700
CH

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA
BUENOS AIRES

CINE HOY

AÑO I - Nº 1 SEPTIEMBRE - OCTUBRE de 1963

VISCONTI "EL GATOPARDO" - BUÑUEL ANGEL EXTERMINADOR - CARO FELLINI POR ZAVATTINI - "KUKULI" CINE PERUANO LUIS FIGUEROA - CHAPLIN RITMO CUENTO - BERGMAN LUZ DE INVIERNO HACIA LA CIVILIZACION DE LA IMAGEN

Revista CINE HOY

PUBLICACION DE PRODUCCIONES NORTE EDITORIAL

AÑO I - Nº. 1 **SEPTIEMBRE - OCTUBRE de 1963** **$ 50.-**

Director: L. Pikman Serlin

Consejo de Redacción: León Pomer
Oscar Gamardo
Mara Latzis
Carlos Oscar Olivieri
Patricia Castro
Víctor Gostynski K.

Colaboran en este número:
Andrés Lizarraga
Domingo Di Núbila
Alberto Ciria
Néstor Luis Cordero
Enrique Hersz

Dirección Postal:
Casilla de Correo 71
Sucursal 3 - Bs. Aires
República Argentina

Precio del Ejemplar: $ 50.—
Exterior: U$S 0,75

Suscripción a 12 Números: $ 550.—
a 6 números: $ 300.—
(se incluyen gastos de envío)

Las opiniones vertidas en los artículos firmados corren por exclusiva cuenta de sus autores y no necesariamente expresan el criterio de la Dirección.

Impreso en
SUMINISTROS GRAFICOS S. A. I. C.

SUMARIO

3 **EDITORIAL: Tiempo de verdad y de compromiso.**
5 **VISCONTI dirigiendo "El GATOPARDO", por Domingo Di Núbila.**
8 **CRONICA A UN CRONISTA, Reportaje a Domingo Di Núbila.**
12 **ENCUADRE - Ciencia Ficción.**
13 **Hacia la civilización de la imagen, por Oscar Gamardo.**
17 **Nuevaolismo y Festivales, por Andrés Lizarraga.**
22 **CRITICA: EL ANGEL EXTERMINADOR.**
25 **LUIS BUÑUEL, ángel exterminador, por Alberto Ciria.**
28 **Diálogo escasamente socrático en torno a una botella, por León Pomer.**
34 **CRITICA: LA CARTA QUE NO SE ENVIO.**
36 **CARO FELLINI del diario de Cesare Zavattini.**
40 **De la revista "Zoológico", "LA CIGARRA NO ES UN BICHO".**
42 **Reportaje a un desconocido: Luis Figueroa.**
46 **RITMO, cuento de Charles Chaplin.**
50 **BERGMAN: Luz de invierno, por Néstor Luis Cordero.**

Tapa: VISCONTI durante la filmación de "EL GATOPARDO".
Gentileza: Fox Film de la Argentina.

Diagramación: Teodoro.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EDITORIAL

Tiempo de Verdad y de Compromiso

HOY DE PRONTO las cosas han cambiado. O por lo menos ciertas co*sas. Hoy la gente se pasea ante si y sigue de largo y no se saluda y hasta ni siquiera se pelea. Total... Hoy, los que se saludan, los que se detienen, los que se pelean lo hacen a sabiendas de los riesgos que corren... Pero hay una tercera clase de habitantes de este benemérito y nunca demasiado bien ponderado país que ni pasa ante si, ni sigue de largo, ni se pelea, ni cree tener deberes ni derechos y que a veces, por equivocación, corre los mismos riesgos que aquellos que viven en un riesgo constante. Esto, que parece un juego de palabras tratará de no serlo en adelante y con lo que sigue.*

La auxiliar de redacción me recalca que hace quince días que le digo que le voy a entregar mi nota editorial y aún no se la entregué. Que si no la hago va a haber dos páginas en blanco. Que si tengo pensado cómo voy a presentar la revista. Que no le parece desacertada mi idea de que la revista se presente sola, por si misma, *sin declaraciones de principios "férreas, intocables, revolucionarias y contrarias a todo lo hecho anteriormente por la prensa de todo el globo terráqueo, postulando ser los salvadores del periodismo, vanguardia de vanguardias. etcétera, etcétera, etcétera". Que está de acuerdo con la tónica del artículo respecto al compromiso pero que por favor cumpla con el compromiso de escribir el editorial y entregárselo.*

En un cine-club veo un corto metraje con bellísimas imágenes, hermosas angulaciones, brillante fotografía, conciso montaje, simpática interpretación y muy originales paisajes. Tan originales que no resultó fácil "adivinar" el país de origen del film. Era una película muy... muy... eso: "estética". Claro que después vino el largo metraje. También muy "estético" pero con otra clarividencia. Por ejemplo: una cucaracha en medio de un vaso de agua que va a tomar una angelical niña, sobrina de una tía que vive veinte años encerrada en una habitación por no dar el brazo a torcer frente a su novio, que necesitó a su vez dos años de Paris para olvidarla. Y etcétera. Al rato de pensar se me ocurre mirar el programa y ¡cáspita! ¡ahora caigo! Pero claro, si hablaban en porteño y en una toma se vió el obelisco. Las películas se habían filmado en la argentina. Y todo el equipo estaba compuesto por argentinos. Todos, hasta los productores, argumentistas y realizadores.

Compro en un quiosco del centro una revista literaria. La hojeo. Reportean allí a dos directores de cine que filman aquí y son de aquí. Las preguntas hacia ambos son las mismas. Vayamos más concretamente al asunto.

Pregunta: *¿Cree Usted que existe la censura en este país? ¿Y la autocensura?*

Respuesta de Director I: *"No, no existen. Lo que podría confundirse mucho con ambas es esa intolerable mediocridad que —claro que si— existen." (SIC).*

Respuesta de Director 2: *"Existe censura de tipo maccarthista. Alguien, por ejemplo en una reunión oficial, acusa a determinado film de estar impugnado por el (o la) SIDE. Macanudo. Todo el mundo acepta la presencia del fantasma, sin levantarle la toga y ver que usa medias de*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nylon. Los interesados averiguan y descubren que "fue una suposición, un comentario personal". ¿Y eso es todo? ¿La discreción, la honestidad, el deber, todo aquello que nos enseñaron en el colegio, dónde quedó? ¿Fueron sólo palabras? ¿O es que la época actual ha modificado tanto los valores morales? ¿Ahora hay que temer más (y pasamos a la segunda parte de la pregunta), autocensura? Que también existe, en forma peligrosa e indignante. Se lleva a límites inimaginables como: "qué dirán los miembros del Instituto; que le va a parecer al distribuidor, al exhibidor, al público, al crítico, al jurado de los premios, a la mujer del productor, a la hija del productor, a las derechas, a las izquierdas, al centro, al comisario de la seccional, etc., etc., etc.". Una vez consideradas éstas posibilidades, se filma la "realidad argentina" desde un Comet a 8.000 metros de altura". (SIC).

Estas preguntas y respuestas tomadas de la revista "El Escarabajo de Oro" respecto a un cuestionario que se le hiciera a dos de nuestros más importantes realizadores de la nueva generación puede dar la pauta tal vez de aquello que comenzó esta nota sobre la gente que camina, pasa y sigue, o sobre la que hace lo contrario o sobre la que no camina ni pasa ni sigue, ni nada.

Pero sigamos con la miscelánea. Una editorial nueva (Producciones NORTE Editorial, editora de Cinehoy) le publica a un dramaturgo importante (Osvaldo Dragún) una pieza teatral de su más reciente creación "Milagro en el mercado viejo". Se acerca gente amiga a los editores y pregunta cuál es el motivo de la publicación de dicha pieza. Los editores confiesan que comercialmente puede ser un gol, ya que el nombre de Dragún está bastante cotizado y que además no tienen ningún problema en publicar nada que verdaderamente tenga calidad. Los amigos sonríen levemente y piensan que los editores están todos locos. Y entonces no falta alguien que recomienda publicar una novela de William Irish que es mucho más segura y que puede ser mejor vista por cierta clase de lectores.

Finalmente me encuentro con el secretario de redacción y me dice que está un poco cansado de reuniones de café y de debates y de charlas y de conferencias y mesas redondas sobre cine lindo y cine feo. Le comento que ante una insistencia de alguien para que David Viñas hablara en un cine club éste se negó alegando "que el tiempo de hablar ya había pasado, que él personalmente había hablado mucho en su vida y que no había que volver a hablar más hasta que no vuelva a ser tiempo de hacerlo". El secre sonríe. Y yo le cuento lo de los films "lindos" que acababa de ver en aquel otro cine club. Y entonces vi que realmente los dos estábamos cansados de los "estéticos". Y se lo digo. Y me pregunta: ¿Cómo? Si, le contesto. Aquí ya no hay estetas. Aquí, desgraciadamente existen señores que ni nada, *a los que con una sonrisita maliciosa escondida y asomada entre no poca cantidad de bilis contenida, podemos unicamente llamar "estéticos".*

Y entonces noto que me he puesto violento. Y que esto más que un editorial es cualquier cosa que llene las páginas del editorial y que me permita entregárselo al demonio de auxiliar de redacción que tenemos antes de que nos maldiga la revista y se vaya dando un portazo alegando que nosotros hablamos mucho de responsabilidad y de compromiso pero que en realidad somos unos irresponsables y cobardes que nos callamos todo lo que ya no solo por derecho sino por obligación tenemos que decir.

Y en fin. Como pude, traté de evitar el portazo bravo y el dedo acusador que con justicia me mostrarían que con el silencio de alguien queda un tremendo y pernicioso vacío.

L. Pikman Serlin

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Especial para *Cinehoy*

VISCONTI dirigiendo "EL GATOPARDO"

por DOMINGO DI NUBILA

RECORRIA SICILIA, de vacaciones, cuando un golpe de la fortuna me hizo encontrar, filmando, a uno de los grandes del cine italiano, Luchino Visconti. Allí, en su propia salsa, estaba haciendo la versión de **"El Gatopardo"**, de Tomasi de Lampedusa, el más sensacional éxito literario italiano de post-guerra: Iba entonces por su 365º millar y cada mes se publicaba una edición.

Tropecé con el equipo filmador en Punta Raisi, a unos 10 a 15 Km. al oeste de Palermo. En la ruta a Trapani, después de superar la Isla de las Féminas y el aeródromo internacional, en medio de viejos olivares, durazneros y viñas, separados por bajos tapiales de piedra que semejan las pircas de nuestras provincias norteñas, llegué a lo que, hasta poco antes, había sido una abandonada mansión del setecientos.

Descubierta por los sabuesos de Visconti e inspeccionada, por el director, se resolvió "rehacerla" hasta que quedara como San Lorenzo ai Colli, la villa de Don Fabrizio Corbera, príncipe de Salinas, protagonista de la novela de Lampedusa. Los artistas y artesanos de la Titanus realizaron una obra maestra de la reconstrucción, y la princesa Domietta Hercolani, que por primera vez trabajaba en su vida, accedió colaborar con sus conocimientos sobre antiguedades. Rastreó en **palazzi** sicilianos todos los muebles, cuadros, objetos de arte, candelabros y tapices auténticos que enriquecen las imágenes en colores de Peppino Rotunno.

Ningún italiano, y en particular, ningún siciliano, se había repuesto aún de la sorpresa de ver al príncipe de Salina —imponente representante de una aristocracia típicamente isleña— interpretado por Burt Lancaster, "héroe de tantas Cow-boys y cintas de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

circo ecuestre", como decía despectivamente en Palermo.

Goffredo Lombardo, el astuto presidente de Titanus que se adelantó a sus competidores en la compra de los derechos fílmicos de **"El Gatopardo".** explicó que el nombre de Lancaster asegura al film los grandes circuitos americanos y devuelve con creces los quinientos millones de liras que se le pagaron. Visconti, por su parte, dijo que dedicó meses a la formación del reparto y que, no existiendo un actor que respondiera totalmente al tipo del príncipe de Salina, aceptó a Lancaster como el más aproximado. Semanas más tarde, supe en Roma que Gino Cervi había sufrido la máxima desilusión de su vida al no ser elegido para encarnar a Don Fabrizzio.

Para Visconti, la selección de Burt Lancaster resultó una grata sorpresa. Temía encontrarse con un astro difícil de manejar y desconocedor del carácter de su personaje. Y resultó lo contrario. Lancaster, que había visto **"Rocco y sus hermanos",** aceptó la oferta por el solo hecho que iba a dirigirlo Visconti y se declaró humildemente honrado, como actor de poder trabajar a sus órdenes.

Más tarde, cuando se conocieron personalmente, se hicieron grandes amigos. Lancaster llegó a Sicilia, para ambientarse una semana antes de tener que enfrentar las cámaras, en momentos en que Visconti estaba dedicado a filmar la entrada de los garibaldinos en Palermo y sus combates callejeros con los borbónicos. El actor, productor y director norteamericano quedó estupefacto al ver que Visconti improvisaba sobre el terreno la filmación de esas espectaculares escenas, y quedó aún más asombrado al verlas en proyección.

—En Hollywood, dijo— ensayamos las batallas durante una semana, marcamos exactamente cómo se hará cada toma y después filmamos, sin apartarnos un milímetro de lo planeado. Sabía que Luchino es un gran director, pero no imaginé que sería tan grande.

Lancaster absorbió con lucidéz las explicaciones de Visconti sobre el carácter del príncipe de Salina y llegó a ser el actor con quien el director perdía menos tiempo en filmación. No ahorró esfuerzos para estar a la altura de su responsabilidad. Lo ví filmar la escena en que, al frente de su numerosa familia, reza, el Padre Nuestro en latín. Rómolo Valli —intérprete del Padre Pierroni— fué su maestro de latín, y Lancaster repitió el rezo dos centenares de veces, hasta lograr su perfecta fonética.

Visconti —que trabajaba con serenidad, buen humor y extrema meticulosidad— desmintió que **"El Gatopardo",** fuera desde el punto de vista presupuestario, "la **Cleopatra** número dos", como la llamaban muchos.

—No es un film barato, pero no costará más de mil novecientos millones de liras —dijo—, incluyendo en esa cifra el sueldo de Burt Lancaster y lo pagado a Ettore Gianini.

Aclaremos esto último: Lombardo hizo que **"El Gatopardo"** señalara el retorno al cine del gran creador de **"Il Carroselo Napolitano"** y le ofreció la película. Gianini aceptó e hizo un libreto como él lo sentía —un gran fresco histórico— pero eso no conformaba la idea del productor, que prefirió pagarle su trabajo y ofrecer la dirección a Visconti.

Visconti estaba bajo un fuego graneado de críticas pese a que su película no se estrenaría hasta meses después. No solo se refunfuñaba por la contratación de Lancaster sino también porque hubiera dado a Alain Delon —"producto decadente de la **banlieu** parisien, apostrofó un escritor palermitano— el papel del vivaz, elegante y amado Tancredi.

En cambio, no se censuraba la designación de Claudia Cardinalle para

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS BIBLIOTECA
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Angélica ni la de Rita Morelli para María Stella, la esposa del protagonista.

Tal vez haya extrañado a los lectores de **"El Gatopardo"** mi referencia a la filmación de la entrada de las fuerzas de Garibaldi en Palermo, pero el caso es que Visconti ha hecho algunos agregados al comienzo y al final, respetando en lo demás el arco narrativo de la famosa novela. La conquista de Palermo es uno de sus agregados.

—A través de este formidable personaje —explicó— quiero hacer sentir la crisis y la lenta evolución de un mundo condenado, su melancólica adaptación a los tiempos nuevos, y además encuadrar un precioso momento histórico. Mostraré también la desilusión de la Sicilia popular que espera el plebiscito como un cambio radical: los campesinos que creen obtener finalmente pan, libertad y tierra y en vez, el plebiscito es solamente para los propietarios; para todos los otros no hay derecho al voto. Explicaré que lo que hubo hace cien años fue solo una conmoción en alto nivel: los más ricos perdieron algo en favor de algunos burgueses avispados, mientras que la plebe sigue esperando pan y libertad.

Tal vez estas palabras de Visconti encerraban una respuesta oblicua a sus críticos, los intelectuales lamentaban abiertamente que, en un momento en que el cine europeo busca nuevas dimensiones y se habla de anti-novela, Visconti filmara una obra narrativa en forma tradicional. Algunos sicilianos —probablemente de los mismos círculos que Visconti llama "condenados" (y basta ver la riqueza de la isla y la pobreza de sus habitantes para saber de quienes se trata)— auguraban que **"El Gatopardo"** podrá ser un buen filmón de aventuras ochocentistas pero dificilmente será la obra de arte que merece el libro de Lampedusa. La Palma de Oro de Cannes les cayó más tarde como un balde de agua fría.

