

AÑO 1 - Nº 1
MARZO 1981

TODO

\$ 15.000.-

cine

Revista mensual coleccionable



**EL RENAN QUE SE NOS VIENE • FULLER, UNA
LEYENDA • FLASH GORDON Y ORNELLA
MUTTI • LA SENSUALIDAD DE BROOKE
SHIELDS • SCORSESE • ¿SE QUEDARAN
VACIAS LAS SALAS CINEMATOGRAFICAS?
• ¿PROHIBIR LA CENSURA? • SUPER 8 •
VIDEO ARTE • W. ALLEN Y LOS ESTRENOS**

**EL
CINE
EN
POSTERS**

TODO Cine

en posters

Los rostros más
famosos
y las escenas más
elocuentes
de las grandes películas



del pasado
y del presente



en una
colección de posters
destinada a formar
una verdadera historia
visual
del Séptimo Arte



COLECCIONELA

1

TODO Cine

DIRECTOR

Eduardo Wolfson

JEFE DE REDACCION

Alfredo Andrés

PUBLICIDAD Y RELACIONES PUBLICAS

A.L.A.

PRO SECRETARIOS

Claudio Daniel Minghetti

Norberto R. Sciscioli

COLABORADORES

Patricio Andrés - Fernando Brenner - Carlos Ferreyra - Fernando Ferreyra - Alberto Delorenzini - Victor Ghitta - Jorge Glusberg - José Luis Gómez Catoira - Alicia Herbón - Alejandro Kuperman - Horacio Massad - Jorge Abel Martín - Luis Mujica - Oscar Mili - Andrés Porhebný - Rubén Pergament - Hugo Suvcoplas - Osvaldo Tarelli - Marcelo Zapata.

FOTOGRAFIA

Alberto Perry

DIAGRAMACION

Roberto A. Barrientos

GERENTE ADMINISTRATIVO

León Muchnik

SECRETARIA ADMINISTRAT.

Analia Supervielle

FOTOCOMPOSICION

Impresora Beruti S.A.

TODO CINE es una publicación mensual coleccionable de Editorial Actualización S.R.L. - **Administración:** Riobamba 212, P. 6º, "A" (1025), Capital Federal, Tel.: 45-1916 - **Redacción y Publicidad:** Rivadavia 2431, entrada 3, P.B. "1" (1034), Capital Federal, Tel.: 48-2577 - **Dirección Nacional de Derecho de Autor:** en trámite. - **Distribución en Capital Federal:** Vaccaro, Sánchez y cia., Moreno 1270, P. 2º, of. 213 (1091), Capital Federal, Tel.: 38-1767/8770/8873/0944. - **Impreso en:** Editorial Palermo S.R.L., Ezequiel 3158, Capital Federal. - Precio suscripción 12 números: \$ 160.000.- Exterior: u\$s 100. Cheque o giro a la orden de Editorial Actualización S.R.L., no a la orden.

Marzo 1981

Editorial

ABRIENDO EL JUEGO

Todo Cine es algo que comienza —para los argentinos, los latinoamericanos y en general toda esa inmensa comarca donde se habla el español—, sobre la base de una realidad que existe. Una revista de cine que dedica sus páginas, lógicamente, al séptimo arte. Pero esto no aspira a funcionar como un juego retórico, un mero ejercicio dialéctico. El cine —y la televisión, su más joven pariente—, constituyen sendos e importantísimos medios masivos de comunicación, de definitiva gravitación sobre la comunidad. Medios que involucran al concepto de "industria" y, aunque no siempre lo parezca, al de "arte".

Sobre la aludida dualidad, **Todo Cine** aspira a actuar.

Como entidad informativa, formativa, motivadora y cuestionante. Todo a la vez y en una sola pieza. Con clara conciencia de la importancia que cine y televisión tienen —deben tener—, en el orden nacional. Pero sin caer en chauvinismos ni xenofobias. Creyendo absolutamente en la nulidad de las barreras que coartan la libertad creadora. Pero sabiendo asimismo, que esa libertad debe ser asumida con responsabilidad. Desde esta página, **Todo Cine** comienza. Ya es.

E. W.
A. A.

¿Cómo son los niños y los adolescentes cuando se convierten en estrellas o algo así? ¿Brooke Shields es un nuevo símbolo sexual? 4

PROHIBIR LA CENSURA: juego de palabras o propuesta a considerar a partir de las reflexiones del columnista Carlos Ferreyra 9

Todo el cine argentino para 1981, las películas que se estrenarán, los planes y proyectos, además de los sueños, rastreados y detectados por Jorge Abel Martín 10

Utilizar la figura de Ronald Reagan, en el plano político o en el de la ficción, es algo que no debe alarmar necesariamente a nadie, aún 13

Crítico y admirador en una misma persona, Alfredo Andrés se asoma —mates y cafés mediante—, al universo de Samuel Fuller, esa leyenda viva 14

PRIMER DIA de trabajo de **FIEBRE AMARILLA**, primer largometraje de Javier Torre, que se rueda con generoso presupuesto y un "cast" internacional 20

El rostro y las opiniones de Francis Huster, nueva sangre para la vacilante industria cinematográfica francesa 22

Lo que se proyecta en una pantalla blanca, también da pie para la sonrisa, como advirtió Patricio Andrés al elaborar esta selección 25

EL TIO DE AMERICA (Vigo) y **MURIEL** (Artkino), formidables films de Alain Resnais cuyo conocimiento valoriza la temporada, para lo cual es válido oír a Resnais hablar del Tío 26

Realizada por David Lynch ya conocida por la versión teatral, **EL HOMBRE ELEFANTE** es otro estreno ante el que se abren expectativas 30

Leyenda y realidad en una sola pieza, Samuel "Sam" Fuller, que estuvo en Buenos Aires, arrasó y conversó largamente con TODO CINE, y aparece aquí con su característico humor en una fotografía tomada en exteriores, durante una filmación reciente.

Otra vez Graciela Borges —una auténtica estrella argentina—, aquí con Javier Torre en los primeros instantes del rodaje de FIEBRE AMARILLA, uno de los proyectos ambiciosos de esta temporada, que en su época intentó vanamente llevar adelante Leopoldo Torre Nilsson.

Se llama Francis Huster y su éxito en Europa lo ha conducido a ser considerado "el galán de la década del '80". Pero Huster, a quien vimos en EL ROBO DEL SIGLO, de Giovanni y distribuida por Vigo, es bastante más que un galán como lo demuestra en sus opiniones.

Personaje muy esperado, que los espectadores argentinos conocieron a través de una celebrada versión teatral, EL HOMBRE ELEFANTE se perfila como una realización de densos contenidos, avalada por interpretaciones a cargo de un reparto de renombrados intérpretes.





PASADO Y PRESENTE, es decir, el ayer y el hoy del cine argentino, rescatado y valorizado en fichas que se dedican en cada caso a un film, elementos que, coleccionados, formarán una inestimable historia de nuestro séptimo arte a través de las obras que lo representan.



El inminente estreno de **SENTIMENTAL**, de Sergio Renán, sobre **LOS DESANGELADOS**, de Geno Días, dio pie a un extenso encuentro con el autor de **LA TRIGUA**, quien con su film, inaugura sin lugar a dudas el cine argentino de esta temporada en su nivel más alto.



La escena corresponde a **MAS ALLA DE LA GLORIA**, la película de "Sam" Fuller que Transeuropa acaba de estrenar en Buenos Aires, para mostrar al maestro en una realización brillante y excepcionalmente coherente en su pulido alegato contra la guerra y la violencia.



Esta vez, la ilustración ha helado una escena de **RECUERDOS**, excelente y reciente obra, donde Woody Allen continúa poniéndose como ejemplo-personaje, para hilar una severa visión acerca de la soledad del hombre contemporáneo, sus búsquedas y angustias.

Pasado y presente, fichas para la historia del cine argentino 32

Ya llega FLASH GORDON, héroe de historieta reencarnado en el celuloide de todopoderosos productores y la nunca bien ponderada presencia de Ornella Mutti 34

Las estadísticas indican que la gente va menos al cine. ¿Por qué? Norberto Sciscioli piloteó esta indagación a la búsqueda de razones para esta crisis 38

CARAMELOS SURTIDOS... no todas son sonrisitas 40

Latinoamérica al día 41

Sergio Renán, uno de los nombres fundamentales del último cine argentino, habla con Claudio Daniel Minghetti a propósito del inminente estreno de **SENTIMENTAL** 42

BOLETIN DE CALIFICACIONES: los estrenos bajo el severo puntaje de los críticos que importan 51

Una excepcional SEMANA DE CINE ITALIANO, que incluye varias visitas de inevitable lustre 52

Con Lando Buzzanca entre los protagonistas, Jorge Pantano inició la filmación de **LOS CRAPULAS** 54

PASO REDUCIDO, las distintas circunstancias por las que atraviesa el Super 8 en la Argentina 56

Las menciones de TODO CINE ... 58

Con SALTO AL VACIO, vuelve a las carteleras el cine de Marco Bellocchio (**I PUGNI IN TASCA**) 59

Tribulaciones de un porteño 60

Todas las películas desde el 1º de enero a hoy 66

Video Arte, por Jorge Glusberg .. 76



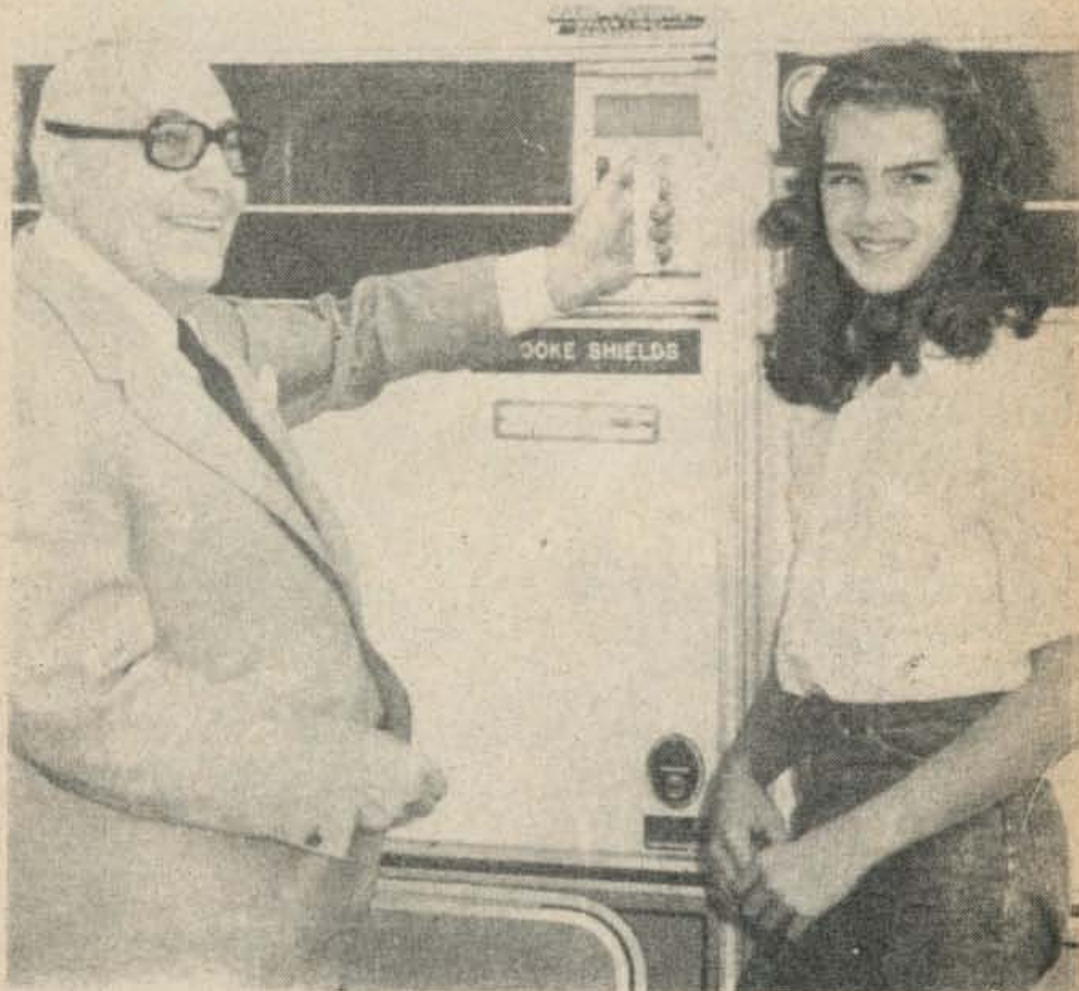
LAS NIÑAS DORADAS DE HOLLYWOOD

BROOKE SHIELDS Y LOS LIMITES DE LA SENSUALIDAD JUVENIL

Cualquier mujer u hombre adulto de estos días, recordará fácilmente estos nombres: Jackie Coogan, Elizabeth Taylor, Margaret O'Brien, Judy Garland, Mickey Rooney, Shirley Temple y muchos más. Y se acordará, con seguridad, de tales personajes, cuando niños aún, se asomaron al cine y adquirieron rápida fama. La Taylor tenía 10 años cuando filmó al lado de Lassie; O'Brien fue la vedette de 4 años en **Babes on Broadway**; Mickey Rooney triunfó a los 7 en **El canto del Missouri**. Los ejemplos cunden. Sólo 5 años tenía Natalie Wood cuando hizo su primer film, y cuatro años después, a los 9, obtuvo un resonante éxito en **El milagro de la calle 34**. A los 9 años, Roddy McDowell debutó en **Murder in the family**, pero a los 11 se consagró a las órdenes de John Ford en **Qué verde era mi valle**. Si uno no olvidará la presencia de Judy Garland en **El mago de Oz**, es indudable que Rooney y Shirley Temple son algo así como las grandes deidades del firmamento infantil del cine de Hollywood.

En otro plano, distintos especialistas han hablado hasta el cansancio de lo que la vida de una actriz o un actor, de una estrella, puede hacerle a un niño que ocupa ese rol cuando lo normal sería que estuviese en la escuela o jugando con sus amigos. Estos planteos vuelven a tomar impulso en nuestros días, cuando la carne muy joven —jovencísima—, sigue nutriendo las entrañas del Séptimo Arte convertido en singular Moloch, en una época donde, además, la adultez del cine, complica a todos en temáticas realmente complejas.

Violencia y erotismo, sin ir más lejos, configuran constantes en la cinematografía de cualquier país del mundo. El realismo gana cada día más y más, un terreno volcánico y peligroso en muchos sentidos.



La Shields declaró para una importante publicación: "Mi mamá piensa que tengo mas sex-appeal que Liz Taylor cuando tenía mi edad. ¿Alguien lo puede negar?"



La Blair muy lejos ya de exorcismos



Sara Stimson con tan solo 6 años



Brooke Shields en plena acción de "La laguna azul"

¿Cómo puede influir todo esto en la piel de una niña o un niño, de un adolescente? Como resistirse, a los 15 años, física y psíquicamente, a los planteos de violación, rapto, chantaje, sadismos, prostitución y tantas cosas más, no precisamente divertidas. En lo que atañe al cine de origen estadounidense, en particular, como en otros lugares del mundo ha optado muy a menudo por un realismo ciertamente cruel y hasta brutal, esto es, articulando un cuadro de situación que arrastra a jóvenes actores, sometidos, cinematográficamente hablando, a tratamientos de shock que nadie admitiría en la vida normal de un niño

o un adolescente.

En un plano muy cercano a nosotros, Jodie Foster librada a la prostitución en **Taxi Driver** y Brooke Shields lo mismo en **La pequeña**; y Linda Blair poseída por el demonio en **El exorcista** o raptada por Martin Sheen en **Dulce prisionera**, por más que estén **representando**, tal vez pagan muy caro su posibilidad de hacer soñar a los espectadores en la oscuridad de las salas. La celebridad, bien puede ser un importante factor de perturbación para quienes no están preparados para afrontar aquella. La situación, en fin, se acompleja a medida que la celebridad de los jó-

venes se acrecienta, y las necesidades consumistas los llevan hacia los roles que es difícil asumir. Desde sus 14 años, Brooke Shields, por ejemplo, está considerada como la última revelación del más joven cine americano, e inclusive no se vacila en presentarla como un nuevo "símbolo sexual". Todo ello, en un proceso donde la joven gana cientos de miles de dólares por película y empieza a llevar una vida calcada un poco a la manera de las más sofisticadas artistas de Hollywood.

LA DULCE BROOKE Y SU MAMACITA

En **Pretty Baby**, su primer film importante, rodado por Louis Malle en Estados Unidos, Brooke Shields habita en una casa de tolerancia, que su madre regentea. Luego, en **Wanda Nevada**, que hizo con Peter Fonda, su cuerpo es la apuesta de una partida de póker. Con este panorama delante de los ojos —que a más de cuatro hundirá en imprevisibles discusiones—, la misma Shields da una respuesta que también a muchos sonará como desconcertante: "No he filmado jamás películas pornográficas. La única escena de desnudo que he hecho, ha sido realizada en un estudio cerrado. Asimismo, todo fue sugerido, más que mostrado. Es más, aparte de estos dos films controvertidos, no he hecho más que cosas anodinas, donde tenía papeles de verdadera chica joven. Además, el sexo y sus fantasías me aburren. Los adultos suelen ser muy complicados. Cuando mi madre me autorizó a posar desnuda, se hizo de este hecho un escándalo. Después de todo, ¿qué hay de malo en posar para fotos artísticas? El cuerpo es una hermosa cosa, y sólo espíritus malsanos ven en él, el vicio o el mal".

Lo que pocos saben es hasta qué punto, detrás de Brooke Shields se perfila la sombra de su madre, Teri, quien vela cuidadosamente los intereses de su hija, tal vez los propios, y firma personalmente los contratos de la adolescente. Es la señora quien obtuvo 250.000 dólares por una publicidad de un minuto filmada en el Japón. También compró una espléndida propiedad en New Jersey y negoció un contrato de medio millón de dólares en concepto de **cachet** por un film. "Mi madre es también mi amiga", apunta Brooke, "se piensa que ella me explota y que quiere enriquecerse a mi costa pero esto es idiota. Si mañana yo quiero parar, pa-



Diana Lane (14 años) en "I love you"

ro, No por interpretar a una prostituta, estoy indicando que es mi forma de vida. En lo que atañe mi madre, es ella quien me ha impuesto reglas muy estrictas, las cuales, entre otras cosas, me permiten seguir mis estudios mientras filmo. Además, nada de salir a flirtear. Terri es muy severa conmigo. Piensa que tengo más sex-appeal que Liz Taylor a mi edad, pero debo evitar enredarme en amoríos que podrían alejarme de las cosas esenciales. Y como mi carrera me importa mucho más que un flirt, yo la obedezco con los ojos cerrados". Insistiendo una y otra vez en que abomina las relaciones con adolescentes aparentemente propios para su edad, Brooke es categórica: "Yo abrí los ojos al mundo gracias al cine. Me resulta penoso escuchar ciertos razonamientos de las chicas de mi edad. El drama de los chicos entregados a la droga y a la prostitución es una realidad trágica en los Estados Unidos. El cine no se inspira más que en los costados más trágicos de la vida. Y quienes me reprochan haber filmado **Pretty Baby**, harían mejor en interrogarse sobre las razones por las cuales tan lamentables situaciones aún pueden ocurrir en nuestros días".



Jodie Foster (Taxi driver) en una escena de "Carry"



Linda Manz (The wanderers) en una escena de su último film

¿SE PUEDE PROHIBIR LA CENSURA?

CARLOS
FERREIRA



Comprender al cine implica el conocimiento profundo de los grandes ciclos de creación, la inteligencia detallada de su existencia y de los creadores que contribuyeron con su ingenio a enriquecer incluso, otras artes ya existentes. Siendo pues, cómo es el arte séptimo, siendo pues su exclusivismo artístico tan multiforme... ¿Cómo le es posible a un señor censor calificar, clasificar, dictaminar, cortar, aconsejar, preservar la moral de terceros con tanta facilidad cómo al parecer les resulta a los censores de turno?

Convendría tener en cuenta eso tan sabio de que la censura, siempre ambigua y arbitraria —pero deliberada desde luego— ni proscribe, ni cambia, ni reforma: simplemente engendra odios, desilusiones, perturbacones y limitaciones que, hasta el momento, sólo han conseguido que nuestro país sea noticia en el exterior por lo más desagradable que existe: la restricción a la libertad de expresión. Y sería muy triste y muy grave que nos conformáramos con admitir que estamos en absoluta libertad de decir todo aquello que no disguste al señor censor. De todas maneras y cómo la censura hace muchísimo tiempo que ha dejado de ser un chiste,

vamos a proponer algunas cosas que sirvan para no terminar en el gravísimo error de ir lentamente aceptando la censura como algo normal, hasta quedar prisioneros de ella como lo es el drogadicto en relación a su deformante dependencia.

Uno de los planes que propongo, es el de calificar las películas a partir del ya consabido "PROHIBIDO PARA MENORES DE 14", de la siguiente manera: "Prohibido para menores de 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 y así sucesivamente hasta los 30". A partir de ahí, se nos ocurre que resultaría desdoloroso prohibirle a un gandul de 30 años que vea determinada película, puesto que cabe suponer que los argentinos, a los 30 años, ya sabemos lo que queremos, qué es lo que más nos gusta en materia de quesos y vinos y —creo que desde luego— inclusive en materia de mujeres para formalizar la habitual y ya tradicional pareja.

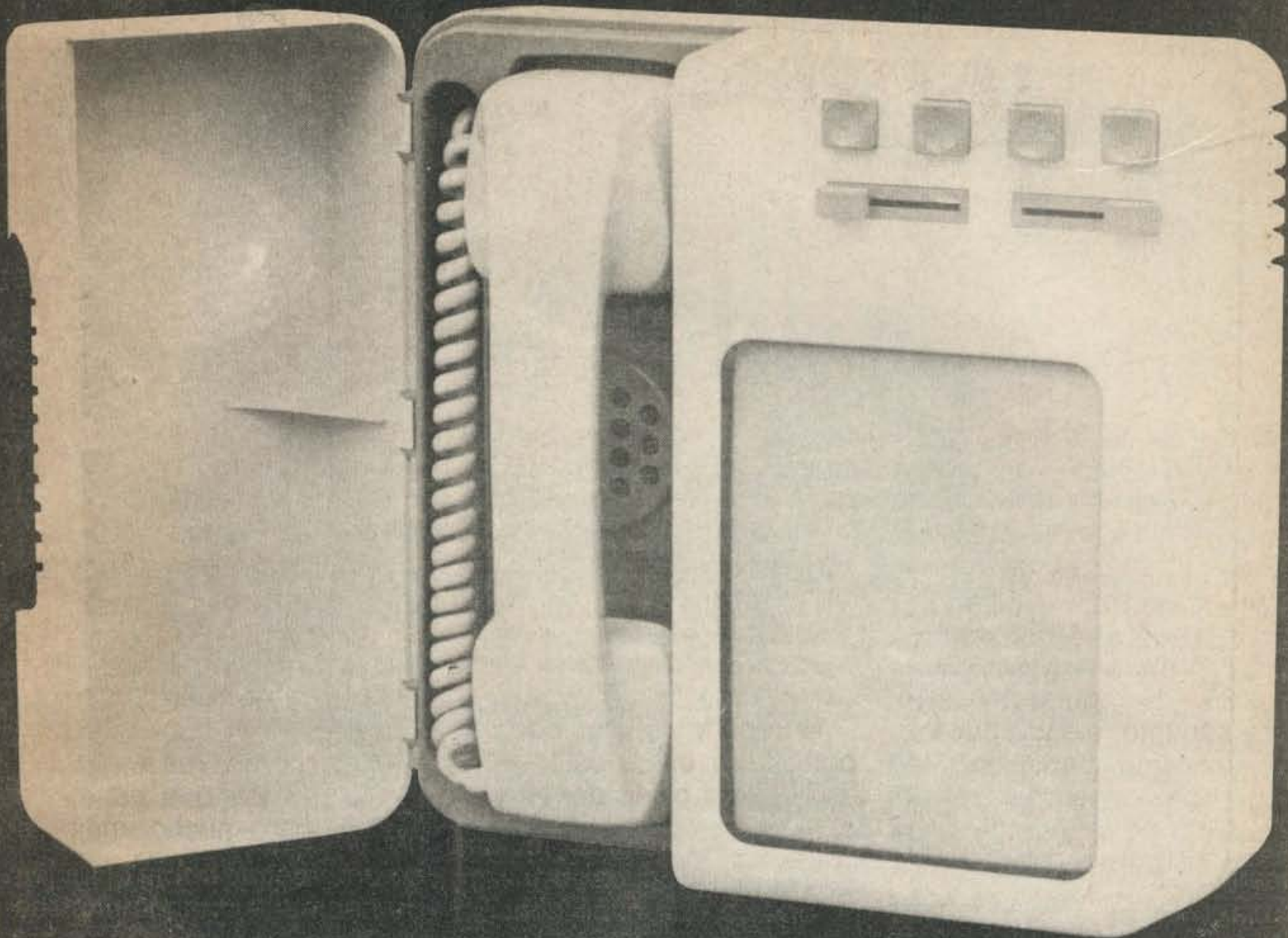
En compensación, habría que crear una calificación que dijera: "NO PROHIBIDA A MAYORES DE 30". Y en esos casos dejarnos ver todas las películas que ahora se prohíben y por supuesto... ¡sin cortes!

En lo que se refiere al cine argentino, proponemos lisa y

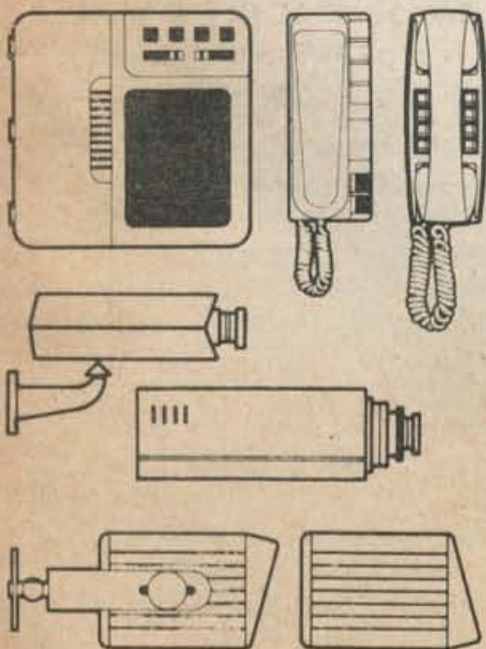
llanamente prohibir-no, perdón, la palabra PROHIBIR no debe usarse, eliminar, eso, eliminar las pautas para hacer cine. Porque eso se parece mucho a lo que planean los directores técnicos de fútbol —claro ellos no juegan en la cancha— pero eso sí, saben lo que tienen que hacer sus dirigidos. Pero resulta que ya en la lid, los que están enfrente son mucho mejores, son más creadores y ¡chau las pautas!

Pero lo que propongo fundamentalmente es terminar con eso de "PROHIBIDO PARA MENORES DE 18"; resultaría un sarcasmo que nuestros soldados —Dios no lo quiera— volviesen de alguna campaña que los hubiese comprometido por la dignidad de la patria siendo héroes, pero sin poder entrar al cine por el "peligro" que encierran ciertas películas...

MINISON



Sistema de Video Portero Modulator



El sistema enlaza la comunicación audio-visual hacia un puesto interno (oficina, departamento o casa), desde un puesto externo (puerta de acceso), permitiendo en el puesto interno ver a la persona que llama desde el exterior y entablar conversación con ella. Al identificarla visualmente le permitirá el acceso accionando una cerradura eléctrica mediante un pulsador incorporado al monitor.

Al oprimirse el pulsador del tablero de llamada en el puesto externo, entra automáticamente en funcionamiento la telecámara, y una luz ilumina al visitante y su entorno. Se produce a la vez una llamada acústica en el puesto interno y entonces se activa automáticamente el monitor permitiendo la identificación de quien efectúa la llamada.

El sistema puede ser ampliado para dos puertas de acceso (principal y de servicio o auxiliar). Se pueden instalar en cada puesto interno tantos microteléfonos como se desee, pudiéndose complementar con monitores de video. El sistema standard permite la instalación de hasta 60 puestos internos. La cantidad de puestos internos sólo está sujeta a las necesidades operativas de cada caso en particular, siendo ésta prácticamente ilimitada. El microteléfono permite la comunicación con la puerta de acceso, porteria y garage, y es de sonido bidireccional y simultáneo.

Admite la posibilidad de dos comunicaciones simultáneas (por ejemplo: departamento 1 con garage y departamento 2 con acceso principal) sin que se interfieran las comunicaciones. El lapso de activación puede ser regulado en periodos de 30 a 60 segundos. Asimismo una unidad de auto-bloqueo asegura que las señales de audio y video sean recibidas únicamente por el puesto interno requerido.

modular

CINE ARGENTINO '81

LO QUE VENDRA

Escribe: Jorge Abel Martín

Pese a las distintas alternativas que de alguna manera condicionan el normal desarrollo de la industria cinematográfica nacional (problemas económicos, censura, I.V.A., etc.), el cine argentino continúa su marcha y se espera una revitalización para este año recién comenzado, a la cual contribuiría una Ley de Cine que —según trascendidos— contemplará un apoyo económico de envergadura; la obligatoriedad de exhibición del cortometraje; una apertura temática y la implantación del famoso —aunque desconocido en su aplicación hasta el momento— 6 a 1.

De ese modo, el panorama de nuestra industria cinematográfica podría aclararse definitivamente, recuperar el mercado interno y externo y demostrar que cuando están dadas las condiciones, el buen cine argentino es posible.

LOS ESTRENOS

A los títulos conocidos en lo que va del año, se sumarán los siguientes producidos durante 1980:

EL BROMISTA, pr.: Latinoamericana Producciones; r.: **Mario David**; l.c.: Mario David y Armando Chulak; f.: José Santiso; m.: Víctor Proncet; mtj.: César D'Angiolillo; intérpretes: Santiago Bal, Alicia Bruzzo, Erika Wallner, Thelma Stefani, Celia Gámez, Beba Bidart y Aldo Barbero.

LA CONQUISTA DEL PARAISO, pr.: Cinevisión S.R.L.; r. y l.c.: **Eliseo Subiela**; f.: Diego Bonacina; intérpretes: Arturo Puig, Katia D'Angelo, Raúl Lavié, José María Gutiérrez, Alicia Bruzzo, Jofre Soarez y Marlene Franca.

SENTIMENTAL —Requiem para un amigo—, pr.: Todo Show S.R.L.; r.: **Sergio Renán**; l.c.: Jorge Goldemberg, Sergio Renán y

Mario Sábato, basado en el libro "Los desangelados" de Geno Díaz; f.: Alberto Basail; m.: Julián Plaza; e.: Guillermo de la Torre; mtj.: Miguel Pérez; s.: Carlos Faruolo; intérpretes: Sergio Renán, Pepe Soriano, Ulises Dumont, Luisina Brando, Alicia Bruzzo, Enrique Pinti, Guillermo Rico, Walter Santa Ana y Juana Hidalgo.

SUJETO VOLADOR NO IDENTIFICADO, pr.: Jorge Omar Lescano; r.: **Angel Acciaresi**; l.c.: Baldomero González Echegoyen; f.: Pedro Marzioletti; m.: Francis Smith; mtj.: Héctor Villareal; intérpretes: José Marrone, Ethel Rojo y Ricardo Jordán.

INTI-ANTI, film documental, producido, escrito y dirigido por Juan Schroder; f.: Masao Fujii.

MOMENTOS, pr.: Gea Cinematográfica; r.: **María Luisa Bemberg**; l.c.: María Luisa Bemberg y Marcelo Pichón Riviere; f.: Miguel Rodríguez; m.: Luis María Serra; mtj.: Miguel Pérez; s.: Aníbal Libenson; intérpretes: Graciela Dufau, Miguel Ángel Solá, Héctor Bidonde, Cuny Vera, Mario Lucinani, Angela Ragno, Silvia Folgar y Alejandro Vannelli.

LOS VIERNES DE LA ETERNIDAD, pr.: Fernando Ayala, Luis Osvaldo Repetto y Héctor Olivera, para Aries Cinematográfica Argentina; t.: **Héctor Olivera**; l.c.: H. Olivera y María Granata, basado en su novela homónima; f.: Leonardo Rodríguez Solís; m.: Lalo Schiffrin; e.: Emilio Basaldúa; v.: María Julia Bertoto; intérpretes: Héctor Alterio, Thelma Biral, Susana Campos, Guillermo Battaglia, Nora Cullen, Franklin Caicedo, Silvia Kutika y Alexis Orloff.

MIENTRAS ME DURE LA VIDA, pr., arg. y r.: **Carlos Otaduy**; f.: Juan Carlos Lenardi; m.: José Carli; mtj.: César D'Angiolillo; s.: Euse-

bio Aguilera y Mario Antognini; intérpretes: Carlos Otaduy, Cecilia Cency, Luis Manuel Pe-Menchaca, Iñaki Aierra, Luis María Ayesa y Felipe Avila.

SUCEDIO EN EL FANTASTICO CIRCO TIHANY, pr.: Héctor Bailez, para Cinematográfica Victoria; r.: **Enrique Carreras**; l.c.: José Dominianni; f.: Antonio Merayo; e.: Alvaro Durañona y Vedia; intérpretes: Tincho Zabala, Susana Traverso, Adriana Parets, Tristán, Mariano Mores y Mister Tihany. **En filmación.**

CUENTOS PROHIBIDOS DE LA MISTERIOSA BUENOS AIRES. Film en tres episodios, basado en los cuentos "El hambre", "La pulsera de cascabeles" y "Salón dorado", de Manuel Mujica Láinez, adaptados por Ernesto Schóo; r.: **Ricardo Wulicher, Alberto Fischerman y Oscar Barney Finn**; f.: Alberto Basail; e. y v.: María Julia Bertoto; mtj.: Julio Di Risio; intérpretes: Julia Von Grolman, Graciela Dufau, Eva Franco, Aldo Barbero, Oscar Cruz, José María Gutiérrez, Jorge Mayor, Patricio Contreiras y Walter Santa Ana.

LOS PARCHIS VERSUS EL INVENTOR INVISIBLE, pr.: Emilio Spitz, para Productores Americanos, con producción asociada de ATC; r.: **Mario Sábato**; l.c.: Mario Sábato y Víctor Proncet, sobre un argumento del segundo; f.: Leonardo Rodríguez Solís; m.: Víctor Proncet; e.: Carlos T. Dowling; intérpretes: Los Parchis, Julio de Grazia y Javier Portales.

FILM SIN TITULO. Dirección de **Rubén Cavallotti** y actuación de Atahualpa Yupanqui e importantes figuras del folklore actuando en el Festival de Cosquín.

LOS PIOLAS NO SE CASAN, pr.: Héctor Bailez, para Cinematográfica Victoria; r.: **Enrique Cahen Salaberry**; l.c.: Norberto Arnoldi y

CINE ARGENTINO '81



Arturo García Buhr en *LAS AVENTURAS DE CEPILLO*, de Jorge Pantano, uno de los pocos estrenos nacionales de este 1981

Fernando Siro; intérpretes: Santiago Bal, Tristán y Darío Vittori.

LOS CRAPULAS, pr.: CILA, Cinematográfica Internacional Latino-Americana S.A.; r.: **Jorge Pantano**; l.c.: Lito Espinosa y Jorge Pantano, sobre un argumento del primero; f.: Alberto Basail; m.: Aníbal Gruart; mtj.: Norberto Papado; s.: Jorge Ventura; mq.: Hugo Grandi; e.: Miguel Ángel Lumaldo; intérpretes: Lando Buzzanca, José Wilker, Leonor Manso, Aldo Piccione, Nora Cullen, Arturo García Buhr y Mario Luciani.

FIEBRE AMARILLA, pr.: Javier Torre y María Elena Torre; r.: **Javier Torre**; l.c.: Javier Torre y María Elena Torre, basados en un original de Leopoldo Torre Nilson y Beatriz Guido; f.: Miguel Rodríguez; dr. pr.: Aníbal Uset; mtj.: Miguel Pérez; intérpretes: Graciela Borges, José Wilker, Dora Baret, Sandra Mihanovich, Ariel Keller, Jorge Petraglia y Fernando Iglesias "Tacholas".

Proyectos

MEMORIAS DEL SUBSUELO, realización de **Nicolás Sarquis**, sobre un libro cinematográfico escrito en colaboración con Beatriz Guido, basado en el texto homónimo de Fedor Dostoiewsky. Intérpretes: Alberto de Mendoza y Miguel Ligero.

TIEMPO DE REVANCHA, producción de Fernando Ayala y Héctor Olivera, para Aries Cinematográfica Argentina S.A.; t. y l.c.: **Adolfo Aristarain**; intérpretes: Federico Luppi y Haydée Padilla.

DE LOCURA, DE AMOR Y DE MUERTE, pr.: Atilio Garaycochea; r. y l.c.: **Aníbal Uset**, basado en tres cuentos de Horacio Quiroga. Intérpretes: Alfredo Alcón, Luisina Brando, Soledad Silveyra, Miguel

Ángel Solá, Héctor Alterio y Susana Giménez.

LAS MUJERES SON COSAS DE GUAPOS, pr.: Nicolás Carreras y Olvaldo Repetto, para Aries Cinematográfica Argentina S.A.; r. y l.c.: **Hugo Sofovich**; intérpretes: Alberto Olmedo, Susana Giménez, Jorge Porcel y Moria Casán.

LA PULGA EN LA OREJA, pr.: Rafael Cohen; r.: **Francisco Guerrero**; l.c.: José Dominiani, basado en la pieza teatral homónima de Georges Feydeau. Elenco a confirmar.

USURPACION, pr.: Fernando Ayala y Héctor Olivera, para Aries; r.: **Fernando Ayala**; l.c.: Beatriz Guido y Fernando Ayala, basado en un cuento de la primera. Intérprete: Thelma Biral.

