cuando se base en hechos reales y acuda al verosímil del realismo. Como ha estudiado Cannata (2018), en Argentina las películas pueden establecer agendas informativas. Esto sucede cuando actúan como detonantes: el contenido de ficción activa la realidad social que se describe en la noticia, o cuando actúan como marcos de interpretación: el texto audiovisual es mencionado por el medio como parte del mundo compartido con las audiencias que facilita la comprensión de la noticia. Considerado como medio, es decir en

su dimensión comunicativa (Casetti, 1990), el cine puede “funcionar como mecanismo de articulación de la experiencia social en la esfera pública” (Camporesi, 2019: 230).

El caso criminal que vamos a abordar desde el periodismo y el cine, se puede vincular con la noción de siniestro. Según Freud (1979) la prerrogativa de la ficción consiste en la posibilidad de dejar en suspenso las convenciones del mundo que construye ampliando en esa vacilación las posibilidades de representación de lo siniestro. La otra característica del acercamiento de Freud a lo siniestro, que sirve a nuestro caso, procede de la evolución del lenguaje. Según esta, los términos *unheimlich* (lo espantable, angustiante, espeluznante) y *heimlich* (lo familiar, hogareño y doméstico) dejan de ser antónimos en determinados contextos: las cosas familiares pueden ser siniestras. Freud “ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro” (1979: 248) a partir de la tensión entre familiar-extraño, así como de la tensión entre real-ficcional.

Algunos autores han encontrado características de lo siniestro en acontecimientos violentos que se transforman en noticias. Una estrategia de verosimilitud central de la retórica del discurso periodístico consiste en insertar las novedades en estructuras relacionales sólidas: es decir, emplazar el nuevo acontecimiento en un modelo situacional conocido, convirtiéndolo así en algo familiar para el lector (van Dijk, 1990). Se genera un efecto de sentido de extrañeza cuando las notas periodísticas refieren acontecimientos que no encuentran en los lectores marcos de referencia a los que pueda apelar el periodismo (Fernández Pedemonte, 2001).

Las notas periodísticas sobre acontecimientos violentos suelen pertenecer a este grupo cuando los lectores carecemos de modelos previos que permitan procesar la información: conmocionan nuestro mundo de la vida. De acuerdo con Barthes si un asesinato político es información porque puede ser explicado a partir de un mundo ya conocido -el de la política-, un “suceso” es, en cambio, inclasificable, una información “monstruosa”, total, inmanente, que contiene en sí todo su saber, una estructura cerrada que no puede explicarse a partir de ninguna información externa (Barthes, 1967).

A continuación, delimito conceptualmente los modelos del periodismo sensacionalista y del periodismo narrativo en relación con la forma en que se vinculan con la extrañeza. “El periodismo sensacionalista es aquel que narra acontecimientos relacionados con tabúes del espacio público de una manera tal que obtura intencionalmente la “racionalización” de esas cuestiones por parte de los públicos” (Fernández Pedemonte, 2001: 114). Para Schütz (1961) el proceso de racionalización consiste en un quiebre de las certezas del mundo de la vida, ese conjunto de creencias dadas por supuestas, como por ejemplo la seguridad de nuestra persistencia y del mundo que habitamos. Por ejemplo, considero que el sector del mundo dado por supuesto por mí es el mismo que el dado por supuesto por los otros. Pero en determinadas circunstancias biográficas el mundo de la vida puede alcanzar una nueva experiencia: la duda, el cuestionamiento, la deliberación, el estado según el cual lo que había sido incuestionable hasta ahora es puesto en cuestión. Esto sucede, por ejemplo, cuando nos relacionamos con un semejante que tiene pautas de conducta contradictorias con las nuestras, no comparte los fundamentos éticos o el sentido de realidad, constituyéndose en una amenaza para nuestra identidad.

Al suscitar el interés, el periodismo narrativo puede provocar el proceso de racionalización -quiebre de certezas del mundo de la vida- que el sensacionalismo obtura:

Los relatos de los medios, junto con los literarios o cinematográficos, pueden provocar, aunque sea momentáneamente, un giro de la preocupación por el propio mundo individual a la preocupación por los otros. Las experiencias punta: una grave enfermedad, ser víctima de un acto de violencia, la muerte de un ser querido, también cuando se viven vicariamente, perforan lo que damos por supuesto (Fernández Pedemonte, 2001: 132).

Con ocasión del estreno de la película *El Ángel* de Luis Ortega (2018), se actualizó la representación social del asesino serial Carlos Eduardo Robledo Puch, quien fuera detenido en 1972, contando 20 años, luego de haber cometido 11 asesinatos a personas indefensas y quien permanece en la cárcel hasta hoy, siendo el preso más antiguo del sistema penal.

A partir de este caso los objetivos generales del artículo son:

- Presentar diferentes narrativas de ficción y no ficción sobre episodios de violencia destacados de la historia criminal argentina.
- Comparar los recursos de argumentación implícitos contenidos en esos relatos.
- Describir la representación social de un asesino serial que se deriva de estos.

## 2. Método de estudio de caso

A Este trabajo se integra a un programa de investigación sobre los casos mediáticos conmocionantes, es decir aquellas noticias que destacan por su dramatismo, alteran las rutinas de producción y consumo, tienen consecuencias políticas y contribuyen a que emerja en la agenda pública un conflicto estructural latente, como lo es la violencia social y sus temas asociados: sistema penal, conflicto social, valores democráticos (Fernández Pedemonte, 2010).

Se trata de una investigación cualitativa. El artículo se centra en el caso del criminal Robledo Puch, siguiendo el método cualitativo de estudio de caso (Yin, 1994). Se trata de un caso anómalo, de acuerdo con la sugerencia de Becker de “identificar el caso que puede perturbar nuestro pensamiento y buscarlo” (2010: 118). El caso es Robledo Puch como asesino serial, a partir de las narrativas más destacadas sobre su persona. Concretamente en este artículo quiero averiguar qué le suma a la construcción simbólica de este criminal la película *El Ángel* de Ortega. Aunque se trata del análisis de un film no me interesa mostrar qué le añade al cine, sino qué le añade a la representación del criminal. Y específicamente, a partir de la hermenéutica de la película, responder a la pregunta: ¿Cómo se construye un protagonista de actos de violencia irreductibles al sentido común? ¿Y qué marco interpretativo le añade la película a la representación del criminal?