Personalmente, alejado de pasionismos locales, pienso que por algo Visconti ha realizado este film. Quizás complete su una vez anunciada trilogía sobre la tragedia del sur italiano. **La tierra tiembla** fue el drama de la pobreza siciliana. **Rocco** el de la forzosa emigración al norte en busca de trabajo. Posiblemente **"El Gatopardo"** resulta la condenación del feudalismo todavía prevalente allí.

Eso no está en el libro original pero estará en la película. ¿Por qué? Estas palabras de Visconti vienen al caso:

—Lampedusa era un príncipe siciliano y yo no lo soy; en la novela, ciertas cosas están y otras se dan por entendidas. Yo las pondré claramente en la pantalla. Y lo digo desde ya para que después no se me acuse de hacer polémica social a expensas de **"El Gatopardo"**.

cinehoy

revista de cultura cinematográfica

pedidos y suscripciones

CASILLA DE CORREO 71 - SUCURSAL 3

BUENOS AIRES - ARGENTINA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CRONICA A UN CRONISTA

REPORTAJE A DOMINGO DI NUBILA

realizado por MARA LATZIS

Cronista: **¿Crée Vd. que existe en nuestro país una revista de cine que pueda considerarse un aporte cultural de tipo popular?**

Respuesta: Siempre se ha hecho una división cine-masa y cine-élite. Desde la última post-guerra (llamémoslo período de la síntesis), el cine popular se eleva con un tratamiento dramático más adulto y el público ¡oh sorpresa! ha estado a la altura de esa calidad. En las revistas, en cambio, en el mismo período, no se ha dado ese caso. Es decir, no existe la revista o el período donde conviven la revista masa y la revista cultural. En nuestro y salvo pocas excepciones en otros países no existe la revista que reuna un material que interese tanto a la élite como a la masa.

Cronista: **¿Cuál es la causa que considera fundamental?**

Respuesta: La cantidad de público selectivo que tenemos no alcanza a mantener financieramente una revista de este tipo; y una gran parte de posibles lectores se verían privados de comprarla a causa de la iliquidez.

Cronista: **¿Y contando con apoyo publicitario para aumentar al tiraje y hacerla más accesible?**

Respuesta: Yo creo que es casi imposible pensar en un éxito económico, por que hasta que la revista no se populariza sería dificil mantenerla sin avisos (la publicidad en nuestro país ha ido declinando mes tras mes, según estadísticas en prensa, radio y televisión) y los avisos no se consiguen hasta que no se popularice. Es una rueda dificil de comenzar. La clave del material para ese tipo de revista estará simplificado en dos palabras: cultura-entretenimiento. Es decir, aparte de la información total, habría que incluir todo tipo de análisis, comentario, que contribuya a aumentar y mejorar las armas intelectivas del lector.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Cronista: **¿Ve algún tipo de salida a esta situación?**

Respuesta: Como este estado de cosas se prolonga, hemos decidido afirmarnos en la radio ampliando nuestra labor con la televisión.

Cronista: **Lo cual no deja de ser un material de tipo oral. No ayuda para estudio o consulta.**

Respuesta: Si. Asi es. Posiblemente en una última etapa (depende de la situación) publiquemos ese material.

Cronista: **Quisiera su opinión sobre la crisis (dejemos la del país) del cine argentino. La económica y la otra.**

Respuesta: En la económica creo que hay una fórmula. Que se integre el cine argentino con las demás ramas del cine. Por un lado se le dan privilegios que lesionan (se intenta imponer películas que no cuentan con el apoyo del público) y por otra parte se rechaza lo valioso.

Cronista: **¿En cuanto a la otra crisis?**

Respuesta: Es una cuestión de sentimiento y de óptica. Se han seguido dos corrientes: una de equivocados mimetismos y la otra anticuadamente comercial. Unos se basan en nombres y otros en otros nombres para imitar corrientes de moda, pero nadie pone los ojos para tratar de ver la realidad.

Cronista: **¿Entonces el camino en el cine nacional no depende solo de que la temática sea nacional, verdad?**

Respuesta: Por ejemplo "Los viciosos", un tema ya tratado en varios países, nos muestra un enfoque nuevo, tal como sabemos que pasa en la Argentina,es decir, cuenta aquí con el elemento identificación. Cine nacional, no significa mostrar el país sino enfocarlo; honradamente, sin prejuicios y sin temor al ridículo (evidenciado en nuestra gente); aprendiendo a conocer el país y se profundiza el enfoque para llegar a un cine argentino. Tampoco es cuestión de rechazar todo lo hecho. En esto lo artístico no va reñido con lo comercial. Yo creo que si buscamos en las películas de éxito, hallaremos un porcentaje de profundidad argentina que había en ellas. Debemos separar lo que es aporte de lo que hay de desdeñable en nuestras películas. Por ej. "La Patota", el error, yo creo, está en el final, pero lo demás es válido. El conflicto planteado, es auténtico, esos muchachos existen, los identificamos en nuestra realidad argentina, y el problema existe, pero habrá que llevarlo hasta sus últimas consecuencias, sin temor. Es decir, la película tocó un tema auténtico, por eso ha interesado.

Cronista: **¿El camino es entonces la autenticidad, para renovar el cine nacional?**

Respuesta: Debemos hacer también un análisis sincero del error y del desvío para llegar a la verdad y vencer la soberbia. Los que vinieron a renovarlo vinieron con problemas. Los verdaderos renovadores lo hicieron con películas. En 1964 espero demostrar con hechos esto que digo. Si todo marcha bien, haremos una película en esa línea de síntesis.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Cronista: **¿De quién es el guión?**

Respuesta: De Clara Fontana y mío.

Cronista: **¿El tema?**

Respuesta: Es una tragicomedia popular que plantea el conflicto entre la ética y la necesidad del momento actual en la Argentina. Queremos que el público vea uno de sus dramas profundos tratados a fondo en la pantalla. La necesidad para mantenerse, para comer, o defender una necesidad vital, lleva al hombre honrado a cometer actos que le repugnan como individuo.

Cronista: **¿Dónde transcurre la acción?**

Respuesta: En un barrio en transformación en Buenos Aires, donde la vieja arquitectura se transforma en estructura de varias plantas.

Cronista: **¿El medio?**

Respuesta: Medio burgues, medio popular. Es toda gente de trabajo.

Cronista: **Volviendo al otro tema, ¿no crée que "Shunko" tenía esa sinceridad que usted pide?**

Respuesta: Defendí a "Shunko" y he sido uno de los que no estuvieron de acuerdo con "Alias Gardelito". Creo que el apoyarse en Abalos, gran conocedor de nuestro interior, favoreció a Shunko. En cambio en "Alias Gardelito", faltó el conocedor de Buenos Aires que pudiera profundizar como Abalos en el interior. Hay valores indiscutibles, pero no un conjunto logrado, como en "Shunko".
Creo que Murúa es uno de los dos o tres auténticos valores de la nueva generación. Espero una buena película de "La Carreta" de Amorim y de "Hijo de Ladrón".

Cronista: **¿En síntesis?**

Respuesta: Exacto. Esta es la generación de la síntesis. También en cine.
Hay que rescatar lo que hubo en cine, en el teatro popular que hemos tenido. Despojarlo de las deformaciones sainetizadas y esc base auténtica transplantarla a 1963, fortalecidos con los intelectuales que tenemos en 1963.

Cronista: **¿Una amalgamación de la nueva ola con lo mejor de la Guardia Vieja?**

Respuesta: Creo que la Nueva Ola cumplió su ciclo y no llegó a entregar una obra orientadora-maestra, pero creo que aportó algo. Su gran error fue desdeñar al pasado en bloque. Nosotros debemos, efectivamente tomar lo mejor de lo viejo con lo mejor de lo nuevo. Y sintetizarlo a través de un criterio argentino. Si es consecuente, va a interesar al público.
No creo en la división cine-artístico, cine-comercial; creo en el mal y en el buen cine.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TRES AMERICAS

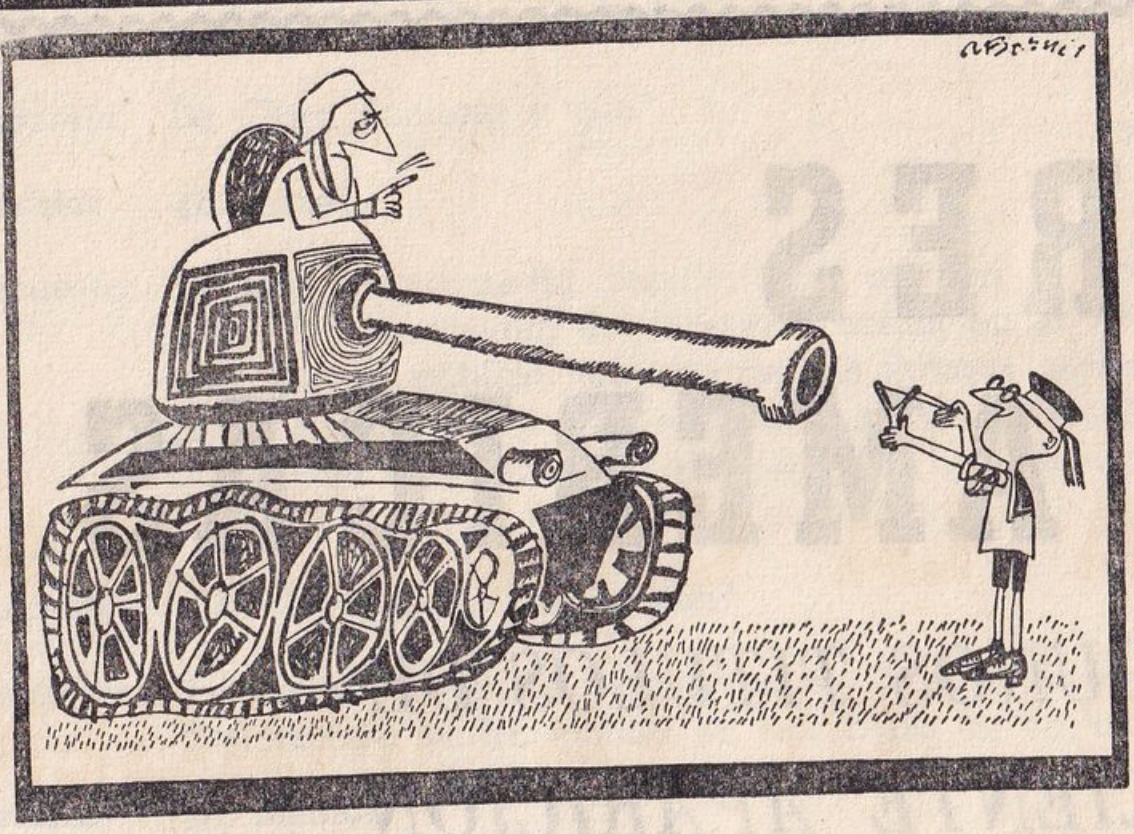
ALGUNOS TITULOS DE RECIENTE APARICION

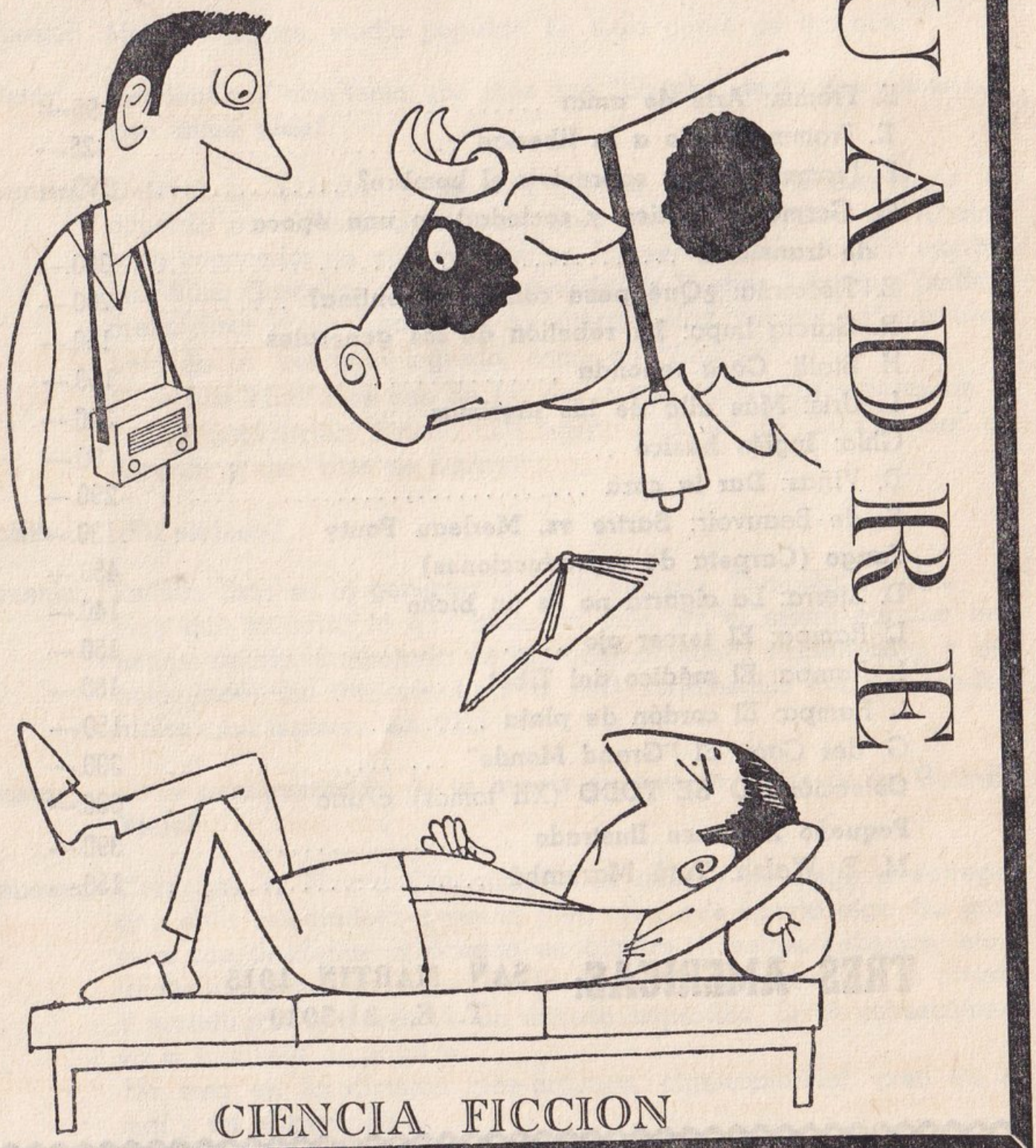
E. Fromm: **Arte de amar**	95.—
E. Fromm: **Miedo a la libertad**	125.—
E. Fromm: **¿Podrá sobrevivir el hombre?**	190.—
G. Germani: **Política y sociedad en una época de transición**	360.—
E. Tiscornia: **¿Qué pasa con la Argentina?**	200.—
R. García Lupo: **La rebelión de los generales**	160.—
H. Stalli: **Casa redonda**	150.—
L. Uris: **Más alla de las lágrimas**	320.—
Ghío: **Inglés básico**	90.—
D. Viñas: **Dar la cara**	290.—
S. de Beauvoir: **Sartre vs. Merleau Ponty**	130.—
Tango (Carpeta de reproducciones)	450.—
D. Sierra: **La cigarra no es un bicho**	140.—
L. Rampa: **El tercer ojo**	150.—
L. Rampa: **El médico del Tibet**	150.—
L. Rampa: **El cordón de plata**	150.—
G. des Cars: **El "Grand Monde"**	390.—
Colección LO SE TODO (XII tomos) c/uno	630.—
Pequeño Larousse Ilustrado	390.—
M. E. Walsh: **Tutú Marambá**	150.—

TRES AMERICAS: SAN MARTIN 1015
T. E. 31-5030

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ENCUADRE





CIENCIA FICCION

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

HACIA LA CIVILIZACION DE LA IMAGEN

por

FRANCISCO OSCAR GAMARDO

Especial para *Cinehoy*

"SEPA QUIEN PARA EL PUBLICO TRABAJA,
QUE TAL VEZ A LA PLEBE CULPE EN VANO
PUES, SI LES DAN PAJA: COMEN PAJA,
SIEMPRE QUE LES DEN GRANO: COMEN GRANO"

LOPE DE VEGA

Este artículo persigue un OBJETIVO GENERAL:

El de aportar un análisis primario y un punto de partida en pro de una discusión mejor fundamentada y más profunda sobre el CINE Y LA TELEVISION COMO FENOMENOS ARTISTICOS CULTURALES DE GRAN REPERCUSION EN LA VIDA SOCIAL CONTEMPORANEA. Consta de tres partes:

1º) TEMA: CINE FOJA: CERO.

2º) TRISTE PANORAMA DE UN NEGOCIO: "LA TELEVISION ARGENTINA".