LA CASA DE LAS SIETE TUMBAS, pr.: Depa; r.: **Pedro Stocki**; l.c.: Atilio Polverini; intérpretes: Amelia Bence y María Leal.

FLORES ROBADAS EN LOS JARDINES DE QUILMES, pr.: Aries Cinematográfica Argentina; r.: **Héctor Olivera**; l.c.: Héctor Olivera y Jorge Asís, basado en su novela homónima. Intérpretes: a confirmar.



Para mayo, Thelma Biral en "Los viernes de la eternidad"

CINE ARGENTINO '81

ESTO ES VIDA, pr.: Producciones Ricardo Bauleo; r.: **Fernando Siro**; l.c.: Gustavo Ghirardi; intérpretes: Ricardo Bauleo, Darío Vittori, Diana Maggi, Luis Tasca y Miguel Ligerio.

BUENOS AIRES TANGO, pr.: Producciones González; r.: **Julio Saraceni**; l.c.: Abel Santa Cruz. Intérprete: Mariano Mores.

EL DESCASTADO, pr.: Roberto Franco. Intérprete: José Luis López Vázquez.

ARGENTINOS EN RIO, pr.: Toto Rey, para Rey Film Cinematográfica. Realizador e intérpretes: a confirmar.

SINFONIA JUVENIL, pr.: Emilio Vieyra, para Producciones Palmar; r.: **Emilio Vieyra**. Intérpretes: a

confirmar.

EL GRAN DESCHAVE, r.: **Néstor Lescovich**; l.c.: Néstor Lescovich y Sergio de Cecco, basado en la obra teatral de este último. Intérpretes: Federico Luppi y Haydee Padilla.

UNA PAREJA PECULIAR, pr. Nicolás Carreras y Luis Osvaldo Repetto, para Aries Cinematográfica; r. y l.c.: **Hugo Sofovich**; intérpretes: Alberto Olmedo y Tato Bores.

EL LOCO CHAVEZ, r.: **Mario David**; arg. basado en la historieta homónima, de Carlos Trillo y Horacio Altuna. Intérpretes: a confirmar.

EL COLEGIO DEL AMOR, pr. Aries - Baires - Microfón; r.: **Fernando Siro**; intérpretes: a confirmar.



Alberto de Mendoza y Nicolás Sarquis, durante la reunión donde se anunció el comienzo de *MEMORIAS DEL SUBSUELO*, dirigida por el segundo de los nombrados. En la foto aparece un hombre que ya es historia: don Atilio Mentasti.

GALERIA

FRANCIS HUSTER

UN ROSTRO PARA LA DÉCADA DEL '80

Habla el protagonista de "El asalto del siglo". La complicada herencia de Gerard Philipe. Los curas que se casan y las modas. Desde Errol Flynn y Jean Gabin hasta los más jóvenes. La simbiosis entre director y actor.



El estreno en la Argentina de **El asalto del siglo** (Les egouts du paradis, 1979), de José Giovanni, presentada por Vigo, puso a los espectadores en contacto con un actor poco y nada conocido entre nosotros, aunque en Francia y el resto de Europa goza hace tiempo de renombre y bastante popularidad: Francis Huster. Con su aire de "héroe cansado", cierto escepticismo que es difícil verificar si pertenece enteramente al personaje pergeñado por Giovanni para el film aludido, o aflora también desde la piel del actor, Huster —quien evidente-

mente aporta a la pantalla francesa un tipo especialmente identificable—, no es un recién llegado. Nació en Neuilly el 8 de diciembre de 1947 (tiene entonces, 33 años), y mientras cursaba la escuela secundaria en el Liceo Carnot, en París, inició estudios teatrales, los cuales, sucesivamente, lo llevaron al curso Florent, el Centro de la calle Blanche y posteriormente, el Conservatorio, donde obtuvo un primer premio. Ya lanzado, trabajó sobre los escenarios en piezas como **El avaro**, **Cyrano**, **El Burgués Gentilhombre** y **La noche de los asesinos**.

Además, se adaptó y puso en escena **La noche de los asesinos**. Hizo asimismo televisión (**Los caprichos de Mariana**, **La estación de Campbaudet**), actuando en el cine, entre otras películas, a las órdenes de George Franju (**La falta del Abate Mouret**, 1970), Gisele Braumberger (**Esperando en el auto**, 1971), Jean-Pierre Moulin (**Habitación de sirvienta**, 1971), y por fin, Ninna Compannez (**Faustine et le bel été**, 1971), con quien establecería una duradera liason. Después de haber filmado dos películas y algunos trabajos para



Huster en el genio de Giovanni

la TV, ud. tiene ya una etiqueta: es comparado regularmente a Gerard Philipe. ¿Piensa que se le parece físicamente en principio y también profesionalmente?

Físicamente, es verdad que hay algo. No en los rasgos sino desde el punto de vista de la recepción del espectador, de la imagen que él se hace. Por otra parte, Lise Delamare que conoció muy bien a Gerard Philipe, me dijo en el Conservatorio que yo se lo recordaba: sobre todo en la sonrisa y de cierta manera en el porte, la silueta.

Pero desde el punto de vista interior, psicológico, es exactamente lo contrario. Philipe era el brillo, la luz, la juventud. Yo, por el contrario soy mucho más extravagante. De todas maneras creo que si Philipe hubiera vivido actualmente su carácter se hubiera adaptado totalmente a nuestro sistema económico, social, etc. El, que tomó una actitud neta con respecto a la política de ese momento y respecto al teatro y al cine desde el punto de vista artístico, sobre todo del teatro. Interiormente soy mucho más irregular, mucho más negro que él, no soy para nada un ángel, no soy de una sola pieza. No creo que a los

treinta años pueda reemplazar a Philipe.

¿Y profesionalmente? En la manera de actuar...

Espero que esto no pueda ser sino diferente. En el cine él hizo una "carrera" extraordinaria dado que es uno de los tres únicos actores franceses conocidos en el mundo entero. En Rusia, no solamente porque era comunista, sino también en el Japón, en América, en fin, en todos los países del mundo. Es increíble Gerard Philipe. Hasta veinte años después se lo conoce mientras no sucede lo mismo con todas las grandes cabezas actuales. Pero en última instancia, cuando se miran todos los films que ha hecho, se cae en la cuenta que no hizo una gran carrera cinematográfica desde el punto de vista de las "obras" que puedan haber marcado al cine. Solamente creo que ha sido uno de los primeros con Raimú, Fernandel y Gabin que impusieron un sistema de actuación.

¿Qué piensa Ud. del trabajo de actor? ¿Qué es lo que espera de él?

Yo hago una carrera teatral para aprender mi oficio. Creo que para poder hacer cine en tanto arte, no como lata de conservas, tengo necesidad de estar en posesión de todos mis medios. Quisiera no encarnar héroes. Yo no soy un héroe. Quisiera hacer algo de lo que hacen los americanos, es decir, borrarme completamente en tanto que Francis Huster, para convertirme en el personaje del film: simplemente.

Sin embargo hubo héroes americanos. Pienso en los personajes que interpretaron Errol Flynn, Clark Gable o John Wayne.

Pienso que ese tiempo está completamente pasado. Cuando se va al cine y se ve un tipo como Wayne por ejemplo, quien está considerado como un mal actor, un actor completamente del montón —como lo cual no estoy del todo de acuerdo—, se tiene la impresión que es un sheriff verdadero. Si se toma un actor francés no se tendrá en absoluto la impresión que se trate de un sheriff. Por otro lado, si se pone a Wayne en un film de Godard, no tendría el aire de un mozo de café.

Hay dos maneras de ver el oficio. O bien se es un obrero y luego se trata de subir, o se decide por el

contrario ser su propio patrón y uno se borra detrás de su actuación y un director lo toma porque sabe que uno es capaz de hacer exactamente lo que él quiera. Creo que el tiempo en el cual los directores escribían para los actores está terminado.

Háblenos de su encuentro con Franju.

Para mí ha sido muy importante. Fue el primer paso, el primer gran paso. Franju es un tipo formidable porque es un poeta, es un hombre que tiene un universo mágico. El film que hice con él fue para mí un contra empleo dado que era un rol a lo Gerard Philipe, que había sido por otra parte destinado a Philipe —y veinte años después— él lo hizo conmigo. Pero fue allí donde aprendí mi oficio.

Comercialmente creo que no ha marchado muy bien...

Comercialmente era lógico puesto que fue un film que estaba contra la corriente y que no tenía la sal, la pimienta y la mostaza necesarias para atraer al gran público.

Sin embargo hubo un momento en el que se hicieron muchos films sobre los sacerdotes; especialmente películas italianas sobre el casamiento de curas. Era un tema de moda.

Justamente. No estoy por el cine con temas de moda. Hay dos cines. El bueno y el malo. El malo es el que no interesa, es el de la historietita, de bla bla, el que se parece a lo que se hace en televisión. Es como si se encuadraran y se vendieran todas las costras que están hechas en las afueras de París, tipos que pintan catedrales. Estos son Guignols. Yo creo que el buen cine es cine de creación; es decir alguien que tiene una visión que emplea sus propias acuarelas que no son las de su vecino. Hay un período azul, rojo y blanco. Y de ellos hay uno o dos que marchan comercialmente y después se puede vivir y practicar su oficio sobre ellos. Si los primeros no marchan, uno pierde su vida. Franju ha tenido períodos que han marchado muy bien y luego no ha podido hacer los films que quería en lugar de hacer los que la gente deseaba. Y sin querer defender un director con el que yo he trabajado, es necesario diez o quince años de perspectiva para juzgar una obra artística; sino se tienen siempre anteojeras. Se está sensibilizado por los actores que traba-

jan en el film y a los cuales puede amárselos o detestarlos. Hay veces en que los actores pueden ser muy malos en una obra más interesante que otra donde los actores son muy buenos.

Luego Ud. hizo "Faustine" y se encontró con Nina Companeez. ¿Como sucedió todo esto?

Nina Companeez corresponde exactamente a lo que yo buscaba y espero hacer numerosos films con ella. Sin pretensiones: Jovet tenía a Giradoux, Leaud a Truffaut, Karina y Belmondo a Godard, Delon a Melville; espero que Nina Companeez se convierta en lo mismo para mí. Pienso compenetrarme completamente en el estilo de pintura que ella hace, soy un ocre que va bien en su paleta y estoy muy contento de ser puesto sobre sus telas.

¿Con quién le gustaría filmar?

Hay directores con quienes, a priori, me gustaría filmar. Aquellos considerados como grandes directores. Los que tienen al menos en su obra tres o cuatro films importantes. Por ejemplo se cita siempre a Visconti, Russell, Losey, Hitchcock, Arthur Penn, y en Francia todo el mundo cita a Truffaut, Chabrol y compañía... A mí no me interesa para nada filmar con todos ellos porque no entro en sus paletas. Entre ellos hay ciertamente algunos a los que amo, que admiro mucho, pero ellos pintan con pintura al aceite y yo soy una acuarela. O viceversa.

¿Cuáles son los actores que Ud. admira?

En Francia admiro a Gabin, admiro comediantes franceses, americanos, etc.

¿Cuáles?

Philippe. Pero no por las mismas razones. No lo ví nunca en teatro. Admiro a Gabin porque en sus primeros films está magistral. Es genial. Es la manera de actuar. La manera de vivir. Es el primero que vivió en el cine. Es extraordinario... Raimú...

¿Jovet?

Jovet es otra cosa. Lo admiro verdaderamente en tanto comediante. Gabin y Raimu son actores de cine geniales: Jovet es un poco Gerard Philippe, es decir que siempre han "hecho" un personaje que han puesto en todos sus films. Creo que el juego escénico de Jovet y el de Philippe está basado sobre lo falso. Siempre están ellos detrás.

¿Y entre los actores que no son



Nina Companeez y Francis Huster

franceses?

Hay toda una pléyade de actores americanos que son fantásticos o fantásticamente dirigidos. Errol Flynn al que se arrastra regularmente en el lodo, me parece un actor que entra dentro de la misma clasificación que Philippe y Jovet. Adoro todos los que hacen westerns americanos... Widmark, Peck, Cooper. Cooper es exactamente igual a Philippe. Hay un mito de Cooper. James Dean y Bogart que son, en mi opinión, la misma persona a algunos años de distancia, es el mismo método de actuación.

¿Qué es lo que Us. busca?

No, a mí no me gustaría filmar con Visconti. Lo que quiero es encontrar un director, un autor—dado que yo veo al cine en tanto que autor creación—con el cual pueda ser completamente yo mismo en los personajes. Creo haberlo encontrado en Nina Companeez. Ahora, si se me propone otra cosa puedo tener la fuerza de quedarme con Companeez como lo ha hecho con Bergman, Von Sydow y Ullman, o bien si no lo hago, Companeez no querrá saber nada más de mí, y entonces no nos entenderemos más. El, quizá, querrá hacer otro período aparte del azul o el blanco y entonces tendré que ir a filmar con otros directores. Pero todo lo que se me propondrá fuera de ella, tendrá que ser un encuentro. No me interesa filmar para ganar dinero o para hacer de hijo de Gabin, el hermano de Ventura o el sobrino

de De Funes.

¿Quiere Ud. papeles protagónicos?

Sí. No quiero más que papeles protagónicos. Dicho sea esto sin pretensiones. No tengo necesidad de hacer cine para subir los escalones poco a poco. Quiero filmar seriamente... se puede hacer segundos papeles seriamente, pero a mí no me interesa. Tengo necesidad de crear. Y no puedo hacerlo si hay alguien delante.

Hay ahora toda una generación que se dibuja: Weber, Spiesser, Pradal, Negulesco... Se ve ya a los que estarán en la línea comercial, política, creativa, etc.

Pero entre la generación de Belmondo, Delon, Trintignant y después la generación de Huster, Weber, Spiesser... ¿no hubo nadie? Hay un trayecto demasiado largo.

Esto es gentil para Weber, Spiesser, Huster... No tengo la impresión que haya habido gran cosa. La generación de Belmondo es también la de Rochefort, de Marielle, de Cassel, de Brialy... ¿Y después? Estuvo Duchaussoy que es uno de los pocos que pueden hacer teatro y cine. Es un actor destacable. Le faltan papeles interesantes. Estuvieron también Bernard Verley, Philippe Avron, Clementi... pero ¿llegaron quizá en un mal período? Ahora está la generación de los que tienen 25 años y que dentro de cinco o siete años tendrán los papeles que tenía Belmondo, Delon y compañía hace diez años.



«SAM» FULLER LA LEYENDA DE UN MAESTRO

“Sobrevivir es la única gloria que puede traer la guerra”. Para mí, todo comenzó hace bastantes años —más de treinta—, a unos diez y siete kilómetros al sur de Buenos Aires, en Bernal y Quilmes, cuando en la tiniebla de modestísimos y queridos cines de barrio (el Ideal, que desapareció; el Moderno, a unas cuadas de la cervecería Quilmes, donde los días en que daban las “de episodios”, desde la “pullman” tiraban desde caramelos, papelitos y garrapiñada, hasta pajaritos, sin mencionar otros elementos lindantes con lo escatológico), los western —entonces eran “las de cowboy”—, atiboraban la oscuridad de polvo, las de misterio me hacían cosquillas en el inconsciente, las de aventuras enfervorizaban hasta el paroxismo (**Gunga Din**), y “las de amor” sólo provocaban el aburrimiento y sinfonías de patadas sobre el piso. Una mitología personal se iba gestando en los rostros de Humprey Bogart y Tarzán (siempre con Jane y Boy), en la espada de Tyrone Power componiendo a Diego de la Vega o iniciándonos en la sensualidad de celuloide gracias a **El cisne negro** y Mauren O'Hara, con Brian Donlevy o Lloyd Nolan gritando “Volveremos” mientras se batían con denuedo contra japoneses a la par que Paul Muni ponía en jaque a los nazis en **Los comandos**, en las aventuras románticas y mentirosas e inevitablemente sonrientes de Errol Flynn. Era una mitología que por entonces aún ignoraba los nombres de Michael Curtiz, Lloyd Bacon y tantos más. Entre tantas ignorancias, vi las primeras películas de Samuel Fuller —nadie le otorgaba mucha importancia entonces—, sin saber desde luego que él era el autor. Y sus películas (que había visto como comprobé en el curso de los años), me fueron dando conceptos, la articulación de una forma de ver la vida, de hacer del cine una manera de vivir.

Todo comenzó hace más de treinta años, y como una parábola que no la quiero dar por cerrada, tuvo horas atrás una doble culminación: al ver la última obra del maestro, **Más allá de la gloria**; al compartir con él un lapso tan breve como rico, en el que se evidenciaron los costados más significativos de Fuller: su capacidad creadora y su humor, una vitalidad imparable, una verdadera profesión de fe hacia la vida y el trabajo, todo ello entre una auténtica fruición por echar humo continuamente.

A 33 años de su primera y excelente película (**Yo maté a Jesse James**), tras una trayectoria jalonada por films donde la violencia y cierta ambigüedad con-

ceptual que a veces es más notoria que otras, un recorrido que ganó a Fuller cierta calidad de “director maldito” dada su obsesiva decisión de hacer las cosas como él quiere, le guste o no a los productores, con **Más allá de la gloria** consigue indudablemente un film clave en todo sentido: entretenido, impecable, filoso, terrible respecto a lo que muestra y magnífico en cuanto a la filosofía que transmite.

Apelando a cierto facilísimo indudable, puede decirse que se trata de una película “de guerra” con un mensaje profundamente antibelicista. Como todos saben, el cine ha sido generoso en cuanto a brindar buenos o excelentes films elaborados a partir de tal esquema. Entre muchos, nombraría **La patrulla infernal**, de Stanley Kubrik; **Por la patria**, de Joseph Losey; **Hiroshima mon amour**, de Alain Resnais. La importancia de la obra de Fuller crece, cuando se advierte que **Más allá de la gloria** se instala con lenguaje y contundencia propias, dentro de área tan privilegiada.

Fuller parte de una anécdota asaz sencilla para articular su película. Un grupo de hombres integrado por un sargento y cuatro soldados, atraviesan las sangrantes comarcas de la Segunda Guerra Mundial (el norte de Africa, Italia, el cruel desembarco en las playas de Nombardía, Francia, Alemania, los Países Bajos, Checoslovaquia), y sobreviven a la misma. Un esquema tan lineal y frontal, como puede encontrarse en cualquier relato de Ernest Hemingway o Ring Lardner. Sobre esta célula única, desechando golpes bajos y demagogías varias tanto como las comodidades del psicologismo, Fuller arma un sólido poema visual, cuya entrañable y cruel belleza, se funde armoniosamente con la serie de horrores a que hace referencia. Horrores que, adicionados, terminan implementando esa integral requisitoria contra la guerra.

A lo largo del metraje, el realizador también ha evitado los discursos, comunicando con la imagen. Pero en distintos momentos de aquel, Fuller ha introducido varios climax, cada uno de los cuales, va redondeando su pensamiento sin por ello incurrir en caídas de tensión u otras retóricas. El Sargento (que Lee Marvin interpreta con sutileza y en cuanto personaje no tiene otro nombre que Sargento), vive su propia parábola dentro de la película. En los comienzos del film, se lo ve en un escenario que representa un campo desvastado y rematado por un gran Crucifijo, matando a un alemán (un boche) sin saber que hace unas horas



Lee Marvin personificando a su inmovible Sargento

acaba de firmarse el acta que decreta el fin de la Primera Guerra Mundial. Concluyendo **Más allá de la gloria**, también matará a un alemán (un nazi), sin saber que acaba de finalizar la contienda. Y un rato antes, el Sargento y sus hombres llegan al mismo terreno donde el final de la primera gran contienda sorprendió al primero. En este "retorno", un grupo de alemanes tiende una sorpresa a la patrulla, pero son descubiertos y muertos.

En otra secuencia, los soldados toman un manicomio ocupado por los soldados alemanes. La paradoja es que ambos bandos se empeñan en un tiroteo infernal y a muerte, luego de que el Sargento ha advertido a sus subordinados que había que tratar de capturar el sanatorio sin disparar las armas, "ya que matar locos trae mala publicidad". La realidad muestra a los cuerdos baleándose sin tregua, mientras los locos transcurren inmutables por la escena. Y la situación culmina cuando un insano encuentra una ametralladora y al grito de "Yo no soy loco, soy cuerdo como ustedes", vacía los cargadores sembrando la muerte por doquier.

De últimas —y siguiendo con el relato de secuencias climax—, la patrulla llega, batalla por medio, a un campo de concentración donde el humo que sale de las chimeneas denuncia que hasta poco antes los nazis habían estado quemando judíos. Patético sin perder su laconismo, Fuller revela el genocidio mos-

trando en la oscuridad de los pabellones la huidiza y absorta mirada de judíos presumiblemente vivos. Lo de "presumiblemente" tiene una razón que el mismo director fundamenta en la escena subsiguiente: el personaje que anima Marvin, encuentra a un muchachito que nunca le hablará. Lo acuesta, le da de comer, lo carga y lleva bajo unos árboles, allí parece que el chico comienza a comer una fruta, Marvin vuelve a cargarlo y allí, sobre sus hombros, el pequeño muere. Como tantos prisioneros hallados en los campos, más que vivo, era un superviviente, en una situación de pronóstico más que ambiguo.

Más allá de los climax aludidos, todo el film va sumando una simbología dura y significativa, tan rigurosa como expresiva en los cascos, tanques, alambradas de púas, la boca de un arma explotando en las llamaradas de los disparos; una piedra, la boca negra de una gruta, el reloj de pulsera que sostiene una mano inerte. En las antípodas, **Más allá de la gloria** no vacila en clavar las señas de su mensaje humanista en varias escenas: el casco coronado de flores que le ofrecen al Sargento (antes de ello, deben conseguir un ataúd para que un chiquillo italiano sepulte a su madre, y aquel, en cambio, les da la posición de un cañón enemigo), el parto que deben asistir dentro de un tanque abandonado. La resultante o el mensaje, como se quiera, es una vez más, clarísimo y sin espacio para ambigüedades: "Sobrevivir es la única gloria que puede traer la guerra".

EL ARTE IMITA A LA VIDA? LA VIDA IMITA AL ARTE?



RONALD
REAGAN
EN
"HONG-KONG"

S. F. POLITICA, HUMOR, M



MATE Y HUMO

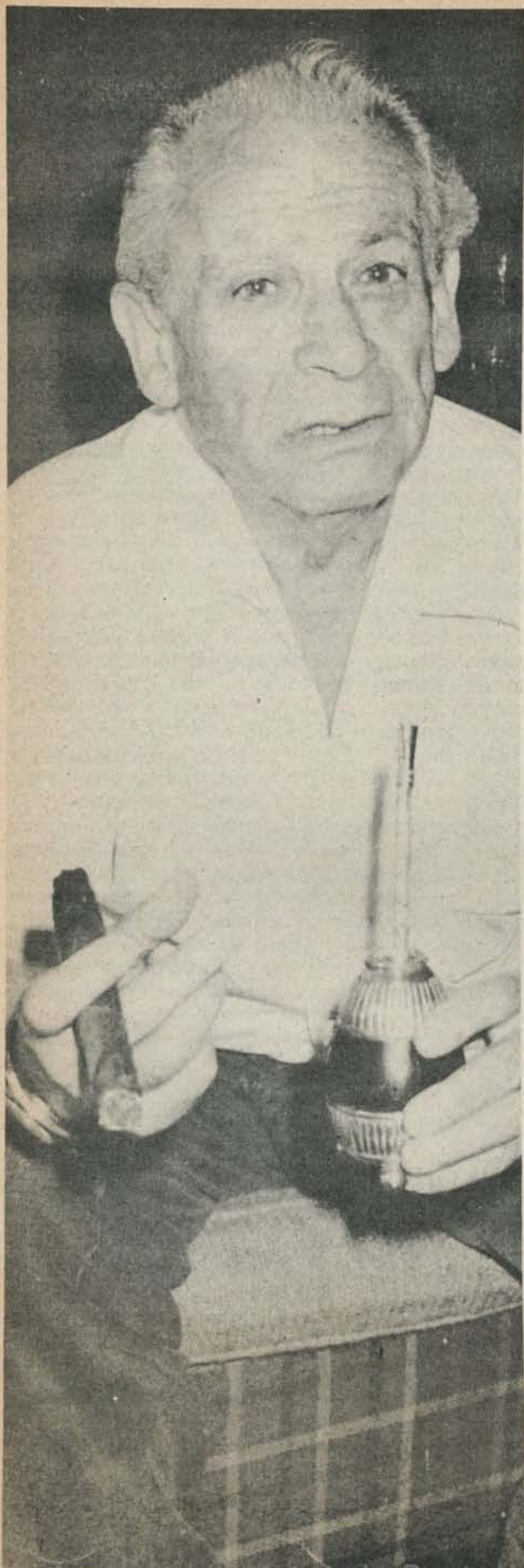
REPORTAJE ALFREDO ANDRES



Con su infaltable cigarro entre los labios y el gesto pronto para un saludo lacónico y cálido, rodeado por la afabilidad de Juan Pueblito que lo iniciaba en los secretos del mate y la eficiencia de Wanda Grabia —la traductora—, ahí estaba, maravillándose con el paisaje de Buenos Aires bañado en sudor, Samuel Fuller. Y junto a él, su leyenda. La misma que él alimenta y desmitifica con inatacable humor. La misma que, como un animal fabuloso, crece al vertiginoso ritmo de la conversación de Fuller, esa especie de “don” que el Maestro tiene, un poco a la manera de los antiguos contadores de cuentos en interminables noches alrededor de un fuego. Sólo que en el caso de Fuller, la fogata es una cámara. En cuanto al fuego, él mismo lo lleva adentro y nunca lo deja palidecer.

“Por qué habla siempre tanto”, disparo, fantaseando quizá, con ser el reportero de una inimaginable tira neoyorkina, agresiva y sabrosa. “Me hacen preguntas”, dice encogiendo los hombros. Y enseguida. “Realmente, siempre hablo aunque no me pregunten. Además, me gusta contar cuentos. Si no tengo nada que decir y me quedo tranquilo, la gente puede llegar a pensar que soy un gran pensador o un hombre muy intelectual. Pero esas son tonterías. Nosotros, en mi país, teníamos un presidente —Coolidge—, que nunca dijo nada justamente debido a que era el Presidente. Lo descubrimos mucho después, tras su muerte, cuando su viuda comentó que él, generalmente, no tenía mucho para decir. Personalmente, prefiero aburrir contando algo, que no aburrir sin decir palabra”. Incisivo y rápido, pone su propio ritmo al diálogo, a pesar de los barquinazos de la traducción. ¿De qué seguiremos hablando? ¿Me dirá acaso cuál de los últimos presidentes norteamericanos le gustó más? ¿No me estará pasando de listo? “No me acuerdo de ningún presidente antes de George Washington”, sale la respuesta, pinchando como un acero de Toledo. Evidentemente, no hay que olvidarse que uno tiene delante a “Sam” Fuller. “¿Cuáles son los cuatro?”, insisto. “Me olvido, a ver... Kennedy, Carter, Richard Nixon.” Le hago notar que se ha olvidado del ex cowboy Ronald Reagan. El aprueba con la cabeza: “Sí, la historia de Reagan comienza ahí, montando en su caballo. Este, seguramente, es un tópico interesante desde su punto de vista. Desde el mío resulta muy aburrido. No me gustan los políticos y no los miro como a seres humanos. En todo caso, los necesitamos como a una máquina que, por ejemplo, va detrás del Presidente. Si usted me hubiera preguntado sobre qué maquinaria política me gustó más durante las últimas presidencias, sería distinto. La máquina aludida, en Estados Unidos, es un poderoso grupo de hombres con mucho dinero que quieren más dinero. Ellos, asimismo, tienen un gran tren y eligen al hombre que va a ser el conductor de ese tren. El tren siempre va a andar, pero los conductores van y vienen. En lo que a mi atañe, me gusta el tren democrático, aunque no creo que haya mucha diferencia entre el tren democrático y el tren republicano. Pero esa pequeña diferencia (hace un gesto con los dedos como para acariciar a una hormiguita librepensadora), es suficiente para mí, para tolerar esa máquina. Vale decir, tolerar la máquina democrática y despreciar la republicana. Ahí está”.

Silencio. Al menos una pausa. Quisiera decirle, tal vez ya se lo dije: “Mr. Fuller, yo desde siempre admiré su cine cuando ni siquiera sabía su nombre”. Como cuando filma, Fuller habla y uno tiene que tomarlo o dejarlo (como



James Cagney y Doris Day en **Amame o déjame**). Sin embargo, no puedo dejar la cosa ahí nomás. De algún sitio saco fuerzas para preguntarle si cuando le preguntan algo siempre contesta lo que se le ocurre, si contesta las preguntas que se le hacen o ambas cosas. "No me interesa contarle nada en particular. No me pagan para eso. Si **yo** tengo algo que contar, tengo la máquina de escribir. Inclusive me siento y me pagan para ello ¿Por qué diablos tengo que contar cosas a quienes no pagan?"

Bue', como decía el humorista cordobés. Mejor meter baza por otro lado. Entonces me acuerdo, cuando años atrás —o no hace mucho—, en Estados Unidos hubo quienes atacaron las películas de Fuller, adjudicando a este cierta filosofía fascista. Dicho y hecho, prendo la mecha. "Me hicieron esta pregunta muchas veces. La gente me acusa de cosas como fascista, va a ver y a gustar solamente de una parte de la película, un fragmento del film. Si la parte que no les gusta, por ejemplo, va en contra de algo que piensan, automáticamente se olvidan de juzgar el film en conjunto, y yo, curiosamente, me convierto en enemigo de ellos. Una vez el asunto pasó con un crítico francés, George Sadoul, quien llegó a escribir que una parte de un film, era fascista, y así lo escribió. En la ocasión, mi mujer discutió con él y no tendría que haberlo hecho. El señor Sadoul tenía su profesión de crítico, su derecho a agitar las banderías que se le ocurran. Hice en cambio un film que fue duramente criticado por verdaderos radicales de mi país, que hacen el **Daily Worker** (Cascos de acero), y ellos, los del diario, si que tienen poder real, no como Sadoul que es una especie de solitario teórico. Los del Worker, inclusive, dijeron que el general Mc Carthur había financiado mi película. ¡Qué más puedo decirle! Quien sea que está interesado en algo político, puede llegar a encontrar cualquier cosa en cualquier persona que no esté de acuerdo con sus creencias. La prensa que tuve con **Cascos de acero** fue sensacional. Por un lado me atacaron los radicales. En el ejército norteamericano también se preocuparon de mi film: dijeron que estaba contra los Estados Unidos, contra ellos mismos y que era excesivamente radical. El resultado fue bueno para la película: ella y yo nos sumergimos en una especie de controversia nacional". Casi exhausto, me animo a insinuarle si tanto revuelo no pudo haber tenido algo que ver con cierta ambigüedad de su pensamiento en cuanto realizador. Fuller me abraza, echa humo y sonríe. "Yo no soy un genio o al menos no me adjudico tal palabra. Pero la suya es una pregunta buena y sencilla de contestar. La ambigüedad es la base de todos los genios. El hombre más ambiguo e importante de la literatura antigua fue Sócrates. Una sola de sus preguntas provocaba amor y odio. ¿No quiere tomar un mate conmigo?"

ARGENTINA

AL DIA

Embriaguez, disipación, libertinaje, vicio e inmoralidad. Significados concretos del término crápula. Lito Espinoza pluralizó el concepto y lo convirtió en argumento cinematográfico. **Los crápulas** es el título de la película cuyo rodaje se inició hace algunas semanas y que tiene como protagonistas a Lando Buzanca y José Wilker, actor brasileño que alcanzó popularidad en nuestro país a través de "Doña Flor y sus dos maridos". Bajo la dirección de Jorge Pantano (**Las travesuras de Cepillo**), el grupo argentino de actores lo integran Soledad Silveyra, Aldo Piccione (aventajado alumno de Inda Ledesma), Nora Cullen, Ulises Dumont y Arturo García Bhur. Los caprichos de una censura incoherente impidieron que Marilina Ross tuviera a su cargo el rol protagónico femenino. De acuerdo a una información de fuente responsable, restaría aún que dos altas autoridades militares otorguen el definitivo permiso a la actriz, para retornar de lleno a la actividad. El productor del filme Emilio Perina no disimuló su optimismo con respecto a la posibilidad de contar con Marilina en un próximo proyecto. De **Los Crápulas** señaló: "Es el proyecto más ambicioso del cine nacional en los últimos veinte años".

El éxodo de turistas argentinos a las playas brasileñas no es sólo tema para la crónica periodística. El cine nacional intenta rescatar ese fenómeno social a través de una comedia satírica-picaresca en la que no estaría descartada la pincelada crítica. La producción de Toto Rey cuenta con el aporte empresario de Daniel Scrigña, Antonio Ripoll y Juan Carlos Ciriano. Enrique Dawidman manejará la cámara. De acuerdo a lo expresado por el propio Da-

wi no faltarán mujeres bonitas, friolidad bien dosificada y la sofisticación de Ipanema, Leblon, Barra de Tijuca y Copacabana, las playas más concurridas del Estado de Guanabara.

Está en proceso de laboratorio **Cuentos prohibidos de la misteriosa Buenos Aires**, basada en la obra de Manuel Mujica Láinez. Sus realizadores, Oscar Barney Finn, Alberto Fischerman y Ricardo Wulicher juran que han sido fieles al "espíritu que emana del texto original". Las tres historias que llevaron a la pantalla son: **El hombre, La pulsera de cascabeles y El salón dorado**. Graciela Dufau, Julia Von Grolman, Eva Franco, Ana María Picchio y Ana María Castel son las figuras femeninas, acompañadas por Aldo Barbero, Patricio Contreas, José María Gutiérrez, Oscar Cruz, Pablo Brichta, Jorge Mayor y Walter Santa Ana. Los avances del filme parecen haber satisfecho las expectativas del autor de "Bomarzo", quién ha prometido de aquí en más "vincularse estrechamente con el arte cinematográfico".

Comenzó el rodaje de **Esto es vida** con dirección de Fernando Siro ("Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes"). En esta oportunidad eligió a Darío Vittori y Ricardo Bauleo como protagonistas, quienes además participan en la producción de la película junto a Juan Muruzeta. El libro de Gustavo Guirardi fue en su momento objetado por el Instituto. Todo parece indicar que el texto original fue oportunamente "corregido".

En mayo del corriente año Fernando Ayala encarará una nueva y ambiciosa realización, tomando como base un cuento de Beatriz Guido. **Usurpación**, título de la película, será protagonizada por Thelma Biral junto a un elenco que incluiría a Héctor Alterio y Marilina Ross.

La distribuidora Dispro Films anunció que en abril se estrenará el filme de Sergio Renán **Requiem para un amigo**. Paralelamente, el titular de la empresa, Rino Farina, anunció que producirá dos películas basadas en una obra teatral y en una novela policial. Se trata de **El gran desquite**, de Sergio De Cecco, y **El desquite**, novela de Rubén Tiziani, cuyos derechos ad-

quirió a principios de 1981.

Joaquín Franco inició el rodaje de una coproducción de la que participan México, España y nuestro país. El tema está basado en un libro de Joaquín Franco titulado **El Descastado**. El papel estelar corresponderá a Graciela Borges.

Aries Cinematográfica anticipa un movido 1981. De acuerdo a lo anunciado por la distribuidora varias son las producciones que habrá de encarar ese sello. En primer lugar se anuncia que está en pleno rodaje **Tiempo de revancha**, película dirigida por Adolfo Aristarain (**La parte del león**) con Federico Luppi y Haydée Padilla en los roles protagónicos. Es la historia de un hombre que lucha contra un medio social hostil. El libro pertenece al propio Aristarain, sin lugar a dudas el realizador más importante del cine argentino en la actualidad. Se anuncia además **Las mujeres son cosas de guapos**, dirigida por Hugo Sofovich con Alberto Olmedo, Susana Giménez, Jorge Porcel y Moria Casán; **El colegio del amor**, prolongando una serie que comenzara con **Los éxitos del amor**. Será dirigida por Fernando Siro, con libro de Gius. El libro cinematográfico es de Alberto Alejandro y Fernando Siro. Graciela Alfano, Jorge Martínez, Ulises Dumont, Mariano Moreno y Elena Cruz sus protagonistas; Alberto Olmedo y Tato Bores conforman **Una pareja peculiar**, comedia satírica dirigida por Hugo Sofovich. Finalmente Héctor Olivera tendrá a su cargo la dirección de **Flores robadas en los jardines de Quilmes**, novela homónima de Jorge Asís (Oberdam Rocamora).

F. F.

FIEBRE AMARILLA UNA REALIZACION DE JAVIER TORRE

Buenos Aires, verano 1870-1871. La fiebre amarilla azota a la ciudad. La muerte comienza a golpear las puertas y finalmente entra en las casas sin permiso. Algunos huyen. Otros tratan de escaparse hacia Belgrano o Flores, que están a cuatro horas de galope a caballo. Muchos no saben qué hacer. Los menos intentan la lucha.

Buenos Aires, 1º de septiembre de 1974-20 de septiembre de 1978. Miguel Paulino Tato, periodista, director de un único film (FACUNDO, EL TIGRE DE LOS LLANOS) ejerce el cargo de interventor en el Entre de Calificación Cinematográfica, cortando y prohibiendo numerosos films argentinos y extranjeros. Algunos ejercen la inactividad. Otros prefieren irse. Leopoldo Torre Nilson intenta la lucha, en vano.



Las viejas arcadas coloniales y la imagen de Graciela Borges



La neblinosa San Telmo, el marco de "Fiebre Amarilla"

Así, Graciela Borges avanza presurosa por una recova que luego, al empalmarse con otras secuencias que se filmarán en Colonia (Uruguay), simularán ser una calle de la convulsionada Buenos Aires del verano 1870-71.