La película *El Ángel* es, entonces, el objeto de estudio. Se analizará desde el análisis textual, centrado en la función narrativa (Bordwell, 2013). En concreto, la unidad de análisis es el

personaje porque con el análisis cinematográfico se pretende contribuir a incrementar el saber sobre una de las dimensiones de la violencia, la del criminal. Como se verá enseguida, la unidad de análisis Personaje vale tanto para los textos periodísticos como para el cinematográfico. Si en el periodismo sensacionalista el personaje es una unidad sintáctica, la persona es subsumida en un rol, el de asesino, surtidor de todas las acciones condenables, en el periodismo narrativo el personaje es una unidad semántica, un punto de vista interno que el relato intenta capturar. La película le agrega a esto la libertad de la ficción para construir el personaje, sumando “insight” en la hermenéutica de Robledo Puch. Con este caso quiero aportar a la conceptualización del caso conmocionante en general, es decir generalizar en la teoría.

El análisis además será de contraste entre el texto fílmico y los textos que integran la muestra del caso. Esa muestra es intencional, teórica (Glaser & Strauss, 1967), está constituida por textos periodísticos: el artículo “El caso Robledo Puch”, publicado en el diario *La Opinión* por Osvaldo Soriano; notas del diario sensacionalista *Crónica*, aparecidas en el momento de la detención del delincuente; el libro de periodismo narrativo de Rodolfo Palacios, *El ángel negro*; el libro de Osvaldo Aguirre *El forense y el asesino*, que reconstruye las entrevistas entre Robledo Puch y el famoso criminalista Osvaldo Raffo.

De esta manera el corpus de contraste incluye ejemplos de periodismo sensacionalista y narrativo y permite reconstruir las explicaciones periodísticas y psiquiátricas. La muestra contiene la totalidad de los textos completos dedicados al caso. En la próxima sección se consigna el análisis y la interpretación de los textos.

### 3. El caso de Robledo Puch

Robledo Puch es el asesino serial más famoso de la historia criminal de Argentina. Fue detenido por la policía el 8 de febrero de 1972 con 20 años. Desde entonces, permanece en la cárcel, siendo noticia con frecuencia. Había nacido el 19 de enero de 1952 en Vicente López, un barrio del Gran Buenos Aires. Adolescente, de una familia de clase media, bello y aniñado, se ha convertido en la representación del asesino serial, que atemoriza y seduce. Su raid delictivo había comenzado justo dos años antes de su detención e incluyó 30 robos y 11 crímenes a quemarropa de personas indefensas: encargados de tiendas, jovencitas. Su última víctima mortal fue su segundo cómplice. También es sospechoso de haber provocado el accidente automovilístico que acabó con la vida de su primer aliado.

#### 3.1 La perspectiva del periodismo narrativo

Soriano (1943-1997) fue un reconocido periodista y escritor argentino. Entre sus novelas se cuenta *Triste, solitario y final*, policial negro cuyo protagonista es Marlowe, el mismo de las novelas de Chandler. El 27 de febrero de 1972 publicó “El caso Robledo Puch”, en la sección de Cultura del mítico diario *La Opinión*. La ubicación en esa sección guarda relación con la tradición periodística de narrar los hechos policiales literariamente y también con el

punto de vista antropológico que asume.

La nota es una pieza antológica del periodismo narrativo argentino. Por un lado, de la hermenéutica narrativa. En la etapa pre-textual, el periodista realiza un trabajo minucioso de reconstrucción de los hechos a partir de las fuentes. La sujeción al documento es lo que distingue según Danto (1989) al relato referencial (histórico o periodístico) del relato ficcional. Por otro lado, el texto es ejemplo de construcción narrativa. En la etapa textual, la información está dosificada de acuerdo con la conjetura del autor sobre el sentido de los acontecimientos (Ricoeur, 2003). Este esfuerzo de comprensión documentada, que combina las estrategias de la literatura y del periodismo, es lo que constituye al texto de Soriano en la mejor narración sobre Robledo y en un ejemplo paradigmático de periodismo narrativo.

El periodista estructura los sucesos e intercala las citas en el momento oportuno, creando una trama como las de ficción. Además, apela a recursos literarios que le permiten universalizar el carácter del criminal, al pasarlo por el prisma de la literatura. Lo que en el periodismo es un actor, una unidad sintáctica –un asesino serial–, se transforma en la ficción en un personaje (Bal, 1985), con complejidad psicológica e imprevisibilidad conductual. La narración dota de un sentido a la vida de Robledo, toda vez que logra narrar una serie de sucesos cruentos e inexplicables que de otra forma resultan “inenarrables”. El relato se manifiesta, así, como una propedéutica de la ética, un laboratorio del juicio moral (Ricoeur, 2003).

El periodismo narrativo también transforma el tiempo de lo narrado. La estructura del relato es circular: comienza con el último crimen, el de Somoza, su segundo cómplice. En medio de un operativo, éste le hace una broma: le aprieta el cuello desde atrás y Robledo le dispara. “Asombrado, quizá sin entender lo que ocurre, Somoza cae y articula una expresión que es apenas un gemido. Robledo lo observa unos instantes, levanta su brazo derecho y dispara otra vez. ‘No podía dejarlo sufrir. Era mi amigo’, explicará después” (Soriano, 1991: 43).

En este primer episodio comienzan a intercalarse, sin romper la trama, una serie de frases extraídas de las declaraciones posteriores del asesino que el periodista cita en forma irónica, marcando la distancia entre las palabras y el cruel contexto al que se aplican. Ejemplos de estas citas de palabras, pronunciadas por Robledo durante su juicio, son: “A los veinte años no se puede andar sin coche y sin plata” (Soriano, 1991: 43), en referencia a la motivación de su actividad delictiva; “Había que sobrevivir”, como toda justificación de su primer crimen; “¿Qué quería ¿qué los despertara?”, enseguida de narrar el asesinato de los encargados de un salón de fiestas que estaban durmiendo.