3º) CINE Y TELEVISION: PRIMER ACERCAMIENTO A UN ESTUDIO COMPARATIVO DEL LENGUAJE.

No pretendemos descubrir mundos desconocidos, sino solamente puntualizar algunos temas de positivo interés polémico.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

París, 28 de diciembre de 1895.

En el salón Indien, ubicado en el subsuelo del "GRAND CAFE"; Boulevard des Capucines Nº 14, el aparato patentado por LOUIS LUMIERE "que servía para obtener y proyectar imágenes cronofotográficas", tuvo su primer encuentro con el público promoviendo agudas y violentas polémicas alrededor del "invento".

Nadie llegó a imaginar que se iniciaba desde ese instante la historia de la más jóven de las artes.

Desde Lumiere al Cinerama, el cine ha sido tema de ardientes polémicas en los círculos intelectuales y artísticos del mundo entero.

Aquello que se negaba abiertamente hasta hace pocos años, hoy ya no se discute: toneladas de papel impreso, palabras y palabras repercutiendo en un presente interminable sobre paredes de millares de salones. Audiciones radiales y televisivas, mesas redondas, conferencias, debates y conversaciones familiares agotaron por completo uno de los puntos del debate.

EL CINE HA GANADO Y CON RAZONES INCUESTIONABLES SU LUGAR EN LA GALERIA DE LAS ARTES.

¿Pero cuál es la trascendencia de este fenómeno, cuál su repercusión popular?

En este mismo instante millones de personas encerradas en pequeñas o grandes salas oscuras cumplen con el rito más extraordinario creado en nuestro siglo: vibran, lloran, rien o razonan dejando de lado los más graves problemas de sus vidas, olvidando que no están solos, ligándose mutuamente en la más profunda "catarsis" que conoce espectáculo alguno en la historia actual.

¿Quién se atrevería a negar que el cine ejerce una de las más importantes influencias artístico culturales sobre el espíritu de las masas contemporáneas?

¿Quién discutiría que la figura de Carlitos o el mensaje de sus avatares cotidianos no ha sido homologada por ningún best-sellers literario, ninguna composición musical u obra pictórica o teatral creada en los últimos cincuenta años?

Quién, en suma, no encuentra en sus costumbres, en su manera de peinarse, de vestir, de hacer el amor o de concebir al mundo ese misterioso cordón umbilical que lo une con algún film, con la concepción de un director, con la posición de alguna escuela cinematográfica.

No hay tema real o imaginario, no hay costumbres, sociedades, formas de vida, conflictos o acontecimientos históricos, dramas individuales o conmociones sociales que el cine no haya trasmutado en obras fílmicas.

La comedia o la sátira, el drama o la tragedia, el testimonio o la negación de la realidad: el mundo con su dialéctico movimiento se refleja a cada instante en este monstruo crecido desmesuradamente en apenas setenta años.

Es hora entonces de encauzar este desarrollo irracional al que se lo ha dejado librado.

Somos responsables o al menos debemos serlo ante el fenómeno artístico cultural más importante del siglo XX.

No obstante, reina en nuestro país, la más anacrónica confusión acerca del qué es, cuál es su valor y qué caminos insospechados abre a la cultura universal el arte que para algunos ha iniciado la: CIVILIZACION DE LA IMAGEN.

Ya no se objeta la necesidad de un estudio "especializado" en la materia. Ahora bien: si el cine es el arte popular por naturaleza, ¿no es irrenunciable fomentar una CULTURA CINEMATOGRAFICA EN NUESTRO PUEBLO?

¿Cómo puede ser el cine pasto de aquellos que sólo ven en él una oportunidad de mercar sin escrúpulos como se observa en nuestro país?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿Qué poderosos intereses nacionales o internacionales impiden que este arte sea ORIENTADO, ENCAUZADO Y DESARROLLADO POR LAS PERSONAS O ENTIDADES MAS IDONEAS EN LA MATERIA?

Legalmente, un comerciante que por afán lucrativo estafase a la población fabricando un artículo comestible que no ofreciese las mínimas condiciones de higiene: es encarcelado.

Quién se preocupa de aquellos comerciantes que infesten el desarrollo del niño con las bélicas "hazañas" del detective X, con el cine pornográfico disfrazado en la carita ingenua de la "cover-girl" de turno.

Es así como el cine se convierte en la más poderosa arma de dos filos:

Por un lado, "fabricado" por quienes solo ven en él un negocio con amplios márgenes de ganancias; el escapismo, la idiotización romanticona, el culto a la "valentía" ridícula del "héroe" que derriba dos aviones, destruye cinco tanques, y mata cuatro mil japoneses con una ametralladora de cincuenta proyectiles, al tiempo que se entretiene besando a una semidesnuda "muñequita de lujo".

Por el otro, el arte cinematográfico. Aquél que puede hacernos reir con dignidad, que no se distrae en monstruos "vacunos senos de femeninos animalitos". El que nos ofrece una problemática actual, sea cual fuere su "ideología", pero tratada con la altura de quien desnuda un asunto no por mórbido placer sino conciente de la necesidad de hacerlo público.

Esto que parecería una apología desmedida encuentra sus fundamentos en las siguientes premisas:

1.— Todo acto de creación artística en un hecho cultural y como tal producto de un fenómeno social. El arte cinematográfico lo es aún más que cualquier otro arte.

2.— En todo resultado artístico se observan dos procesos: 1°) la creación y 2°) la aprehensión que de la misma lleva a cabo el espectador.

No catalogaríamos a una persona de "culta" si ignorase a LEONARDO o a SHAKESPEARE. ¿Cuántos de nuestros más cultos exponentes desconocen la existencia y el valor de la obra de un EINSESTEIN o del neorealismo italiano?

3.— EL ARTE INFLUYE VITALMENTE AL MODELAR LA MENTALIDAD Y LA SENSIBILIDAD DEL INDIVIDUO QUE LO CAPTA.

El cine influye no solo sobre uno o una pequeña "elite" sino sobre la vida, las costumbres y relaciones de cada grupo social al que llega.

¿COMO ES POSIBLE QUE LOS CENTROS EDUCACIONALES Y CULTURALES NO SE PREOCUPEN POR ENCAUZAR ESAS INFLUENCIAS?

4.— RECONOCEMOS LA IMPORTANCIA DE UNA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES. ¿POR QUE NO EXISTE EN NUESTRO PAIS UNA ESCUELA SUPERIOR DE CINEMATOGRAFIA?

5.— Ningún gobierno se atrevería a imposibilitar la formación de un Museo Nacional de Bellas Artes. ¿Algún gobierno planteó más allá de los papeles la creación de una Filmoteca Nacional en nuestro país?

6.— LA CENSURA NO PUEDE ACTUAR CON ABSOLUTA IMPUNIDAD CONTRA UNA OBRA LITERARIA.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El secuestro del film "LA HERENCIA" demuestra cómo actúa en nuestro país la censura cinematográfica.

7.— Nadie pone en duda la importancia de los Centros de amigos de la música, de la danza, de la pintura, etc....
Cuántos juzgan despreciativamente la labor de los "Cine clubs" por la difusión de la cultura cinematográfica?

8.— Un escritor, pintor, músico, etc... pese a la "incomprensión" de sus contemporáneos puede realizar su obra respaldado por pequeños sectores o creyendo en el juicio de las generaciones futuras.
Todo intento cinematográfico que no llegue a concretarse en el film, muere antes de haber nacido.
¿Cuánto dinero y trabajo se necesita para realizar un film?

Es necesario entonces hablar claro: levantar una bandera de lucha y afrontar la batalla en todos los campos.

Enfrentando a los rapaces comerciantes que pululan en la producción, en la distribución y en la exhibición cinematográfica.

"Solicitando" al gobierno la creación de una Escuela Nacional de Cinematografía; de una FILMOTECA; la implantación efectiva del decreto ley Nº 2979/63, la eliminación de la censura cinematográfica.

Abandonando a los pseudo-críticos que solo buscan lucirse con sus muy pobres "crónicas" sobre tal o cual film; a los sofisticados "artistas" de mentalidad regresiva.

Orientando nuestra producción en la búsqueda de una problemática auténtica, sin autoelogiarnos por el logro de pequeños estilismos o virtuosismos formales.

Tomando conciencia de que el cine es el arte popular más importante y que todos los intentos en pro de un pomposo y hueco cine argentino morirán sin trascendencia alguna si antes no nos empeñamos en bregar sin descanso por desarrollo de una cultura cinematográfica en nuestro país.

Observando que en cine estamos en: FOJA : 0.

Ahora bien, éste es el artículo elaborado para una "publicación especializada en cine". Ya hemos señalado que todo acto de creación artística es un hecho cultural y como tal, producto de un fenómeno social. La densidad del problema y en mayor medida la propia incapacidad, me han llevado a considerar el tema en sí; ésto a su vez me mueve a observar la realidad social que circunda al cine en estos momentos y pienso que si en un país encontramos el caos institucional, industrial, comercial y social, el relajamiento porfundo y la desazón vital, en suma, la loca carrera que culmina en la nada tal como se presenta en el nuestro, es necesario saber porqué caminos encararemos la "crisis" que no solo afecta a la cultura o al arte sino a la vida misma de todos sus habitantes.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

NUEVAOLISMOS Y FESTIVALES

O si no se le ocurre a qué dedicarse hágase Director de Cine

por ANDRES LIZARRAGA

Especial para "Cinehoy"

SI USTED, además de vivir en Buenos Aires, es socio de River o Boca, pero jamás jugó fútbol, por el hecho de estar asociado no se le ocurrirá pedir que lo incluyan en la primera división de esos clubes, o menos aún, que lo tengan en cuenta para integrar la selección del próximo encuentro internacional. Esto es claro como el agua, y hasta parece una tonta humorada escribirlo. Pero no. Porque si usted, en vez de ser socio de River o Boca, es socio de una cinemateca —como usted lo es— usted puede ser director de cine, filmar y exigir que sus películas vayan a Cannes. Porque además, siendo socio de una cinemateca, está, entre otras cosas, en condiciones de salvar al cine argentino. Eso, siempre que usted vea con claridad, que al cine argentino hay que salvarlo en Cannes o Venecia. Es decir, no cometer la evidente torpeza de filmar para Avellaneda o Pompeya o General Acha. Quiero decirle,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que una vez que usted se asoció a una cinemateca, ya puede comprar su silla de director y en el mismo momento preparar un embalaje rotulado: Cannes o Venecia.

Es posible que no todo sea tan fácil como yo lo sintetizo. Pero tampoco es mucho más dificil. Veamos.

Antes de iniciar el rodaje del film, usted deberá expresar, lo más públicamente posible —generalmente en el café— que en la Argentina no hubo ni hay directores, ni escritores, ni —ojo, con los técnicos no se meta porque están agremiados, y eso puede traerle serios problemas— ni nada. Usted debe reconocer que fuera de Eissestein, Bergman, Antonioni, Visconti —conviene agregar algún francés nuevaolista— lo demás, no es silencio, como dijo Shakespeare,lo demás es caquita. Una vez que la gente que a usted rodea conoce su posición, usted debe preparar el libro.

El libro se prepara de dos maneras principales: O usted se lo encarga a ese amigo que tiene, y que trabaja en "Las Cuartetas", y que, al igual que usted, descubrió que el mal del cine mundial, es la falta de libretistas, ó —y esto es lo mejor— se compra una máquina de escribir de segunda mano y lo escribe usted mismo. Es lo que hacen nuestros más conspicuos nuevaolistas. Es decir, aquellas palabras del monarca francés, "El estado soy yo", usted debe traducirlo al argentinismo de "yo la escribo y yo la vendo". Así no tiene que depender usted de escritores mediocres, sin vuelo, que además, no están asociados a ninguna cinemateca.

Claro que también habría una tercera solución: la que buscó un amigo mío, que estaba en las condiciones que usted está. Luego de haberme encargado una adaptación, me pidió que dejase participar en el trabajo a un escritor que en ese momento estaba en la pomada —para el caso traduzca "en trenzas con el instituto"— quien aseguró que si él intervenía en el libro, llovía un premio. Como yo me caracterizo por no ver más allá de mis narices, no quise participar en el "negocio" y me abrí... ¡y el premio vino! ¿Qué me cuenta? Como no ví la película, no puedo decir si se premió su calidad... o al autor que "estaba en la pomada". Pero esto no tiene importancia. Solo le cuento esta experiencia mía, para mostrarle mi falta de visión. (Error que usted no debe cometer). Y además, señalárselo como otro medio para llegar a un fin. Y pienso que, este último sistema no debe descartarlo totalmente, pués está enraizado en la más genuina tradición vernácula: aquella que los resentidos llaman "acomodo", pero que los hombres bien nacidos llamamos filialmente "gauchada". ¿Y algo más argentino, más nacional, más telúrico, que la gauchada?

Pero de las tres rutas, el "yo la escribo y yo la vendo" creo que es el camino más indicado. ¿Tomamos ese? Bien. Siéntese en su máquina y teclee. Y no se sienta perplejo de modo alguno. La duda es para los filósofos viejos y no para la juventud ambiciosa. Además, si Antinioni filma, ¿cómo no va a filmar usted? En una de esas Antinioni ni siquiera está asociado a ninguna cinemateca.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿Listo? Primero, apriete la tecla de las mayúsculas, la que dice SHIFT KEY, porque como le enseñaron en la escuela, todas las oraciones comienzan con mayúscula. ¿Se acuerda? Bueno... ¡pero ahora usted se queda mirándome como diciendo "de que escribo"! ¡No! ¡Piense mi amigo! Ante todo, si usted es cinematequista, conviene que sea un robusto iracundo. ¡Eso! Y un iracundo encuentra temas —casi escribo "a patadas"— a borbotones. Veamos... por ejemplo... ¡la dolce vita! ¡Eso! ¡La gran veta! Pero... ¡ojo! Avívese de que los tanos hablan de la dolce vita para mostrar la descomposición de las clases dirigentes italianas. Mas.. ¡usted sea piola! Aquello... ¡en Italia! Porque si lo hace aquí... lo encanastan a usted y a las latas filmadas. Usted, muestre la dolce vita en una sirvienta o una dactilógrafa, con un cartero. No molestará a nadie. Pero eso si, no se le ocurra hablar de las villas miserias, de la falta de vivienda o de hospitales, de los golpes de estado o del ministerio de contrabandos, porque eso, también hiere íntimas sensibilidades. y a quienes usted no deberá jamás molestar. ¡Porque mi amigo!, como dice la verdadera gente capaz, ¿qué tiene que ver el cine o el teatro con todo eso, circunstancial, accidental, accesorio, desgraciadamente humano? ¡Nada, viejo, nada!

Entonces ¡dolce vita de sirvientas y carteros! Adelante. Escriba de un costado solo del papel, porque en el otro va el diálogo. Y el diálogo debe reducirse a la mínima expresión en el cine, porque este es imagen, y además, porque el diálogo es muy difícil. En cambio, con la cámara se la rebusca. Usted aprieta el botón y filma desde arriba, filma desde abajo, filma desde el costado... ¡y dale que va!

Prepárese a escribir la escena cumbre: la del sexydolcevita. Quiero decir, que la escena en la cual la sirvienta se desnuda, debe durarle... seis latas. Puede ser un poco menos, pero... no baje las cinco, ¿eh? !Y un alerta! Que la sirvienta no aparezca jamás tomando mate, pues le daría un color nacional muy inoportuno. Además, cuando el Instituto se la mande a Cannes —jamás debe olvidar de que usted está filmando para Cannes o Venecia— los puntos de allá se van a preguntar, que hacía la mina esa chupando de un cañito, En cambio, si la piba toma wiskey, lo manyan en todos lados. Es arte internacional. Y si no, recuerde, ¿cuándo Bergman o Antonioni o Eissestein, puso a alguien tomando mate? ¿Estamos? Bien, escritas las situaciones para la secuencias de las seis latas de la desnudada, usted podría poner un diálogo más o menos así:

"ELLA - La noche luce una galvanoplastia de azufre.
"EL - El puerto es un giróscopo detenido en la enema.
"ELLA - ¿Y vos?

Aquí, convendría una pausa de media lata, donde iría: plano de la escupidera —los iracundos aman al realismo— plano de la jaula del canario, plano de guitarra sin cuerdas, plano de una canilla que gotea. Después sigue el diálogo.

"EL - ¿Por qué?
"ELLA: - Mi madre soñaba con un griego.
"EL - ¿Y vos?

Este "y vos", puede repetirse en ambos personajes porque le dá fuerza vital a cualquier plano. Claro que yo uso el "vos" por mi conocida insuficiencia de cultura general. Decididamente, usted use el "tu". Pero, ¡bueno! eso usted lo arregla después. Sigamos.