Previamente a esta primera escena y en medio de los nervios que puede suponer toda filmación (más cuando marca el debut de un realizador), Javier Torre nos dice:

-Fiebre amarilla es una especie de revancha contra muchas cosas que quedaron atrás. Además, siempre tuve la idea de que no podría hacer muchas otras cosas que no fueran dirigir cine, a pesar de que decir que uno quiere dirigir cine en la Argentina, puede resultar presuntuoso y de que es exageradamente difícil y comprometido. Siento como si no se me hubiese

preparado para otra cosa y como si mi observación del mundo no hubiera tenido otra tendencia que la de encaminarse hacia eso.

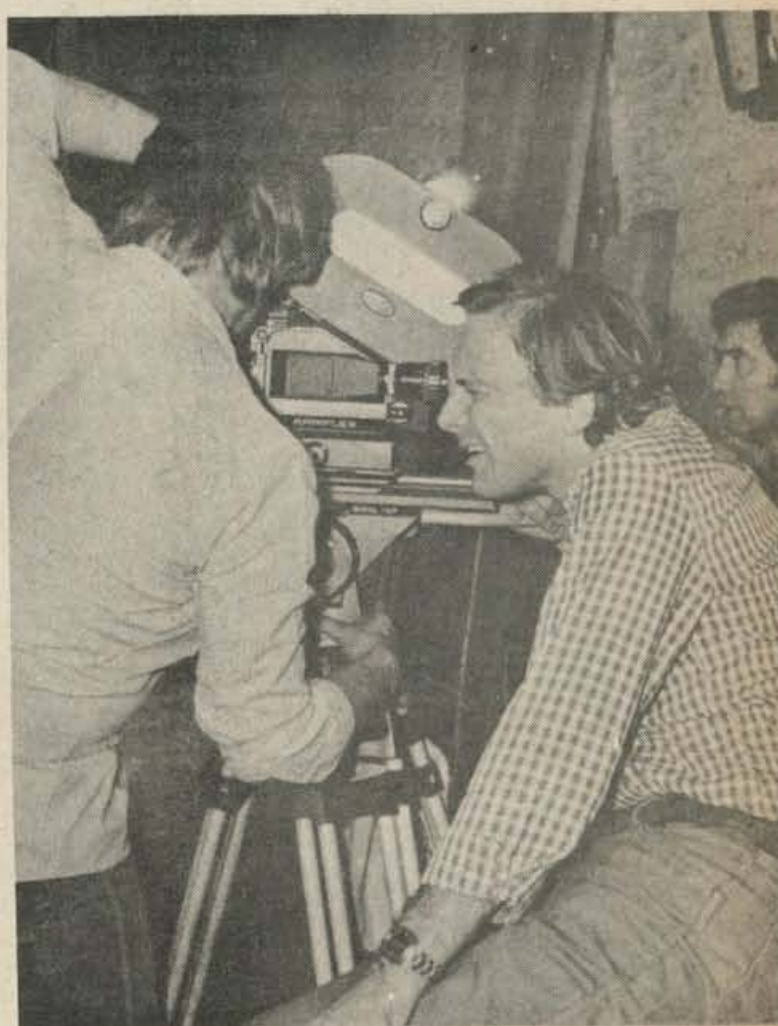
-¿Tu libro difiere mucho del que a tu padre no le dejaron filmar?

-No exageradamente. El original de mi padre y de Beatriz Guido fue reelaborado por mí y por mi mujer y, siguiendo la misma línea argumental hemos cambiado alguna que otra cosa. Mi padre no había terminado de desarrollar el libro y aún cuando llegó a presentarlo, siguió trabajándolo después. Pese a la serie de peripecias que corrió en ese momento, la característica psicológica de los personajes sigue siendo la misma y las alternativas también.

Graciela Borges, espléndida, antes de maquillarse para la toma inicial, manifestó:

Buenos Aires, 8 de septiembre de 1978. Muere Leopoldo Torre Nilson, la figura más importante que dio el cine argentino durante los últimos veinticinco años. El quiso filmar **FIEBRE AMARILLA**, no lo dejaron. Su carrera como notable director, con múltiples premios nacionales e internacionales se vio manoseada por el poder de los mediocres.

Buenos Aires, 23 de febrero de 1981. En la Manzana de las Luces, a las 22 horas, Javier Torre (hijo de Torre Nilsson) da por primera vez la orden de ¡Luz, cámara, acción! **FIEBRE AMARILLA**, el proyecto que a su padre no le dejaron concretar, está en marcha.



-Cuando murió Babsy, yo dije que se me iba con él la mitad de mi carrera. Había trabajado con él en seis películas y por eso para mí es muy importante integrar el elenco de **Fiebre amarilla** y estar junto a Javier en su debut como realizador.

-Estar en este proyecto —manifiesta Dora Baret— es como una gran responsabilidad para todos los que integramos este equipo, porque sé que **Fiebre amarilla** va a ser un gran homenaje a Leopoldo Torre Nilsson y lo ideal sería que este homenaje significara una apertura a la posibilidad de que poco a poco se fuera terminando con la censura que ahoga nuestro cine.

Por su parte, Sandra Mihanovich, en su cuarta incursión cinematográfica, que esa noche no filmaba y se acercó a la reunión para estar junto al director y sus

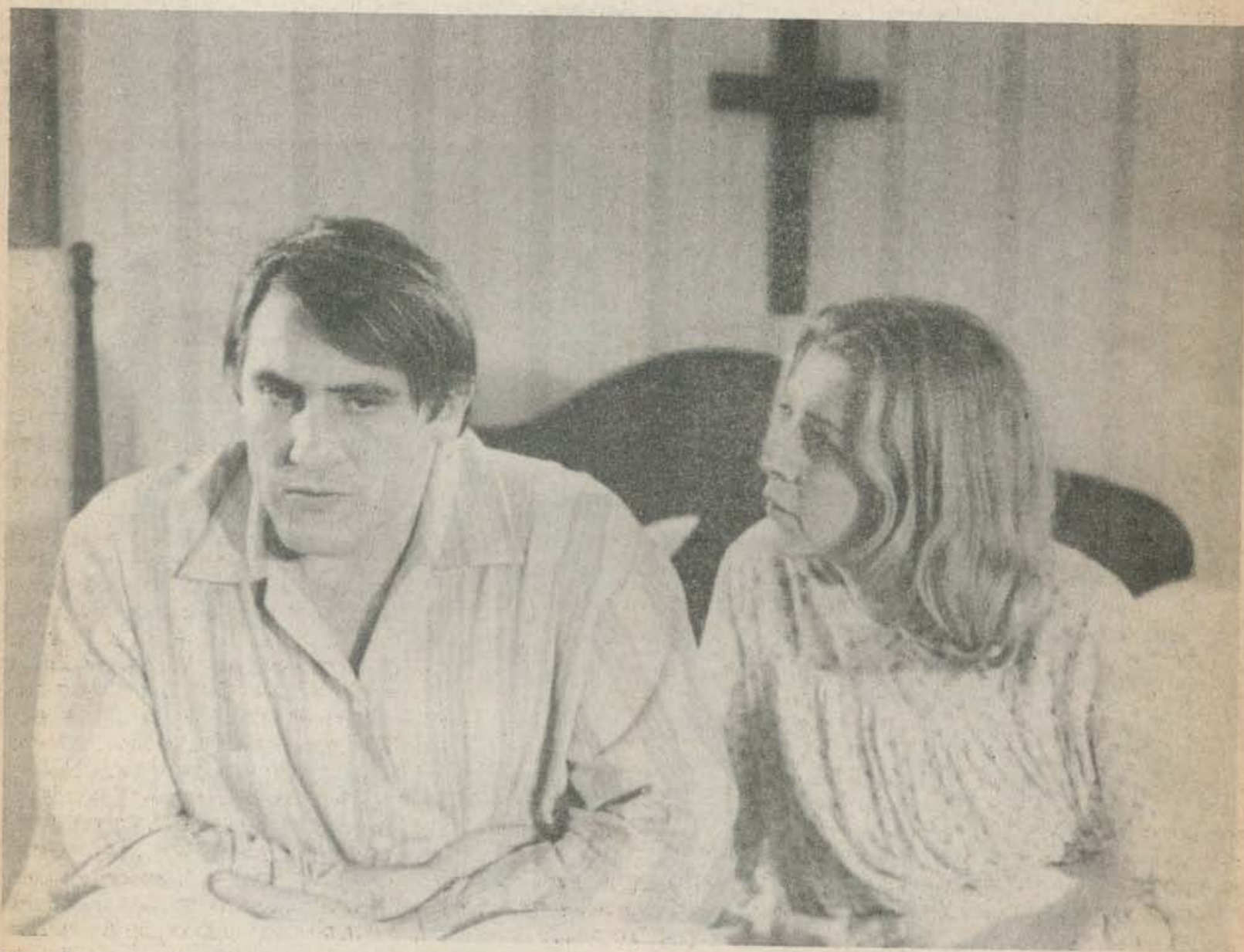
Javier Torre tras las cámaras rodando su primer largo compañeros, dijo:

-Me siento muy feliz de integrar el elenco de este film. Ante de empezar a filmar, ya me siento gratificada y ahora que estoy empezando, me siento con todos los miedos de toda cosa nueva, distinta, que tiene cosas nuevas, cosas por aprender por resolver.

El elenco de **Fiebre amarilla** se completa con los nombres de José Wilker —quien se incorporará al rodaje a partir del 16 de marzo—, Nathán Pinzón, Carlos Muñoz, Fernando Iglesias, "Tacholas", Ariel Keller y Jorge Petraglia, en tanto que el equipo técnico se integra con Miguel Rodríguez (fotografía), Guillermo Palacios (escenografía y vestuario), Alejandro Pimentel y Carlos García (asistentes de dirección).

REPORTAJE A ALAIN RESNAIS

El cerebro y la memoria La "inflación" en el cine francés La lucha o la fuga.
El resultado de la meditación Una experiencia infrecuente.
El hombre y su condición. Imaginación y creación. El comportamiento humano.



Marie Dubois y Gerard Depardieu en una impactante escena

¿Recuerda la historia de su encuentro con Laborit, cómo, en qué fecha, en qué circunstancias ocurrió, cuál fue el primer libro que cayó en sus manos?...

A. R.: El encuentro con Laborit es una suerte de coincidencia, como muchas de las cosas que ocurren en la vida y particularmente dentro del cine. Un laboratorio farmacéutico encargó un cortometraje con Henri Laborit sobre el cerebro y la memoria. Esta fue la idea original.

Ellos le pidieron a Laborit y él ha respondido: "ah, si, pero ahora sólo me interesa que una persona como Resnais me filme, sea el que se ocupe de esto...". Una amiga común, me llamó por teléfono y me dijo que Laborit me quería encontrar. Este fue el encuentro organizado por Anne Sarraute, la hija de Natalie, pero ella no me pudo enganar... Anne Sarraute ha trabajado sobre el montaje de varios films míos, ha sido mi asistente y la

editora de varios cortometrajes. Acaso vos pensabas encontrarte con Laborit?... Evidentemente yo lo conocía de nombre y sólo había leído dos o tres libros de bolsillo: *L'Agression détournée*, *Biologie et structure* y *L'Homme imaginaire* (?), y en todo caso notas que habían aparecido en revistas, que me han interesado mucho. Encontrarme con Laborit era algo muy importante, se concluya o no con la realización del film, no podía perderme un

"Mi tío de América" (Mon oncle dieu (René Regueneau), Nicole seau, Gaston Vacchia, Bertrand d'Amerique, 1979-80, Francia). Dirección: Alain Resnais. Libro: Jean Pierre (Jean LeGall), Marie Dubois Catherine Frot, Valerie Dreville, Gruault inspirado en el trabajo de (Therese Regueneau), Nelly Bor- Max Vialle, Yves Peneau, Jean geaud (Arlette LeGall), Pierre Arditi Bernard Guillard, Laurence Fevrier, Vierny. Cámara: Philippe Brun. Música: Arie Dzierlatka. Decorados: Jacques Saulnier. Sonido: Jean- Michel Aubert), y la participación del Profesor Henri Laborit y por orden de aparición en la pantalla: Bernard Malaterre, Lawrence Roy, Alexandre Rignault, Veronique Silver, Jean Lescot, Genevieve Mnich, Maurice Gautier, Guillaume Boisseau, Ina Bedard, Ludovic Salis, Francois Calvez, Stephanie Lous- tina: Norma-Vigo. Duración original: 125 minutos.



El sugestivo rostro de Nicole Garcia segun Alain Resnais

encuentro como este. Es entonces que yo me encuentro con Laborit en medio de todas las personas del laboratorio, aunque finalmente y por razones económicas el documental no se realiza.

Antes de leer el libro de Laborit, usted ha leído otros libros que hablen de biología, sobre el sistema nervioso, el cerebro, y ha encontrado un centro de interés...

A. R.: Sí, dentro de este tipo de literatura ha leído algunos autores como Jean Rostand y Arthur Koestler, de los cuales he aprovechado los fragmentos que me interesaban y resultaron necesarios para mi obra. Los libros de Jacob y Monod. Yo no he leído **Les Sonnambules**. Lo que conozco de Koestler es, evidentemente, toda su obra nove-

lística, y toda la serie El acta de la creación...

¿Qué es lo que usted ha tocado dentro de la tesis de Laborit en pocas palabras...?

A. R.: Yo también me hago esa pregunta. Eso resulta en cierta forma de cómo uno hace la película, uno se deja llevar mucho por las emociones, y no resulta peyorativo decir que es un film en el que se ha trabajado con una desenvoltura bastante grande.

El "petit Laborit ilustrado" que...

A. R.: No, no es eso, pero yo sé, en todo caso, que puede haber un malentendido autoral acerca de este film: este está impregnado de Laborit, sin ninguna duda, pero la impregnación no hace a la reflexión; este es un film en el que Henri La-

borit participa, pero más concretamente como un personaje de la ficción; este es un film dentro del cual uno comprende los enunciados de Laborit, para nada completos. Las cosas más importantes no están presentes en el film porque ésta es una película que para mí es una experiencia de orden, de construcción dramática, y no es para nada un film sobre el mensaje de Laborit.

¿Cómo y por qué ha elegido a Jean Gruault?

A. R.: Ha sido por azar, con el también fue un encuentro. El quiso mostrarme los films de Griffith que tenía en 8 mm. Y me cayó simpático. Yo había admirado su trabajo en **Adela H y Les deux ingleses et le continent**. Es una persona que estimo mucho. Le hablé de esa idea. Éste desafío te divierte?. Me preguntó también si tenía que leer algún libro de Laborit. Y los leyó. Me telefoneó quince horas después: "parece mentira, pero estoy tentado de dar el golpe, voy a empezar. En ese momento Alexandre Mnouchkine nos embarcó en un continuo ensayo. El nos dio la chance para comenzar, y eso es muy importante.

El costo de este film debe aproximarse a los 9 o 10 millones de francos. Este es menos caro que **Providence**, mucho menos caro ya que el costo de la vida ha aumentado el 30 % después de él. Cada vez que hago un film, tengo la impresión que los presupuestos aumentan y tengo menos recursos. Esto es verdad... Un clavo, una panelería, una película, el alquiler de una cámara, todo se rige según la inflación y el costo de la vida, las comidas que uno se sirve, todo. La

ropa, el precio de las entradas de cine, no aumentan tanto en proporción pero son independientes. No, son interdependientes psicológicamente, si los aumentos fueran tan grandes la gente no vendría después de todo. Los libros han aumentado más que... Yo uso como comparación que antes de la guerra comía en la Copoulade por 6.75 francos, compraba un libro de la NRF por 12 o 18 francos. También iba al cine, en exclusividad en los Campos Eliseos y pagaba 18 francos la platea. Actualmente en la Copoulade yo voy a comer por 35 francos, mi libro de la Casa Gallimard llega a 49 francos y la platea de cine cuesta entre 18 y 20 francos. Así pues dentro de lo sensato uno puede decir que el cine es una distracción. Podría hacer una publicidad que dijera: "contrariamente a lo que uno piensa esto es lo menos caro".

Laborit no ha participado de toda la elaboración de Mi tío de América...

A. R.: No, Laborit ha participado en un primer esquema. Porque si él nos hubiera dicho: "no es así", "es-

to es idiota" o "ustedes están locos"... no nos hubiésemos entendido. Así pues se nos ha hecho imprescindible tener carta blanca.

La idea de hacer convergir tres personajes para un fin es simplemente para servir a una necesidad dramática, o corresponde a otra inquietud...

A. R.: Siempre hay dos aspectos dentro de una escenificación. El aspecto formal por un lado y el aspecto psicológico por otro. Pero pese a todo, la forma general existe. Así pues es efectivamente necesaria si hay tres personajes que tienen entrecruzamientos e interferencias.

¿El proyecto "Harry Dixon" está definitivamente abandonado?

A. R.: Lo he dejado pendiente más de siete años, y ya es demasiado tiempo para un film. En ese tiempo ha crecido y ya es un gran trabajo que lo usaré cuando lo desee.

¿Y los proyectos?

A. R.: Ahora tengo cuatro. En todos participa David Mercer, que tenía el libro de **Providence** en su cabeza: él me los ha propuesto pero ahora no hay trabajo. Esto me causa pla-

cer porque prueba que uno guarda un buen recuerdo de la primera experiencia.

Después también tengo un proyecto con Stan Lee: ustedes lo recuerdan y conocen más por sus personajes como Hulk, El hombre Araña y los de la serie Marvel Comics Group. Este es el padre espiritual y libretista de centenares de films. Ahora no escribe más, pero queda pendiente hacer un film con él.

Gerard Depardieu: la inhibición personificada de MI TIO DE AMERICA



Humoreske

Vamos a decir lugares comunes: el humor es una cosa seria. El cine me da risa. la vida color de rosa. Más allá de todo esto, esta sección tiende a mostrar como el cine, además de ser "la verdad a 24 fotogramas por segundo", como quería el impiadoso Jean-Luc Godard, también puede ser una situación observable con una sonrisa a flor de labios. Y no digo "a flor de piel" ya que meter en este saco a don Julio Iglesias sería una humorada difícil de explicar.



ACTRIZ:

Clase singular de mujer para la cual el marido está antes que todos los demás, con excepción del empresario, el director, el público, los ensayos, el autor, los críticos, las amigas, la peluquería, la modista, los elogios y la publicidad.

Chulak

La autocensura es la que nos obliga a afirmar pública y valientemente:

"yo estoy contra todo tipo de autocensura".

Sobre la censura:

Un poco más de indecencia señores!

Henry Fonda tiene complejo de Edipo pero al revés.

Declaración de principios:
yo soy marxista grouchista!

Los hermanos Marx:

Si Arpo levantara la cabeza dirá:
Los cuerpos pueden ser opacos, transparentes o excelentes, como el de Ursula Andress.

Se va a rodar una nueva versión de El Lago de los Cisnes que naturalmente será en "Cinerama".

El cine español es el único que pasa veinticuatro imágenes por segundo y una idea cada hora y media.

Perich

El cine puede ser:

argumental, documental, de animación o rentable.

En las películas de aviones se utilizan los siguientes planos:

plano general,
plano medio,
primer plano
y aeroplano.

Hay personas que afirman que mucha gente no sabría qué decir si se eliminara la censura.

Es posible,
pero yo creo que aparecerían otros nuevos que sí sabrían.

La autocensura (será por llevar la palabra auto) es la que más atropella al creador.

A mí como me gustan más las claudias es a la "cardinale".



Es sorprendente, pero a las personas que más les ha satisfecho el que se proyecten películas en versión original es a los sordos.

Si la censura cinematográfica hubiera existido en la Grecia clásica, el Discóbolo de Miron llevaría gabardina.

Nueve de cada diez estrellas lo usan. La décima ha llegado por su talento.

A pesar de lo que se diga, el cine no ofrece nunca violencia gratuita. Antes hay que pasar por la taquilla.

El cine es el séptimo arte por culpa de la censura.

Perich

CINE:

Ingenioso juego fotográfico que mediante imágenes animadas nos ilustra que las manifestaciones más interesantes de la vida transcurren en la cama. Hoy día esta finalidad del cine ha quedado exclusivamente reservada para los censores.

ACTOR:

Tránsfuga que sustituye la repugnante realidad por un asco de la ficción.

Chulak

DESDE LA GALAXIA DEL DOLAR LLEGA FLASH GORDON

Un héroe de historieta reencarnado ahora en celuloide de la mejor calidad. Más allá del planeta Mongo y culturas hipodesarrolladas, el rubio Flash tendrá que vérselas con Ornella Mutti.

"My name is Flash", dice educadamente, mientras los relampagueos sonoros del grupo Queen martillan: Flashsh... flashsh... Es rubio casi platino, musculoso, mide 1,90 de estatura, pesa 85 kilos. Según las gacetillas nació hace 25 años en West Palm Beach, Florida, y después de hacer el servicio militar, se dedicó a jugar semiprofe-

sionalmente al fútbol. Se llama San Jones (fue visto en **10: la mujer perfecta**), pero seguramente, los públicos del mundo comenzarán a llamarlo con el nombre de su personaje en la película del mismo título: **Flash Gordon**, el último invento del todopoderoso Dino de Laurentis (con un historial personal de alrededor de 600 largometrajes pro-

ducidos), quien contrató los servicios del realizador Mike Hodges (un artesano que en sus primeros films fue algo más que pulcro), para dar carnadura casi mágica a uno de los últimos filones de la cinematografía mundial. Esto es, una ciencia ficción donde los roles protagónicos están jugados por las poderosas maquinarias de lo visual, lo

Una vibrante escena de la producción de Dino De Laurentis



exterior, visual y sonoramente. Una moda "ciencia ficción" que, paralelamente, se engancha con situaciones de las tiras cómicas y los personajes de historieta: **Conan el Bárbaro**, **Little Annie** y el muy esperado **Popeye** de Robert Altman. Un cine en fin, que por encima de otros rasgos, implica un retorno al lujo, la fastuosidad del Hollywood dorado: decorados de no menos de dos kilómetros de profundidad, un atrapa-ojo por imagen y así, sucesivamente. Golpeando, impactando al espectador, deslumbrándolo hasta dejarlo exánime. Todo lo cual —aunque esto quede para otra ocasión— implica una filosofía del cine que merece ser analizada por las implicancias que tiene, más que nada, sobre grupos humanos muy numerosos.

Pero vamos por partes. Entonces, a propósito de esta película que Distrifilms lanzará en la Argentina, revisemos sus orígenes.

EL PAPA DEL RUBIO

Flash Gordon, criatura de papel y tinta, que como muchos de sus compatriotas vive ahora su vida de celuloide, acaba de cumplir sus primeros, coloridos y musculosos 47 años. Efectivamente, nació el 7 de enero de 1934 en los suplementos dominicales de un centenar de diarios norteamericanos. Como tantos vástagos del mundo de la historieta, tuvo un progenitor literario, Dan Barry, quien pronto pasó a un segundo plano aunque siga cobrando derechos al King Features Syndicate (ver "La Nación" de los domingos), por obra y gracia de los dibujos de Alex Raymond, un artista de inusual talento, cuyos trabajos acababan de ser editados en seis álbumes por la casa Slaktine.

Raymond, sin lugar a dudas, es un artista que deberá ser revalorizado muy pronto. Ya a los 25 años, era un joven que, engominado y deportivo, había trabajado con maestros de su tiempo, tales como Chic Young (el autor de **Blondie**), y su hermano Lyman Young. Pero fue el padre del joven Alex quien apoyó e impulsó la carrera de éste. Así, Raymond, tras un breve período en que trabajó en Wall Street como intermediario en operaciones bursátiles, se consagró al dibujo animado, siendo empleado por el King Features Syndicate, donde ya entonces soñaban con suplantar a Buck Rogers, primero dibujo de ciencia ficción, nacido en 1929. El

talento de Alex Raymond, dio rápida respuesta a estas apetencias y algo más que generosamente. Por un lado se produjo **Flash Gordon**. Pero además, **Agente Secreto X9** (una historieta que generaciones de argentinos leyeron en la revista El Tony, y que tenía el lujo de un argumentista llamado Dashiell Hammet), y **Jim de la Jungla**, otra historieta archi conocida, que llegó a la televisión cuando las grasas acumuladas por Johnny Wheysmuller marcaron su fin como Tarzán, hasta que hizo de Jim, camiseta por medio.

EL MUÑECOTE ALBO

¿Cómo era el Flash Gordon de Alex Raymond? ¿Cómo es y, en buena medida, cómo lo veremos en el cine? Desde su nacimiento fue mucho más primario, científicamente hablando, que cualquiera de sus antecesores. No es un primate, desde luego. Pero se homologa muchísimo al muchachote rubión y deportivo que los norteamericanos gustan de tipificar como imagen de sus ciudadanos jóvenes. A veces es tan rubio que parece un alemanote, y esa apariencia, más algunas "puntillas" de su libreto en los días de la Segunda Guerra Mundial, lo colocaron al borde de situaciones "complicadas", que luego fueron limándose... En general, Flash es un buen muchacho que se bate contra el Mal —las criaturas del planeta Mongo—, como mejor puede, y sobrelleva sus problemas con las damas que lo circundan, la terrícola Dale Arden, y la princesa extra terrícola que incesantemente lo perturba con su sensualismo indigesto (en la fachada por lo menos), para los sectores más puritanos de la comunidad norteamericana.

Raymond no se ha preocupado mucho por el progreso científico de su héroe y los personajes que lo rodean, ha sabido orquestar a su alrededor una curiosa pero sugestiva melange donde conviven los escenarios medievales, los trajes estilo Robin Hood y los deshábills de las damas aludidas —más otras decididamente efímeras—, incisivamente perturbadores.

ADIOS A PAPACITO

A propósito de Raymond, con el correr de los tiempos y ya famoso —sus "tiras" eran seguidas por millones en el mundo entero—, en 1944 y con su grado de Capitan de

Reserva en los Marines de los Estados Unidos, fue trasladado como reporter dibujante, al portaviones "Gilbert's Island", en el Océano Pacífico. Cuando lo desmovilizaron, agregó otro personaje a su prole: el detective **Rip Kirby**. A éste, sin embargo (que los argentinos también gustaron durante años), no lo amó demasiado. Un tanto hastiado por lo que consideraba un trabajo restrictivo para su gusto, dejó a Kirby librado a su inteligencia y su valet, anunciando: "No me gusta inspirarme en fotos y en modelos. Prefiero comenzar con una hoja en blanco y allí, dibujar mis sueños".

El 6 de septiembre de 1956, probando un coche de carrera de Stan Drake, Alex Raymond se mató.

TRANSFORMACIONES

Era difícil que el grado de consumismo de que era objeto el Flash Gordon de papel y tinta, no provocara el paso del mismo a otros ámbitos. El mismo ocurrió en 1936, cuando el sello Universal produjo una serie de trece episodios sobre las aventuras de Mr. Gordon, metido en la piel del otrora campeón olímpico de natación, Buster Crabbe. Al intento siguieron **El viaje a Marte** y **Flash Gordon a la conquista del Universo**.

DE LAURENTIS, OH DIOS

La suerte ya estaba echada. El cine norteamericano, a la sombra de años difíciles y una política exterior desprestigiante, vio que la Meca del Cine, dejaba de ser Meca. Los estudios se vendían o, lo que es peor, se arrendaban a la televisión. Esta misma, avanzaba arrolladoramente sobre los gustos populares. La decadencia del lujo, paradójicamente y por fortuna, produjo el surgimiento de un cine norteamericano mucho más sobrio y talentoso que el avalado por los grandes estudios (la Escuela de Nueva York, los directores brotados de la televisión, los directores-productores, el fin del maccarthismo, etc.). Pero, históricamente, ciertas pautas —enriquecidas o disminuidas—, van y vienen. Y como ya se dijo, el lujo asoma nuevamente a la industria cinematográfica norteamericana. La ciencia ficción, precisamente, tuvo y tiene que ver con ello. Hubo un momento en que la King Features y allegados, obstaculizaron el arribo de Flash Gordon al cine. Curiosamente, la situación fue un acicate para el productor-director George Lu-

cas, quien "inspirándose" en Raymond, encaró y realizó **La guerra de las galaxias**.

Cuando Dino de Laurentis (**La Strada, La guerra y la paz, King Kong**), observó el proceso del film de Lucas y analizó las cuentas de las boleterías, resumió: "Si Lucas sueña con Flash debe ser una buena idea". Ahí nomás, comenzó a armar la producción. Desde luego, muchas circunstancias se conjugaron para ella. Una de las más importantes, sin duda alguna, devino de esa situación general del cine norteamericano, donde ciertos valores de otrora habían sido literalmente barridos. Es decir, esquemáticos pero valores al fin, el cine ya no tiene categóricos Buenos y Malos. Ya no hay Indios Malos, Cowboys Buenos. Y la inversión, indios buenos-blancos malos, yo no divierte a nadie. El espacio, el infinito, es buen terreno para manipular a la vieja usanza. A esto, venía como anillo al dedo, la personalidad de Flash Gordon, irremisible héroe burgués y defensor de las causas institucionalmente justas, romántico y atlético, desinteresado de todo aquello que fuera demasiado científico. O sea: un aventurero del espacio reemplazando al cowboy bueno o al sheriff, una astronave por un caballo, la compañera de Flash Gordon, la Muchacha Buena, la Princesa sensualota y mala la cantante del saloon amiga de los bandoleros. Un esquema sencillo y conocido, pero vestido muy particularmente.

"Mi objetivo es hacer soñar al espectador en primer grado", apuntó De Laurentis a propósito de su película, sin pretender un homenaje a

Roland Barthes y tras despedir al director Nicholas Roeg por considerarlo excesivamente intelectual.

Finalmente, el director fue Hodges, y con él solucionaron todos los problemas que se propusieron: el cielo ("pintando las nubes se tenía siempre la sensación de estar en una atmósfera terrestre"), se consiguió sumergiendo la cámara en un receptáculo que contenía líquidos de colores demasiado diferentes, algo así como las lámparas psicodélicas de los años '60; los hombres halcones: "hacer evolucionar en el aire a una sola persona como Superman es ya muy difícil; animar a centenas de criaturas-pájaros con realismo alcanza el prodigio. Por suerte hay una generación de técnicos formidables que inventan para cada producción de ciencia-ficción, procedimientos nuevos. Eso cuando como aquí, no echan mano al viejo truco de las marionetas con hilos". Desde luego, ni De Laurentis ni Hodges se arredraron ante nada: inventaron paisajes lunares que pudieron haberse extraídos de las viejas películas de Georges Méliès; los soldados con botas y armaduras muestran una vez más hasta qué punto los artesanos estadounidenses "estudian", "aprenden" y remedan al nipón Akira Kurosawa. La totalidad de **Flash Gordon**, podría suponer una historieta conceptualmente burguesa aunque aggiornada, vestida con una habilidosa melange de elementos donde abundan los toques surrealistas (hombres-pájaros, robots que sangran azules líquidos, hombres-serpientes errando por presumibles pantanos). Parece ser que, para esta ocasión, la sensualidad no ha

sido aseptizada sino subrayada. Más allá de los deshábills ya aludidos, la historia de Alex Raymond ha sido trabajada teniendo a la vista la sucesión de golpes de una sensualidad fetichista, casi a flor de imagen, con princesas cuyos trajes negros se implementan con escotes a la Mae West, abundancia de golpes de látigo y otras menudencias. En la secuencia en que Ornella Muti (princesa mongólica), enseña a Flash el arte de pilotear una cápsula espacial, ella indica mientras abraza como un cosaco a su héroe favorito: "La mano izquierda controla la dirección, la derecha la latitud, es muy sensible..."

FLASH = DOLARES

Dino De Laurentis, patriota al fin, quiso rodar **Flash Gordon** en Italia, lo que, se calcula, hubiera permitido ingresar unos 47 millones de dólares sobre la enflaquecida industria cinematográfica italiana. No pudo ser, pues como De Laurentis dijo a Renato Berneschi, los sindicatos italianos se negaron cuando el todopoderoso productor les solicitó las mismas garantías que se reconocen a los productores de todos los países del mundo, en el sentido de poder prolongar las horas de trabajo cierto y hacer que el elenco trabaje 6 días por semana en vez de los 5 reglamentarios. Posteriormente De Laurentis sentenció: "Me consideraría desilusionado si mi **Flash Gordon** facturase lo mismo que su antecesor **King Kong**, que recaudó alrededor de 100 millones de dólares. En realidad no me sorprendería de que la cifra llegue al doble".

A. A.



LA GENTE, YA NO QUIERE IR AL CINE?

El "Heraldo del Cine", semanario internacional dedicado a la industria cinematográfica, que se distribuye entre productores, distribuidores y exhibidores argentinos, en su entrega número 2.561 del 15 de enero de 1981, dedicó una buena parte de su tapa a destacar la merma (7,638 %) de espectadores en las salas de todo el país. Los expertos de "Heraldo", compararon los años 1979 y 1980, en un lapso que va desde el 1-1 al 30-9 de cada año, destacando que en el primero de los períodos concurrieron al cine 50.529.982 espectadores, contra 46.679.513 en 1980, lo que arrojó la alarmante cifra de 3.860.469 personas menos en los cines, o sea, el aludido porcentaje de 7,638 %. La misma publicación, en su edición del 29 de enero de este año, insistió sobre el tema, titulado "Continúa el descenso en la concurrencia a los cines".

A propósito de esta situación, Todo Cine comienza con esta encuesta —realizada entre profesionales y público en general—, el rastreo de una cuestión que importa por partes iguales a una industria que debe incrementarse y que a la vez es un importantísimo medio de expresión y comunicación, y a la comunidad que usufructúa y disfruta del cine.

RUBEN CAVALLOTTI (director cinematográfico): "La gente va menos al cine, creo yo, actualmente por falta de dinero. Da la sensación que la gente está preocupada, y eso quizá sea un contrasentido, pero está preocupada por los problemas que viven actualmente: economía nacional, soberanía, etcétera".

TC: La no asistencia del público a las salas, ¿está ligada exclusivamente al factor económico?

R.C.: Yo creo que sí. El problema económico es fundamental. También se podría agregar que la calidad ha mermado, tanto en las producciones extranjeras como nacionales, lo que arrojaría un 40 por ciento, sobre un 100 %, de lo cual desprenderíamos un 60 % al factor económico y lo otro a la falta de calidad, que francamente es bastante baja, ya sea nacional o extranjera.

TC: ¿Influye la censura en este problema?

R.C.: Seguimos hablando de censura, y todo parece que gira en torno a este tema. Es bastante remanido. Yo creo que tenemos que hacer películas buenas. Lo que pasa que estamos dando una serie de películas, prácticamente sin calidad. Pienso que tendríamos que levantar un poco la puntería. Dejar de hacer tantas comedias musicales para adentrarnos un poco en una temática más profunda; o sea,

orientar el cine nacional a una competencia más elevada.

TC: ¿Cómo veríamos solucionado el problema de la asistencia del público a la sala?

R.C.: Es una pregunta muy difícil. Yo te haría una repregunta: ¿en todas partes del mundo ha mermado la asistencia de público, o solamente se manifiesta en América Latina?

TC: La nota de Todo Cine apunta al problema netamente argentino. El público disminuyó en los primeros nueve meses de 1980, su asistencia, arrojando una cifra de más de 3,5 millones, lo que significa en dólares un poco más de la misma cifra, si tenemos en cuenta que el cine cuesta más de 5 dólares.

R.C.: Vuelvo al tema inicial. Creo que la gente está preocupada por otras cosas. Cosas que son fundamentales dentro de la conciencia del ciudadano: preocupación ante los problemas que vive el país, no se deja engañar fácilmente, primero lee las críticas de ustedes, después dispone. No va al cine así nomás. Escucha, lee y piensa, antes de decidirse.

TC: ¿El cine en nuestro país es caro?

R.C.: Creo que no. Y no lo es, por los costos que tiene que soportar la industria.

LUIS OSVALDO REPETTO, (productor ejecutivo de Aries Cinematográfica): "Si tengo que ser honesto, no encuentro una causa definida en la merma de espectadores. Si tomamos como patrón nuestras películas, notamos que han trabajado muy bien, dentro de los promedios históricos, en el caso de la serie musical y en el de las comedias picarescas. Y si vemos el caso de las películas serias, de envergadura, con buena temática, "Desde el Abismo", por ejemplo, el éxito fue descollante. Por lo tanto, en materia de cine nacional, esa merma no la constato en las cifras".

TC: ¿Cuál fue la película que "no anduvo", según tu apreciación?

L.O.R.: Días de ilusión, que no gustó. Pero hubo otra, que sí gustó (Departamento Compartido), pero que también vio resentida su taquilla en setiembre del 80, pero curiosamente, en octubre y noviembre volvió a repuntar".

TC: La época de verano, evidentemente, acusa una merma en el público. En el caso de las películas de Aries, ¿esa merma se hizo sentir?

L.O.R.: Acabamos de estrenar Hace demasiado tiempo que te amo, y las cifras son excelentes. También estrenamos Las vacaciones del amor, y las cifras realmente nos sorprendieron. Por otra par-

te, empezamos el año con **Rumor de guerra**, una película que trabajó muy bien.

TC: El motivo de nuestra encuesta, apunta a buscar causas y soluciones que actualmente afectan al cine. Entre estas causas se encuentran la censura y el precio de la localidad. Concretamente, ¿a ustedes los afecta la censura?