El prólogo de la nota adelanta la circularidad del relato: “Al matar a Somoza, Robledo se ha aniquilado a sí mismo. Una hora más tarde la policía lo arresta frente a su casa” (Soriano, 1991: 44). A partir de aquí, luego de una prolepsis, se narran los acontecimientos cronológicamente en ocho secciones. En la primera sección, “Los primeros pasos”, se narra la infancia y la adolescencia del futuro asesino. Esta primera parte se esmera en emplazar el desarrollo del futuro asesino en un ambiente de normalidad, de acuerdo con nuestros

estándares de sentido común. Sus padres, su primera educación, su estudio de piano, todo es normal. “Fuera de campo”, sin embargo, crece la latencia del misterio que sale a la luz a partir de algún indicio de connotaciones violentas. Estas alusiones nos inquietan por la discordancia entre la normalidad del contexto y la siniestra emergencia del criminal.

Efectivamente, el mal crece en un contexto normal. Los asesinos son personas, parte de nuestro sistema, no seres ajenos a él, nos sugiere Soriano: “Robledo es uno de nosotros. En ‘El caso Robledo Puch’ hay un *in-crescendo* de violencia que se deja ver en intersticios de candidez. Su infancia, de puro ‘normal’ no está grabada en muchas memorias” (Soriano, 1991: 45). “Su padre -inspector de interior en General Motors- dice que él no es culpable de lo que pasa, aunque no sabe explicar bien por qué ocurre esta odisea que no cabe dentro de su vida pequeña” (Soriano, 1991: 45). Representa al sentido común. Robledo empieza (y pronto abandona) sus estudios en un colegio industrial, ya que le apasionan los autos. Allí conoce a Ibáñez que lo introduce en el delito.

La segunda sección, “Presuntamente violento”, cita el título de una novela de la época. Su primer delito fue a los 15 años cuando robó una radio y se la vendió al dueño asaltado, un vecino, para comprarse una bicicleta. El siguiente robo es de una moto que enseguida choca: siente pasión por los vehículos, por el vértigo. Ibáñez, hijo de un delincuente, invita a su casa en donde practica tiro al blanco. Realizan juntos el primer operativo: el robo de una joyería. Nadie sabe de la intervención de Robledo, pero, en cambio, es acusado por el hurto de una nueva moto y debe reingresar en un reformatorio. Retoma el estudio de piano con una profesora que lo recuerda como un chico “tímido y correcto” (Soriano, 1991: 50). No se entiende con su padre. “Carlos Eduardo quiere irse de su casa. Un día lo intenta, pero no llega lejos. Su padre lo alcanza a las pocas cuadras, baja del auto y lo abofetea como a un chico. Un rayo de rencor habrá atravesado los ojos del muchacho” (Soriano, 1991: 50).

La tercera sección se titula “El enemigo insólito”, alude a un vendedor de repuestos de auto, primera víctima de un crimen de Robledo, asesinado cuando se encuentra durmiendo con su mujer. Ibáñez viola a la mujer, Robledo dispara tres veces. “Hay un muerto y una violación, pero para él los hechos no tienen dimensión ni nombres comunes” (Soriano, 1991: 52). Varias víctimas de Robledo encuentran la muerte mientras duermen. A eso alude la cuarta sección: “El sueño eterno”, citando una novela de Chandler. En el salón de fiestas “Enamour” Robledo mata a los encargados, disparando varias veces sobre sus cuerpos dormidos. En esta sección aparece Somoza, el segundo cómplice, que viene a alterar la relación entre Robledo e Ibáñez. También aparece el recurso narrativo de la prolepsis: la última frase de una sección final de la sección adelanta lo que vendrá en la siguiente. Después de un nuevo asalto y un nuevo asesinato (siempre disparando al menos dos veces) el narrador avisa: “Les esperan 20 días de pacífica juerga. A una mujer le quedan 20 días de vida” (Soriano, 1991: 55).

Trágicamente irónico el subtítulo de la sección siguiente, que da cuenta de los dos intentos de violación de jovencitas por parte de Ibáñez, luego asesinadas por Robledo, reza: “Damas peligrosas”. Robledo no viola, mata. A la chica de 16 años con cinco tiros, y le roba \$ 1200 pesos, nada representativo para la época, terminando el periplo en un colectivo. A la modelo de 23 años, con siete disparos. Hay un crecimiento en la cantidad de detonaciones.

Le roba \$ 5000, un encendedor y le dispara en la mano: “Ibáñez observa a su amigo, quizá con un estremecimiento de temor. Vuelven. Para Ibáñez sería la última aventura” (Soriano, 1991: 57), con lo que el narrador intercala un nuevo indicio y una nueva prolepsis.

La sección siguiente se llama, justamente, “Adiós al amigo”. Ibáñez muere en un accidente, aunque quedan dudas de si no fuera provocado por Robledo. Intentan robar un supermercado, pero no encuentran dinero. Robledo roba un teléfono y se lo entrega a Somoza: “Se lo regalo a tu vieja” (Soriano, 1991: 59). Cuando la señora recibe el obsequio le recrimina al hijo: “Deberías ser tan bueno como Carlos”. Otro intento infructuoso de atraco y otro asesinato. Robledo cree que Somoza le trae mala suerte. Un nuevo golpe y un nuevo crimen; sorprendentemente Robledo “más tarde, al ser reconstruidos los hechos, intentó atribuir este asesinato a su compañero, pero luego confesó su culpabilidad” (Soriano, 1991: 59). La sección concluye con una nueva anticipación: “Había sido el primer éxito de Héctor Somoza. Era también el último.” (Soriano, 1991: 59) “La caída de un canalla” encabeza la anteúltima sección. Retorno al comienzo del relato. Asalto de una ferretería con crimen del sereno y la broma que le cuesta la vida al cómplice de asesino.

En la última sección, Soriano se permite deslizar una hipótesis interpretativa:

Robledo Puch desnuda la apetencia arribista de algunos jóvenes cuyos únicos valores son los símbolos del éxito: ‘Un joven de 20 años no puede vivir sin plata y sin coche’, ha dicho el acusado. Él tuvo lo que buscaba: dinero, autos, vértigo; para ello tuvo que matar una y otra vez, entrar en un torbellino que lo envolvió hasta devorarlo” (Soriano, 1991: 63).