"EL - ¿Y vos?
"ELLA - Estuve sola.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

No olvide la soledad que es razón de ser en cualquier auténtico movimiento iracundo nuevaolista. La soledad tiene cosas tan explotables como la incomunicación. Y no me estoy refiriendo a cuando su teléfono anda mal. Por la incomunicación, usted justifica a su abuelita haciéndose lesbiana, a su madre cantando twist en el puerto, o a su hermana fumando marihuana en cualquier departamento del barrio norte. ¡Y por Dios!, no crea que me estoy tirando contra su familia. Sigamos.

Después del "estuve sola", no quedaría mal que él, bebido el wiskey, la arrojara a ella sobre la cama. Pero a ella sola. Y él se marchara. Porque lo normal sería que entre los dos... bueno, usted me entiende... Pero si usted en Buenos Aires, viejo, hace cine normal, ¿cómo vá a Cannes?

Si ya no se le ocurre más que escribir y calcula que todavía le sobrarían seis latas de película vírgen, use tres para filmar a ella vistiéndose, fracasada. (Ojo, ¿eh?, sin llorar, bien estática, porque el sentimiento se manifiesta no manifestándose.) Y las otras tres latas o las tira, o las vende, o las emplea mientras la mina sale del hotel, gana la calle y camina. Ya se dijo que el caminar solos por la calle, es la sustentación del nuevaolismo.

Terminado el libro, tiene que presentarlo en el instituto, donde le darán un crédito. Y después, deberá conseguir un capitalista para el resto. A veces, suele decirse "conseguir un gil". En realidad, es un vivo. Generalmente se trata de gente que tiene guita que no puede denunciar, pues sólo él y sus víctimas, saben de donde la sacó. Y que lo emplea, "mecenamente", para apoyar al nuevo cine nacional. Por ejemplo, hay un conocido jóven pirata, hijo de pirata, que es productor de cine nuevaolista. Me comprometo a presentárselo. Aunque para este jóven, usted tendrá que filmar unas latas más con desnudos, para incluírlas en las exhibiciones centroamericanas, donde, por el clima, no son tan beatos como aquí. Y no tema que por eso lo juzguen a usted "mercenario de la pornografía" en el extranjero y nuevaolista en Buenos Aires. No. Hay decidida complacencia, benevolencia, para quienes son esforzados adalides de un buen cine argentino. Es lógico. Debemos demostrar que no hubo cine en el país, y el poco que hubo, estuvo al servicio de acomodos, tramoyas, etc.

¡Y a filmar! Sobre la filmación en si, no puedo darle consejo alguno pues no soy socio de ninguna cinemateca. Pero va a encontrar gran cantidad de expertos que lo asesoren. Hagamos de cuenta, entonces, que terminó su filmación.

Muestra su película. Enseguida los periodistas especializados dirán que usted está revolucionando —bueno, revolucionando mejor que no, porque es una palabra siempre peligrosa y que agita narices— pero dirán que usted está levantando al cine argentino. (SIC)

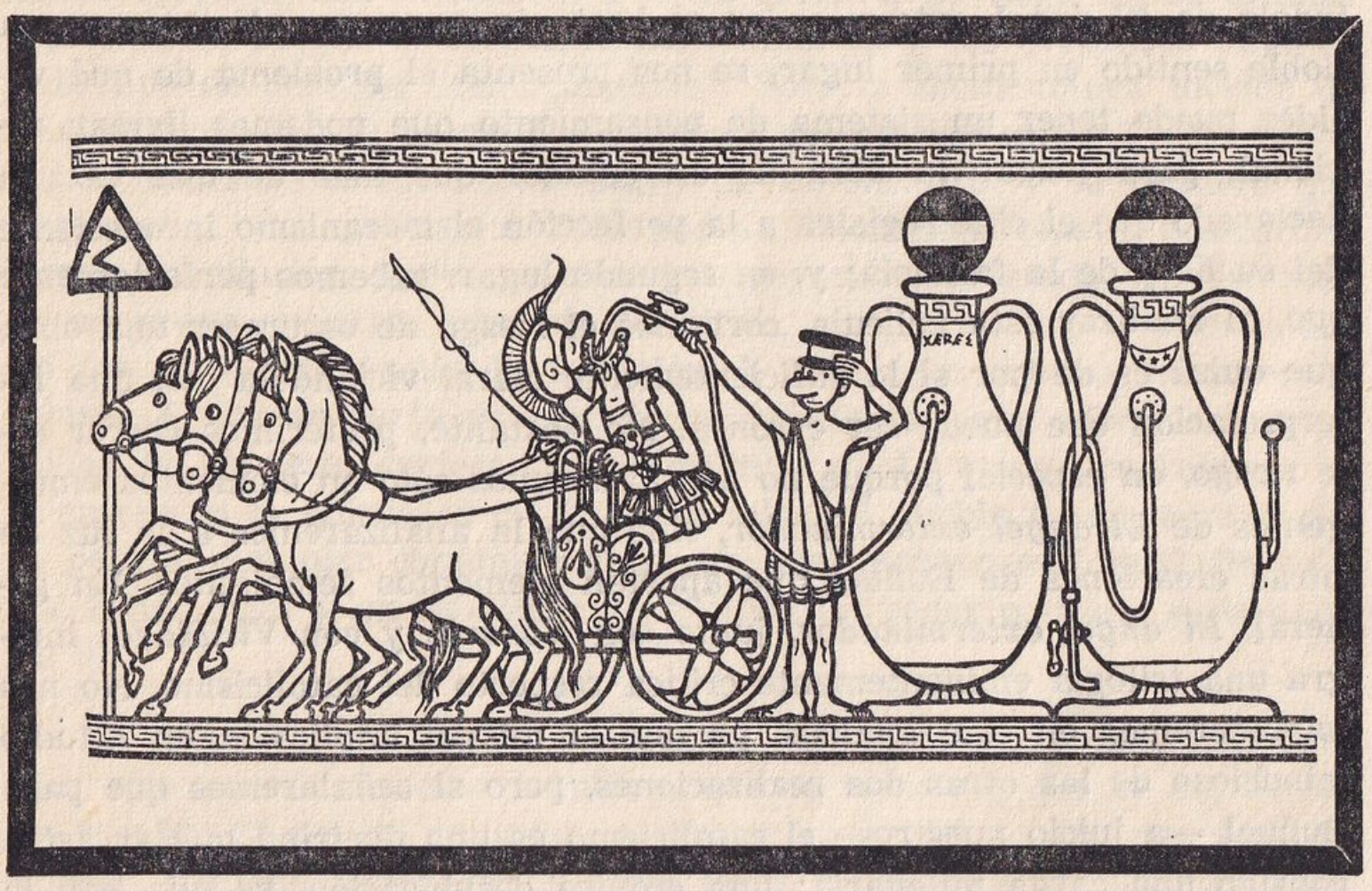
Y como usted ya tenía el embalaje preparado, lo manda a Cannes. Allá, es muy probable que digan que usted es un mediocre imitador provinciano de grandes directores europeos. Pero no les de bolilla. ¡Ni cinco! Sangran por la herida, viejo. ¿Usted sabe la bronca que le da a la decadente Europa, cuando ve que desde Buenos Aires les estamos poniendo la tapa?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Después la película —si sigue la obligatoriedad— la estrenan acá. Todos los tipos con anteojos y sacos raros, estarán. ¡El éxito! Usted es el nuevo genio del cine argentino. ¡Cómo no va a ser genio usted, si ellos, que también lo son, ni pudieron entender lo que usted hizo!

Y su película, comenzará a andar "el circuito". En Pompeya, en Avellaneda, en General Acha, no le dan ni la hora a su gran producción. ¡Pero es porque son brutos, viejo! Porque no manyan el arte abstracto, ni la iracundia, ni la incomunicación, ni todos esos fatos. Pero usted, ¡adelante! En este país donde no hay directores, ni escritores, ni nada, afortunadamente apareció usted. Afortunadamente usted se hizo socio de esa cinemateca.

¡Y que oportunamente se hizo socio! Y pensar que usted se hizo socio sin pensarlo, accidentalmente, aquella noche que no consiguió entradas para ver "La cigarra... no es un bicho".



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL ANGEL EXTERMINADOR

por NESTOR LUIS CORDERO

No es ninguna novedad señalar que el análisis de una obra de la índole de *El ángel exterminador* es bastante engorroso. Y esto, en un doble sentido en primer lugar, se nos presenta el problema de qué validez puede tener un sistema de pensamiento que podemos llamar racional, para juzgar la obra de un creador que más de una vez ha declarado que el cine registra a la perfección el mecanismo inconsciente del sueño y de la fantasía; y, en segundo lugar, sabemos perfectamente que, al analizar esta película, corremos el riesgo de oscurecer una obra que quizá es de por sí lo suficientemente clara, viciándola con una interpretación que puede ser errónea. No obstante, preferimos correr este riesgo, en especial porque no nos basaremos sólo en elementos emergentes de *El ángel exterminador,* sino que la analizaremos a la luz de otras creaciones de Buñuel que aportan elementos semejantes. En general, *El ángel exterminador,* junto con *Nazarín* y con *Viridiana,* integra una trilogía eminentemente crítica respecto del catolicismo. No nos extenderemos en este análisis, ya que el mismo implicaría un estudio minucioso de las otras dos realizaciones, pero si señalaremos que para Buñuel —a juicio nuestro— el catolicismo es una doctrina que arrastra consigo una carga milenaria: una crónica desubicación, ya que, con la excusa de beneficiar y de enaltecer al hombre, lo destruye y lo priva de su don más preciado, la libertad. Viridiana violada por los mendigos y Nazarín golpeado por los bandidos son ejemplos evidentes de lo que decimos. En este sentido, *El ángel exterminador* sigue en la misma senda, pero tiene mayores alcances, pues la crítica de Buñuel se dirige en este caso contra la comunidad cristiana en general, en tanto símbolo de una comunidad sometida a una autoridad absoluta. Y, al mismo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tiempo, este enfoque entronca a la perfección con la crítica también consuetudinaria en Buñuel —como buen anarquista que es— contra los sistemas políticos totalitarios en general. A continuación trataremos de explicar más detalladamente estos elementos enumerados un tanto caóticamente.

En *El ángel exterminador* Buñuel emprende la crítica de una gran parte de la humanidad —la "comunidad de creyentes", podríamos decir (que, curiosamente, pertenecen todos a la alta burguesía) simbolizada en la película por un grupo de personas que aceptan la *invitación* —la doctrina— de un poderoso anfitrión, un Cristo, un tanto gordo, que los convida a pasar una velada en su mansión. Esa velada se hace eterna, y no podía ser de otra manera, ya que los invitados, "que han ocupado todos los lugares imaginables", representan a la humanidad. Claro que el largo encierro hace que los invitados se rebelen contra el dueño de casa (que ya, por su parte, había tratado de adaptarse a las exigencias de sus fieles, accediendo, entre otras cosas, a quitarse el saco como ellos) y, si bien no llegan a crucificarlo, se lamentan amargamente por haber aceptado esa invitación. Y si la rebelión no llega a sus últimos extremos es porque el conformismo, la inercia y los prejuicios impiden todo tipo de decisión "comprometida". Sólo la momentánea lucidez de una virgen que deja de serlo —¿símbolo del sentido común?— hace que los hombres se crean libres. Salen de su encierro, y lo primero que hacen es... dar gracias a Dios por su liberación. Nueva postración, nueva humillación, nueva necesidad de seguridad prestada. El resultado es un nuevo encierro, esta vez definitivo, porque el ángel extrminador no los perdonará jamás la sumisión. Y un nuevo rebaño entra en la iglesia, a formar parte de esa comunidad de esclavos sobre la que ya ondea la bandera, curiosamente amarilla, de la eterna cuarentena. Y mientras en la iglesia se celebra una misa, el pueblo es masacrado por la policía, ejemplar comunión entre un totalitarismo espiritual (la Iglesia, la fe ciega) y un totalitarismo político (el poder policial) sustentado en él.

¿Sugiere Buñuel que no hay salida, que todos serán exterminados? No: sólo aquellos que se humillen, que se sometan, que se conviertan en rebaño. El oso no se decide a formar parte del rebaño que será devorado, y ronda, amenazante, fuera de la comunidad aprisionada. Tampoco quedan aprisionados los sirvientes, que huyen —sin saber por qué— antes que el exterminio se produzca. Volvemos a encontrar acá un vitalismo instintivo muy peculiar de Buñuel. La vida —como en Bergman— supera a las teorías. Viridiana, entregándose a su primo, cumplía más con la vida que tomando los hábitos; la virgen de *El ángel exterminador* adquiere lucidez al perder su virginidad. Pero ello tampoco la exime —como oso o a los sirvientes— de la eterna destrucción. Curioso Apocalipsis al revés, en el cual sólo quienes creen son exterminados.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Especial para *Cinehoy*

por

ALBERTO CIRIA



LUIS BUÑUEL

ANGEL EXTERMINADOR

Para Susi

Fotos: *Gentileza Pel-Mex y David Goldberg*

POR LO MENOS, creo, hay dos modos de acercarse a Luis Buñuel en la improbable tarea de bosquejar su semblanza o de añadir otra opinión a las muchas que en los últimos años han proliferado sobre su obra. Uno sería el de la erudición, el dato minucioso, el fichero preciso; otro, el dejar correr la máquina de escribir —en un remedo de aquella vieja *escritura automática* que preferían los surrealistas amigos de Buñuel— para transmitir mi módica experiencia personal frente al gran creador. Es evidente que me atendré a este último, aunque se transpapele alguna fecha o se trabuque algún título. Acaso sea el que menos disgustaría a Buñuel, que por añadidura es erudito y dueño de un rico mundo cultural.

Mis contactos con Buñuel pueden reducirse a pocas líneas, que quizás sean representativas del sentimiento de muchos espectadores de mi generación. Hace más de diez años, cuando las noches de los sábados

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

eran largas y terminaban en los amaneceres del domingo, en la penumbra del cineclub me asombró *El perro andaluz,* con su mezcla de poesía y de sadismo. Jamás olvidaré la primera metáfora: un hombre —algún amigo sabio nos informó mucho después que era el propio Buñuel— afila su navaja cerca de una mujer; mientras tanto, una nubecita se aproxima a la luna que brilla en el cielo y la corta en dos mitades; el hombre hará lo propio con uno de los ojos de la mujer. Había espectadores que gritaban (lo hacen hoy todavía, cuando ven el film por primera vez). Yo me quedé preguntando quién era ese cineasta hasta entonces desconocido que se atrevía a asustar burgueses espectadores en tal forma. Otro amigo humorista me dijo que era un colaborador de Salvador Dalí.

Pasaron pocos meses. Y fue el deslumbramiento: *Tierra sin pan (Las Hurdes),* llamado de atención sobre la dura y elemental España, que al cabo de unos años se vería envuelta en la sangrienta guerra de 1936-39. Buñuel solo firmaba este cortometraje, que unía a sus imágenes descarnadas el comentario verbal propio de una película científica (Buñuel, a ratos, sigue siendo entomólogo). Y, además, el panfleto social: el niño —mongólico, hambriento, desarrapado— escribe con torcida letra en el pizarrón algo así como: "La propiedad privada es un derecho del hombre".

Después llegó otra noche de cineclub y un título breve, *Él,* con Arturo de Córdova y Delia Garcés, que me obligó a aplaudir y a intervenir en apasionadas discusiones con polemistas forzosos. Otra vez Buñuel, ya en México, tierra que también hablaba su idioma y el nuestro, volvía a encender su antorcha que —so pretexto de enfocar un caso clínico— lanzaba una luz despiadada y quemante sobre las convenciones sociales y, en último análisis, sobre la misma sociedad en cuyo seno proliferan.

Vino al tiempo una excursión inverosímil a Montevideo (quince largometrajes en dos días y medio), y ya tuve la sensación definitiva de que Luis Buñuel no abandonaría más mi arbitraria y secreta galería de admiraciones cinematográficas (Chaplin, Eisenstein, Flaherty, Visconti, el Renoir del 30, Bardem y otros pocos). *Los olvidados* me golpeó en la cara, desde que el relator anuncia al comienzo que "las soluciones a los problemas que presenta la película no puede darlas el cine", hasta su patético final. Por varios cuerpos se imponía a todos los demás films que habían intentado tratar el tema de la juventud que vive en los aledaños de las grandes ciudades. Era una obra maestra. *Los olvidados* no ha sido exhibida comercialmente en Buenos Aires, lo mismo que otras obras de Buñuel: *La edad del oro, Ensayo de un crimen, La mort dans ce jardin* o *Cela s'appelle l'aurore.*

En una sala dedicada a films españoles y mexicanos pude ver *Abismos de pasión* (evocación del "amor loco" de su experiencia surrealista), en algún cine de barrio

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Robinson Crusoe, y en salas de estreno *La joven* y *Los ambiciosos.* Obras irregulares, que a veces giran en el engranaje del cine-espectáculo, pero con fragmentos que harían enrojecer de rabia a más de un secuaz de la *nouvelle vague,* foráneo o nacional.