L.O.R.: Te voy a contestar con palabras que he usado todo el año pasado en entrevistas que hemos mantenido con personas de Casa de Gobierno, del Instituto del Cine, etcétera: afecta, por supuesto que sí. Porque lo que no entendemos, y lo que no entiendo; y espero que durante este año se corrija, es que se nos mida con una misma vara a argentinos y extranjeros. Como productor nacional, lo único que pido es eso. Fijáte que como industrial podría pedir tener una mayor amplitud para nosotros, porque al fin y al cabo estamos trabajando en nuestro país, pero hasta ahí no voy. Simplemente pido que se nos mida a argentinos y extranjeros, de la misma manera. Porque se puede apreciar que aquí se ven películas extranjeras, y tal como se dice ahora "de temática adulta", con y sin cortes. Lo que si está afectando al cine nacional, y que lo puede llegar a afectar en profundidad, es la censura, claro. Nosotros fuimos víctimas de ella. Pero hay otra causa que puede ser nefasta para la industria, y es el problema del presupuesto con que se va a tener que manejar el Instituto Nacional de Cinematografía durante el año 81. Porque el Instituto tiene aprobado un presupuesto a valores de junio del 80, a hoy, se puede deducir fácilmente que el presupuesto va a ser escaso para la expansión de la industria. Y eso es muy peligroso porque lo único que producirá es el desaliento en la producción, porque no habrá créditos y los subsidios no se podrán pagar como corresponde. Se van a pagar subsidios con porcentajes retenidos, por miedo a no llegar a cubrir todo al fin del ejercicio. Y esto, desgraciadamente, nace de la aplicación generalizada del IVA, que nos afectó, porque le quitó al Instituto su autarquía. Es decir, ahora el Instituto se maneja con partidas del Tesoro Nacional. Por lo tanto, éste es el problema más alarmante actualmente.

OSCAR RODRIGUEZ, (distribuidor, socio gerente de Transeuropa): "Entiendo que va menos gente al cine, debió a determinadas épocas. En el verano, porque no hay buenas producciones. Luego, si hay películas importantes la gente va. En la medida en que haya tres o cuatro títulos importantes en cartel, el público asiste. Cuando no hay películas, el costo de la entrada influye para que el público busque el buen espectáculo".

TC: A tu juicio, cuáles son los motivos de la ausencia de público: la producción, la falta de dinero, la mala calidad de las películas...

O.R.: Pienso que todo está orientado hacia la mala calidad de las películas y posiblemente falta de producción. No nos tenemos que olvidar que la reciente huelga de actores en los Estados Unidos, evitó que vinieran buenas producciones. Fundamentalmente, creo que el público no va al cine por la falta de "buen cine". Si nos remitimos a títulos importantes como **Expreso de Medianoche**, **Kramer vs. Kramer** o **Desde el Jardín**, nos encontramos con que el público respondió bien. Más aún, con **Desde el Jardín** pasó algo curioso: fue la película que recaudó más en este territorio. A propósito de esto, una revista americana apunta a nuestro país como exitoso, en cuanto a esa recaudación como uno de los más importantes del mundo.

TC: Sabido es que nuestro público es uno de los más inteligentes, en lo que respecta a elegir espectáculos, pero también los hay aquellos que van al cine a pasar el tiempo. ¿Cuáles son las películas, a tu juicio, que más cantidad de público pueden llevar?

O.R.: Y... para el mero pasatiempo hay una película clave que es **¿Y dónde está el piloto?** Una producción sin mayor calidad, sin exorbitante gasto de producción. Pasatiempo también podemos llamar a las películas de Gloria Guida, Edwieg Fenech, que ya, creo yo, no interesa a nadie. Volviendo al cine bueno, al cine intelectual, la prueba está dada: Wajda, Zannussi, Kurosawa, tienen éxito con sus producciones.

TC: ¿Cuál es la solución que buscarías vos, para que la gente vaya más al cine?

O.R.: Traer buenas películas. En el caso de mi compañía, tratamos de que las películas buenas salgan primero. Si hay alguna mala, dormirá, hasta llegado el momento, en el depósito. Llegamos a un estado tal, que no nos da ganas de largas esas malas películas. Lógico, en temporada de verano largamos algo para que Transeuropa siga viviendo, pero en lo posible tratamos de buscar buen material para que el público disfrute de un agradable espectáculo. El es el que dice sí o no.

Norberto Sciscioli

LO QUE OPINA LA CALLE

Martín Aguayo, 20 años, estudiante de cinematografía.

"Todo se debe, creo yo, a varios factores interrelacionados. Fácilmente se podría decir que la crisis económica que sufre el país en los últimos tiempos ha incidido sobre la concurrencia del público al cine. También la censura y la autocensura son condicionantes en este fenómeno pues restan a los films nivel cinematográfico.

No se puede dejar de lado, tampoco, otra causa como la incomodidad de las salas.

La suma de todo esto hace que el espectador reemplace paulatinamente al cine por otras formas de entretenimiento".

Eduardo Faganelli, (empleado).

"Pienso que el motivo principal es el económico. Desgraciadamente, cuando no hay dinero lo primero que se resiente es la cultura".

Rodrigo Espina (asistente de dirección).

Un motivo muy importante es la crisis económica. El otro es el problema de la censura: ¿usted compraría un libro si sabe que le quitaron un capítulo o le cambiaron el final?

Juan Carlos Ibañez, 35 años, empleado público.

"Pienso que el público se puede dividir en dos tendencias perfecta-

mente marcadas: el que es habitué del cine (el aficionado) y el eventual.

Creo que el primero no ha disminuido su asistencia, porque para éste el único gasto que realiza es el de la entrada; no así aquella persona que va de vez en cuando y lo toma como un simple pasatiempo. Este último si ha mermado su asistencia, pues la ida a ver una película implica otras actividades que suponen otros gastos como cenar, estacionar, etc."

Ester Materi, 45 años, ama de casa.

"Estimo que es importante, en los últimos años, el factor económico.

También es causa preponderante el desarrollo de otras técnicas de entretenimiento como la televisión, principal competidora de la cinematografía, pues haciendo un gasto una vez se tiene cine y otros entretenimientos.

Se va al cine de vez en cuando (la TV, por su bajo nivel, no alcanza a satisfacer las pretensiones culturales de las personas) pues esto lleva implícitos gastos que si la calidad de la TV fuera superior nadie se molestaría en afrontar".

Luis Rojas, (locutor).

"Pienso que hay tres razones principales: hay pocos títulos valiosos que despierten el interés del público. Además, este público está cansado de paternalismos, de que otros decidan por él que es lo que se debe o no ver en el cine. Y, por último, el alto costo de las entradas".

María C. Morales, (estudiante de psicología).

"No estaba enterada de esto, pero si es así considero es porque la gente está empezando a cansarse de los manoseos. De los cortes de la censura y de los que se hacen por razones de programación. De los programas que no dan información sobre la película pero sí mucha publicidad, del trato por parte de acomodadores y «boleteros» y del precio de las entradas".

(Encuestas de Patricio Andrés y Luis Mujica)

CARAMELOS SURTIDOS



PREMIO QUISQUILLOSO. A quienes manejaron durante su estada en Buenos Aires a Robert de Niro y sus relaciones con la prensa, articulando un sistema preferencial que demuestra que, para aquellos, las diferencias sociales en materia de periodistas y medios, aún siguen existiendo. Buen apunte aristocratizante para Mr. de Niro, excelente actor en su saga de personajes no precisamente aristocratizantes.

PREMIO TRISTEZA. A la industria cinematográfica argentina, que pasados los primeros 60 días del año apenas estrenó un intento (**Las aventuras de Cepillo**) y mucho, mucho celuloide (**Ritmo, amor y primavera, Las vacaciones del amor**).

PREMIO DESNATADO. A quienes programan cine por los canales de televisión, de cualquier manera y sin problemas visibles de conciencia.

PREMIO COMPRENSIVO. Al Dr. Alberto León, titular del Ente Honorario de Calificación Cinematográfica, que no pudo contestar a un pequeño reportaje solicitado por **Todo Cine**, aduciendo que tenía mucho trabajo y estaba él solo con su secretario para resolverlo. Prometió, sin embargo, que en un futuro próximo se reunirá con nosotros.

MUÑEQUITAS PORTEÑAS



Argumento:

Maria Esther es una muchacha humilde y trabajadora, que convive con don Antonio, su padre, un hombre dominado por el alcohol. Ella tiene novio, pero se deja seducir por un hombre que terminará alejándola del hogar y la iniciará como cantante de tangos. Al disparar contra el galán, don Antonio irá a la cárcel. La muchacha, que ya lo había abandonado, ahora no encuentra trabajo y, desesperada, se arroja a las aguas del Riachuelo, de donde será salvada por su antiguo novio, con quien iniciará un nuevo camino hacia la felicidad.

Con anterioridad a **Muñequitas porteñas**, el realizador José Agustín Ferreyra había intentado el camino hacia la sonorización con discos (sistema Vitaphone) en dos títulos. El primero fue **La canción del gaucho**, que se filmó muda y luego, en los estudios Side, se le agregó un fondo musical y un tango interpretado por María Turgenova. El otro, anunciado como "la primera producción sonora, cantada y hablada", fue **El cantar de mi ciudad** y su sonorización estaba limitada a un breve diálogo entre

los protagonistas, dos canciones interpretadas por la Turgenova (una a dúo con Felipe Farah), un fondo musical y una escena muda, donde la voz de la mujer era imitada por una flauta y la del hombre por un trombón.

Pero fue **Muñequitas porteñas**, el film que marcó el comienzo del sonido en el cine nacional. Pese a ello, Ferreyra "cuidó de que no fuera abusivamente sonora" (según lo señala su historiador, Jorge Miguel Couselo en "El negro Ferreyra, un cine por instinto"). Los dos primeros actos eran totalmente mudos y su asunto y sus personajes estaban simbolizados por muñecos de una juguetería. Típicos lugares de Buenos Aires, radiografiados por la cámara, fueron los que reemplazaron a las palabras y, según una crítica de la época, valieron por sí solos, toda la película.

Al avanzar el metraje, Ferreyra se internó en la línea melodramática que luego cultivaría en otros títulos, sin por ello, restarle interés y calidad

al desarrollo de la trama, matizada con la cocolichésca intervención cómica del actor Serafín Paoli.

Hacia el final, Ferreyra acumuló algunas secuencias semidocumentales (las calles de la ciudad, el puerto) que lo retrotrajeron a sus aciertos del comienzo.

Muñequitas porteñas (que en los títulos de presentación figuraba en singular, aunque se publicitó en avisos, afiches y programas con el plural con que hoy se la conoce), registró la primera intervención cinematográfica profesional de Mario Sofficci, que antes había intervenido en **Muñeca** (1924), un ensayo experimental en 16 mm que también dirigió.

Inmediatamente después de **Muñequitas porteñas**, Ferreyra intentó (simultáneamente con Moglia Barth con **¡Tango!** y el Equipo Lumiton con **Los tres berretines**) la sonorización por medio del sistema Movietone (con el sonido impreso en la película), con **Rapsodia gaucha** (1932), film que nunca se es-

trenó en razón de que sus diálogos resultaron ininteligibles.

Jorge Abel Martin

Ficha técnica:

Pr.: Adolfo Z. Wilson, para Patagonia Film; r. y arg.: **José Agustín Ferreyra**; f: Gumer Barreiros y Tadeo Lempard; s: Alfredo Murúa y Genaro Sciabarra (est. Side); e: Antonio Magnano; m: Hans Bredt; est: Ariel (Boedo 51); dist: Terra; estr.: 7-8-31, en el Renacimiento. Int.: María Turgenova (Maria Esther), Florentino Delbene (Alberto), Arturo Forte (Héctor Laborda), Mario Sofficci (don Antonio), Laura Montiel (Adela), Antonio Ber Ciani (Rodolfo), Serafín Paoli (don Nicola), Edel Randon (Blanca), Rivela Toñeti (Margot), Julio Bunge (peluquero), Dionisio Giacomo (marinero).

LATINO-AMERICA AL DIA

Chile

1981 se inició con un 30 % menos de espectadores teniendo en cuenta igual período de 1980. Desde luego que la alarma cundió entre distribuidores y productores, por lo que se resolvió rebajar el precio de las localidades en un 50 % dos días a la semana. La política de "precios populares", en su momento combatida por los exhibidores, no ha solucionado la crisis, si bien evitó el alejamiento aún mayor de espectadores. La crisis de la economía chilena alcanza por supuesto a la industria cinematográfica. Se han cerrado varias salas cinematográficas (la última fue la del cine TOESCA de Santiago) y correrían igual suerte los cines "Lido", "Alfil" y "Florida".

Con respecto a la censura, la política del llamado Consejo de Calificación Cinematográfica parece dispuesta a promover una suerte de apertura que choca aparentemente con las pautas del Ministerio del Interior, cartera ministerial que refleja fielmente los postulados del gobierno de Pinochet en materia de censura para los medios masivos de comunicación. Los inspectores del organismo estatal no muestran el mismo celo represivo para la televisión, ya que algunas de las películas calificadas como "prohibidas para menores de 21 años" en las salas de primera línea son exhibidas por TV en horarios centrales, es decir, aquellos donde la audiencia se incrementa sensiblemente.

El negocio cinematográfico chileno cuenta con distribuidoras líderes en materia de recaudación. En ese sentido se destacan Fox-Columbia, CONATE y Action Films, distribuidoras de las tres películas que durante 1980 monopolizaron la

atención del público. Nos referimos a **Kramer vs. Kramer**, **El Tambor** y **Apocalipsis ahora**, respectivamente.

Brasil

Desde el golpe de estado de 1964, Brasil ha experimentado significativos cambios. Aún manteniendo las pautas estructurales que llevaron a los militares a detentar un poder que, luego de 17 años, parece reclamar una urgente salida democrática. Los medios masivos de comunicación no podrían estar marginados de este proceso. Primero la radio, luego la televisión y ahora el cine, han sido escenarios de una sensible metamorfosis, muy saludable por cierto, si se tiene en cuenta que se ha dado cabida a nuevos creadores, representantes de un Brasil real. La aprobación y posterior exhibición de **El imperio de los sentidos** aceleró esa reactivación. La película de Nagisa Oshima se exhibió sin cortes en San Pablo logrando una respuesta masiva por parte de los espectadores. Sectores de la prensa paulista "generalmente bien informados" comentaron que la película fue exhibida gracias a que en la privada especialmente organizada para ministros y funcionarios se "coló" el hijo menor del ministro de informaciones Abi Ackel, lo que provocó un "mini-escándalo" en áreas gubernamentales. Pero al margen de la crónica frívola, a partir de la exhibición del filme japonés fueron liberadas películas que se hallaban enlatadas desde 1973 como **Zabiskie Point**, **Sacco y Vanzatti**, **La clase obrera va al paraíso**, **Miní metalúrgico**, **Lenny**, **Joe Hill**, **La naranja mecánica**, **Z** y **Decamerón** entre otras. La importancia de Brasil como mercado consumidor se demuestra ahora con el anuncio a través de una publicidad agresiva de títulos de envergadura como **La luna**, de Bertolucci, **Noveciento**, del mismo director y **El casamiento de María Braun**, de Fassbinder, ya exhibida en Buenos Aires. Mientras tanto, el largometraje documental **Ciertas palabras con Chico Buarque** recientemente exhibida en San Pablo despertó una encendida polémica entre los críticos paulistas producto de un "destape" de consecuencias imprevisibles.

Perú

El senador oficialista Enrique Bernalles Ballesteros presentó a la Cámara un proyecto de ley en relación a las películas pornográficas. Paralelamente se ha dado a conocer un comunicado firmado por las cinco asociaciones gremiales, tres distribuidoras y dos exhibidoras, con sede en Lima, en el que se expresa el unánime rechazo al proyecto mencionado. El senador Ballesteros señala entre otros aspectos la necesidad de que las salas cinematográficas se clasifiquen en cuatro grupos: de Arte y Ensayo, familiares, comerciales y salas "X", supuestamente destinadas a exhibir material pornográfico. Por su parte los distribuidores sostienen que "en nombre de la familia y el niño", se pretende vulnerar los derechos fundamentales de la persona humana creando obstáculos o impedimentos que confinan la visión de determinadas películas a ciertas salas. Obstaculizar o disminuir, también significa censurar o restringir el radio de acción. La polémica llegó a las más altas esferas del gobierno. El Director General del Sistema Nacional de Difusión, Miguel Alva Orlandini, al mejor estilo "Poncio Pilatos" señaló en una reciente conferencia de prensa, que el senado decidirá finalmente la posición a adoptar. "No creo en la pornografía como forma de arte —dijo—, pero con el mismo criterio pienso que cada uno de nosotros, como adultos tenemos la capacidad de decidir si queremos ver o no ese tipo de películas".

Angelus

Sala de Arte

SUIPACHA 834 - Tel. 31-8213

11/3 a 19/3	Poemas de Alfredo Andrés sobre obras de Alio Guillermo, Alves Héctor, Borré Rubén, Echegaray Gladys, Gómez Catoira José Luis, Martín Rafael, Sapia Armando, Vallmitjana Victor, Vidal Blas, Langone Carlos.	31/7 a 13/8	Sala 1 Vega Inés pintura
20/3 a 9/4	ANGELES en ANGELUS Zar Graciela (3º Premio Nacional de Grabado 1980) Sapia Armando (2º Premio Nacional de Dibujo 1980) Sala 1 Ungar Eduardo (Pintura) Sala 2 Lasser Carlos	14/8 a 27/8	Sala 1 Gómez Catoira José Luis pintura
10/4 a 23/4	Sala 1 Alvez Héctor relieve cerámicos Sala 2 Pastine Sergio pintura	28/8 a 10/9	Sala 1 Borré Rubén pintura
24/4 a 7/5	Sala 1 Di Luciano Claudia pintura Sala 2 Elorriaga Cristina grabados	25/9 a 8/10	Salas 1 y 2 Pesce Ernesto (dibujos, grabado)
22/5 a 4/6	Sala 1 Nanni Fabian tallas en madera Sala 2 Miró Hernán pintura	23/10 a 5/11	Sala 1 Gil Mariño Martín pintura
5/6 a 18/6	Salas 1 y 2 Scafati Luis (3º Premio Nacional de Dibujo 1980) dibujos	6/11 a 19/11	Sala 1 Perteagudo Carlos pintura
17/7 a 30/7	Sala 1 J. C. Pizzaro pintura	20/11 a 3/12	Sala 1 Pasarella Nicolás pintura
		4/12 a 17/12	Sala 1 Alio Guillermo dibujo
		21/12 a 5/1/1982	Arte de Bolsillo
			Sala 2 Zimmerman Daniel dibujos
			Sala 2 Briuolo Martha pintura
			Sala 2 Vallmitjana Victor dibujo
			Salas 2 y 3 Aphalo Marcela escultura
			Sala 2 Echegaray Gladys grabado

HORARIO 11 a 12,30 y 16 a 20,30 — Sábados 11 a 13

Proximidades

Con John Hurt y Anthony Hopkins

LA MONSTRUOSIDAD DE «EL ELEFANTE» Y LA LUCHA POR LA DIGNIDAD HUMANA

Uno de los importantes films que se anuncian para esta temporada, es sin lugar a duda **El hombre elefante** (*The elephant man*), una producción de la Brookfilms (comandada por Mel Brooks) y dirigida por David Lynch, que distribuirá Trans-europa en la Argentina. Lynch es un director nacido en Montana, EE.UU. y cursó estudios en la Academia de Artes de Pensilvania obteniendo en aquel entonces la beca del Instituto Americano de la Cinematografía para realizar una película en 16 mm, que a la vez le valió el ingreso al Centro de Estudios Avanzados de Cinematografía de Los Angeles. Allí escribió, dirigió y produjo en 35 mm su primer largo **Eraserhead**, un film fantástico que al ser visto por Brooks y Stuart Cornfeld, cabezas de la nueva empresa productora, decidieron que era el director ideal para su proyecto de llevar a la pantalla la biografía de John Merrick. **El hombre elefante**, versión que no es la que Buenos Aires ni Broadway presenciaron en el teatro, ya que ésta, la de Lynch, se ciñe absolutamente a los hechos reales. A los 33 años de edad, David Lynch se ha transformado en un director importante, cuyas próximas producciones serán, sin lugar a dudas, vistas con ojos atentos.

La historia de **El hombre elefante** relata la vida dramática de un deforme físico, John Merrick, según los testimonios consignados en dos libros: el del doctor Frederick Trevers (uno de los personajes principales del film, interpretado por Anthony Hopkins) y la documentación recopilada por Ashley Montagu sobre el personaje de la película interpretado por John Hurt. La relación entre una víctima de terribles deformaciones físicas y un eminente

te cirujano es un ejemplo que enaltece los más nobles sentimientos humanos. Como otro símbolo que une compasión y coraje, Anne Bancroft (la esposa de Mel Brooks) personifica a una famosa actriz de la época victoriana, que se empeña en que la sociedad que le aplaude también reconozca y acepte como un semejante al "hombre elefante". Integran el reparto otras figuras de importancia como Sir John Gielgud (**Providence**) y Dame Wendy Hiller. También se destaca la labor del maquillador Chris Tucker, el experto que tuvo a su cargo la caracterización de John Hurt, quien en varias escenas muestra las facciones deformadas que dieron origen al apelativo del personaje. En otras secuencias se lo ve con el rostro cubierto por una capucha, como subrayando que no se ha intentado y no es en ningún sentido una película de terror. Para descartar esa impresión y también dotar de un clima de evocación nostálgica de las calles de Londres, su espesa niebla y su clima tan particular, el film fue rodado en blanco y negro, ya que Lynch no necesita de sensacionalismos para crear los climas y los dramas necesarios para armar la dramática historia de John Merrick.

Anthony Hopkins, el recordado protagonista de films como **Un puente demasiado lejos**, **Magia** y **La otra vida de Audrey Rose** declaró durante el rodaje de **El hombre elefante** los grandes cambios que se produjeron en su personalidad: "Todo empezó cuando fui a vivir a Los Angeles después de la representación en Broadway de **Equus**. Jenny y yo habíamos estado casados durante dos años, pero todo el tiempo que estuvimos en Nueva York pasé mis ratos li-

bres en bares, perjudicándome. Cuando llegué a Los Angeles estaba en una mala situación, pero felizmente pude recuperarme. Hasta ese momento me consideraba indestructible, fui capaz de encontrar cierta humildad". El casamiento de Tony fue un factor considerable en todo esto. El había encontrado a Jenny en los estudios de Pinewood en 1969, ella era la secretaria de uno de los ejecutivos. Se casaron tres años después y eso significó una ayuda enorme para él: "Ella logró que mis días fueran muy agradables. Llevamos una vida muy apacible en nuestra casa de Benedict Canyon, en Beverly Hills. La mayoría de nuestros amigos son ajenos al negocio, y pese a que ahora hay una colonia inglesa grande en Hollywood, no nos mezclamos con ellos. En cierto sentido creo que es una reacción a la época de los pubs en Inglaterra: la bohemia, el acostarse tarde, hablar permanentemente sobre mi trabajo cinematográfico".

Hay un sinfín de fiestas en Hollywood y los Hopkins se las arreglan para evitarlas; eso sí, van frecuentemente al cine. "El American Film Institute siempre realiza homenajes a una estrella o a otra", dice Tony. "Siempre encontramos gente conocida, Carol Burnett o James Stewart, nos gusta encontrar a las grandes estrellas. Fuimos a la cena de la AFI para Bette Davis. Henry Fonda estaba allí, Jane y también Paul Henried. Mostraron trozos de películas de la Davis y ella recibió un premio, que inmediatamente se deshizo entre sus manos! En la fiesta también estaban James Stewart, John Wayne y Liz Taylor, nuestros compañeros de mesa eran Fred Mac Murray de un lado y Lee Marvin del otro".

Olivia Newton-John. ¿Podría ser considerada como la nueva versión de Doris Day, la versión "aggionata" de la intérprete de "Té para dos", compañera de comedias del arbóreo Rock Hudson? Sin lugar a dudas: es rubia y casi un producto típico norteamericano como las sopas Campbell, canta y pega saltitos. Nació a la fama a la sombra de cierta **Fiebre del sábado por la noche**, es decir, un poco a la rastra del perfil y los meneos de John Travolta. Pero pronto se independizó. Es decir, conformó un producto comercial con dividendos propios. Grabó discos que fueron "hits", vendiendo cantidades que ni Ella Fitzgerald ni Sarah Vaughan —pobres y geniales—, soñaron. Producto consumible en dosis para mayorías, retornó en **Xanadú**, haciéndose la Diosa, cantando sobre patinetas, y comprándose el lujo de aparecer a centímetros apenas de Gene Kelly.

A. A.

Burt Reynolds. Desde su condición de "norteamericano sexy" que inclusive se atrevió a posar confiando totalmente en sus armoniosidades anatómicas, hasta su acceso a eficaz comediante —cómico inclusive— y "personaje" que maneja con eficacia la auto—burla (Mel Brooks mediante), Burt Reynolds ha transitado un largo camino, que acaba de llegar al irónico y festejado personaje de "Bandido", en películas como la reciente **Dos pícaros con suerte al ataque**. Sus últimas actuaciones, precisamente, lo muestran integrando algunos de los mejores equipos del cine norteamericano actual. Esto es, aquellos donde al lado de directores con algo que decir, indefectiblemente cuestionantes, compuso personajes en películas que, más allá de sus bondades de realización, importaban por un sentimiento crítico claramente explicitado. Con risas o sin ellas.

A. A.

Gena Rowlands. Actriz de profesión, esposa del talentoso John Casavettes (**Shadows**), acaba de protagonizar la última realización de su marido, **Gloria**, una película que barrió a muchas en recientes festivales europeos. A la manera de un fresco hiperrealista —como la denominación que utilizan los pintores para calificar cierta sublimación de la realidad circundante—, **Gloria** (animado por una notable Rowlands, que nunca fue una estrella), es algo así como la historia de un Humphrey Bogart con faldas. Una señora individualista, marginal y de armas tomar, que, al ser impulsada a salir de su vida calma, no vacila en manejar con decisión y puntería, revólveres y pistolas mientras se enfrenta a pandillas de mafiosos en la gran ciudad. El film aludido —presentado por Columbia Fox—, conforma el particular retrato de un ser contemporáneo, valorizado por la Rowlands.

Walter Matthau y Glenda Jackson. Intérpretes centrales de **El espía más peligroso del mundo**, presentado por C.C.N., constituyen una pareja de imprevisibles resultados, en cuanto a la repercusión que puedan tener en el público, más que nada, por el altísimo nivel de ambos intérpretes. Glenda Jackson, pasó por el drama y la comedia con parejos resultados. Algo parecido sucedió con Matthau, aunque el último de los géneros aludidos parece haberse constituido en una de sus especialidades (recuérdese su papel en **Primera Plana**, de Billy Wilder). Intérpretes prestigiados por creadores de Estados Unidos e Inglaterra, tanto uno como la otra, pertenecen a esa raza de actrices y actores para los cuales, auténticamente, no existen los papeles pequeños. En esta ocasión, los ribetes de una obra estructurada como un "policial", dan pie para los despliegues histriónicos de ambos.





Sissy Spacek. Existen intérpretes cuya presencia física suele encasillarlos, ya desde el comienzo de sus carreras, en determinados "tipos". Cuando la Spacek deslumbró y atornilló en sus asientos a los públicos del mundo con su terrorífico rol en **Carrie**, de Brian De Palma, todos los especialistas coincidieron en que, de un modo u otro, su suerte estaba echada. Aquel papel y un rostro fuera de lo común por demás, fundamentaron el llegar a tal aserto. Con el correr de los días, la intérprete principal de **La hija del minero**, que presenta CIC, fue dando las pautas de que era una actriz fuera de lo común, una mujer de sugerente y cambiante belleza. Lo que es lo mismo que decir, una actriz con todo lo necesario para una carrera fructífera —como ya lo es—, gracias a un talento cuyos agudos vértices "visten" y enriquecen cualquier personaje.

Goldie Hawn. Acompañada por Chevy Chase (juntos armaron la pimpante pareja de **Juego sucio**, la deliciosa comedia que dirigió Colin Higgins en su primera incursión como realizador), y con la participación de Charles Grodin, es el eje de **Parece que fue ayer (Seems Like Old Times)**, film distribuido por Columbia y dirigido por Jay Sandrich, con otra indiscutible estrella: el guionista Neil Simon, toda una autoridad en materia de comedias. Para esta película, Hawn —"sexy y simpática", según Simon—, compone el papel de la valerosa abogada Glenda Parks, y reedita los sucesos que viene logrando en la pantalla grande, desde que la Academia le otorgó el Premio como Mejor Actriz Secundaria (su primer papel en cine), por su desempeño en **Flor de Cactus**. Para los memoriosos y "fans", vale recordar que Goldie Hawn trabajó también en **Shampoo**, con Warren Beatty.

Richard Dreyfus. Es, sin lugar a dudas, uno de los nuevos rostros del cine norteamericano. A años luz de cualquiera de los conceptos que determinaron la especie conocida como "galán" y su posterior evolución, suele decirse que Dreyfus tiene "encanto". Por encima de tales consideraciones, es un actor inteligente y capaz de crear personajes con sutilísimos matices. **Encuentros cercanos del tercer tipo** y **Tiburón**, ambas de Steven Spielberg, y **La chica del adiós**, entre otras, dieron la medida del arte de Dreyfus. Este, reaparece ahora, en una particular historia realizada por Joel Oliansky y distribuida por Columbia: **La competencia (The Competition)**. Una película de corte romántico, donde se escuchará música de los grandes clásicos y —cosa curiosa—, la "Sonata para piano", del argentino Roberto Ginastera, ejecutada por nuestro compatriota Eduardo Delgado.

Gene Kelly. Acaba de reaparecer en **Xanadu**, producción distribuida por CIC. Más allá de las consideraciones que el film puede motivar, el mismo implica un recordatorio de Mr. Kelly. Nombre **fundamental** del cine (por ejemplo, al lado de Orson Welles, Jean Renoir, Jean-Luc Godard y Vittorio de Sica), revolucionó el género musical, con coreografías imaginativas, que incorporaban el elemento psicológico, el fileteo social (siempre desde una perspectiva crítica), y los datos cotidianos. Luego de media docena de películas que avalan lo dicho, se llamó a sostiêgo, tal vez debido a que el talento, como cualquier otra cosa viviente, comienza y termina. **Cantando en la lluvia** (más allá del equipo que formó con Stanley Donen), rubricó el lenguaje de Kelly, junto a **Siempre hay un día feliz**, **Un día en Nueva York** y fragmentos de otros varios films.

A. A.

HOMBRE LA

Hoy Anthony Hopkins se mantiene alejado de la vida noctámbula.

Su casamiento con Jenny y la vida tranquila le otorgan una dicha inmensa.

Cabe destacar que la fotografía de **El hombre elefante** es de Freddie Francis, que se iniciara en la dirección de fotografía y luego se dedicara a dirigir films de terror.

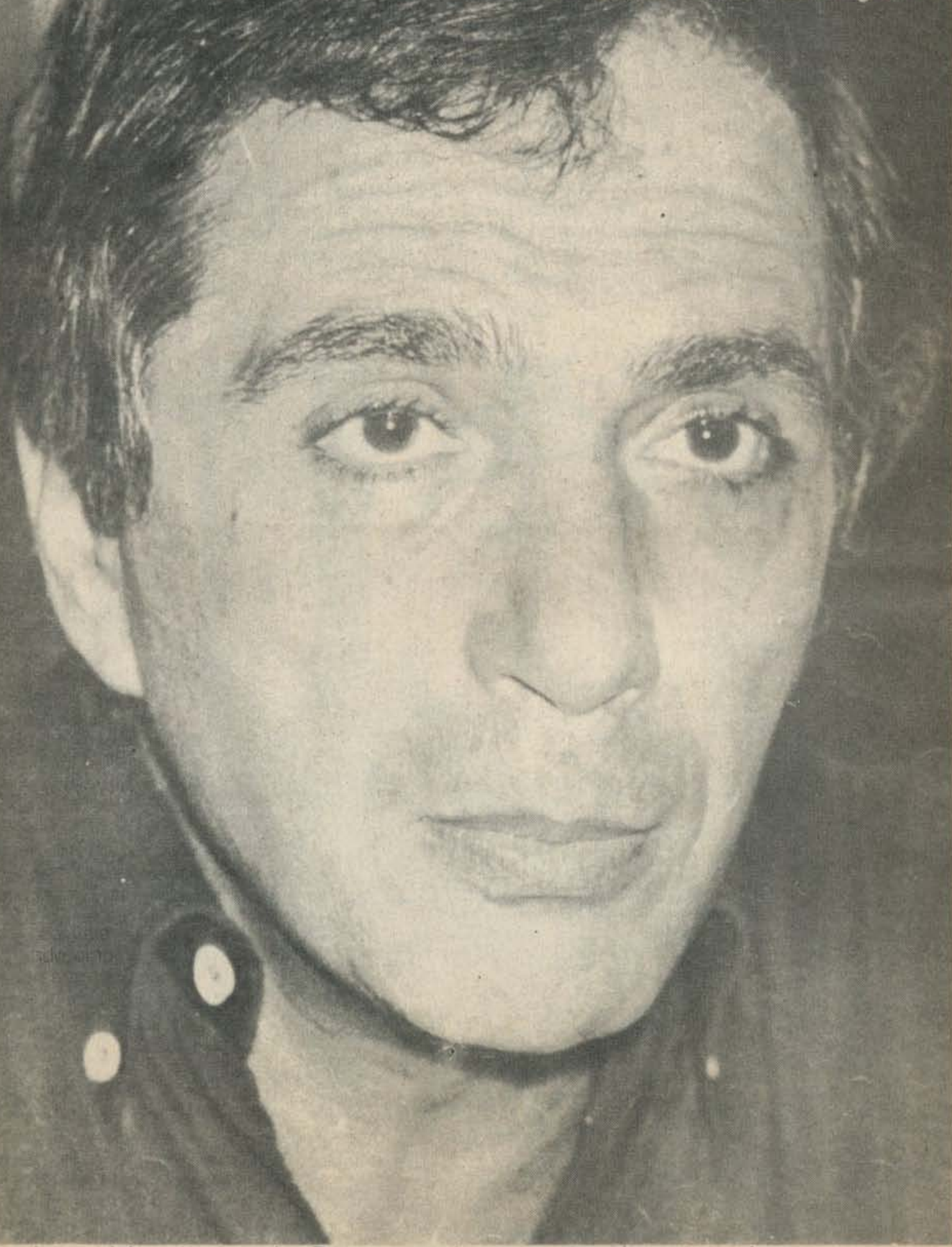
Completan el reparto Freddie Jones, Michel Elphick, Hanna Gordon y Helen Ryan como la princesa Alejandra.

Bajo la capucha se esconde el rostro de John Merrik, el personaje eponimo interpretado por John Hurt en el film de David Lynch.



RENAN: SENTIMENTAL DE CARNE HUESO Y CELULOIDE

Escribe Claudio Daniel Minghetti



En un momento determinado de nuestras vidas algo parece encaminarlas hacia una meta definitiva, precisa...

Durante la última década, nuestro cine, en general, ha dado pocas muestras de trabajo homogéneo y de una carrera nivelada en cuanto a producción y calidad sobresalientes. Pocos ejemplos que trasuntarán lo complejo, lo real.

Con Sergio Renán, uno de los más particulares personajes de la fauna porteña parece suceder algo diferente, una necesidad de buscar lo nuevo, lo distinto, que en nuestro cine es encontrarnos a nosotros mismos, saber mostrarnos sin artificiosidades, malabarismos o fantasías. Lo nuevo en cuanto contenido de una larga época de baratijas y productos para el consumo pasatista, fue la adaptación del cuento de Mario Benedetti que en **La tregua** marcó el punto muy claro de un renacimiento pasajero e inolvidable que tuvo nuestra cinematografía en aquellos años. Sergio Cohan, tal su verdadero nombre, ha atravesado a lo largo de su carrera que comenzó en 1951 tres medios que son la base fundamental de la transmisión de pensamientos en las culturas modernas: el cine, el teatro y la televisión. Ya desde sus pequeñas actuaciones en **Pasó en mi barrio**, de Mario Soficci (1951) o **Violencia en la ciudad**, de Enrique de Rosas h. (1956), comenzó a dibujarse una imagen muy particular para el público y la crítica, que rápidamente vislumbró un singular carácter en sus actuaciones. Su carrera actuarial en cine tendrá importantes participaciones: **la cifra impar**, de Manuel Antín; **El perseguidor**, de Osías Wilenski, un film en el cual interpretó aquel especial saxofonista del cuento de Julio Cortázar; **Circe**, nuevamente dirigido por Antín; **Los evadidos**, de Enrique Carreras; **Asalto a la ciudad**, una incursión direccional en la carrera de Carlos Cores; **Los hipócritas**, de Enrique Carreras; **Orden de matar**, un drama policial dirigido por Román Viñoly Barreto; **Castigo al traidor**, un excelente film de Manuel Antín; **Humo de marihuana**, de Lucas Demare; **Martín Fierro**, de Leopoldo Torre Nilson, en el que protagoniza a un teniente de nuestro ejército; **Somos los mejores!**, de Federico Padilla; un excelente film que se llamó **Y que patatin, y que patatán**, dirigido por Mario Sábato en el oscuro capítulo titulado **Piedra blanca cayendo en un po-**

zo negro; **Juan Manuel de Rosas**, aquel discutido film de Manuel Antín; **Heroína**, de Ramón de la Torre; el Simón Haffner (el rufián melancólico) de Roberto Arlt en **Los siete locos**, una de las piezas maestras de Torre Nilson, y en **El poder de las tinieblas**, de Mario Sábato corporizando el papel protagónico. Sus notables actuaciones teatrales en **El reñidero**, de Sergio De Cecco; **Subsuelo**, de Samuel Eichelbaum; **El hombre y las armas**, de Bernard Shaw o **La fiesta de cumpleaños y La vuelta al hogar** de Harold Pinter. En 1976 comenzaría su corta pero efectiva carrera televisiva en **Las grandes novelas** por Canal 7. Allí y llevadas de su mano se verán excelentes adaptaciones de novelas, luego de sus primeras experiencias teatrales con obras como **Las criadas** de Jean Genet, **Víctor o los niños en el poder**, de Vitrac (1971); **Casa de muñecas**, de Ibsen y **Las visitas**, de Palant, en 1972; **La vuelta al hogar**, de Harold Pinter en 1973, poco antes de dirigir su primer largometraje y en teatro **Sabor a miel**, de Shelang Delaney con Soledad Silveyra, a quien luego en 1979 dirigirá en **Gigí**, de Colette.