Completa la propuesta del periodismo narrativo el libro de Rodolfo Palacios (2017), *El Ángel negro*, que sirvió de fuente próxima para el guión de la película de Luis Ortega. A diferencia de la nota de Soriano, en su crónica Palacios ingresa en el relato como un personaje, ya que lo entrevistó largamente para componer el texto, insertándose así en la tradición de la fundacional crónica modernista (Rotker, 2005).

### 3.2. La perspectiva del sensacionalismo y la divulgación psiquiátrica

La estrategia del periodismo sensacionalista va en el sentido contrario de cualquier vacilación entre lo cotidiano y lo extraño. En su búsqueda de una rápida inteligibilidad, realiza un esfuerzo por reducir la extrañeza. Los medios informativos entienden que una de sus funciones sociales es la de generar certezas. Por eso no pueden dejar de dar una explicación.

En el terreno de las noticias sobre crímenes, algunos medios siguen una estrategia de tenaza: por un lado, seleccionan los acontecimientos violentos “fuertes” porque su negatividad y novedad se ajusta a los valores de la noticia, pero por otro reducen

la extrañeza del fenómeno, de tal manera que se muestre siempre como algo externo al propio sistema, algo anómalo y fácil de condenar (Fernández Pedemonte, 2001).

La traducción de lo insólito que producen los medios empieza por la denominación. Los periodistas le asignan un nombre al hecho: “masacre”, “matanza”, “horror”. Esta designación sintetiza una descripción valorativa que exige al periodista de tener que volver a explicitarla cada vez que hable del hecho. “La intrusión del exterior en las esferas de la cultura se cumple a través de la denominación”, dice Lotman (1999: 182). Con el rótulo empieza la descripción. Los psicólogos de la Escuela de Palo Alto sostienen que describir es trazar una distinción. Cuando un observador, como el periodista, traza una distinción, establece una indicación de cómo hay que seguir su observación, señala que uno de los dos aspectos distinguidos en el conjunto es el normal y es el bien.

Ya Soriano llamó la atención sobre la cobertura maniquea y estigmatizadora que hizo del caso de Robledo Puch el diario sensacionalista *Crónica*:

Los redactores de la sección policial de *Crónica* exprimen su imaginación bautizando a Carlos Eduardo Robledo Puch: Bestia humana (el día 8); Fiera humana (al día siguiente), Muñeco maldito, El verdugo de los serenos, El Unisex, El gato rojo, El tuerca maldito (el 10), Carita de ángel, El Chacal (el 11). Ese día, el diario de Héctor Ricardo García sugiere que Robledo es homosexual, por lo que ‘sumaría a sus tareas criminales otra no menos deleznable’, escribe el redactor (Soriano 1991: 61).

Otros titulares de *Crónica* sobre Robledo Puch contienen las siguientes calificaciones del asesino: “Rey de los asesinos”, “Rey de los cobardes”, “Embajador de la muerte”, “Ángel exterminador”, “Engendro del mal”, “Demonio”, “Hiena”, “Monstruo”, “Zombie”. Los epítetos son acumulativos y crecientemente deshumanizadores, antes de cualquier pericia, del juicio y la condena, *Crónica* describe los rasgos animalescos, infrahumanos y ominosos junto con la apariencia de muñeco, afeminada y aniñada del delincuente.

Se debe al forense que se ocupó del caso, Osvaldo Raffo, la popularización del pseudónimo “ángel” que luego usarían Palacios y Ortega para los títulos de sus respectivas obras. En los años setenta los medios difundían sin contexto las tesis del criminólogo Césare Lambroso, según el cual los criminales tenían tendencias genéticas que se traslucían en rasgos fisiológicos. En los medios estas teorías se simplificaban y se mezclaban con prejuicios étnicos y sociales. Ha dicho el director Ortega: “La idea de que alguien bello no te puede matar es absurda: si alguien ve un niño bello a las cuatro de la mañana no se cruza de acera, pero si ve un marroquí raro a esa hora, piensa que lo va a matar” (Europa Press, 2018).

Aguirre (2020) en *El forense y el asesino*, reconstruye las entrevistas entre Puch y Raffo. Este médico legista, que se ocupó de los grandes crímenes de la historia argentina, actuó como perito de parte en el juicio oral contra Robledo Puch del año 1980. Le suministró los argumentos al fiscal que necesitaba demostrar que el muchacho era punible.

En 1972 el asesino se jactaba de sus crímenes, por ejemplo, afirmando: “que conste que maté siempre por la espalda” o con desplantes hacia el juez: “Al sereno, ¿quién lo mató?, ¿usted o yo?”. “El niño muerte reconstruyó sus espeluznantes fechorías como si fueran travesuras infantiles” narró un cronista del noticiero de Canal 13.

El caso Robledo Puch hizo famoso a Raffo que se convirtió a partir de entonces en una figura mediática. A su muerte, los medios reseñaban que había analizado psiquiátricamente a ocho mil criminales y llevado a cabo veinte mil autopsias. Con Robledo mantuvo 25 entrevistas personales.

Según Aguirre, Raffo partió del supuesto de que se trataba de un psicópata, por tanto, manipulador, al que había que acercarse en forma indirecta. Puch le aseguró que no era homosexual, pero a Raffo le pareció relevante consignar: “Hay hacia el sexo opuesto más que frialdad indiferente, una aversión activa”. Determinó que “presenta estigmas de temperamento paranoide y esquizotímico” y “que no ha demostrado arrepentimiento alguno”. Sin embargo, asegura también que es jurídicamente responsable: “Conoce y comprende sus defectos antisociales y antijurídicos, pero no se somete a la norma vigente porque no quiere, y es capaz de inhibir sus tendencias delictivas cuando hay peligro para su persona” y también: “discierne entre el bien y el mal, y comprende la diferencia entre honestidad y delincuencia. Concretamente la moral no le falta, está presente”. La leyenda cuenta que al recibir la sentencia Robledo exclamó: “Esto es un circo y una farsa, cuando salga los voy a matar a todos”, sin embargo, incluso *Crónica* registra que la frase no terminaba con esa amenaza si no esta aseveración: “estoy juzgado y prejuzgado de antemano”.