Y, por fín, los tres impactos rotundos de la madurez.

Nazarín, que para mí es el film más completo de Buñuel, comparable únicamente a *Rocco y sus hermanos* para citar un ejemplo contemporáneo, hasta en su misma tesis (no hay buenos ni malos absolutos, sino hombres con cosas buenas y cosas malas, como se afirma en los diálogos del cura Nazario y el preso que lo defiende, y en los de Ciro y su hermanito menor al concluir la obra de Visconti). El director aragonés realiza un desmonte preciso de la caridad cristiana para reemplazarla por la solidaridad humana. Acaso en *Nazarín* se unieron de manera lograda ciertas constantes de imposible omisión cada vez que se trata de hablar de Buñuel: el surrealismo inolvidado —el mismo que continuó vivificando a un Éluard cuando era la voz de Francia resistente—, la tradición española —el novelista Pérez Galdos, entre otros nombres—, y una especie de anarquismo ibérico de tono muy personal.



"NAZARIN"

Y, claro, *Viridiana* y su última cena, y el contrapunto del rezo y el trabajo, y la vuelta a España del exilado. La bomba de tiempo explota en las narices del régimen. Y se sucede el escándalo, las prohibiciones, las polémicas: el nombre de Buñuel adquiere resonancia universal. ¿Cuántos no habrán empezado a sentir admiración, cariño u odio, que a veces vienen mezclados, a partir del mensaje de *Viridiana*?

Y, como si eso no bastara, *El ángel exterminador* de nuevo en México. Obra especialísima, de compleja simbología por pertenecer al mundo más íntimo de su creador pero de impacto seguro por mostrar la corrupción irremediable de la burguesía de hoy, condenada a su infierno en la tierra (¿réplica larvada a la versión sartreana de *A puerta cerrada*?).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Buñuel sigue en la brecha: ha vuelto a España, donde los intelectuales más jóvenes ven en él a un maestro, aunque comprenden que no ha de darles respuestas cómodas. Buñuel, "español peregrino" que viaja con pasaporte mexicano, recorrió regiones que no conocía, habló con la gente, revisó sus fuentes. He visto alguna foto del nuevo y viejo Buñuel: parece un campesino sentencioso, con su boina y sus ojos vivaces, su boca cruel y su anacrónica boquilla. Estará pensando en otra obra que nos lo acercará a nosotros, inconformista, destructor de mitos, profunda y necesariamente disolvente. Buñuel es un clásico palpitante. Cuando tantos artistas de su generación han perdido el rumbo, o no lo encontraron nunca, él se renueva —más jóven que tantos jóvenes— y nos fuerza a no abandonarlo.

Sordo como Goya, arbitrario como Quevedo, empecinado como Unamuno, Buñuel es el nombre más importante que ha dado nuestro idioma al cine en más de sesenta años. Mal conocido y peor estudiado entre nosotros, es una figura solitaria que trabaja con alegría y dolor para dar el ejemplo. Viejo luchador contra la censura (la República española prohibió *Tierra sin pan,* Franco hizo lo propio con *Viridiana*), hace rato que se alejó de la metáfora *pour épater* para enfrentarse en profundidad con el hombre, su hermano, que vive en un mundo que le queda chico y al que hay que desbrozar de todo lo inútil. Es posible que Buñuel no alcance a ver el mundo nuevo, ni creo que le importe la idea: es el vigía, no el estratega, quien anuncia que la batalla se gana, aunque no asista al desfile de la victoria.

Luis Buñuel, ángel exterminador, ruegue a la nada por nosotros. O mejor no, trabaje por nosotros, para nosotros, indicando el camino. ¿Podremos seguir hablando con tanta frescura de la "incomunicación", de la "soledad", de la "angustia metafísica", del "aburrimiento", después de castigarnos con sus obras? Sé que usted no me escucha. No importa. Tenía que decirle todo esto, fuera de la crítica y las fichas, para empezar a pagar una larga deuda que contraje en la lejana madrugada de un sábado lejano de hace más de diez años. ¿Alcanzaré algún día a saldarla?



"EL ANGEL EXTERMINADOR"

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

DIALOGO ESCASAMENTE SOCRATICO EN TORNO A UNA BOTELLA

por LEON POMER

HACE MUCHO que aquí se fabrica cine; pero me importaría tener la certidumbre de que es CINE ARGENTINO. Por supuesto, no le concedo carta de ciudadanía por el mero hecho de hacerse aquí. Esto es bastante accidental, ya que en demasiadas ocasiones el intelecto y el alma de quienes lo hacen están "allí": en la cuenta de banco, en la imitación servil del producto ajeno, en la problemática y en el tono engendrados en otras latitudes, explicable y explicado por ellas pero ajeno a lo nuestro.

Si éste cine de aquí me mostrara el rostro de mi pueblo, de buenas ganas accedería a llamarlo CINE ARGENTINO y no cine HECHO EN LA ARGENTINA. Pero debo deplorar que las más de las veces, mi conciencia y yo —desdoblados— convengamos que es sólo CINE HECHO EN LA ARGENTINA. Se que algún secreto interlocutor —y lo deseo— podría responderme: — ¡No sea Ud. exagerado! Para citarme a continuación una ristra de títulos que contradicen mi aserto. Me apresuro a decir: — No ignoro las excepciones —por lo menos algunas; pero son eso y no la regla.

Mi interlocutor —vuelvo a desearlo— insistiría en lo suyo y acaso me tachara de cortedad de vista: de no ver más que una parte del panorama, arguyendo por añadidura: — ¿qué me dice de las decenas de películas en que aparece Buenos Aires y el tango y el muchacho porteño; y aquellas con tierra adentro y próceres y problemas sociales. A lo que yo replicaría de inmediato: — ¿Me viene Ud. con folklorismo barato? ¿O eso otro que es epidermis sin músculos ni sangre? ¿O aquello que es falsificación estúpida de la psicología de nuestro hombre, que es diferente aquí del de Misiones, Villa Jardín y Fraile Pintado, y que para ser expuesta verazmente pide algo más que buenas intenciones y las ganas de ganar algún dinero y continuar filmando?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En éste punto, probablemente mi interlocutor atinara a decir: — Si, bueno...

Pero yo me apresuraría a lanzarle esta andanada: — ¿Intenta Ud. hacerme la defensa de los dramones, de la chabacanería y de esa ausencia de lo argentino esencial en las películas que se hacen aquí? ¡Si, ya sé: hay excepciones! No las niego ni quiero ser injusto. No me propongo hacer generalizaciones abusivas. Pero convenga Ud. conmigo, querido interlocutor, que en cuanto a las excepciones me felicito que existan pero no alcanzan a consolarme.

Sonrío triunfalmente y el otro —que ha cobrado vida y comparte conmigo una mesa de café— menea la cabeza y dice: — Con Ud. no se puede discutir. Y se va. Yo lo persigo y me lo traigo a la rastra: —Quédese, sigamos charlando.

— Con una condición —me responde—; que me permita hacer la defensa del artista nacional.

— ¡Encantado! Comience cuando le guste.

Mi interlocutor respira hondo y me observa pensando: ¿Me dejará hablar este tipo? Pero una sonrisa más o menos evangélica que produzco con toda oportunidad le alienta a comenzar. Y lo hace: — ¿Ud. sabe que el escritor de cine es un mártir? ¿Qué en los libros que confecciona para el productor no están ni sus ideas ni sus sentimientos, sino aquello que le pide su patrón por considerarlo "comercial", o lo que él mismo se impone en un acto de autoflagelación intelectual y moral? ¡Y no me interrumpa! Escuche ésto: cierto escritor acepta la adaptación de una novela premiada que el productor considera de interés por su trama policial. En la novela hay una prostituta alemana que el escritor afrancesa de inmediato. Le pregunto el por qué y me responde: — ¡Pero viejo, las francesas son más comerciales! Mi ignorancia en la materia me anonada y el escritor añade: — Además el patrón las prefiere: son las más expertas en su oficio. La tradición francesa, aquí es más rica que la alemana. ¡Cultura latina, viejo!

Y mi interlocutor agrega, golpeando con el puño sobre la mesa: —¿Ud. crée que ese escritor es un estúpido? ¡No, señor! Se está ganando el pan.

— Bonita manera de ganárselo —le respondo—.

— Y que quiere ¿que se muera de hambre? Ud. dirá que está envilecido, que más que un escritor es un plumífero a sueldo, un escriba que vive prosternándose. Todo eso es cierto. Pero sospecho que no es el único que lo hace en la sociedad que nos toca "disfrutar". De alguna manera, todo aquél que percibe un salario se envilece. Hoy y aquí, naturalmente. Algunos en lo mental, otros en lo físico y no pocos en ambos aspectos a la vez.

— Ud. discurre bien —me atrevo a aducir suavemente—; pero...

— ¡Pero nada! Sigo yo en el uso de la palabra —brama mi interlocutor—. ¿Ud. nunca peregrinó con un libro cinematográfico bajo el brazo, de productor en productor? Y hace una pausa como esperando mi respuesta. Yo callo y él continúa: — Si no lo ha hecho le ruego que lo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

intente. Siquiera como experiencia humana. Por descontado que Ud. considera que su libro, si no genial, lo menos que posee es ingenio, chispa y novedad. Ud. ha tratado en él un problema acuciante, profundo, trascendente, un problema que incumbe a multitudes y por lo tanto apto para actuar eficazmente sobre el público desde la imágen cinematográfica. Pero de pronto se encuentra con que el productor "A" (como en ciertos juicios de notoria actualidad, llamemos a los hombres por su inicial) encuentra que su libro es dramático por demás, y a juicio de él lo que la gente busca es divertirse. El productor "B", luego de demorar tres meses la respuesta —Ud. le ha llamado 126 veces por teléfono— le palmea el hombro y le dice en una cuasi secreta confesión: — Mire, ésto me gusta. Pero deje que primero haga varias películas que me permitan capitalizarme ¿sabe?, luego nos daremos el lujo de perder dinero. Y a continuación le habla de sus inquietudes sociales, de su pasado izquierdista —ésto sin que le escuche la sirvienta— y de su corazón torturado por los dolores humanos. ¡Pero marche preso! Que es lo que le contestará el productor "C": — ¿Ud. quiere que nos metan en cana? No, m'hijito: éste libro no es para la Argentina de hoy. No puedo permitirme el lujo de que el Instituto me niegue créditos y me califique B. O que venga el SIDE y me requise la película. Hágame el favor: tómeselas y déjeme tranquilo. En cuanto al productor "D" mejor ni lo recuerde: ese se quedó con el libro y jamás se lo devolvió.

Mi interlocutor está rojo; su puño sigue golpeando sobre la mesa y los temores que me asaltan sobre la integridad de mi rostro, particularmente por el apéndice nasal, crecen sobremanera. En consecuencia asiento y pido al mozo dos cognacs (acabo de leer en un vespertino que el cognac serena e invita al sueño; espero comprobarlo en carne ajena).
— El productor es un industrial que en lugar de fabricar caldo en cubos industrializa un pasatiempo que se llama cine —prosigue vigorosomente mi compañero de mesa. No le pida cultura ni inquietudes sociales, que los hay también cultos e inquietos. Además, él no es menos víctima que el escritor, puesto que no puede ignorar al Instituto, a los exhibidores, a la censura y todo lo que constituye el complejo de condiciones objetivas en que debe actuar. Y si al comienzo de su tarea cinematográfica, tuvo la ilusión de hacer el cine que Ud., autor desventurado, lleva bajo el brazo, ya desde los primeros pasos advirtió que ilusión y realidad no son la misma cosa.

A todo esto, el mozo acaba de depositar los cognacs sobre la mesa y mi interlocutor se bebe el suyo de una sentada. Sigilosamente cambio los vasos y sin mayores miramientos se bebe el mío. Pienso: — Cuando se calme o se amodorre, podré hablar yo. Si no falla el cogñac... Entre tanto me resigno a pronunciar timidamente: — Y lo nacional ¿continuará ausente de nuestro cine hasta el fin de los siglos?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

— Vea amigo —me ha llamado amigo y eso me tranquiliza— por lo pronto ya está poco menos que ausente en tanto industria. Cuando se cumpla lo del seis a uno, le ruego me acompañe a festejarlo. ¿O es que Ud. no sabe que los distribuidores de films norteamericanos han amenazado con irse del país, previa cesantía de su personal, porque el seis a uno los contraría más de lo que admite su capacidad hepática?

— ¡Que se vayan, qué embromar! —estallo—. O protejemos nuestra industria —no sólo la cinematográfica— o nos la funden. Pero el problema va más allá, puesto que estamos en presencia del más formidable instrumento cultural creado por el hombre.

— ¡Bien dicho! —aprueba mi interlocutor mientras se hace servir más cognac, con permanencia ésta vez de la botella en la mesa. Y agrega entre trago y trago: — El asunto está harto repetido pero no todos lo saben: el mal cine propio y extraño nos está creando una cara monstruosa. Desde los "cow-boys" hasta "Rififi" tenemos una perfecta escuela colectiva de ladrones y pistoleros, de violencias sexuales y otras aberraciones. ¿Quién es el iniciador prematuro y brutal del niño y el adolescente en esferas de la vida que no están en aptitud de comprender, provocando traumas, neurosis y toda esa rica zoología de corsos a contra mano que hacen la delicia de los psiquiatras? El mal cine es responsable en grado sumo de todo ésto y permítame que lo califique de gigantesca empresa de depravación colectiva. Por eso, mi querido (me pregunto si el cogñac no le está haciendo efecto) el cine me preocupa como industria, ¡si señor! pero no menos como transmisor de valores y venenos que forman las conciencias de las multitudes. El cine argentino debiera estar en manos de los más lucidos y responsables artistas del país.

— Noble expresión de deseos —acoto—.

— Dije debiera —me responde—; no me hago ilusiones. Pero quiero una cuota de lucidez y sentido nacional mayor que la de los últimos tiempos, en que la hubo y le otorgo mi respeto. ¡Y la habrá! Porque la hay en los EE. UU., en España, en Japón y donde Ud. mire.

— Esa cuota a que Ud. aspira —me permito interrumpir— no depende unicamente y en primer término de los artistas. Observe Ud. nuestra realidad y sabrá conmigo quien fija esa cuota.

— ¡Se quien la fija! Pero hoy no me propongo discutir con Ud. las maneras de trocar nuestra realidad por otra más grata de ser vivida. Fíjese Ud. detrás nuestro y verá un caballero harto sospechoso.

Bebo apresuradamente otro cognac, carraspeo y sonrío hacia el señor aludido por mi amigo. El individuo se escarba los dientes con la más crasa indiferencia y mi amigo masculla: — Ese tira es el símbolo de nuestra realidad.

El nivel de la bebida en la botella ha bajado extrañamente: mi amigo y yo nos miramos sorprendidos y resolvemos continuar dialogando, con la tácita promesa —formulada in mente ya que no a viva voz por

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

razones obvias— de hacerlo dentro de los cáuces que indica la ley y aquellos párrafos de la Constitución que aún son respetables y respetados.
— ¿Qué temas recomendaría Ud. a los autores de cine? —me pregunta mi interlocutor—.

— Todos aquellos que nos muestren la verdad de lo que somos y de lo que fuimos, sin lacras disimuladas ni exageradas, sin ocultar lo bello y noble que albergamos, aún cuando hoy parezcamos un pueblo selvático y troglodita, con todos enconados contra todos y munidos de zarpas para abrirnos paso o simplemente para sobrevivir. Pero esa es la apariencia. La verdad es otra. Quieren que nos odiemos, puesto que el odio principia por destruir al ser que odia. Pero aún sabemos amar y no se nos ha olvidado la generosidad, la grandeza de corazón y otras cosas que a ciertas orejas parecen sonar como antiguallas o retórica de tiempos idos.

— Estoy con Ud. —me interrumpe mi amigo— y permítame decirle, ya que no recomendarle, que si resuelve hacer una película, venga Ud. a conocer mi lista de asuntos tomados de la historia patria.

— Desconfío de los héroes que "están en el bronce" —le digo.