Como director de cine Renán resulta un personaje totalmente diferente. Probablemente su origen teatral influya notablemente sobre sus puestas cinematográficas: todas dirigidas hacia la persona y sus actitudes, hacia la observación de los hechos cotidianos, de los dramas ciudadanos. De allí sus versiones de Benedetti y Haroldo Conti, plenas de lugares y situaciones de las cuales no estamos alejados. Con ese tipo de temáticas, Renán supo llegar hasta los sentimientos mismos del público, en una etapa clave de nuestra vida: el año 1974. Con ella no sólo pudimos ver el amor de un director por sus personajes, sino también la necesidad de expresar los estados de ánimo de toda una sociedad que vio en **La tregua** la libertad, la claridad y la sinceridad de un montón de cosas que hace mucho tiempo no se decían. Aquellos que no tuvieron la oportunidad de verla (ya que por televisión sólo se proyectó en dos oportunidades) podrán pensar que fue un aprovechamiento de una situación política: **La tregua** apunta a nosotros como seres humanos, de una manera sólo posible en un cine sin limitaciones de índole temática, pero esto no se nota en la agresividad de un guión o las tendencias que puedan emitirse en su transcurso.

La libertad a que me refiero, y que podría llamarse espiritual, es una libertad que nace espontáneamente de las personas que la sienten como suya y que está inmediatamente asociada (muy lógicamente) a un contexto determinado en el que cada uno tiene tiempo y ganas de relacionarse, de conocerse. **La tregua** es una historia de amor, pero tras de ella se mueve toda una sociedad harta de productos vacíos, triviales, opacos, absurdos, y que busca en el cine el verdadero "contenido cinematográfico". ¿O acaso los creadores no forman parte de los dramas, de las luchas y de todo eso cotidiano que configura a una ciudad como Buenos Aires? ¿Es posible repetir un suceso como aquel en el que se reunieron Ana María Picchio, Héctor Alterio, Luis Brandoni, Marilina Ross, Walter Vidarte, Enrique Pinti, Antonio Gasalla y tantos otros que de la adaptación de Benedetti hecha por Renán y Aida Bortnik hicieron una pieza irrepetible, única?

Renán maneja hábilmente los interiores pero sabe que dentro de un colectivo puede crearse el clima exacto de un estado de ánimo. Pero no obtiene un producto sólido o totalmente desarrollado con **Creecer de golpe**, adaptación del cuento **Alrededor de la jaula** de Haroldo Conti. Las ideas parecen dilatarse y perderse no por una falla evidéntisima, sino por una falta de adaptación que supiese transmitir una serie de climas literarios y no solamente la esencia misma de la historia, pero igualmente obtiene de parte de Ubaldo Martínez su mejor actuación, acompañada por una inusual música de Rodolfo Mederos. Capitales privados argentinos, una vez concluido el Mundial de Fútbol '78 encargan a Renán el armado de un film en el que se incluirán escenas filmadas durante los partidos por un equipo brasileño con sketches que sí serían dirigidos por él. El producto, más allá de poseer valores muy relativos, no se puede considerar como obra ni de Renán ni de cualquier otra persona ya que su contenido es neutro.

Contrariamente a los films argentinos con buenas intenciones que por esa época observaban un moderado éxito, **La fiesta de todos** acaparó cifras records. Pocos al ver ese film sabrán que su director había ganado anteriormente nueve distinciones por **Las grandes novelas**, o que **La tregua** fue la única película argentina a lo largo de la historia, nominada en la terna para el Oscar a la Mejor Película Extranjera de aquel año.



Pero Renán no paralizó su actividad. En 1979 presenta su éxito teatral más importante en cuanto a público y producción: **Drácula**, de John Balderston y Hamilton Dean basados en la inmortal novela de Bram Stoker, la que dirige y protagoniza en forma magistral.

Renán permanece en un largo silencio cinematográfico. La sombra. Un proyecto.

Una vieja amistad y la traición

Su sensibilidad aguda y particular le señalan **Los desangelados**,

un "policial" escrito por un humorista y pintor, Geno Díaz, que imprime en cada una de las páginas ese gusto por lo porteño, por un idioma claramente definido, por la observación de los pequeños detalles que nos dan identidad. A partir de allí desarrolló un argumento, que en realidad es una excusa para proyectar las propias vivencias de un escritor dentro de una trama argumental. Esa excusa, válida de por sí, es la que servirá también a Renán para construir su film. Si bien en el producto definitivo ex-

ten algunas morosidades y personajes poco estereotipados, existen otros que son fiel pintura de tipos palpables, nuestros. Y es ahí donde Renán acierta nuevamente: muestra realidades, hechos posibles, muy posibles. Quizás ésta sea nuevamente una etapa de trance hacia algo mejor, pero vale, ya que hoy el cine necesita nuevos aires. Renán los trae consigo. **Sentimental**, ese réquiem para un amigo, es un desafío, que el espectador deberá aceptar para tener la última palabra.

SERGIO RENAN

La obra de un director de cine. La imaginación al poder. La inspiración del momento. Los temores de un creador. Los proyectos. El poder y la servidumbre. Un porteño y el compromiso. El lenguaje.

TODOCINE: ¿Ya que tu carrera es una estructuración de cine y teatro, qué diferencias o contactos encontrás entre uno y otro?

SERGIO RENAN: Mirá, en ambos casos estás contando una historia habitualmente de personas. A partir de un punto determinado, al detenerme, pude resolver algunos aspectos, algunos prejuicios ante lo que se llama "lenguaje cinematográfico" y me plantee que tanto estás contando historias de personas y mientras estas historias sean de índole naturalista, hay leyes dramáticas muy precisas que se deben respetar, en el caso del cine bien definidas, como en el caso del teatro. Con esto quiero decir que los

personajes tienen conductas que obedecen a motivaciones precisas, es decir, a sufrimientos y pensamientos ordenados que tienen una continuidad dramática determinada y que provocan conductas. Esas conductas son determinadas para la elección de unas palabras y no de otras, a determinadas actitudes físicas y no de otras. A partir de aquel momento es que yo sintetizo la idea de hacer cine. Arranco de ahí y todo lo demás lo condiciono.

Una vez que tengo clara la historia en el sentido de todos los componentes que deben integrarla, incluyendo el equipo técnico, incluyendo la necesidad de diversificación virtual que pasa por los decorados

a la elección del interior-exterior, día-noche, etc. me instalo en lo que me importa que es la gente que habita la pantalla.

Este concepto significa seguir su conducta y luego mostrar en la pantalla lo que yo llamo lo debido. Esto desde luego parece una bolder, ya que siempre lo que se hace es lo debido, pero la elección de un plazo fijo o un plano en movimiento, un plano corto o un plano largo, una determinada intensidad de luz u otra, da diferentes resultados, por lo cual lo debido puede ser lo debido para mí o para otro director. Esto es en el aspecto de la prioridad dramática o por sobre todo otro factor absolutamente común para



mi, mi manera de hacer cine o teatro. Desde este momento en más, todos los otros factores son complementarios. Las diferencias de lenguaje determinan que en el caso del cine sean mayores las posibilidades de imaginación visual. Igualmente, de todas maneras, en mi caso no creo que sean demasiadas. En el cine, creo que los límites de la imaginación —no sólo visual sino toda la que hace a la historia que vas a contar—, son menores que en el teatro. Lo que tiene de hermoso el teatro es el constante contacto con el público, pero esto, que es algo tan enriquecedor y nutritivo, lo vivo cuando trabajo como actor; normalmente cuando trabajo como director prefiero el cine sin ninguna duda.

¿Para armar tus películas, con qué tipo de guión te manejas?

S.R.: Un guión con cierta definición, pero es bastante detallado, porque mis estructuras son de este tipo y yo cuando trabajo con mis guionistas, automáticamente empiezo por lo que entiendo por situaciones, que es lo que imaginás. Esa situación, como decía en un comienzo, responde con la cara concreta de un actor o de una actriz y transcurre en un lugar preciso y es como si te dijera que al terminar de escribir ya estuviera filmada, o que ya se cómo es. Desde luego, ocurre que este actor después no es él mismo, que la producción no te consiga un lugar y tenga que ser otro. Esto implica otras necesidades de encuadre, de montaje, y también pesa que las imágenes finales difieren del trabajo inicial, por obra del azar o por factores como los que plantee antes. Esto puede llamarse la inspiración del momento: que no la desdeño para nada, pero que no ocupa un porcentaje grande en mi película ya que yo me lo imagino todo antes, o casi todo antes de llegar a la imagen. Ocurre también que parte de lo que se modifica tiene que ver con lo que en muchos casos los actores proponen en los ensayos. Cuando me refiero a **proponen**, quiero decir propuestas deliberadas, elementos ocultos del ensayo que se refieren a lo gestual, diferencias en el guión que determinan algún tipo de modificación respecto a lo que yo imaginaba antes. A pesar de que es uno de los aspectos en los que más me detesto, intento que el idioma que se hable en mis películas sea el más comunicativo y verdadero, y por lo mismo más allá del trabajo

con mis guionistas —que a mi juicio son notables—, yo sigo trabajando en diversos procesos posteriores sobre esos diálogos, hasta considerarlos realmente muy satisfactorios para el actor que debe interpretarlos. Pero aún así suele ocurrir que en los ensayos con esos actores aparezcan nuevas cosas, nuevos elementos agregados o modificaciones, interrupciones, superposiciones de las palabras que son las que precisamente ocurren en la vida con frecuencia y desde luego incorporo en el momento.

Una película argentina, ¿de qué manera se comercializa?

S.R.: Hay un sistema que no es sólo argentino, por el cual una película se estrena, y para pasar de una semana a la otra, debe tener una cantidad determinada de público que varía de sala en sala. De modo tal que es necesaria la presencia de mucha gente que gustó de la película y lo fue transmitiendo, ya que es sabido que el éxito en el espectáculo es la consecuencia de que a la gente le guste y lo divulgue. Entonces ocurre que uno tiene que conseguir que vaya mucha gente de entrada, para que el éxito sea inmediato. Pero si por algún tipo de aspecto o factores, ese público no concurre desde un comienzo, una buena película puede desaparecer inmediatamente, como ocurre cuando no se puede cumplir con la media. Entonces es importantísimo, casi definitivo, el grado de espectadores que una película tienen previamente a su estreno. También ocurre —este es mi temor frente a **Sentimental**, mi mayor temor (porque temores tengo de los más diversos)— que una película tiene muchas expectativas entre diversos sectores de público y esto se corresponde a los diversos barrios: centro, barrios, suburbanos, Gran Buenos Aires, en una película que en lo previsible tiene que caminar mucho mejor en el centro y en algunos barrios que en otros. Pero existe una mecánica por la cual los dueños de los cines de cabecera de los barrios, exigen que sea estrenada en la misma fecha que en la sala de estreno del centro, y esto es atentatorio contra la película pero también contra los dueños de esas salas, porque esa película, probablemente estrenada 15 días después, con un buen clima creado a su alrededor, tendría mucho más éxito en el mismo lugar. Son factores que a veces resultan absolutamente irracionales para mi punto de vista, y por eso es tan difícil ha-

cer cine aquí.

Después de "Sentimental", ¿tienes en mente algún proyecto?

S.R.: Tengo, para empezar, una buena disposición, cosa que no ocurrió antes cuando terminé **La tregua**, que quedé exhausto, o cuando terminé **Creer de golpe**, que quedé vacío. Observarás que no incluyo **La fiesta de todos** porque fue un trabajo en donde lo filmado no era ni un 10 %. La diferencia es que ahora tengo una buena disposición para filmar. A la espera, han reaparecido dos viejos proyectos, uno es una película que tuviera como punto de partida una novela catalana de Juan Marsé que se llama **Ultimas tardes con Teresa**. Esta es una novela ganadora del premio Barra, teóricamente muy española, pero desde el momento que me interesó tanto, es porque la vivo, viéndola transcurrir perfectamente acá. Es un proyecto que tengo desde el año 1975 y ha reaparecido con fuerza. No reaparecieron las ganas, porque nunca las perdí, sino reapareció la posibilidad de conseguir los derechos o algo parecido, ya que ahora estoy esperando noticias al respecto. Tengo otro proyecto más impreciso en cuanto a la historia, pero no en cuanto a tema, que es el del "punto", del inocente, que fue una subhistoria de **La tregua** a partir de los personajes de Vidarte y Gasalla, que a mí siempre me aterraron. Como me aterró también la complicidad de la buena gente en la persecución de alguien distinto que generalmente es más puro. En su momento también trabajé con alguna gente en un borrador sobre una especie de historia, sobre una víctima de ese tipo, y digo así porque no es víctima de los villanos más o menos permisibles, sino de la buena gente, porque me importa qué resuelve esa "buena gente" en la persecución de sus víctimas, qué cosas pone en juego. Probablemente se llame **Sinatra** o **Se llamaba Frank Sinatra**, ya que la idea es la de un personaje que es una suerte de Sinatra y sus amigos se encargan de darle máquina. Con el tema y la experiencia de **Sentimental**, me ha quedado una enorme alegría por el trabajo realizado, que me provocó una historia tan llena de anécdotas. Algo que traía como propuesta la novela de Geno Diaz, y que Goldemberg y yo recibimos con mucho agradecimiento. Es una película donde pa-



san muchas cosas. Una película de las que resultan muy entretenidas. Fue una experiencia muy hermosa. Resultó muy lindo hacer una película llena de anécdotas, una historia que te va interesando permanentemente, en donde la posibilidad de eso —me estoy refiriendo a una hipótesis, no estoy juzgando la película— y hasta donde presto atención, no tiene la posibilidad de decaer nunca. Esto tiene que ver mucho, sin duda con el género policial. Este género lo posibilita de hecho. Me quedó las ganas de repetir, resultó muy lindo, con otra película de este género. Todavía no tengo muy claro cual puede ser, pero de lo que no tengo ninguna duda es que vaya a volver a hacer una película en donde lo policial tenga un espectro grande. Y estos proyectos se van a resolver cuando te hablo de proyectos te hablo también de disposición de ánimo, de ganas, por todo lo que hablamos antes, después del estreno de **Sentimental**.

¿Cine argentino?

S.R.: Lo veo mejor, claramente mejor. Creo que hay una cantidad de proyectos con atractivos o por lo menos ambiciosos, de los que había hace un tiempo atrás. Creo que hay reapariciones importantes como la de Arístarain y la de Fisherman, que creo que son directores de los que se puede esperar mucho. De todas maneras creo que hay una interrelación obvia entre el cine y el país, en lo económico y en lo político. Estas circunstancias, favorables en cuanto a temática en la medida que se acentúen, serán favorables en la medida que la gente tenga guta para ir al cine. Sólo así será favorable.

Del cine exterior, ¿qué?

S.R.: Me gustaba el primer Russell, el de **La otra cara del amor, Mujeres apasionadas**, pero se me fue muriendo lentamente. Creo que con **Los demonios** comenzó todo, la encontré llena de artificios y poca consistencia en la relación entre forma y contenido. En sus películas

me había parecido fascinante, parecía un Visconti lleno de sangre, de vitalidad, de fuego que fue transformándose poco a poco, a mi juicio, en una permanente muestra de refinamiento esteril, juegos visuales intelectualizados cada vez más arbitrarios. **Mahler, Liztomania**, no me provocan nada.

De hoy me gustan Kubrik, Altman, Schlesinger, Truffaut. El otro día leí unas declaraciones de Godard en las que decía que Truffaut hacía un cine cortesano, y me llenaron de indignación, me parecieron tan previsibles. En mi caso la elección personal siempre fue Truffaut. Probablemente lo que filme sea cada vez más cortesano, según la óptica de Godard, porque la gente se parece más a la gente, responde más a sentimientos valiosos, hay una mayor valorización de la ternura, cosa por la que Godard se espanta. Y me gustan películas, ciertas películas que de alguna manera fueron inolvidables para mí mismo, que no tienen que ver con ciertas tendencias o líneas. Antes de dirigir cine, ya que mi favorito era Visconti, pensaba que cuando yo filmara en alguna forma relacionaría mis películas con Visconti.

Hay películas como **La estación de nuestro amor**, de Florestano Vancini, **Crónica Familiar**, que a mí me apasionaron. Las influencias quizás sean más operantes por el lado de la literatura, en el caso de lo policial. Creo que eso ocurre con todo lo mío con respecto al cine: quizás operen más mis influencias de la literatura, ya que en el cine fueron muy diversas y de las que habitualmente se llaman contradictorias. Cuando yo era adolescente, por ejemplo, leía a Pavese o Pratolini, y me gustaba más Pavese. Pero cuando tengo que elegir lo que hago, elijo a Pratolini. En la alternativa no contemporánea (Florida-Boedo), me sentí mucho más cerca de Florida y ahora no. Uno vive, no diría cambiando, sino conociéndose a sí mismo, pero además yo no lo manejo como una opción. Tengo toda la posibilidad de disfrutar de la literatura, del cine, y en la vida de las cosas llamadas contradictorias. En el caso del cine, las películas que nunca filmaría y que me parecen espléndidas, las disfruto y son muy pocos los tipos de talento que detesto. Pero claro, una cosa es verlo y otra es hacerlo. Yo trato de tener la posibilidad de disfrutar lo



"Los desangelados", de Geno Díaz, está en la base de la narración de Renán

que tengo que disfrutar.

¿Qué relación tenés en tus historias con los personajes?

S.R.: Siempre de alguna manera y en alguna medida tengo algo que ver. Esa medida no pasa por una de las características más inmediatas necesariamente, ni por las historias que vive el personaje. Pero creo que tanto en mi caso como en el de cualquier director que busque una historia para contar, es inevitable que si la historia le importa mucho es que en ella hay mucho de él. Tomando como punto de referencia mis tres películas, sin duda con Martín Santomé no tengo nada que ver, como tampoco con el chico y el viejo de **Crecer de golpe**, pero quizás algunas características del protagonista de esta película tengan más que ver en lo inmediato.

Tus personajes, como el de "El poder de las tinieblas", aco-

sado y tan particular ¿tienen mucho que ver con vos?

S.R.: Eso yo lo vivo como un trabajo de actor que no tiene que ver con ese tipo de cosas que vos planteabas en la pregunta. En las películas de Renán, Renán aparece en sus personajes no precisamente en el personaje interpretado por él mismo, ya que en **Sentimental** es la primera vez que tengo un papel protagónico.

¿Cómo considerás al personaje de "Sentimental", un porteño como vos o qué?

S.R.: Ya por el lado de su veta porteña, del manejo del humor o del cinismo, pero hay diferencias muy pronunciadas en otros aspectos, como pueden ser la dificultad de comprometerse y sobre todo, el hecho de que empiece de nuevo en una cantidad de hipótesis éticas, cosa que por el momento a mí no me pasa.

¿Notás alguna línea de continuidad que seguís a lo largo de todos tus filmes?

S.R.: Yo creo que siempre hay algunos temas recurrentes que son los mismos de uso inevitable. Lo que ha cambiado probablemente sea la forma. En mis primeras direcciones en el teatro, hubo toda una recurrencia en obras alrededor de las interrelaciones entre el poder y la servidumbre, caso **Las criadas**, caso **Casa de muñecas**, en alguna medida **Víctor o los niños en el poder** y **La vuelta al hogar**. La muerte, como es fácilmente recordable repasando mis trabajos como protagonista, también estuvo presente.

Pero hay en un momento determinado de mi vida que impide mi debut como director de cine, que siento la necesidad de instalarme en formas que hacen a otros aspectos de mi personalidad y se re-



Otra escena del film, esta vez con el director-intérprete en acción

lacionan con historias de gente más corriente o más cercana que la corriente: el caso de **Sentimental**, donde los personajes son más singulares que los de **La tregua** y **Creer de golpe**. Quiero decir que toda mi condición porteña, siento la necesidad de expresarla, y paralelamente a eso, pudo haberse operado un cambio bastante definitivo en mí, en el sentido de que empecé a plantearme de una manera mucho más clara todos los aspectos o motivos que una historia podía contener.

¿Existe algún tipo de evolución o cambio que vos notés en tu cine, ya que todos tus films abordaron temas totalmente distintos?

S.R.: En el caso de **Sentimental** hay claras diferencias. Hay una historia de índole policial. Esto desde luego provocó la necesidad de un trabajo distinto en cuanto al manejo de los tiempos, que son mucho

más apretados que en **La tregua**. El universo que se planteó ahí, salvo algunos casos, es de seres bastante singulares. Es una película que contiene hasta un tiroteo, cosa que hace algunos años nadie se imaginaba que se filmaría aquí.

¿Es correcto afirmar que existe una clara admiración por el "policial negro americano"?

S.R.: Probablemente, pero no de una manera clara, sino a través de una relación con determinadas películas que, honestamente, ni las registro. No te podría nombrar una película policial que haya gravitado mucho en mí. Yo creo que más que con el cine policial ha gravitado mucho en mí la literatura, porque lo primero que apareció de este film fue la novela **Los desangelados** de Geno Diaz. Fue una historia que más allá de lo personal, es una historia de lo que sería un equivalente de una novela negra de Chase, Chandler o Hammet, pero con un

hábito porteño, personajes fácilmente reconocibles.

¿Qué surgió primero: la película o la novela?

S.R.: Primero la novela, pero no la relacionaba conmigo como película, hasta el punto de buscar alguien para dirigirla. Yo me relacionaba a ella como a actor, pero no la veía como película mía. Al cabo de un tiempo fui encontrando dentro de mí los elementos que me relacionaron más profundamente con el libro. Fui depositando el asunto en una actitud más reflexiva del personaje frente al tema de la responsabilidad y el miedo, y en ese aspecto de la historia ya comenzaba a vivirla como propia. Paralelamente con las anécdotas, fui instalándome en la relación de un ser con un destino para el que aparentemente no está dotado, me puso en evidencia la existencia de reservas morales que creía desaparecidas en mí. Este sería el aspecto sub-



Ulises Dumont en una escena de "Sentimental"

rayado de la película en relación a la novela y en relación con la historia misma.

La relación de la novela y el cine...

S.R.: Mi punto de vista sobre la relación que tienen la literatura y el cine, siempre fue muy clara. Siempre he creído que una novela o un cuento es el punto de partida para que un director construya una historia absolutamente propia. Cuando me refiero a un punto de partida, quiero decir tomando los elementos que él quiere que se destaquen, que pueden ser una o mil anécdotas, un clima, cinco frases. Pero un relato escrito con otro idioma, para otro círculo o sector como lo es la literatura, me parece una estupidez esa especie de fidelidad que se busca, y no puede tener un buen resultado porque un libro es para ser leído y una película para ser vista.

¿Tuviste limitaciones impuestas por el libro?

S.R.: No se limitó para nada. Genó estuvo totalmente de acuerdo y personalmente me sentí muy bien.

¿Cómo surgieron los actores para los personajes?

S.R.: Para ser totalmente honesto, la propuesta de Soriano estaba

prevista, pero no necesaria ni obligatoriamente en el personaje que tuvo. Soriano, a mi juicio uno de los más grandes actores argentinos, pensaba que podía ser Pécora, también estuvo en mente Alterio, para ese personaje tan especial; pero finalmente lo hizo Ulises Dumont, ya que Alterio estaba filmando todavía **Tiro al aire**. Finalmente preferí que Soriano hiciera a Piatti y encargué a Dumont, Pécora. La experiencia con Pepe Soriano fue fantástica. Honestamente, tenía algunos miedos con un actor cuyas últimas actuaciones son todas del tipo protagónico. Pero encontré una disposición absolutamente muy clara en el trabajo con él.

¿Te gustaría hacer de nuevo televisión?

S.R.: Yo tengo una especie de desprecio por la televisión, de una forma bastante irracional porque no puede desconocerse que su alcance es tan monstruoso que es inevitable respetarla.

Una película o un programa bueno o malo llega por TV a muchos más espectadores que aquellos que una película obtiene en su exhibición total. Lo que sucede es que la miro como una especie de producto ambiguo que todavía no tiene un

idioma propio, y no me atrae ni su lenguaje específico, ni mucho menos la manera en que se hace aquí. Cada tanto hago alguna aparición como actor por TV y es una especie de logística en mi carrera, lo cual es conveniente ya que para mi trabajo como director es útil mi aparición de vez en cuando como actor. Este año puede que haga algo.

¿Cómo se puede llegar a hacer cine, en cuanto a limitaciones?

S.R.: En el cine, en la medida que vos elijas una historia razonable en cuanto al punto de vista de la producción, ya que con los costos de producción aparecen los límites. Todo está condicionado a la necesidad de éxito, ya que el fracaso inicial ha determinado que ciertos directores con su primer fracaso de público hayan desaparecido. Fuera de esto, otros factores como el de la censura u otros que varían la idea inicial, no incidieron en mi película.

Con **Sentimental** no tuve ningún problema de ese tipo.

Quizás con mi primer fracaso aparecerán, ya que este es un medio con un exitismo repugnante. Las limitaciones específicas que pude tener o haberme planteado más allá de las mías, no fueron grandes. Si dijera que hubo, mentiría, habría que responsabilizar a alguien o al destino. Tuve un problema dramático cuando el laboratorio me estropeó toda la secuencia del tiroteo, que había sido una de las más complicadas desde el punto de vista de la filmación.

Con respecto a la parte técnica, ¿tuviste limitaciones?

S.R.: Los **dollys** son viejos e inapropiados, las posibilidades de movimientos importantes están limitados, el sonido puede ser directo como en el caso de esta película, pero sigue habiendo inconvenientes. El problema más grave que tuve, como ya te dije, fue todo ese día de filmación arruinado...

Lo que tuviste que refilmar, ¿salió igual que lo primero?

S.R.: Sí, salvo las diferencias que no interesan, sí.

BOLETIN DE CALIFICACIONES



Con una escala de siete puntos, los especialistas argentinos califican las películas más recientes: 7 (excepcional), 6 (muy buena), 5 (buena), 4 (vale la pena), 3 (no está mal), 2 (mejor olvidarla) y 1 (¡puaj!).

	LEO SALA (DIARIO POPULAR)	MARCELO ZAPATA (CONVICCION)	ALFREDO ANDRES	JOSE DOMINIANI (LA RAZON)	BARTOLOME DE VEDIA (LA NACION)	JORGE CARNEVALE (LA SEMANA)	NORBERTO SCISCIOLI	ARMANDO RAPALLO (CLARIN)	CLAUDIO MINGHETTI	ADOLFO MARTINEZ (LA NACION)
SATURNO 3		2	1	5		4	1			2
HACE DEMASIADO TIEMPO QUE TE AMO				6		5	6		5	5
EL AFICIONADO		5	6	6		7	7		5	7
DESESPERACION	7	5	6	6		5	7	6	7	7
UN COWBOY EN LA CIUDAD	5		3	3		3	1		1	4
LOS MALVADOS DUERMEN BIEN	2		5	6		6		6		7
EL ASALTO DEL SIGLO		4	2	5		5	6		3	4
REBELION DE MUJER		2		4		5	2		3	6
SIBERIADA		5		6		7	7		6	7
UNA VIOLACION COMPLICADA	5		3	5		6	5		4	5
KAGEMUSHA		7	6	7		7	7		7	7
EL TORO SALVAJE		6	6	6		7	7		7	7

SEMANA DEL CINE ITALIANO EN BUENOS AIRES



El miércoles primero de abril se iniciará en Buenos Aires una SEMANA DE CINE ITALIANO organizada por el semanario gremial HERALDO DEL CINE y el Instituto de Cultura Argentino Italiano. El acontecimiento adquiere particular relevancia teniendo en cuenta que la programación incluye Seminarios y coloquios culturales, un ciclo de homenaje a Luchino Visconti y Suso Cecchi D'Amico a realizarse en la Cinemateca y la visita de distribuidores, productores, actores y periodistas que abarcan el más amplio espectro de la cinematografía italiana.

Han comprometido su presencia el Dr. Giuseppe Rocca (delegado del Ministerio del Espectáculo); Carmine Cianfarani, presidente de ANICA (Asociación Nacional Italiana de Cinematografía); Italo Zingarelli, presidente de la UNE (Unión Nacional del Espectáculo); Mario Cecchi Gorri, Silvio Clementelli, Franco Cristaldi, Luigi y Airelio de Laurentis (productores); Adriano de Micheli, Fulvio Lucisano, Franco Rossellini, Emilio Scardamaglia y Franco Bruno; los autores y directores Michelangelo Antonioni, Mauro Bolognini, Pasquale Squitieri, Liliana Cavani y Bernardo Bertolucci. Los intérpretes Laura Antonelli, Giancarlo Giannini, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Lan-



Marcelo Mastroiani, Giancarlo Giannini, Claudia Cardinale, Nino Manfredi, Fabio Testi, Laura Antonelli y otros representantes de la cinematografía italiana son los que estarán en Buenos Aires para presentar esta Semana del cine peninsular, que organiza el Heraldo del Cine.

do Buzzanca, Dalila Di Lazzaro, Alberto Sordi, Fabio Testi, Franco Nero y Mariangela Melato y los periodistas Guglielmo Biragh (Il Messaggero), Maurizio Porro (Corriere Della Sera), Franco Cauli (Agenzia Ansa), Franco Scampini (Giornale Dello Spettacolo) y Giuseppe Collu (Paese Sera).

La lista de films a exhibirse es la siguiente: **Il Mistero Di Oberwald**, Michelangelo Antonioni; **Camera D'Albergo**, Mario Monicelli; **Odio Le Bionde**, Giorgio Capitani; **Il Bisbetico Domato**, Castellano & Pipolo; **Que La Mano**, Pasquale Festa Campanile; **La Terra**

za, Etole Scola; **Voltati Eugenio**, Luigi Comencini; **Café Express**, Nanni Loy; **Salto Nell Vuoto**, Marco Bellocchio; **Fontamara**, Carlo Lizzani; **Fantasma D'Amore**, Dino Risi; **Mi faccio la barca**, Sergio Corbucci; **Io e Caterina**, Alberto Sordi; **Ecco noi per esempio**, Sergio Corbucci; **Cristo si è fermato en Eboli**, Francesco Rossi y **Al di là del bene e del male**, Liliana Cavani. Las exhibiciones tendrán lugar en el cine Coliseo. Paralelamente se desarrollará un ciclo en homenaje a Luchino Visconti que incluye la exhibición completa de **Ludwig**, una de las más importantes realizaciones del genial director.

EN UN NUEVO FILM DE JORGE PANTANO

¿Lando Buzzanca
y José Wilker
como un par
de crápulas?



Martes 16 de febrero. El escenario elegido por la producción de **Los crápulas** merecería toda una filmografía dentro de nuestro cine: la Confitería de Las Artes, la Facultad de Derecho y el puente que las une, donde uno de los protagonistas deberá simular un suicidio para que el otro saque provecho de la situación.

En una mesa converan Lando Buzzanca y José Wilker —especialmente importados para este film sobre libro de Lito Espinosa con Leonor Manso, femenino aporte argentino a la realización. Poco después, el realizador, los asistentes, ayudantes y técnicos resolvían cambiar de escenario para la toma estipulada en el libro cinematográfico. En los pocos minutos restantes, previos a la partida, Buzzanca manifestó:

-**Los crápulas** es una propuesta interesante y un buen libro. A mí, fundamentalmente me interesa porque propone un cambio en cuanto a mis anteriores personajes.

-¿Sus films se siguen viendo con éxito en todo el mundo?

-Sí, menos en los mercados de habla inglesa, donde todavía no han entrado. Aunque ahora yo no filmo tanto, sólo hago una o dos películas por año, en lugar de cuatro o cinco como hacía antes. Ahora que ya hice dinero, voy a dedicarme a elegir más los personajes y voy a volver al teatro, donde pienso interpretar una comedia musical.

El apresuramiento de los responsables del film por dirigirse hacia el nuevo lugar de filmación, arrastra también a Buzzanca. En cambio José Wilker, que aún no debe filmar, se dispone a la charla.

-¿Te molesta que se te identifique con Vadinho, tu personaje en "Doña Flor y sus dos maridos"?

-Un trabajo de actor es una declaración de amor al espectador, a la gente que nos ve. Y si a ellos les gusta lo que hacemos, quiere decir que ese amor es correspondido. Y es muy bueno que el amor sea correspondido. Por eso no me perturba que la gente vea en mí a Vadinho, porque soy un actor que hace personajes y que por un acaso ha hecho a Vadinho, que va a pasar



A la izquierda, Lando descansa. Arriba, Pantano dirige

-¿Cuál es tu personaje en "Los crápulas"?

-Soy el ejecutivo. Algo así como la fascinante naturaleza mala del ser humano, que convive junto a la buena. Es una comedia dramática. Sin embargo, **Fiebre amarilla**, que comenzaré a filmar después, con dirección de Javier Torre, es un film intimista, casi doloroso. Creo que a los veinte años que tengo como experiencia como actor en mi país, se sumarán otros tantos en los dos meses que pasaré filmando aquí.

-¿Por qué?

-Porque yo pienso que para un actor es muy importante, muy valioso, el trabajo fuera de su país. Para mí, trabajar en Buenos Aires es un aprendizaje. Pero también sería importante que el cine argentino pueda llegar a Brasil, porque hace más de quince años que allí no se estrenan películas argentinas. Y pienso que tanto con **Los crápulas** como con **Fiebre amarilla**, se podría reabrir el mercado brasileño para el cine argentino. Es una injusticia que el cine brasileño venga a la Argentina y que los argentinos sólo vayan a Brasil para hacer turismo.

-¿Cuál es tu película más significativa?

-Desde el punto de vista comercial, **Doña Flor**, pero desde el punto de vista de mi satisfacción personal como actor y cultural, creo que es **Bye, bye, Brasil**, porque según mi opinión —que no sé si es muy confiable— es donde estuve más seguro de lo que quería hacer y de lo que hice, porque movilizó en mí casi toda

una vida. La experiencia de Lord Cigano, es casi personal, porque yo también comencé a trabajar en un pequeño grupo de teatro que recorría las ciudades del interior.

El equipo técnico y artístico de **Los crápulas** parte ya, definitivamente, hacia el nuevo escenario y nos queda tiempo para la última pregunta a José Wilker.

-¿Es cierto que recientemente has sido nombrado Director de la Escuela de Arte Dramático de Río de Janeiro?

-Sí, pero pienso que es necesario decir que soy el director de la misma porque la burocracia exige un director. Nosotros trabajamos en equipos de diez personas, entre las cuales hay directores, autores y actores de teatro. Esta es la primera escuela de teatro de Brasil, fundada en 1908, pero hasta hace casi cuatro años, estaba paralizada, porque el gobierno la había abandonado. Ahora, él mismo tiene un interés especial por la cultura, a través de las ideas que tenemos nosotros. Y el gobierno no interfiere para nada en nuestra forma de pensar, sólo se limita a pagar. Y ahora, el ejemplo se está siguiendo en otros estados de Brasil, como San Pablo, Bahía, Pernambuco, donde los respectivos gobiernos están comenzando un trabajo similar al que se hace en Río.

J. A. M.

MENCIONES DE "TODO CINE"

(desde el 1º de enero hasta el 10 de marzo de 1981)

PELICULAS:	El aficionado , de Krzystof Kieslowski; Desesperación , de Rainer Werner Fassbinder; Kagemusha , de Akira Kurosawa; Recuerdos , de Woody Allen; Más allá de la gloria , de Samuel Fuller y El toro salvaje , de Martín Scorsese.
DIRECTORES:	Samuel Fuller, Akira Kurosawa y Martín Scorsese.
PROTAGONISTA FEMENINA:	Andrea Ferrol (Desesperación).
PROTAGONISTA MASCULINO:	Robert de Niro (El toro salvaje); Robert Duvall (El gran Santini); Dirk Bogarde (Desesperación).
ACTRIZ DE REPARTO:	Cathy Moriarty (El toro salvaje).
ACTOR DE REPARTO:	Joe Pesci (El toro salvaje).
MUSICA:	John Williams (El abismo negro).

ESPECTACULOS RECOMENDADOS

OLIMPIA: Sarmiento 777. Tel.: 40-2678. Presenta a: **Jorge Rivera López** y **Norberto Díaz** en: **EL CRUCE SOBRE EL NIAGARA**. Dir.: Omar Grasso. Autor: Alonso Alegría. Miércoles a viernes 21.30 hs., sábados 22.00 hs., domingos 20.30 hs.

AUDITORIO UB: Lacroze y L. M. Campos. Tel.: 772-4014. Mabel Manzotti en: **Y POR CASA COMO ANDAMOS**. Dir.: Carlos Gandolfo. Viernes y sábados 21.30 hs., lunes 21.30 hs. con debate.

DEL PICADERO: Pje. Rauch 1847. Tel.: 46-7788. **LOS SIETE LOCOS** de: Roberto Arlt. Dir.: R. Correa. Jueves a sábados 22.30 hs., domingos 21.30 hs.

REGINA: Santa Fe 1235. Tel.: 44-5470. **China Zorrilla** en: **EMILY** (La bella de Amherst) de: William Luce. Dir.: Alejandra Boero. Martes a viernes 21.45 hs., sábados 20.30 y 23 hs., domingos 20. hs.

PLANETA: Suipacha 927. Tel.: 32-9547. **Franklin Caicedo** en: **EL EMPERADOR GYNT**. Dir.: Oscar Cruz y Héctor Bidoné. Viernes y sábados 21 hs.

ALTOS DE SAN TELMO: Estados Unidos 343. Tel.: 362-3738. **Carlos Carella** y **Héctor Tealdi**, en: **LOS EMIGRADOS**. Dir.: Héctor Tealdi. Premio Molière 1979. Miércoles y viernes 21.30 hs., sábados 20.30 y 22.30 hs., domingos 20.30 hs.