Luego de la condena, Raffo insistió siempre en la peligrosidad del delincuente, obturando con su dictamen cualquier posibilidad de redención, o al menos, de extinción de la pena. Hace tiempo que Puch no reconoce sus crímenes, dice que se inculpó porque lo forzaron a hacerlo mediante tormentos. En 1999 pidió por primera vez la libertad condicional, luego de más de 25 años de cumplimiento efectivo de la condena. Y vuelve a pedir la libertad que le correspondería periódicamente. Cada vez que fue consultado sobre el tema, Raffo sostuvo: “es psicópata perverso y no tiene cura”, clausurando el análisis. Su reputación alimenta el temor social a la libertad de Robledo Puch, un mito que atraviesa varias generaciones y sigue alimentando el imaginario colectivo. Desde el punto de vista de nuestra psicología personal:

[...] la conducta de los agresores sin causa pone casi siempre a prueba nuestra capacidad de entendimiento y nuestro sentido de seguridad. Cuando nos enteramos de un acto de agresión maligna gratuita, tratamos por todos los medios de catalogar el comportamiento del agresor y de la víctima (Rojas Marcos 1995: 108).

#### 4. El aporte del cine. Análisis de la película *El Ángel* (Ortega, 2018)

El nuevo milenio produjo un nuevo cine en la Argentina, realista pero no de denuncia política directa, como la saga de filmes sobre la dictadura militar. Para Andermann y Fernández Bravo el retorno de lo real en el cine argentino no alude a la “vuelta a las poéticas

de pura indicialidad” sino a la presencia de un “real traumático” que remite a “vivencias resistentes a ser re-inscriptas en tramas coherentes sin dejar resto” (2013: 8).

La renovación en la producción académica sobre el cine acompañó esta renovación de las formas de representación. Así, Aguilar aporta las categorías de dos “figuras de la ficción” (2010: 41), nomadismo y sedentarismo, por medio de las cuales las películas exploran los efectos de la crisis social. “El nomadismo se refiere a personajes definidos por la ausencia de hogar, falta de lazos de pertenencia y una movilidad permanente e impredecible; esas narraciones se enfocan en los ‘descartes del capitalismo’” (Aguilar, 2010: 42).

Ambos conceptos, lo real traumático y el nomadismo, son pertinentes para introducir la película *El Ángel* de Luis Ortega, hijo del famoso cantautor popular Ramón “Palito” Ortega. Antes había dirigido películas *indies* y dos series televisivas exitosas del género policial, una de ellas *Historia de un clan* referida también a un sórdido momento de la historia criminal argentina. En realidad, esa historia ha quedado más signada por la violencia política: insurgencia subversiva y represión ilegal y dictadura militar. En *El Ángel*, ambientada en los primeros años setenta, se menciona a los grupos guerrilleros, se representan operativos policiales, y se alude a la tortura por medio de la picana eléctrica, pero el fenómeno de Robledo Puch no pertenece a esa serie, si no a la de los asesinos seriales, infrecuentes en la Argentina.

Con la película entra en el caso la ficción audiovisual, aportando nuevos elementos a la representación social del criminal. Por un lado, aunque se basa en las noticias y los testimonios recogidos por Palacios, el director realiza una versión libre. Carlitos es el personaje de una película y no la reconstrucción histórica de Robledo Puch. Por otro lado, además de los acontecimientos tal como fueron narrados por el periodismo, la película apela a la tradición del cine policial para tomar de allí convenciones de género, tipos de personajes y recursos técnicos.

Así, en cierto sentido se pone del lado del asesino frente a una sociedad incomprensible, como en *Badlands* (Malick, 1973) o *Baby Driver* (Wright, 2017). La película de Ortega tiene mucho de Quentin Tarantino: la estética pop, la reconstrucción de época, la comedia, el rapport que aporta la banda de sonido, pero sin el morbo y el exceso de sangre del cine ultraviolento posmoderno. Hay que mencionar también como antecedente el interés por descifrar la mente del asesino serial de películas como *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991), o las de David Fincher: *Seven* (Fincher, 1995), *Zodiac* (Fincher, 2007), y, sobre todo, la serie *Mindhunter* (Fincher, 2017). La cuestión del móvil del crimen, de la motivación del asesino no es tematizada explícitamente en *El Ángel*, como sucede en algunos de sus antecedentes que atribuyen la violencia a la locura: *Psycho* (Hitchcock, 1960) de Alfred Hitchcock o *The Shining* (Kubrick, 1980), de Stanley Kubrick; o la venganza como *Blood Simple* (Coen & Coen, 1984) u *Oldboy* (Chan-wook, 2003), a veces causada por la alienación social como en *Joker* (Phillips, 2019). Robledo Puch no es presentado como un alienado, su aprendizaje social no se caracteriza por el abandono familiar o por privaciones o injusticias padecidas.

Se trata de un plot de *forda*, como lo llama Tobías (2012): de personaje. Efectivamente

la constitución del personaje es la internalización de la trama en un actante, en quien se reproduce la misma dialéctica que en la historia (Ricoeur, 2003): la intriga que hay que descifrar es el sentido de las acciones del personaje, su inmotivada crueldad. El personaje puede analizarse, desde un punto de vista fenomenológico, como una persona; desde un punto de vista formal, como un rol y desde un punto de vista abstracto, como un actante (Casetti, 1990). Nuestra hermenéutica busca indagar qué aporta el personaje a la representación del criminal. Es decir, indicar los rasgos psicológicos del personaje de ficción y relacionarlos con el caso histórico.

Hay películas que consisten en un personaje, como la inestable Mabel caracterizada por Gena Rowlands de *Woman under the influence* (Cassavetes, 1974). Esta película, mencionada explícitamente por Ortega, tiene en común la rareza del personaje y la mirada atónita del marido obrero, que en *El Ángel* se correspondería con la de los padres de Carlitos. Desde la primera toma, la película de Ortega se centra en el personaje de Robledo Puch. Es interpretado por un joven deliberadamente escogido sin antecedentes, Roberto Ferro, con una fisonomía muy parecida: pelo rubio enrulado, belleza y gestualidad aniñada. En la primera escena Robledo camina despreocupadamente por una calle del barrio de clase media Vicente López, ambientado como en los años setenta. Entra en una casona que le llama la atención, roba muy pocas cosas y hace sonar un disco de vinilo con el tema de la época *El extraño del pelo largo*, cuya letra parece referirse al comportamiento despreocupado y satisfecho del inminente asesino: “Inútil es que trates de entender o interpretar quizás sus actos”. La película, como la nota de Soriano, es circular. En la última escena, también en casa ajena, comienza a bailar la misma canción después de haberle dicho a su madre dónde está, a la espera de la policía que lo busca tras su fuga de la cárcel. Esta vez no es la mansión que asalta despreocupadamente justo antes de convertirse en criminal, es la guarida del cómplice derruida y abandonada, donde con igual desinterés aguarda su detención.

Como Raskilnikov de *Crimen y Castigo*, Carlitos nos presenta desde su óptica infantil a todos los personajes con los que se relaciona. Su modo espontáneo y libre de vincularse con el entorno seduce a su compañero de colegio Ibáñez y a su novia, cuya melliza pronto se transformará en novia del cómplice. También hay una relación de atracción y desinterés a la vez por los objetos de valor. Roba una moto, disfruta de su velocidad, pero luego la devuelve; le regala a su novia un collar robado en la casona y le dice que era de su madre; le regala a Ibáñez un encendedor para sellar la amistad, le cuenta que robó un auto y después de disfrutarlo lo dejó en la calle con las llaves puestas para que se lo lleve otro. Su relación con los bienes es codiciosa pero no posesiva. “Para mi es normal robar”, le confiesa al padre de Ibáñez, ladrón profesional. En un momento en que huyen en un auto robado, Carlitos empieza a tirar por la ventanilla los objetos que encuentra en la guantera, enojando a Ibáñez con su actitud desapegada.

Las joyas son objetos de culto del momento, e íconos del ambiente snob y lujurioso con el que entra en contacto, con las que Carlos se vincula desde un punto de vista esteticista. Varias veces en la película se mira al espejo, con gesto narcisista. En la joyería, mientras se observa con un aro brillante puesto, que acentúa su aspecto femenino, le reclama a Ibáñez que disfrute el momento: “Estamos vivos”. Ibáñez le había dicho: “Sos lindo” y ahora agrega: “Parecés Marilyn Monroe”. Luego, vemos cómo Carlitos “decora” con las joyas

robadas el cuerpo desnudo de Ibáñez dormido.

Varios elementos infantiles aparecen en estas primeras escenas: robar es un juego, no hay motivo de aflicción en hacerlo. Sin embargo, pronto empieza también a asesinar. El primer disparo mortal parece un acto reflejo causado al ser sorprendido por el anciano solitario, dueño de la mansión en la que se han metido para robar. Tras el disparo, el millonario no muere inmediatamente, sube una escalera, mira un cuadro y finalmente cae en su baño, ante la mirada de los dos delincuentes. Mientras lo sigue, Robledo se ha quedado con el cuadro y le ha preguntado si se encuentra bien, actuando siempre con inexplicable serenidad. El vértigo de los vehículos, las joyas, la atracción estética y erótica, el peligro que acompaña a los asaltos son momentos cerrados sobre sí, más importantes que la posesión de los fetiches de los ricos. La película alterna entre los lugares de robo (mansiones y joyerías) y las guaridas de los delincuentes, entre las que se intercalan escenas de Robledo solo o con sus cómplices por la calle. Es un vagabundo, un nómada.

Una escena clave es la que tiene lugar en el boliche cuando regresan con Ibáñez luego de una pelea, con la que Carlos se había mostrado muy entusiasmado, igual que en el colegio. Descubre a dos personas de seguridad durmiendo y les dispara. Acto seguido le pregunta a su cómplice si son ellos los que le pegaron: no está seguro. No mata por venganza ni por haber sido reconocido. Mata sin tener en cuenta las consecuencias, como un incidente absoluto que se consume en el presente, como escuchar música y bailar. Por puro vértigo o puro juego. Sus actos no tienen consecuencias en el mundo real. Son actos de un personaje de ficción. “Sabés que yo no creo que estos tipos estén muertos. Es un chiste todo esto, ¿o no?”.

Ha explicado el director que su personaje: “no cree en la muerte: piensa que es un artificio, una puesta en escena. Dispara contra esa realidad que no se entera, contra los impostores, y contra sí mismo. Ahora que lo pienso, ¡mata gente dormida!” (Sánchez Mariño, 2018). Efectivamente Carlitos cae rendido en casa de sus padres después de un raid delictivo o duerme en paz en el auto que sus cómplices conducen hasta el lugar donde van a asaltar un camión. Y asesina a personas que están durmiendo, que se despiertan con un sobresalto o ya no se despiertan.

Hay rasgos psicopáticos en Carlitos, como la indiferencia y la ausencia de culpa. Quizás con el único personaje con el que tiene un tipo de relación emocional es con Ibáñez. Él tiene aspiraciones de cantante y se presenta en la televisión. El conductor del programa le pregunta si tiene novia y, en el encuadre de la toma, Ibáñez parece estar mirando a Carlos a través de la cámara por unos instantes. “No”, declara. La canción es “Tengo el corazón contento” y Carlos la considera como dirigida a él. De hecho, se imagina bailando con Ibáñez en el set de televisión. Los padres de Ibáñez no quieren que siga el camino artístico. Su madre le confiesa: “Tu papá estaba un poco avergonzado”. Carlitos lo consuela con otra de sus contestaciones cómicas: “No saben nada de arte, son delincuentes”. “A mí sí me gustó”. Hay algo artístico en el modo que tiene Robledo Puch de vincularse con la realidad. Hay algo de paranoico también.

Ramón introduce al nuevo miembro de la banda, Somoza, a quien conoció en una entrada

en la comisaría. Al introducir a un tercero en su relación con Carlitos firma su sentencia de muerte. La siguiente escena es un accidente provocado por Robledo que conduce un auto con Ibáñez dormido al lado. Muere en el accidente y Somoza pasa a ocupar su lugar en la banda. En este episodio la película toma partido por el dolor de Puch en la muerte de su cómplice, algo que el periodismo y la causa judicial sólo presentaron como hipótesis.

También como Raskolnikov, Carlitos recae en su casa a destiempo, inesperadamente, sin buscar excusa para sus ausencias. Una noche, la madre lo está esperando con un plato servido de milanesas con puré. No llegamos a saber si ese gesto maternal lo conmueve. La única vez que lo vemos llorar es en el tren, después de fugarse. Está cansado y sabe que el juego se acabó. La madre se cruza con el padre y le dice: “Volvió Carlitos, hace de cuenta que no pasó nada”. “¡Y si no pasó nada!”. Sin embargo, en esa cena Robledo desafía al padre. Le entrega dinero y él padre lo rechaza, argumentando que todo lo ganó trabajando. “Lo mío también es un trabajo”, dice el hijo. Le ordena que devuelva la plata: “Soy tu padre”. “Sos mi padre, pero yo gano más que vos”. Antes de retirarse de la mesa Carlitos dice educadamente: “Permiso”. Luego saluda a su padre a quien descubre desde la ventana de su cuarto enterrando la plata en el patio en plena noche.

Antes de virtualmente entregarse, asesina a su nuevo socio. La película se juega por la hipótesis de que lo hace con alevosía, no en defensa propia. Luego le quemó la cara y las manos con un soplete, elemento que había aparecido en primer plano en la primera escena escolar, al principio de la película. Sin embargo, el acto queda fuera de campo. Todos los asesinatos que se muestran son limpios, sin regodeo. La película no es sórdida, representa la siniestra inocencia del personaje. Sórdida es la realidad que la inspira.

Desde el punto de vista fenomenológico aquí asumido, el personaje cinematográfico es el resultado de un sistema de componentes psicológicos. En la construcción de Puch como personaje de ficción, la película destaca sus rasgos fisonómicos afeminados y añejados. Esta apariencia se relaciona con su óptica infantil: espontánea y despreocupada. Cada uno de sus actos criminales es presentado como un juego. También es lúdica su relación con el ambiente al que se incorpora como criminal. Y con sus fetiches: a pesar de robar joyas no las codicia, sino que las disfruta desde una perspectiva estética. Su vínculo con las personas y los objetos es estético, lo cual queda reforzado en su valoración de la música y los cuadros que roba. Su psicología incluye rasgos narcisistas, connotados en sus miradas al espejo, psicopáticos, en la ausencia de culpa respecto de su crueldad, y paranoides, en sus celos hacia Ibáñez. No se detecta en la película la protesta social, la venganza o la alienación social como móviles, como sucede en otros filmes violentos. Tampoco una psicopatología fácilmente clasificable. Más bien, la película agrega la posibilidad de que la persona de Puch se comportara como Carlitos: como un personaje de ficción, consciente de estar dentro de una ficción. No cree en la realidad de la muerte si no en momentos autosuficientes, sin consecuencias ontológicas.

## 6. Conclusiones

Por su carácter conmocionante y su duración, el caso Robledo Puch ha sido construido por multitud de discursos que, cruzados con la agenda mediática, han contribuido a la representación social del criminal (Tabla 1).

Tabla 1. El personaje en los modelos narrativos

Modelo narrativo	Periodismo sensacionalista	Periodismo narrativo	Película
Personaje como unidad de análisis	Personaje como rol -unidad sintáctica-	Personaje como persona -unidad semántica-	Personaje desde punto de vista fenomenológico
Interpretación del personaje	Satanización: criminal como otro, esencialismo	Hipótesis explicativa desde lo social	Comprensión desde la ficción
Efecto sobre el mundo de la vida	Obturación de la racionalización	Quiebre de la certeza del mundo de la vida	Cuestionamiento desde la ficción

Fuente: elaboración propia.

En este trabajo se han tenido en consideración dos tipos discursivos históricos, que han aportado sentido desde programas narrativos, con explicaciones contradictorias: el periodismo narrativo y el periodismo sensacionalista. Este último, a su vez, ha divulgado opiniones sobre la psicología del asesino vertidas por los forenses.

El periodismo narrativo inserta a Robledo Puch en un contexto normal, evita el etiquetamiento moral y procura tornar comprensible el sentido de su conducta, condenando el contenido de las acciones. Platea la hipótesis de que los valores hedonistas de la época propician conductas arribistas y violentas. Aunque no alcance a explicar la anomalía, inserta el caso en un contexto social y político.

El sensacionalismo comparte con la psiquiatría de la época la condena a priori del asesino, su deshumanización por medio de epítetos denigrantes y la esencialización de su conducta criminal, que impide evolución alguna, aunque pasen muchos años. El diagnóstico de insania mental es compatible con el énfasis en la responsabilidad jurídica inextinguible.

Se postula que uno y otro tipo de discurso promueven efectos de sentido contrapuestos: el quiebre de las certezas del mundo de la vida individual en un caso contra la obstrucción de cualquier racionalización ocasionada por el morbo en el otro caso. La psiquiatrización del criminal contribuye a considerarlo ajeno a nuestra realidad, que queda incólume mientras el asesino esté encerrado.

La película *El Ángel* le aporta imagen al cuerpo del personaje. Carlitos es una construcción de ficción que versiona a Robledo Puch y, así, permite experimentar sin apremios con nuevas hipótesis sobre su conducta criminal. Es un personaje de ficción que se comporta como tal: pareciera advertir que está en una película, los crímenes forman parte de un juego, de una aventura hedonista.

El film suma imágenes a la representación social del criminal desde las convenciones del cine, lo cual contribuye a su problematización. Aunque aparentemente no hay influencia del contexto social o político en la caracterización del personaje, la lectura que sugiere se acerca a la del periodismo narrativo, en el sentido de abrir un espacio de discusión en el espectador respecto de la presencia de la violencia en su propio mundo de la vida.

## 7. Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguirre, O (2020). *El forense y el asesino. Robledo Puch bajo la mirada de Osvaldo Raffo*. Buenos Aires: Bajalibros.
- Andermann, J., & Fernández-Bravo, Á. (Eds.). (2013). *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (1967). *Estructura del suceso. En Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, pp. 225-236.
- Becker, H. (2010). *Trucos del oficio. Cómo construir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires, S XXI.
- Bordwell, D. (2013). *Narration in the fiction film*. London: Routledge.
- Caimari, L. (2012). *Apenas un delincuente: crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Paidós.
- Camporesi, V. (2019). Los “objetos extraños” de la colección del Museo Nacional–Centro de Arte Reina Sofía: Arrebato (I. Zulueta, 1979) y la construcción del ‘otro’ cine español. En *Anales de historia del arte* (No. 29, pp. 229-244). Departamento de Historia del Arte.
- Cannata, J. P. (2018). *Noticias de película. La ficción como detonante de discurso público*. Buenos Aires: Crujía.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1990). *Análisis del film*. Milano: Bompiani.
- Chadwick, A. (2017). *The hybrid media system: Politics and power*. Oxford: Oxford University Press.
- Danto, A. C., & Beltrán, J. B. (1989). *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*.

Barcelona: Paidós.

de Gialdino, I. V. (2016). La construcción discursiva de la identidad y el modelo de sociedad. *Discurso & Sociedad*, 10(3), pp. 466-490.

Europa Press (2018). Luis Ortega retrata a “un asesino rockstar” en ‘El ángel’: “Pensar que alguien bello no te puede matar es absurdo”. Recuperado de: <https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-luis-ortega-retrata-asesino-rockstar-angel-pensar-alguien-bello-no-te-puede-matar-absurdo-20181030145948.html>.

Fernández Pedemonte, D. M. (2010). *Conmoción pública: los casos mediáticos y sus públicos*. Buenos Aires: La Crujía.

----- (2005). Las olas de violencia y el conflicto de las agendas públicas. *Oficios terrestres*, Año XI, n. 17, pp. 27-37.

----- (2001). *La violencia del relato. Discursos periodísticos y casos policiales*. Buenos Aires: La Crujía.

Forni, F., Gallart, M. A., & Vasilachis, I. (1993). *Métodos cualitativos II. La práctica de la investigación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Freud, S. (1979). *CIX. Lo siniestro. Obras completas*, 3. Buenos Aires: Amorrortu.

Glaser, B. G. & Strauss (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. London: Wiedenfeld and Nicholson.

Kessler, G. (2011). *La extensión del sentimiento de inseguridad en América Latina: relatos, acciones y políticas en el caso argentino*. *Revista de sociología e política*, 19.

Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

Martini, S. (2002). *Agendas policiales de los medios en la Argentina: la exclusión como hecho natural*. En Gayol, Sandra & Gabriel Kessler (comp.). *Violencia, delitos y justicias en la Argentina*. Buenos Aires: Manantial. 87-111.

Moscovici, S. (2001). *Social representations: Essays in social psychology*. New York: NYU Press.

Palacios, R. (2017). *El Ángel Negro. La vida feroz del asesino Carlos Robledo Puch*. Buenos Aires: Sudamericana.

Ricoeur, P. (2003). *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado (Vol. 3)*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rojas Marcos, L. (1995). *La semilla de la violencia*. Madrid: Espasa.

Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Mariño, J. (2018). Luis Ortega, director de “El Ángel”: “Mis películas nunca las fue a ver nadie, le había tomado el gustito al fracaso”. En *Infobae*. Recuperado de: <https://>

www.infobae.com/teleshow/infoshow/2018/08/25/luis-ortega-director-de-el-angel-mis-peliculas-nunca-las-fue-a-ver-nadie-le-habia-tomado-el-gustito-al-fracaso/

Schütz, A. (1962). *The Problem of Social Reality. Collected Papers I*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Soriano, O. (1991). *Artistas, locos y criminales*. Buenos Aires: Sudamericana.

Tobías, R. B. (2012). *Master Plots: and how to build them*. London: Writer's Digest Books.

van Dijk, T (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.

Yin, R. (1994). *Investigación sobre estudio de casos. Diseño y métodos. Applied social research methods series*, 5 (2).

## 8. Filmografía

Almodóvar, A.; Almodóvar, P.; Cristi, L.; Culell, P.; García, E.; Kuschevatzky, A.; Mosteirín, M.; Ortega, S. y Sigman, H. (productores) y Ortega, L. (director) (2018). *El Ángel* [cinta cinematográfica]. Argentina y España: El Deseo; Kramer & Sigman Films y Underground Contenidos.

Bevan, T.; Fellner, E.; Park, N. (productores) y Wright, E. (director) (2017). *Baby Driver* [cinta cinematográfica]. EEUU: TriStar Pictures y MRC.

Bozam, R.; Saxon, E.; Utt, K. (productores) y Demme, J. (director) (1991). *The Silent of the Lambs* [cinta cinematográfica]. EEUU: Strong Heart/ Demme Production y Orion Pictures.

Carlyle, P. y Kopelson, A. (productores) y Fincher, D. (director) (1995). *Seven* [cinta cinematográfica]. EEUU: Cecchi Gori Pictures; Juno Pix y New Line Cinema.

Coen, E. y J (productores y directores) (1984). *Blood simple* [cinta cinematográfica]. EEUU: River Road y Foxton Entertainment.

Cooper, B. y Tillinger, E. (productores) y Phillips, T. (productor y director) (2019). *Joker* [cinta cinematográfica]. EEUU: Warner Bros.

Chaffin, C.; Fischer, B.; Medavoy, M.; Messer, A. y Verderbilt, J. (productores) y Fincher, D. (2007). *Zodiac* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures; Warner Bros. y Phoenix Pictures.

Davidson, J. (productor) y Fincher, D. (director) (2017). *Mindhunter* [serie de televisión]. EEUU: Denver and Delilah Productions; Netflix y Panic Pictures.

Hitchcock, A. (productor y director) (1960). *Psycho* [cinta cinematográfica]. EEUU: Shamley Productions.

Kim, D. y Lim, S. (productores) y Park, C. (director) (2003). *Oldboy* [cinta cinematográfica].

EEUU: Egg Films.

Kubrick, S. (productor y director) (1980). *The shining* [cinta cinematográfica]. EEUU: Warner Bros.

Malick, T. (productor y director) (1973). *Badlands* [cinta cinematográfica]. EEUU: Warner Bros.

Shaw, S. (productor) y Cassavetes, J. (director) (1974). *Woman under the influence* [cinta cinematográfica]. EEUU: Faces.



Licencia Creative Commons  
Miguel Hernández Communication Journal  
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

Damian Fernández (2021): Narrar la extrañeza. El caso de Robledo Puch en el periodismo y el cine argentinos, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 12 (1), pp. 57 a 77. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <https://doi.org/10.21134/mhcj.v12i.945>