— No se apresure. Algunos son de desconfiar; otros no. Lo que me importa es la inmensa riqueza de hechos y caracteres —oscuros y menudos unos y otros— que nos brindan los epistolarios, las memorias de militares, las crónicas regionales y tantos viejos libracos, manjares predilectos de ratones, que reconstruyen la imágen de nuestro pasado en términos de verdad y de vida. ¡Qué cuadros admirables nacen de pronto en las páginas de los militares de la independencia, de la guerra contra el indio, de la guerra del Paraguay y de las guerras civiles! ¡Qué dulce encanto el de las crónicas que nos hablan de costumbres y usos, de comidas y perfumes, de amoríos de antaño y travesuras de sacristanes! ¡Y qué me dice Ud. de ese cura Bibolini, que le gustaba pelearse en verso, yendo a pactar con Calfucurá allí en Fortín Mulitas, convenciendo al gran político y jefe de las pampas de que no es imprescindible pasar a deguello a la gente del fortín, y retornando con él en persona para pasar juntos una noche en la trastienda de la iglesia humilde, platicando frondosamente vaya saber sobre qué —¿sobre teología acaso?—, pero en lenguaje humano y no el de lanzas, sables y trabucos! ¿Y los viajeros ingleses? Lea Ud. a los hermanos Robertson y deléitese. Y acuérdese de William Henry Hudson, de la vida de Bartolomé Hidalgo, (el rapabarbas que "inventó" la literatura gauchesca) y eche un vistazo a la epopeya de la soldadera, fiel a su hombre en el calor y el frío, restañando sus heridas y ocupando su puesto de combate y de trabajo. Y paremos de contar porque no alcanzarían diez botellas de cognac. Pero en ese momento reparamos ambos que era venido el tiempo de pedir la segunda, lo que hicimos con entusiasmo, y esa fué la ocasión para reprochar a mi amigo: — Ud. no se sale del pasado.

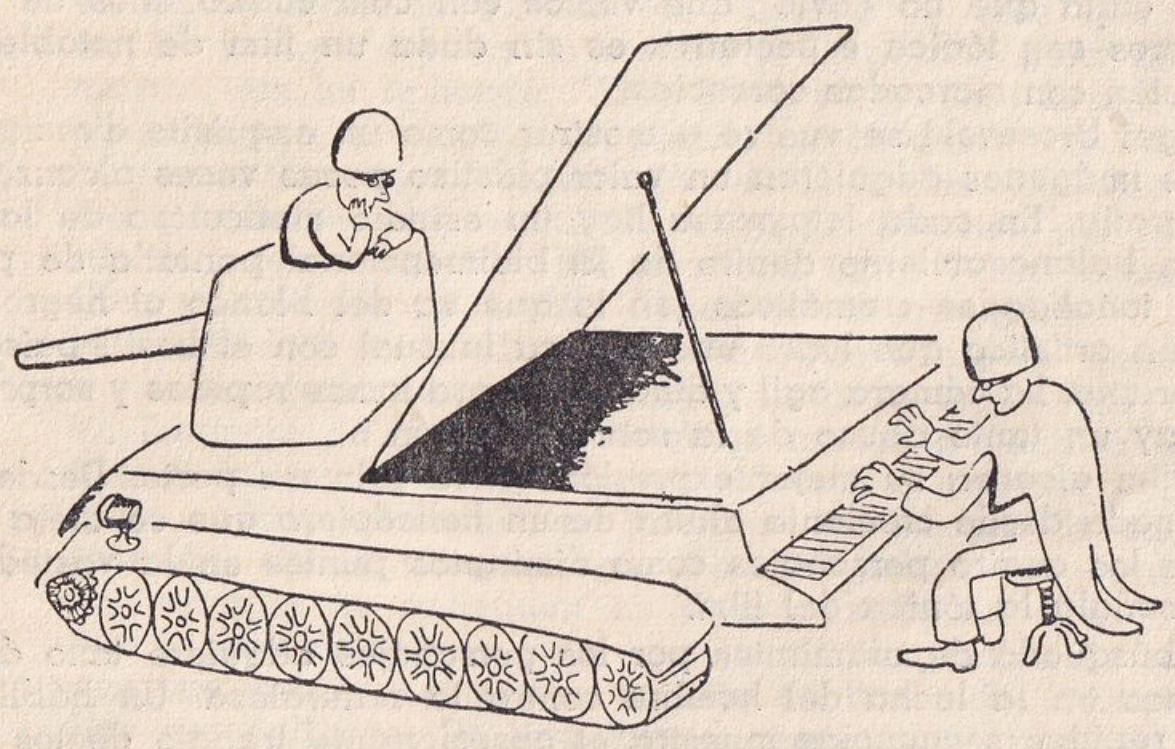
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

— Los yanquis han labrado la riqueza material de su industria fílmica permaneciendo en su pasado. Porque eso son los "western", las películas sobre la guerra civil y otras por el estilo. Pero yo no preconizo vivir en el ayer. Pido, sí, que vivamos cinematograficamente en el ayer y en el hoy, pero nuestros, con nuestros problemas y rostros, con hondura y valentía, sin autocensuras, verdades a medias, ni sutilezas ininteligibles para el pueblo, sin exaltaciones patrioteras ni nacionalismos desaforados, con una única exaltación: la verdad.

Y en éste preciso instante interrumpo a mi interlocutor para decirle:

— Quisiera aplaudir sus palabras. Si lo hago me tomaran por loco. Pero estoy con Ud.

— Por loco no, por ebrio mi querido señor —oigo yo y oye mi amigo que alguien dice. Y ese alguien ¡horror!, es el caballero que se ha estado escarbando los dientes. Sus últimas palabras —las últimas que recuerdo antes de caer en un dulce sueño de cognac— fueron: — Los dos están presos por ebriedad. Con lo que vine a comprobar —recuperada mi lucidez— que en verdad el cognac es como lo anunció el vespertino. Pero también que ciertos temas es preferible conversarlos en la soledad del hogar, junto a la estufa, en pantuflas y con el gato sobre nuestras piernas haciendo las veces de bolsa de agua caliente. ¿O es que el gato es de sospechar...?



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CRITICA

LA CARTA QUE NO SE ENVIO

por ENRIQUE HERSZ

El nombre de Majail Kalatozov trascendió las fronteras de la URSS antes de 1940 a raíz de haber filmado el más hermoso documental de la serie Fiestas de la juventud, largo metraje que descubría las mencionadas fiestas que se celebraban en Moscú y que consistían en desfiles de gimnastas, bailarines y cuadros alegóricos realizados por jóvenes de todas las Repúblicas Soviéticas. Nuestro público descubrió su nombre por una brillante comedia ligera filmada en 1954: "Tres hombres en una balsa". Pero fué "Pasaron las Grullas" el film que lo destacó como uno de los grandes realizadores cinematográficos de estos años.

No faltaron críticos que sorprendidos por su repentino "surgimiento" con esta obra maestra, escatimaron méritos a Kalatozov subrayando el trabajo superlativo desplegado en la película por el director de fotografía Sergei Urusevski. Pero "Pasaron las Grullas" es mucho más que una película de notables fotografía y movimiento de cámara. Es una obra "redonda" en cuanto a su construcción, ensamblada en una sólida, rítmica y poética arquitectura a total servicio del dramatismo de su tema. Baste para aseverar esta afirmación, recordar la escena cuando la protagonista acude a la estación, presurosa, a despedir a su amado que parte hacia el campo de batalla y le arroja un paquete de masas que al no ser alcanzado por este cae al suelo y es pisoteado por la columna de soldados pluralizando el drama particular de la pareja. Y cerrando el círculo, al final del film, vuelve nuestra protagonista a la estación a esperar entre los soldados, esperanzada, a su amado, negándose a la realidad de su muerte. Sola y ya convencida entre la muchedumbre alborozada que festeja los reencuentros y la victoria, repartirá cada una de las flores, del ramo desitnado a su amado, entre los soldados, como si en cada uno de ellos retornara en parte el esperado. Pluralizando el sentimiento.

"La carta que no envió" que vemos con casi cuatro años de retraso y esperábamos con lógica espectativa es sin duda un film de notables valores pero también con marcadas carencias.

Sergei Urosevski se vuelve a mostrar como un exquisito director de fotografía, las imágenes adquieren un valor plástico pocas veces alcanzado en la cinematografía. En cada fotograma hay un estudio meticuloso de las proporciones, un balanceamiento dentro de la bidimensional pantalla de planos de diferentes tonalidades cromáticas (en lo que va del blanco al negro) con tal valorización artística que logra una belleza inusual con el hostil paisaje de la taiga siberiana. La cámara agil y dinámica logra tomas rápidas y sorprendentes, si bien hay un tanto abuso de la sobreimpresión.

El film alcanza su mejor expresión en la primera parte. Desde la toma inicial filmada desde creciente altura de un helicóptero que se aleja y va señalando a los cuatro personajes como diminutos puntos en la vastedad de la taiga, se señala la tónica del film.

La búsqueda de diamantes por los personajes adquiere tono de epopeya dantesca en la lucha del hombre contra la naturaleza. Un hábil montaje que crea rápidas secuencias muestra el obsesionante trabajo de los geólogos por arrancar el tesoro celosamente escondido. La sobreimpresión de fuego, que se torna un tanto repetida, adquiere valor elegíaco cuando aparece en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

primer plano sobre los hombres clavando incansables su pica en las entrañas de la tierra, como nuevos Prometeos robando del Olimpo el fuego de los dioses para los hombres.

La segunda parte de la película, a partir del incendio de los bosques, resulta más monocorde, pero siempre prevalecen los elementos técnicos de la realización.

Las deficiencias generales del film estriban en la frialdad temática. La esquematización de sus personajes los torna un tanto impersonales e indiferentes al espectador, que no llega a compenetrarse con los mismos ni a sentirlos en su humana realidad.

Desde un principio prevalece en el argumento el objetivo de la tarea a realizar por los geólogos, sobre su propia individualidad y sentimientos, deshumanizando así en parte los problemas personales. Además los ya señalados valores formales del film elevan al paisaje en primer protagonista en detrimento de los personajes humanos, absorbiendo en demasía la atención del espectador y acentuando así la falta de emotividad del tema.

Aclarando, observamos que ya antes de que cada uno de los personajes llegue a ganar la simpatía del público, va desapareciendo dejando al espectador poco menos que impasible, admirando la excelencia de las secuencias fílmicas y en última instancia, espectante ante el objetivo final (por demás esperado): la salvación de los planos.

Un reparto de excelentes actores sin mayores posibilidades de demostrar su calidad, por la insuficiencia de viviencias interiores, nos devuelve el rostro extraño y sugestivamente hermoso de Tatiana Samoilova y el insinuante y firme de Sergei Urbanski.

Para finalizar este breve comentario, nos parece actual transcribir declaraciones hechas por Mijail Kalatozov a una entrevista que nos concediera durante el transcurso del Tercer Festival Cinematográfico de Mar del Plata (Enero de 1961).

Cronista — Nos enteramos que lo han acusado de formalismo por su último film "La carta que no se envió".

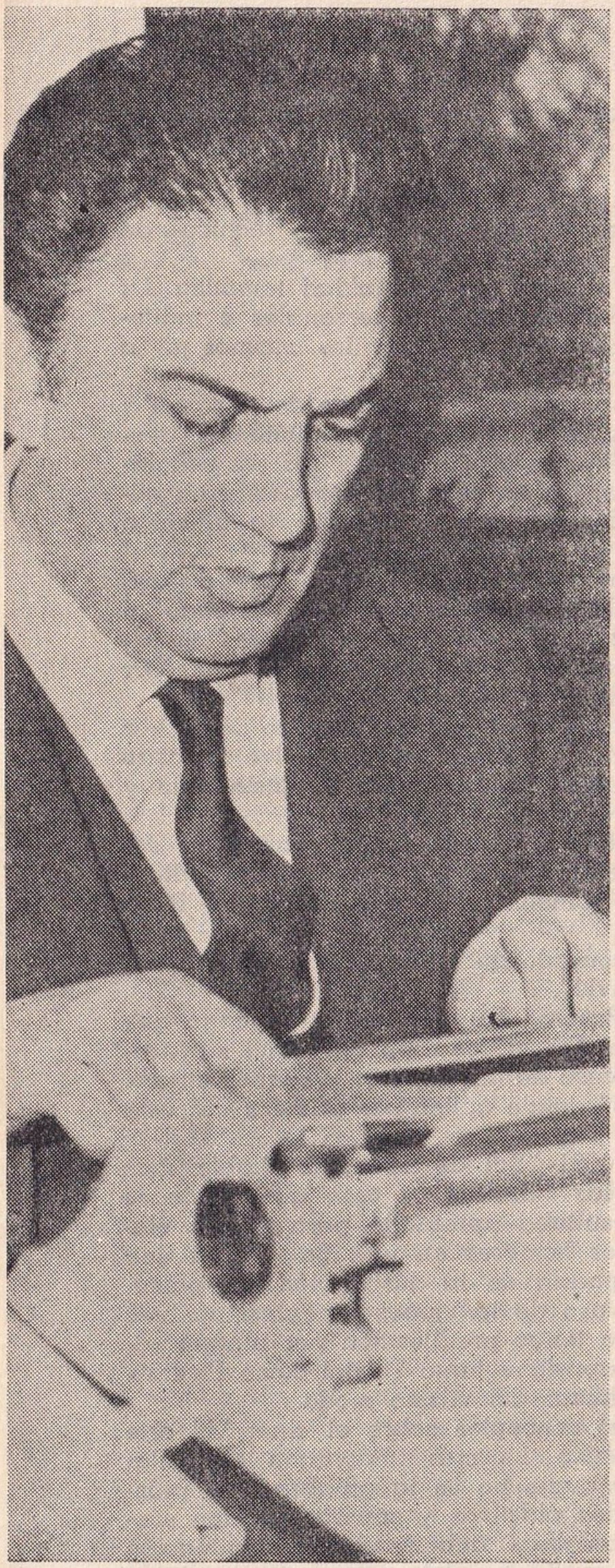
Kalatozov — Me acusaron también por "Pasaron las Grullas" y supongo que lo harán por mi próximo film. Los críticos son así, a mi me acusan de formalismo y yo los acuso de naturalismo y esquematismo.

Cronista — ¿Fué en "Pasaron las Grullas" donde aplicó por primera vez esta búsqueda formal?

Kalatozov — En un film que realicé en 1931 "Sal de Tzvanetz" había más elementos formales que en las "Grullas" y creo que en todos los films cuyo argumento resultaba apropiado para dichos elementos, los he aplicado. "Tres hombres en una balsa" era una comedia con elementos de poesía en la descripción del paisaje y resultaba ajeno a todo uso de imágenes formales, por eso fué filmada en otro estilo. No tengo predilección por ningún estilo de arte en especial. Me apasiona tanto Tolstoi como Picasso. Creo que no se los podría filmar del mismo modo.

Más adelante confesaba estos conceptos sobre el cine: "El arte cinematográfico debe ser poético. Lo más importante es hallar un lenguaje de cine. Este lenguaje no es la palabra sino plástico y de sonido. Las imágenes plásticas y sonoras pueden sustituir a las palabras. Las palabras deben ser la culminación (cumbre) de la imagen. Las películas deben ser comprendidas por los que no entienden el idioma usado en ellas. Considero que la cinematografía tiene una fuente inagotable de recursos y que sus medios expresivos todavía no han sido utilizados y deben ser hallados. De una nueva generación de cultos espectadores cinematográficos surgirán los creadores nuevos en esta disciplina artística.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



DEL DIARIO DE CESARE ZAVATTINI

TRADUCCION DE VICTOR KON

Roma, 15 de febrero 1963. En la salita de la Titanus estaban Spagnoletti con la mujer, Vigorelli, Lorenza Trucchi, Giglielmo Biraghini, Pintus también con la mujer, después llegó Patti, después Moravia y un minuto más tarde Pasolini, pero la luz ya se había apagado y en la pantalla aparecía sobre fondo negrísimo el título muy blanco del film de Fellini. No me aparté más, ni un milímetro siquiera. La cosa transcurría como si fuera una premiere de Chaplin. La gran sombra de Carlos Emilio Gadda pasó delante mío sustrayéndome un fotograma. Las primeras imágenes fueron cosas jamás vistas: Un atascamiento de autos en la Puerta Pinciana, y las caras de la gente constreñida a mirarse en la tregua desde detrás de las ventanillas, estaban esculpidas monumentalmente en el silencio, sin perder nada

CARO FELLINI

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de su cotidiana probabilidad; no se escuchaba en realidad una sola bocina, uno solo de los infinitos estruendos, rumores que también están en el aire, en aquel caso, el de las cornejas, las águilas y palomas. Nadie acertará mejor que Fellini una de estas paradas frente a un semáforo rojo, cuando los ojos se encuentran de improviso y se reprime un grito que estaba brotando, por haber sido descubierto o por haber descubierto un deslumbramiento de la verdad; pero he aquí el verde y todo se refluye en alguna idea recibida. Encantado, alarga ahora los ojos como hace una mujer con las piernas cuando el primer contacto le promete la felicidad. Las cosas que ví luego, en cambio, fueron como de otro autor (siempre portentoso) más dulce más vago. Según lo acostumbrado no me recuperé de inmediato, al volver a casa no hacía más que elogiar a Fellini con exclamaciones sobre sus prestigiosas imágenes y evocaciones, los tres confesionarios, la costilla ascética del cardenal y los vapores sulfurosos que lo envuelven, la máquina de apresanamiento, que palpa el espacio, que nos hace sentir también la curva, la fluída y armónica descomposición de los planos narrativos temporales. El Marquez Altoviti no me contradecía.