PAYRO: San Martín 766. Tel.: 32-5922. **ATENDIENDO AL SEÑOR SLOANE**, de: Joe Orton. Dir.: Jose Santiso. Con: Aida Merel, Santiago Garrido, Juan Leyrado y la actuación de Jorge Petraglia. Miércoles y jueves 22.00 hs., viernes y sábados 22.30 hs., domingos 21.30 hs.

PLANETA: Suipacha 927. Tel.: 32-9547. Los Volantinos y Teatro Planeta presentan: **HOLA FONTANARROSA**, divertimento de Roberto Fontanarrosa. Dir.: Francisco Javier. Viernes y sábados 22.30 hs., domingos 21.30 hs.

LOS TEATROS DE SAN TELMO: Cochabamba 370. Tel.: 363-1887. Equipo Teatro Payró presenta a: **Leonor Manso** en **LISISTRATA**. (La rebelión de las mujeres) de: Patricio Esteve, sobre tema de ARISTOFANES. Dir.: Villanueva Cosse. Jueves a sábados 22.00 hs., domingos 21 hs.

PASO REDUCIDO

Esta página de "TODO CINE" estará destinada a informar y comentar en el orden nacional e internacional la actividad cinematográfica en 8, súper 8, single 8 y 16 mm. Reflejará las inquietudes, analizará los problemas y logros, como asimismo su proyección futura.

De esta forma nuestra publicación concurre a divulgar el quehacer del cine de paso reducido, de singular trascendencia, como expresión creativa, pero que no cuenta con la difusión necesaria para su valorización por parte del público que gusta del Séptimo Arte.

PROGRAMA DE ACTIVIDADES PARA LAS III JORNADAS DE CINE ARGENTINO NO PROFESIONAL

Conforme a la información suministrada por los organizadores, el desarrollo de las Jornadas tendrá el siguiente programa:

Jueves 16 de abril

- 14.00 hs. Apertura de las Jornadas.
- 15.00 hs. Test de equipos de súper 8.
- 15.00 hs. Sonido directo vs. sonido de estudio.
- 18.00 hs. Test de equipos de súper 8.
- 18.00 hs. Sonido directo vs. sonido de estudio.
- 22.00 hs. Proyección de los films preseleccionados para competir por la representación argentina en la UNICA '81.

Viernes 17 de abril

- 10.00 hs. El súper 8 y el video cassette.
- 22.00 hs. Proyección de los largometrajes en súper 8: "El documento de identidad" de Roberto Cenderelli y "Morir jugando" de Oscar López.

Sábado 18 de abril

- 10.00 hs. El súper 8 ¿un cine sin artes?
- 19.30 hs. Proyección de los films premiados.
- 22.00 hs. Cena de cierre y entrega de la "Piña de oro".

PASO REDUCIDO

Terceras Jornadas Argentinas de cine no profesional

CITA DE HONOR PARA LOS SUPEROCHISTA DURANTE SEMANA SANTA EN VILLA GESELL

Por tercer año consecutivo Villa Gesell será sede de otra reunión anual de los cineístas de paso reducido no profesional. Su desarrollo tendrá lugar los días 16, 17 y 18 de abril organizado por UNICIPAR (Unión Cineístas en Paso Reducido) y el Municipio Urbano de Villa Gesell, con la colaboración de la Escuela de Arte Cinematográfica de Avellaneda.

Las dos ediciones anteriores de estos encuentros, que ya pueden ser considerados tradicionales, fueron altamente positivos no sólo por convocar a un apreciable número de realizadores (200 en 1979 y 350 en 1980), sino por significar la mejor oportunidad para reunir a quienes en distintas latitudes del país general films que llegaron a merecer distinciones internacionales, al tiempo de posibilitar un fructífero cambio de opiniones respecto a temas de palpitante actualidad en las distintas mesas de trabajo llevadas a cabo.

Se estima que en abril próximo la concurrencia superará las 500 personas, signo elocuente del interés por las Jornadas e índice de la importancia del movimiento de cine no profesional en la Argentina.

Dos serán los centros de actividad a desarrollarse. Por una parte, el certámen selectivo nacional de las películas que representarán a nuestro país en el concurso mundial de la UNICA, que se realizará del 4 al 13 de setiembre de 1981 en Siofok —Lago Balaton— Hungría; por otra, las cuatro mesas de charla informativa y debate en las que se tratará: Test de equipos de súper 8; sonido directo vs. sonido de estudio; el súper 8 y el video cassette; súper 8 ¿un cine sin artes?. El trabajo de cada una de estas mesas estará ordenado por un coordinador designado oportunamente.

Según la reglamentación establecida para la selección de los films que defenderán el prestigio argentino en la UNICA, podrán intervenir todas las películas que no tengan fines comerciales, siempre que estén filmadas en súper 8 o 16 mm, y su longitud no exceda los 30 minutos de duración. El tema es libre y no se limita el número de películas que pueda presentar cada realizador, quien debe tomar en cuenta que se aceptará únicamente el sistema de sonido de banda magnética incorporada, aceptándose también films mudos.

El jurado, que estará integrado por 7 miembros, estará facultado para seleccionar fuera de concurso dos películas más, una representativa de realizadores menores de 18 años (a la fecha de la realización) y otra de vanguardia. Para presentar un film en algunas de estas categorías, el realizador deberá aclararlo expresamente en cuanto participará en una selección paralela.

En todos los casos se ha fijado el 31 de marzo como última fecha para la recepción del material concursante, en la secretaría de UNICIPAR, Defensa 592, 1º piso, Capital Federal.

Cabe destacar que los films premiados seleccionados se harán acreedores a la "Piña de Oro", instituida por el Municipio Urbano de Villa Gesell, distinción que será entregada en la cena de cierre de las III Jornadas Argentinas de Cine no Profesional, se descuenta que serán coronadas por el éxito, dado el interés que han despertado en todo el país.

PROXIMIDADES

Michel Piccoli y Anouk Aimeé dirigidos por Bellocchio

UNA HISTORIA DE LOCURA, MUERTE Y DEPENDENCIAS

Precedida de varios premios que incluyen la Palma de Oro Cannes 80, premio Mejor Actor: Michel Piccoli; Mejor Actriz: Anouk Aimeé; Premio David de Donatello a Marco Bellocchio como Mejor Director; Premio Rizzoli, Mejor Film Italiano 1980; Premio Rizzoli a Marco Bellocchio como mejor director italiano 1980 y la selección hecha por productores, críticos y exhibidores italianos para representar a este país compitiendo por el Oscar 1981, que otorga la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, será presentada en nuestro medio próximamente **Salto al vacío**, polémica película de Marco Bellocchio.

El autor y director de la recordada *In Pugno in Tasca*, (**Las manos en los bolsillos**), comentó que su película es la historia "de un hermano y una hermana, que viven como esposo y esposa, pero no con una relación sexual, sino con la típica situación de muchas parejas, que dependen uno del otro, en forma material y emocional. Lo que ha sucedido en la niñez de ambos —dice Bellocchio— luego en la adolescencia, se prolonga en la etapa madura de sus vidas. El es un juez, muy respetado, pero que los acontecimientos probarán que no es precisamente, muy respetable. Ella padece un delirio, después de haber estado casi exclavizada. Un delirio del que se cura cuando por primera vez conoce el amor de un hombre. La curación de su locura, causa efectos terribles en su hermano. Ahora es él quien delira, enloquece. A tal

punto, que piensa obsesivamente en el crimen o el suicidio".

El excelente Michel Piccoli, es aquí el juez Mauro Ponticelli, que vive en un departamento de Roma junto con su hermana Marta (Anouk Aimeé). Entre ambos no existe ninguna relación mórbida. Marta ha sido siempre hermana y sierva, devotamente dedicada a su hermano. Al llegar a la madurez, comprende que ha malgastado su vida. Ambos hermanos recuerdan con pesadillas su niñez, dificultosa con otro hermano —por otra parte, deficiente mental—. Mauro teme que Marta enloquezca. Ella se refugia en algo parecido a una amistad, con su doncella. Durante una investigación judicial, Mauro conoce a Giovanni Sciabolla (Michele Placido), un actor mediocre e inescrupuloso individuo que ha empujado a su amante al suicidio. Prometiéndole que lo absolverá, el juez fuerza a éste a conocer a Marta, con la secreta esperanza que también la inducirá a suicidarse. Pero lo que comienza como un juego, se transforma en romance.

A partir de aquí, el tema, la dirección y la actuación de Piccoli-Aimeé-Placido, se pondrá por demás interesante, hasta lograr un insólito final.

Esta producción italiana que Vanguardia Cinematográfica, estrenará durante el presente mes, pondrá a prueba, una vez más, al exigente público porteño, que no ha dejado de prestar atención a películas, que como esta, hacen pensar y dejan invariablemente su sello de calidad.

Michel Piccoli junto a Anouk Aimeé en "Salto al vacío" de Bellocchio



TRIBULACIONES DEL PORTEÑO EN LAVALLE

TRAMPA PARA UN ESPECTADOR



En las siguientes líneas trataré de demostrar que el hecho de ir al cine en Buenos Aires o en cualquiera otra ciudad argentina, puede llegar a asumir ribetes de insólitas derivaciones. Fundamentalmente, si se trata del espectador que no está todo el tiempo pendiente del quehacer cinematográfico, esto es, aquel que ocasionalmente decide ir al cine, ya sea para llenar la salida semanal, para hacer tiempo entre las dos mitades en que se puede dividir su día laboral o simplemente para matizar sus salidas.

Para esta clase de adquirente de localidades hay una serie de ase-

chanzas que intentaremos reseñar.

Todo comienza, o puede comenzar, en el momento mismo de tratar de comprar el correspondiente boleto, sobre todo si la función está por comenzar y, mucho más aún, si se trata de la exhibición de sábado segunda noche.

En lo que hace a la recepción del espectador, en funciones con localidades sin numerar, el ingreso en la sala oscura puede llegar a ser similar a una carrera con obstáculos, ya que en contadas salas los acomodadores lo acompañan hasta la butaca elegida.

Además, es digno de preguntar-

se si hay algún expreso impedimento para que, una vez comenzada la proyección, se cierren por completo las puertas que dan al "lobby" y las cortinas interiores, a fin de impedir la entrada de luz y ruidos desde el exterior, fenómeno éste comprobable en casi todos los cines.

La alternativa que se presenta a continuación es la de verificar si la sala está climatizada (calefacción o refrigeración) de acuerdo a como generalmente está prometido en la entrada, ya que, a pesar de que aunque las salas de estreno y muchas de barrio cuentan con los e-

quipo necesarios, éstos no siempre son puestos en funcionamiento, por diversas causales (pocos espectadores, falta de suficiente energía, etc).

Una vez comenzado el film, el "accidente" más común que se verifica es la existencia de cortes o saltos en la proyección, circunstancia ésta achacable a la siempre vigilante, atenta e implacable tijera de la censura. Pero, atención, los cortes no aparecen solamente porque el Ente de Calificación estime que los argentinos no estamos mentalmente capacitados ni tenemos la necesaria solvencia moral como para ver ciertas escenas, sino que también los distribuidores los practican, para lograr una duración que permita el número deseado de "vueltas" (funciones) diarias.

Uno de los casos más recientes de esta anomalía es el del telefilm "Rumor de guerra", que se exhibió en cines desde el 1º de enero con una duración cercana a la mitad de sus cuatro horas originales. Es así como muchos de los episodios de la historia que se narra no llegan al público y otros se transforman en casi ininteligibles.

Otra de las posibilidades, aunque no tan frecuente, es que el encargado de la proyección no sea lo suficiente avisado y proyecte los rollos en que se divide el film en un orden que no es el señalado por el autor del mismo y, a la par de convertirse en involuntario montajista, puede llegar a producir curiosísimos "flashbacks" (eso sucedió el día del estreno de "La laguna azul", en la función de las 20 horas).

Sería interesante, para aquellos que no lo hacen, de vez en cuando verificar la duración de los films y constatar si la misma coincide con lo anunciado en el programa. A veces se puede llegar a grandes sorpresas, no solamente al comprobar que la duración es distinta (casi siempre lo verificado es menor que lo anunciado), sino que, dos o más salas que proyectan el mismo film, lo anuncian con diferente duración (un caso ilustrativo de este aspecto es el reciente de "La ciudad de las mujeres", cuya diferencia entre ambas salas era de quince minutos —115 y 130, contra 140 del original—.

Y pueden continuar las sorpresas.

Muchas veces los afiches anun-

ciaban que los films cuentan con equis cantidad de bandas de sonido o con el sistema "Dolby" y cuando uno se pone a analizar qué es lo que está escuchando, resulta que no difiere demasiado de lo que oía hace 20 años, cuando ese sistema no era soñado.

Otra de las frustraciones que suele acosar al incauto, o mejor dicho, indefenso espectador, es la no verificación de la presencia de alguna figura de las prometidas. Por ejemplo, me gustaría que me cuenten cuál era María Schell en **Superman** o Sylvia Koscina en **Los seductores**.

Otra circunstancia modificante, achacable a distintos motivos (aunque la parte del león la tiene la censura) es la traducción parcial, moigata, inexacta (o todo a la vez) de largos parlamentos o, lo que es más grave, la no traducción. Acá supongo que todos recordamos el dramático caso de **Hair**, de cuyas canciones poco más sabemos, ahora que oímos algunas de ellas.

Después de esta especie de crónica negra de las más frecuentes torturas infligidas al desamparado espectador que paga precio internacional, como si se le ofrecieran las máximas comodidades para presenciar su espectáculo favorito, analizaremos uno de los más importantes aspectos del negocio del cine, que rara vez es cuestionado, aunque sí sufrido: el del retitulado para el mercado argentino de los films provenientes del extranjero.

Y en éste ítem es interesante analizar los procedimientos utilizados que van desde la traducción literal, pasan por la traducción libre y llegan hasta el retitulado antojadizo, engañoso o macarrónico.

Las cosas marcharían bastante bien si a **Slow dancing in de big city** (Lit. **Danza lenta en la gran ciudad**) se la bautizara como se hizo: textual pero omitiendo "lenta".

Mucho más ilustrativo, en cambio es el caso del extraño film de Chabrol **Alice o la dernière fugue** (**Alicia o la última fuga**) que fuera titulado en Argentina **Más allá del amor** (?).

Y, además, en este caso había una nueva trampa: las letras que componían ese título eran de tamaño sensiblemente menor que las que formaban la palabra **Emmanuelle** (el film es interpretado por Sylvia Kristel, heroína de la saga porno). Hubo espectadores que ca-

yeron en la trampa y pagaron por ver el film que nunca veremos en Bs. As.

Y es rayano en lo insólito el título otorgado a **On a volé la cuisse de Jupiter** (**Se robaron el muslo de Júpiter**) al que rebautizara **¿Quién me quita la bailado?**

Finalmente, merece destacarse que cuando se retitula un film, casi por lo general se deja de lado el sentido poético, metafórico o doble del original, para caer en lo grueso, vulgar o en un lugar común y los términos más comunes a muchos títulos son "amantes", "violencia", "sexo", "sangre", "terror", "desnudo", "violación" o "Bruce Lee". Se deja así de lado la información y se menosprecian la inteligencia y capacidad intelectual del espectador y, a veces, inclusive estropea el negocio, buscando la pincelada gruesa: **Una violación complicada** se titulaba originalmente **El golpe de cabeza**.

En fin... algún día la imaginación y, especialmente el respeto, pasarán por la calle Lavalle y adyacencias.

Horacio Massad

OBITUARIO

Antonio P. Motti (falleció el 11-1-1981)

Productor. Empresario. Pese a que en los últimos años había estado muy vinculado a la producción de espectáculos teatrales en Mar del Plata, donde desde 1965 dió gran impulso a esa actividad, integrando elencos con figuras de atracción televisiva, especialmente con las "compañías de galanes", a principios de la década del '60 había incursionado en la producción cinematográfica. Entre los títulos por él producidos se encuentran **Fabela / Idem** (Argentina/Brasil, 1960), de Armando Bó; **Setenta veces siete** (1962), de Leopoldo Torre Nilson; **Disloque en Mar del Plata** (1962), de Conrado Diana y **Orden de matar** (1965), de Román Viñoly Barreto.

Falleció en Mar del Plata, donde se estaban representando cuatro espectáculos de los cuales era productor.

Juan Sires (13-6-1906 / 26-1-1981)

Jefe de producción. Realizador. Se vinculó al cine como actor y "technical adviser" en los Estados Unidos de Norteamérica, participando en numerosas producciones realizadas entre 1930 y 1937.

De regreso en nuestro país, trabajó como jefe de producción en los sellos Argentina Sono Film, Cóndor Film, Pampa Film, Aconcagua y Guaranteed. Posteriormente, participó en numerosas producciones, entre las que se destacan las del período más fecundo de Leopoldo Torre Nilson: **Fin de fiesta** (1959), **Un guapo del 900** (1960), **La mano en la trampa / Idem** (1960), **Piel de verano** (1961), **Setenta veces siete** (1961) y **Juan Moreira** (1972), de Leonardo Favio; **La madre María** (1974), de Lucas Demare; **Adiós, Sui Géneris** (1975), de Bebe Kamin y, más recientemente, **Más allá de la aventura** (1980), de Oscar Barney Finn.

También, durante la primera mitad de los años '50, Sires había incursionado en la realización cinematográfica, en títulos sin mayores pretensiones, pero de cierta repercusión popular: **Campeón a la fuerza** (1950); **Llévame contigo** (1951); **El mucamo de la niña** (1951); **Las zapatillas coloradas** (1952), en codirección con Enrique Carerras; **Los troperos** (1953); **El último cowboy** (1954); **El sonámbulo que quería dormir** (1955) y **Cubitos de hielo** (1956).

Guido Merico (7-2-1916 / 11-2-1981)

Periodista. Profesor. Se inició en periodismo haciendo notas de rugby en el desaparecido diario "Crítica". Años después, se dedicaría al cine, el teatro y el espectáculo

en general.

Paralelamente a su actividad como periodista, ejerció como profesor universitario las cátedras de latín y griego en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata.

Alcanzó gran popularidad en los años '60 como integrante del programa "Pantalla Gigante" que dirigía Jaime Jacobson. Anteriormente había sido secretario de redacción en la revista "Cine Argentino" y alternativamente se desempeñó en las revistas "Platea", "Radiolandia" y "Antena" y en los diarios "El Nacional" y "Crónica".

Hijo del músico Salvador Merico y hermano del traductor Livio Merico, Guido se hizo tiempo en sus trabajos para militar en las entidades que nucleaban a los periodistas en general y también a los especializados, asumiendo en 1966 el cargo de secretario de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, que retomaría en diversas oportunidades.

Hasta el momento de su muerte se desempeñaba como cronista de espectáculos en el diario "La Prensa".

SAM LEVENE (1907-1980)

Sobre la culminación misma de 1980 falleció Sam Levene. Nacido el 28 de agosto de 1907 en la ciudad de Nueva York, hace su entrada en Broadway en 1927, para llegar a Hollywood en 1936 cuando repite su rol teatral de **Tres hombres en un caballo**. Habrá, a partir de entonces, de participar en gran cantidad de films: **After the thin man** (1936); **Yellow Jack, The shopworn angeel**; **The mad Miss Manton** (1938); **Golden boy** (1939); **Shadow of the thin man, Grand Central murder, The big street** (1942); **Action in the north Atlantic; I dood it; Gung ho** (1943); **Whistling in Brooklyn, The purple heart** (1944); **The killers** (1946); **Boomerang; Brute force; Croosfire, Killer McCoy** (1947); **The Babe Ruth story** (1948); **Guilty Bystander; Dial 1119** (1950); **Three sailors and a girl** (1953); **The opposite sex** (1956); **Sweet, Smell of success; Designin woman; Adios a las armas; Slaughter on tenth avenue** (1957); **Act one** (1963); **A dream of kings** (1969); **Algo más que buenos amigos** (1971); **The money; Good told me so** (1976); **Demon** (1977); **El abrazo de la muerte; ... y Justicia para todos** (1979).

BERNARD LEE (1908-1981)

Nacido el 10 de enero de 1908 en Londres. Hijo de un actor hizo su aparición en las tablas londinenses cuando sólo tenía 6 años y tiempo después tuvo que dedicarse a vender frutas en Southampton. Después de estudiar Arte Dramático en la Academia Real realizó varias giras por el interior de Gran Bretaña antes de debutar en 1928 en Londres. Personaje característico de inmutables films británicos casi siempre como jefe militar, policía, inspector, espía, cuya interpretación más recordada es la de "M", el Jefe del Servicio de Contraespionaje en los films de la serie James Bond, en todas sus versiones.

Su carrera incluyó los siguientes films: **The river house mystery** (1935), **The terror** (1937), **Let George do it** (1940), **Quartet, The fallen Idol** (1948), **El tercer hombre** (1949), **Last Holiday, The blue lamp, Morning departure/Operación Disaster; Odette, Cage of gold** (1950). **Appointment with Venus/Island rescue; Mr. Denning drives north; Whites corridors** (1951); **The grift horses/ Glory at sea** (1952), **Singlehanded/Sailor of the king** (1953), **Beat the devil; Father Brown/ The detective; Seagulls over Sorrento/Crest**

of the wave; The purple plain (1954); **The spanish gardener; The battle of the River Plate/Pursuit of the Graf Spee** (1956), **Fire down bellow; Across the bridge** (1957), **The key; Dunkirk; The man upstairs** (1958), **Danger withing/Brakout** (1959), **Cone of silence/Trouble in the sky; Kidnapped** (1960), **The angry silence, Clue of the twisted candle** (1960), **The secret partner; Whistle down the wind** (1961), **Dr. No** (1962), **De Rusia con amor** (1963), **Ring of spies/Ring of treason; Saturday night out; Goldfinger** (1964), **Dr. Terror's House of Horrors; The spy who came in from teh cold; Thunderball** (1965), **Sólo se vive dos veces** (1967), **On her majesty's secret service (Al servicio secreto de su majestad, 1969), The raging moon/Long among tomorrow; Los diamantes son eternos** (1971), **Vivir y dejar morir** (1973), **El hombre del revólver de oro** (The man with the golden gun, 1974), **La espía que me amó** (1977).

PETER COLLISON (1936-1980)

Pocos fueron los medios que durante el mes de enero pasado reportaron la muerte de Peter Collison, y este aperebimiento fue casual, ya que llegó como referencia ante la presentación de uno de sus últimos films en una muestra.

Collison, nacido en 1936 en Lincolnshire, Inglaterra, comenzó su carrera como director en la alborada de los '60, habiendo tenido con anterioridad experiencia en TV en la filmación de cortos publicitarios. Inició su carrera promisorio con un pretencioso film **The Penthouse** (1967) y **Up the junction y The long day's dying** (1968) siendo esta última premiada en el Festival de San Sebastián. A partir de ese entonces el estilo de Collison fue cayendo lentamente en lo rutinario y poco de lo dirigido por él puede rescatarse de lo común y del olvido que provocan los films de aventuras policiales, muchas veces morosos y no tan originales. Se sucedieron los siguientes títulos que demuestran la versatilidad de Collison:

The italian job (1969), **You can't win el all** (1970), **Fright** (1971), **Innocent bystanders** (1972), **The man called Noon** (Un hombre llamado Noon, 1973), **Straight on till morning** (también productor, 1974), **Open Season** (1974), **Andthere then ere none** (Eran diez indiecitos, basado en Agatha Christie, 1974), **The sell out** (1976), **Tomorrow never comes** (1978), **The house of the Garibaldi Street** (1979).

MARIO CAMERINI (1895-1981)

El 8 de febrero se produjo la muerte del director Mario Camerini, una de las figuras sobresalientes del cine italiano.

Camerini había nacido el 6 de febrero de 1895 en Roma, y posteriormente a sus estudios de abogacía y de sus servicios en la Primera Guerra Mundial (infantería), comenzó su carrera en cine cuando colaboró con su primo, el director Augusto Genina, a comienzos de la década del '20. Más tarde dirigirá en 1923, y después en 1930 lo hará con Alesandro Blasetti, considerado por aquel entonces uno de los grandes directores itálicos. Responsable por el acceso de Vittorio de Sica al cine, éste participó en el reparto de numerosos films romántico-sentimentales. Sus films son los siguientes: (como director y generalmente co-libretista de sus films), **Clown de circo** (1923), **La casa dei Pulcini** (1924), **Maciste contro lo sceicco, Voglio tradire mio marito** (1925), **Saetta- Principe per un giorno** (1926), **Kiff Tebbi** (1927), **Rotaia** (1929), **La riva dei brutti** (1930), **Figaro e la sua gran giornata** (1931), **L'Ultima aventura; Gli uomini che mascalzo-**

ni (1932), T'Ampero sempre; Cento de questi giorni; Giallo (1933), Il capello di tre punte; Come le foglie (1934), Darò un milione; Il grande appello; Ma non è una cosa seria (1936), Il signor Max (1937), Batticuore (1938), Il documento fatale; I grandi magazzini (1939), Centomilla dollari; Una reomantica avventura (1940), I promesi sposi (1941), Una storia d'amore (1942), T'amerò sempre (remake, 1943), Due lettere anonime (1945); L'Angelo e il diavolo (1946), La figlia del capitano (1947), Molti sogni per le strade (1948), Due mogli sono troppe; Il brigante Musolino (1950), Moglie per una notte; Gli eroi della Domenica (1952), Ulisse (1954), La bella Mugnaia (1955), Suor Letizia (1956), vacanze a Ischia (1957), Primo amore (1958), Via Margutta (1960), I briganti italiani (1961), Kali Yug-La Dea della vendetta; Il mistero del templo indiano (1963), Delitto quasi perfetto (1966), Lo non vedo tu non parli lui non sente (1971); Don Camilo e I Giovanni d'oggi (1972).

En setiembre del año pasado se realizó en Roma con el patrocinio de la Legión Toscana y la Comuna de Liorna, organizaron el festejo de los 85 años de Camerini, oportunidad en la que se concretó una mesa redonda sobre su cine en la ciudad de Liorna con la participación del mismo Camerini, guionistas, actores y camarógrafos que trabajaron con él. En el transcurso de una semana fueron proyectados en los cines de la citada localidad italiana los films más importantes y se produjeron en esta localidad y en Roma varias conferencias sobre el director italiano.

RICHARD BOONE (1916-1981)

El año 1981 tuvo como comienzo la desaparición de una estrella conocida para todos nosotros. El 11 de enero falleció Richard Boone. Había nacido el 18 de junio de 1916 en la ciudad de Los Angeles, cursó estudios en la Universidad de Stanford donde también perteneció al equipo de boxeo antes de ser expulsado de la misma por haber cometido un acto ofensivo a un menor. Trabajó durante algún tiempo en los campos petrolíferos del sud de California, se "metió" en numerosas carreras como una suerte de cazapremios, fue pintor y escritor de historias cortas.

En los cuatro años siguientes prestó servicios en la marina de guerra norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial. En 1947 hace su debut en Broadway en la obra de Judith Anderson **Medea**, para en 1951 hacerlo cinematográficamente en **The halls of Montezuma**, dirigido por el también recientemente desaparecido Lewis Milestone. Boone, a lo largo de su carrera se caracterizó por personificar a jóvenes recios, buenos o malos, pero nunca como actor de primera línea, ajustándose correctamente a los papeles que le tocaron protagonizar. Su verdadera popularidad la obtuvo a través de las series televisivas como **Medics**, **Gun Will Travel** y **El show de Richard Boone**, aunque su carrera tuvo importantes participaciones que fueron las siguientes: **The halls of Montezuma**; **Call me mister**; **El zorro del desierto** (1951); **El retorno del texano** (1952); **Man on a Tightrope**; **Vicki**; **El manto sagrado**; **City of bad men**, **Beneath the 12-Mile Reef** (1953); **The siege at Red River**; **Dragnet**; **The Raid** (1954); **Man without a star**; **Ten wanted men**; **Robber's roost** (1955); **Battle stations**, **Star in the dust**; **Away all boats** (1956); **Lizzie**; **The tall T.**; **The garment jungle** (1957); **I bury the living** (1958); **El Alamo** (1960); **A thunder of drums** (1961), **Rio Conchos** (1964); **El caballero de la guerra** (1965); **Hombre** (1967); **Kona Coast** (1968); **The night of the following day**, **El**

arreglo (1969); **La carta del Kremlin**, **Madron** (USA-Israel, 1970); **Big Jake** (1971); **Against a crooked sky** (1975); **The shootist** (1976); **The big sleep** (1978), **The bushida blade** (1979); **Winters kills** (1979).

EVA DONGÉ

No es verdad que haya ángeles buenos que den las bienvenidas a los muertos queridos. Pero si es verdad que hay artistas que tienen su ángel propio. Como Eva Dongé. Ahora su ángel ha muerto junto con ella. Y un gran vacío se ha producido en el inmutable recinto del arte. Eva Dongé nació a ese mundo áureo de la mano y de los consejos de un gran maestro: don Antonio Cunill Cabanillas en el viejo conservatorio del Cervantes. Con él aprendió a reverenciar la exquisitez de la interpretación y a frecuentar el teatro de Tennessee Williams, Marcel Achard, O'Neill, Shakespeare, Chéjov. Sus compañeros fueron Narciso Ibáñez Menta, Alfredo Alcón, Duilio Marzio —se adoraban como amigos y compañeros— Inda Ledesma, con quien muchos críticos la compararon, estimación que constituyó para Eva, el más gran elogio a su carrera, Luisa Vehil —con ella hizo "María Estuardo"— Ignacio Quirós.

Plena de ideas, con la euforia poética de la artista de románticos y permanentes sueños, estaba llena de planes. Todo eso lo truncó una muy cruel enfermedad a la que puso fin, en éste caso al menos, una buena amiga (la muerte), que llegó para impedir un mayor sufrimiento.

Manos Sucias, **Dulce pájaro de juventud**, **La idiota**, **El gato en el tejado de zinc caliente** y sus viajes —becada— por el Olimpo de la eterna Grecia y de la bella Italia, fueron los grandes sucesos de su poética vida.

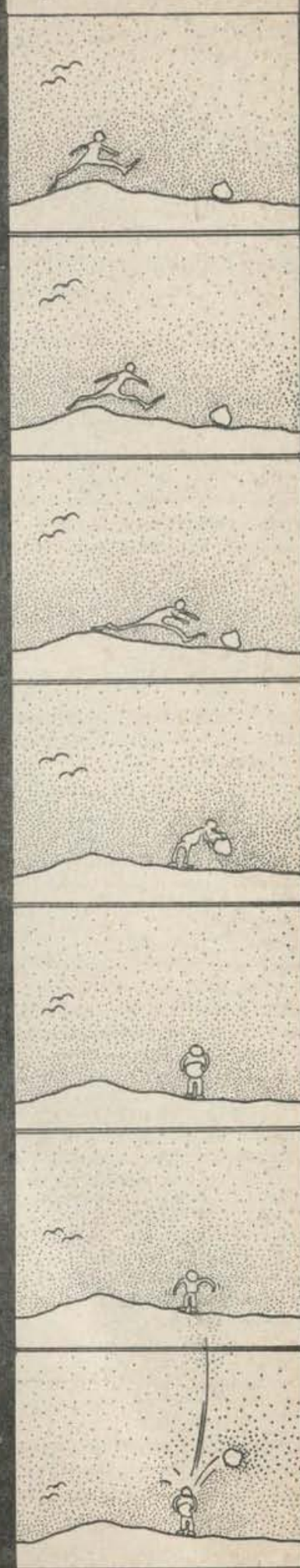
Murió Eva Dongé y el cine argentino deberá lamentar por siempre el error de no haberla —casi— contado en sus filas. Sólo un hombre inteligente y sensible como Manuel Antin, la llamó para su película **Castigo al traidor**, junto a Miguel Ligeró. Ese mismo cine donde tanta charamasca y faramalla artificiosa se empina sin virtudes, no la tuvo en cuenta. Y no fue por cierto **Un idilio de estación** la reparación a un olvido imperdonable.

Pero no importa. A Eva Dongé la recordaremos siempre. Y por siempre sabremos que se nos fue una riquísima personalidad que dio lustre al teatro universal.

C. F.

BUSTER

por Ruben Pergament



RE - LECTURAS

HUMPHREY BOGART,

por Joe Hyams,

Tr.: Amparo García Burgos,

Ed.: Grijalbo.

*"No había falsedad en Bogart."
(K. Hepburn)*

Por supuesto escribir unas pocas palabras acerca de la biografía de H. Bogart, es como atravesar la larga galería de los diferentes personajes que interpretó; sumándole además, ese que nunca conoceremos del todo, Humphrey Bogart: el hombre de todos los días.

Este libro, que como toda biografía es un intento de reflejar a través de las palabras e impresiones, los hechos más sobresalientes de la vida de un hombre, también lo es de su conducta, su manera de sentir y de ser. Este intento entonces, de aproximación a una realidad que ya no existe, se abre con un prefacio o prólogo de Laureen Bacal, se puede decir su única y definitiva mujer: "La fuerza de carácter, rasgo tan raro en nuestro mundo de hoy, era, para Bogie, el mayor tesoro humano. En su opinión si uno cedía a un mal pensamiento —aunque nadie lo supiera—, el hecho de saberlo uno mismo era suficiente para afectar y dañar su carácter, pues el resultado era que uno comprendía que valía menos para sí mismo y para el mundo. Algo exagerado, sí, pero una exageración de la mejor clase. Solía decir: **Paga el precio y podrás elegir.** El hizo ambas cosas".

En cuanto a Bogart actor, podemos afirmar que fue un intuitivo, pero con una sólida base cultural, que le permitió elaborar una forma, un estilo propio de actuación, partiendo siempre de sí mismo: "Si quieren ser actores, no digan **Quiero ser una estrella**, limitense a concentrarse en su trabajo, aprendan el oficio. Han de tener confianza en sí mismos para hacer bien una escena, y la confianza proviene del conocimiento de todos los recursos".

Sus diferentes personajes, si uno no se detiene a observarlos con atención, parecieran ser siempre lo mismo, pero en todos los casos hay una sutil diferencia: "Sólo había diez páginas de diálogo para mí, pero yo estaba sentado con un arma en la mano. Eso es muy diferente de andar gritando ¡Manos arriba!, o disparar desde la cadera en un western. Nadie podía apartar los ojos de Duke, porque no están seguros de

cuándo iba a barrerlos a todos de una ráfaga de disparos". El film al que Bogart hace referencia es **El bosque petrificado**, de A. Mayo y cuyos papeles principales estaban cubiertos por un monstruo de ese momento (Leslie Hayward), y una excelente actriz de teatro que comenzaba su meteórica y tumultuosa carrera en Hollywood: Bette Davis. Bogart, que había interpretado con gran suceso la obra en teatro, fue especialmente pedido por L. Hawyard a A. Mayo para el personaje del Duke Mantee. Al nacer una de sus hijas, muchos años después, Bogart la bautizó con el nombre de Leslie, en homenaje al gran amigo y actor desaparecido durante la segunda guerra.

Petes Ustinov, ese excelente actor inglés, al que también se le deberá la mejor y creo, única adaptación de **Billy Bud**, novela póstuma de Herman Melville, decía de Bogart: "Su gran cualidad básica, era su espléndida rudeza. Aún cuando apareciera magníficamente vestido y arreglado, daba la impresión de que sería posible encender una cerilla en su mentón. Conocía a fondo su trabajo, y, sin embargo, era imposible dejar de ver que su verdadero espíritu estaba en otra parte, que había en él algo misterioso y anhelante, que llamaba a puertas desconocidas incluso para él mismo".

Después tenemos obligadamente que detenernos en esa magnífica interpretación que hizo Bogart de el capitán Qeeg, en **El motín del Caine**. Para interpretar ese personaje, él partió de la siguiente premisa: "No es ese el modo en que yo veo a Qeeg, y por tanto no voy a interpretarlo de esa manera. Qeeg no estaba loco, estaba enfermo. Yo no sé si era esquizofrénico, maniaco depresivo o paranoico, no estoy demasiado enterado de esas cosas, pero si se que cualquiera que padezca una de esas enfermedades se esfuerza sobremanera por ser normal. En realidad es supernormal hasta que se halla bajo presión. Entonces estalla. Conocí hombres como él durante la última guerra y no le comprendo."

Durante mucho tiempo Bogart quedó atrapado por el personaje de Duke Mantee; y a pesar de que él no estaba conforme con este encasillamiento, según Raymond Chandler, H. Bogart era el actor ideal para su Phillip Marlowe, y así fue en **El sueño eterno**. Pero Bogart no se limitó a hacer films policiales o de suspenso, también abordó la comedia: **Sabrina** y **No somos ángeles**. La segunda, es un extraño título, ya que fue poco difundida en las salas cinematográficas. Sus compañeros de rubro: Peter Ustinov y Aldo Ray, y el "malo", Sir Basil Rathbone. Y también hay un film: **En un lugar solitario**, que después de leer esta biografía, le encontramos muchos puntos de contacto con la vida de Bogart. Es interesante anotar aquí, que este último film pertenece a un sello de producción propio que tuvo Bogart en un momento determinado.

El fenómeno Bogart comienza muchos años después, se puede decir, a partir de **Casablanca** (1941). Nadie calculó, porque es muy difícil hacerlo, que a este film le esperaba un gran éxito. Y a partir de ese personaje es cuando Bogart tiene acceso a otros muchos más ricos desde el punto de vista interpretativo, y también a films de mayor jerarquía en todo sentido que los que venía haciendo. Así llegamos a ese gran duelo interpretativo que sostuvo con K. Hepburn en **La reina africana**. Este trabajo le valió el Oscar.

Este libro está escrito con ese estilo, que de algún modo perpetuara E. Hemingway: conciso, claro y rápido; debería agregar que también es una característica del oficio de periodista.

Si esta nota bibliográfica peca de exceso de citas, es simplemente que pretendí, más que hacer una crítica, reflejar el tema del libro (que para mí es absolutamente apasionante), y estas pocas líneas son un pálido reflejo de sus 266 páginas.

Oscar Milli

LIBROS PARA FILMAR

CUENTOS URGENTES, de Jorge Cooke (Correidor).

El amor, la muerte, los recuerdos, recurren una vez más para conformar estos relatos "urgentes". Temas ancestrales que son tomados con originalidad por Cooke, para inscribirlos en un mundo que se va desplegando a través de finas y puntuales descripciones; donde cada detalle constituye una prueba de la eficiencia narrativa del autor.

El espacio y el tiempo creados, nos sumergen en un mundo de profundas y encontradas emociones que desde un principio hacemos propio.

Sencillez y linealidad se conjugan. Compenetración e indagación profunda de cada uno de los seres cuya existencia es tan "urgente" como su génesis.

Todo esto permite visiones lentas y detalladas, contemplación y reflexión sin devenir. No hay precipitación ni exabruptos. Ni el amor ni la muerte ni la visión nostálgica del pasado llegan rápido, son el producto inevitable de minuciosa construcción anterior, de toda una "geografía" previa.

Esto no implica lentitud en el relato, sino la cuidada creación de una atmósfera donde se van desplegando los personajes para constituirse en el eje de la materia narrativa. Estos aparecen esbozados claramente hasta en sus manifestaciones mínimas, primarias.

Las acciones aparecen siempre encuadradas en un paisaje que parece determinarlas.

Una fotografía sirve de estímulo para reactualizar un pasado feliz, en el que las imágenes se suceden una tras otras en el tiempo de la evocación. No narra un adulto sino un niño. Son ojos y espíritu de niño los que escriben y sienten.

El "Secuestro amoroso", otro de los relatos mejor logrados, en el que mejor se presienten y resuelven las acciones. Es aquí, creo, donde ambientes y personajes parecen mejor delineados. Revela pulcritud, el manejo de un mundo donde se suceden cambios de escenarios que no resultan ajenos al autor.

Hay prisa en Cooke, la prisa que reclama nuestro tiempo.

Sus relatos nos instan, nos urgen, se nos imponen.

Alejandro Kuperman



Espejo,
espejo sobre la pared,
quién es el asesino
entre todos ellos?

de AGATHA
CHRISTIE

el espejo roto

(The Mirror Crack'd)



ANGELA LANSBURY
GERALDINE CHAPLIN
TONY CURTIS
EDWARD FOX
ROCK HUDSON
KIM NOVAK
ELIZABETH
TAYLOR

Música JOHN CAMERON -

Escrita por JONATHAN HALES Y BARRY SANDLER

Producida por JOHN BRABOURNE y RICHARD GOODWIN

Dirigida por GUY HAMILTON - Technicolor

PROXIMO ESTRENO



TODAS LAS PELICULAS

RECUERDOS

Woody Allen, narcicismo al servicio del talento

Woody Allen filma cada vez con más insistencia, a Woody Allen. Creo que fue Sthendal quien alguna vez apuntó que escribía sobre Napoleón para hablar de sí mismo. Allen, sin lugar a dudas, sabe esto y trata de llevarlo hasta sus últimas consecuencias. También debe conocer aquello de que toda obra importante tiene mucho de autobiográfico, y entonces se empeña. A esta altura de las circunstancias es casi retórico hablar del narcicismo de Woody Allen. Esto, especialmente, teniendo en cuenta que alguien con su talento puede elegirse a sí mismo —como lo hace—, para desplegar incesantes metáforas sobre gentes y situaciones que van mucho más allá de la propia piel del autor. Metáforas que, por otro lado, dentro de la forma de comunicación elegida —el cine—, se convierten en cabales sujetos estéticos.

La ficción es una parte de la realidad. Esa perpetua ficción es la que asoma últimamente en los films de Allen con caracteres cada vez más nítidos y frontalmente asumidos: **Dos extraños amantes**, **Interiores**, **Manhattan**, y ahora estos **Recuerdos**.

Cito a Roberto Pagés a favor de todo esto (diario "Convicción" del 28-2-1981): "Todo es ficción. Ficción real en los fragmentos de película «dentro de la película» que nos van mostrando a lo largo del film; ficción «ficticia» en las imaginaciones, ensueños y recuerdos del protagonista; y ficción, por último, en la película llamada **Recuerdos** que nos proyectan después de



pagar una entrada. Detrás de toda esa ficción, de toda esa «mentira» inventada por un imaginero sin pudores y fantástico, se abre una realidad enloquecedora, que cae sobre el espectador como un infinito y tenue polvo de estrellas, atosigándolo de placer, de ternura, de tristeza y de melancolía, inhibiéndole, como si nada, los poderes analíticos que se supone debe tener. La obra de arte, en suma".

Hubo una prehistoria de Woody Allen: cuando escribía historias para las revistas y "gags" para quien los comprase. Luego su acceso al cine y un largo período donde el repliegue hacia sí mismo estaba disfrazado con una mirada hacia los otros. Eran los fructuosos días invadidos por las carcajadas que proporcionaban **Bananas** o **Todo lo que usted quería saber sobre el sexo y temía preguntar**. Desde luego, en este lapso, a cada rato surgían los raptos que premo-

nitoriamente hablaban de otros horizontes. Y esto pudo verse en los divagues pseudo humorísticos acerca del tiempo, la eternidad y la muerte que connotaba **El dormilón**; en las surreales apreciaciones sobre la muerte en **La última noche de Boris Gouchenko**.

Luego —¿imprevisiblemente?— Woody Allen se puso serio.

Cuando se asume frontalmente como centro de sus meditaciones cinéfilas, como eje de su quehacer cinematográfico, el proveedor de gags hilarantes, desaparece. Permanece desde luego el hombre-artista cuyo sentido del humor es una constante para observar la vida y sobrellevarla, pero inevitablemente, para el gran público, Woody Allen se puso "serio". Tan serio como para que, en su último lapso, hendiera sucesivamente las encrepadas olas del mundo de Ingmar Bergman (**Interiores**), desnudara libremente que sin George



Gerswhin su amor por Nueva York se mancharía (**Manhattan**). Y ahora, **Recuerdos**, afrontando sin prejuicios a Federico Fellini a través de los ojos del conocido personaje judío-neoyorkino-intelectual-miope, asomándose a Buñuel.

Recuerdos, como puede suponerse, es el "recuerdo" que Allen tiene de sí mismo. Con toda la nostalgia que implica la palabra recuerdos, pero no tan autopiadosa como quisieran los detractores de Allen, si los tiene. O sea, es auto-complaciente en la exacta media en que todos (**todos**), queremos lo mejor para nosotros mismos, lo que no es pecado que yo sepa. Pero tal autocomplacencia —si la palabra es válida—, tiene su contrapartida en el exacto, despiadado bombardeo con que Allen muestra el devenir de Sandy Bates (su personaje en **Recuerdos**): un actor, autor y director, que viaja a una pequeña ciudad donde harán un ciclo de sus propios films a la manera de un homenaje. Esta saga-anécdota, le sirve a Allen para destripar ante los ojos del espectador, todos los interrogantes que nutren y desgastan la vida de su personaje (la suya). Estructurado el relato sobre su relación con tres mujeres que a lo largo de su existencia le ofrecen otras tantas instancias, Bates-Allen vive sometido al acoso de quienes lo rodean: la admiración sin explicaciones, los reproches por haber dejado de hacer un cine cómico, sus propias ataduras uterinas, la imposible necesidad de responder a todos aquellos (todos) que se acercan a él pidiendo o exigiendo respuestas. La situación, justamente, es a la inversa. En cuanto artista tan desgarrado como lúcido, Bates-Allen sólo están para plantear preguntas. Con su lenguaje, desde luego. Luego, el silencio. Como el

que sigue a esos amados trompetistas o clarinetistas de jazz que Allen debe amar, cuando terminan su solo.

¿Qué prepara Allen para el mediano o inmediato futuro? Quizá ni él lo sabe. Por ahora, ha redondeado un "solo" de cine, que a la manera de Lester Young, está ahí. Comunicando en la medida en que encuentre receptores. El autor, seguramente en un banquillo o caminando por el West Side, observando a la vida como una gran sábana blanca, quieta y vacía.

"Recuerdos" (Stardust Memories). Dirigida y escrita por **Woody Allen**. Fotografía: **Gordon Willis**. Música: clásicos del jazz. **Interpretes: Woody Allen, Charlotte Rampling, Jessica Harper, Marie-Christine Barrault, Tony Roberts, Daniel Stern y otros.** Distribuidora: **Artistas Unidos. Cines Libertador y Luxor.**

Alfredo Andrés

EL TORO SALVAJE

Terrible y hermosa

Llega al espectador con la fuerza de un "jab" a la mandíbula. Con la potencia de esos puñetazos que calzan justo en la boca del estómago y, por lo menos, hacen perder el resuello. Esto no es raro, de todas formas, tratándose de un film de Martin Scorsese, el responsable de **Calles peligrosas, Alicia ya no vive aquí y Taxi driver**. En **El toro salvaje (Raging Bull)**, donde la interpretación de Robert De Niro del personaje central coloca al actor en calidad de casi co-autor, Scorsese cuenta en blanco y negro, varias historias que se funden en una sola película: la vida de Jake La Motta, de profesión boxeador, durísimo triunfador en innumerables rings aunque también, un moroso perdedor en la vida; la de las pobres seres que arrastran su existencia en el Bronx, aferrándose con uñas y dientes a cualquier esperanza para evitar terminar sumergidos. Planeando sobre todos ellos, la sombra de los poderosos, esa Mafia que nunca es nombrada en la película pero su omnipresencia es indudable, aquellos que imperceptible y rotundamente, mueven los hilos.

El toro salvaje, es, indiscutiblemente y dentro del contexto aludido, la historia de Jake La Motta, un pobre tipo, primitivo hasta en su inocencia y brutalidad, grosero, pagado de sí. O como se dice, con excesiva habilidad para la torpeza. Scorsese y un extraordinario De Niro, componen el retrato de La Motta con expresiva y profunda meticulosidad. De alguna forma, están delineando las alternativas de una caída. El descenso a los abismos de un ser, que sin duda, salió de los mismos. Ha sido programado para dar carnalidad a esa epopeya al revés. Entonces, da puñetazos a diestra y siniestra, gana peleas en la medida en que es un formidable luchador y tiene músculos de granito. Una textura, sin embargo, que fuera de las luces del estadio, de poco le sirve, ya que, sin prisa y sin pausa, irá destruyendo todos los afectos que lo unen a quienes están apegados a él: su hermano, su mujer.

En un orden más general, aunque igualmente concreto, Scorsese sigue instalado dentro de esa corriente que identifica a un cine típicamente norteamericano —aunque esto parezca un esquema—, donde las imágenes, apoyadas en un excelente guión, van articulando el film. Una tipificación en la cual, sin caídas en la demagogia y los golpes bajos, el apunte social y hasta político, siempre está presente. En este sentido, Scorsese renueva el mejor realismo del cine de su país, con una película fuerte y sin concesiones. Además de otros pormenores, la fotografía y la ambientación, son líneas de fuerza de **El toro salvaje**. Ni que hablar de la interpretación, con un De Niro que es el centro de la realización sin ningún tipo de retórica, a cuyo lado deslumbran con sus trabajos Cynthia Moriarty (en el rol de esposa) y el urticante Joe Pesci, como su hermano.

"El toro salvaje" (Raging Bull). Director: **Martin Scorsese**. Guión: **Paul Schrader y Mardik Martin**, basándose en el libro **"Raging Bull"**, de Jake La Motta. Fotografía: **Michael Chapman**. Montaje: **Thelma Schoonmaker**. Interpretes: **Robert De Niro, Cathy Moriarty, Joe Pesci, Frank Vincent, Nicholas Colasanto y otros.** Distribuidora: **Artistas Unidos.**

Alfredo Andrés



mente tranquila, segura y feliz, que lo dejaba en la oscuridad. Valdrá la pena el sacrificio para ser el protagonista? El director no sólo critica a una sociedad que vive en una supuesta libertad, también habla del ser humano en lo más íntimo: sus sentimientos y sus afectos. La emoción está presente a todo lo largo y lo ancho de esta **sencilla y perfecta** obra de arte.

"El aficionado" (Amator), Polonia, 1979. Dirección, libro y diálogos: Krzysztof Kieslowski. Producción: The Polish Corp. para "Zespoly Filmowe". Productora: Grupo Tor. Fotografía: Jacek Petrycki. Música: Wieslava Piotrowska. Dirección artística: Rafal Waltenberger. Intérpretes: Jerzy Stuhr, Malgorzata Zabrowska, Ewa Pokas, Stefan Czyzewski, Jerzy Nowak, Tadeusz Bladecki, Marek Litewka, colaboración especial de Krzystof Zanussi y Krzystof Jurga. Estreno: 1-1-81. Cine: Lorca. Duración: 110'. Calificación: PM18. Distribuye: Darel. Premios: Medalla de oro y Premio FIPRESI en el VI Festival Cinematográfico de Moscú (1979), León de Oro en el VI Festival de largometrajes polacos en Gdansk (1980), Hugo de Oro en el Festival de Chicago. Invitado al "Forum de cine joven", Berlín (1980).

Fernando Brenner

BARRACUDA

El tiburón se la comió

Pocas líneas bastan para calificar a **Barracuda** como una burda imitación de Tiburón. El director Derwin, debe haber pasado sus días anteriores a la filmación viendo Ti-

burón, Pirañas y Tintorera, entre otras películas que se encargaron de pecesitos voraces.

N. S.

Dirección: Harry Derwin. Guión: Wayne David Crawford y Harry Derwin. Música: Klaus Schulze. Intérpretes: Wayne David Crawford, Jason Evers, Roberta Leighton, Cliff Emmich y otros. Estrenada el 8-1-81 en el cine Metropolitan II. Calificación: PM18 años. Distribuyó Darel.

SOLO PARA ADULTOS

Tres figuras para un buen tema

La propuesta interesante de Richard Lang, lejos del final feliz, ahonda en la pareja sobre sus inquietudes, desventuras y relaciones, sin caer en el melodrama.

Una renovada Shirley Mac Laine, un aplomado comediante y mejor actor como Anthony Hopkins y la ex "10", Bo Derek, mostraron en conjunto que **Sólo para Adultos** no es un filme que quiere entretener, sino una película que, con una brillante narración cinematográfica es poseedora de un interesante mensaje para aquellos que alguna vez decidieron "jugarse" y no lo lograron.

Con la firma del autor de Love Story, Erich Segal, en colaboración de Martín Ransohoff, **Sólo para Adultos** se convierte en una comedia picaresca sin golpes bajos y sin final feliz, contando con una identificación del cast con las situaciones y los personajes.

NORBERTO SCISCIOLI

TITULO ORIGINAL: Change of seasons. Director: Richard Lang. Música: Henri Mancini. Intérpretes: Shirley Mac Laine, Anthony Hopkins, Bo Derek y otros. Estrenada el 1-1-81 en los cines Atlas y América. Calificación: PM18 años. Distribuyó: Transeuropa Films.

TRUCOS SUCIOS

Entretenimiento

Con la garantía actoral de Elliot Gould y la presencia no menos interesante de Kate Jackson (Los Angeles de Charlie), el director Alvin Racoff construyó una película entretenida y amena en el marco

de la Universidad de Harvard, en donde la tranquila presencia de un obsesionado profesor de historia, convierte al personaje y la casa de altos estudios, en centro de atracción popular.

Un documento que fortuitamente le es legado al profesor (E.G.), en el cual se demostraría que el máximo héroe americano, George Washington, habría recibido prevendas por parte de los ingleses en la época de la independencia, lo pone ante los ojos de la opinión pública y de una sagaz periodista (K.J.) que lo hostiga para lograr la nota que la catapulte a la popularidad.

La dirección de Alvin Racoff no tiene desperdicios, debido a que tomando como base un original libro, sabe especular con las condiciones actorales de los protagonistas.

N. S.

Título Original: Dirty Tricks. Dirección: Alvin Racoff. Guión: William y Eleanor Norton. Intérpretes: Elliot Gould, Kate Jackson, Arthur Hill y Rich Little, entre otros. Estrenada el 15-1-81 en los cines Grand Splendid, Ideal y Metropolitan I. Calificación: PM18 años. Distribuyó Maxifilm.

ESPANTO

No tanto

Con una historia pretendidamente terrorífica, **Espanto** se encuadra dentro de una trama bastante remanida. Drácula, en su forma más moderna, hace su aparición —mediante distintas formas— y baña todo de sangre. Hasta aquí la historia, sin mayores comentarios.

J. L. G. C.

Título Original: Thirst. Director: Rod Hardy. Fotografía: Vincent Monton. Escenografía: John Dowing. Música: Brian May. Intérpretes: Chantal Contouri, Shirley Cameron, Henry Silva, Max Phipps y David Hemings. Estrenada el 1-1-81, en los cines Sarmiento y simultáneos. Calificación: PM18 años. Distribuyó: Aries Cinematográfica.

SIBERIADA

Una bella saga

Siberiada es la historia de Elán,



una pequeña aldea de la Taigá, región cubierta por bosques y pantanos en el nordeste de Rusia. La línea argumental sigue la descendencia masculina de una familia, desde comienzos de siglo hasta fines de la década del '60. Una segunda familia, más numerosa, funciona como complemento antagónico de la primera. A partir de estos elementos, la narración se bifurca en las historias individuales de Nikolai —hijo de Afanasi—, de Alexei —hijo de Nikolai—, y de sus respectivas mujeres: Nastasia y Taya. Pero hay otros niveles argumentales relacionados con un principio organizativo interno: la llegada del progreso a la aldea, la incorporación de ésta en la Historia y el precio que debe pagar por ello. Afanasi, Nikolai y Alexei están obsesionados por el progreso; el primero construye un camino imposible sobre los pantanos; los otros viajan literalmente a "La Loma del Diablo" para buscar petróleo.

Sin embargo el tratamiento no es realista. El subtítulo del film, "Poema", revela la intención formativa del autor. En efecto, por medio del montaje, Andrei Mijalkov explota el valor simbólico de la imagen; el uso del color y de la iluminación contribuye a crear en ciertas secuencias una atmósfera ambigua e irreal, de hechizo. La misma función cumple el helado gemido de los árboles que lloran al hermano talado. La naturaleza es real, pero también simbólica (las hormigas, la pareja de pollitos, etc.); o aparece animizada en una especie de genio de los bosques, enigmático y zumbón: el Abuelo Eterno. Este personaje, como otros personajes y situaciones de la primera parte del film, centrada en la narración fragmentaria de la vida de Nikolai, parece extraído de cuentos popula-

res. Un contrapunto de imágenes documentales va señalando los grandes acontecimientos del siglo.

La segunda parte se desarrolla en la década del '60. La acción transcurre en unos pocos meses. Alexei vuelve a Elán convertido en técnico petrolero, para continuar la búsqueda que iniciara su padre. Con él llegan las fantásticas máquinas que van a transformar definitivamente la vida de la aldea.

El guión adolece en esta parte de algunas debilidades y sentimentalismos, sobre todo en los diálogos de Filip, antiguo pretendiente de la madre de Alexei y ahora alto funcionario político, que en Moscú se esfuerza por salvar a su pueblo de ser sumergido bajo una represa.

El final, con las imágenes del incendio del pozo y la destrucción del cementerio por el fuego, adquiere un claro valor simbólico.

Siberiada es un film que retoma, con una técnica más variada, algunos valores de la tradición formalista en que se inscriben los primeros realizadores soviéticos. Apoyado en un buen argumento, Andrei Mijalkov Konchalovski compone un film interesante aunque con algunos excesos de abstracción. Los actores principales, en especial Nikita Mijalkov —también director— y Liudmila Gourtchenko, cumplen un excelente desempeño.

Alberto de Lorenzini

ACOSANDO AL HAMPA

...y al espectador

En este film, el hampa bien gracias. El único acosado es el espectador por la poca calidad de lo que se le ofrece y Connie Stevens, por los hilos de más y un montón de arrugas.

"Acosando al hampa". Director: Hilmet Avadis. Reparto: Connie Stevens, Cesare Danova y William Smith. Sala de estreno: Iguazú. Distribuidora: Cinta Producciones. Duración: 95'

O. T.

EL ASALTO DEL SIGLO

En fin...

La aparición de José Giovanni unos años atrás, dirigiendo cine,

implementó una presencia caracterizable por rasgos que hasta hoy no se desmintieron. Llegado a la realización tras haber escrito novelas, una actividad donde fundamentalmente se reconocieron los conocimientos que Giovanni tenía sobre el hampa europea, justamente por haber pertenecido a ella, su cine se identifica con: 1º) tratamiento artesanal de la imagen donde no se aprecian mayores inquietudes, 2º) visos de autenticidad en **algunos** personajes marginales y 3º) ambigüedad conceptual donde suele resaltar la tendencia de Giovanni a insinuar posturas políticas de cierto tenor, para inclinarse finalmente por cualquiera otra cosa.

Además de instalar en un personaje a su medida a Francis Huster —un galán para la década del '80, según dicen—, **El asalto del siglo** es tan entretenido como puede ser un film que narra la realización de un robo fabuloso (con todas las identificaciones que cada espectador suele hacer), puesto en marcha por un director que aprendió su oficio. Aquí, un grupo de bandoleros que viven bien pero están un poco marchitos y adiposos, se unen a quienes, comandados por Huster, posan de melancólicos desencantados, nostálgicos de la aventura y "la vida loca". Y todos juntos, planean, llevar a cabo el robo de la Société General de Niza, vaciando unas trescientas de las cuatro mil cajas de caudales de la entidad mencionada.

Como de costumbre, el desencanto del cabecilla Albert Spaggiari, las cosas que parecen ir encontrándose dentro de las cajas secretas (más allá del dinero) y la extraña fusión entre delincuentes natos y rufianes melancólicos, configuran promesas válidas que Giovanni, en ningún caso resuelve. En suma, un entretenimiento menor con una presencia rescatable (Huster) y punto.

"El robo del siglo" (Les agouts du paradise). Director: José Giovanni. Guión. Giovanni y Michel Audiard, basado en la novela de Albert Spaggiari. Fotografía: Walter Bal. Intérpretes: Francis Huster, Lila Kedrova, Jean-Francois Balmer, Jean Franval. Distribuidora: Norma-Vigo. Cines: Ambassador y Capitol.

www.ahira.com.ar A. A.



“VOLVER A VIVIR” Un largo lagrimeo

Burt Young, el actor consagrado en las dos versiones de **Rocky** se puso a escribir y logró el sueño del melodrama propio. Pensando seguramente en algún “Oscar” o premio similar, inventó para su propio lucimiento, la historia de un trompetista, que en plena cúspide artística, recibe el latigazo del destino: en un incendio mueren su esposa y su pequeño hijo y como no podía ser de otra manera, el hombre se dedica al alcohol y al abandono, hasta que conoce a un chico al que brinda tutela y amor. Pero tanto amor en la ficción se tradujo en “robo” en la pantalla y el pequeño Doug McKeon oscurece el trabajo del propio Young, quien confía en el director y en los técnicos y en las lágrimas indisimulables del espectador hipersensible que creará este alargado “volver a sufrir”.

Hugo A. Suvcoplas

Director: Joseph Handwright. **Guión:** Burt Young. **Música:** Bill Conti. **Producción:** Robert Charoff e Irwin Winkler. **Distribuidora:** Artistas Unidos. **Con** Burt Young, Doug McKeon y Madge Sinclair. **Prohibida para menores de 14 años.** **Duración:** 115'

“LA LAGUNA AZUL” El amor a la deriva

Robinson Crusoe, su espíritu más erotismo y una exquisita fotografía del laureado Néstor Almendros lo

gran una larga película, en la que el director Randal Kleiser vuelca sus afectos e inquietudes, copiando muestras anteriores más que creando. La sugestiva Brooke Shields, prohibida actriz de **Pretty baby**, también prohibida, comparte un naufragio muy divertido con un primo y un cocinero en una desértica isla del Pacífico Sur. El cocinero queda “frito” a los pocos días y el Pacífico se intranquiliza cuando comienzan las indagaciones vitales de la pareja de chicos, que creciendo, creciendo y sin pautas sociales que los guíen, devienen en padres de un hermoso bebé rubio y rápidamente bronceado que bucea en las aguas transparentes, mientras sus padres edifican un amor que cada vez es menos transparente. Kleiser tiene el antecedente de **Grease** o **El compadrito** con el pétreo John Travolta y con esta historia muy naturalista trató de hacer olvidar a aquél “disco-filme”. Lo logró solamente en parte y muy especialmente gracias a Almendros y a la hermosa adolescente Brooke Shields. Para muchos esta “laguna azul”, —título más o menos inexplicable—, hubiera sido mucho más divertida siendo “verde”.

H. S.

Director: Randal Kleiser. **Guión:** Douglas Day Stewart. **Novela original de** Henry Devere Stacpoole. **Fotografía:** Néstor Almendros. **Música:** Basil Poledouris. **Producción:** Randal Kleiser. **Co-productores:** Richard Franklin. **Distribuidora:** Columbia-Fox. **Con** Brooke Shields, Christopher Atkins, Leo McKern, William Daniels, Elva Josephson, Glenn Kohan, Alan Hopgood y J. Means. **Prohibida para menores 14 años.** **Duración:** 112'

“DESEPERACION” Valiosa búsqueda

Para quien no conozca a Rainer Werner Fassbinder, **Desesperación** resultará un film cuyo lenguaje se aleja en forma distante de lo habitual en el nuevo cine. En ella demuestra aún con mayor valentía que en **El matrimonio de María Braun** (realizada con posterioridad a **Desesperación**), su espíritu experimentador y consciente, emparentado en esta ocasión (muy probablemente por la presencia de Dirk Bogarde) con las fabulaciones de Resnais o Losey.

Hermann-Hermann es un industrial de las golosinas de una Alemania que poco a poco se desmoronaba, y dentro de su personalidad conviven (o pretenden hacerlo) dos “yos”. Y esto sucede así porque su parte consciente necesita de otro en el cual recaigan todas las culpas de su desesperación. Destruyéndolo podrá reificarse en el mundo. Para concretar ese objetivo destructor necesita materializar su “otro yo” en la figura de un desconocido, un supuesto sosias, que Fassbinder tiene la astucia de elegir nada parecido, ya que este es un “invento” del industrial al borde del colapso: “El crimen perfecto —pone Stoppard en boca de Bogarde— es el que nunca ha sucedido pero se ha consumado... o mejor, aquel que ha sido cometido por la propia víctima...” La cámara se mueve suavemente manteniendo la horizontalidad del eje derecho izquierda y viceversa. Los personajes salen por un lado y vuelven a entrar por otro dentro del cuadro, pero no atraviesan ni la escena ni su parte posterior: lo hacen por detrás nuestro incluyéndonos así en el espacio escénico. Fass-



binder es dueño de ese espacio: cinematográficamente sus direcciones son puestas teatrales, mantienen su rigidez, pero teatralmente son cinematográficas, antiteatrales en el sentido brechtiano del espacio escénico. Una calibrada ceremonia de biseles, cristales, mientras la cámara vuelve a tomar como eje del cuadro el encuentro de dos pasillos: allí donde se encuentran las dos personalidades de Herman-Herman. La excelente música de Peer Raben, la insuperable actuación de Bogarde, y el obligado homenaje a Van Gogh, Artaud y Unika Zürn.

Claudio Daniel Minghetti

"Desesperación" (Despair o Eine reise in licht, Alemania Federal, 1978). Dirección: Rainer Werner Fassbinder. Libro: Tom Stoppard, basado en la novela de Vladimir Nabokov. Fotografía: Michel Ballhaus. Música: Peer Raben. Sonido: James Willis. Intérpretes: Dirk Bogarde, Andrea Ferreol, Volker Sprengler, Bernard Wicki, Klaus Lowitsch. Estreno: 22-1-81. Cines Broadway y Capitol. Distribuye: Norma-Vigo.

LOS SEDUCTORES

Sólo uno

La fórmula de juntar cuatro historias cortas y aunarlas en un largometraje, tiene más títulos en el "Debe" que en el "Haber", y **Los seductores** se suma a la primera columna. De las cuatro narraciones (dos en tono de comedia y dos de tintes dramáticos), la última de ellas se destaca y rescata. Esta es dirigida, escrita y protagonizada por el comediante Gene Wilder, uno de los "hijos" de Mel Brooks. Con la

nura y sensibilidad, la anécdota de un enfermo mental que tiene relaciones con una joven casada, da pie para lo que podría haber sido un buen film. De las otras tres partes recordamos un gracioso guión de los italianos Age-Scarpelli, a Lino Ventura peleando con el idioma inglés, y al "santo" Roger Moore demostrando otra vez que posee en su rostro plasticidad... abstracta.

"LOS SEDUCTORES" (Sunday Lovers), Francia, Italia, Inglaterra, 1980. Dirección: Bryan Forbes, Edouard Molinaro, Dino Risi y Gene Wilder. Producción: Leo L. Fuchs. Guión: Leslie Bricusse, Francis Veber, Age-Scarpelli y Gene Wilder. Fotografía: Claude Agostini, Claude Lecomte, Tonino Delli-Colli y Jerry Hirschfeld. Intérpretes: Roger Moore, Lino Ventura, Ugo Tognazzi, Gene Wilder, Lynn Redgrave, Pricilla Barnes, Catherine Salviat, Sylvia Koscina, Rosanna Podestá, Beba Loncar y Kathleen Quinlan. Estreno: 1-1-81. Cines: Concorde y Santa Fe 2. Duración: 115'. Calificación: PM18 años. Distribuye: Distrifilms.

EL JUEGO DE LA MUERTE

Este filme es un ejemplo de como "la ficción supera a la realidad". El hecho es que durante su filmación Bruce Lee falleció. Esta se interrumpe por tiempo indefinido y al cabo de unos años se corrige el guión. La historia cuenta las aventuras que vive un famoso y mundialmente conocido luchador de kung fu que además es actor y durante el rodaje de una película intentan contra su vida.

El autor y el director resuelven hábilmente el problema planteado. Otro actor (no sabemos quién) reemplaza a **Bruce Lee** en las escenas (la mayoría) que no pudo participar. Sólo al final, con los últimos enfrentamientos cuerpo a cuerpo, aparece la delgada figura de quien —hoy desaparecido—, sigue arrastrando a miles de "fans". Por lo demás, "El juego de la muerte", es sin duda alguna, de lo mejor que ha brindado este tipo de género desde la mítica **Operación Dra-**

gón" con los mismos **Robert Clouse**, dirigiendo y **Bruce Lee**, repartiendo golpes, patadas y gritos.

"El juego de la muerte" (Game of death), Inglaterra, 1979. Dirección: Robert Clouse. Guión: Jan Spears. Fotografía: Godfrey Godard. Música: John Barry. Maquillaje: Graham Freeborn. Montaje: Alan Pattillo. Efectos especiales: Far East Effects. Intérpretes: Bruce Lee, Gig Young, Dean Jagger, Hugh O'Brien, Colleen Camp. Estreno: 5-2-81. Cine: Normandie. Duración: 105'. Calificación: Pm18. Distribuye: Pan Asia-América.

F. B.

SATURNO 3

Los anillos rotos

De Stanley Donen (**Siete novias para siete hermanos**, **Indiscreta**, **Movie-Movie**) se esperaba otra cosa. Aprovechando la nueva ola del cine de "terror-ciencia ficción", metió en un bolso (guión que le dicen) un poco de **Alien**, otro de **Frankenstein**, y unas pocas pociones de romanticismo, humor y suspenso. Las desparramó entre unos costosos "sets", mostrándolos con repetidos "travellings" de aquí para allá y abrumando los planos con un molesto humo y otros "efectos especiales". Las impetraciones, a no dardarlo, no harán historia: Kirk Douglas se sigue riendo (y no sabemos

de qué) como en **La cuenta regresiva** y **Home movies**. A Harvey Keitel le quedaba mucho mejor la colita de caballo en las excelentes **Taxi Driver** y **Los duelistas**. En cambio a Farrah Fawcett le favorece este nuevo peinado achatado.

"Saturno 3" (Saturn 3), Inglaterra 1980. Dirección: Stanley Donen. Producción: Lord Lew Grade. Guión: Martin Amis. Libro: John Barry. Fotografía: Billy Williams. Escenografía: Stuart Craig. Música: Elmer Bernstein. Sonido: Derek Ball. Vestuario: Anthony Mendleson. Efectos especiales: Colin Chilvers. Intérpretes: Kirk Douglas, Farrah Fawcett, Harvey Keitel y el robot Héctor. Estreno: 29-1-81. Cines Ocean y Santa Fe 2. Duración: 85'. Calificación: OM14. Distribuye: Distrifilms.

F. B.



UNA MUJER REBELDE

Intento válido

Cuando una mujer ha llegado a una edad consciente de su tiempo pasado y a la vez conflictuada por su futuro y por ver concretadas todas sus ambiciones, casada y con hijos, la crisis del rol tiene lugar indefectiblemente. La historia de esa mujer va cobrando forma a medida que Joyce Buñuel se interna en la trama. Una mujer casada con dos hijos, vive su segundo matrimonio, y en su nueva organización familiar todo parecerá, en un comienzo, marchar bien... pero algo no funciona. La rutina hogareña, la monotonía de una cocina llena de inservibles artefactos eléctricos, son los principales protagonistas de esa "cámara de torturas" que para esta joven ama de casa es su hogar.

No existe la resignación a vegetar. Rehuye a ese bloqueo: emite agresión a su alrededor y trata de deshacerse de todos los elementos que le obligan a permanecer en ese estado. El acosamiento ha llegado a un punto límite. El ex-esposo enloquecido, (con muchos rasgos sádicos y criminales), un nuevo marido que poco se preocupa por ella y que la ve como un objeto cosificado. Todo en su derredor tendía a la dominación, a la posesión (un vecino hace el amor con ella sobre la mesada de la cocina). Sólo algunos momentos de placer cargado de sensualidad en la peluquería podían hacerle sentirse bien. La eclosión violenta. El derrumbe familiar. Joyce Buñuel muestra en **Rebelión de mujer**, con suficiente contundencia, qué es la mujer y cuáles son sus debilidades y necesidades espirituales, que como tal defiende su posi-

ción. Pinta con claridad un problema característico y lo hace con soltura y sinceridad. No marca excesos ni sobreactuaciones manteniendo un equilibrio lineal interesante, siendo esta su ópera-prima y obteniendo así un film interesante para descubrir los puntos claves de la existencia y de los cambios que se vislumbran en una mujer joven, como muchas.

"Rebelión de mujer" (Francia, 1979). Dirección: Joyce Buñuel. Intérpretes: Carole Laure, Pierre Santini. Estreno: 5-2-81. Cine: Luxor. Distribuye: Disprofilms.

C. D. M.

EL ENFERMO IMAGINARIO

No sanará jamás

El egocentrismo de Alberto Sordi ha superado con creces su histrionismo, lo que ya es mucho. En este caso y también como productor, ha retocado irreverentemente la obra homónima de Molière, adecuándola a sus conveniencias personales. No sólo traslada la acción de París a Roma, lo que, teniendo en cuenta la época en que está ambientada la historia, implica un desconocimiento de la realidad histórica. Además de ello, como si fuera poco, se han cercenado textos íntegros, pero para mayor pecado, se han agregado otros, de más que dudoso buen gusto y peor trato cinematográfico. De lo dicho surge que este enfermo no sanará jamás.

"El enfermo imaginario". Director: Torino Cervi. Reparto: Alberto Sordi, Laura Antonelli, Marina Vlady, Bernard Blier, Christian De Sica y Stéfano Satta Flores. Distribuidora: C.I.C. Sala de estreno: Libertador y Concorde. Duración: 100'

O. T.

LA ULTIMA BATALLA

La ciudad inaccesible

El título original de esta realización de origen francés es **Le crabe-tambour**, que literalmente quiere decir "el cangrejo-tambor". Por lo que fácil es suponer que la historia pertinente para nada tiene que ver

con batalla alguna, ni última ni primera, como erróneamente podría inducir la denominación utilizada para el estreno en la Argentina.

Entonces conviene insistir sobre "el cangrejo-tambor" en cuestión. Su figura, aunque de apariencia real, es simbólica y representa al hombre actual, a través del cual se mueve la historia de la humanidad. En torno a este personaje se mueven los otros protagonistas. Uno es "el comandante" (Jean Rochefort), capitán de un barco de la marina francesa, encargado de vigilar y abastecer a la flota pesquera. Próximo al final de su existencia, víctima de un cáncer, su última voluntad es ver por última vez a su antiguo amigo "crabe-tambour". Remordimientos de conciencia, nostalgias de tiempos idos, motivan tal inquietud. Con idénticos propósitos y tal vez por distintas motivaciones está Pierre, el médico (Claude Rich), en una época compañero de aventuras del personaje central y con deseos de conocer aún más la personalidad de tan extraño hombre. Todos los personajes se proponen interrogantes y formulan preguntas, las que en definitiva no son para saber de los demás, sino para tener aunque más no fuera, una somera idea de qué va a ser de sus respectivas vidas.

En esta trama las tradiciones juegan un papel preponderante. La religión, la profesión y la amistad se conjugan y entrelazan componiendo un todo difícil de apreciara en su extensión. No debe olvidarse que la verdad subjetiva es totalmente personal y ésta parece ser la verdad de Pierre Schoendoerffer, responsable de esta realización y de la novela homónima, base del pertinente guión y por la cual obtuvo en 1976 el Premio de la Academia Francesa.

Su visión del mundo actual y del ser humano que lo habita, la expone en su film, el que no pretende evidentemente un fácil éxito taquillero, sino que intenta presumiblemente que algunos, después de verlo, se detengan a pensar aunque más no sea un instante. De obtenerse tal resultado, evidentemente será una virtud por parte de este director, que está para logros aún mayores.

"La última batalla" (Le crabe-tambour). Director: Pierre Schoendoerffer. Reparto: Jean Ro-



chefort, Jacques Dufihlo, Jacques Perrin y Claude Rich. Salas de estreno: Ideal y Metropolitan 2. Distribuidora: C.C.N. Duración: 90'

Oswaldo Tarelli

EL GRAN SANTINI

El gran Santini es un film de interés. En principio, el tema del relato presenta aristas conflictivas que permiten el crecimiento de la narración y resultan de una sorprendente contemporaneidad. Mediante la descripción minuciosa de la psicología de un veterano de guerra, el realizador indaga las causas que llevan a una desmedida ambición de poder. El problema de la autoridad está reflejado aquí con precisión, porque el libro cinematográfico observa sin desbordes las causas de la actitud del protagonista: su inseguridad frente a su propia identidad, su lenta lucha por la supervivencia. Bull Meechum es un soldado en tiempos de paz ("un guerrero sin guerra", apunta el guión), recurso narrativo que permite un fuerte contraste de ricas posibilidades dramáticas. Meechum se traslada con su familia a California del Sur; sus mudanzas son frecuentes y esta imposibilidad de contar con un espacio físico, de no poder echar raíces en ciudad alguna, coopera para que él y su familia pierdan noción de su personalidad. Para quien convive con la pólvora y la sangre, con la muerte, al fin, es difícil encontrar afectos y también entregarse. Como si el recuerdo de la guerra lo abrumara, su actitud despótica no reconoce fronteras entre su familia y el cuerpo de Infantería de Marina al que pertenece. El libro enfatiza con acierto el

enfrentamiento entre Meechum y su hijo mayor, Ben. Esto es casi una obsesión: no sólo debe ser militar, sino también el mejor jugador de básquet del colegio. De ese modo, la línea dramática del film progresa con precisión, mostrando dos caracteres opuestos que son el núcleo conflictivo de la trama. El protagonista no admite la derrota: es, al fin, su último grito en favor de la supervivencia, su única opción frente a la propia debilidad. Ben lucha por ganar un universo personal, diferente al de su padre, pero en el trance por lograr su independencia termina por aniquilarla. Asmirá el rol de su padre y, ahora sí, ganará completamente el favor de la madre, en una correspondencia edípica evidente. Algunas escenas son de un vigor expresivo inusual: cuando el padre conoce por vez primera la derrota a manos de su hijo, en un juego de básquet; cuando luego, en la negrura de la noche, Ben lo descubre entrenando bajo la lluvia.

Hay mucha humanidad en los personajes que delineó John Carlin y algunas líneas humorísticas gratificantes aparecen en el texto. Apenas cierto énfasis desmedido en los primeros trazos de Bull Meechum, no logran restarle al protagonista verosimilitud ni profundidad. Los matices que Robert Duvall le otorga a su criatura no son pocos: arbitrario, seguro, algunas veces tierno o perdido en su propio fracaso velado por una borrachera, Meechum encontró en Duvall múltiples respuestas expresivas. Su duelo de opuestos con Ben resulta enriquecedor tanto para la trama como para el espectador. Es, en ese sentido, infrecuente el aporte de Michael O'Keefe. Probablemente, el equilibrio de la plana actoral coopere en buena medida para que el film resulte más que atrayente.

Víctor Hugo Ghitta

"El gran Santini" ("The gift of fury"). Estados Unidos, 1979. Director: Lewis John Carlin. Guion: Lewis John Carlin, sobre la novela homónima de Pat Conroy. Música: Elmer Bernstein. Fotografía: Ralph Woolsey, A.S.C. Intérpretes: Robert Duvall, Blythe Danner, Michael O'Keefe, Lisa Jane Persky. Estreno: 26 de febrero de 1981 en los cines Callao y Sarmiento. Distribuye: Warner Brothers.

QUIEN DESALOJA A ESTA GENTE

Gatitos

Quién desaloja a esta gente es el título para la distribución comercial en nuestro país del film *Il Gatto*, especie de collage de géneros y estilos tratados paradójicamente por Luigi Comencini.

Ugo Tognazzi y Mariangela Melato componen a los dueños de una casa de inquilinato, obtenida por herencia. Como en la picaresca, estos personajes deben esforzar diariamente su ingenio para poder comer. Hermano y hermana, se profesan un odio tan mezquino como el propósito que los une: desalojar a sus forzosos huéspedes para vender la casa a una compañía constructora. El gato del título en italiano, importante desde el punto de vista narrativo, sufre similares desvelos a los de sus dueños para obtener comida.

Esta situación enmarca un relato policíaco de absurdas características: el asesinato del animal por uno de los inquilinos y la consiguiente investigación, iniciada por el hermano con el fin de desalojar al culpable. En la búsqueda irá descubriendo, de manera fortuita y según métodos consecuentes con su dignidad personal, las miserias de cada uno de los inquilinos. Una ex-amazona circense que ha instalado en su piso un club de ajedrez-burdel, una joven chantajista, un periodista norteamericano que se suicida en forma misteriosa, un gángster y su mucamo homosexual, un conjunto de música de cámara compuesto por ancianos traficantes de drogas, y un cura que resiste los burdos intentos de seducción de la dueña, dan vida al alegórico mundo del inquilinato.

Así, el argumento, evoluciona hacia la descripción de una sociedad hipócrita y corrupta, cuya frágil apariencia de respetabilidad se va resquebrajando en el transcurso de la acción. Sin embargo, la trama que subyace es tan inconsistente como la apariencia que la encubre, desmintiendo así la actitud crítica del film. Porque "lo real" carece y relieve y sólo es enunciado, de la misma manera que la radio de la policía transmite noticias atroces durante uno de los diálogos con el comisario. El tratamiento fílmico tampoco establece ninguna diferencia entre los niveles de realidad



que propone el film; el montaje se resuelve según el típico montaje psicológico de los films policiales. A pesar de ello ciertos elementos costumbristas, especialmente aquellos relativos a la vida en común de los dos hermanos, alcanzan una mayor definición. El cine italiano de los últimos años se ha orientado en el sentido del grotesco y de la distorsión de lo deforme existente. Esta fórmula, más allá de logros inobjetables, parece haberse transformado en un excelente negocio.

A. O. L.

"Hombria violada"

Un sólo satisfecho

Una mujer conoce en una fiesta a un hombre, éste la invita a su casa, luego de haber tomado ambos sus buenas cantidades de alcohol y luego en el lugar se abusa de ella, sin mucha resistencia física por parte de la dama. Esta comprende que sólo sirvió para satisfacer una necesidad animal del hombre, sin importarle para nada sus sentimientos. Tal circunstancia le provoca una profunda ira y la motiva a planear un escarmiento. Desde ese momento inicia una especie de persecución tenaz del individuo, de quien va conociendo sus gustos, necesidades, relaciones y demás detalles personales. Todo este proceso consume un desmesurado tiempo cinematográfico, durante el cual es espectador asiste a la proyección sin que ocurra lo que suele decirse "nada", y por lo tanto, aburriéndose bastante. Los propósitos

de la protagonista no están nada claros y cuando se manifiestan, entran casi en forma decidida en el absurdo. No porque la idea primigenia sea mala, sino por su desarrollo, bastante fragmentado, censura mediante. La mujer cree que haciéndole a su violador lo mismo que le hizo a ella, su ego se verá satisfecho con el placer de la venganza cumplida. Ella piensa, y en tal sentido el espectador debe deducirlo en sumo grado, que teniendo relaciones íntimas con su violador, contra la voluntad de éste, el individuo sentirá en carne propia lo mismo que ella sintió. Para mayor escarnio, tal hecho deberá caer dentro del dominio público del violado, o sea que sus amistades se deberán enterar del acontecimiento. Todo un proceso totalmente subjetivo muy mal narrado, que no resiste el menor análisis a fondo. El sujeto sometido a los procedimientos de su ex víctima, podrá sentirse rebajado en su interior o no. Tal propuesta corre por cuenta de quien maquina todo. Desde el punto de vista sociológico, el hecho no está previsto y legalmente tampoco. En la película, luego de perpetrado el abuso femenino, la mujer se siente satisfecha y eso es lo único que importa para ella, pero no para el público asistente, el que sale de la sala de estreno con total y absoluta muestra de insatisfacción.

"Hombria violada". Director: Jörn Donner. Reparto: Anna Godelius y Toni Regnér. Salas de estreno: Paramount y Metropolitan. Distribuidora: Centuria Cinematográfica. Calificación: Prohibida para menores de 18 años. Duración: 90'.

CACTUS JACK

El coyote Willie

Hal Needham no es un director brillante, por el contrario su habilidad reside en la combinación sucesiva de **gags** no siempre acompañados de un argumento que estruc-

ture la historia. **Cactus Jack** es un claro ejemplo en el que retoma los personajes del conocido dibujo animado de la Warner que tiene como protagonistas a "el correcaminos" (Roadrunner) y al "carniborus vulgaris", Willie, el coyote. Esta vez los animales son hombres, los dibujos son de carne y hueso, más precisamente los de Kirk Douglas y la hermosa Ann Margret, junto a un "rubión" predecesor de Flash Gordon, Arnold Schwarzenegger, todo esto ambientado en el Oeste. Los chistes son los mismos pero sin la gracia y el humorismo televisivo que aquí está ausente. La columna musical en cambio es excelente. Todo lo demás, es una lástima, pero hay cosas peores. **Cactus Jack** es sólo un film mediocre.

"Cactus Jack, el villano" (Cactus Jack, the villain; 1978, EE.UU.). Dirección: Hal Needham. Intérpretes: Kirk Douglas, Ann Margret y Arnold Schwarzenegger. Estreno: 25-2-81. Cine: Electric Palace. Distribuye: Columbia Pictures.

C. D. M.

LA TRIPULACION

Qrhañof Popov?

Es evidente que el cine norteamericano extiende su poder de influencia a todas las otras cinematografías. Y, evidentemente, el cine soviético, no pudo escapar a las mismas, según lo demuestra **La tripulación**, tediosa recopilación de problemas personales narrados morosamente y sin atractivos, que desembocan en una verdadera catástrofe que llega después de la primera mitad y se instala con gran despliegue durante 10 o 15 minutos en la pantalla, para luego dar paso al aburrimiento y la monotonía que, como catástrofe para el espectador, redondea las aspiraciones de este film tan innecesario como olvidable.

J. A. M.



“LA MUJER DE VACACIONES”

Para hacer esta comedia se reunieron varios especialistas en el género: el director Sergio Martino, los actores Renzo Montagnani y Lino Banfi y las actrices “sexy”, mucho más sexy que actrices, Edwige Fenech y Bárbara Bouchet. La historia, también escrita por el mediocre Sergio Martino, propone un juego amoroso y pícaro entre cinco: tres hombres y dos mujeres. Y parte del cuestionario principio de un hombre casado y semi ejecutivo, que envía a su bellísima esposa de vacaciones para quedarse con su amante. Pero ocurre que aquella

no pierde el tiempo y accede a los requerimientos de un insólito y desconocido noble, que busca la complicidad de un amigo que se debe hacer pasar por su criado. Con esta base, Martino concretó una comedia gruesa, donde el gag plenamente logrado, aparece en cuenta-gotas y en la que se especula con las bellezas de las señoras Bouchet y Fenech que hacen todo lo posible para que la censura lo vuelva imposible. El enredo surge por sí solo y eso resulta bastante insuficiente para conformar al espectador algo exigente.

“La mujer de vacaciones”. Dirección: Sergio Martino. Con Edwige Fenech, Barbara Bouchet, Renzo Montagnani, Lino Banfi y otros. Color. Prohibida menores 18 años. Duración: 86'. Distribución: Vicente Vigo. Cines: Ambassador y Premier.

HABIA UNA VEZ UN AMOR

Legitimar una producción cinematográfica por la sola presencia de Bo Derek parece tan descabe-

llado como intentar una visión crítica sobre este nuevo fenómeno “estético-sexual”. Prolongadísimos primeros planos de la “chica 10”, alguna que otra imagen descolorida del Mar Egeo y una carencia absoluta de imaginación, son los “atributos” más destacables de esta historia de amor creada y vendida por John Derek, el padre económico y afectivo de la criatura. ¿El argumento? muy simple. Dos jóvenes que han vivido mucho tiempo juntos se dan cuenta que no tienen prohibido enamorarse, por lo que deciden casarse —tinaja de por medio— rodeados por una escenografía inconfesablemente griega. Muy poco por cierto para el análisis. Película “tapón” destinada a desaparecer con más pena que gloria.

“Había una vez un amor” (Once upon a love). Technicolor. Dirección: John Derek. Estreno: jueves 26 de febrero de 1981 en el cine Trocadero. Elenco: Bo Derek, Peter Hooten, Anna Axexiaddis, Phasdon Gheorghitsis y Nichols Paschalidis. Calificación: Prohibida para menores de 14. Duración: 85'.

F. F.

Bo Derek: anatomía perfecta



ARTE Y TECNOLOGIA: EL VIDEO



Escribe Jorge Glusberg

1. Una nueva forma

La retórica tradicional, tal como nos llega a través de distintos tipos de complicaciones y manuales —el más importante de los cuales es, indudablemente, el **Traité de l'Argumentation**, de Perelman y Olbrechts-Tyteca—, consiste en la mayoría de los casos en inventarios de las figuras o tropos que la historia de la literatura y los discursos persuasivos han acumulado, y que se nos presentan a modo de listas y nóminas.

Sólo en nuestros días, después de dos mil años de oratoria, comienzan a sistematizarse los conocimientos retóricos y, simultáneamente, a ser aplicados a dominios distintos de los tradicionales. En particular, las aplicaciones de figuras conocidas como la metáfora, la metonimia y la sinécdoque —entre las más destacadas— al campo del psicoanálisis o la investigación de imágenes, se han manifestado de una gran riqueza y resultaron de asombrosa fecundidad para la comprensión de los fenómenos significantes.

En el dominio de la semiótica, que se desarrolla originalmente a partir de la lógica y la lingüística —con Peirce y Saussure— y cuyas investigaciones llegan hoy a abordar dominios no previstos por sus fundadores, como la zoosemiótica y la fitosemiótica, la retórica es un auxiliar de sumo valor.

Con la ayuda de figuras conocidas, Roland Barthes es el primero en proponer, en 1961, una **Retórica de la Imagen**, y este camino ha sido seguido por numerosos estudios que aplicaron los tropos para profundizar los fenómenos de la comunicación visual.

Este interés teórico coincide con el desarrollo acelerado y progresivo de la tecnología aplicada a los medios de comunicación de masas, en particular, el tubo de rayos catódicos. A partir del video portátil, surgió y se desarrolló en estos últimos años una forma artística y revolucionaria: el videoarte. Revolucionaria, porque se erigió contestatariamente frente a su misma raíz, la televisión comercial, intentando alterar los modelos habituales de percepción de la imagen por parte de los receptores; y, además, por el carácter de su irrupción dentro de las artes visuales, en particular, frente a aquellas que siguen repitiéndose en base a cánones y reglas tradicionales, como la pintura de caballete.

Este panorama posibilita la utilización de un instrumental teórico perfeccionado y distinto para el análisis de las imágenes en el terreno de una práctica como la del video.



"Medición del grito", de Glorindo Testa

Aunque las figuras retóricas usuales para la consideración de la imagen no alcanzan a cubrir lo específico del mensaje visual, pues su origen es lingüístico, han permitido desarrollos que, como los de Peninou o Eco, facilitan una intelección más profunda de los mecanismos formales e ideológicos comprometidos en la imagen publicitaria o cinematográfica.

Cuando intentamos aplicar estos esquemas al universo de los discursos del videoarte, el panorama se enrarece. En primer lugar, los recursos técnicos y electrónicos del video, debido al avance de sintetizadores de imágenes y diversos tipos de instrumentos, permiten lograr efectos visuales difícilmente asimilables a los tropos conocidos.



Detalle de uno de los altares laicos de Alfredo Portillos

En segundo término, las maniobras presentes en los discursos artísticos del video no son comprensibles fuera de una inserción concreta en circunstancias determinadas de la vida social, es decir, al margen de las condiciones creativas reales en las que se genera la obra de videoarte.

Cada obra, en función de las características históricas y las determinaciones culturales del ámbito geopolítico donde se produce, manifiesta una forma específica. El producto artístico es indisoluble, en todos los casos, de las condiciones estructurales donde se origina. Dichas condiciones como ya lo advirtiéramos, están presentes en la obra, pero transformadas; y esta manera de manifestarse las condiciones del discurso artístico —y, en especial, el del videoarte— es fundamentalmente retórica y estilística.

Podríamos sintetizar estas conclusiones, que toman al video como paradigma de la utilización de la tecnología en el campo estético, del siguiente modo:

a) el análisis de los mensajes visuales es posible a partir de la utilización de elementos de la teoría semiótica, fundamentalmente, la retórica;

b) la forma dominante de comunicación visual en la actualidad es la televisión;

c) el arte de vanguardia ha tomado la tecnología electrónica como base para una de las más descolantes manifestaciones creativas: el video;

d) el videoarte latinoamericano es analizable mediante la artillería conceptual aportada por las ciencias de la comunicación, incluyendo la retórica;

e) las características propias de las condiciones sociohistóricas en que se generan las obras del videoarte latinoamericano, quedan marcadas —presen-

tes, pero transformadas— en el estilo mismo de los productos artísticos. En consecuencia, un análisis estilístico tendría que permitir profundizar en las condiciones estructurales de su producción; y

f) dada la complejidad que deriva de la utilización de técnicas electrónicas de procesamiento de las imágenes en el videoarte —sintetizadores, computadoras, etc.—, las figuras reseñadas por la retórica tradicional no alcanzan a cubrir el conjunto de los mecanismos de significación presentes en una obra de videoarte.

II. Los órdenes del proceso

Abordaremos ahora la exploración de estas conclusiones, intentando componer un modelo retórico del videoarte.

Distinguimos tres órdenes para la comprensión de su proceso retórico; son éstos:

1. **El orden comunicacional**, que comprende los niveles del circuito hasta llegar a la interpretación de la obra de videoarte por el receptor.

2. **El orden produccional**, que abarca los factores y sus transformaciones para acceder a la elaboración y la creación.

3. **El orden condicional**, que incluye posibilidades generales de los demás órdenes, esto es, los estados.

Todos los elementos del Orden 1 se ubican en el eje de la producción del video como hecho genético e incluso psicológico (por ejemplo, su "concepción" por parte del artista). Cada uno de ellos guarda relaciones múltiples con su correspondiente en el Orden 2; existiendo determinados medios técnicos, están da-

das las condiciones de posibilidad de la creación.

La concepción de la obra es el factor más importante para el operador artístico, en la medida en que dicha concepción está unida, desde sus comienzos, a una forma de realización concreta. Esta, a su vez, no puede ser efectuada sin que se la considere en un "estilo" particular. Lo cual quiere decir que el artista, al concebir el **qué**, concibe simultáneamente el **cómo**, según nuestra convicción —ya señalada— de que no hay estrategias estilísticas aisladas en un tema concreto a ser tratado retóricamente.

A partir de la materia prima ofrecida por el desarrollo tecnológico, el operador la procesa (Orden 2). Este mecanismo es una transformación retórica, la búsqueda formal de un significado. Con otras palabras: el operador da "forma" a una "sustancia" (para emplear los conceptos de Hjelmslev) y otorgar forma a una sustancia es transformarla retóricamente.

Tenemos, entonces, una forma de la expresión, una sustancia de la expresión, una forma del contenido y una sustancia del contenido. En el caso que examinamos, la sustancia de la expresión es visual, derivada de un proceso electrónico complejo. La forma de la expresión es la manera en que el operador organiza la materia prima, en que selecciona y combina las secuencias de imágenes. La sustancia del contenido es lo que llamamos "tema de la obra"; en cuanto a la forma del contenido, es la relación existente entre un video concreto y otro.

Las condiciones de la creación (Orden 3) son las bases de la producción de los distintos "estados" del proceso; así, el desarrollo tecnológico permite la utili-

zación de equipos electrónicos (Orden 2): en los niveles comunicacionales (Orden 1), la obra aparece como mera posibilidad, por el hecho de que existen determinados medios técnicos, tal como los órganos fonatorios constituyen la posibilidad de hablar aunque no se concrete dicha posibilidad, o sea, aunque no se hable.

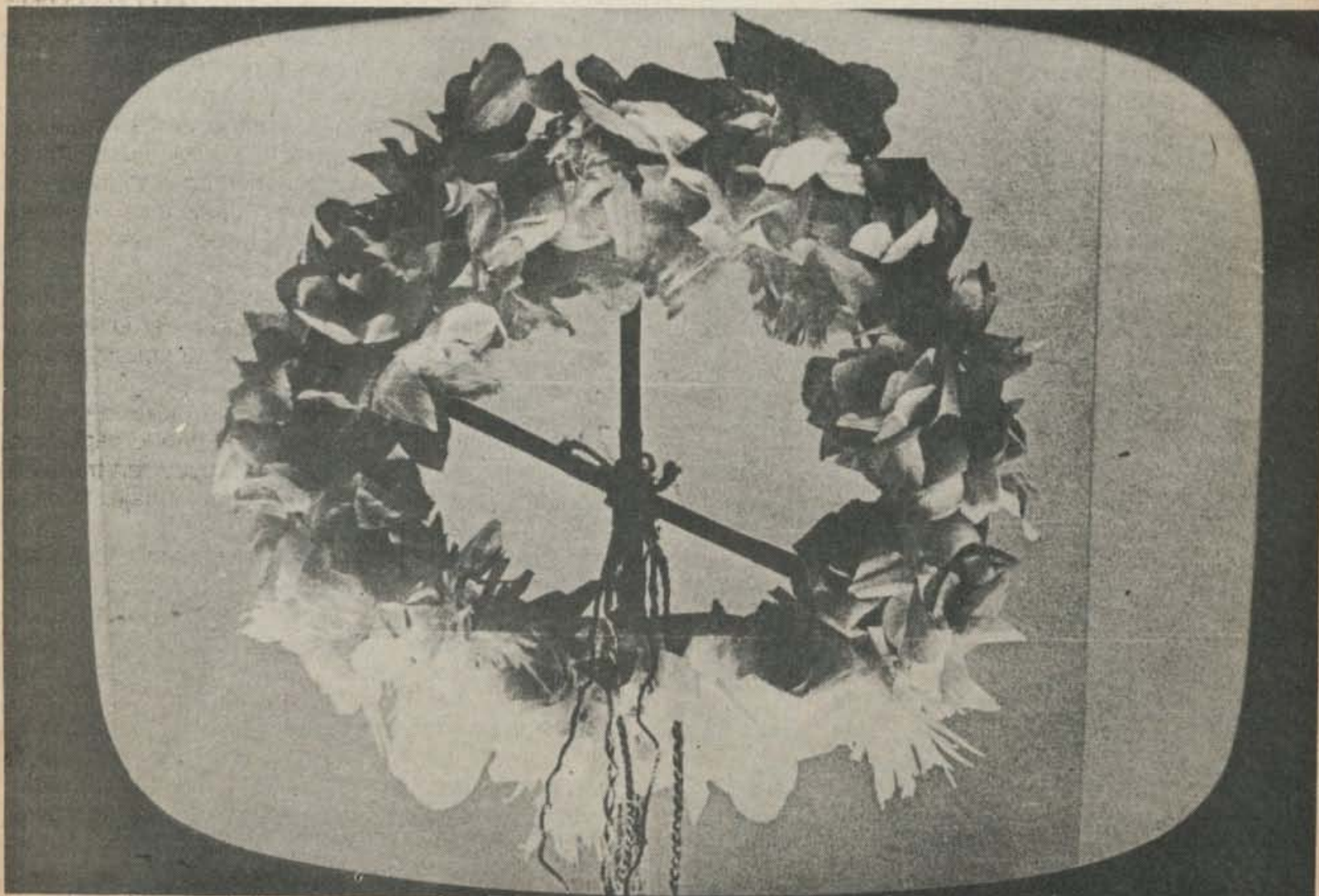
Las condiciones socioculturales actúan fundamentalmente en dos puntos: determinando el operador artístico, por un lado, y al receptor de la obra, por el otro. El operador, como factor del proceso de creación actúa en un cierto marco histórico y cultural, y esa ubicación es la que incide de manera capital en su "concepción" de la obra: el operador se expresa.

Pero, la "expresión video" (dejemos de lado, por ahora, si el arte es expresión o comunicación) exige determinados mecanismos. Estos mecanismos semiológicos son particularmente evidentes en el arte no figurativo, donde el lenguaje queda al descubierto y no se oculta tras una supuesta "copia de la realidad".

Las diferentes formas expresivas constituyen diferentes modelos retóricos, distintos estilos. Estos estilos, a su vez, no son universales ni individuales: dependen de grupos sociales a los que el operador pertenece y, fundamentalmente, se comprenden a partir de su relación con otros estilos, con otras maniobras retóricas que están presentes tanto en la historia del video como en la del medio que más se le asemeja: el cine.

Queremos decir que no es posible realizar el análisis individual de una obra de video en sus aspectos

Un video del artista Douglas Davis



retóricos sino en forma comparativa, con el campo diferencial en el que ella se incluye. De esta forma, la investigación de la retórica o el estilo de la obra implica una concepción estructural; de la misma manera, lo que define a un fonema en lingüística no es comprensible sino con respecto al resto del conjunto de representaciones subjetivas.

La determinación fundamental en la retórica del video es el proceso técnico de la creación de las imágenes, formas, colores, movimientos.

Dado que el videoarte se caracteriza por el hecho de explotar sistemáticamente estos recursos que brinda el desarrollo científico-técnico, su retórica, o al menos el aspecto básico de su retórica, tiene que ver con la referencia del video a sus condiciones técnicas de producción. Así nos encontramos ante la necesidad de analizar un juego retórico dentro de la relación mensaje-código, esto es, un discurso que remite a su propia matriz.

Las maniobras estilísticas adquieren, por este motivo, una excepcional riqueza en el videoarte: las llamaremos "transformaciones retóricas", ubicando este factor en el centro del proceso, por varias razones:

a) debido al amplísimo margen de libertad en la combinatoria posible, a la intervención de tantas variables como el movimiento, la forma, el color, el grano, la velocidad, etc., el proceso retórico del video excede, más que en cualquier otro medio artístico, el marco de las figuras tradicionales o de las formas discursivas convencionales;

b) la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y otras figuras reseñadas desde la antigüedad y aplicadas a la investigación de la imagen, se presentan en el video en forma poco discriminada y exigen una perspectiva más global, que incluye figuras específicas del video. La referencia del videoarte a sus posibilidades técnicas, o lo que —inspirados en Jakobson— denominamos "referencia del mensaje a su código o a otro mensaje", implica una retórica de base comprensible a partir de lo que en lingüística se denomina "discurso citado": una secuencia reenvía al código, a otra secuencia, o a sí misma en diversos momentos.

Las transformaciones pueden ser múltiples, como en el caso de los fundidos, la cámara lenta, los cambios de color, etc., lo que da lugar a la detección de tropos específicos. Recordemos que las figuras retóricas lingüísticas no tienen en cuenta la dimensión espacial ni la temporal.

Independientemente, los procesos estilísticos en el video permiten superar polémicas escolásticas referidas a la naturaleza de las figuras.

Recordemos que, para muchos retóricos, una figura es una transformación de un discurso que podría haberse producido en forma más llana, más común.

Ante esta perspectiva, surgieron estudiosos que afirmaron que no existen en el lenguaje las supuestas expresiones "más simples" a partir de las cuales se puede llegar a su forma retórica. Citando a Nietzsche, algunos llegaron a sostener que "la metáfora es la verdadera esencia del lenguaje", y que es inconcebible la lengua sin figuras.

Tal problema desaparece en el caso del videoarte: ¿qué querría decir que un contorno humano de color rojo, fundido con un violín en una composición, es una transformación de algo que podría expresarse de manera "más simple"? Esto carece de sentido en el



Davis otra vez, con "The last nine minutes"

campo del videoarte.

Desde el punto de vista lingüístico, ambas posturas son extremas. La última ignora, por ejemplo, que el discurso científico lucha permanentemente contra la ambigüedad y que ésta es constitutiva del lenguaje figurado. No hay "figuras" en la lógica o las matemáticas.

Además, decir "música congelada" (Goethe) es sin duda una complicación de la palabra "arquitectura".

Pero no existe en el videoarte un lenguaje básico "simple" o "normal".

Todo es retórica, no como transformación de frases supuestamente más directas, sino como lo específico del proceso semiótico. En el arte no ocurren transformaciones de un lenguaje "a" en un lenguaje "b" sino que el lenguaje "b" es el "a".

En consecuencia, no significa lo mismo retórica del videoarte que retórica del lenguaje. No hay posibilidad de hablar de la retórica en general y decir, por ejemplo, que los distintos objetos semióticos presentan diferentes caracteres estilísticos, pues esto supondría la existencia de leyes retóricas universales, particularizadas en cada caso.

En nuestro terreno es válido decir que la retórica del video es lo constitutivo de su lenguaje. Por este motivo, el video exige una investigación específica de sus formas expresivas, de sus signos, con autonomía de las aplicaciones mecánicas de las figuras lingüísticas para su categorización estilística.

LOS INEDITOS

Los siguientes títulos del cine argentino sonoro, producidos en casi cincuenta años, nunca se estrenaron. En algunos casos, fueron las imperfecciones técnicas; en otros, el rechazo de los exhibidores; la calificación en "Categoría B", por parte del Instituto Nacional de Cinematografía; la abusiva rigidez de la censura o su escasa calidad. Se mencionan los títulos, el año de filmación y el nombre de su realizador. **Rapsodia gaucha** (1932), de José Agustín Ferreyra; **El cantor del circo** (1935), de Nelo Cosimi; **Los misterios de Buenos Aires** (1935), **La canción de la ribera** (1936) y **Mi Buenos Aires querido** (1936), todas de Julio Irigoyen; **Tararira** (1936), de Benjamin Fondane; **Glorias marinas** (1937), de Raúl Doblas; **Paraguay, tierra de promisión** (1937), de Vicente Retta; **...Y pasa la cumparsa** (1937), de Albert Arliss; **La charca de Don Lorenzo** (1938), de Julio Irigoyen; **El remanso** (1938), de Ladislao Haida; **No te metas, Joaquín**, de Jacobo Muchnick; **Don Perfecto y Anacleto metidos en un aprieto** (1939), de Domingo Tomasetta y **El rey del tango** (1939), de José García Silva.

Canto de amor (1940), de Julio Irigoyen; **Jugueteros modernos** (1941), de Albert Arliss; **El cantar de mis penas** (1941), **Un pobre rico** (1941), **Academia "El Tango Argentino"** (1942), **Cantando se van mis penas** (1943) y **La canción de Buenos Aires** (1945), todas de Julio Irigoyen; **La pródiga** (1945), de Mario Soffici; **La mujer más honesta del mundo** (1946), de Leopoldo Torres Ríos; **La sombra del pasado** (1946), de Ignacio Tankel; **El cantar de los cantares**, de Julio Irigoyen; **Alguien se acerca** (1948), de Piero Ballerini; **Angeles de uniforme** (1948), de René Olivares; **Crimen entre bastidores** (1948), de Francisco Peck y **Tierras hechizadas** (1948), de Emilio Guérineau.

Los millones de Semillita (1950), de Federic B. D'Acosta; **El diablo de las vidalas** (1950), de Belisario García Villar; **Cuando un pobre se divierte** (1951), de Roque Lavera; **Fierro a fon-**

do (1952), de Alejandro Wehner; **El fogón de los gauchos** (1953), de Julio Irigoyen; **Isla hechizada** (1953), de Adalberto Páez Arenas; **La calle** (1953), de Rubén Martínez Cuitiño; **Sábado de pecado** (1953), **Reportaje a un cadáver** (1954) y **Semilla de Dios** (1956), todas de Belisario García Villar; **Los lobos del palmar** (1954) y **Soy del tiempo de Gardel** (1954), ambas de Homero Cárpena; **El asesino está en libertad** (1954), de Alberto Du Bois; **Al sur del paralelo 42** (1955), de Catrano Catrani; **Goleta austral** (1955), de Oscar Cárchano; **Cuando Buenos Aires se adornece** (1955), de Carlos Pérez Cánepa; **Viaje al infinito** (1955), de Armando Garbi; **Violencia en la ciudad** (1956), de Enrique de Rosas (h.); **Alta política** (1957), de Raúl Gaynal; **El negocio** (1957), de Simón Feldman (versión en 16 mm); **El cerco** (1959), de Claude Boissol y **En la vía** (1959), de Alberto Du Bois.

Héroes de hoy (1960), de Enrique Dawi; **No exit (A puerta cerrada)** (1961), de Ted Danielewsky; **El sol en el espejo** (1961), de Antonio Román; **Mi novia es otra** (1961), de Jean Jabely; **Cuerpo extraño** (1962), de Ricardo Alberto Defilippi; **Misión 52** (1962), de Mario C. Lugones; **Los venerables todos** (1962), de Manuel Antín; **Racconto** (1963), de Ricardo Becher; **Donde el viento brama** (1963), de Raph Pappier; **Proceso a la ley** (1963), de Agustín Navarro; **El encuentro** (1964) y **Máscaras de otoño** (1964), de Dino Minitti; **Así o de otra manera** (1964), de David José Kohon; **Un sueño y nada más** (1964), de Diego Santillán; **Los ratones** (1964), de Francisco Vasallo; **Taita Cristo** (1965), de Guillermo Fernández Jurado; **Los tímidos se visitan de gris** (1966), de Jorge Darnell; **Buenos Aires, verano 1912** (1966), de Oscar Kantor; **Los corruptores** (1966), de Alberto Du Bois; **La gran felicidad** (1966), de Carlos F. Borcosque y Carlos Borsani; **La ronda de los dientes blancos** (1966), de Ricardo A. Defilippi; **Al llegar el día** (1957), de Ricardo Félix Vidaurre; **La cruz en los caminos** (1967), de Julio Andrés Rosso; **Cuarenta grados a la sombra** (1957), de Mariano Ozores; **Amor... y un poco más** (1968), de Derlis María Beccaglia; **El derecho de gozar** (1968), de Leo Kanaf; **Crimen sin olvido** (1968), de Jorge Mistral; **P.K. en B.A.** (1968), de Juan Carlos Thorry, Bruce Bilsson y Osías Wilensky; **Mapuche** (1968/72), de Carlos Bartolomé; **¡Ufa con el sexo!** (1968), de Rodolfo Kuhn; **Pocker de amantes** (1969), de Ramiro Cortés y Francisco Tarantini; **El señor presidente** (1969), de Marcos Madanes; **Tango argentino** (1969), de Simón Feldman, y **Tiempo de violencia** (1969), de Enrique Juárez.

Allá lejos y hace tiempo (1970),

de Ricardo Becher; **El ángel de la muerte** (1970), de Michael Findlay; **La frontera olvidada** (1970), de Juan Carlos Neyra; **Alianza para el progreso** (1970), de Julio Ludueña; **... (puntos suspensivos)** (1970/71), de Edgardo Cozarinsky; **La ñata contra el vidrio** (1971), de René Palacios Mora, Jorge Enrique Freeland, Hugo Quintana, Ricardo René García, Daniel Pires Mateus y Juan Bautista Stagnaro, supervisados por Lucas Demare; **La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn** (1971), de Miguel Bejo; **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro** (1972/77), de Nicolás Sarquís; **El buho** (1974), de Bebe Kamín; **El inquisidor** (1974), de Bernardo Arias; **Los poseídos de Satán** (1974), de León Klimovsky; **Operación guante verde** (1974), de Alberto Abdala; **Morir por nada** (1974), de Ricardo A. Defilippi; **Allá donde muere el viento** (1975) y **Seis patadas al infierno** (1975), ambas de Fernando Siro; **El grito de Celina** (1975), de Mario David; **Tiempos duros para Drácula** (1975), de Jorge Darnell; **La casa de las sombras** (1976), de Ricardo Wulicher; **Insa-ciable** (1976), de Armando Bo; **Netri, el mártir de Alcorta** (1977), de Juan Ginés Muñoz Digiorgi; **Yo soy el gol** (1977), de Adelqui Pellegrino; **Nervio, Super-Super y Wagner contra la noche negra del mundo** (1978/79), de Miguel Bejo y **No apto para menores** (1978), de Carlos Rinaldi.

El material inédito del cine argentino se completa con una gran cantidad de títulos que por distintos problemas, pero especialmente económicos, nunca terminaron de filmarse:

La vida de gran Sarmiento (1940), de José D. Alfaro; **Una noche en el relámpago** (1950), de Miguel Coronato Paz; **Pies descalzos** (1950), de Alfredo Julio Grassi; **Un guapo del 900** (1952), de Lucas Demare; **El diablo de vacaciones** (1956), de Ferruccio Cerio; **Una excursión a los indios ranqueles** (1963/65), de Derlis Beccaglia —su filmación se inició y paralizó en dos oportunidades, con distintos elencos—; **El glotón** (1965), de Julio Saraceni; **El día de la nueva ola** (1965) y **Rapten a esa mujer** (1965), ambas de Guillermo Fernández Jurado; **El proyecto** (1966), de Juan José Stagnaro; **La ruleta del diablo** (1967), de Carlos Cores; **La violencia** (1968), de Alfredo Mathé; **Lucha de buitres** (1968), de Massimo Giuseppe Alviani; **Dulce Sissi** (1972), de Esteban Lozano y **El juicio de Dios** (1979), de Hugo Fili.

J. A. M.

TODO **cine** N°2

APARECE EN LA TERCERA SEMANA DE ABRIL

- Héctor Olivera y los arduos caminos del buen cine nacional:
"Los viernes de la eternidad".

- Erotismo de celuloide.
- Todos los estrenos
- Kurosawa, Casavettes
- La historia íntima del Premio Oscar
- Para aprender a manejar el Super 8
- La censura

Y las primeras partes de cuatro grandes series para coleccionar:

- Quién es quién en el cine argentino
- Pasado y presente, el séptimo arte local, película por película
- La televisión al rojo vivo
- Historia del cine universal

Y siempre . . .

- El cine en posters