Pero sin advertírmelo estaba lejos de cualquier juicio moral. Una hora después decía en efecto a Fellini, que estaba muy emocionado, muy conmovido. Responde que esto le bastaba y que había comprendido porqué no le fué posible contar ni a los amigos ni a los enemigos una historia nacida día tras día, con la que sentía haber realizado más que un bello film, un acto de liberación. Viva, dije. Me había puesto ya una bella cofia rosa dispuesto a dormir, cuando un familiar me preguntó que es lo que pensaba del film de Fellini. Pasaban las horas, las horas que van limando los días y los días que van rodando los años, y nuestro Fellini se sintió en crisis, confundido. No sabía que film debía realizar; más, tenía la sensación de estar acabado. Se encontraba, en suma, en la situación ideal para incubar otro film importante, acaso el más importante de todos los suyos. Y una mañana es iluminado. El negocio poético más grande es aquel de la cruda sinceridad. Reflejarse en la pantalla fué un proyecto que abandonó años atrás, para lavarse el ombligo con metáforas antiguas. Decide por lo tanto confesarse de cara al mundo (en él se mezclaban la humanidad y la presunción, poco más o menos como en los santos) y se convencía que había dicho todo. Un cine que no era unicamente cine, sino algo más. Y que se dá a los otros como se ofrece un ojo. Al menos, así supongo que se habran desarrollado las cosas en el fuero interno de Fellini, aunque después le haya faltado el coraje de presentarse él mismo en persona y se haya disfrazado de Mastroiani. "Diré todo igualmente" debe haber repetido fervorosamente. Ha dicho todo? Qué cosa ha dicho? He aquí colocado sobre un plano inclinado, precipitándose sobre un valle de dudas, en cuyo fondo estaba él como el peñasco manzoniano. Ha aprovechado Fellini de la extraordinaria ocasión? Abrir una ventana, asomarse

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

y encontrar decenas, centenares de millones de personas que esperan precisamente a Fellini, franceses, cubanos, irakeses, americanos, españoles, suizos, hindúes, turcos, japoneses, congoleses, australianos, rusos, chinos, LUZAARESI. Esto es él y me parece no haberlo comprendido nunca más al ahora hablar de Fellini al cual ha tocado en suerte ser el esperado, el comisionado, en la dimensión misma de su merecido éxito. A él le tocaba expresar nuestras penas actuales, nuestros problemas. Pero estos son muchos. Basta con uno solo. Hay que elegir, aún traicionando las leyes mismas del espectáculo para comunicar cualquier cosa que sea simple, clara, tremenda pero verdadera. Cualquier cosa secreta y aún pública, para poder decir a los otros, cuanto más se profundiza en si mismo: *De tí se trata.* El cardenal acaso habría usado el latín: *Hic tua res agitur,* pero Fellini no se preocupa ciertamente de historicizar sus descubrimientos individuales, como postula una cultura nueva. Goza, en vez, de su periodismo crepuscular de solitario. Por eso la división entre el resultado plástico de la obra y su mensaje es un poco fuerte. Todo parece grandioso, progresista y sincero, pero el espíritu es menos grandioso, menos progresista, menos sincero. Qué cosas deberán recabar aquellos pueblos con quienes ha formado el elenco y otros inclusive. Nada, dirá alguno defendiendo el aislamiento de Fellini en nombre de la libertad. No hablemos más dejando el estudio de la sociología del arte a los técnicos. (Naturalmente pensamos en Pavese con la máquina de PRESSA en la mano). Fellini se acepta a priori, quitando a su autobiografía su propio sentido de la búsqueda, del suspenso. Así, el que podía ser el segundo impacto de nuestro cine (un cine más que el cine, repito) ha rehusado cada contacto que vaya más allá del sentimiento, de la nostalgia. Es un film de comidilla diplomática. Ningún escritor podía haber hecho por medio del libro lo que esperábamos de Fellini; era nuestra conciencia lo que esperábamos. Todo habría sido bueno, válido, útil, no sé, el drama de uno que decide convertirse en héroe de la sinceridad y después se miente aún a sí mismo, o no va al fondo por los riesgos que el experimento comporta; el drama de un católico que no cree en Dios y cree en la Iglesia, o lo contrario de un sin partido en día de elecciones, de un obsesionado del sexo, de uno sin uñas que no arriesga a enfrentarse con los acontecimientos, el drama de un egoísta que no quiere serlo o de un comunista que quiere serlo y no se arriesga, o de uno medio y medio de cualquier cosa (ah, aquel medio número que falta en el título, y que parece prometer una carencia sufrida) porque fuese un drama y no una ficción de drama. ¿Por qué razón debe matarse el protagonista que en cierto momento teoriza aún sobre el suicidio? No hay drama, no hay problemas de fondo. Si no fuese por la sombra de Federico en cada uno de los fotogramas deberemos reconocer que no habríamos alcanzado a saber de qué director se trata y que film es el que quería hacer. Y si convenimos en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la ecuación Mastroiani-Fellini surgirá pronto la sensación de que la trama exige un espectador informado, no tanto sobre el corazón de los hombres, cuanto sobre la vida, sobre la obra de Fellini.

Una punta de vanidad, me parece, hay en este sentido, en la estructura del relato, agravada luego de comprobar que la crisis no es crisis, y los pecados son, pienso yo, venales. Hay solo un pecado mortal: que el autor que se ha erecto en el símbolo de un cierto moderno errar, propone descontadas absoluciones, en un mundo que no tiene ni siquiera las palabras apropiadas, por tener detrás a los hechos que se agigantan en torno a nosotros y dentro de nosotros. Puedo parecer irrespetuoso, hacia alguien con un talento así, al decir que el film de Fellini es por lo tanto un engaño y allí donde te toma, más grave es el engaño. Las imágenes son una a una magistralmente "pasadas" como los caramelos para los golosos, y Fellini más que a un proceso nos hace asistir a un banquete, en el que come sin pudor, gusta casi con placer femenino, come el cielo, las columnas, los vestidos, las luces, los reflectores, las escalinatas, los rostros. Por la ventana de la que hablé al comienzo se asoma un Federico, que con la boca sucia de crema dice: Soy un embustero, como si fuesen los jesuitas los que después de la palabra FIN lo castigaron poniéndole las orejas de asno. Es feliz diciendo que es un embustero. El cardenal no quisiera que fuese feliz, pero Fellini no se ha atrevido a molestar al Cardenal y se acontentó con molestar al crítico después de haberle puesto en los labios frases y prestarle una cara que ha confeccionado una persona más bien impotente, cuando debió ser una persona potente. Los críticos necesitan colocarlo en su justo valor y después, si hace caso, ejecutarlo.

Hubiéramos querido sentir la gira nocturna de su lucha contra cualquier adversario. Pero no hay ninguno en el film, y el film parece pleno de antagonistas y problemas. En este punto me quedo con terror de aparecer injusto como un viejo, querido Fellini.

8 1/2



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CRITICA

DE LA REVISTA "ZOOLOGICO"

LA CIGARRA NO ES UN BICHO ?

Por diecisiete razones yo no me casé con mi novia. ¿Les explico? Bien. Primera razón: Mi novia estudia Zoología. Intrigada, me preguntó: "Si la cigarra no es un bicho, ¿qué es?" Segunda razón: Para satisfacer su curiosidad fuimos a ver "La cigarra no es un bicho". Tercera razón: Entramos al cine y mi novia se aprestó a ver una documental sobre Zoología. Conocía toda clase de bichos. Eran su obsesión. ¿Por qué se habrá enamorado de mí? Cuarta razón: Empieza el film. En primer plano un busto (no el de San Martín, precisamente); luego una cola, más tarde un busto, otra cola, otro busto, otra cola. Es el reparto. Quinta razón: Ya hemos visto diez minutos de cama con actores. ¿Y la Zoología? Mi novia mira la pantalla como si estuviera en trance. Me pregunto: "¿Mi novia estudiará Zoología?" Sexta razón: Treinta minutos de corpiños, bombachas y desnudos. ¿Estas cintas no se daban antes después de una despedida de soltero? Séptima razón: Se corta imprevistamente la película. Se ilumina la sala. Espectadoras y espectadores retoman a sentarse normalmente.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mientras tanto en la cabina cambian al operador. Es el tercero que muere por consunción. Ahora me doy cuenta porqué a los acomodadores, en lugar de propina, les dan una copita de yema con Oporto. Octava razón: Se reanuda el film. Espectadoras y espectadores "vuelven a lo que estaban". Un señor a mi lado, crítico de cine, afirma con voz importante: "Esto es la vida al desnudo" Desde ahora en adelante cuando ya tenga que decir: "Juro por mi vida", diré: "Juro por Malvina Pastorino". Novena razón: Mi novia, con su recato acostumbrado, comenta: "¡Qué parcialidad! ¡Todos los hombres salen vestidos!"

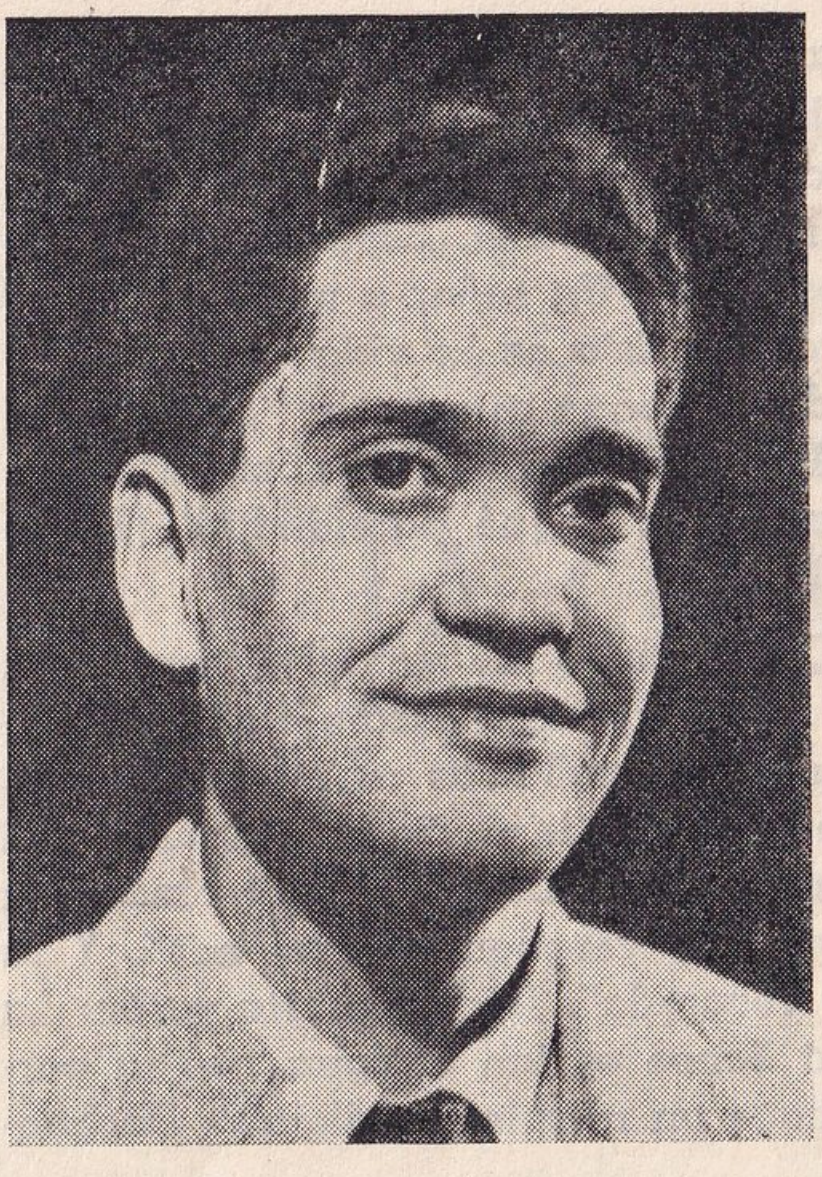
Décima razón: ¡La cama! ¡Qué antiguo me siento! Siempre creí que la cama era para dormir. Décimoprimera razón: Con el busto de Diana Ingro se podrían filmar dos películas al mismo tiempo. Décimosegunda razón: Cuando Luis Sandrini dice: "Pelotudo", el film se torna estremecedoramente poético. Décimotercera razón: Un viejo enojado exclama: "Esto es una vergüenza. Vámonos". Y la mujer le responde: "Quédate y recuerda". Décimocuarta razón: La prostituta que interpreta Amelia Bence es tan antigua que la pornografía, en señal de respeto, hace un minuto de silencio. Décimoquinta razón: FIN.

Se encienden las luces. Entonces me pregunto: "¿Cuándo comenzará la película?" Inocentemente supongo que lo que acabamos de ver es una tira publicitaria. Algunos, tan cándidos como yo, averiguan en voz baja la calle y el número del hotel. Décimosexta razón: Mientras salimos, mi novia esconde con discreción la cara. Supone que ha dado "el paso trascendental", ése que cura los sarpullidos femeninos, los dolorcitos de cintura, los ahoguitos, etc. Quedamente inquiere: "¿Había necesidad de actores en esa película?" Décimoséptima razón: Mi novia y yo hemos decidido representar "La cigarra no es un bicho" dos veces por semana. Por lo tanto, la fecha del casamiento se ha postergado. ¿No sería éste un buen tema para realizar una película que sí podría filmarse con actores, un director y un argumentista?

Síntesis final: Cualquier semejanza entre una película y "La cigarra no es un bicho" es pura coincidencia.

Nota de la Dirección: No sabemos el nombre del cronista que realizó esta crítica, por eso lo omitimos. Un fuerte abrazo al colega que hizo la crítica más acertada sobre "La cigarra no es un bicho", y disculpas por reproducirla íntegra.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



LUIS FIGUEROA

realizador de "Kukuli"

un film de

indoamérica

REPORTAJE A UN DESCONOCIDO

Realizado por PATRICIA CASTRO

Luis Figueroa, moreno, 32 años, muchacho sencillo, amable, sensible, es uno de los tres realizadores del film peruano "Kukuli". Su breve estancia en la Argentina ha pasado absolutamente desapercibida a nuestra "prensa seria". Por suerte "Cinehoy" tomó contacto con él, pocos días antes de alejarse del país.

Figueroa realizó aquí, en los laboratorios Alex, todo el procesado color, negativos y copias de su film. No obstante ello, nadie dió trascendencia a su visita.

¡Esto nos avergüenza! De alguna manera trataremos de equilibrar con esta nota la poca hospitalidad intelectual que se le ha manifestado. Figueroa es uno de los primeros realizadores de cine en Perú, país integrante de la Organización de Estados Americanos.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿Cuáles son los otros dos realizadores del film?

— César Villanueva, Eulogio Nishiyama y el que les habla, gente jóven con alguna experiencia cinematográfica.

¿Qué significa "Kukuli"?

— "Kukuli" es una voz quichua que traducida al castellano significa paloma, pero entendiéndose como paloma de alto vuelo; paloma nativa.

Para nosotros es insólito que exista cine en Perú: ¿en realidad existe?

— No es insólito que exista cine en Perú. Un país que posee una cultura de 3.000 años cuenta con suficientes bases como para crear, utilizando el idioma universal y contemporáneo que es el cine. En estos momentos en Perú, existe, digamos así, un cine potencial.

La pregunta anterior no lleva la duda sobre la capacidad cultural del Perú para hacer cine, pero sí de la existencia del cine como industria.

— Es notorio que se desconocen casi totalmente los valores y los movimientos cinematográficos, particularmente los de vanguardia. -Sobre todo cuando se trata de países que han accedido tardiamente al cine como industria en el panorama latinoamericano.

¿También para los peruanos es insólito que haya cine en la Argentina?

—Nos pasa igual que a Uds. con respecto a nosotros. Hemos tenido pocas oportunidades de ver y valorar las producciones que reflejen el verdadero rostro de la Argentina, excepción hecha de alguna de vieja data.

Es decir: ¿no se conoce el nuevo cine argentino?

— No se conoce en la misma medida en que Vds. no conocen el movimiento actual del cine en Perú.

Quisiéramos que nos hablara de "Kukuli".

— "Kukuli" es una película de largo metraje, en colores. El título da nombre a la protagonista, una pastora de llamas y alpacas. La película ha sido realizada con actores no profesionales, en su mayor parte indígenas; y está basada en una leyenda de la época del Incanato que trata sobre el oso raptor de mujeres bellas, y en las expresiones populares que se dan en la sierra del Perú en ocasión de las fiestas religiosas en las cuales se engarza el elemento nativo, podríamos decir panteista. Con esos elementos se construyó ei guión original y la historia de Kukuli.

¿De quién es el guión?

— De Hernan Velarde, César Villanueva y el que les habla con la colaboración de todos los integrantes del equipo.

¿Cuándo y en qué condiciones se realizó el film?

— En 1961, en condiciones técnicas muy precarias; en condiciones de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

producción mucho más precarias aún; pero contando con la colaboración del pueblo de Paucartambo, donde se desarrolla gran parte del film.

¿Cuál era el estado de ánimo del pueblo peruano cuando se estrenó el film?

— Frente a lo que se había hecho en el Perú o acerca del Perú, se llegó a creer que era imposible hacer cine. Tal vez uno de los méritos de esta película es el de haber roto ese mito.

¿Cómo la recibió el ambiente popular y el intelectual?

— El ambiente intelectual la recibió con muchísima simpatía; puso en esta película todas sus esperanzas de que el Perú entre en la órbita de los países que hacen un cine que los represente ante el mundo. Alguien dijo que ésta película es la partida de nacimiento del cine peruano.

Y con respecto al pueblo, creo que fue donde mejor impacto hizo, ya que está dirigida al mismo; expresada en su idioma, como para que él mismo se vea reflejado y se valore.

¿Y cuál fue la repercusión fuera del Perú?

— "Kukuli" se presentó fuera de concurso en el Festival de Moscú en 1961. Tuvo mala suerte: llegó tarde. Sin embargo asistieron a su representación unas 2.000 personas y según me contaron algunos representantes latinoamericanos presentes en aquella oportunidad, no hubo una sola persona que se haya retirado de la sala. Y fue recibida con aplausos.

Luego del festival, ¿la película se exhibe comercialmente allí?

— La película va a entrar comercialmente en la Unión Soviética proximamente.

¿Y en otros países?

— Aún no.

¿Y aquí en Argentina, qué probabilidades hay de exhibirla comercialmente?

— Las perspectivas para Argentina, creo que son buenas. Vds. saben que existen problemas que no son de orden creativo, sino más bien de otro orden, en los que intervienen una cantidad de factores que a veces detienen la promoción comercial de una película. La posibilidad de exhibirla está sujeta a un acuerdo de intercambio de materiales; es decir, canjear "Kukuli" para ser promovida comercialmente aquí, por una película argentina, para ser promovida comercialmente allí, en Perú.

¿Qué opina del movimiento cinematográfico nuestro y latinoamericano?

— Del movimiento cinematográfico argentino, puedo hablar muy poco, e insisto, nosotros no nos conocemos; y aprovecho la oportunidad para expresar un voto de aplauso a todos los jóvenes realizadores que están haciendo realmente aquí en la Argentina, una labor heroica. He podido constatar por algunas publicaciones que hasta se permiten secuestrar películas, algo realmente inaudito, inconcebible en una sociedad libre y contemporánea.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿Cuál es a su criterio el movimiento cinematográfico mundial más importante?
— Yo creo que los países europeos han creado una estilística, un movimiento cinematográfico de considerable valor; no puedo dejar de mencionar el italiano neorrealista, que ha tenido repercusiones incluso en latinoamérica y que está, a mi modo de ver y de acuerdo a mi sensibilidad, mucho más cerca de nosotros que otro tipo de movimiento de cine purista o de evasión.

¿Por qué hace cine?
— Por necesidad de expresar a través de mis ideas las de mi pueblo.

¿Actualmente está filmando o preparando algún film?
— Siempre hay muchos planes. No quisiera adelantar nada antes que la película gire en su propia órbita.

¿Qué temas le interesa tratar en cine?
— Fundamentalmente, como peruano, el tema del hombre y la tierra; el pueblo campesino; el hombre de mi ciudad, pero siempre con el sentido de reflejar el verdadero rostro de mi pueblo.

¿Le interesa más la forma o el contenido?
— Las dos cosas; la una no podría darse sin la otra.

Quisiéramos que nos hablara un poco de la Cooperativa latinoamericana de Cine.
—Creo que en el pensamiento del cine independiente, llamémoslo así, de ese cine de vanguardia latinoamericano, existe, consciente o potencialmente, la idea de agruparse, de consolidar un organismo que permita, en primer lugar, salvaguardar la libertad creadora del artista cinematográfico; promover la creación de un mercado común latinoamericano y si llega a tomar cuerpo, por qué no decir, crear una cooperativa de producción internacional.
Lamentablemente, para que marche un organismo de esa naturaleza, es necesario el esfuerzo común de todos sus integrantes. Este organismo ha nacido, creo, en Uruguay, Brasil y con algunos realizadores argentinos independientes, pero hasta ahora, no se lo puede sentir, mientras no promueva ese tipo de relación mancomunada y de esfuerzos comunes con ideas y aspiraciones comunes.

Sin embargo, se ha realizado una película, dirigida por Danilo Trelles, de Uruguay y Do Santos, de Brasil... "Tierras Secas".
— No he tenido ningún conocimiento de que se haya realizado una película que obedezca a ese organismo y creo, justamente, para darle vida habría que comenzar por algo que está en la mente de varios realizadores latinoamericanos, y es una coproducción de dos, tres o cuatro países de cine independiente. Hasta hoy, todo está en proyecto.

Figueroa, ¿quiere Vd. agregar algo?
— Bueno, quiero agradecer la hospitalidad de Buenos Aires donde he tenido oportunidad de hacer grandes amigos, sobre todo Vds. que me han hecho algunas preguntas a "boca de jarro"; me parece que añadir más a esto, sería decir simplemente gracias.

— Gracias a Vd.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

R I T M O

HISTORIA DE HOMBRES EN UN MOVIMIENTO MACABRO

por CHARLES CHAPLIN

SOLO EL ALBA se movía en la quietud de ese pequeño patio de prisión española —alba anunciadora de muerte—, mientras el joven leal se vestía frente a un pelotón de ejecución. Los preliminares habían terminado. El pequeño grupo de autoridades se había puesto en fila sobre el costado para asistir a la ejecución y, mientras tanto, la escena se congelaba en un silencio penoso.

Del primero al último, los rebeldes habían guardado la esperanza que el Estado Mayor enviara la orden de prorrogar la ejecución. El condenado era un adversario de la causa, pero había sido popular en España. Era un brillante escritor humorístico que había alegrado largamente a sus compatriotas.

El oficial que mandaba el pelotón de ejecución lo conocía personalmente. Eran amigos antes de la guerra civil. Juntos habían obtenido sus diplomas en la Universidad de Madrid. Juntos habían luchado por derrocar a la monarquía y el poder de la Iglesia. Habían bebido juntos, pasado noches frente a las mesas de los cafés, reído, bromeado y consagrado tardes enteras a discusiones de orden metafísico. Luego habían discutido a propósito de las diversas formas de gobierno. Sus divergencias eran entonces amistosas, pero provocaron finalmente la desgracia y el desorden en toda España. Habían conducido a su amigo frente a un pelotón de ejecución.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Pero, ¿Para qué evocar el pasado? ¿Para qué razonar? Luego de la guerra civil, ¿de qué servía el razonamiento? En el silencio del patio de la prisión todas estas cuestiones se presentaban febrilmente al espíritu del oficial. No. Era necesario arrasar con el pasado. Era el porvenir lo único que contaba. ¿El porvenir? Un mundo que lo privaría de muchos de sus viejos amigos.

Esa mañana fue la primera vez que se encontraban después de la guerra. No dijeron nada. Solamente habían cambiado una sonrisa, mientras se preparaban a entrar al patio de la prisión.

El alba trágica dibujaba rayos argentados y rojos sobre los muros de la prisión y todo respiraba la quietud, el sosiego donde el ritmo se unía a la calma del patio, un ritmo de pulsaciones silenciosas como las de un corazón. En ese silencio, la voz del oficial ordenando al pelotón resonó contra los muros de la prisión: "Atención".

A esa orden, seis subordinados ajustaron sus fusiles y se pusieron rígidos: La unidad de sus movimientos fue seguida por una pausa durante la cual la segunda orden debía ser dada.

Pero durante ese plazo ocurre algo, una cosa que rompe el ritmo. El condenado tose, se aclara la garganta. Esa interrupción trastorna el encadenamiento de los hechos.

El oficial se vuelve hacia el prisionero. Espera oírle hablar. Pero no llega una sola palabra. Se vuelve nuevamente hacia sus hombres, se prepara a dar la orden siguiente. Pero una rebelión repentina se apodera de su espírtiu, una amnesia psíquica que deja en su cerebro un espacio vacío. Extraviado, permanece quieto ante sus hombres. ¿Qué ocurre? La escena en el patio de la prisión no significa nada. Objetivamente, él no ve más que un hombre de espaldas a la pared frente a otros seis hombres. Y los otros allí, sobre el costado, adoptando aires de idiota, semejantes a relojes cuyo tic-tac se hubiera detenido de pronto. Ninguno se mueve. Nada tiene sentido. Hay algo de anormal. Todo no es más que un sueño del cual debe evadirse el oficial.

Oscuramente la memoria le vuelve poco a poco. ¿Desde cuándo está allí? ¿Qué es lo que ocurre? ¡Ah, si! Había dado una orden. ¿Pero cuál era la orden siguiente?.

Luego de "atención" era "presenten armas", luego "apunten" y fi- palabras que debía pronunciar le parecían lejanas, vagas, y fuera de él nalmente "fuego". Guardaba una vaga idea en su inconsciente. Pero las mismo. En su desconcierto grita en forma incoherente, hace una confusión de palabras que no tienen ningún sentido. Pero se alivia el ver a sus hombres presentar las armas. El ritmo de sus movimientos reanima el ritmo de su cerebro. Nuevamente grita. Los hombres apuntan.

Pero durante la pausa que sigue, pasos apresurados se hicieron escuchar en el patio de la prisión. El oficial sabía: Era el indulto. Toma conciencia al momento.

— "¡Alto!", aúlla frenéticamente al pelotón de ejecución.

Seis hombres teniendo un fusil. Seis hombres fueron arrastrados por el ritmo. Seis hombres, al escuchar el grito: ¡Alto! hicieron fuego.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CRITICA

BERGMAN

LUZ DE INVIERNO

por NESTOR LUIS CORDERO

Disfrazada bajo el título de **Luz de Invierno** —ésta vez inventado no por nuestros ingeniosos exhibidores, sino por las empresas distribuidoras europeas— conocimos a **Los comulgantes** o **Los convidados a la comunión,** realización filmada por Ingmar Bergman a comienzos de 1962. Y, como viene ocurriendo desde el 25 de mayo de 1955, fecha en que se estrenó **Juventud, divino tesoro,** la primera película de Bergman exhibida entre nosotros, **Luz de Invierno** merece también análisis muy detallados y de una profundidad que, lamentablemente, debemos soslayar un tanto por razones de espacio y de capacidad. No obstante, hemos comprobado con bastante decepción que gran parte de la crítica porteña ha subestimado esta producción bergmaniana, y —lo cual es mucho peor— ha desconocido el verdadero valor y la real ubicación que **Luz de Invierno** tiene dentro de la obra total de Bergman. Este error se debe, a nuestro juicio, a que se ha considerado a la película aisladamente, como si se tratara de una obra independiente. Pero ocurre que **Luz de Invierno** es, dentro de la más reciente producción de Bergman, una realización de características muy especiales: no tiene una consistencia propia, sino que sólo adquiere solidez y significación en relación con otras obras suyas, y en este sentido se la debe considerar como la culminación —en lo que a su contenido se refiere— de la inquietud religiosa manifestada últimamente por Bergman. Desde este punto de vista, **Luz de Invierno** tiene un valor inapreciable, ya que representa un lúcido análisis en profundidad —deslindado esta vez de elementos colaterales— de la posición sostenida por el mismo Bergman en su película anterior, **Detrás de un vidrio oscuro,** y señala un regreso al punto de partida establecido hace ya siete años con **El séptimo sello,** pero esta vez con la certeza de que una de las soluciones que intentaría después, ya no es totalmente convincente. Trataremos ahora de ordenar un poco este aparente caos, que, en definitiva, no es otro que el que tiene en su interior toda persona sensible e inteligente como Bergman. El tema de **Luz de Invierno** es, como el mismo Bergman declaró, de inspiración religiosa. Pero ello no significa que la solución propuesta —si es que se propone alguna solución— sea, también, de índole religiosa, ni elimina la posibilidad de que se llegue a una meta alejada de toda perspectiva teísta, al menos, en el sentido tradicional o re-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ligioso del teísmo. El protagonista de **Luz de Invierno** es un sacerdote protestante que, en determinado momento de su vida —que, con bastante insistencia, es situado después de la muerte de su esposa— siente que su prédica ya no está respaldada por una auténtica fe, porque ya comienza a oírse lo que él denomina "el silencio de Dios". Por eso mencionamos antes a **El séptimo sello:** la duda que se apodera del pastor y su consiguiente desesperación son las mismas que atormentan al caballero Antonius Blok cuando regresa, desencantado, de las Cruzadas, y necesita, a toda costa, una **evidencia** —no una prueba— de la existencia de Dios. No la encuentra, y tampoco la encuentra el pastor de **Luz de invierno** que comprueba, con verdadera angustia, que Dios —ese Dios— es incapaz de evitar la guerra y la destrucción. No obstante, trata de fabricarse una nueva imágen de Dios que sea coherente con el estado de cosas de este mundo, pero se dá cuenta de que esa imágen no consigue alcanzar el carácter absoluto que necesita, ya que sólo tiene consistencia en tanto proyección exterior de su necesidad interior de perfección y de bondad. Por eso un dios así es, como se dice en la película, un dios-eco, un espejo monstruoso que sólo refleja nuestro egoísmo. Y, como todo espejo, es mudo, y por eso no tiene poder para consolar a los fieles, que prefieren el suicidio antes que a este dios indiferente... Pero no siempre fueron así las cosas dentro de la mente del pastor de **Luz de Invierno.** Por boca del organista de la iglesia nos enteramos de que, mientras la esposa del pastor vivía, éste había encontrado en el amor por ella una muestra inequívoca de la existencia de Dios. Y esta era, recordemos, la solución propuesta en **Detrás de un vidrio oscuro:** Dios es amor y el amor es Dios, porque el amor es la única realidad capaz de adquirir carácter absoluto. Estos conceptos, con los cuales concluía la mencionada película, —rubricados por un rotundo "Papá habló conmigo"— son repetidos, textualmente, en **Luz de Invierno,** pero sólo para demostrar que su validez no es ya tan absoluta como se afirmaba entonces, sino que una explicación de este tipo se parece bastante a una excusa... Porque si Dios es amor ¿cómo puede tolerar la destrucción, y cómo es incapaz de evitar el suicidio de un inocente? Y —lo cual es mucho más grave— si Dios es amor ¿qué pasa cuando —como en el caso del pastor de **Luz de Invierno**— el amor ya ha desaparecido? Desaparece Dios; o, peor aún, enmudece. Esta negación del amor como posibilidad absoluta deja al pastor como dejaron las Cruzadas al caballero de **El séptimo sello:** sin fe y con una posible solución, el amor, desechada por insuficiente. Sólo queda un Dios silencioso y egoísta, el Dios de las teorías y de los sistemas. Y quien espere su compasión o solicite su presencia sufrirá, como Cristo, un dolor muy superior al dolor físico: el de la soledad. Por eso no dudamos en afirmar que **Luz de Invierno,** que comienza y termina con una misa, y cuyo protagonista es un sacerdote, es la película más antirreligiosa de Bergman al menos —como ya dijimos— en el sentido de teísmo tradicional. No es extraño, en consecuencia, que su realización inmediatamente posterior haya sido **El silencio**, trasposición al plano netamente humano del silencio divino comprobado por **Luz de Invierno.**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS BIBLIOTECA BUENOS AIRES

LEA Y SUSCRIBASE A

TIEMPO DE CINE

Publicación de Cine Club NUCLEO

GAONA 2907 - 3º Of. 4
T. E. 59 - 7990
Buenos Aires - Argentina

EL ESCARABAJO DE ORO

REVISTA SOSPECHOSA
Dirigida por
ABELARDO CASTILLO

SUSCRIBASE:
MAZA 1511 - 1º
Bs. Aires - Argentina

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TRES APORTES CULTURALES DE

PRODUCCIONES NORTE EDITORIAL



MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO

de OSVALDO DRAGUN

Todos Los Días Del Mundo

de L. PIKMAN SERLIN

y ROMEO, JULIETA y EL TANGO

de ANDRES LIZARRAGA Música: **ATILIO STAMPONE**

PEDIDOS A: CASILLA DE CORREO 71 - Sucursal 3

BUENOS AIRES - ARGENTINA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

FOLLETOS
REVISTAS
ETIQUETAS
COMERCIALES

ENCUADERNACION
OFFSET
TIPOGRAFIA

SUMINISTROS GRAFICOS S.A.I.C.

J. SALGUERO 3457 T. E. 71 - 0566

BUENOS AIRES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar