

AÑO 1 - Nº3
Mayo 1981

TODO

\$ 1,50 1,50
\$ 15.000.-

Cine

Revista mensual coleccionable



FLASH GORDON, GRANDE Y ZONZO

SUPER 8 EN VILLA GESELL Y MAS SUPER 8

THELMA BIRAL • BRUNO BARRETO

EL RETORNO DE ALTERIO

EROTISMO Y POLITICA •

TV: AMORES Y TRISTEZAS

EL CINE EN
POSTERS

MAXI 1

MAXI 2

MAXIFILM PRODUCCIONES S.A. INAUGURA SUS SALAS CINEMATOGRAFICAS
MAXI 1 Y MAXI 2, PROCURANDO REALIZAR UN APORTE AL PUBLICO ARGENTINO,
CON ESPECTACULOS TECNICA Y ARTISTICAMENTE DIGNOS.



CARLOS PELLEGRINI 657 - CAPITAL FEDERAL

- Sofisticado equipo de sonido sistema DOLBY.
- Pantallas panorámicas de 112 m2.
- Aire acondicionado frío/calor en salas y halls.
- Capacidad de MAXI 1, 1.095 espectadores; de MAXI 2, 814.
- Butacas importadas de EE.UU., de diseño anatómico y tapizadas en pana.
- Salas, halls y pasillos totalmente alfombrados.
- Cabinas de proyección integramente vidriadas.
- 2 equipos de Video Color que proyectarán hacia la calle secuencias de las películas en exhibición.
- Identificación de las salas según el color de todo su equipamiento, azul en MAXI 1, rojo en MAXI 2. Esto permitirá una fácil e inmediata orientación del público.

MAXI 1

MAXI 2

TODO Cine

3

DIRECTOR

Eduardo Wolfson

JEFE DE REDACCION

Alfredo Andrés

PUBLICIDAD Y RELACIONES PUBLICAS

A.L.A.

PRO SECRETARIOS

Claudio Daniel Minghetti
Norberto R. Sciscioli

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Patricio Andrés - Fernando
Brenner - Carlos Ferreira -
Fernando Ferreira - Alberto
Delorenzini - Jorge Glusberg -
José Luis Gómez Catoira -
Alicia Herbón - Langer - Jorge
Abel Martín - Luis Mujica -
Oscar Mili - Andrés Porhebný -
Rubén Pergament - Osvaldo
Tarelli.

FOTOGRAFIA

Alberto Perry

DIAGRAMACION

Claudio Panza

GERENTE ADMINISTRATIVO

León Muchnik

SECRETARIA ADMINISTRAT.

Analía Supervielle

FOTOCOMPOSICION

Impresora Beruti S.A.

En la tapa:

*Thelma Biral y Héctor Alterio
en una escena de "Los
viernes de la eternidad",
de Héctor Olivera.*

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. - **Distribuidor en el interior:** Cóndor S.R.L., Independencia 2744, Capital. - **Impreso en:** Rotog Arg S.A.I.C., Perú 1768, 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.

Mayo 1981

Editorial

CRITICAR, PROPONER.

Cuatro o cinco estrenos de películas argentinas donde los talentos e inquietudes de sus autores (Renán, Bemberg, Olivera, Subiela) constituyen el motor fundamental de un Renacimiento difícil, no solucionan, por cierto, el problema del cine argentino. Acceder a las soluciones del mismo, resulta muy complejo. Algo así, como un problema de orden nacional, y también, de interés nacional, ya que un buen cine argentino fortalecerá nuestra cultura, engrosará nuestra economía.

¿Qué tristes ratones corroen el sistema nervioso de quienes pudiendo arbitrar los medios para formalizar tal Renacimiento, se quedan con las manos en los bolsillos?

No podemos, lamentablemente, contestar a esta pregunta. Pero que los ratones existen, es verdad. El año pasado parecieron actuar, inclusive, entre los que quisieron frenar la actividad del Instituto Nacional de Cinematografía, nada menos. ¿A qué estamos jugando entonces? ¿A desorganizar la Reorganización?

En nuestro caso, y siendo conscientes de que la crítica sana es siempre un valor constructivo —mucho más que el silencio cómplice, por ejemplo—, TODO CINE articula también sus páginas, ordenando propuestas de trabajo. Es decir, no sólo señalando errores o denunciando actitudes deleznable, sino mostrando caminos, dando ideas, aportando soluciones.

Y como dice el hombre común: el que no salta, perdón, el que no hace, es un chancho rengo.

E. W.

A. A.

Sumario

Nuevamente el erotismo es tema para la polémica. El sexo y su papel en la cultura cinematográfica

4

TODO CINE y Todo Cine anuncian su ciclo "Cine sin cortes", capítulo aparte de nuestro cotidiano Humoreske

20

Thelma Biral, protagonista junto a Héctor Alterio de "Los viernes de la eternidad" y su charla con Alfredo Andrés, llena de revelaciones en la vida de una singular actriz de nuestro cine

6

Una "propuesta" para el Cine Argentino

21



Una figura de nuestro cine, rescatada por el crítico Jorge Abel Martín: Ber Ciani por Ber Ciani

22

La escritora y coadaptadora de "Los viernes de la eternidad", María Granata y su entrevista para TODO CINE

25

Los festivales de ciencia-ficción con títulos, que con suerte, algún día veremos los argentinos

10



SPOTS

12

El mundo del Super 8 analizado a fondo

14

Alberto Fisherman, director y Julio Di Risio hablaron con Osvaldo Tarelli de su complejo trabajo en "De la misteriosa Buenos Aires", próxima a estrenarse ...

17

La figura de Torre-Nilsson revive en el Festival de Río Hondo

18

Las cartas que más nos gustaron y las Menciones de TODO CINE

19

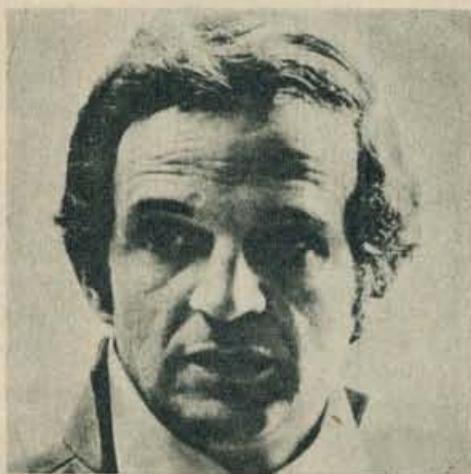
Nuevamente polémico Bruno Barreto, el director de "Doña Flor", acaba de dirigir dos títulos que Buenos Aires aún no conoce: "Un beso en el asfalto" y "Amor bandido"

26



Francois Truffaut, figura de la nouvelle vague, nuevamente en las pantallas ante el inminente estreno de "El último subte" analiza su cine y el lenguaje de "mostrar vida"

30



El cine y su mundo a través de las sutiles "miradas" de Carlos Ferreira

36

Latinoamérica al día

38

El pensamiento de Ettore Scola, y su análisis de la sociedad contemporánea ante la crisis generacional a través de "La terraza", un film cuestionado

40

Norberto Sciscioli continúa el análisis de los por qué en la merma de público en las salas cinematográficas

46

Héctor Alterio toma la palabra y Fernando Brenner interroga al gran actor argentino que vuelve al cine

50



Conclusiones acerca de la "Semana del cine italiano"

54

Pasado y presente del cine argentino ..

59

Más Super 8

60

El recuerdo de Mario Soffici

62



Televisión: "El atajo" y "Studs Lonigan" vistos por TODO CINE

64

La historia del cine, en los comienzos, vista por el tamiz analítico de Claudio Daniel Minghetti

67

El video-arte según el crítico Jorge Glusberg

68

Todos los estrenos en críticas que suponen un paso más allá de la mera crónica

72

Los críticos califican los films

80

Fulano y Zutana se habían dado cita frente a la Basílica. La cámara los sigue cuando, tomados del brazo, caminan por la calle mal iluminada, registra un primer plano donde la pareja se mira fijamente —con ternura tal vez—, penetrando luego a un inmueble exactamente igual a tantos. Mientras una banda sonora atiborrada de violines sube en intensidad, se ve un plano de ventana, cuyos postigos son cerrados al ojo indiscreto, por Zutana, quien corre las cortinas. Tras éstas, por fin, quizá se intuye a las sombras de la pareja acercándose. Un corte y en la escena próxima, Fulano y Zutana desayunan juntos con la satisfacción pintada en sus rostros. Y desde esta secuencia, el apareamiento de Jeanne y Paul en *Ultimo tango en París* (por no citar más que un ejemplo), de Bernardo Bertolucci, ha corrido mucha agua dentro de la comarca del cine erótico, esa gran distancia que va desde la adivinación a la visión. O si se quiere, de la sugerencia a la frontalidad. Sin contar otras posibilidades. Por ejemplo: de la hipocresía a la realidad. O del pudor al exhibicionismo.

¿Qué es lo que ha pasado en suma?

En el principio —que es un buen comienzo—, hay que recordar y subrayar que durante muchos años, el sexo y sus alejados fue literalmente barrido de la pantalla, en nombre de un moralismo y un paternalismo tan abusivo como irreal, inconducente y pueril, manejado, en distintos lugares del orbe, por grupos relacionados más directa o indirectamente con el Poder (esa ecuación a la



Nino Manfredi en "Pan y chocolate": sexo "cortado" en Argentina, erotismo en cine.

EL SEXO, FLOR DE MERENGUE

que suelen adherir grupúsculos de la sociedad a partir de la economía, la fuerza y la religión). Ese Poder, mal habido en innumerables ocasiones, pero —para lo que hace al área que hace a esta nota—, mucho peor instrumentado y manejado, ya que se trata de grupúsculos que **se arrogan el derecho de pensar y decidir por la comunidad** sin el menor respeto por la capacidad de la misma. Con lo que suele asistirse al triste espectáculo —y

para nada cinematográfico—, de quienes en vez de **representar** a una comunidad, **se sirven** de ella, la manipulean. Y parafraseando aquellos vestustos cartelitos: "Cualquier parecido o semejanza con la Democracia es pura coincidencia".

Pero mejor abandonar los respaldos políticos y volver al sexo, que, a la postre, es más sano.

Un par de párrafos atrás, se anotaban los "muchos años", durante los cuales el sexo fue ta-

bú en la República del Celuloide, para mejor bosquejo de una ética falaz, una información desinformada: una filosofía a cuya penetración masiva colaboraron las industrias cinematográficas de todo el planeta. En muchos lugares de este último donde el cine tiene vigencia en cuanto arte e industria, esta conducta ha sido modificada substancialmente, algo así como una lenta conducta en beneficio de la condición humana. En la Argentina, tales modificaciones substanciales no han tenido lugar, pese al talento y los esfuerzos de muchos realizadores y productores: una suma que al parecer se sigue estrellando contra lo que se estrella. Y mejor dejar el asunto casero aquí, para evitar que haya más estrellados. Es decir, volvamos al origen que queda lejos y así, nadie se lastima.

En el principio cinematográfico, los norteamericanos (¿quién si no?), tuvieron la culpa. Y conste que esto de echarle el fardo a los compatriotas de Walth Whitman, Edgar Hoover, Dillinger y Ronald Reagan, nada tiene que ver con la moda o la sinarquía internacional, voto a Brios. El sexo fue barrido de las pantallas, a partir de la elaboración del Production Code (Código de Producción), estulticio manual que indicaba qué es lo que se podía mostrar y qué es lo que no se podía romper, qué era lo que el público no debía ver y otros cu-chicuchis.

La orgía moral exaló sus vagidos en 1929, cuando Martín Quigley y el reverendo Daniel A. Lord (¿qué hubiera dicho el Padre Brown, con todo su candor?), comenzaron a confeccionar un programa para la orientación de

los productores del films. Hasta entonces, en los comienzos del cine, las limitaciones se las imponía cada autor. Con el programa aludido, un código muy explícito puso en marcha una máquina represiva-ordenadora (tache lo que sus valores, posibilidades o intereses prohíben), que aún hoy es "modelo", con perdón de la palabra, en tantos rincones del globo donde la capacidad virreynal sigue siendo un modo de vida.

Para la época aludida, en los Estados Unidos, la mayoría de la producción de largometrajes, estaba asegurada por ocho grandes estudios de Hollywood: Paramount, Warner, M.G.M., 20th Century Fox y R.K.O. (los hermanos mayores), y Columbia, Universal y United Artists. De más está decir que, con el correr de los años, la anexión de algunos de estos Estudios a distintas corporaciones industriales estadounidenses vinculadas al petróleo, el acero, la alimentación y tantas más, fue un hecho tan cierto como que el axioma sexo-tabú, sirvió de pretexto para mantener otro tipo de controles sobre otros tópicos. Algo así como una gigantesca metáfora donde la libertad de expresión, se constituía en lo que un psicoanalista llamaría un significado desplazado. Los afanes de Quigley y Lord, rápidamente fructificaron. En 1930, el proyecto fue sometido a Mr. Will H. Hays, presidente entonces de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), quien afable y democráticamente, se encargó de hacerlo aceptar por su Consejo de Dirección. Testigos de la época dicen que ni Humphrey Bogart, en **Punto Muerto**, lo hubiera hecho



La sensualidad de un gesto puesto en practica como fórmula de infalible respuesta.



Marcello Mastroianni y Sofia Loren, una pareja que mas de una vez "erotizó" a la platea.

mejor. En fin. De ahí en más y tras un espacio de 4 años (como algunos lapsos gubernativos), a la manera de período "de ensayo" (!), el Production Code se ratificó definitivamente. Es decir, se oficializó la censura o la autocensura o las dos cosas a la vez. Quienes manejaban "la sartén por el mango y el mango también", eran los productores ejecutivos dueños y responsables de los estudios (Henry Ginsberg, Hal Wa-

llis y Jack Warner, Louis B. Mayer, Darryl Zanuck, Dore Schary, Harry Cohn y William Goetz), más algunos productores "independientes" (David O. Selznik y Samuel Goldwin): responsables de la aceptación de aquel código, ese hatillo de reglas que disponían la erradicación del sexo y sus alrededores del celuloide. Y que, insisto, utilizaban la Moral (la que esgrimían), como un muro bastante más elevado que el de la ma-

yúscula. Y, ¿quién sabe qué es lo que puede ocultar un alto muro?

Desde entonces, la MPPDA se convierte en la gran Institución; y Mr. Will H. Hays en una suerte de Todopoderoso. Bajo tan celosos ojos, el Código de Producción era el gran regulador de cuanto hacían los directores-asueldo, una categoría que incluía a los empleados a sueldo y esos otros realizadores cuyo genuino talento les permitía filtrarse por los intersticios del sistema.

En materia de sexo, los artículos del código prevenían la salvaguardia de la institución del matrimonio y el hogar. Se prohibía terminantemente dejar creer que las relaciones sexuales particulares eran de uso corriente. La seducción no podía tratarse explícitamente. Había indicaciones en el sentido de que, si tales matices importaban al desarrollo de la intriga, no debían justificarse y, mucho menos, presentarse de manera atrayente. En general, no debían mostrarse escenas pasionales, y mucho menos, poses o gestos que se consideraran "sugestivos" en el sentido aludido. Había prohibición absoluta para cuestiones como la trata de blancas, la homosexualidad, la higiene sexual, el parto y la visión de los órganos sexuales de los niños.

A. A.



"De Montevideo a Buenos Aires, comienzo a sentir en carne propia el sentido de la palabra desarraigo. Desde el otro lado del río, venir aquí, era como viajar a Nueva York".

En la piel de "La Delfina"

THELMA BIRAL, UNA ACTRIZ QUE SABE LO QUE QUIERE

Acaba de inventar a "La Delfina", la protagonista femenina de **Los viernes de la eternidad**, el reciente film de Héctor Olivera. Sensual, pícara, indomeñable, controlada. Un personaje mucho más romántico del que puede intuirse en una primera lectura: tanto como para asumir la muerte como camino hacia el amor. No hace mucho fue Marta, la desesperada alcohólica que sobresalió en **Desde el abismo**, de Fernando Ayala. Y

desde luego, el público la conoce a través de la piel de muchos personajes más, clásicos y modernos, antiguos y actuales, en el cine y sobre las tablas. En este momento, sencillamente, es Thelma Biral: enfundada en una especie de buzo azul, casi resfriada, mirando por momentos la dura y querible geografía de Buenos Aires y su río que se extiende una veintena de pisos más abajo. Thelma Biral en el comienzo de un retrato seguramente incompleto, rodeada por un mobla-

je de contenido barroquismo, inserta en los planos de un otoño todavía ambiguo.

¿Qué clase de actriz soy? ¿Profesionalmente? Sí, claro. Por vocación, primero. También por educación. Toda mi vida hice esto. Soy una actriz de escuela. Una actriz, además, que hizo una parte importante de su carrera fuera del país, ya que en Uruguay, como te diré, había conseguido un lugar. Pero volví. En el Uruguay está toda mi base en



*"Toda mi vida hice esto. Soy una actriz de escuela.
Una actriz, que hizo una parte importante de su carrera fuera del país"*



*Alfredo Andrés y Thelma Biral: "ella acepta el diálogo que, en más de un momento,
se vuelca hacia su carrera con sentido crítico"*

materia de arte dramático, es decir, el Conservatorio, la Comedia Nacional Uruguaya. Así, en pocas palabras —poquísimas, en verdad—, los primeros pasos, los pinitos de Thelma Biral. Luego sobrevino ese tranco tan importante, que mucho tuvo que ver con la ubicación de Biral en Buenos Aires, para mayor regocijo del teatro y del cine nacionales. Pienso que esto sucedió en 1964. Me llamaron para hacer la *María de Yerma*, a las órdenes de Margarita Xirgu y con Alfredo Alcón. De Montevideo a Buenos Aires. Comienzo a sentir en carne propia el sentido de la palabra "desarraigo". Desde el otro lado del río, venir aquí era como viajar a Nueva York. Pero vine. Y a partir de entonces, no paré. Llegué con Licencia de la Comedia por dos meses. Pero me quedé. Insisto: y no paré, que se me ocurre que es lo más positivo. Pude mostrar lo aprendido, lo que tenía adentro. Además, desarrollarlo. Hice de todo un poco... Concesiones inclusive, que se hacen tantas veces; pero cobran otro sentido cuando vos las hacés, asumiéndolas, por que querés hacerlas.

Trabajar para el teatro y para el cine, siempre es, para una actriz o para un actor, un desafío imponderable. Indudablemente, el mismo que Thelma Biral asumió casi desde los comienzos de su carrera. Debo decirte que, en principio, me resultó más intrincado hincarle el diente al cine que el teatro. Desde luego, no creo ni confío en la facilidad, pero entiendo que la labor en cine es peculiarmente compleja. Debuté en "*Humo de marihuana*", de Lucas Demare, donde trabajaban asimismo Héctor Pellegrini, Carlos Estrada y Marcela López Rey. Luego, por unos años estuve ausente de la pantalla. Entonces, Fernando Ayala se animó, y me llamó para "*Argentino hasta la muerte*", una obra que considero mucho más importante que la suerte y la repercusión que en su momento tuvo. Tal vez conspiró contra ella su título. No sé. Eran días en que Roberto Rimoldi Fraga tenía bastante auge, y quizás, la gente concurrió a ver el film pensando que se encontraría con un cantante, lo que, ciertamente, no ocurría. Para mí, la pe-



"Pude mostrar lo aprendido, lo que tenía adentro. Además, desarrollarlo. Hice de todo un poco... Concesiones inclusive"

lícula fue muy importante. Inclusive, tuve un premio en el Festival de Panamá. Ya en la década del '70, mi trabajo se incrementó. Y un momento decisivamente importante, tuvo lugar cuando Leopoldo Torre Nilsson creyó en mí en cuanto actriz. En 1972 hice con Alcón, "La mafia", en un período significativo por demás, para mí, ya que estaba embarazada. Trabajé también en "Los siete locos", sobre la obra de Roberto Arlt, y más tarde en "Triángulo de cuatro", dirigida por Ayala; "El muerto", de Olivera; "Desde el abismo", otra vez con Ayala; y ahora, "Los viernes de la eternidad".

Thelma Biral habla recordando. En lo que no pasa de ser una primera charla, acepta el diálogo que, en más de un momento, se vuelca hacia su carrera con sentido crítico. Y si algunas pautas, algunas sensaciones quedan en pie de este primer encuentro, una de ellas indica fehacientemente que Thelma Biral no se regodea en autocomplacencias. Por el contrario, sabe mirarse críticamente. **No puedo expresar preferencias por el cine o el teatro. En todo caso —mi trabajo lo demuestra—, me quedo con ambos. Se trata de lenguajes diferentes, precisos, maravillosos. Acercarse al cine fue tremendo para mí —ya te lo dije—, por todo**

lo que tuve que aprender. En teatro hay muchas cosas que en cine no son válidas y viceversa. Mucho de mi aprendizaje cinematográfico se lo debo a Ayala y a Torre Nilsson. El cine es una suerte de lenguaje superior, donde en grado superlativo dependés de lo que te rodea. Te confieso que a mi me costó mucho aprender. Ahora, cada vez lo amo más. En teatro uno es más uno mismo. En el cine dependés del director. Este es quien tiene las claves de todo. En consecuencia, es el máximo respon-

Thelma Biral, le imprime hondo dramatismo a su "Delfina"



sable pero asimismo, el que más disfruta, el que más goza. Durante mucho tiempo, insisto, el cine me costó más. En teatro, en cambio "tengo más taco gastado". En lo que hace a mis películas, más que globalmente, te digo que me gusto por momentos. Así me rescato en fragmentos, escenas de "La mafia", trozos de "Desde el abismo" y "Los viernes de la eternidad". Fernando Ayala, ahora recuerdo, dice que compondría un film con mis gestos un segundo después que el director dice "corten". Ocurre que es muy complicado para una actriz o actor de cine saber realmente cómo estuvo cada vez que termina una escena cuya duración es mínima. Pero estoy totalmente de acuerdo con vos, cuando me subrayabas la importancia de la comunicación para llevar adelante y con fortuna, cualquier obra, desde un film a un reportaje. Conocerse en fundamental. Si no amás a tu director, eso se nota y va en detrimento de la obra. Si admitís que él es el creador, tenés que aceptarlo en su totalidad, tal como es. Hay momentos en que tenés la necesidad de discutir, y eso —creo— no está mal. Pero de últimas, siempre debés aceptar el criterio del realizador, del autor. Es decir, tenés que ceder. Además, cedés porque creés en él. El mismo planteo existe respecto a la crítica. Es decir, cuando la crítica lo es en serio. Sobre el particular, me acuerdo en Montevideo, de nombres como los de Angel Rama, Peñalba, Augusto Larreta, Emir Rodríguez Monegal: leer a esos críticos, siempre me fue útil, necesario.

No por casualidad, Thelma Biral se ha referido a gigantes de la crítica rioplantese, no a meros repentizadores o plumíferos. Claro, ésta es otra historia. Para un primer encuentro, Thelma Biral ha dicho bastante. Los cafés "a la turca" ya se han enfriado al ritmo de la tarde. En el fondo de los pocillos, napas de borra aguardan inutilmente que algún sabiondo interrogue al Destino. Pero además, al Destino se lo hace uno trabajando duro cada día. Y eso, Thelma Biral, esa excelente actriz, lo sabe muy bien.

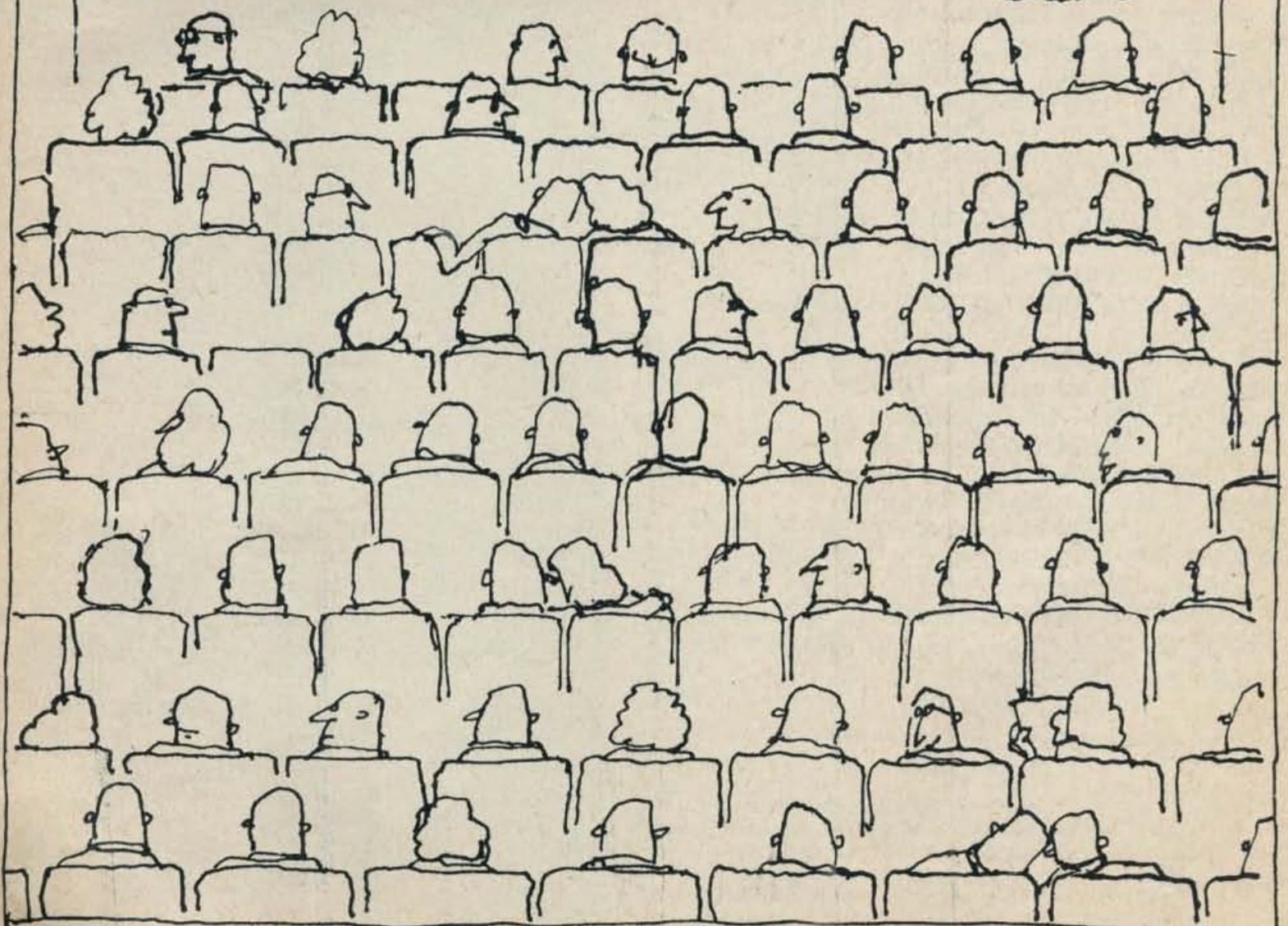
Alfredo Andrés

**SIN
EXAGERAR**

LANGER 81

DISCULPE LOS CORTES
ESTAMOS TRABAJANDO
POR USTED.

LA CENSURA



CINE DE CIENCIA-FICCION EN TRIESTE Y SITGES

Las películas de ciencia-ficción tienen también, como es sabido, sus propios festivales competitivos. Los de mayor importancia han sido siempre los de **Avoriaz y Sitges**. El año pasado triunfaron, respectivamente, **Escape al futuro** (Time after time, 1979) de **Nicholas Mayer** —ya visto aquí— y **La legenda de Scepanu Malum** (1979) de **Veljko Bulagic**. Para este año la Federación Internacional de las Asociaciones de Productores de Films (FIAPF) ha incluido en la lista de Festivales Cinematográficos Inter-

nacionales, que obtienen su reconocimiento a:

Trieste (Italia) con films de fantaciencia, del 5 al 12 de julio y **Sitges** (España) con films fantásticos y de terror, del 4 al 11 de octubre. No incluyó en esta lista especializada ni al de **Avoriaz**, ni al de **Madrid, este último realizado entre el 2 y el 15 de marzo**.

En el II Festival Internacional del Cine Imaginario y de Ciencia Ficción de Madrid participaron treinta y cuatro films, entre largos y cortometrajes, en representación

de más de trece países. Tres films latinoamericanos se hicieron presentes: **El poder de las tinieblas** de Mario Sábato por Argentina, **EL año de la peste** de Felipe Cazals por México y **As filhas de fogo** de Walter Hugo Khoury representando al Brasil. De las películas exhibidas solamente tres se han estrenado en Argentina: la de Sábato, **La violación y los perros** (Les Chiens) de Alain Jessua —un inquietante drama francés— y **La nave de terror** (Death ship) del mediocre Alvin Rakoff.

PREMIOS

El premio a la mejor película es el "Monolito 1981" rememorando al gran monolito que aparece en "2001: Odisea del espacio".

GRAN PREMIO DEL JURADO: "Golem"

MEJOR FILM: "Golem"

MEJOR DIRECTOR: David Cronenberg ("Scanners")

MEJOR GUION: "Golem"

MEJOR INTERPRETACION: Petar Bozowic (Yugoeslavia)

MEJOR FOTOGRAFIA: Leonardo Rodriguez Solís ("El poder de las tinieblas").

MEJOR MUSICA: "Inseminoid"

MEJOR SONIDO: "Inseminoid"

MEJOR ESCENOGRAFIA: "Death ship"

MEJOR MAQUILLAJE: "Scanners"

PREMIO JURADO DE LA CRITICA: "Stalker"

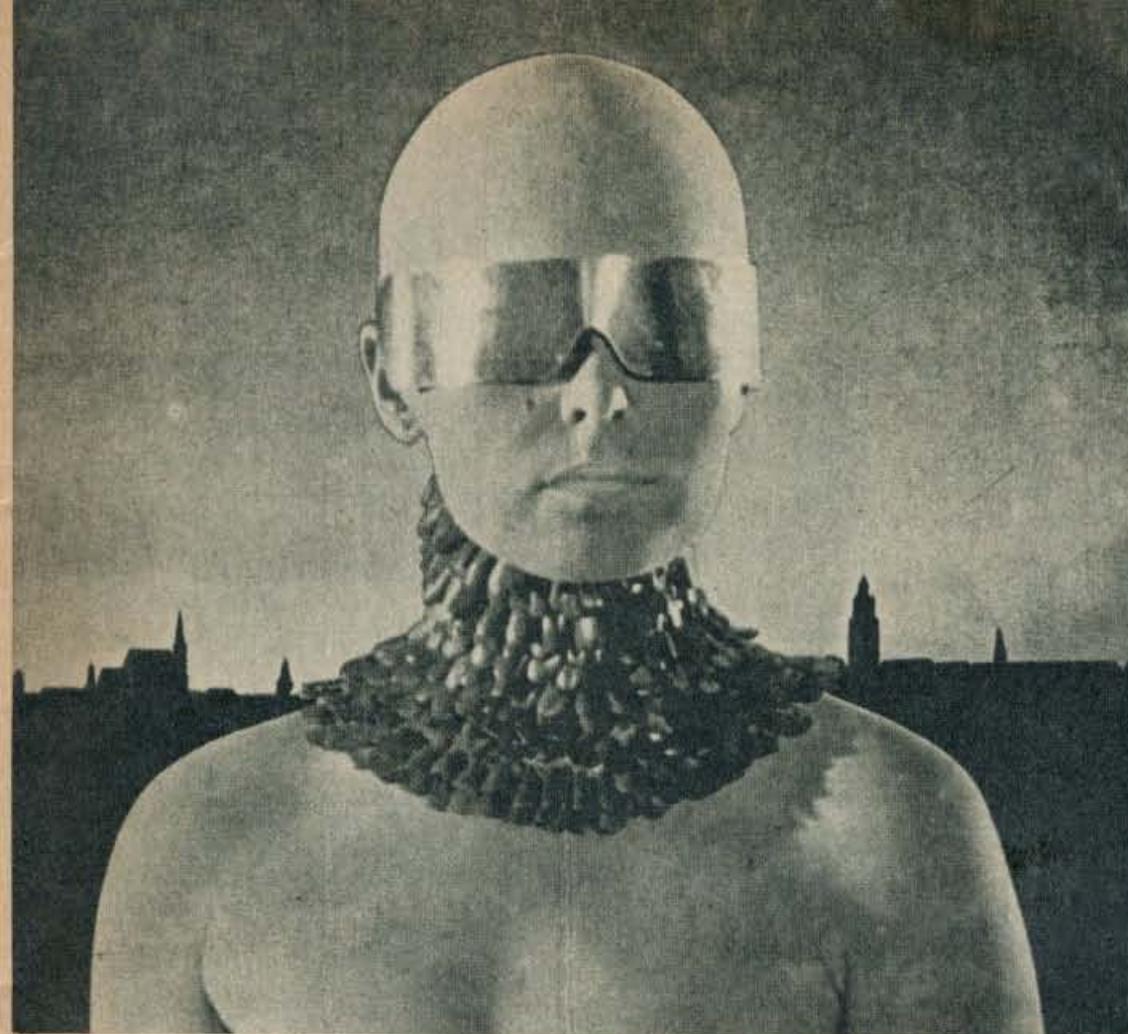
MENTION JURADO DE LA CRITICA: "El retorno del hombre-lobo"

PREMIO JURADO DEL PUBLICO: "Scanners"

PREMIO MEJOR CORTOMETRAJE: "La conciencia" (Yugoeslavia).

El afiche de "La ciudad de la libertad", un film metafísico del alemán Johannes Schaaf realizado en 1973, transmite una imagen tan sugerente como la de "Stalker" (Foto de abajo), de Andrei Tarkovsky, basado en una obra de Stanislav Lem.





Entre los otros films expuestos figuran: **El mal del año nuevo** de Emmet Alston, **Tahgar 18** de James L. Conway, **Inseminoid** de Norman Warren, (todos por los Estados Unidos), **Pesadillas** de John Lamond (Australia), **Mamá Drácula** de Boris Schulzsinger (Bélgica), **Viaje al atardecer** de Ugo Tognazzi (Italia), **El cuento de Ruanito y Marieta** de Karel Zeman y **El príncipe y la estrella de la tarde** de Vaclav Vorlicek (ambos de Checoslovaquia), **Golem** de Piotr Szulkin (Polonia), de España se mostraron **Viaje al más allá** de Sebastián D'arbo y **El regreso del hombre-lobo**. Canadá presentó el film **Scanners** de David Cronenberg (un film suyo realizado en el '76, **Fobia** se estrenó a fines de marzo en Bs. As.).

Por la Unión Soviética se enseñó el último film del talentoso autor **Andrei Tarcovsky: Stalker** (1979). Aquí el realizador vuelve a tomar al hombre como un ente que se busca constantemente. La paz, la soledad, el destino planteadas de manera metafísica, casi cósmica. Como en la extraordinaria **Solaris** (1971) que se basó en el libro homónimo del polaco **Stanislaw Lem**, su lenguaje personal está cargado de densidad y ansiedad.

Otros dos films —**El hombre elefante** de David Lynch (Inglaterra) y **Stuntman** de Richard Rush (EE.UU.)— se iban a presentar pero a último momento retiraron su participación. ¿La razón? Estas dos películas estaban nominadas para los **Oscars** que se entregarían semanas después, una actitud por demás significativa. Paralelamente a la competencia se llevó a cabo una muestra retrospectiva de las obras de **Mario Bava** y del desaparecido director británico **Terence Fisher** (**Drácula**, **La momia**, **El perro de los Baskerville**).

El jurado estuvo integrado por: **Peter Fleishman** (Alemania), **Roland Topor** (Francia), **Jean Giraud** (Francia), **Veljko Bulajic** (Yugoeslavia), **Juraj Herz** (Checoslovaquia), **Roy Ashton** (Inglaterra), **John Gilling** (Inglaterra) y **Narciso Ibañez Serrador** y **Narciso Ibañez Menta**, por supuesto, por España.

Fernando Brenner

Festival

Entre el 4 y el 7 de junio próximo se realizará en la localidad de Termas de Río Hondo, Provincia de Santiago del Estero, el II Festival de la Televisión y el Cine Argentino. Entre las numerosas actividades a desarrollarse se incluye un ciclo retrospectivo de la obra de Leopoldo Torre Nilsson con la proyección de sus films **La mano en la trampa**, **Piel de verano**, **Boquitas pintadas** y **Piedra Libre**; se exhibirán asimismo los largometrajes **Sentimental** de Sergio Renán, **Momentos** de María Luisa Bemberg, **Los viernes de la eternidad** de Héctor Olivera, **Mientras me dure la vida** de Carlos Otaduy, **La conquista del paraíso** de Eliseo Subiela, **Los crápulas** de Jorge Pantano, **Fiebre amarilla** de Javier Torre y **Cuentos prohibidos en la misteriosa Buenos Aires** de Alberto Fisherman, Ricardo Wüllicher y Oscar Barney Finn. La segunda sección de la noche será precedida por la exhibición de los cortometrajes **En el**

nombre de la Santísima Trinidad, de Juan Bautista Stagnaro y Belda Manuel Docampo Feijoo; **Nunca dejes de empujar Antonio** y **Juguetes**, de María Luisa Bemberg. En función especialmente dedicada al público infantil, el domingo 7 se proyectará **Pequeños aventureros**, de Daniel Pires Mateus. También se realizarán exhibiciones de films en Super 8 mm y una mesa redonda acerca de la problemática actual del Cine Argentino.

Este II Festival de la Televisión y el Cine Argentino organizado por la Comisión de Turismo de Río Hondo tiene como coordinador general a Tito Rivie y a Jorge Abel Martín como coordinador cinematográfico.

Entre las figuras que recibirán su "Chango de Plata" por su trayectoria cinematográfica y televisiva figuran Graciela Borges, Marta González, Alicia Bruzzo, Gra-

ciela Dufau, Elsa Daniel, Cecilia Cenci, Guillermo Battaglia, Thelma Biral, Oscar Barney Finn, Alberto de Mendoza, Jorge Barreiro, Héctor Bidonde, Ricardo Wüllicher, Daniel Pires Mateus, Eduardo Calcagno, Sergio Renán y Beatriz Guido por su aporte a la obra de Leopoldo Torre Nilsson y al cine argentino.

TORRE NILSSON: UN TRIBUTO

El 14 de abril, en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal General San Martín y auspiciado por la firma Benson & Hedges y la Cinemateca Argentina, se realizó un acto de homenaje al realizador Leopoldo Torre Nilsson.

El acto fue abierto por Rafael Argüelles, Director de Comercialización de la firma auspiciante, quien anunció el comienzo del Ciclo Internacional de homenaje a quien fuera uno de los más importantes realizadores del cine argentino, que habrá de desarrollarse próximamente en los Estados Unidos. Fernando Ayala, compañero de generación de Leopoldo Torre Nilsson manifestó, entre otros conceptos, que para muchos él y el realizador desaparecidos eran los padres de la "Generación del '60", aclarando que el verdadero padre fue el inolvidable "Babsy", mientras

que Ayala sólo podría considerarse "un tío lejano". Por su parte, Alfredo Alcón, actor favorito de Leopoldo Torre Nilsson en innumerables films, leyó el poema "Casi réquiem", escrito por el realizador en los albores de los años '60 y cuya actualidad hace aún más dolorosas las circunstancias por las que atraviesa nuestra industria.

El acto contó además con la presencia de importantes autoridades del área de la cultura, los realizadores Manuel Antín, Héctor Olivera, Eduardo Calcagno, Kurt Land, Julio Saraceni, Juan José Jusid, Oscar Barney Finn y otros; las actrices Elsa Daniel y Graciela Dufau; el productor Néstor R. Gaffet (socio de Torre Nilsson en aquella memorable época del sello Angel) y Pablo Torre, uno de los hijos del realizador.

Beatriz Guido, esposa de Torre Nilsson y compañera vital y definitiva en la trayectoria del cineasta, se emocionó hasta las lágrimas cuando sobre el final del acto se proyectó un cortometraje sobre Nilsson, dirigido por Manuel Antín.

Los films a exhibirse durante el ciclo en los Estados Unidos serán: **La casa del ángel**, **La mano en la trampa**, **Fin de fiesta**, **La caída**, **Piedra Libre**, **Piel de verano**, **La maffia** y otros.



Publicación

Acaba de empezar el número cero de una publicación del Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos denominada **Cine Boletín**. El mismo es editado por Francisco Nieves y dirigido por José Gonzáles Asturias y posee interesantes apuntes acerca del cine como expresión (Teoría, conceptos, nociones), una página central informativa (Ayer, hoy, mañana) y pequeñas notas de interés general que completan el marco de esta nueva publicación dedicada al séptimo arte. Como encargados de arte se encuentran Gustavo A. Valdes y Diego Oviedo que han encontrado una imagen apropiada para **Cine Boletín**, original y sintética.



Difusión



Todo Cine estuvo en Hoy otoño, el programa producido por la Sra. Nelly Raymond a quien acompañan Juan Alberto Mateyko. Alfredo Andrés charló con el "Muñeco" sobre la reafirmación del cine argentino y la importancia de publicaciones que como ésta tienden a apoyarlo en todo sentido. El esfuerzo que significa una publicación de este tipo merece esta difusión y así lo comprendieron los responsables de Hoy otoño, programa de interés general que la audiencia sigue y apoya en todas sus emisiones.

Publicación (2)

Bajo el título de **Sin cortes**, la Escuela Cinematográfica Americana publica su "house organ" para ser distribuido entre sus alumnos y exalumnos exclusivamente, que contiene información general acerca del mundo del 8, Super 8 y 16 mm. Este boletín es de publicación periódica y dirigido por Juan José Minatel La Scala.

Argentina, sus miembros directivos e invitados especiales, agasajaron al periodista Bartolomé De Vedia, quien hasta hace poco se venía desempeñando como jefe de espectáculos del diario La Nación, y con la asunción del nuevo gobierno, fue designado Subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.

En la oportunidad, Marcelo de Laferrere (integrante de la comisión), convino en apuntar que la designación de De Vedia, era "oportuna" por tratarse de un "hombre culto", que hace honor a la cultura argentina y que, seguramente, pondrá todo de sí para lograr enaltecer su función.

¿Y entonces?

A veces uno se pregunta: ¿quiénes son los creativos de algunos films publicitarios?

La cosa es que un corto de este tipo nos habla de los orígenes de nuestro cine hasta el día de hoy con fragmentos e imágenes de aquel. Lo curioso es ver a Héctor Alterio, quien tanto tiempo estuvo **vedado** a nuestros ojos, y una demostración de un fervor oficial que no existe con respecto a este arte-industria. ¿No sería mejor invertir el costo que implica esta publicidad en el verdadero cine argentino?

Es dable destacar, que también en dicha reunión, se comenzaron a barajar las fechas en que la Asociación de Cronistas, comenzará (versión 1980) a entregar nuevamente los premios a la producción cinematográfica local e internacional. En principio se cree que a fines de mayo, se daría a conocer el día exacto de la fiesta de entrega de premios.

En la foto (de izq. a der.) Angel Boffa, Hugo Suvcoplas, Fernando Ayala, Marcelo de Laferrere, Bartolomé de Vedia y Mercedes Carreras, en un aparte de la reunión.

Cronistas

Días pasados en la sede de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la República



Taller

En Lavalle 1579 de 9 a 12 hs. y de 14 a 20 hs. se encuentra abierta la inscripción para el curso teórico-práctico: "Introducción al Cine a través del Documental" que dictará el realizador Neme-

sio Juárez. Las clases incluyen Análisis estructural del Film con proyecciones y análisis videográficos.

Materias y equipos fotográficos de sonido y cinematográficos de super 8 y 16 mm proporcionados por el "TALLER DE CINE".

TERCERAS JORNADAS DE CINE ARGENTINO NO PROFESIONAL

Por tercer año consecutivo Villa Gesell fue centro de reunión de los realizadores de Super 8, con motivo de las Jornadas de Cine Argentino no Profesional que organizaba UNCIPAR, con la colaboración de la Escuela de Arte Cinematográfica de Avellaneda y el auspicio de Municipio Urbano de Villa Gesell. Las mismas se constituyen en la convocatoria más importante para los superochistas de todo el país, y en esta ocasión, del 16 al 18 de abril, reunieron a una 500 personas que participaron del programa previsto, el cual abarcó temas técnicos y estéticos. Además asistieron a largas horas de proyección conformadas por el material filmico presentado para la nuestra competitiva, y el aportado a las funciones paralelas.

LA INAUGURACIÓN

A las 14 y 20 del día 16 de abril se cumplió el acto de apertura en la sala central del Automóvil Club Argentino —centro de operaciones de las Jornadas—. El doctor Ariel Lustemberg, secretario municipal, expresó la gran satisfacción al poder participar de ese acontecimiento en calidad de colaborador del intendente, junto con todo el equipo que acompaña al titular de la comuna en sus gestiones. Esta satisfacción sólo se veía empañada —dijo— por la imposibilidad de asistir del señor Roberto Estéban Pidal, quien estaba convaleciente de una intervención quirúrgica (lamentablemente fallecería el 26 de abril).

Posteriormente Jorge López Retrivi, presidente de UNCIPAR, con breves palabras dio la bienvenida

e invitó a iniciar las tareas previstas en el programa elaborado.

El acto no demandó más de 45 minutos, al cabo de los cuales se constituyeron las dos primeras mesas de trabajo, mientras el jurado se retiró para iniciar su labor en otro lugar de la Villa.

TEST DE EQUIPOS Y SONIDO

Parte de los concurrentes se reunieron para informarse y cambiar ideas respecto a las novedades en equipamiento técnico en Super 8, modelos y características que se pueden obtener en el mercado local.

Los restantes se dedicaron a examinar al tratamiento de las técnicas de sonido directo, sonido de estudio y registro de sonometraje, con sus ventajas y desventajas en su utilización de acuerdo a las conveniencias más aconsejables en cada caso.

De ambas reuniones —según la encuesta de **TODO CINE**— la que más interesó a los superochistas fue la segunda, por considera-

tas fue la segunda, por considerarla un valioso aporte a su labor filmica.

Por la noche comenzaron las exhibiciones de los 15 producciones en competencia y aquellas que se fueron presentando en la muestra paralela.

VIDEO: LA NIÑA MIMADA

Las mayores expectativas estaban centradas en torno al Video y su posible integración al Super 8. El tratamiento de este tema inició las actividades del día viernes, y estaba subdividido en dos partes. En la primera se expusieron sus principios básicos, funcionamiento de los equipos, técnica de registro, edición y reproducción, aspectos sobre los superochistas formularon amplias consultas a los técnicos que exponían sobre el tema.



Aspecto parcial de los asistentes a una de las mesas de trabajo, las que se caracterizaron por el interés de los temas considerados y el fluido diálogo que se estableció.

UNA TRAGEDIA

En la pausa del mediodía, un hecho trágico empañó las Jornadas, al conocerse la noticia que el joven realizador Jorge Conti, había perecido en el mar cuando aprovechaba las horas libres. Conti, de 30 años, era alumno del Taller Experimental de Cine (TEC) y director de **Los héroes del Rosedal**, uno de los 15 films preseleccionados para el certámen competitivo.

A raíz de este desafortunado hecho los organizadores suspendieron las actividades de la tarde, aunque resolvieron que las funciones nocturnas se cumplieran según lo programado, pues de lo contrario no habría otra oportunidad de exhibir el material pendiente.

MÁS VIDEO

En la mañana del sábado se concretó la segunda parte destinada al Video, en cuyo transcurso se lo analizó con amplitud evaluando la producción y la posibilidad de su integración con el Super 8.

La encuesta de **TODO CINE** sobre el particular arrojó como resul-



El doctor Ariel Lustemberg, secretario municipal, da la bienvenida, en el acto de apertura, a los superochistas y al periodismo que se hicieron presentes en Villa Gesell.

tado que la "niña bonita" de las Jornadas despertó el lógico interés, pero que sólo podría tener aplicación en el país por parte de los profesionales —salvo raras excepciones— dentro de algunos años, fundamentalmente por las altas inversiones que demanda la adquisición del equipamiento apropiado.

HACIA UNA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES

Cuando el jurado ya había determinado los films destacados de la competencia —cuyo resultado, lógicamente, se mantenía en total reserva—, y cumplía la reunión-final para elaborar el documento respectivo, asistíamos al desarrollo del último de los temas programados. Su objetivo era evaluar las Jornadas y cambiar ideas respecto a la posibilidad de integrar las distintas disciplinas artísticas a través del Super 8. Al efecto se conformó un panel con Ana Kamien (bailarina y coreógrafa), Liliana Haker (escritora), Pacho O'Donnell (psicoanalista y escritor), Rubén Vitale (representante de Músicos Independientes Argentinos), José María Paolantonio (dramaturgo y director de cine, teatro y TV) y Hugo Paredero (crítico de la revista "Humor"), actuando como coordinador Gabriel Tejeiro.

Para Vitale el balance era positivo, aunque se extrañó que en ninguna de las películas que incluían música progresiva se hubiera recurrido a obras e intérpretes argentinos. Expresó que los superochistas podían contar con los composi-

21 films en las 5 horas de exhibición paralela

Además de los films de la muestra competitiva se desarrollaron dos exhibiciones paralelas que significaron algo más de cinco horas de proyección, con la presentación de 21 títulos en dos jornadas (jueves 16 y viernes 17) a partir de la hora 24. El material presentado lo aportaron los realizadores sin ninguna restricción.

*No obstante la cantidad de películas exhibidas, por razones de tiempo mucho material no pudo ser presentado, entre ellos un largometraje de ochenta minutos, **La trampa**, del grupo ALEPH, de San Nicolás.*

*En la programación del día 16 se vio: **Savoy de Mario Piazza**, **The Dream Boat de Claudio Caldini**, **La constante: Caos del Grupo ALEPH**, **Apoeipsis de José César**, **Domingo de la EDAC**, **Una noche cualquiera de Juan Villola**, **La dulce muerte de Mario Celestino**, **A las cinco y media del grupo TEC**, **Fin de juego de Ricardo Artesi**, **Una visita a la carpintería de Gentie Damiani**, y **El Chulú del TIC**.*

*El viernes 17 se proyectaron: **¿Por qué de Günter Gruber**, **Raíces de piedra de Ricardo Artesi**,*



Cada uno de los actos de las Terceras Jornadas de Cine Argentino o no Profesional tuvieron la repercusión esperada, y la concurrencia a las proyecciones, que se prolongaban hasta las 3 de la mañana, no fueron una excepción.

Nadie es tan importante del TIC, Igual del TIC, Tiempos muertos de Miguel Abal, Mañana lunes de Alberto Farina, Soñar no cuesta nada, ¿o sí? de Marta de Vega, Del Genesis de Pablo César, Tiempo de Jorge Sirvent y Hay un enano en el jardín de Claudio Caldini.

Las dos sesiones fueron seguidas con sumo interés, y dispares comentarios, por los participantes de las jornadas -

tores y músicos nacionales nucleados en la entidad que representaba. Pacho O'Donnell estimaba que el saldo había sido fructífero, acotando que los realizadores podían acercarse a escritores, que como él, seguramente prestarían su elaboración del guión. Ana Kamién tacó el empuje del paso reducido, acotando que en la medida que bailarines y coreógrafos fueran convocados por los realizadores, responderían al llamado "pues la danza es un arte efímero, en tanto el cine y el Video posibilita que perdure más allá del momento de la creación". También agregó que el arte para que tenga significación

expresando que éste tipo de encuentros eran necesarios, lamentando que hechos similares no se realizaran entre quienes trabajan en 35 mm y la televisión. Luego apuntó que se notaba cierta mistificación de la técnica al sobrevalorarla, y que para él la técnica debía estar al servicio de la película y no está al servicio de aquella, como ocurre en la mayoría de los films que viera. Llamó a la reflexión respecto a la necesidad de dominar la gramática cinematográfica e incursionar en una temática más comprometida con la realidad que nos toca vivir. Agregó, entre otras cosas, que el cine es un medio de comunicación y como tal debe ser accesible a la sensibilidad de la

tuvo momentos de asperezas ante matices agresivos por parte de algunos superochistas, particularmente hacia Paoloantonio, quien después de ratificar sus conceptos y manifestar que "la gente que no sabe escuchar no sabe crear" se retiró como integrante del panel.

El intercambio de ideas se prolongó por algunos minutos más, debiendo concluir, pese al deseo manifiesto de seguir el diálogo, por lo avanzado de la hora y en razón de tener que asistirse al acto en que se conocería el dictámen del jurado.

ÚLTIMO TRAMO

A las 20 horas la sala Gabriela Mistral estaba colmada como en días anteriores. Günter Gruber, representante argentino ante la UNICA, en la apertura del acto aludió a los propósitos, fines y funciones de la entidad internacional de paso reducido. Posteriormente Jorge López Retrivi presentó al jurado, y Eduardo Calcagno, miembro del mismo, leyó la declaración que ofrecemos en otra parte de esta sección, procediéndose de inmediato a la exhibición de los 5 films destacados, que tuvieron buena respuesta por parte de los asistentes.

El último tramo se cumplió con la cena despedida, servida en el ACA, donde el representante municipal, doctor Lustemberg, hizo entrega de la piña de oro, plata y bronce a los realizadores de las tres películas que representarán a nuestro país en el certámen internacional de UNICA 81.

HASTA EL 82

Muchos temas quedaron abiertos para su consideración en los próximos doce meses; y otros tantos interrogantes permanecieron sin respuesta; algunas declaraciones impresas difundidas crearon en algún momento cierta confusión por el proceder de sus autores, caso concreto el Movimiento Argentino por un Cine Independiente, que denotaron vitalidad pero, a la vez, falta de criterio en el proceder.

El trabajo fue intenso y el saldo positivo en muchos aspectos, pero quedan aristas por limar de las que **TODO CINE** se irá ocupando en sus futuras entregas a través de esta sección.

Andrés B. Pohrebny



Los amplios recintos destinados a las proyecciones resultaron insuficientes para albergar al público que asistió a cada función, como se puede observar por la cantidad de personas que siguieron las exhibiciones de pie.

debe expresarse sin condicionamientos, con la libertad creadora que parte desde adentro hacia afuera y no con la libertad que se le quiere imponer al creador. Liliana Heker, por su parte, calificó de muy positivas las Jornadas, si bien observó un cierto hermetismo en los films que viera y una ausencia bastante pronunciada de autocrítica profunda y seria. En su participación Hugo Paredero ponderó la iniciativa que genera estas reuniones, a la vez que señaló que en las películas exhibidas se apreciaba una notoria dosis de condicionamiento o autocensura que actúa como freno al tratamiento de temáticas más profunda que reflejen al hombre y al mundo de hoy en todas sus facetas. Paoloantonio fue el último panelista en vertir sus opiniones

mayoría, lo que no ocurre con buena parte del material proyectado que presenta, en cambio, características a las que calificó de "registro familiar no comunicable". Asimismo manifestó que en el caso de algunos directores le daba la sensación que utilizaban el paso reducido como etapa previa para llegar al 35 mm. o la televisión. A ellos les sugirió que era el momento de realizar experimentaciones y plantearse las dudas, pues cuando lleguen a su objetivo no tendrán tiempo para dudar, porque el que dura sucumbe. Como conclusión consideró que era éstas reuniones las circunstancias propicias para que los superochistas encararan replanteo total de su actividad.

Se desarrolló luego un diálogo entre los asistentes y el panel, que

EL CINE, PUERTAS ADENTRO

El posible espectador se aproxima a la ventanilla de un cinematógrafo, adquiere su entrada, se sienta en la pertinente butaca y asiste a la proyección del film que eligió. Finalizada la función, algunos salen contentos, otros amargados, la mayoría habla y polemiza sobre los logros finales de la obra que acaba de presenciar. Pero lo que pocos comentan y generalmente por no conocerlos en detalle, son los pormenores "culinarios" de la elaboración de una película. ¿Cuántos son los que alguna vez estuvieron en contacto directo con un montajista y conocen su oficio? Por ello **Todo Cine** en un intento de acercarse más a realizadores y consumidores, habló con Alberto Fisherman y Julio Di Risio, director y montajista respectivamente de **De la misteriosa Buenos Aires**, nombre final que llevará lo que al principio se denominó **Misteriosa Buenos Aires**. La charla tuvo lugar frente a la mesa de montaje, en un apartado y silencioso recinto de los muchos que existen en los laboratorios Alex.

Di Risio, contáanos un poco sobre tu trabajo en esta película.

Julio Di Risio. Con respecto al montaje, esta película tiene características muy especiales, toda vez que la realizaron tres directores y cada uno de ellos, como es lógico, tiene su propio sistema de trabajo. Hubo pues que aunar criterios de labor y luego mantenerlos en forma general. Puedo asegurar que costó mucho trabajo prestar mucha atención y hacer un

gran esfuerzo para poder manejar los tres episodios, para que los mismos ofrezcan un criterio de montaje parejo.

Es entonces en donde Alberto Fisherman sale al cruce para aclarar que el trabajo del montajista es sumamente delicado, ya que tiene que poner toda su creatividad para reinterpretar el material que le están trayendo. Para ello tiene que hacer un proceso de adaptación a la personalidad del director. En este caso debe de tenerse muy en cuenta que no era uno sino que eran tres los realizadores. Todo es cuestión de una simple operación aritmética.

El rodar un film ofrece un montón de modalidades especiales y peculiares. En un primer momento existe idealmente el guión de la película. No se sabe lo que en definitiva va a pasar, pero mentalmente uno ha construido una película. Pero cuando filmás, hacés de nuevo esa película antes pensada.

Eso otro momento muy distinto y puedo asegurar que realmente lo hacés de nuevo. Pero también en este nuevo paso, no sabés, por más oficio que tengas, qué es lo que va a suceder en el momento de montaje. Finalmente, cuando la compaginás, la hacés otra vez de nuevo a esa misma película y será la

que por último quedará lista.

En esta oportunidad puedo asegurar que Di Risio tuvo primero el guión en sus manos, antes que se comenzara a rodar. Después tuvo que ir viviendo, aún a la distancia, la filmación a medida que iban trayéndole el material. Varias deben de haber sido sus reacciones, en las que la decepción o la alegría prevalecieron. A medida que la cosa fue avanzando, se fueron produciendo las transformaciones, las que coincidieron o no con sus propias ideas sobre lo que debería ser el film.

J.D.R.: Es cierto y sintetizando un poco lo que dijo Alberto, en la mesa de montaje se produce una reelaboración de la realidad que trae consigo el material filmado. Esto es sumamente complejo, ya que generalmente lo que viene dista mucho de lo que era el guión original.

Concretamente en el caso de **El salón dorado**, para su montaje se procedió de una manera especial. El primero que filmó fue Barney Finn y a medida que iba llegando su material, se efectuaba lo que podría llamarse un "armado grueso", el que se iba guardando. De la misma manera se procedió con el material de los otros dos directores, hasta llegar al armado final con todo el material procesado.

Enseguida se procede a efectuar el doblaje de voces, el que se coloca en la cinta en forma sincrónica por medio de la moviola, procediéndose luego al ajuste final de la película. Es esta la etapa más sutil de todo el montaje.

A.F.: Esta es la etapa de los ritmos, de los tiempos y de las emociones más grandes.

J.D.R.: Es el tiempo que yo denomino del "latido". Todo comienza a tener vida propia. Luego sigue el proceso de la colocación de la música. Todo esto va acompañado de un trabajo paralelo, que es la elaboración de los títulos, la grabación de los efectos especiales y su colocación en la cinta. La película en este caso tendrá aproximadamente unas doce bandas de sonido.

¿Filmaron con sonido directo?

A.F.: No, en esta película no era conveniente, dado la naturaleza de los escenarios naturales en los que se filmó mucho del material finalmente utilizado.

Sintetizando lo aprendido frente a la moviola y en compañía del realizador y del montajista, puede afirmarse que es en el momento del montaje cuando la película se vuelve a hacer y esta vez en forma definitiva. No es el simple aditamento mecánico de una toma detrás de otra. Es el momento en el que la película se "inventa" de nuevo definitivamente y en la que el talento de los responsables es más esencial que nunca. No puede olvidarse que el juez definitivo e inapelable será el propio público.

Oswaldo Tarelli

Con cuatro de sus más importantes títulos

HOMENAJE A UN CREADOR: LEOPOLDO TORRE NILSSON

Con sede en el Festival de Río Hondo a realizarse en la citada localidad el próximo mes de junio, se efectuará un ciclo retrospectivo dedicado a Leopoldo Torre-Nilsson en el que se incluirán cuatro de sus más importantes títulos acerca de los cuales se hacen imprescindibles las siguientes reflexiones.

Leopoldo Torre-Nilsson fue, sin duda, la figura más importante y representativa del cine argentino de todos los tiempos y el encargado de llevar al exterior, aún en las situaciones más críticas, nuestro cine a mercados competitivos de gran nivel. Levantar un semblante de su obra puede plantearse a través de numerosas estructuras. El hacerlo según cuatro de sus films es una de ellas, más cuando estos marcan dos etapas claves de su creatividad. Luego de una clara evolución dentro de un lenguaje refinado, incluso por momentos excesivamente exquisito, siempre se caracterizó por la búsqueda de una semántica nacional, original, pese a las visibles influencias de corrientes europeas. Uno de esos puntos claves lo constituyen dos films de 1961: **La mano en la trampa** y **Piel de verano**.

La mano en la trampa constituye mucho más que un ejercicio estilístico, es por así decirlo, una reinterpretación de los cánones establecidos por el cine de Wyler y por la ya constituida Nouvelle Vague de la que tanto se



La figura y el lúcido pensar de Torre Nilsson en la muestra de Río Hondo

nutrió (léase Cahiers du Cinema). En ella, los planteamientos psicológicos —también fantásticos— son el retrato de una burguesía acomplejada, evidentemente inmersa en una interminable decadencia (casi como una condena) en la que se reprimen constantemente los hechos más naturales. Ese tipo de represión que a otro nivel vivía condicionada la Argentina de 1961 es la que sin proponérselo abiertamente, Nilsson logra captar. La historia, por más compleja que resulte su explicación. Un muchacho y una chica se rebelan contra las mentiras de su entorno. Desenmascarar el misterio, romper la cáscara... La calidad y el premio de la crítica Internacional en el Festival de Cannes de 1961.

Piel de verano es una aventura más "voyeurista", en donde se mueve también una historia de mentira y amor desde un plano psicológico. El amor es el eje de la vida de sus personajes en medio de las playas de Punta del Este. Marcela está de vacaciones y la sorprende la llegada de su abuela acompañada por el hijo de su amante, Martín, que víctima de una enfermedad incurable termina sus últimos días. El amor. La playa y la noche. Martín parece revivir junto a ella y Marcela desespera ante la noticia de que su enfermedad está remitiendo. La mentira. Fue tan sólo un engaño de ella (un cruel engaño a cambio de poca cosa).

La única esperanza del traicionado es el suicidio. Martín apreta el gatillo.

El eco de un disparo. A la hermosa belleza de Graciela Borges, medida en su singular personaje, Alcon aporta su soltura, su sinceridad ante la contradicción del ser amado. Está muy alejado de su posterior afectación por lo "patriótico" que al propio Nilsson costará superar casi al fin de su carrera. Lo logra en la excelente adaptación de Arlt: **Los siete locos** que poco se relaciona con el personaje de **Boquitas pintadas** también revelando una época y un lugar: un pueblo de provincia y un "lindo que juega al amor con las mujeres más solicitadas del pueblo, recreando el ambiente descrito por Manuel Puig en su ya clásico folletín romántico. Enmarcado por la música de Waldo de los Ríos, Nilsson concreta una obra poéticamente dura, homogénea, muy nacional y luego de transitar los duros caminos de un cine que vivía (y vive) dentro del control de las ideas, concretará **Piedra Libre**, un drama con acentos líricos, viscontearnos que no logran consolidar un todo parejo, pero que sí demuestra la claridad de intenciones y el profesionalismo que hasta último momento supo manejar como ningún otro.

Esa es, en definitivo, el espíritu que Torre-Nilsson transmitió a su obra, el de un amante del cine, el de un artista, el de un creador que vive hoy en el recuerdo y en el alma misma del cine argentino. Leopoldo Torre-Nilsson.

Claudio D. Minghetti

MENCIONES
DE

TODO CINE

(desde el 10 de abril hasta el 5 de mayo de 1981)



PELICULAS

Café express, de Nanni Loy;
Horas inciertas, de B. Tavernier; *Mi tío de América*, de Alain Resnais;
Deprisa, deprisa, de Carlos Saura.

REALIZADOR

Alain Resnais (*Mi tío de América*).



PROTAGONISTA MASCULINO

Nino Manfredi (*Café express*).

PROPUESTAS

La expresada por *Mi tío de América*, de Resnais,
a través de un guión y diálogos de Jean Gruault, basándose en ideas
y teorías de Henri Laborit.

Correo

Sres. "Todo Cine":

Les escribo con gran satisfacción y con gran alegría luego de haber leído el primer número de **Todo Cine**. Alegría porque al fin los amantes del cine tenemos una revista que se ocupa exclusivamente del séptimo arte. Y satisfacción porque la revista es, por lo visto en el primer número, de gran nivel. Realmente es muy completa en todo sentido: las notas, los reportajes, los comentarios de las películas, la información sobre el cine no profesional, en fin, una revista notable, que va a cumplir con las pautas que se impusieron los que tuvieron esta feliz idea de ponerla en la calle, para deleite de los cinéfilos, en especial, y del público que, en general, se quiere interesar por el cine. Luego de este feliz comienzo es de esperar que el éxito corone sus esfuerzos y sus ponderables intenciones. Ustedes se lo merecen por tratar de brindar al público lo mejor y por la seriedad con que está hecha la revista, única en este género.

Rubén O. Rodríguez

Temporley, pcia. de Buenos Aires

Sres. "Todo Cine":

Ha comenzado la "filmación" de **Todo Cine**, lo que me parece un acierto. Opino que es absolutamente necesaria una publicación de esa naturaleza, y yo, como otros tantos adeptos del Séptimo Arte, a veces no encontramos publicaciones y generalmente "nos manejamos" con material importado cuando se lo consigue. Ojalá sigan en constante "desarrollo" y mi único deseo es que jamás puedan llegar al "fin".

Oscar V. Serra

Villa Mackenna, Córdoba

A partir del día 22

PRIMER CICLO DE CINE SIN CORTES

Organizado por este mensuario **Todo Cine** y la **Casa del Cineaficionado**, comenzará el próximo viernes 22 de mayo un ciclo de cine denominado **Primer Ciclo de Cine sin Cortes**, que incluirá en su programación importantes títulos de la cinematografía mundial y que se efectivizará en la segunda mitad de mayo y la primera mitad de junio en una etapa inicial. El ciclo abrirá con la exhibición de un film clásico del cine de los últimos años: **El joven Törless** (1966) dirigido por el ahora reconocido Volker Schlöndorff y que constituye el punto de partida para el Nuevo Cine Alemán, pese a que esa denominación un tan-

to parcial para este caso no identifica una corriente con características contextuales o estilísticas determinadas, sino un grupo de jóvenes directores que pertenecen a una generación con ideas nuevas, renovadas, para nada intuitivas, por lo contrario, escolásticas. En 1966, **El joven Törless**, causaba sensación en el Festival de Cannes y solidificó las bases de ese conglome-

rado de creadores que saldrían a la luz paulatinamente para desarrollarse sin pausa.

Schlöndorff, como se recordará, fue el responsable del film premiado con el Oscar a la Mejor Película Extranjera de 1979 **El tambor**, que constituyera un indiscutido éxito de público y crítica. **El joven Törless** fue adaptada de la novela homónima de Robert Musil.

Continuando con el cine alemán, el viernes 29 se exhibirá **Aguirre, la ira de Dios**, de Werner Herzog, que cuenta con las actuaciones de Ruy Guerra y Klaus Kinski. Sobre la base de la conquista española en el Alto Perú, Herzog construyó un fresco dramático y desgarrador de la conquista, que le valiera a este joven director alemán (**Fata Morgana, El éxtasis del tallador Steiner** y otras) el reconocimiento internacional. **Aguirre, la ira de Dios** posee música de Popol Vuh, uno de los exponentes de la nueva música alemana. Herzog dirigió posteriormente **El enigma de Kaspar Hauser, La balada de Bruno S y Nosferatu**. El viernes 5 de junio se proyectará **Elisa, vida mía**, del genial Carlos Saura, film que marca, quizá con mayor detenimiento y profundidad, el sentimiento de un hombre acostumbrado al encubrimiento de temas candentes. **Elisa, vida mía** posee la frescura del mejor Saura sumada a las excelentes labores de Fernando Rey, Geraldine Chaplin y nuestro Norman Briski. **Elisa, vida mía**, tiene entre otros merecidos valores, fotografía de Teo Escamilla. El viernes 12 de junio se dará **El otro Sr. Klein** (Mr. Klein), dirigida por Joseph Losey (**El sirviente, El asesinato de Trotsky**, etc.), con la actuación (una de las mejores de su carrera) de Alain Delon, Jeanne Moreau y Michel Lonsdale. Las funciones se realizarán en las fechas anteriormente apuntadas en **Lavalle 1579**, Capital Federal, a las 20 y a las 22.30 horas, incluyendo al culminar la segunda de las funciones un debate a cargo de críticos especializados y el público.

HUMORESKE

- *Cuando uno ve películas del renombrado autodidacta tucumano Ramón "Palito Ortega", o las expansiones del celuloide en que suele incurrir Enrique Carreras, se da cuenta entonces de la mayor virtud de la tan vilipendiada televisión: con un sólo movimiento de los dedos, se puede cambiar de canal.*
- *¿Por qué será que corren rumores que ante una nueva e inminente versión de Caperucita Roja, coproducida por varios países europeos, le han ofrecido a Roman Polanski el papel del Lobo?*
- *MANO DE CAL. Si el protagonista de Casablanca hubiera sido Ronald Reagan en vez de Humphrey Bogart, actualmente Ingrid Bergman estaría en la Casa Blanca.*
- *OTRA. Si Reagan hubiera reemplazado a Bogart en el film de Michael Curtiz, es posible que Paul Henreid nunca hubiera to-*
- *mado el famoso avión y Claude Rains hubiera ido a parar a un campo de concentración.*
- *Sergio Renán es un Drácula, pero sentimental.*
- *Todo el mundo sabe que Woody Allen quiere emular a Humphrey Bogart, pero la mayoría ignora que Burt Reynolds pretende parecerse a Marty Feldman.*
- *Para dar una opinión objetiva y fundamentada sobre el cine de Armando Bo se requieren varios años de estudio. En la carrera de Plomería.*
- *Próximamente, la empresa Distri Films distribuirá entre nosotros el conocido folletín: Scalela al cielo.*
- *El cine es un arte eminentemente visual. Los censores se empeñan en convertirlo en un arte sólo apto para el sistema Braille.*

Patricio Andrés

“UNIARGENTINA”: DIFÍCIL, SI PERO NO IMPOSIBLE

Es de desear que el cine siga siendo un legítimo motivo de euforia popular. Ese derecho se lo ganó en otras épocas, por cierto más felices como así también más fructíferas. Pero es también deseable que a la hora en que se aborden los graves problemas que lo aquejan, se prefiera el lenguaje liso y llano, ese tan directo de las verdades simples. Y con ese lenguaje y para los fines que nos proponemos, así vamos a comenzar.

¡El cine argentino no puede continuar así! Tenemos que conquistar la aldea mundial; la propia es demasiado chica no sólo en lo geográfico, sino también en sus miras espirituales.

Con un cine restringido, limitado, acartonado, simplista sin ingenio, con pautas para hacerlo y con vulgares y miserables “slogans” referimos a la protección de la denominada “moral de la familia argentina” (¿qué significa esto? ¿Hay morales con nacionalidad o con razas?) el pacatismo se adueñó de nuestras historias y la limitación de la censura se agigantó de tal suerte, que ahora el propio autor la siente “a priori”. Lo que constituye la peor y más grave de las censuras. Por aquéllo tan sabido y hasta remanido de “pinta a tu pueblo y te conocerá el mundo”, el cine argentino debe cobrar definitivamente una fisonomía propia. Debe universalizar sus temas para universalizar sus fines. Hace ya muchos años que se sigue creyendo en la necesidad de crear un organismo que se denominaría UNIARGENTINA.

No es ningún hallazgo: existen “Unitalia”, “Uniespaña”, “Unifrance”. Son los organismos con que cuenta cada uno de esos países, cada uno tiene el suyo para

difundir y proteger “su” cine en el exterior. Nosotros debemos hacerlo procurando alcanzar su misma dimensión. Para ello —y bueno es que junto con la severa crítica proponamos soluciones— hemos creído prudente volver a la carga —hace treinta años propusimos lo mismo— para que de una vez por siempre se constituya UNIARGENTINA. Sus bases no son peligrosas, por el contrario, benéficas. Esto debe tenerlo muy presente el funcionario de turno a quien le toque discernir en la materia, a fin de que anteponga a los habituales pecatismos irritantes, limitativos y casi siempre irrisorios, la necesidad imperiosa —mañana sería tarde— de lograr la definitiva internacionalización de nuestro cine. La creación de UNIARGENTINA podría resultar bastante simple. La edición de una revista mensual bien informada, detallada, con fines, propósitos, cifras, realidades, posibilidades, estudio del mercado nuestro para ser ofrecido al de los otros y una difusión inteligente de nuestros valores literarios, técnicos y artísticos, constituirían no sólo el material informativo, sino que cabe presumir también de lectura amena para los otros pueblos del orbe. La comercialización y difusión del material que ofrecerá la revista UNIARGENTINA, será para TODO EL CINE ARGENTINO y no en particular para el productor que por las suyas y con su peliculita bajo el brazo, sea miserablemente vendida por monedas a un mercado que en la mayor parte de los casos, ni siquiera la exhibe, pero que a su costa, habrá logrado ingresar en La Argentina otra película más.

Para tener nosotros un representante en cada país, justo será pensar con seriedad de diplomá-

ticos, que esa tarea bien podrán realizarla nuestros agregados culturales —o de prensa— de nuestras embajadas en el exterior. No les demandará mucho tiempo, puesto que el camino previsible a la curiosidad del presunto comprador, le habrá abierto la lectura previa de la publicación UNIARGENTINA.

Difundida la publicación en varios idiomas, demandará muy poco gasto a las embajadas; pero aún así, esos gastos llegarían a salir del porcentaje que se fijase para el menester, que saldría de la explotación del filme en cada país. No es simple. Es una labor larga, de gran tesón. Pero sumamente factible. Y luego, logrados los propósitos será todo tan fácil, que hasta parecerá mentira. Si algún día la calidad de nuestro cine le permite acceder a la competencia económica, los beneficios serán muchos. Y no sólo en lo económico —factor imprescindible— sino en cuanto a valor de conquista.

A todos nos corresponde la tarea de crear cánones y normas, de moldear las convenciones del arte cinematográfico y de erigir una tradición —futura— que sólo tuvimos en el pasado. Y este es nuestro turno. De ahí nuestro ofrecimiento. Nada hay nuevo bajo el sol. Sin embargo el cine ha demostrado ser un asombroso instrumento de expresión artística y de valorización nacionales. También en ese aspecto todos los países lo usaron. Menos nosotros. Hagámoslo, pero hagámoslo interesante; didáctico, si, pero atractivo. No podemos llegar a ningún público con historias para niños de pecho. Esta es la única oportunidad que tenemos de universalizar nuestro cine. Pero con libertad de expresión.

Carlos Ferreira

UNA PERSONALIDAD DEL CINE ARGENTINO

Antonio Ber Ciani es una de las más pintorescas personalidades del cine argentino. Su trayectoria no sólo se nutre con título de corto y largometraje, protagonizados, dirigidos y adaptados, sino que ha sido sub-director del Instituto Nacional de Cinematografía; Presidente del Comité Asesor de Cultura de la UNESCO; Tesorero del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata; Jurado para argumentos y becas en el Fondo Nacional de las Artes y en el I.N.C.; Asesor de Medios de Comunicaciones en la Universidad del Salvador; director de teatro; político (fue candidato a diputado por el radicalismo en 1934), modelo, deportista y bailarín. Para no perder su natural manera de decir, esta entrevista fue transcrita fielmente del diálogo que mantuvimos durante la filmación de "Memorias del subsuelo", en la casona de Quintana 547.

De pronto, la filmación de **Memorias del subsuelo**, que dirige Nicolás Sarquís, en base a una adaptación que Beatriz Guido y él mismo hicieron de la obra homónima de Fedor Dostoievski, cobró un ritmo distinto. La imagen y la personalidad de Antonio Ber Ciani inundó el ámbito de la filmación, sorprendiendo a los integrantes de los equipos técnico y artístico. Muchos sabían que desde hace mucho tiempo, Ber Ciani se había retirado de sus actividades —aunque siem-

pre siguió luchando por nuestro cine—. Otros, los más jóvenes, se preguntaban quién era y qué había hecho. Ambos grupos coincidieron en una pregunta:

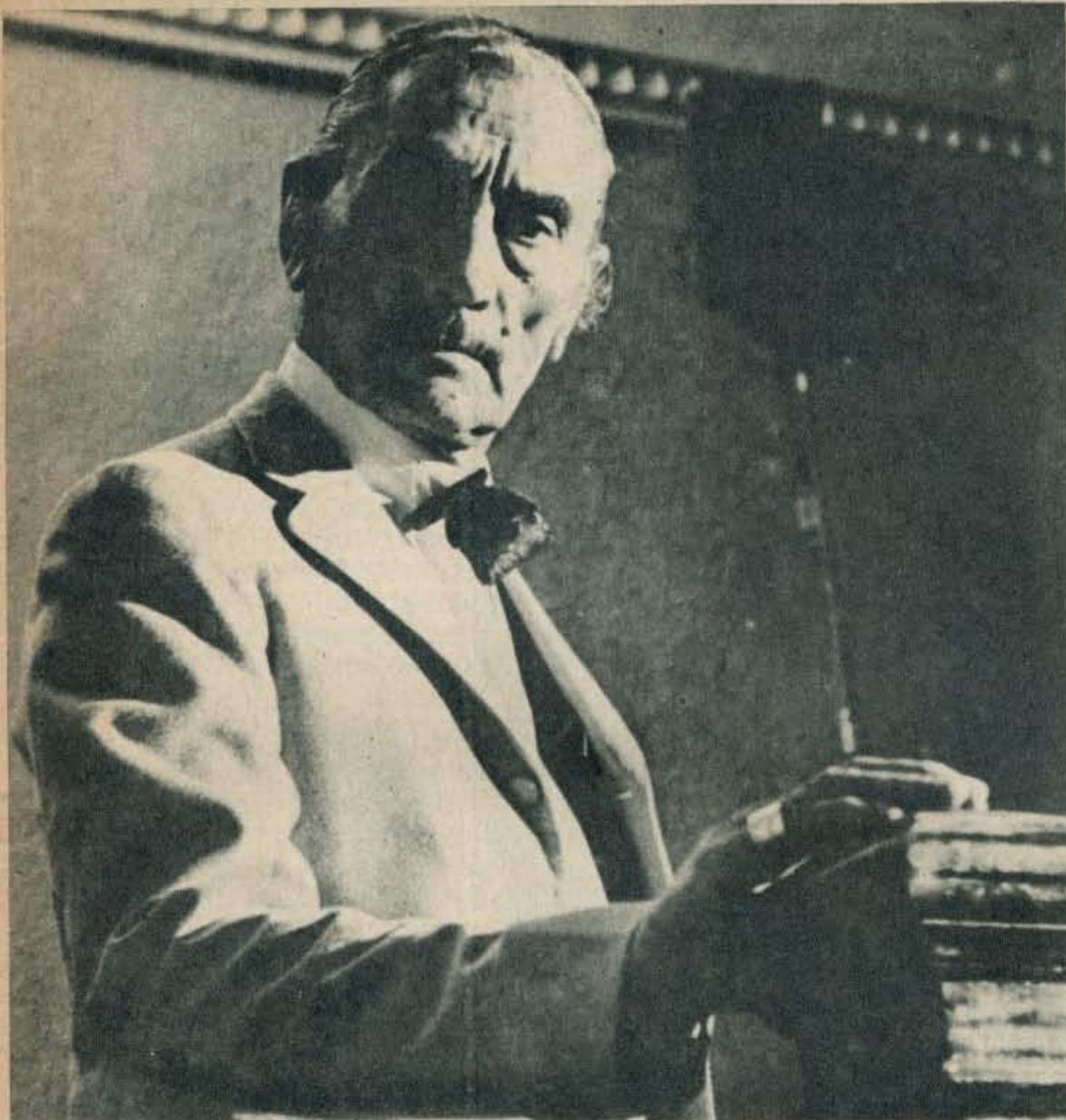
¿Qué hacés en "Memorias del subsuelo"?

En realidad, Nicolás Sarquís me llamó no para interpretar al personaje de una obra, sino para interpretar al Ber Ciani de mi época, evocando la formalidad y la manera de ser de los directores, que por cierto se consideraban amos absolutos de una creatividad, que para

ellos significaba todo un apostolado. Es así que grandes realizadores europeos y norteamericanos, tenían vestimentas a su manera, como Griffith, que se presentaba en sus filmaciones vestido de cowboy. Ferreyra y Torres Ríos, en el caso nuestro, también tenían una modalidad característica. De modo que en esta película, al interpretar al Ber Ciani de esa época, tengo mi manera de ser, pintoresca, con características propias. Además, tengo la impresión, porque está en mí, que la filmación de una película como **La fuga**, que se filma dentro de **Memorias**, vendría a ser como la realización de un concierto, porque todos los elementos, incluso los técnicos, toman participación como si fueran un instrumento más, porque un mínimo detalle, un reflector, la cámara, juega un papel importantísimo, porque tienen alma. De modo que mi personaje va a resultar un poco extraño, dirigiendo con una lapicera en la mano, como si fuera una batuta, como si dirigiera una orquesta, una sinfónica. Esa era una característica que me destacaba siempre. Por lo tanto, no hice más que reproducir un documento de esa época, a la manera como yo lo hacía. Otros también tenían sus características: imponían silencio con su sola presencia, entraban como en el ámbito sagrado de un concierto. Mi manera esa la que se va a ver en esta película; interpretación que se me ha encomendado providencialmente



Ber Ciani, uno de los grandes nombres de nuestro cine en la filmación de la película de Nicolás Sarquís.



Un rostro que demuestra la firmeza de aquel que fuera, entre otras cosas, Presidente del Comité Asesor de Cultura de la UNESCO.

¿Cuándo te refería a aquella época...

Sí, a la época milenaria del cine mudo. Yo comencé siendo muy jovencito, casi precoz en todo caso, por la edad que tengo actualmente. Me referí a la época de transición entre el cine mudo y el cine sonoro, donde las filmaciones tenían elementos y modalidades muy particulares.

Tengo entendido que el film que Sarquís quiere incluir dentro de "Memorias" y que se titula "La fuga" es una película "non sancta", como las que algunos realizadores argentinos filmaban alrededor de los años '30. ¿Vos hiciste ese tipo de cine?

No. Yo nunca filmé ese tipo de cine, no porque lo considerara al margen, puesto que el movimiento

mundial actual trasciende la corrección, la conducta y las buenas costumbres. Yo no participo de ese criterio. Pero comprendo que aquellas películas eran castas e inocentes, comparadas con lo que se filma hoy, donde hay absoluta libertad, casi rayando en lo pornográfico y casi desviándose totalmente del buen gusto. Aunque yo no lo critico porque el mercado mundial lo consume.

Si bien no filmaste ese tipo de cine, habrás tenido la ocasión de verlo.

Por supuesto. Y además tuve la ocasión de conocer las reacciones de mucha gente, entre ellas, las de Azucena Maizani, que fue sorprendida en sus buenas intenciones. Como el cine se fragmenta, su timidez el impidió ver más allá de un personaje que le hicieron hacer, que era una señora dueña de una "casa de té" —vamos a decirle así—. Pero cuando Azucena se enteró, paró la película y exigió ver todo lo que había hecho. También recuerdo el caso de un actor que se enteró que le habían hecho hacer una escena procaz por medio de un corte y se robó el rollo del laboratorio y lo quemó.

¿Qué era lo procaz y lo aberrante que el cine argentino de aquel tipo y de aquella época podía llegar a mostrar?

El actor representaba aberraciones sugeridas. No eran directamente tomadas, pero se suponían y se interpretaban como eran por medio de la sugestión. Las escenas, sin mostrar, daban a entender cosas que uno sabía comprender perfectamente. Nunca jamás se vio la cosa directa.

Vayamos un poco más atrás.

"LA BRUJULA DEL SABADO"

Un programa que pretende acompañar en la mañana del sábado

**NOTAS - COMENTARIOS - REPORTAJES Y
LA MEJOR MUSICA**

(Espectáculos) Norberto Sciscioli
(Automovillismo) Eduardo Emilio
(Folklore) Alberto Pulcini.

(Locutores) Ana Isabel López y César Gómez
(Técnicos) José Saracino, Roberto Julio Otero
y Antonio Rogelio Pollicastro

DIRECCION Y
CONDUCCION: TITO RODRIGUEZ

Sábados de 10 a 12 hs.
LS6 RADIO DEL PUEBLO

FILMOGRAFIA

LARGOMETRAJES

1927-28	"Pancho Talero", de Arturo Lanteri (int.)	1947
1929	"La confusa confusión de Confusión", de Edmo Cominetti (int.)	1948
1929	"Destinos — Romance estudiantil—", de Edmo Cominetti (int.)	1948
1929	"El amanecer de una raza", de Edmo Cominetti (int.; as. r.; ay. cm. y dist).	1949
1929	"El cantar de mi ciudad", de José A. Ferreyra (int. y as. r.)	1951
1931	"Muñequita Porteña", de José A. Ferreyra (int.)	1928
1934	"Calles de Buenos Aires", de José A. Ferreyra (int. y as. r.)	1928
1935	"La barra mendocina", de Mario Soffici (int.; as. r. y mq.)	1954-55
1937-38	"EL FORASTERO" (r. y adapt.)	1955
1939	"DE LA SIERRA AL VALLE" (r.)	1956
1941	"LA NOVIA DE LOS FORASTEROS" (r. y adapt.)	1959
		1961
		1961
		1969
		1969
		1975

1947	"EL CANTOR DEL PUEBLO" (r.)
1948	"DON BILDIGERNO EN PAGO MILAGRO" (r. y adapt.)
1948	"OTRA COSA ES CON GUITARRA" (r.)
1949	"MARTÍN PESCADOR" (r.)
1951	"DÓNDE COMIENZAN LOS PANTANOS" (r.)

CORTOMETRAJES

1928	"Canción de cuna" (co-r. con Héctor Bates)
1928	"Hasta la vuelta" (r.)
1954-55	"El pato" (r.)
1955	"Tigre" (r.)
1956	"Estancias pampeanas"
1959	"Estancias patagónicas" (r.)
1961	"La caza del ciervo" (r.)
1961	"Argentina paraíso de la pesca" (r.)
1969	"La virgen gaucha" (r.)
1969	"Atención en los hospitales" (r.)
1975	"Juanita y los siete soles"

¿Cómo y por qué llegaste a ser actor?

No sé. Realmente no se por qué soy actor ni director. No podría explicarlo, porque jamás tuve ninguna intención de serlo. Pienso que soy una especie de instrumento de la providencia o del destino, aunque me gusta definirme como un intérprete de la voluntad de Dio. Te decía que nunca quise ser actor, ya que al entrar por primera vez a un estudio cinematográfico, lo hice correteando unos artículos que vendía. La empleada que me atendió observó mis gestos y mis actitudes y lo llamó a Arturo Lanteri, que era el creador de "Pancho Talero", esa pintoresca tira de los hogares donde el hombre aparecía mandón y autoritario, pero en su casa era un elemento a merced de Doña Sisebuta, su mujer. Lanteri me vio, me hizo gesticular y firmé contrato. Después, fue seguir y seguir, hasta que de otra manera semejante comencé a trabajar como ayudante

de dirección; también estuve en el teatro Maipo como "boy", como bailarín; me vieron y me llamaron para actuar en otras películas, como **Destinos** o como **Romance estudiantil**. Así fui propagándome por los comentarios de los que me veían, hasta llegar a dirigir por voluntad de los directores de la antigua Side, donde había sido ayudante de Ferreyra en **Ayúdame a vivir** o de Mom en **Monte criollo**.

¿Cuál fue tu último trabajo como director?

En largometraje, **Donde comienzan los pantanos**, película para la cual con César Tiempo trajimos de Italia a Adriana Benetti, que acababa de hacer **Cuatro pasos en las nubes**. También trabajaron Carlos Perelli, Maruja Gil Quesada y Alberto Gómez. Después, continué con cortometrajes, donde tuve la satisfacción de hacer lo que quería al servicio de mi país, como esencia nacional, porque yo tengo, como quien dice, la esencia

de la Pacha-Mama. O, para ser más claro, que uno vive a instancias de las vibraciones naturales del suelo donde nació. Esas documentales, que son expresivas de la belleza, las costumbres, los hábitos y la tradición nuestras, fueron exhibidas con curiosidad en todas partes del mundo y fueron, por cierto, muy premiadas todas ellas.

¿Qué significa para vos volver a la actividad?

Es algo que escapa a la realidad cotidiana del vivir humano. En este caso, me estaba despidiendo un poco del mundo, porque por lógica, mi etapa hacia la vida culminó con mi agradecimiento a la suerte, al destino, a Dios y me retiraba ya tranquilamente, colaborando en la Sociedad de Directores o con el Comité en Defensa y Promoción del Cine Argentino. Es decir, poniendo toda mi pasión.

Entrevista: **JORGE ABEL MARTIN**
Fotos: **María Inés Teyssié**

SALVADOR MONTE

Indumentaria masculina

GRAN VENTA DESEMBARCO

Trajes — Ambos — Sacos — Sport — Pantalones
Camisas — Seda Natural
Corbatas de Seda — Cinturones — Remeras



Representante
exclusivo
de las famosas
marcas
italianas

LAVALLE 1540
T.E.: 49-0689.
CAPITAL FEDERAL

Con María Granata

EL REALISMO FANTASTICO LLEGA A NUESTRAS PANTALLAS

Desde hace tiempo, el nombre de María Granata es significativo dentro de la poesía argentina. A estos valores, la autora agregó otros a propósito de la narrativa. Y este paso, tiene ahora inesperada y feliz evolución, cuando **Los viernes de la eternidad** se convierte en sujeto motivador, punto de partida para una realización de Héctor Olivera. En el texto que sigue, se reproduce la breve pero esclarecedora charla que la celebrada autora mantuvo con **Todo Cine**, a propósito de su quehacer y, lógicamente, el film aludido.

TC: ¿Cómo se define María Granata en cuanto narradora?

M.G.: Una suerte de explorador. El atractivo que para mí tiene la narración es que me permite adentrarme en la naturaleza humana. Considero que necesito forzosamente la realidad. Pero la realidad que más respeto es la que puede estar representada por los sentimientos y las pasiones del hombre. La realidad más viva.

TC: ¿Cómo define a "Los viernes de la eternidad"?

M.G.: La novela es un tema que, en cuanto tal, me sorprendió a mí misma. Nunca pensé que iba a ser novela. Yo siempre había hecho poesía, nunca había encarado la posibilidad de la narrativa. Y una vez aparecido el tema, se me ocurrió, de golpe, la columna vertebral de la misma, me sentí como subyugada por el género, con la sensación de



María Granata dialogó con **Todo Cine** a propósito de la película basada en su libro.

una libertad mucho mayor de la que me ofrecía la poesía. Considerándome yo un ser muy amante de lo concreto, de lo tangible, de la realidad más común a todo el mundo, no dejo de sorprenderme de que el protagonista fuera un aparecido. La novela, en realidad, es una historia de amor. El amor permite siempre la originalidad, en donde yo conjugo la poesía, el humor e inclusive las reflexiones. El fondo, en general, es reflexivo, y trato de ahondar en las posibilidades del ser humano, sus relaciones con los demás.

TC: ¿Cómo define usted a su poesía?

M.G.: Bueno, la defino como una conjunción de elementos del mundo de la naturaleza, silvestres inclusive, y una ceñida actitud frente a la vida, un fondo de permanente asombro frente al hecho de estar vivos con sus consiguientes interrogantes. Una poesía, que aún pudiendo ser dramática, no deja de ser vital.

TC: ¿Cómo se definió el hacer de "Los viernes de la eternidad", un film?

M.G.: A mí me sorprendió recibir la noticia a través de mi editorial (Emecé), porque consideraba que era casi intrasladable a la

pantalla. Por supuesto, me hizo dichosa el hecho de que la eligieran. Y cuando Olivera me mostró las fotografías de sus actores, me emocionó, podría decir, el hecho de que me los había figurado como él los vió. Creo que el escritor "ve" a sus personajes mientras escribe.

TC: ¿Y cómo fue el proceso de traslación?

M.G.: Olivera me sugirió que yo hiciera el guión, y como tengo un singular amor por el cine, resultó para mí una tarea placentera, acuciante en el sentido que me impulsaba a hacerlo con verdadero entusiasmo. Nos poníamos de acuerdo en la manera de encarar cada escena. Ahora, acepté con la mayor naturalidad los indispensables cercenamientos. Idéntica cosa pasó con los agregados, pues desde un principio, lo que me interesó más de esto no fue conseguir el calco del libro, sino que ésta fuera una buena película por sí misma, ya que el cine es otro lenguaje. Y de la misma manera que yo necesité toda mi libertad para escribir mi novela, comprendí que el director necesitaba de la misma para hacer el film que él dirigía.

TC: ¿Su impresión una vez visto el film?

M.G.: Mi impresión es que es una película que tiene un alto grado de plasticidad. Hay escenas bellísimas, me impresionó sobremanera la música de Lalo Schifrin



Bruno Barreto

UNA IDEA EN LA CABEZA, UNA CAMARA EN LA MANO

Es uno de los cineastas brasileños más jóvenes y polemizados. Atacado por colegas y críticos por su manejo del hecho cinematográfico, el apadrinamiento de su padre —Luis Carlos Barreto— también director y uno de los más importantes productores independientes del Brasil, por sus declaraciones, su forma de trabajo, y en gran medida su precocidad (contando con tan sólo 22 años, llevó a cabo una de

las obras más representativas y más taquilleras, de la historia del cine brasileño).

Autoconvencido de que su cine contiene un lenguaje basado en la importancia de la técnica, su preparación de un rodaje, lo lleva a pensar en muchos detalles, dejando de lado en cierta forma la relación emotiva para con sus dirigidos. No hace mucho el expresivo actor José Wilker dijo de Barreto:

comparándolo con otros realizadores, que "Bruno es más frío, más técnico. Todo está más listo antes de ir a la filmación y además se hacen veinte tomas de cada escena".

Luego del rotundo éxito de **Doña Flor...**, su temática varió en gran forma, para introducirse más en las relaciones entre los personajes y dejar de lado ese desenfadado y pintoresquismo que venía mostrando.

“
*Cuestionado y cuestionante,
 un cineasta del Brasil
 de estos días.*
 ”



Bruno Barreto, Cristina Ache y Paulo Guarnieri, en un alto de la filmación de "Amor bandido", que Aries presentará próximamente.

Con su siguiente film, que pronto veremos en Buenos Aires presentado por Aries, así lo marcó: **Amor bandido** es la lucha, por sobre todas las cosas, del amor, de diferentes amores.

También este film tuvo sus problemas en el Brasil, y no sólo con la censura. En el VII Festival de Cine Brasileño de Gramado (1979), se realizó una denuncia contra Luis Carlos Barreto que en una llamada telefónica a un miembro del EMBRAFILME (Empresa Brasileña de Films) exigió que ese film de su hijo debía ser seleccionado para concurrir al Festival, y además ganarlo! Un hecho que corrobora esa tirantez existente entre "los Barreto y los demás".

¿Por qué se te critica que no hagas temas propios, sólo adaptaciones literarias?

B.B.: Fui el primero en tener la seguridad en no asignar mi nombre en el guión. Tener que ser obligatoriamente guionista es una actitud que viene de la influencia del cine de autor de los franceses. Para ser un buen cineasta no es preciso ser un buen guionista. Todo argumento es una obra literaria. En Brasil es que existe ese pudor de usar el aval literario como si fuese suficiente para sustentar un film.

Tu primer largometraje Fue "Tati, a garota" adaptado del cuento de Aníbal Machado. "A estrela sobe" del Romance del Marqués Rebelo. Y tu tercer film sobre la novela de Jorge Amado. ¿Por qué recién tu cuarto film —"Amor bandido"— es de cosecha propia?

B.B.: Hice mis primeros tres films adaptados porque tengo el coraje y la conciencia de reconocer que soy un competente artesano, un "metteur en-scene", un hombre de la imagen. Pero no me considero incompetente por no escribir. Mi formación literaria es poca. Es más visual. Mi formación es la de las historietas, la generación de la década del '60, la cultura pop, la TV. Es la misma de Steven Spielberg, de Martin Scorsese, de George Lucas. Por otro lado, en Brasil no existe la figura del escritor para la pantalla, del guionista. Ideas mías, propias, tengo unas 50 en la cabeza. Pero como no existen guionistas a quien darle una idea para desenvolver, comencé filmando otras ideas con las que me identificaba o relacionaba. Así, las historias son mías

FILMOGRAFIA

CORTOMETRAJES EN 16 MM

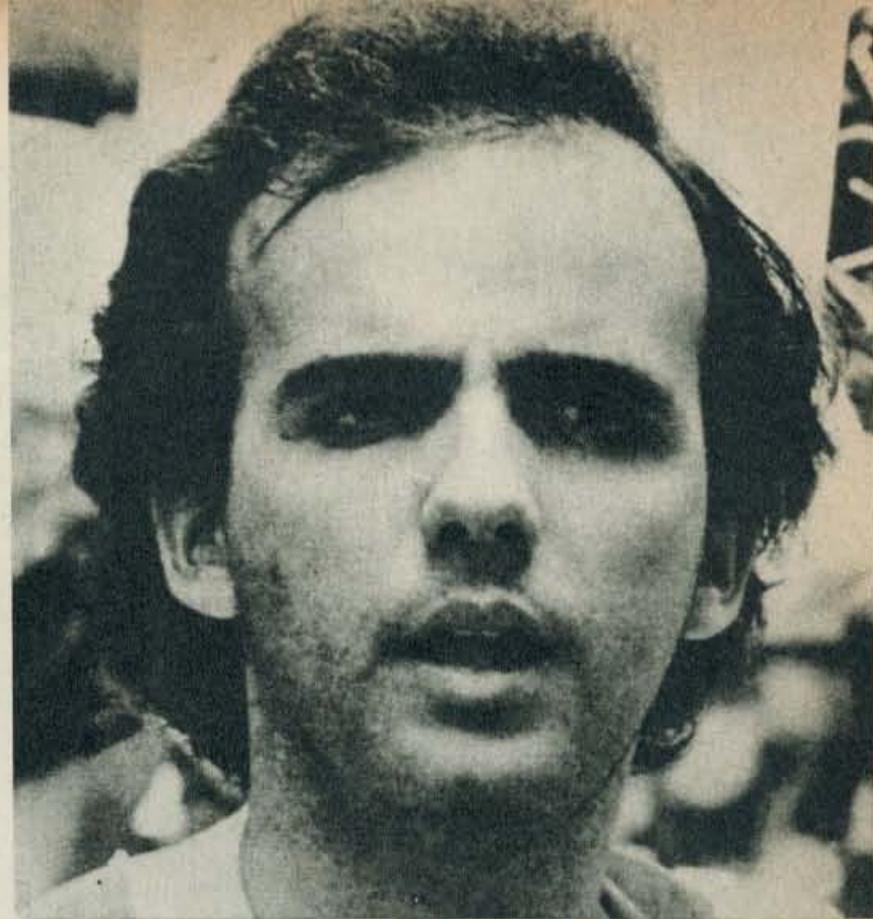
- 1966: "Os tres amigos nao se separam"
1967: "Bahía vista"
1968: "Dr. Strangelove and Mr. Hyde"
1969: "Divina maravilhosa"

CORTOMETRAJES EN 35 MM

- 1970: "Este silencio puede significar muita coisa"
1971: "A bolsa a vida"
1972: "Emboscada"

LARGOMETRAJES

- 1973: "Tati, a garota"
1976: "A estrela sobe"
1977: "Doña Flor y sus dos maridos"
1979: "Amor bandido"
1980: "Luisa Homen"
"Un beso en el asfalto"
1981: "Doña Flor y sus dos maridos, 2ª parte"
(A filmarse).



Barreto es, por encima de lo que pueda discutirse, un "number one" latinoamericano.

también. Yo me ví dentro de **Doña Flor** y me identifiqué. El film nada tiene que ver con el libro. Los personajes de Jorge Amado son diferentes que los míos, inclusive más viejos, y el final del romance es diferente al final del film. Jorge habló a mi final muy anarquista, con los tres personajes saliendo de la iglesia. Más para mí, Bahía es eso, una mezcla de comida, sincretismo religioso y moralismo, todo bajo sus 365 iglesias. Fue a través de mi trabajo que se comenzó a dar importancia a los guiones y a los guionistas. Lo que yo quiero es hacer muchos films, buenos o malos, pero sin tener jamás la obligación de hacer una obra maestra significativa.

En menos de seis años, vos hiciste cuatro films. Según algunos críticos estos films son muy influenciador por el cine norteamericano. ¿Qué podés decir con respecto a esta opinión?

B.B.: Los films que más me llegaron fueron los norteamericanos. En 1965 tenía 10 años y no me podía gustar **El desafío**. Me gustaba Errol Flynn. No tengo nada que ver con **El eclipse** o **La aventura**. Antonioni y Bergman son unos chatos (?), aunque Bergman sea un excelente director. De los films de él, el que más me gustó fue **La hora del lobo**. Ultimamente dejé de ver cine. Lo que asimilé fue en función de mi edad y mi temperamento. Del cine brasilero lo que más me gustó

fue **Río Zona Norte** de Nelson Pereira dos Santos. Lloré con **Vidas Secas**. También me gustaron **Asalto al tren pagador** (Roberto Farias) y **Tierra en Transe** (Glauber Rocha). Adoraba a Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis, Rossellini. Y no me deja de gustar Sidney Lumet en **La colina de la deshonra** o John Frankenheimer.

¿No te considerarás "americanizado"?

B.B.: Yo no dije que fuera "americanizado". Si fuese así, Bertolucci también lo es. A él le gustó **Doña Flor** y dijo: "Vos colocás en el film las mismas cosas que me gustan del cine americano". Yo dije que el cine norteamericano es el mejor cine del mundo. Porque lo es. Lo adoro. La última vez que estuve en Nueva York, vi **Expreso de Medianoche** de Alan Parker que a los 28 años es un genio. Su film es una obra maestra.

¿Qué importancia le asignás a la técnica?

B.B.: El cine para mí es un espectáculo visual. Yo me siento mal cuando veo un film que no pueda oír o ver bien. Es una actitud fascista decir que eso forma parte del film. Ese desprecio de algunos cineastas por la técnica es una actitud parnasiana, vieja, reaccionaria. La técnica está ahí para ser usada y viene para ayudarnos a ser más contundentes y eficaces en lo que queremos decir. Ella no debe ser adorada ni hacerla un culto, debe

ser bien usada. Desconocerla es una actitud ignorante. El cine es arte y ciencia, no se puede desconocer la técnica. Hay mucha gente que no entiende eso y hace cine como si agarrase un lápiz para escribir. Es así como salen esos films retóricos, con imágenes pésimas y textos brillantes. Imágenes pésimas en el sentido de ser insignificantes y sin expresión.

¿Qué sucede entre los cineastas brasileros y el EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Films)?

B.B.: En todo el mundo se está haciendo films y aquí se están masturbando. El problema del cine brasileño es un gran incesto. Todo esto se debe al Embrafilm que es como una gran madre. El en fondo es un problema sexual. Todos esos cineastas, que la gente conoce muy bien, no terminarán sus análisis o no llegarán al final de sus procesos psicoanalíticos si continúan proyectando la figura de su madre en el Embrafilm. Cuando no hacen sus films es porque el Embrafilm no les dejó. ¿Por qué no salen por ahí buscando productor? Es una actitud absurda. Justifican así sus inseguridades. La mayoría de estos cineastas "descansan", cuando cualquier otro cineasta del mundo está filmando siempre. Y no es por falta de financiamiento. Porque si tomaron dinero de un productor privado se van a sentir en la obligación de hacer un film, una preocupación razonable-



Cristina Ache, en un plano de la citada realización del director brasileño

FICHA TECNICA

"Amor bandido" (Brasil, 1979). Dirección: Bruno Barreto. Guión: Leopoldo Serran. Argumento: Louzeiro y Serran sobre una idea original de Bruno Barreto. Producción: Clark-Barreto. Fotografía: Lauro Escorel Filho. Música: Guto Graca Mello. Montaje: Raimundo Higino. Escenografía: Anisio Medeiros. Sonido: Jean Claude Laureux y Víctor Raposeiro. Maquillaje: Jaque Jordao. Efectos Especiales: Sergio Farjalla y Gabriel Queiroz. Intérpretes: Paulo Gracindo (Galvao), Cristina Aché (Sandra), Paulo Guarnieri (Toninho), Ligia Diniz (Solange), Flavio Sao Tjago (Darcy), Hélio Ary (Veterinario), Venicio Salvatori (Paranhos), José Dumont (testigo), Roberto Husbands (Itamar). Distribuye: Aries.

mente saludable para que haya un retorno del dinero. Pero prefieren a Embrafilme porque el dinero les es dado. Joaquín Pedro de Andrade hizo **Guerra conyugal**, que fue un suceso y no hizo nada más. Joaquín no hizo otro film por problemas psicológicos y existenciales de él. Esos cineastas no filman porque la relación de ellos con el mundo está errada, equivocada. Y usan como pretexto a la censura y a la situación política para no producir. Cuando Joaquín Pedro hizo el episodio de "cuentos eróticos" fue una actitud masoquista. Tengo la certeza de que cuando él estaba filmando sabía que iba a ser censurado. El artista tiene que "forzar la barra". Yo también tuve un film censurado, cortado, y se hizo eso con **Doña Flor**, pero no usé eso como justificación de mis problemas personales o como justificación para no producir. Cuando yo estaba filmando tenía conciencia de que estaba "forzando la barra". Lo que no admite de Joaquín es que use el argumento de que el fue censurado y por eso no filma más. Joaquín es un ejemplo de intelectual que siente la obligación de que cada film sea una obra maestra. La cámara para él es una pena, es algo negativo, un pergamino. Yo cito a Joaquín Pedro y digo esto porque él es uno de los mayores cineastas brasileños y no filma hace mucho tiempo. Lamento no poder ver siempre films de él.

¿Qué pasa con los nuevos cineastas? ¿Tienen apoyo financiero?

B.B.: Se habla que no surgen directores nuevos en el cine brasileño. Es claro que no surgen directores nuevos porque está cada vez más difícil conseguir un financiamiento para un film de un debutante. En cuanto el Embrafilme financia film "de esos directores", sin preocuparse si el dinero va a volver o no, hay ahí una actitud paternalista, ella podía dedicar parte de esas palabras para financiar a nuevos directores. Es un hecho dramático que no pueda surgir ninguno más. Yo me siento una persona muy sola en el cine brasileño. Sólo quiero hacer cada vez más films. Uno tras otro. Unos serán buenos, otros malos, y otros más o menos.

¿Nunca recibiste financiamiento del Embrafilme para hacer tus films?

B.B.: Yo nunca recibí financiamiento en co-producción. Yo sólo recibí financiamiento, teniendo que pagar en cuotas, en **Tati** y **A estrela Sobre**. Pagué todo, no debo nada. **Doña Flor** y **Amor bandido** recibieron sólo el aporte de distribución, como hacen todas las distribuidoras extranjeras. El dinero fue devuelto en la misma boletería, y después la ganancia pasa a ser del productor. Con **Doña Flor** el Embrafilme ganó 12 millones de cruzeiros y no puso un sólo peso en la producción. Adelantó y recuperó rápido. La ma-

yoría de los cineastas hacen co-producciones. Cineasta es Walter Lima Jr. y **La Lyra del delirio** es el mayor film de los últimos tiempos. Walter no agarra la cámara como un lápiz. El cine brasileño habla de Embrafilme y no de sus films. Los críticos hablan de Embrafilme y no de sus films. En la medida que el cine brasileño es muy pequeño, muy mezquino y como el gobierno todavía no entendió lo importante que es para el Brasil.

¿Por qué no nos hablás de "Amor bandido" tu primer film como autor?

B.B.: Es fruto de una madurez, no sólo en el lenguaje cinematográfico, también como ser humano. Es mi film más sincero, por eso lo he dedicado a cinco amigos míos y a todo mi equipo. Ellos cinco siempre me recordarán en este film. El es mi "espíritu santo", mi personalidad. La prostituta, el detective y el marginal, juntando los tres, soy yo. Yo soy una persona muy violenta y no lo aparento. Siempre me identifico con mis personajes. En **Tati**, soy como Tati, en **A estrela**... como Leniza. En **Doña Flor** como Vadinho y un poco como Flor. En **Amor Bandido** soy un poco como ellos tres. Llegó un momento en que yo sentí que las cosas acontecían para mí de una forma intuitiva. Siempre que terminaba un film, quería hacer **Amor bandido**, tal vez debía esperar que la idea madurase.

TRUFFAUT POR TRUFFAUT

Norma Vigo presentará entre nosotros esta película del notable director francés quien, entre polémico y apasionado, a través de esta nota desgrana todas sus inquietudes, acerca de qué es espectáculo y lenguaje, o mejor dicho: qué es el cine de Francois Truffaut.

QUÉ ES. Existe, en la idea misma del espectáculo cinematográfico, una promesa de placer, una idea de exaltación que contradice el movimiento de la vida, esto es la curva descendente: degradación, envejecimiento y muerte. Resumo y simplifico: el espectáculo es una cosa que crece, la vida es algo que desciende y, si se acepta esta visión de las cosas, se dirá que el espectáculo, contrariamente al periodismo, cumple una misión de mentir, pero que los más grandes hombres del espectáculo son aquellos que logran no caer en la mentira y que hacen aceptar al público su verdad, sin por ello no cumplir la ley fundamental del espectáculo.

Ellos hacen aceptar su verdad, y aún su locura, porque no es necesario olvidar que un artista debe imponer la propia locura particular a un público menos loco que él o cuya locura es diversa. (**Los films de mi vida, 1975**).

Para mí, el cine es un arte de prosa. Definitivamente. Se trata de filmar belleza sin tener esas pretensiones o sin tener ninguna pretensión. Esto me importa enormemente y es por esto que no me puedo tragar el anzuelo de Antonioni, demasiado indecente. La poesía me exaspera, y cuando alguno me manda poesías en las cartas, las tiro al cesto inmediatamente. Amo la prosa poética, Cocteau,

Audiberti, Genet y Queneau, pero solamente la prosa. Amo al cine porque es prosaico, es un arte indirecto, inconfesado, esconde en el mismo momento en que muestra. Los cineastas que amo tienen todos en común un pudor que los vuelve parecidos al menos en este aspecto. Buñuel que rehúsa filmar dos veces el mismo encuadre, Welles que acorta los encuadres "bellos" hasta volverlos legibles, Bergman y Godard que trabajan a toda velocidad para no dar importancia a lo que hacen. Rohmer que imita al documental, Hitchcock de tal modo emotivo que hace pensar que solo le importa el dinero, Renoir que finge confiarse al azar, todos instintivamente rehúsan las posiciones poéticas.

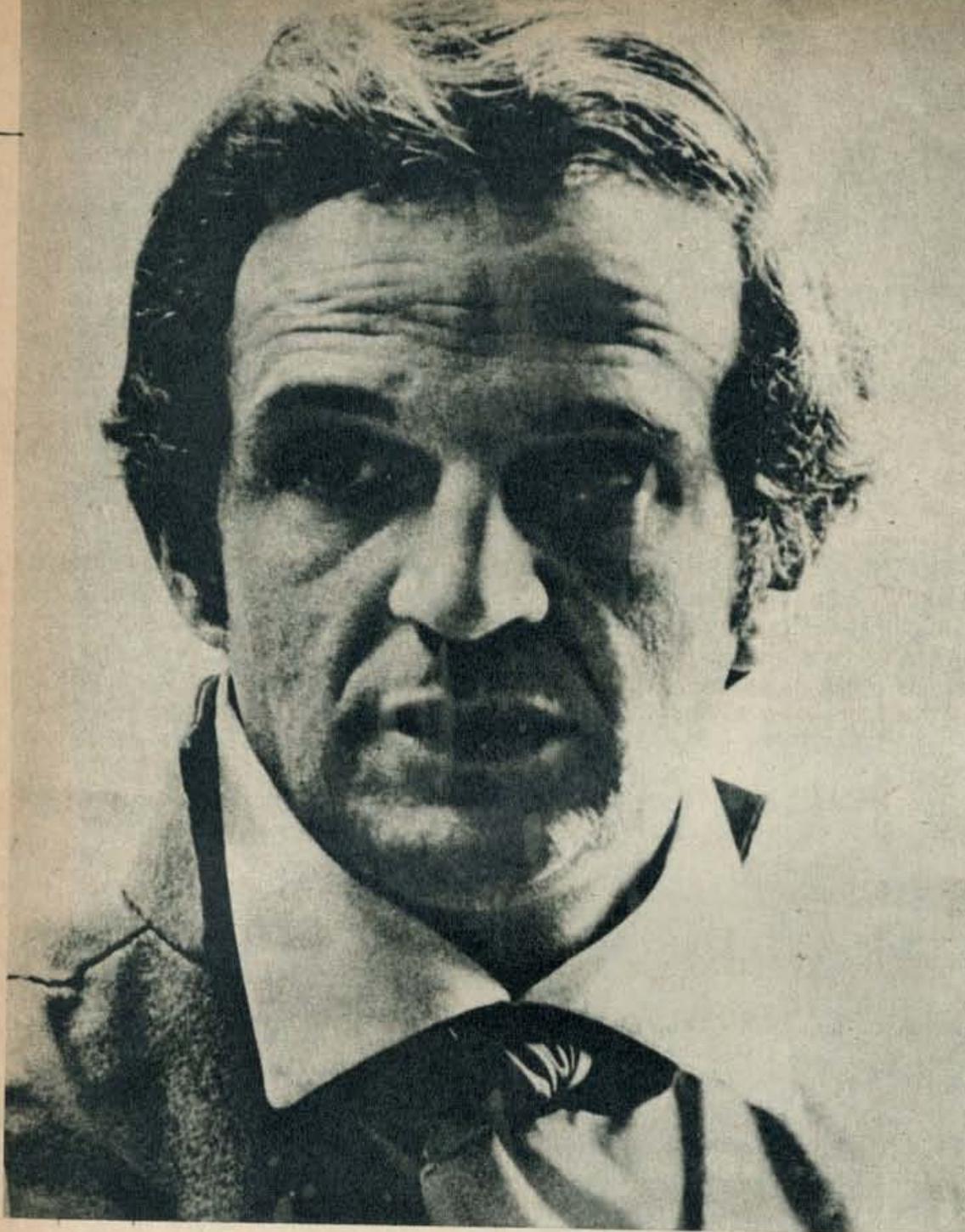
No sé si soy reaccionario, pero no estoy de acuerdo con la tendencia crítica que consiste en decir: "Después de tal film, no soportaremos más ver historias bien urdidas, etc.". Amando los films tanto nuevos como **Dos o tres cosas que sé de ella, Barreras, El hombre no es un pájaro** y otros creo que si **Los magníficos Amberson, La carroza de oro, o Río Rojo** llegaran ahora, en 1967, serían los mejores films del año. Por lo tanto, estoy decidido a continuar el mismo cine que consiste ya sea en contar una historia, ya sea en fingir el contarla, es la misma cosa. En el fondo, no soy moderno, y si tratara de parecerlo, sería artificioso (artificial). En todo caso no estaría contento, lo que es razón suficiente para no hacerlo. (**Cahiers du cinéma n. 190, 1967**).

LO VIEJO Y LO NUEVO. Pretendo ser extraño a las evoluciones estéticas que se han producido en el cine de los últimos años, porque no puedo hacer en absoluto, algo que no sienta profundamente. He tenido, hasta el momento, la fortuna de no filmar más que temas que me interesaron y de poder hacerlo libremente. Creo

que uno está perdido cuando emprende algo que no lo toca profundamente, esto lo sé muy bien. Tengo fama de gustar de films muy diferentes, y efectivamente puedo comprender un poco como Rivette, toda clase de películas y amarlas, películas que no tienen ninguna relación con lo que quiero hacer, pero aquellos que no amo son los films con disimulo, detesto profundamente al snobismo y a su hermano gemelo el "bluf", desde **Modesty Blaise a Trans-Europe Express** pasando por **Polly Magoo, Anna, Help!, Adiós Pussycat, Privilege, Confetti al pepe, lo, l'amore**, los westerns de Mekas, todo lo que da la impresión de estar hormigueante de ideas mientras no tienen ninguna, todo lo que es parodia, todos aquellos que juegan a ser astutos, a deslumbrar a la gente con un montaje rápido, el zoom y la aceleración; es un cine miserable porque el director, con su voluntad de mezclar las cartas, espera huir del juicio crítico, el epigrama de los simuladores podría ser la frase de "Tommaso l'Impostore": "Dado que este desorden se nos escapa, firmamos ser los organizadores".

La amenaza que pesa sobre mí, seguro, es la de estar "out": nadie quiere estarlo, pero yo no tengo la más mínima intención de estar "in". Cuando veo un film como **El viejo y el niño** de Claude Berri, experimento un inmenso placer porque me siento menos solo, siento que la familia se agranda, me digo: he aquí alguien que se contenta con un material humano que me toca, que me habla de las cosas que conozco y que reconozco, y que me gustaría hacer... (**Cahiers du cinéma n. 190, 1967**).

Mis films buscan huir de las etiquetas, no son films de vanguardia. Quizás es desagradable ser el justo medio de cualquier cosa, pero esto no me molesta demasiado. Quien está enamorado de la vanguardia encuentra mis películas de-



Francois Truffaut, reaparece nuevamente tras las cámaras en "El último subte", una de las postuladas al Oscar a la Mejor Producción Extranjera del 80.

masiado convencionales, el que es convencional, las encuentra demasiado originales. En general desconfío de todo lo que es medio pero al final este es mi destino. (Cinéma 64, n. 89, 1964).

CINE, ESPECTÁCULO, LENGUAJE. Mis películas son espectáculos de circo, esto es lo que quiero que sean. No mostraría nunca dos elefantes que recitan desde el comienzo hasta el final. Después de los elefantes viene el prestidigitador, después del prestidigitador, el oso. Dispongo también un intervalo hacia el sexto rollo porque puede suceder que la gente esté un poco cansada. En el séptimo rollo retomo la situación y busco concluir con las mejores cosas del espectáculo. (Sight and Sound, vol. 31, 1961).

Creo que es necesario pensar en el público. No creo más en aquella idea que en un tiempo me seducía fue Preminger quien me lo dijo en una entrevista y también opinan lo mismo otros cineastas según la cual no hay ningún problema con el público: "Si una cosa me gusta, sé que gustará al público". No es verdad, es más complicado que esto, y, en este momento, pienso de la manera opuesta. Creo que una idea que gusta a un artista, por definición debe disgustar al público. ¿Por qué? Porque el artista es alguien "más allá" de la sociedad (o fuera de la sociedad), y se dirige a la sociedad. Entonces, se trata de imponer a la gente la propia originalidad, y no de ir hacia su banalidad; sí, es necesario decir bien las cosas, tal cual

están. Actualmente creo en el trabajo que consiste en imponer la propia originalidad. Es un trabajo de persuasión y la empresa es compartida con la gente. Advierto esto cada vez que veo uno de mis films en público, siendo que tal idea escandaliza y que esto luego pasa, que la sucesiva escandaliza, produciéndose siempre el mismo fenómeno. Aún con un film como **Los 400 golpes** del que se puede pensar que haya sido aceptado por todos, cuando se lo ve en público se advierte que hay escenas que chocan profundamente a los espectadores y la escena siguiente los obliga a adherirse. Me gusta este aspecto lúdico, pese a todo lo que pueda parecer antipático, esto es el cálculo, eventualmente la astucia, me parece que esto forma parte de nuestro trabajo. (Cinéma 64, n. 86, 1964).

No creo que el mundo tenga necesidad de mis films, no creo que el mundo tenga necesidad de mí, pienso más vale que tengo que hacer aceptarme y que a ello solo llegaré con el trabajo. Es necesario, creo, hacer el cálculo inverso al que hacemos otras veces: siendo éste el tema profundo del film, puedo sacar lo que pasa más allá y obtener en esqueleto mucho más sutil. Esta sutileza es fastidiosa para todos aquellos a los cuales se les va de las manos el argumento. Es necesario por lo tanto tener, aparte del argumento real, otro al que todos puedan seguir (.....).

LAS MUJERES FÁCILES. Es un film calculado, pensado, reflexionado. Entonces ¿por qué no hacer el esfuerzo suplementario, que consiste en contra la historia en términos de espectáculo, sobreponiéndose a la trama elemental del film una segunda y eventualmente una tercera trama? Dicho esto, es este sin dudas el mejor film de Chabrol, según mi opinión. Pienso sobre todo en el espectáculo, en el music-hall, en las variedades, pero también en las preocupaciones que no son las de la mayoría. El problema de **Jules et Jim**, por ejemplo, no interesa a una gran cantidad de personas. Es más, sobre diez personas que ven el film, hay nueve para las cuales un divorcio es un escándalo. Pedir a estas personas que simpaticen con dos seres ex-

traños que no hacen nada en todo el día y viven con la misma mujer, es casi una insolencia. Debo por lo tanto darles algo a cambio, por ejemplo emociones, como cuando los personajes van al fondo de sí mismos: es la escena del llanto (que fue improvisada) entre Werner y Jeanne Moreau. No quiero que la gente salga diciendo: es escandaloso. Sería el primero es estar descontento. Es imposible, evidentemente, satisfacer a todos, pero es posible no arruinar completamente su noche. Si salen diciendo: suerte que estaba la canción, o: suerte que había un hermoso paisaje, o: suerte que estaban los documentos de la guerra, y bien, algo es siempre mejor que nada. Es necesario saber lo que se quiere

“
*El sentimiento
 como una forma de
 la inteligencia*
 ”

HITCHCOCK Y RENOIR. Me he dado cuenta en cierto momento que el instinto, la sinceridad, la confianza no bastan para hacerme entender como quiero la toma y cada



Una escena del inolvidable film "Los 400 golpes"

obtener y, sobre todo, no querer obtener más que una cosa a la vez. Se trata de crear emociones. Entonces, delante a cada encuadre, parémosnos para reflexionar: ¿cómo crear esta emoción? Todo lo que entra en el film, en la escena o en el encuadre, y que no responde a esta pregunta, se convierte en un elemento parasitario que es necesario rechazar. Nosotros trabajamos en un ámbito que es a la vez literario, musical y plástico, es necesario simplificar sin pausa llegando al extremo. El film es una barca que solo pide sumergirse, no es nunca algo que crece y progresa; os aseguro que algo que va a fondo y se degrada inexorablemente. Si no se tiene en cuenta esta ley, se está frito. (*Cahiers du cinéma*, n. 138, 1962).

vez que tengo un problema de puesta en escena o de narración, me ha ayudado el pensar en Hitchcock o en Renoir, si se trataba de un problema de palabras o de actuación. Creí durante mucho tiempo que cuando algo está cerca de uno, el instinto es suficiente para expresarla, pero rápidamente advertí que para expresar algo con sinceridad, es necesario pasar a través de la mentira, y más re veo los films de Hitchcock, más siento que en este terreno él es el mejor (*Cahiers du Cinema*, n. 190, 1976).

Admiro en Hitchcock las respuestas a la pregunta: ¿cómo hacerse comprender? Me gusta su modo de multiplicar los acontecimientos, de despedazar las dificultades con el fin de resolverlas una por una, esa estilización externa de la imá-

gen. Hay solo una cosa para mostrar, por lo tanto es necesario sacar todo lo que fastidia alrededor. A menudo el trabajo de Hitchcock contradice a Renoir pero yo aspiro a una forma que sea la síntesis de los dos. En el curso de una escena Renoir sacrificando todo a la comodidad de los actores. Y bien, piensa Renoir, si los actores están más contentos al estar sentados en una escalera, se les hará sentarse sobre ella, si tienen ganas de comer una manzana se les dará una manzana y esta comodidad que él favorece es una comodidad del momento, es una comodidad todo el espacio que hay en torno a la filmadora (macchina da presa), y ante todo hay un acondicionamiento, es necesario que los actores se sientan a gusto para interpretar la escena con el máximo de realidad (*Cinema 64*, n. 89, 1964).

Renoir es la prueba que se puede hacer todo en el cine a condición de abordar las cosas con franqueza y simplicidad? Se dice de él que es un cineasta familiar, pero ha hecho también cosas muy líricas, muy delirantes que han llegado a ser gracias a su espíritu de simplicidad, a su humildad. Conozco de memoria todos los films de Renoir e intuyo siempre cómo y por qué él ha hecho las cosas. Cuando tengo dificultades en mis films, las resuelvo pensando en él. Me ha sucedido a menudo ayudar a los actores a encontrar el tono justo para una escena reflexionando sobre la manera en la que Renoir la hubiera hecho interpretar (*Script* n. 5, 1962).

Tengo una idea, que es interesante como todas las ideas, un poco loca también, como todas las ideas demasiado teóricas, y es que hay una reconciliación posible entre Renoir y Hitchcock, entre el extremo del cine de personajes que es Renoir, y el extremo de cine de situaciones que es Hitchcock. Entre ambas partes hay inconvenientes, creo que en Hitchcock estos deben ser buscados en la vertiente del realismo, de la humanidad; y en Renoir, en la debilidad de ciertas situaciones. Creo en una mezcla. (*Jeune Cinéma*, n. 31, 1968).

EL PUNTO DE PARTIDA. Creo que el punto de partida cada vez es diferente. Yo reflexiono sobre el cine y creo que el punto en común entre mis diversos films es el resultado de la reflexión sobre otros

films existentes y también sobre los que he filmado yo mismo. (*Cinéma 64*, n. 86, 1964).

EL GUIÓN. Es más fácil para mí escribir un guión original, a menos que no tenga sobre el tema elegido una serie de ideas suficientes en la cabeza, pero encuentro menos dificultades inventando un guión que adaptando un libro. En la faz de la filmación, ocurre exactamente lo contrario. Por así decirlo, no se encuentran las mismas dificultades. Por otro lado no podría filmar exclusivamente guiones originales, porque soy demasiado realista. Me he dado cuenta que no puedo inventar nada violento, no tengo para ello coraje. No me atrevo a introducir en el film un revólver, un fusil, no me atrevo a imaginar un suicidio, una muerte. Es así que me quedo en lo cotidiano si escribo un guión solo o con un amigo. Sin embargo estas cosas excepcionales me gusta verlas en las películas y me gusta filmarlas si las he encontrado ya escritas. Es un poco lo que sucedió con **Jules et Jim**. Escenas como la del automóvil que cae al agua, al final, o la del crematorio, jamás habría osado inventarlas solo. (*Cinéma 64*, n. 86, 1964).

Hago leer siempre el guión a 5 o 6 personas en las que confío, generalmente a futuros realizadores, porque son más severos y están más dispuestos a fijarse en los detalles: Jean-Francois Hauduroy, Jean-Louis Richard, Marcel Ophüls. Luego, cuando la filmación ha terminado, pido a un amigo ver todas las proyecciones y decirme su opinión sobre cada etapa. para el "pianista" fue Rivette, para **Jules et Jim** se lo pedí a Jean Aurel porque tiene un sentido crítico extraordinario y también porque tenía mucho tiempo libre ese año, dado que Vadim le había soplado **A briglia Sciolta**; cuando llego al fin del montaje, espío las reacciones de los técnicos que descubren el film, el sonidista, los proyccionistas, el compositor de la música, el técnico de sonido. A menudo tengo en cuenta sus observaciones, tal cosa no es evidente, etc. etc. Resumiendo, soy muy influenciado y no me avergüenzo de ello. (*Cinéma 62*, n. 62, 1962).

LA RESPUESTA EN ESCENA. ¿Qué es exactamente la puesta en escena? Es el conjunto de las decisiones tomadas en el curso de la

“
...sus gustos,
sus fobias, esas
dulces pasiones...
”

preparación, de la filmación y de la edición del film. Creo que todas las elecciones que se ofrecen a un director (elección del tema, de los lugares, de los actores, de los co-



El perfil de Azzavour
en "Tiren sobre el pianista"

laboradores, de los ángulos, de los objetivos, de las tomas a hacer, de los ruidos, de la música) lo conducen a **decidir**, y esto que se llama dirección es evidentemente la dirección común hacia la cual tienden las miles de decisiones tomadas durante estos seis, nueve, doce o dieciséis meses de trabajo. Por esto los directores "parciales", aquellos que se ocupan de una sola etapa, aún si tienen mucho talento, me interesan menos que Bergman, Buñuel, Hitchcock, Wells, que están totalmente en sus films. (*Cahiers du cinéma*, n. 190, 1967).

LA FILMACIÓN. Terminado un guión, Jean-Louis Richard y yo, tenemos siempre la impresión que es muy claro, lógico y privado de ambigüedades. Después durante la filmación se insinúa en el trabajo

un no sé que de subversivo, ya en la elección de los actores... Intuyo que las filmaciones no son por fuerza la continuación de la escritura. Filmando ya no deseo más "sacudir" al público, ni dominarlo, ni ponerlo contra la pared, no experimento más el deseo de ser eficaz. Es un hecho curioso e irresistible. No olvidemos que en cuarenta films, Renoir no ha podido nunca filmar algo que fuera odioso, aún el grueso Dalban en **Toni** es delicioso cuando habla de su mujer.

Por eso creo que este espíritu preside la manera europea de hacer cine, y es por esto que nosotros estaremos siempre lejanos de Hollywood aún cuando siempre miremos con atención hacia aquellas latitudes. En la filmación experi-

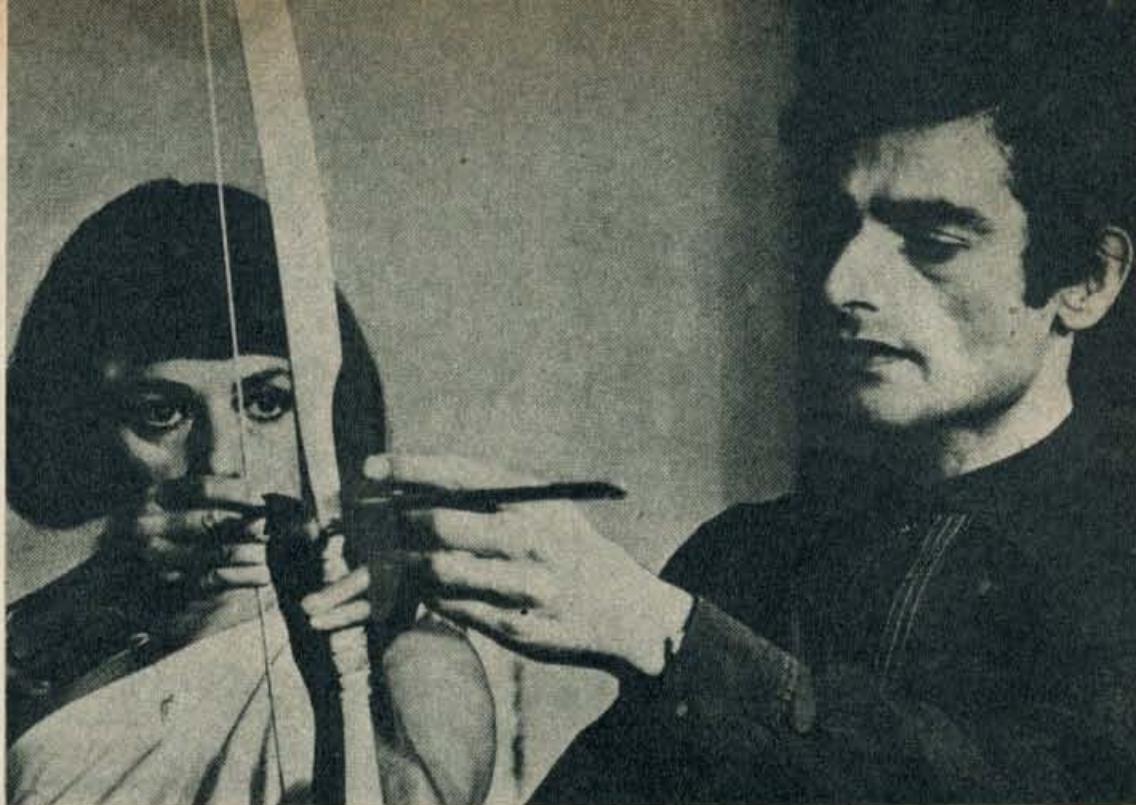
mentamos siempre fuertemente que se puede describir así: no la damos a beber al público, no tratamos de esconder que estamos por rodar un film. (*Cinéma 67*, n. 121, 1967).

EL ESTUDIO. No he filmado nunca en un teatro de prosa. No es una cuestión de principio: de economía y de estética al mismo, porque para poder tener en los estudios el equivalente de lo que he encontrado hasta ahora en los ambientes naturales, haría falta disponer de sumas no concebibles en los presupuestos franceses. La satisfacción que me ha dado el chalet auténtico de **Jules et Jim**, no se puede valorar en los presupuestos de los estudios. Aparte de la imposibilidad de pasar con un solo encuadre del exterior al interior, de

la planta baja al primer piso, el estudio nos habría privado de las sorpresas del caso, como en la secuencia de la niebla. El otro día me han telefonado de la producción de Burt Lancaster **El tren**, para preguntarme como había hecho para obtener la niebla en **Jules et Jim**. Les contesté que debían ir a Alsacia. Son coincidencias y a las coincidencias es necesario merecerlas (**Cinéma 64**, n. 87, 1964).

EL MONTAJE. El montaje es un etapa muy importante en mis films que no he filmado todavía de manera suficientemente profesional como para poder decir: he aquí algunos encuadres de 4 segundos, otros de 7 segundos, después de 2 segundos, poniéndolos uno detrás del otro pueden ser convertidos en el film. No es verdad. Tomo siempre con gran cuidado, con ideas precisas lo que será el montaje de la película: pero aún previendo la unión de los encuadres, el montaje no pierde absolutamente importancia. Al contrario, no sé por qué. Quizás porque soy cada vez más exigente con los problemas del ritmo. Y además pensar en el montaje durante la filmación, me induce a comprimir cada vez más los encuadres. Así tendré menos excitación durante el montaje, menos soluciones que buscar, menos cosas que cambiar; tendré sin embargo un mayor número de encuadres para sistematizar y me preocuparé ante todo de hacerlo musicalmente (.....).

En el montaje uso trucos solamente para modificar encuadres que habría querido filmar en forma distinta. He usado mucho este medio estético en **Jules et Jim** pasando ciertos encuadres en truka, utilizando las máscaras, aislando una parte del fotograma, poniendo mucho negro todo alrededor, recurriendo al paro de fotograma. Pero no quiero hacerlo más porque se llegaría por fuerza a reinventar la fotografía. Es necesario poner mucha atención. No hacer nada decorativo es la regla. Hacer solamente las cosas para provocar una emoción. En **Calda amante** hay fotogramas fijos, pero no se lo nota, y es esto lo que me interesa. Por ejemplo, si la mirada de un actor no ha sido suficientemente larga o suficientemente precisa, la bloqueo por 8 fotogramas, solamente 8



"La novia vestía de negro", Jeanne Moreau y una prolongada venganza de neta inspiración en el cine de "suspense"

“
Artífice de una
“nueva ola” que
sepultó la historia
”

fotogramas, un tercio de segundo (si nada se mueve detrás del rostro del actor el espectador no se da cuenta de nada). He aquí un tipo de truco invisible que "va en el sentido" del film, en el sentido de una mejor narración. (**Cinéma 64**, n. 87, 1964).

LA MÚSICA. La música es casi siempre sacrificada en los films y es un escándalo permanente, salvo en los raros casos de los directores que se ocupan mucho de ella. Los productores no han entendido nunca que el trabajo en el film continúa una vez terminada la filmación. Pierre Braunberger está en este oficio desde hace 40 años: y bien, para él los montajistas son parásitos; quisiera absolutamente proyectar el film 8 días después de haber terminado de rodarlo, que es precisamente cuando se necesita trabajar todavía por un período al menos igual al de la filmación (son necesarios cerca de tres me-

ses para el montaje). (.....) El músico debe poder decir: tengo necesidad que este encuadre sea prolongado un poco. Los especialistas van aún más allá; Maurice Leroux pretende que el músico participe en la filmación y dé su parecer sobre la elección de los actores en función del timbre de la voz. Es un caso límite! (.....) La música debe estar siempre hecha no con la óptica de la ilustración de las imágenes, sino para ayudar a la imagen, para reforzarla. Por eso la vieja disputa (música que subraya y música que forma un contrapunto) me parece superada. El problema es mucho más importante. (**Cinéma 64**, n. 87, 1964).

LOS DIÁLOGOS. En el fondo, he llegado al cine a través de los diálogos: los aprendía de memoria. Conocía todos los de **El cuervo** todos los de Prevert y todos los de Renoir. Solo más tarde he escuchado hablar de "puesta en escena" a Rivette. El instinto me llevaba a emborracharme de films para conocer la columna sonora de memoria, diálogo y música. Es por esto que no estoy de acuerdo con los adversarios del doblaje. Puedo citar a **Johnny Guitar**, que tiene en mi vida probablemente una importancia mucho más grande que en la de su autor, Nicholas Ray. Bien, me gusta casi más la versión doblada de **Johnny Guitar** que la versión original, y puedo decir también que ciertas cosas de **Disparen sobre el pianista** por ejemplo,



"El amor a los veinte años", otra de las grandes creaciones de una figura de la nouvelle vague.

están influidas por el tono del doblaje de ese film: "Toque algo señor Guitar..." (*Cahiers du cinéma*, n. 190, 1967).

EL ESTILO. Adoptar un estilo particular fuera de las necesidades del tema, es el defecto por excelencia. No he sabido nunca verdaderamente que es un estilo. La forma de un film, se presenta a mi espíritu al mismo tiempo que la idea del film, si pienso que debo filmar una pareja que se besa no me pregunto un mes antes: ¿Se besarán bajo el sol o bajo la lluvia?. No, está ya todo en mi cabeza cuando viene la idea, completa: se besarán... bajo la lluvia... será la hora de la salida de la oficina, la gente pasará por delante y por detrás de ellos... se sentirán los dientes que se chocan, su echarpe parecerá un estropajo, etc. libre de hacer lo contrario a último momento: sol, ninguno por la calle... pero si no hubiera visualizado inmediatamente la escena, la habría descartado del guión. El trabajo del cine es tan particular que no hay ningún placer en hablar de cine con los literatos y ni siquiera, a menudo, son los periodistas. Me gusta hablar con Rivette, con Aurel, con Hitchcock evidentemente, pero creo que un tipo como Robbe-Grillet no entiende de esto todavía nada, hasta el momento, quiero decir. No voy nunca a las comidas para no tener que responder a preguntas sobre cine. (*Cahiers du cinéma*, n. 190, 1967)

“
Nada mejor que
expresar una idea
a partir
de una imagen

”

UN FORMAL PARTIDO TOMADO. Creo que cada film impone al realizador un formal partido tomado, moral, que lo guiará durante toda la duración de la filmación. El partido tomado puede ser con respecto a la actuación de un actor: se sabe que no se lo hará sonreír nunca en el curso de la película (Montgomery Clift en *Yo confieso*), que llevará el sombrero aún estando en la cama y en el baño (Michel Piccoli en *El desprecio*), o quizás no se lo verá nunca caminar o sentarse... O bien puede ser con respecto a la máquina filmadora: no habrá una sola carrellata (Eisenstein), ningún contracampo (*Cuarto poder*), 60 planos secuencia en movimiento (*La larga marcha*), etc. En *Los 400 golpes* era necesario evidentemente impedir a Jean Pierre Léaud sonreír, al contrario del adolescente beato de *Louisiana Story* que me produce fastidio aún hoy tan evi-

dente es que actúa para la cámara. No se sonríe cuando se está solo.

En *Dispáren sobre el pianista*, se trataba de terminar cada escena en el espíritu opuesto al del comienzo: más que un partido tomado era una especie de apuesta, de experiencia. En *Jules et Jim*, era necesario ser rigurosos, salvar el moralismo de Roché, o sea actuar continuamente contra la situación, integrar la naturaleza, el ambiente (he aquí el motivo de todas aquellas panorámicas de 360 grados). Ni siquiera pensar en retornar el chalet sin mostrar el prado, y el y el prado sin el bosque. Por el contrario en *Calda amante*, siendo cirujano no necesitaba nunca panorámicas, la cámara no tenía el derecho de ir de paseo. Algún crítico ha dicho: ha cambiado el estilo. ¡No! había cambiado el tema. En *Fahrenheit* se trataba de hacer un film que fuera un objeto. Como en *Tiren sobre el pianista* se volvía a la infancia, soldaditos de plomo, nieve, cuarteles de juguete, llamas... El tema de *Fahrenheit*, el amor de "tratarlo", bastaba con ilustrarlo. Algunos esperaban una película a lo Richard Brooks, pero esa no es mi naturaleza. En *La novia vestía de negro* el partido tomado en principio era con respecto a la actuación de Jeanne Moreau, en *Jules et Jim* la había "iluminado" como reacción contra el estilo melancólico, el aspecto de torvo intelectualismo que tenía en *La noche*. Pero después de *Jules et Jim*, la han hecho reír y sonreír mucho. Entonces partimos esta vez en otra dirección: nada de reír, ninguna sonrisa, ni torvos gestos amargos, sino una neutralidad absoluta, el rostro ni abierto ni inmóvil, normal... (*Cahiers du cinéma*, n. 190, 1967).

AYER Y HOY. Cuando era crítico, pensaba que un film, para estar logrado, debía expresar simultáneamente una idea del mundo y una idea del cine; *Las reglas del juego* o *Cuarto Poder* respondían bien a esta definición. Hoy, le pido al film que estoy mirando ya sea la alegría de hacer cine, ya sea la **angustia de hacer cine** y me desintereso de lo que hay entre estas dos cosas, es decir de todos los films que no vibran. (*Les films de ma vie*, 1975).

PROXIMIDADES

“Concierto para el final del verano”



Antonin Dvorak en la carne de Josef Vinklar.
“El concierto del verano”

TODA LA MUSICA

Un nuevo film de Frantisek Vlacil, el director de films indiscutibles como **Marketa Lazarova**, **Adelaida** y **Las sombras de un verano ardiente** es el director de un film que Artkino Pictures de la Argentina anuncia para su inminente estreno en nuestro país. Se trata de **Concierto para el final del verano**, cuyo relato se centra en la vida del célebre compositor checo Antonin Dvorak (1841-1904) en esta oportunidad interpretado por Josef Vinklar. El autor de innumerables piezas musicales y obras que por su calidad obtuvo renombre universal, dirige en Londres una de sus obras. Cuatro tonos que vuelven sin cesar le parecen constituir una suerte de misteriosa advertencia. Aún cuando deba dar un concierto esa tarde misma, decide partir inmediatamente a su país natal. Durante el largo viaje su imaginación comienza a trabajar sin trabas y lleva a Dvorak a una quincena de años atrás. El film se subdivide en movimientos: primero: Con amor - Recuerdos y destino, el segundo: Danza de los Muertos - Sueño del Presente, y el tercero: Allegro con Fuoco - Vuelta al Futuro. En cada uno de ellos Vlacil trata de reflejar las facetas fundamentales de la vi-

da de Dvorak y el sentimiento total de un creador magistral.

Vlacil, es un artista emérito laureado con el Premio del Estado, es director y guionista nacido el 19 de febrero de 1924 en Cesky Tesin. Ya durante sus estudios en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Brno había colaborado con la producción de cortometrajes. A partir de 1952 hasta 1958 trabajó en la sección de cinematografía del ejército checoslovaco en Praga.

Filma una serie de cortos y muchos medimetrajes para posteriormente dedicarse ya profesionalmente al largometraje y realizar una estimable cantidad de films: **La persecución** (La poursuite, 1959); **La paloma** (La colombe, 1960); **La trampa del diablo** (Le piege au diable, 1961); **Marketa Lazarova** (Idem, 1965-6); **Adelaida** (Idem, 1967); **La legende du Sapin Argente** (1973); **Sirus** (1974); **La fumee des fanes des pommes de terre** (1976); **Las sombras de un verano ardiente** (1977) y finalmente esta, **Concierto para el final del verano** (1979).

Junto a Josef Vinklar integran el elenco Jana Hlavacova, Svatopluk Benes, Frantisek Nemecek, Jiri Bartoska, Vaclav Lohnisky y otros.

Si bien los géneros cinematográficos constituyen una clasificación convencional según sus temas y características, que pueden ser profundamente divergentes en cuanto a intenciones y resultados, (aunque muy bien puede haber una notable relación entre uno y otro film) la diferenciación las ubica en las antípodas a una de otra. Por ejemplo, es evidente que un filme musical es diferente —o puede serlo— a un melodrama. Sin embargo, así como el musical puede resultar un melodrama, el melodrama puede contener música, entretenida o no, buena o mala.

En este caso-ejemplo, se hace difícil admitir la existencia de géneros en la cinematografía. Sin embargo, es prácticamente imposible que casi todos los críticos dejen de referirse al género del film que enjuician, con la mejor y más noble de las intenciones de ubicar al lector-espectador, en el tipo (o género) de película de que se trate en el análisis. Pero esto es una disquisición un tanto caprichosa por otra parte y hasta acomodaticia. Porque los géneros existen y hasta históricamente debe admitirse su existencia bien determinada.

El “western” es un género perfectamente definido; lo es también el filme de ciencia-ficción, el “thriller” (recordemos de paso que este género nació con Josef Von Sternberg con **La ley del hampa** en 1927); el cine “terrorífico” y el cine “fantástico”. Ya sé que a esta altura los gritos de “horror” y “espanto” están horadando las paredes. Pero no importa: la circunstancia es buena para separar definitivamente al cine “terrorífico” del cine de “espanto”, aunque los propios festivales internacionales especializados los incluyan como a hermanos siameses en las habituales muestras de “ambos” géneros. Cine de terror fue **El gabinete del doctor Caligari** (1919); **El retrato de Dorian Gray** (1945) fue cine bellamente incurso en el campo de lo fantástico. Modernamente hubo que admitir —y con derecho inalienable— al cine erótico, un género que todavía suele espantar a **pacatos y moralistas**. Y, para completar esta incompleta nómina, cabe agregar el cine pornográfico,

EN CINE, LOS GENEROS NO PUEDEN PRESCINDIR DEL AMOR



Escribe:
**Carlos
Ferreira**

algo que al público argentino le está vedado, pero que existe, incluso, como industria aparte, con sus estrellas y sus astros, sus estudios bien reconocibles en Europa, su organización mundial y su perfecta administración y organización industrial.

El género musical no existía; tuvo su independencia con el advenimiento del sonoro. Hoy, puede admitirse que es un género . . . relativo, por cuanto debe supeditarse, como los otros, a la existencia de una historia, de una anécdota que lo sostenga; por sí solo y como tal —musical—, resultaría exclusivamente un documental o long play en imágenes. Muchos insertan el "drama" en la lista de los géneros. Pero no nos parece válido. Dramático puede ser cualquier relato que emocione hasta ser o parecer un drama. Pero ocurre que el drama suele estar inserto en muchísimos tipos de cine y por

lo tanto, de los géneros más diversos.

Uno de los géneros de mayor relieve es el "cómico". Por la cantidad y calidad de los que lo han cultivado, frecuentado, amado, agigantado y sublimado. Desde el gran primitivo George Melies, para pasar luego a Max Linder, Harold Lloyd, Ben Turpin, Buster Keaton, Chaplin, los Hermanos Marx, Jerry Lewis, El Gordo y el Flaco, Jacques Tati y tantos otros que enriquecieron el bellissimo género con su talento creador.

También se ha calificado de género a los "filmes de episodios"; pero en realidad, sólo fueron, en los comienzos del cine, lo que a principios de siglo se llamó en el campo literario, "la novela por entregas", que se repartía semanalmente (generalmente los lunes) en los domicilios de los abonados que pagaban el "episodio" como hoy se paga una revista semanal. Pero

en esas narraciones, cabían toda clase de géneros, aunque, naturalmente, privasen los románticos y lacrimógenos relatos de amores no logrados.

Los géneros fuera de los estrictamente admitidos como tales, por la propia rigidez insobornable de su contenido temático, no dejarán de ser más que clasificaciones convencionales, por cuanto es bien sabido que aún dentro de cada uno de ellos hubo, hay y no nos cabe duda que los habrá, directores que en determinada obra afrontada en cualquiera de esos géneros, han conseguido logros artísticos de fabulosa calidad.

Admitimos, pues, los géneros que bien podríamos clasificar de "inalterables" y los demás que siguen pretendiendo una clasificación rígida que no se les puede otorgar.

Pero la única verdad que iguala a todos y que los ampara siempre en un mismo vocablo, **CINE**, es el **AMOR**, porque, tómesese el género que se tomare, es difícil que la unidad básica fundamental en la que se apoya siempre un relato, no sea el amor. Amor, en el hombre del "thriller" que desafia al peligro para salvar a su amada; amor en el drama que lo desata (la existencia misma de la pareja avenida o desavenida); amor en el "western" donde la casi normalmente única mujer del relato, habrá de amar al héroe triunfante; amor en el filme musical, amor en el cine de "horror", en el cine de espanto; el cine erótico lo provoca el amor y el cine pornográfico no se podría concebir sin la existencia de la pareja que, "a la manera" del género, se atrae entre sí. Hasta Drácula jamás dejó de amar. Aún las modernísimas expresiones de ciencia ficción, se trazan argumentalmente sobre la base del amor de la pareja.

Puede haber profundas divergencias en cuanto a intenciones y resultados, pero siempre habrá una notable relación entre historias y anécdotas de todas las clases de género, pura y exclusivamente por el **AMOR**.

Porque para el cine, para todo el evolucionado cine de todas las épocas, los personajes claves seguirán siendo ADAN y EVA.

LATINOAMERICA AL DIA

Problemas judiciales con distribuidores

COLOMBIA. Global Films, no sólo es una de las mayores distribuidoras de películas de Colombia, sino también copropietarias de salas de exhibición y otros bienes, con un capital superior a los 50 millones de dólares. Sus únicos propietarios, Fritz Reitmer y Ricardo Saldarriaga, "se han denunciado" penalmente por supuestas irregularidades administrativas. Lo cierto es que el juez del 19 Circuito Penal de Colombia ha decidido acusar a los testigos Jorge Enrique Ruiz, Gustavo Acosta y Adolfo Méndez de "falso testimonio y perjurio". Los mencionados directivos de la empresa acusaron al señor Fritz Reitmer del presunto delito de hurto continuado, por lo que el ejecutivo fue detenido decretándose días más tarde, su libertad. La Superintendencia otorgó un plazo de treinta días para que se selle el arreglo en cuestión, pues en ese largo queda vencida la licencia que tiene la empresa para funcionar.

Herzog y Kinski en la tierra de los Incas

PERU. Jason Robards, actor norteamericano que venía desempeñando el rol principal de **Fitzcarraldo**, film en rodaje en la amazonia peruana, bajo la dirección del alemán Werner Herzog, se vio obligado a abandonar el trabajo por problemas de salud. El excesivo calor le provocó trastornos bastantes graves por lo que la producción decidió su inmediato reemplazo. Ya arribó a Perú el actor Klaus Kinski.

Más de Perú. Se encuentra en proceso de laboratorio la pelícu-

la **Sábado chico**, cuyo estreno está previsto para julio próximo. Se trata de una producción peruana dirigida por Oscar Kantor y Jorge Rosenthal. Ha sido filmada íntegramente en Lima y su costo aproximado superó los 60 millones de soles (500 mil dólares).

Continúa el éxito en Lima de **Calígula**, film considerado "porno" por las autoridades. Ya cumplió las dos meses en cartelera, en el cine Roman. Mientras tanto se espera que salga a luz el Nuevo Reglamento del llamado **Cine Especial (Porno)** cuyo texto deberá ser aprobado por la Cámara de Diputados.

El cine y su crisis como negocio

URUGUAY. 1980 marcó para la industria cinematográfica uruguaya un período de recesión que amenazó con destruir el negocio. Altos costos, merma de público y la introducción de un nuevo impuesto, el IVA, no hizo más que agravar la situación. Acentuó la crisis el cierre de cinco salas (Iguazú, Coventry, Gran Prix, Real y Gran Rex) y la aprobación reciente de una ley mediante la cual no se pueden exhibir más fotos o afiches publicitarios de aquellas películas que sean "prohibidas para menores de 18 años". Durante los primeros meses del corriente, la situación se tornó menos conflictiva gracias a una apertura política que alcanzó a todas las esferas de la sociedad. Los distribuidores mientras tanto, mantienen una política drástica en el sentido de rebajar costos y gastar lo estrictamente necesario. Montevideo cuenta en estos momentos con ocho salas de estreno y seis de cruce, equivale a decir que hay muy poca salida para un material casi siempre abundante. Las empresas norte-

americanas, como suele suceder en estos casos, no experimentan esta crisis ya que sus películas tienen garantizada libre circulación en el mercado. Para las empresas independientes queda la esperanza de vivir un "despegue" económico y la posibilidad de una mayor flexibilidad en la censura, lo que permitiría el ingreso de material hasta la fecha "archivado" en la aduana oriental.

Distribuidores trasandinos de parabienes

CHILE. "Los distribuidores chilenos gozan de buena salud", señaló recientemente Hernán Varela, gerente de la distribuidora de Cines Sur y Cia. Ltda., en el marco de la IV Convención Nacional de Distribuidores de Chile celebrada en Santiago. "A pesar de los vaivenes de una política económica inestable y de la carencia de una Ley de Cine, los distribuidores hemos sabido preservar el negocio en estrecha colaboración con los exhibidores".

Chile cuenta con una distribución que intenta por todos los medios ampliar mercados. Paralelamente, los exhibidores han lanzado una campaña tendiente a remodelar las salas de "primera línea". En un encuentro que algunos calificaron de "trascendente", todos aquellos que de una u otra manera están vinculados al negocio, adoptaron una serie de medidas que incluye la rebaja de un cincuenta por ciento en el precio de las localidades los días lunes y martes. Durante los primeros tres meses del año la mayor recaudación correspondió a **El imperio contrataca** (Fox-Columbia), que superó la cifra de 15 mil espectadores en tres semanas de exhibición. El negocio cinematográfico chileno repunta sensiblemente, a pesar de todo.



El Cine Teatro Guaraní de Asunción. Allí se exhibe "Kapanga"

"Kapanga" y el cine paraguayo de hoy

PARAGUAY. Dos empresas monopolizan el "mercado" cinematográfico paraguayo. "Cinematográfica de la Asunción" a cargo de Claudio Víctor Loffler y "Cinematográfica Abraham Esteche Troche de Asunción". Es una de las salas correspondien-



Loffler: "tengo en mis manos el material más importante".

tes al circuito cinematográfico de Esteche Troche será estrenada **Kapanga**, segundo largometraje paraguayo dirigido por Guillermo Vera, con Toni Vieira y Roberto De Felice como protagonistas. Las dos empresas mencionadas encararían a fines de 1980 y principios del 81 una serie de proyectos tendientes a coproducir cortos y un largometraje con la Argentina, compartiendo la explotación para el resto de Latinoamérica.

Con respecto a **Kapanga**, cabe señalar que colaboraron en el film técnicos argentinos y brasileños. Por Argentina, Miguel Lapa (Asistente de Dirección), Amilcar Bonatti (Cameraman), Froilan Luján (1º ayudante de cámara), César Combi (Maquillador), Alfredo Carrizo (Jefe técnico) y Carlos Ovejero (2º Ayudante de Dirección). Por Brasil, Enrique Borges (Director de Fotografía), Tony Jakoska (Director de Producción), Ari Abranmides (Asistente de Producción), Armando Rodríguez (2º Ayudante de Cámara), Apulo Rigoli (Sondista) y Roberto Leme (Editor).

¡Cuidado, que andan sueltos... LOS PERROS DE LA GUERRA

(The Dogs of War)

BASADA EN UNA NOVELA
DE FREDERICK FORSYTH



Leon Chocron

UNA PRODUCCION
NORMAN JEWISON-PATRICK PALMER
CHRISTOPHER WALKEN
TOM BERENGER
COLIN BLAKELY*

Guión de Gary DeVore y George Malko

PRODUCTORES EJECUTIVOS
NORMAN JEWISON Y PATRICK PALMER
PRODUCIDA POR LARRY DEWAAY
DIRIGIDA POR JOHN IRVIN

Distribuida por
United Artists
A Transamerica Company

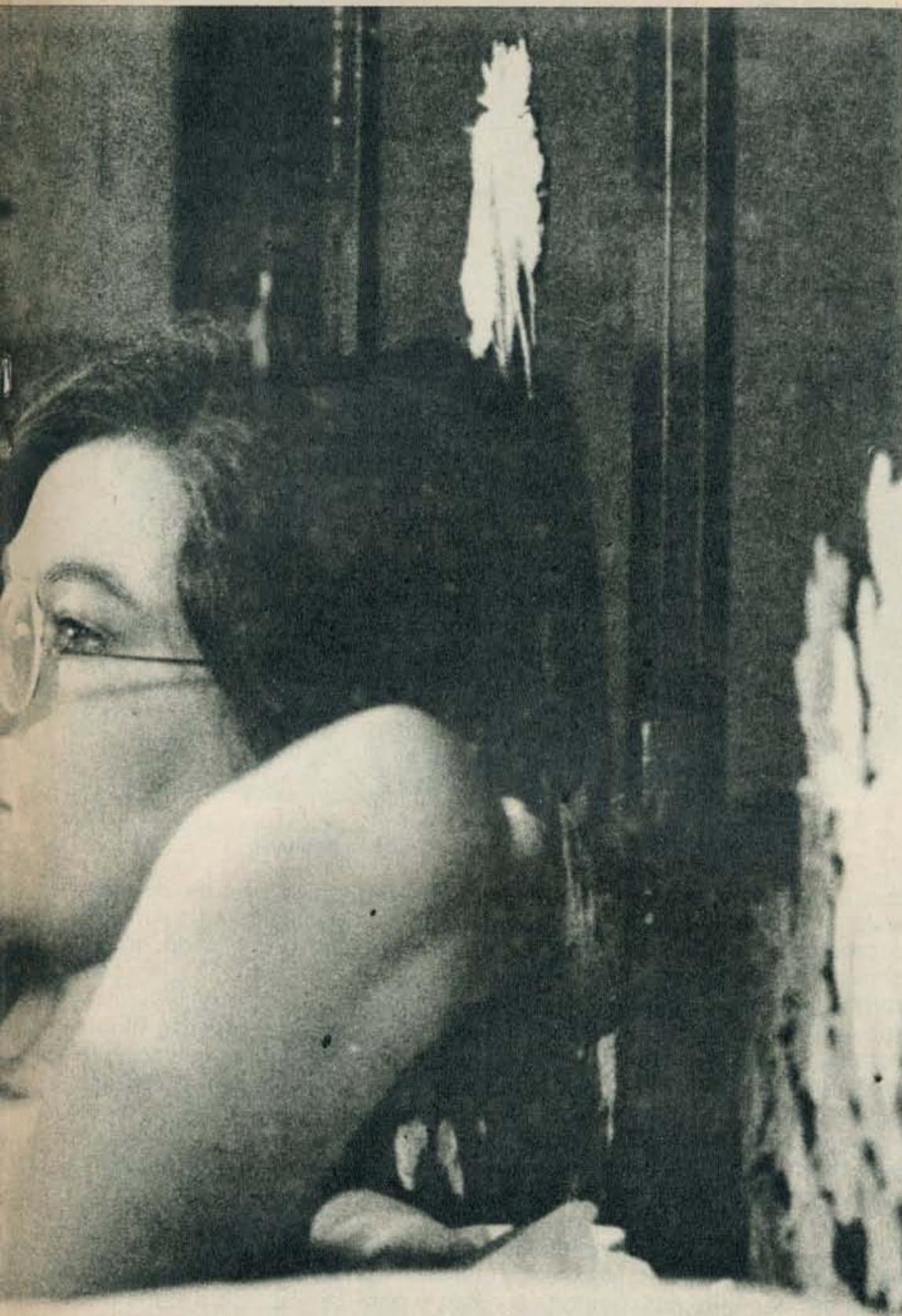
INMINENTE ESTRENO

La sociedad italiana vista a través del genio de un creador del cine italiano



ETTORE SCOLA: ENTRE "LA TERRAZA" Y EL TESTIMONIO DE UNA EPOCA

EL DIRECTOR ITALIANO, PARTICULARMENTE PROHIBIDA QUE CAUSARON "LA TERRAZA" ACTUACION MASTROIANNI



R DE IMPORTANTES TITULOS DE LA CINEMATOGRAFIA
COMO "NOS HABIAMOS AMADO TANTO", "UN DIA MUY
R" Y "BRUTOS, FEOS Y MALVADOS", ESTA ULTIMA
EN NUESTRO PAIS, ES AHORA EL CREADOR DEL FILM
RA SENSACION EN EL FESTIVAL DE CANNES DE 1980:
ZA", QUE CUENTA, ENTRE OTRAS FIGURAS, CON LA
DE VITTORIO GASSMAN, UGO TOGNAZZI, MARCELLO
NI Y JEAN LUIS TRINTIGNANT.

“Un día muy particular” procede a la vez del divertimento y de la grave reflexión. Qué reacciones esperó del público?

E.S.: Espero que el público aprenda el sentido que me he esforzado en señalar en el film y que comprenda que se trata de una historia completamente contemporánea: el fascismo oficial ha sido vencido en Italia hace 33 años, por la Resistencia, pero existe otra especie de fascismo, cotidiano, sutil, psicológico que está todavía anulado en la personalidad y en la mentalidad de los hombres, hasta en los hombres más libres y liberales; un fascismo que no se manifiesta en las calles, sino en las casas, que es más difícil de combatir y discernir. Muchas personas tienen hoy una actitud fascista con respecto a las mujeres, a los homosexuales y este es el sentido moderno de **Un día muy particular**, aún cuando la historia se desarrolle bajo Mussolini. El film de Monicelli denuncia un fascismo armado, mucho más patente, al que es necesario igualmente combatir, pero que es mucho más fácil de reparar.

En nuestros días, los homosexuales no son deportados a las islas, como hace cuarenta años, pero no por eso están menos rodeados de un muro que los divide de los demás. Hasta Pasolini, que gozaba de una innegable autoridad intelectual, ha sufrido ese rechazo por parte de la sociedad italiana: cuando murió se ha hablado de la muerte de un "pederasta", no la de un "artista". Imagine entonces lo que les puede suceder a los homosexuales anónimos, obreros, pequeños empleados, su alejamiento, su estar al margen... Empecé a pensar en este film como una historia que se desarrolla en el momento actual, pero me dije que el impacto sería mayor mostrando que lo que se hace hoy en día, se lo hacía también en el tiempo del fascismo oficial, aún cuando en esa época se emplearan métodos de represión más abiertamente violentos. Esto me permitía decir al espectador: Tu ves, cuando haces esto, haces lo que el fascismo hacía. Tu eres un fascista!". Colocando la historia del film en un contexto contemporáneo, el efecto polémico habría sido sin dudas, disminuido: lo que golpea a un italiano, es que se lo trate de fascistas.

Quería demostrar claramente que si bien el fascismo ha desaparecido en tanto que cuadros, como institución, como manifestación pública, subsiste todavía en cuanto a manifestación privada. Nosotros sufrimos el fascismo durante 20 años, es el hecho que más ha marcado a Italia en este siglo en el plano económico, político y psicológico. En este que pretenda preocuparse por la sociedad italiana contemporánea debe arreglar sus cuentas como este problema. No crea sin embargo que se trate de un movimiento general: esto no concierne más que a algunos films (Bertolucci, Monicelli, los míos...) sobre muchas centenas.

¿Cómo explica usted la importancia que muchos cineastas italianos dan a la función del lenguaje, incluido ud.?

E.S.: Sí. He estado siempre muy atento al problema del lenguaje: en Drama de celos (Drame de la jalouise), hay tres personajes principales. Cada cual condicionado por cierta manera de expresarse: ella (Mónica Vitti) habla con las palabras de las fotonovelas, él (Marcelo Mastroiani) habla como se habla en las secciones del PC. y el joven (Giancarlo Giannini) habla como un izquierdista. En **Un día muy particular** el lenguaje del fascismo está constantemente difundido por la radio, tercer personaje del film: en la voz del poder, del Dueño, de un Patrón, que condiciona la expresión de las gentes, sus maneras de pensar y sentir las cosas. Así, Antonietta (Sofía Loren), cree en estar enamorada de Mussolini, del mismo modo que cree que es necesario abofetear a Gabriel (Marcelo Mastroiani) porque es homosexual, es decir que vive a través de ideas recibidas (impuestas). Esta cuestión del lenguaje obligado, sin libre elección posible se vuelve a encontrar, creo, en cada uno de mis films.

La interpretación de Sofía Loren ha suscitado numerosos comentarios. ¿Escribió el papel especialmente para ella?

E.S.: No, la elegí después. Yo me intereso mucho por el discurso de los actores y estoy muy lejos de negar la importancia de su función, pero considero que la cuestión de la interpretación necesita una visión nueva en cada film; se trata de convencer y guiar al actor por un camino diferente cada vez. Fo-



Reunidos ante una mesa lujosamente servida, los personajes creados por Scola discuten la crisis de su "clase dirigente".

mar a un actor para hacerle repetir lo que ha hecho antes no me interesa, aún cuando éste parezca el método más seguro. Ambiciono cambiar al actor y de hacer que sus experiencias precedentes le permitan no repetirse. En **Brutos, feos y malvados** (prohibida en Argentina), hubiera podido tomar a un verdadero habitante de los suburbios para el rol del patriada del villorio, pero como tenía necesidad de un actor sensible, capaz de matices y dispuesto a liberarse de las etiquetas, elegí a Nino Manfredi y traté de cambiar sus gestos, su voz, su manera de moverse, y hasta su manera de pensar. Me interesaba transformar la imagen de Sofía Loren y Marcelo Mastroiani, no solamente por el gusto del cambio, sino porque podía obtener con ellos resultados satisfactorios, principalmente en la medida en que, haciendo olvidar su belleza y su encanto, ellos se aproximarán a la verdad de los personajes, esos personajes sin brillo humillados por el fascismo. Ya se tratara de Tognazzi, de Sordi o de Gassman siempre he tratado de presentar a los actores que empleo de una manera diferente. Sofía, hasta en su excelente interpretación de **Dos mu-**

jes de De Sica, ha tenido siempre una apariencia agresiva, dominante, con un sentido dramático muy extravertido. Este en cambio, es un personaje humilde, una víctima incapaz de rebelión (hubiera sonado falso hacer que se rebelle al final del film), que es simplemente tocada por algunas dudas sobre su existencia.

¿Se considera un cineasta comprometido?

E.S.: Yo tengo ideas políticas y trato de desarrollarlas a través de mis films. He hecho hasta films militantes y para fábricas, pero estos films tienen otro destino, otra función. He rodado un film sin productor ni actores: **Trévico Torino**, sobre el exilio de los obreros del Sur hacia Turín (yo he nacido en Trévico): fue una tentativa de cine directo, fuera de la narración sin ser cine verdad. Este film fue distribuido en las salas de arte y de ensayo en Italia y se verá probablemente en París. Sin embargo me parece que estos films no concretan completamente su objetivo, en la medida en que los espectadores de los cine-arte representan un público ya politizado, intelectual, y no el público al que están destinados. La forma del film-espectáculo que se di-



Marcello Mastroianni, quien ya trabajó junto a Scola, vuelve en "La terraza" a demostrar su indiscutida calidad

rige a un público popular, es más importante y más peligroso, seguramente, dado el volumen de su audiencia.

Tengo por lo tanto, un gran cuidado con estas películas populares susceptibles de ganar gran cantidad de espectadores y favorecer, siempre respetando las leyes de la industria y las del star-system, la circulación de las ideas, de ideas precisas y sin ambigüedad. Para que el discurso político pase, es necesario ser honesto y tener matices: no es suficiente ser proletario para estar en la verdad. **Tréxico Torino** cuenta la historia de un inmigrante del Sur que está siempre a punto de equivocarse y ceder a las sugerencias fascistas, y que no llega a liberarse sino hacia el final del film. De todas maneras, no creo en la distinción entre cine político y cine no-político. Todo cine es político. El cine no-político lo es aún más.

En "La terraza" describe la misma generación que en "Nos habíamos amado tanto" pero prácticamente 10 años después, y en ese momento todos los personajes están en crisis...

E.S.: Me ocupo casi siempre de las cosas que conozco y es por

eso que continúo tratando los problemas de mi generación, las esperanzas y la desesperación de aquellos que llegan a los 50 años. Los hombres de **La terraza** pertenecen todos a la misma clase social, la media burguesía, lo que no era el caso de **Nos habíamos amado tanto**. Además ellos tienen en común su trabajo: todos se ocupan de comunicación o de la circulación de las ideas. Ellos se ocupan —y deben ocuparse— de formar, acrecentar la conciencia colectiva. Todos son progresistas y es normal que se cuestionen. Entre ellos no hay ningún reaccionario. Quizás los intelectuales reaccionarios sean más pacíficos (estén más pacificados) con ellos mismos, porque perciben que las cosas no han cambiado tanto. Los intelectuales conservadores deben reprocharse menos cosas. Pero los intelectuales progresistas, dado que ellos quieren y trabajan por el cambio de la sociedad, deben preguntarse: ¿es que la sociedad se ha transformado bien?, ¿hemos llegado o no a las metas por las cuales trabajamos?. Ningún siglo hasta el momento ha tenido los instrumentos, las armas que los intelectuales poseen en la actualidad: la te-

levisión, la prensa, el cine... por lo tanto, ellos deben preguntarse antes de abandonar su mesa de trabajo —cuando están por jubilarse— si han utilizado bien estas armas que son formidables medios educativos.

Pero no es restrictivo concentrarse sobre un pequeño número de personas que pertenecen al mismo medio que el suyo? E.S.: En un film, vale más cerrar el objetivo para ver más claro y mejor. Es más importante decir cosas sobre un pequeño grupo de personas que querer decir todo sobre una categoría o clase.

Sí, se que existen otras categorías entre los intelectuales, médicos, abogados... siempre se pueden hacer films sobre ellos y analizar sus responsabilidades, pero yo siento mucho mejor la responsabilidad de estos intelectuales que disponen del cine, de la televisión, de la prensa y de las secciones culturales de sus partidos. No quiere decir que todo haya fracasado en estos 20 o 40 años... el hecho, por ejemplo, de que en la nación más católica la batalla del divorcio haya sido ganada...

Seguramente, no quiero decir que el cine pueda cambiar las cosas. El cine no hace la revolución, pero puede hacer un retrato más o menos útil de la sociedad, más o menos honesto. Es un poco como un espejo. Y un espejo sirve para mirar si los cabellos están mejor a la derecha o a la izquierda. Uno puede arreglarlos...

Pienso que la pantalla puede servir para esto. El cine italiano ha contribuido en acontecimientos importantes. No digo que todo sea mérito del cine. No. Pero el cine italiano ha acompañado siempre a Italia a lo largo de su camino. No se ha hecho solamente un cine de invención, de fantasía, un cine muy "artístico". Se hace un cine de espejo, de diálogo. Y caminando codo con codo, se habla... Entonces, es seguro, algo queda de todo esto.

Sin embargo, "La terraza" representa un balance desesperado. Desde "Nos habíamos amado tanto", la ternura ha desaparecido, la melancolía se ha convertido en amargura...

E.S.: El balance no es completamente desesperado. Se tiene y se ha tenido pruebas de las cosas que se han hecho. Los films no se los

hace en el mismo momento. **Nos habíamos amado tanto** tiene 6 años o más y cualquiera sabe que la historia hoy es más rápida que ayer... Es un poco como si el film fuera más viejo.

Precisamente, ¿qué es lo que pasó en los últimos 10 años?

E.S.: Es un poco el peligro de un cine que sigue paso a paso la realidad, nosotros nos ocupamos en nuestras películas de lo que sucede en el país en el momento en que las realizamos. En los años sucedieron, como uno puede leer en los diarios, muchas cosas... **Nos habíamos amado tanto** es un film en cierto sentido biológico que seguía el camino de la vida: se es joven y se tienen esperanzas, luego se crece, más tarde se envejece...

En él había ternura porque en la vida hay ternura, hay dolor, hay melancolía... Es un poco como cuando se sale de una enfermedad. Se está obligado todavía a guardar cama y cuidarse de las cosas que son agradables, dulces... Este film es menos biológico: los discursos son menos privados, más colectivos...

Así, en la historia del diputado comunista que es muy humano y se enamora de una joven mujer esto no es lo interesante. Solo constituirá una parte del **teatro burgués**. Pero esta historia privada le ocurre a un hombre en plena crisis, en crisis pública, en crisis colectiva: el se interroga acerca de su trabajo, de su partido, de su capacidad para seguir la evolución del mundo.

Está preocupado, por lo tanto en conjugar sus propios problemas a los problemas colectivos y sociales. Es por esta razón que imaginé hacerlo soñar que interroga a la asamblea de su partido sobre sus problemas particulares. No es, como alguien ha escrito, que pide permiso a su partido para pesar a una mujer más joven. Es un hombre que se acusa de no haber servido bien a la colectividad, y que se enfrenta a esta colectividad.

¿Es por azar que este personaje es el más conmovedor o influye el que usted sea militante del partido comunista italiano?

E.S.: No se si es más conmovedor, pienso que en cada uno de los personajes hay algo de autobiográfico. Yo me siento también

muy cerca del personaje que interpreta admirablemente Jean-Louis Trintignant, del guionista cuya inspiración falla en el momento: la pesadilla que tenemos cada día delante de la página en blanco. Si fuera solamente el deseo de no escribir, sería mucho más fácil. Pero, antes de escribir, hacemos autocrítica, es entonces cuando las manos se bloquean... Somos nosotros quienes hacemos la crítica, antes que los periodistas. Tengo la necesidad de un año o más para escribir un guión, es mi ritmo. Se que después de un mes, he cambiado —yo creo en los hombres que cambian— y no me gusta más lo que escribí hace un mes o hace un año... Estamos largo tiempo delante de la página en blanco. Pensando más en las condiciones del mercado, en las preguntas de los periodistas sobre la comedia italiana: "Aquí se ríe más... allí menos". Esto nos amenaza continuamente, nos cambia. Cerca del

“

...un cine humano y también político

”

escritorio de Trintignant hay una frase de Diderot: "Se reirá. No se reirá. Esto es lo que me pregunto todos los días con mucha conmoción y esto, Señor, nos ayuda mucho a la inspiración", lo que no es nuevo. El primer hombre que se colocó delante de la hoja de papel debió haber pensado en esto! Me reencuentro en casi todos los personajes de **La terraza**.

¿Hasta en el de Ugo Tognazzi que personifica a un productor de cine...?

E.S.: Quizás en su humanidad, si. No en su oficio ni en su... concepción del cine. Sería, más vale, mi adversario. Pero, y en esto hay seguramente pura invención, él no está satisfecho con lo que hace. Atraviesa una crisis poco natural para un hombre de negocios, pero él recuerda sus raíces populares. Tiene impulsos, quisiera cambiar. Por ello lo encuentro muy positivo y es quizás menos culpable que

los otros: ellos sabían lo que era necesario hacer...

Las mujeres parecen arreglarse mejor, ¿no?

E.S.: Quizás, pero esto no lo hice por estar a la moda. No tengo necesidad de carta de crédito de las feministas: hace ya mucho tiempo, cuando era guionista, hice con Pietràngeli films sobre la condición de la mujer en Italia y aún no se hablaba de feminismo. No puede haber hombres feministas. Los que dicen esto son tramposos! Lo que quiero decir es que como se ha tenido a las mujeres fuera del poder, de las responsabilidades, de las decisiones, de las comunicaciones, tienen pocas ocasiones de ser culpables. Esto puede decirse también de los jóvenes. Se puede tener todavía esperanzas para ellos: pueden comportarse en el futuro bien o mal...

¿Cómo es su colaboración con Age y Scaparelli con los cuales ha compartido usted premios en Cannes al Mejor Guión?

Dado el tiempo en que trabajamos juntos, yo no se. Pienso que no se puede trabajar juntos son conocerse, amarse u odiarse. Es necesario saber donde puede encontrarse una forma de trabajo en equipo que conduzca a la misma visión del mundo, a un espíritu homogéneo donde es difícil encontrar trazas de lo que dice uno u otro. Quizás ninguno de nosotros lo ha dicho, pero un film no es como una novela, se sabe discutir. Debe ser una obra de colaboración.

"La terraza" también es un film de actores. ¿Qué espera de ellos?

E.S.: Mucho, me gusta mucho conocerlos. Es así que yo trabajo casi siempre con los mismos. Pero, así también, es necesario trabajar antes, no en el momento de la filmación. No creo en la improvisación ni en las sugerencias de último momento. Si conozco a un actor, se todo lo que puedo pedirle. Quiero conocer su naturaleza para saber mejor qué confiarle. Si uno se fía solamente en los films que ha hecho, se puede errar fácilmente.

Gassman, por ejemplo, en sus films es a menudo duro, seguro de sí, decidido. Lo conozco bien y sé que el señor Gassman, es una persona casi siempre llena de dudas.

ARIES
PRESENTA

THELMA BIRAL HECTOR ALTERIO
en un film de HECTOR OLIVERA

LOS VIERNES DE LA ETERNIDAD



NORA CULLEN
FRANKLIN CAICEDO
GUILLERMO BATTAGLIA

LILIAN RIERA
SILVIA KUTIKA

y SUSANA CAMPOS

Libro cinematográfico de MARIA GRANATA y HECTOR OLIVERA
basado en la novela homónima de MARIA GRANATA

Música: LALO SCHIFRIN - Efectos especiales: JUAN JOSE STAGNARO

Producción: FERNANDO AYALA y LUIS OSVALDO REPETTO

MAYO 21: Sensacional estreno
ATLAS y simultáneos

¿LA GENTE YA NO QUIERE IR AL CINE?

Segunda nota

En nuestro primer número, varios representantes del medio cinematográfico local, entre los que se contaron Rubén Cavallotti, director; Luis Osvaldo Repetto, productor; Oscar Rodríguez, distribuidor, más algunos encuestados entre el público, dieron su opinión acerca de **POR QUE LA GENTE VA MENOS AL CINE.**

Sin haberse agotado las últimas instancias, proseguimos indagando acerca de

este candente tema, que puede afectar, tanto a productores, distribuidores y exhibidores, como a los actores, cuando se trate de películas nacionales. En esta entrega de opiniones, hemos entrevistado a Alberto De Mendoza, Beatriz Guido, Leonor Manso, Angel Bellaba, Toto Rey y Alberto Di Maio, quienes nos manifestaron, de esta manera, sus inquietudes:



ALBERTO DE MENDOZA

(actor)

Por qué la gente va menos al cine? Bueno, todo depende. Porque si la película es buena, la gente va. En el caso de **Ese infierno tan temido**, el éxito en el centro y en los barrios fue muy aceptable. Yo no creo que la gente se retire del cine, como no se retira de la televisión ni del teatro. Yo creo que la gente se retira, si le das un mal producto. Hago diferencias entre lo nacional

y lo extranjero, pero creo que si un producto argentino es bueno, la gente lo apoya, más que un extranjero. Porque el público quiere ver productos nacionales muy buenos y de categoría. Evidentemente, si no se lo conforma no van, pero tampoco van a ver películas extranjeras.

TC: ¿Influye la censura y la falta de dinero en la merma del público?

A.D.M.: Lo que pasa que el cine en el mundo está en crisis. En España, Italia, en todos lados. Por ejemplo en España, el nuevo movimiento del cine se hace en cooperativas, entre figuras, directores, argumentistas, etc., dado los altos costos. La censura, evidentemente, influye. Si acá en la Argentina, nosotros no tuviéramos, no una censura estricta, porque creo que algo de censura debe haber. Tiene que haber un control, pero no tan estricto.

TC: Sin embargo, hay una película tuya que aquí no se vio como consecuencia de la censura "El erotismo y la informática".

A.D.M.: **El erotismo y la informática**, buena película, pero hay otra que yo hice en Estados Unidos: **Los cazadores**, con Peter Fonda y William Holden, que aquí no se puede ver por la censura. Encuentro que eso es demencial. Es demencial, porque la película no tiene nada que atente contra la moral, etc. Al contrario, tiene un buen mensaje. Por eso te digo: el arte no se puede dirigir, el arte tiene que tener libre expresión. Ahora, cuando esa libre expresión se canaliza hacia algo constructivo, no se debe censurar.



BEATRIZ GUIDO

(escritora y argumentista)

Yo pienso que es muy evidente: la gente va menos al cine cuando nota que hay censura. Es decir, cuando no hay las mismas pautas para el cine extranjero, con respecto al nacional, ve cine extranjero, pero si fueran parejas las pautas, yo le puedo asegurar que coparíamos todas las salas.

TC: Hay una revista especializada en el ambiente cinematográfico

co, **Heraldo del Cine**, que hizo una nota, base de esta, en donde se apunta la merma de espectadores. Ahora bien, ¿eso se debe al problema económico actual?

B.G.: Por supuesto que sí, es fundamental. El factor económico tiene una influencia decisiva en la entrada al cine. Porque cuando se va al cine, no lo hace una sola persona. Uno sólo va al cine a la tarde. Fundamentalmente se va en pareja, en familia, y es lo que hace que la gente se fije bien antes de ir al cine.

TC: Y para usted, una defensora de la NO censura, ¿ésta, tiene que ver con el problema?

B.G.: En lo que respecta al cine argentino, absolutamente sí, estoy muy convencida de eso. Pienso que todo creador, todo artista, necesita tener la libertad de expresarse, y el Código Civil está para reprimir todas aquellas cosas que excedan ese mundo, donde se pasa, se salta hacia lo pornográfico, o donde se usa el juego para atraer al público.



**TOTO
REY**

(productor)

Si esta pregunta me la hubieses hecho hace una o dos semanas, la contestación hubiera sido otra. Creo que estamos atravesando un momento difícil. Hace unos días re-

gresé de Chile, y te puedo asegurar que en el país trasandino, está sucediendo una cosa similar a la de Argentina. Y no hablemos de que las películas son malas, creo que el problema es más de fondo, muy de fondo; tal es así, que los productores argentinos estamos pensando si volvemos a hacer cine, sí o no. Y esta medida de fondo está entroncada con el pueblo, porque hay una psicosis sobre si el sueldo le va a alcanzar hasta fin de mes. Hoy existe una triste realidad: el dinero no alcanza. Entonces, de comer no se puede dejar, y por ende divertirse sí. Según mi opinión, la gente no va al cine, fundamentalmente, por el problema económico. Porque buenas películas hay. Y atención, que el cine dentro del consenso popular, es el espectáculo más barato.

TC: ¿Y qué podés decir de la censura?

T.R.: La censura no debería existir. Es la madre de todos los males que aquejan a la industria cinematográfica. Ahora bien, de no ser por la censura, haríamos las "porcochanchadas" que está haciendo Brasil. Como padre de familia, yo no quiero ganar dinero como lo ganan los productores brasileños. Por ejemplo, vos vas al Perú y lo único que muestran es pornografía barata. En Brasil, lo mismo. En Chile, se está decantando aquello que es demasiado porno, porque se llegó al límite y la censura se puso con mano dura.

TC: ¿Cómo solucionarías vos el problema de la censura?

T.R.: Muy sencillo. Como acá no se puede hacer cine sin crédito. Y como el instituto sabe quién es quién, en la industria cinematográfica, ahí termina todo. Darle créditos a quienes sean merecedores, por trayectoria, etc. La censura la tenemos que tener nosotros. Desgraciadamente, al existir la censura, nosotros nos "autocensuramos". Lo que voy a decir ahora, no quiero que suene contradictorio: yo soy enemigo de la censura, terrible enemigo, pero también soy enemigo de la pornografía. Porque pienso que eso va enfermando la mente de la gente. Tendríamos que encontrar las pautas que rijan la industria. La temática debería estar librada al buen criterio del productor. Hay cosas que se pueden mostrar, y otras no. A todos nos gusta saber, pero no nos gusta ver. En una oportunidad, en México, le dije a alguien

—palabra más o menos— lo mismo que el colorado Ferreira dijo en el primer número de **Todo Cine**: "¿cómo, ustedes prohíben la entrada a menores de 21 años, pero no tienen empacho de dejar votar a un muchacho a los 18 para elegir presidente?"



**ANGEL
BELLABA**

(editor del Heraldo del Cine)

TC: Prácticamente todos los entrevistados coincidieron en afirmar que la censura, la falta de dinero y la mala calidad de algunas películas, coadyuvan a restar público a las salas cinematográficas. ¿Cómo realizó Heraldo esta encuesta y cómo se aportaron las cifras definitivas?

A.B.: En principio nos basamos en las cifras frías que suministra la computadora del Instituto Nacional de Cinematografía, el resto es una elaboración propia, en cuanto a las posibles causas en la baja de espectadores. Para mí, están centradas en eso. Per hay otra cosa importante, y es la censura, esa que se da en cierta forma de expresión en el cine argentino. Porque nuestro cine nutre, prácticamente, todas las pantallas de nuestro interior. Donde la gente prefiere ver las películas habladas en castellano y no

LOS EXHIBIDORES

Tuvimos oportunidad de comunicarnos con lo más representativo de la industria cinematográfica argentina. Actores, actrices, autores, distribuidores y productores, coincidieron en sus apreciaciones, pero lo que nos faltó, fue la palabra de los exhibidores. Esos que hacen que una película dure más o menos tiempo en cartel. Los responsables y hasta "absolutos dueños" de la cosa cinematográfica. Consultado uno de los gerentes —telefónicamente— de una de las más importantes cadenas de exhibición, rehuyó hacer declaraciones, y con un acento cordobés y algo de descortesía dijo "no puedo dar información, porque eso es mentira. La gente —siguió— va al cine más que nunca. Y no me va a obligar usted —por el autor de esta nota— a decir lo que no quiero".

Ahora nos preguntamos: ¿cuál es el problema por el que atraviesan los exhibidores? ¿Es acaso que no quieren hablar por el temor al IVA, a la DGI, al Gobierno?, ¿o simplemente, no hablan para que no se descubran sus negocios?

Lo dejamos así. El público, ese que a veces paga diez mil pesos, y otras doce mil, en salas en donde los acomodadores son "gente mal educada", en salas en donde hay que arreglar el techo para que no se caiga (caso cine Alfa), en salas en donde no hay refrigeración, etc., es el que tiene la última palabra. Es, en definitiva, el que puede seguir subsidiando un espectáculo barato, pero es también, aquel que debe elegir antes de gastar.

subtituladas. Y entonces, esa falta de expresión, esa falta de contacto de nuestro cine con su gente, con la realidad del país, hace que el público huya frente a esto. Por otra parte, si hilás fino, ves en televisión películas que son más fuertes que las que se ven en cine.

do el mundo tiene unos pesitos guardados, y quiere ver si los coloca a interés y a qué tasas. Para ir al cine no hace falta estar en la onda; la gente tiene que tener una predisposición. Yo entiendo que el mes de marzo fue muy especial, y no se puede tomar en cuenta.

desplazamiento, por eso, es muy importante que el público se mantenga informado a través de revistas como **Todo Cine**, para que tenga argumentos para comentar.



**ALBERTO
DI MAIO**

(Distribuidor)

El problema de las vacaciones, que este año se agudizó, sumado al receso escolar, y el problema financiero que alcanza a todos. To-

TC: La cifra dada por el Heraldo del Cine, que observa un 7,638 % respecto a la disminución de gente al cine, ¿es una cifra alarmante para los distribuidores y exhibidores?

A.D.M.: No la considero alarmante. El cine es algo muy inestable. No hay una línea. Hay muchos factores y entre estos la agitación del año 80, y afectó los aumentos progresivos de precios, que en cine son múltiples dado que hay que ponerse a tono. Creo que la cifra es para tomarla en cuenta, pero no creo que sea alarmante.

TC: ¿La censura tiene algo que ver aquí?

A.D.M.: Eso hace años que lo tenemos. Evidentemente, la censura es un mal endémico, no se puede considerar. Hasta podríamos decir que **aflojaron** un poquito. Si comparamos año tras año, hace mucho que estamos aguantando este tipo de censura. Es lo habitual. Creo que hay que tomarlo en cuenta, pero lo que llama la atención en estos últimos estrenos, que hubo grandes películas, es que no han hecho cifras monstruosas, tal como se estilaba antaño. Pese a haber varias candidatas al Oscar, y otras ganadoras, no ha pasado nada. Insisto: cuando el público tiene muchos problemas, sociales, individuales y de dinero, siempre se produce un



**LEONOR
MANSO**

(actriz)

Pienso que lo inmediato es el problema económico, algo sustancial, porque la gente no va al cine pero tampoco ve televisión, como antes que decían: a no, pero ven televisión. Vos viste la esperanza

EL PUBLICO OPINA

Raúl J. Juncos
28 años, músico

Estoy convencido que el nivel de el cine ha ido en aumento como arte, no sé si me explico bien, o sea cada vez se hacen mejores películas, visualmente y que brindan más cosas al espectador. Pero hay una contra proveniente del nunca bien ponderado factor económico. Cuando yo me intereso por algo me interesa participar en esto, activamente en todo, no sólo como espectador, y en el caso del cine para una persona de recursos lo suficientemente escasos como para vivir al día, hacer cine (del más rústico) es una utopía. Esto, de a poco, me hace dejar de ir al cine asiduamente pues prefiero dedicarle mi tiempo y dinero a una actividad que me interese y en la cual yo pueda participar, como el teatro, la música y otras muchas.

Natalia Sach
21 años

La plata es consecuencia, la poca plata no?

Pero la censura ya ha llegado a un punto indignante, a mí me pasa que muchas veces no voy porque son tan alevosos los cortes que te quitan partes fundamentales para el entendimiento total del film. Tampoco me agrada la idea de tener que ver sólo aquello que unos señores, con los cuales normalmente no coincidimos en un punto siquiera, consideran qué puedo ver, pues la cantidad de películas, que no me cabe duda serían buenisimas, que no se dejan exponer al público es enorme.

Todas estas son cosas que me

hacen sentir estafada y en un negocio en el cual yo veo que me están robando no participo más al menos que sea en casos necesarios.

Marcela Bari
22 años, estudiante de filosofía

En esta época tan especial, opresiva para muchos gran cantidad de gente busca en el cine un divertimento que los aleje de la realidad que diario viven, muchos no quieren presenciar dramas cotidianos. O los aburren o los confrontan tal vez con cosas que ellos inconscientemente evaden; y los realizadores, también inspirados por las circunstancias de la época se vuelcan en el tipo de películas crudas, que son relatos fieles de consecuencias de esta época.

Sé que hay otros factores pero este lo considero fundamental.

Gladis Carabelli
23 años, maestra

Pienso que la causa por la cual ha decrecido la cantidad de gente que concurre al cine se debe a un factor solamente económico y social. Simplemente la gente tiene cada vez menos dinero y necesita más de su tiempo para obtener plata que para enriquecer su formación cultural.

No creo que ningún otro factor tenga la influencia de éste, pues discutir las posibilidades y el alcance del cine es absurdo, y el nivel general de éste es cada vez más alto.

Encuestas:
Patricio Andrés

que tenían con la televisión en colores, decían: la televisión en colores mata!, pero no pasó nada y no se la venden ni en cuotas. Además creo que el cine tampoco está respondiendo a las expectativas de la gente por eso la gente no va. Yo te puedo hablar de mí: yo me propongo ir al cine a ver determinadas cosas con esperanza de que me guste mucho, de encontrar temáticas que me reflejan, de aspectos

nuevos y por lo general salgo defraudada. Bueno, ni hablar del cine nacional, no estamos reflejados en nada.

Creo que es eso, ambas cosas, porque fijate que en la TV no es un problema de dinero, yo creo que no hay una temática que nos represente, no nos vemos reflejados, no nos interesa y entonces no vamos.

Norberto Sciscioli

BUSTER

por Ruben Pergament



El retorno a nuestro país, y a nuestro cine, del actor Héctor Alterio despertó muchas expectativas. Una de ellas era sin duda el —aparente— fin a las prohibiciones a artistas emigrados o aún residentes en el país. Lo de Alterio fue un nuevo soplo. Como un regreso del hijo pródigo.

Su actividad en España fue intensa, igual que sus reencuentros en la Argentina. Pudimos verlo en "Cría Cuervos" de Carlos Saura y recientemente en su hermoso papel de "El Nido" donde actuó, jugó y "compitió" con su desaparecido amigo y actor Luis Politti. Se deben remarcar otros

HECTOR ALTERIO, UN ACTOR PARA "LA ETERNIDAD"

TC: Vayamos al año '74. ¿Cómo empezó todo en España?

H.A.: Al principio yo recalé en Madrid, a mediados del '74 cuando fuimos a representar **La Tregua** al Festival de San Sebastián, en una muestra paralela que se llama "Ópera Prima". Allí por lo general las películas se pasan una sola vez, pero afortunadamente tuvo bastante repercusión por parte del periodismo español y tuvo cinco exhibiciones. Esto determinó en cierta medida, si bien no competitivamente, pero como atractivo para los periodistas y para satisfacción nuestra, el hecho de que la hayan pasado más de una vez significó ya la posibilidad de que podía funcionar muy bien. Como concreción de esa presunta posibilidad, la Paramount compra la película para distribuirla por toda España. Ahora bien las posibilidades que **La Tregua** me sirviera a mí como carta de presentación para iniciar esta aventura española, se vieron un poco postergadas ya que la Paramount recién la exhibió al año y medio de hacerse esta operación comercial.

TC: ¿Cuándo es exactamente, que comenzás a trabajar en cine?

H.A.: Casi al año de estar en Madrid rodé con Carlos Saura **Cría Cuervos**. Esto se dio más que nada por una ayuda que se me brindó, por unas conexiones que se me posibilitaron ante Elías Querejeta que es el productor de las películas de Saura.

Yo no los conocía personalmente a ninguno de los dos.

TC: Tengo entendido que había

ciertas restricciones para los artistas extranjeros que querían trabajar en España. ¿Con qué tipo de problemas te enfrentaste?

H.A.: En esos momentos estaba el Sindicato vertical, puesto que vivía Franco, con una serie de impedimentos con respecto a los extranjeros que prácticamente les imposibilitaba a un desarrollo abierto desde el punto de vista del trabajo. Los contratos que yo podía conseguir a través de gente que en cierta me ayudaba a trabajar en el cine español no era bien visto este sindicato. Un sindicato único que regía y administraba todo el cine español. Esos contratos que conseguía se hacían, digamos, en negro. Y esto me perjudicaba puesto que mi necesidad inmediata era conseguir el contrato, ir al sindicato y que me lo visaran para ordenar un poco mi documentación. Eso duró los dos primeros años hasta que el sindicato se disuelve, comienza otro tipo de legislación socio-política. En este momento no hay prácticamente sindicatos. Supongo que cada partido tendrá su propio sindicato. Yo no estoy afiliado a ninguno.

TC: Quiere decir que en los dos primeros años solo hiciste dos films? ¿Cómo subsististe hasta ese momento?

H.A.: Yo mi "modus vivendi" lo iba solucionando, paralelamente al cine, haciendo teatro. Una comedia de Antonio Gala a finales del '74 que me llevó a recorrer prácticamente toda España, que se llamó **Las cítaras colgadas de los árboles** dirigida por José Luis Alonso. Esta fue mi puerta para meter-

me en el medio teatral español. Después tengo una interesante propuesta de Nuria Espert, que en momento estaba haciendo **Yerma** de García Lorca y a finales del '75 yo comienzo a hacer una gira muy importante con **Divinas Palabras** de Valle Inclán, con la compañía de Nuria Espert, dirigidos por Víctor García, un tucumano que hace más de veinte años que está en París. Ahí si la cosa tenía unos visos más serios puesto que fuimos a representarla al Palais de Chailot en París y luego fuimos a la Bienal de Venecia y recorrimos gran parte de España. Y ahí me desvinculo porque a mí me alejaba un poco del centro de actividades que es Madrid.

TC: Este desligarse de la compañía se debe concretamente a que podías trabajar tranquilamente en cine?

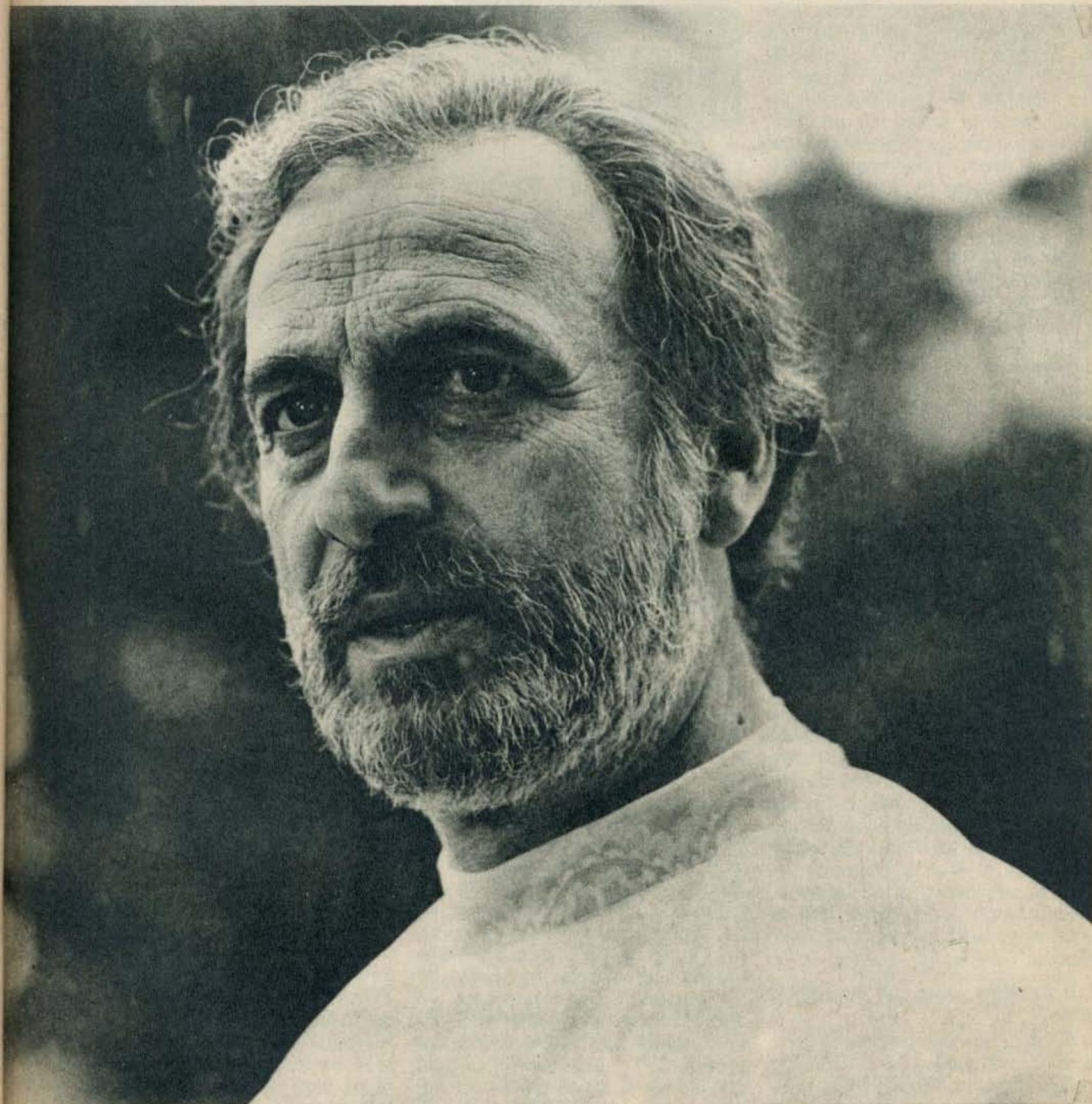
H.A.: Así es. Desde ese momento se me permite trabajar en cine a raíz de una intervención de Alberto de Mendoza con ese sindicato del que hablamos. Son trabajos con roles de cuarta o quinta categoría sin que yo cubra el cupo de actores extranjeros. Eran roles casi de bolo, tipo hacer el marido engañado de las starlet de moda. Eran subproductos.

TC: En tu filmología española, entonces, hay un poco de todo...

H.A.: Sí, fueron en total 24 films a lo largo de seis años. Los picos más altos de esta aventura cinematográfica son en el año '77 cuando recibo un premio por "A un dios desconocido" dirigida por Jaime Chávarri y producida por Querejeta.

puntos de su carrera en España. 1) Su participación en el film "Asignatura pendiente" fue anulado completamente por la distribuidora argentina. 2) Trabajos importantes como los de "Pascual Duarte" de Ricardo Franco y "A un dios desconocido" de Jaime Chavarrí —que le valió el

premio al mejor actor en el Festival de San Sebastián— fueron estrenados en el Uruguay. 3) De los 22 largometrajes que filmó en España entre 1975 y 1980, aquí se estrenaron, (vaya "coincidencia") el primero y el último. De todas formas, Alterio trabaja otra vez con los suyos.



El rostro de Héctor Alterio, figura de los grandes éxitos del Cine Argentino: "La tregua" y "La patagonia rebelde" vuelve ahora en "Los viernes de la eternidad", reencuentro del buen cine y nuestra literatura.

TC: ¿Aquí actuaste con Luis Politti?

H.A.: No. Con Luis yo trabajé en una película que se llama "F.E.N." "F.E.N." es la sigla de una asignatura en los colegios religiosos que quiere decir Formación del Espíritu Nacional. Es una especie de crítica a cierta educación religiosa de la época del Franquismo. También está en este film José Luis López Vázquez. Y con Politti también trabajo en la última que hice en España **El Nido** que dirigió Jaime de Armiñán. A partir del premio del Festival de San Sebastián yo prácticamente accedo a un nivel de notoriedad en España que me permite asumir roles protagónicos sin ningún tipo de problemas de xenofobia o chauvinismo que todavía existe en España como puede existir en cualquier otro país ante el advenimiento de tanto extranjero. Como yo ya fui una especie de Vito Dumas y hace seis años que estoy ahí, en cierta medida tengo, digamos, un privilegio con respecto a todos los que vinieron después.

TC: Nosotros llegamos a ver a otros actores argentinos en papeles, como vos señalaste, de cuarta categoría, tal es el caso de Norma Aleandro. Cómo es el caso de tus colegas-compatriotas?

H.A.: La que ha trabajado muy bien de toda esa camada es Marilina Ross. Marilina va contratada a España a través del éxito de **La Raulito**. De manera que ella entra distinto al medio. No es que tiene que empezar de abajo como empecé yo. Esto el posibilitó trabajar muy bien un tiempo en papeles de importancia. El resto más o menos se va manejando. Un poco de cine y un poco de televisión. Otro problema es el idioma. Nosotros tenemos que hablar como españoles. Entonces para evitar que te doblen, no te llaman y asunto arreglado.

TC: ¿Vos te veías con alguna de ellas?

H.A.: No; en general no. Yo he tenido una política en la cual le escapo mucho a los ghettos, porque a mí el que me da trabajo es el español. El reunirme con argentinos lo único que conseguía yo era cantar un tango y largar una



La fantasía irónica de un juego actoral para el que Hector Alterio es el más indicado, llevado de la mano de Olivera.

lágrima. Con los que he mantenido una relación de amistad han sido únicamente (allá en España, por supuesto), Luis Politti y Walter Vidarte.

TC: ¿Tus films han recorrido otros países, lo que seguramente te brindó nuevos horizontes?

H.A.: Tengo la posibilidad de trabajar en co-producciones, como lo he hecho ya con México y Portugal. Y es un filón que en cierta medida como actor me conviene no perderlo. Concretamente yo ahora vuelvo para hacer una co-producción con la RAI y otra co-producción argentino-española que se va a filmar en Barcelona, dirigida por un catalán. de la parte argentina están como co-productores los Kaminsky que están muy interesados. En este momento se

está gestando todo eso. El tiempo que me llevaría serían Diciembre, Enero y Febrero. En Marzo tengo ya ciertos proyectos de cine en el aire y un proyecto para hacer teatro, esto es concreto, ya firmado hace tres años por lo cual yo me llevo una media docena de obras de teatro para cotejarlas allá con el productor, que es un argentino radicado en Madrid que es el que financiaría la obra para poder yo hacer teatro aquí entre los meses de Abril o Mayo.

TC: Vas a estar para el estreno de "Los viernes de la eternidad?"

H.A.: Si el estreno coincide, seguro. Pero como este negocio del cine es algo tan indefinido, "etéreo". De pronto te dicen una fecha y no se cumple. Claro que yo he vivido, estoy viviendo una serie de emociones, todas muy juntas. Gente

que no veo por más de seis años. Frente a la tranquilidad, a pesar del trabajo, de Madrid. Yo a las diez de la noche ya estoy en casa. Los fines de semana salgo con mi mujer y los chicos. Ahora estoy teniendo una especie de stress, por todo esto que te estoy diciendo. Las invitaciones, los encuentros.

Yo allá tengo una vida más placentera, más organizada. Me permite seguir estudiando idioma, que es fundamental para las coproducciones, ordenarme. Es más tranquilo.

TC: Vos decías que acá estás viviendo una emoción tras otra, que estás muy exitado. Sin embargo yo te noté un poco amargado. Por ejemplo el día del cierre del ciclo de cine argentino en La Plata, dabas la sensación de que te estabas diciendo "¿Qué estoy haciendo yo acá"?

H.A. Mirá no se. Puede ser. Yo tengo generalmente una actitud de evadirme un poco de lo que me rodea y andar navegando por otros lados. Puede ser. Puede ser que me hayas agarrado en ese momento. Además yo soy muy ciclotímico. De pronto puedo estar eufórico y de golpe puedo bajar a doscientos metros bajo tierra. Es o es por mi característica. Pero no estoy para nada amargado. Estos cinco meses que yo he estado aquí en Buenos Aires los he pasado espléndidamente bien. A pesar del "stress", de las emociones yo lo he pasado maravillosamente. Te diré que a pocas horas de volverme a Madrid, tengo necesidad de ver a los míos, de ver Madrid, de reordenarme un poco en mi vida profesional.

TC: ¿Cuál es tu balance de la película con Mario Sabato?

H.A.: Muy bien. He tenido la posibilidad de reencontrarme con un amigo y con un director con el cual he tenido experiencias de tres películas anteriores. Desde el punto de vista laboral he tenido un "shock". Se me produce un desfase, puesto que yo vengo de una industria que produce un promedio de 80 a 100 películas al año contra treinta y algo de las que se producen aquí. Donde el primer encuentro que tengo es que antes de empezar la película ya está determinada la fecha de estreno. Eso hace que uno trabaje contra el re-

loj. Me sentí un poco desfazado al principio por algunos detalles de orden técnico que no están renovados. Las diferencias que hago con respecto a la industria es que dada la cantidad mayor de films que se realizan allá permite una evolución y un progreso desde el punto de vista técnico. No hablo desde el punto de vista del talento o del punto de vista humano.

Son exactamente iguales. Allá se reinvierte en elementos técnicos. Aquí la industria está mucho más debilitada. Por los costos, los créditos. Además, una censura que no te permite abordar temas que pueden ser de interés para abrir mercados en el exterior. Que pueden o no mejorar. Fijate que los mayores éxitos de Saura, Berlanga, Bardem, Erice, Armiñán, se hicieron en pleno franquismo, en plena censura férrea que les permitió a ellos abordar de una manera u otra entre líneas, una movilización al espectador que le permitió distintas lecturas y al realizador concretar un lineamiento de estilo que fue el que determinó el éxito de todos estos directores que te acabo de nombrar. Con sólo decirte desde **Muerte de un ciclista, Bienvenido Mr. Marshall, La raza, La calle mayor, El verdugo, El espíritu de la colmena, Cría Cuervos** misma. No es que le esté echando la culpa a la censura, dentro de la censura también se pueden hacer cosas como han hecho esta gente.

TC: ¿Con qué tipo de dificultades técnicas te enfrentaste?

H.A.: Hago incapié en esto, porque no se renuevan los elementos. Para conseguir una cámara que no se pinche en la mitad de una toma, o para conseguir rieles que funcionan bien para hacer un "travelling", o para conseguir una dolly, o una grúa que no haga ruido, o para conseguir un sonido directo que no tengas problemas en el estudio, y este lloviendo y tengas que parar porque se oye la lluvia.

TC: ¿Cómo viste a la ciudad, a la gente, luego de estos seis años?

H.A.: Yo abro un periódico aquí, y veo gran cantidad de propuestas culturales, de exposiciones, de todo lo relacionado a la cultura que no lo veo en España.

TC: Pero casi siempre fue así...

H.A.: Vos me preguntás como lo veo, entonces lo veo igual.

Te quiero decir que a pesar de cualquier circunstancia socio-política, no deteriora las posibilidades de expresión y de experimentación. En este momento hay cuatro obras que se están dando en el circuito "off" Corrientes que son **Boda Blanca, Marathon, El viejo criado y Los 7 locos**, a los cuales el público acude masivamente. Y mis colegas están en la misma, acusados por la necesidad económica.

TC: ¿Qué te pregunta y que te dice el público?

H.A.: El público, concretamente el de la calle, y te lo digo porque esto es a diario, me da las gracias por haber venido.

Me pedía y hasta me exigía que me quede, que se sentía muy contento por mi vuelta. Y eso lo palpo, lo siento y lo gozo a diario. Te hablo de gente que no conozco.

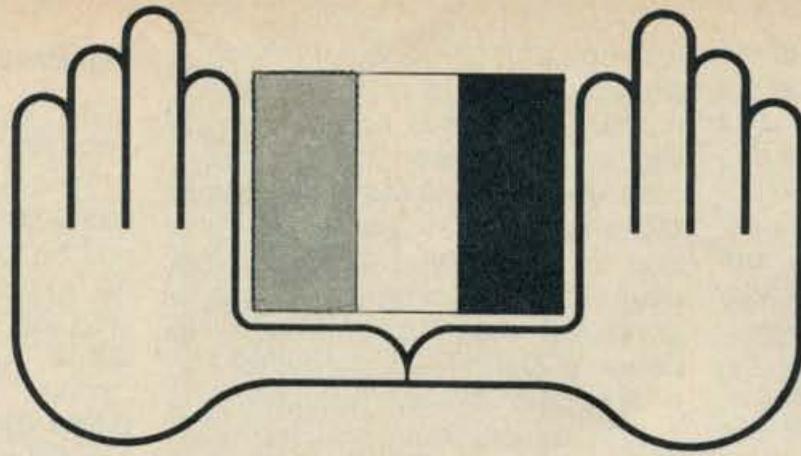
TC: A tu regreso a Buenos Aires, ¿vas a hacer cine?

H.A.: Contractualmente no tengo nada, pero yo ya tengo tres proyectos hablados como para poder hacer a partir de abril, además está lo del teatro. Lo que no pude hacer fue lo de Renán, tenía una pequeña participación pero las cosas se empastaron. Me hubiera quedado si el proyecto de **Misteriosa Buenos Aires** no se hubiera atrasado, yo podía empalmar con el capítulo que dirige Wulischer.

TC: ¿Viste algo de cine argentino?

H.A.: Sí. Ví **La isla** que me la pasaron en privado y ví **El infierno tan temido**. También quise ver **La parte del león** ya que me hablaron muy bien de este film de Adolfo Aristarain, con quien tenía también un proyecto, que al final se pinchó. Pude ver su última película **La discoteca del amor** y al margen de la temática uno se da cuenta si hay o no un creador y realmente no me defraudó en absoluto porque he visto un director realmente importantísimo. Quizás tendré más posibilidades de ver cine allá en Europa. En realidad he visto más teatro que cine.

Fernando Brenner



ECOS DEL FESTIVAL DE CINE ITALIANO

La visión de Brunello Rondi

La historia del cine italiano de la post-guerra es la historia de un movimiento no sólo estético sino también humano. Quizá sea Brunello Rondi uno de sus representantes más calificados. A partir de su labor como guionista y realizador ayudó a forjar y consolidar una obra de profundo contenido social. Es nuestra intención que a través de estas líneas el lector clarifique saludablemente sus conceptos acerca de una de las etapas más ricas en la historia del cine.

EL NEORREALISMO, TESTIMONIO DE UNA EPOCA

TC: ¿Qué significó el neorrealismo cómo movimiento. Se puede hablar de un estilo?

B.R.: Su pregunta admite más de una respuesta. El neorrealismo nace en oposición a lo artificioso y prefabricado elaborado durante más de veinte años de fascismo. Todo era manejado a través de estereotipos. Los divos, a la manera americana, cubrían la pantalla exacerbando el vacío cultural, producto de un medio opresivo. El neorrealismo fue la crónica desnuda de hechos reales, o afines con la realidad, en lugares auténticos y con personajes auténticos. Si, no me caben dudas con respecto a esa definición. Había un estilo, aún sacrificando la pulcritud técnica, aún economizando la escenografía en la búsqueda de un mensaje que atesoraba una dolorosa intensidad. La expresión era directa, incluso agredía al espectador intentando sacudir su "modorra" espiritual. Lo que más se destacaba era la ardiente sinceridad, la necesidad de confesión y el buceo social, más allá de una técnica a veces primitiva, pero que en función de un alegato, no se transformaba en exigencia. Para algunos el neorrealis-

mo nace con **Ossessione** de Luchino Visconti, para otros con **Roma ciudad abierta**, el primer film sobre la resistencia y la contradicción entre clases sociales en pugna. No me arriesgaría a determinar un título, prefiero encarar mi análisis a través de una historia. La explosión neorrealista fue ante todo un grito anticonvencionalista que incluso sorprendió a los vanguardistas, aquellos que sumidos en una rebelión altanera no comprendían ese nuevo tiempo que se avecinaba. Había en suma, una suerte de coherencia interna en la que no se advertía la atmósfera de los estudios. No había actores famosos ni rostros célebres y la realidad era un espejo de la vida. El fascismo había intentado destruirnos espiritualmente y nosotros nos habíamos propuesto reconstruirlo a través de un deseo de verdad absolutamente arrollador.

TC: ¿Quiénes han sido, a su criterio, los exponentes más sólidos de la etapa neorrealista?

B.R.: Creo que Luchino Visconti y Roberto Rossellini, desde ópticas diferentes, sintetizaron la visión de un cine que se pronunció con una eficacia antes desconocida. Las di-

ferencias entre ambos directores fueron en algunos casos enormes. Rossellini era un intuitivo, algo lírico, de formación católica aunque anárquico en sus reacciones. Profundamente antifascista supo rescatar el dolor y las ambiciones del pueblo italiano sin poder darle a esa protesta un contenido ideológico. Visconti fue un hombre asombrosamente culto, aristocrático por esencia y que le dio a su cine una pincelada estética de profundo contenido social. Su actividad creativa, como afirmaba el propio Visconti "era la obra de un hombre que vive entre otros hombres". No era entonces una simple vocación, sino la toma de conciencia de su propia existencia. Su obra fue, fundamentalmente, social, ayudando a forjar un nuevo y revolucionario mensaje en el cine. Imposible no reconocer los aportes de Vittorio de Sica, Francesco Rossi y Alberto Lattuada, pero los dos nombrados convocan a escribir una historia que ha permitido la consolidación definitiva de una nueva teoría práctica sobre cine.

TC: ¿Se puede identificar a Federico Fellini cómo productor de esa escuela?



Brunello Rondi: "el cine no morirá nunca, porque es arte y es el hombre mismo. No hay que cambiar el cine; hay que cambiar al hombre".

B.R.: Fellini ante todo es un poeta víctima, a veces, de su propia imaginación. No creo que se lo pueda como usted dice, identificar de hecho con el neorrealismo, diría que es una consecuencia de él. Le ha preocupado siempre la fantasía del hombre que lucha contra su propia soledad. Los matices ideológicos

corren por cuenta de quien analiza su obra. Fellini esencialmente ama sus criaturas y las eleva al rango de pequeños dioses individuales. Es admirable cómo trabaja con el actor, es decir cómo permite que el intérprete penetre en el personaje y lo haga suyo viviendo una realidad que nade a partir de la ficción.

FICHA TECNICA

BRUNELLO RONDI: Director. Guionista. Autor del libro cinematográfico de "Francisco, juglar de Dios", "Europa 51" de Roberto Rossellini; "La dolce vita", "Ocho y medio", "Giulietta de los espíritus" y "Satyricon" de Federico Fellini; director y guionista de "Mi adorada Ingrid" y "Con la tentación en la piel" (exhibidas en Argentina); director de "La tue mani sul mio corpo", "Valeria dentro e fuori" y "Tecnica de un amore". Dirigió su obra teatral "Los amantes", representada por Amelia Bence en Buenos Aires en 1968.

TC: ¿Usted fue antes guionista que realizador?

B.R.: Preferiría definirme esencialmente como autor. El trabajo de guionista debe amoldarse a las características que tenga el director. En el caso de Fellini por ejemplo, el texto original era cambiado sobre la marcha, no se ajustaba a pautas establecidas previamente. La cosa se daba a través de un diálogo del que incluso participaban los actores. Como director he tratado de sintetizar toda aquella experiencia nacida de mi función como autor. No he hecho nada que quede para la posteridad. Prefiero atesorar la rica experiencia que significó conocer y compartir una labor con esos monstruos, decididamente precursores de un nuevo lenguaje.

TC: Se habla en la actualidad de una supuesta crisis creativa en el cine italiano. ¿Comparte usted esa opinión?

B.R.: Creo que el cine italiano necesita un "sacudón" como aquél de la postguerra. En el presente muy pocos merecen ser continuadores de aquella tradición. En particular me inclino por Ettore Scola, hombre de envidiable cultura cinematográfica. Sin embargo no pienso que sea lógico establecer comparaciones sobre una y otra época. Italia vive una política absolutamente diferente a la del 45. Vivimos sometidos a los vaivenes del compromiso histórico y la coexistencia pacífica. El cine se ha transformado en "pacificador" de conciencias más que en un reflejo de la realidad. Ahora, el que invierte en el cine, lo hace sabiendo a priori que puede lograr el negocio de su vida. Yo creo que como arte, se ha masificado de tal manera que ha perdido su rumbo. Sólo algunas exquisitas individualidades lo han hecho retomar la senda.

F. F.

LOU CASTEL, pocas palabras



*Siempre un poco extraño, un poco marginal,
Lou Castel pasó por Buenos Aires*

Me gusta el cine. Es un caudal expresivo inagotable. Lástima que para muchos sea sólo un buen negocio. Creo que a través del cine se pueden cambiar algunas cosas, no todas por supuesto. Con una timidez que para nada es disimulo, Lou Castel no parece sentirse muy cómodo cada vez que se somete a una entrevista. Conocido por nuestro público a través de **Gracias, tía** (Salvatori Samperi), **I pugni in tasca** (Marco Bellochio), y **Caro Michelle** (Monicelli), se identifica como "un actor de izquierda". ¿Qué significa eso?, simplemente que antes de elegir un papel, me preocupa mucho la idea original, quién tendrá a su cargo la realización y qué posibilidades ofrece el papel para mi evolución como actor. No soy de los intérpretes con escuela. No creo en los mistificadores del "Actor's Studio" ni en los prototipos que ha creado el llamado "nuevo cine americano", no obstante, los yanquis están cinematográficamente a la vanguardia. Tengo muchas posibilidades de trabajar con Martín Scorsese, un director que me parece muy interesante. No conozco nada del cine argentino. Me dicen que aquí hay mucha censura y que es prácticamente imposible temáticas sociales. Es una pena. Supongo que vendrán tiempos mejores.

F. F.

No hay muchas motivaciones racionales para explicar una pasión. La actitud de Adriano De Micheli hacia el cine es de compromiso, excitación, goce y hasta desasociado. Es el productor más importante del cine italiano... y lo sabe a pesar de su mal disimulada humildad "**Comencé a trabajar en la productora de Mario Cechi Gori —nos dice— y fui escalando posiciones hasta llegar a convertirme en su socio. Luego, por varios motivos formé mi propia empresa junto a Pio Angeletti con el que coproduje "Il Sorpasso". ¿Mis títulos como productor? "Veo desnudo", "El comisario Pepe", "Perfume de mujer", "El discreto encanto de la burguesía", "La vida de los teléfonos blancos", "Nos habíamos amado tanto", "Caro Papá", "Casi una historia de amor" y "La terraza".**

¿Cuánto cuesta producir una película en Italia?

Si usted elige los mejores actores, un director de primera línea y no escatima ningún esfuerzo de producción, la cifra deberá superar necesariamente los dos millones de dólares. Si el film arranca bien podrá recuperar la inversión. Generalmente, si cumple con los requisitos que expuse, Italia responde magníficamente como mercado. Eso desmiente a aquellos que señalan una crisis en el cine italiano. Por el contrario, creo que se encuentra en una situación muy saludable. Ya pasamos la época del neorrealismo, de un cine contestatario, pero de ninguna manera hemos perdido la fuerza que nos ha caracterizado siempre. Pero si usted me pregunta que cinematografía ha acaaparado el mercado mundial, le contesto sin dudar que es la norteamericana. Es un problema de medios, de empuje económico y de una política casi agresiva, por no decir "violenta" que da al parecer, resultados óptimos.

¿Usted, como productor, participa en las demás fases de un film?

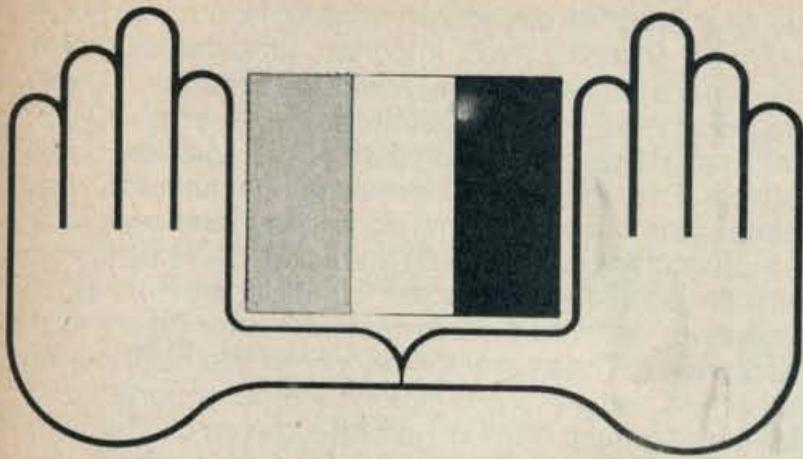
No concibo mi trabajo, sin dar opiniones sobre el guión, la dirección, el montaje, el trabajo de laboratorio y la etapa de distribución. Un productor, fundamentalmente en Europa, debe garantizar a priori, la posibilidad de contar con el mejor equipo de colaboradores. Le doy un ejemplo. Si usted compra un departamento, querrá los pisos en buen estado, un baño confortable y una cocina amplia, pues con el mismo criterio si he decidido invertir mi dinero en una película prefiero a un gran guionista, al mejor director y a los actores y técnicos más apropiados. En ese caso la última palabra debe tenerla el productor.

¿Usted no cree en la posibilidad de hacer una buena película si no hay mucha plata invertida?

Una escasa producción permitirá un film de ensayo, para los cineclubistas de turno o los intelectuales trasnochados de siempre que se niegan a evolucionar por propias limitaciones. Una buena película tendrá necesariamente una gran producción. Me remito a la experiencia histórica.

¿Ha realizado convenios de distribución con la Argentina?

Sí, con la gente de Transeuropa que ha distribuido entre las últimas películas, **Caro Papá**. El mercado de América Latina es fundamental para nosotros. No sólo por la potencialidad de su mercado, sino también por la calidad de su público. Los argentinos han sabido siempre admirar las mejores producciones del cine



DE MICHELI: “EXPERIENCIA HISTORICA”

italiano y además hay una tradición histórica que nos une.

¿Qué pasa con Estados Unidos, con respecto a la distribución de cine italiano?

Estamos considerando incrementar la cantidad de películas que se exhiben en aquel país, pero ocurre que las empresas yanquis pretenden la distribución exclusiva para América Latina y eso paraliza bastante

el negocio. Algunas de nuestras películas tuvieron un éxito sin precedentes en los Estados Unidos. Por ejemplo **Los nuevos monstruos**. Allí es sinónimo de taquilla Celentano, Sordi y Gassman y algunos directores como Scola.

¿No ha pensado encarar una coproducción con nuestro país?

Nos gustaría mucho. Pero se trata de encontrar un tema que “pegue” en los públicos de ambos países. Además el fuerte de un proyecto de esa índole debe estar en la historia. Me niego por principios a confundir coproducción con “bobada turística”. Espero retornar a la Argentina y trabajar más la idea. Usted debe tener en cuenta que nosotros conocemos muy poco de cine argentino. Sólo los entendidos en la materia, reconocen al desaparecido Leopoldo Torre Nilsson y algo de un muchacho que trabajó mucho en Europa haciendo televisión (Rodolfo Khun). Con esto quiero decirle que en particular necesitaría previamente asimilarme al medio para saber con qué elementos se podría encarar un proyecto de esa envergadura.

¿Qué otra actividad desarrolló al margen del cine?

Fuí un frustrado jugador de fútbol. Llegué a jugar en la primera del Lazio. Una lesión jugando frente al Roma, decidió mi destino como “hombre de cine”. Quizá el empujón definitivo me lo dio el hecho de haber conocido hombres de la talla de Federico Fellini, Monicelli y en sus últimos años a Luchino Visconti. No vaya a creer que para mí el cine es sólo un negocio. Es un arte que revolucionó el siglo XX. Lo más extraordinario de esto es que como arte, a veces deja mucho dinero...

Fernando Ferreira



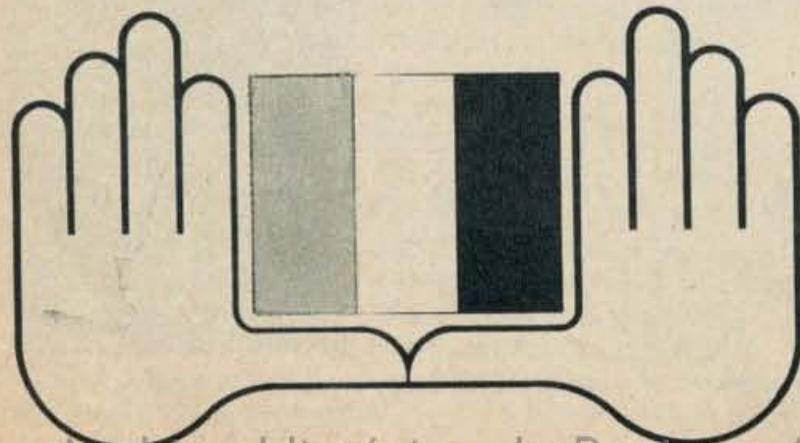
Abrazando a Giancarlo Giannini, Adriano De Micheli, el importante productor italiano que, entre otras obras, es responsable de “La terraza” y “Nos habíamos amado tanto”.

GIANNINI, CLOWN GENIAL



Una vez más, Giancarlo Giannini habló extensamente y en exclusividad para **Todo Cine**

La ostentación no es la marca más visible en la personalidad de Giancarlo Giannini. Con la misma entrega, despojado de todo divismo su entrega a la voracidad periodística. Buenos Aires sólo le entregó una escenografía surcada por cables y micrófonos. Algunas de esas palabras vertidas no de compromiso, denuncian la seriedad de un actor con escuela. Un actor con matices shakespirianos que con la misma intensidad da vida a un Pasqualino con alma de "clown",



que a un burgués decadente llevado de la mano por el genio de Visconti. Nos importan fundamentalmente sus conceptos referidos a la vida de un actor: "Dicen que los actores somos vanidosos; y sí, es cierto. Quién puede evitar sentirse impactado por el aplauso, por el público. Ese monstruo indivisible nos aplaude, nos halaga, nos hace sentir muy grandes y entonces uno, por un momento se siente participe de la creación. Pero el hecho de entregarse incondicionalmente en un escenario, debe necesariamente arrastrar un compromiso previo. Toda creación del personaje nace dentro de mí. Me someto a una prueba interior a partir de mi historia. Yo hago Mimi o Hamlet a través de Giannini, no de una escuela determinada. Esto supone una suerte de contradicción. Creo que mi piel y mis sentimientos están en juego. Pongo sobre el tapete mi subjetividad, mi concepto sobre la vida y recién allí considero que es posible aprehender el personaje.

TC: ¿De qué manera enriqueció su labor como actor, haber trabajado con realizadores tan disímiles como Visconti, Fassbinder o Lina Wertmuller?

G.G.: Cada director puede darnos lo mejor en la justa medida en que interpretemos su mensaje. Visconti era minucioso, casi artesanal, trataba al actor apuntando a su sensibilidad. Nos proponía su mismo juego y casi sin darnos cuenta nos introducíamos en ese mecanismo de relojería que daba resultados sorprendentes. Visconti además tenía una rica experiencia como director de actores y su paso por el teatro clásico le otorgaba nuevos matices en su traslado al cine. Fassbinder casi no habla con los actores. Hace hicapié en la técnica y saca del actor lo que quiere más allá de estar de acuerdo o no con su método del trabajo. Además, repite cada escena dos, tres o cien veces, lo que sea necesario hasta encontrar el gesto justo. Lina es anárquica, algo violenta y deposita en el actor toda su fuerza que irradia su personalidad.

TC: ¿Quiénes han sido sus maestros en la interpretación?

G.G.: Charles Chaplin y Buster Keaton. De Chaplin aprendí su condición de ser hombre entre los hombres. Su realismo. De Keaton contrariamente, su capacidad de abstracción en un mundo donde no había capacidad para la fantasía. He estudiado todos los métodos. Desde "Actor's Studio" hasta el de Stanislavski, pasando por el de Pudovkin. De cada uno de ellos rescato la posibilidad que tienen de hacernos conocer interiormente para darle al personaje el clima exacto que genera en el espectador una respuesta afirmativa.

TC: ¿Cree necesario en el actor un compromiso político?

G.G.: Una profesión de este tipo no excluye a la ideología, entendiéndola como una manera de interpretar el mundo y en la realidad en la que estamos inmersos. Yo, como la mayoría de los actores italianos hemos participado activamente de una serie de cambios en nuestra sociedad que nos han hecho definir de una u otra manera. El relieve insospechado lo adquiere la forma en la que nos relacionamos toda vez que encaramos una labor actoral. A esta altura creo imposible abstraerse de la realidad y ser un mensajero de la manifestación artística, alejado de todo contexto. Todo compromiso necesita aportes concretos.

F.F.

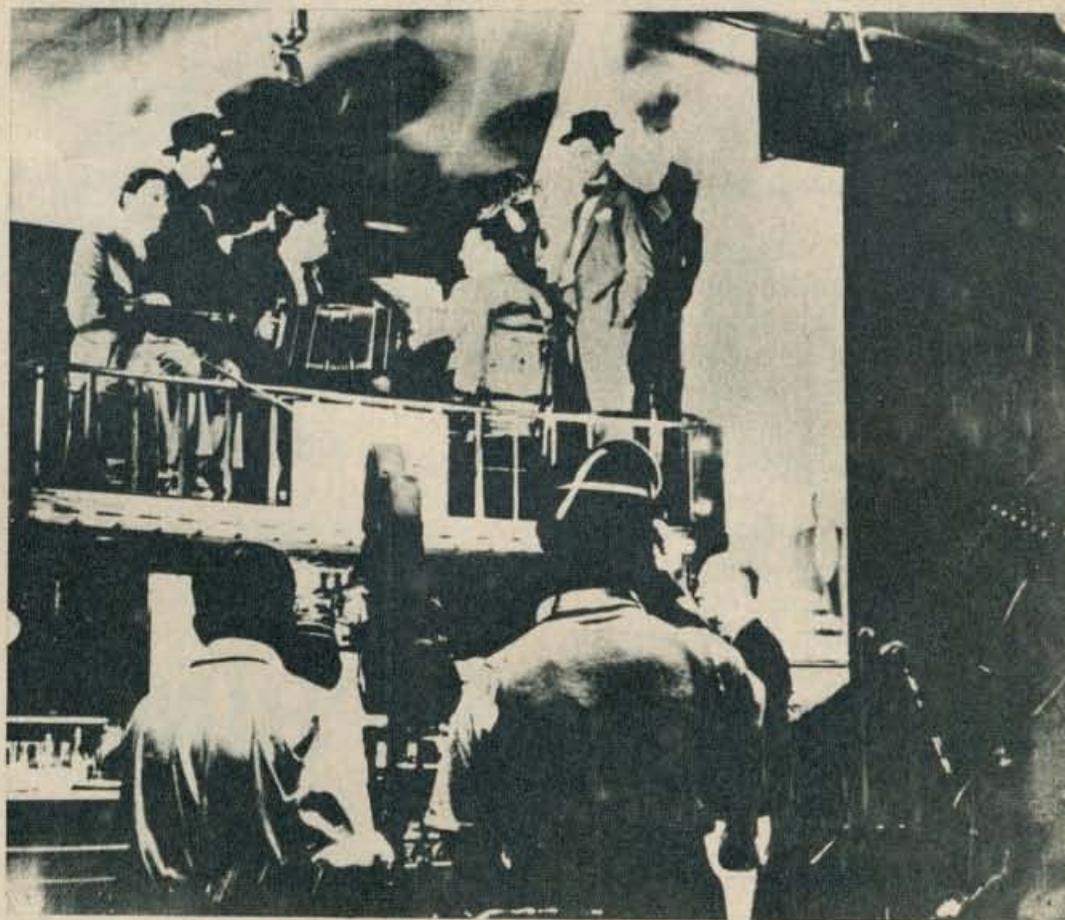
LOS TRES BERRETINES

Históricamente. **Los tres berretines** importa por varias razones: Fue el producto inicial de los Estudios Lumiton (primeros de modernas características construidos entre nosotros); su aspecto técnico, en cuanto a imagen y sonido, era impecable para la época; consagró cinematográficamente a Luis Sandrini; fue el primer film argentino sonoro basado en un éxito de nuestro teatro y llevó gran cantidad de espectadores a las salas que lo exhibieran.

La Sociedad Anónima Radio Cinematográfica Argentina Lumiton (cuyos estudios se levantaron en Munro con excelentes instalaciones técnicas, equipo de sonido propio y máquina filmadora "Bell & Howell") fue expresamente fundada para producir films con registro sonoro sobre película y su directorio fue integrado por Enrique Telémaco Sussini (presidente); Enrique García Merou (vicepresidente); César José Guerrico (secretario); Samuel Ortíz Basualdo, Luis F. Romero Carranza, Carlos Alfredo Tornquist, Juan Bayetto y Juan Manuel Acevedo (vocales titulares); Alfonso Romero (síndico titular) y Federico Bracht (síndico suplente). El capital suscripto por la empresa era de 400.000 pesos.

Pese a que en los títulos de presentación de **Los tres berretines** se generalizaba bajo la denominación de Lumiton a la versión cinematográfica, fotografía y laboratorios; en algunos rubros colaboraron técnicos especialmente importados; John Alton (fotografía), traído de Hollywood y Lazlo Kish (montaje), de Hungría. El proceso de laboratorios fue cubierto por Jorge Carlos Lemos y como colaborador general, de desempeño Francisco Mugica. Buena parte de la dirección correspondió a Sussini, pero casi todos participaron en ella.

La divertida descripción de una familia porteña obsesionada por los berretines del tango, el fútbol y el cine, perdieron en la traslación cinematográfica, los atractivos del original teatral de Malfatti y de las Llanderas, pero el film se convirtió en éxito gracias a los personales



"Los tres berretines", allá en lo alto, junto al recuerdo, entre otros, Anibal Troilo.

recursos cómicos de Luis Sandrini, que ya había hecho su personaje en teatro y consiguió, en la pantalla, una de las primeras composiciones más delineadas del cine argentino hasta ese momento.

Lumiton, convertida en rival de Argentina Sono Film —que pocos días antes había estrenado **¡Tango!**— se encarriló como empresa durante muchos años. Luis Sandri-

ni, se convirtió en uno de los más grandes monstruos sagrados de nuestro cine y el teatro nacional fue asimilado por la pantalla en múltiples oportunidades, haciendo uso y abuso en una filmografía que sólo puede ser esencial, ya que no siempre los responsables de cada film, confesaron el basamento teatral que los inspiró.

Jorge Abel Martín

FICHA TECNICA

Pr.: César José Guerrico, Enrique Telémaco Sussini, Luis Romero Carranza y Raúl Orzábal Quintana, para S.A. RADIO CINEMATOGRAFICA ARGENTINA LUMITON (Bs. As.); versión cinematográfica, fotografía y laboratorio: Lumiton, algunos historiadores atribuyen la realización a Enrique T. Sussini, pero en los títulos figura el texto mencionado en la ficha técnica; arg.: basado en el sainete homónimo de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas; m.: Isidro B. Maiztegui y Enrique Delfino; estr. mayo 19 de 1933, en el Astor (65'); intérpretes: Luis Arata (Don Manuel Sequeiro), Luis Sandrini

(Eusebio Sequeiro), Héctor Quintanilla (el abuelo), Florindo Ferrario (Eduardo Sequeiro), Miguel Angel Lauri (Lorenzo Sequeiro), Luis Díaz (cantor), Mario Danesi (presidente del club), Luisa Vehil (Susana), Benita Puértolas (Doña Elena Sequeiro), Malena Bravo, Dolores Dardes, Dora del Grande, Roberto Blando, Anibal Troilo, José María Pizzuti, Vicente Tagliacozzo, Osvaldo Fresedo y su orquesta; s.f.tt.: Isidro B. Maiztegui (pianista con Eusebio), Leonor Rinaldi (espectadora ballet), Lucía Barause (madre de Susana) y Homero Cárpena (Pocholo).

de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar *****

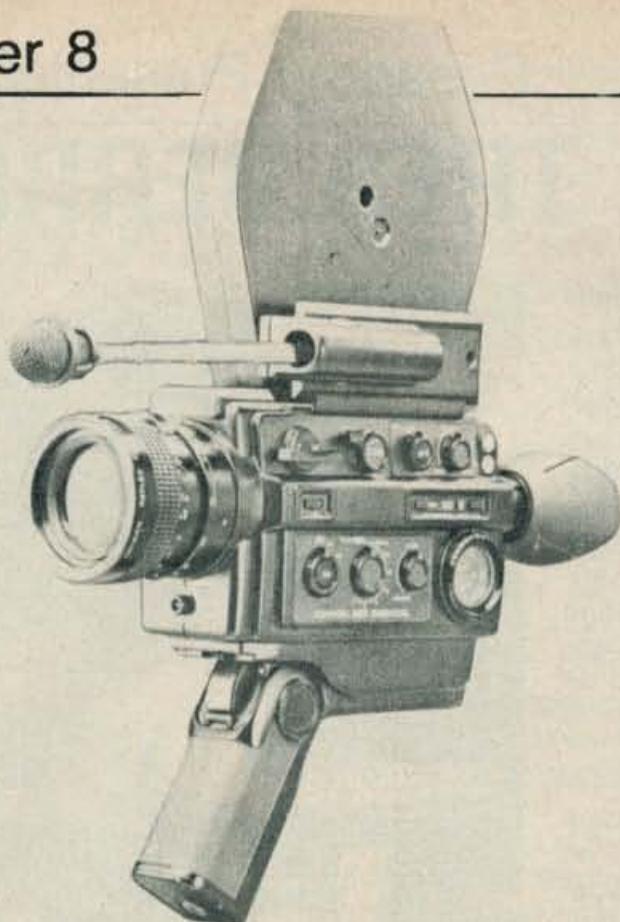
En estos últimos años el sistema Super 8 ha tenido una difusión que pocos preveían en su comienzos. En 1965 cuando comienza a introducirse, aventajaba al 8 normal en superficie del fotograma aumentando la definición de la imagen y alcanzando la posibilidad de captar los menores detalles.

Por otro lado el Super 8 incorpora el sonido, que aunque siempre estuvo al alcance del usuario del 8 Normal con el procedimiento del pistado de la película (sonorizando a posteriori por medio de un proyecto sonoro), método que dificultaba el trabajo y cuyo resultado era deficiente. Los sistemas de sonido actualmente disponibles funcionan a la perfección e incluso el doblaje sincronizado está al alcance de cualquier principiante.

La realización de películas no encierra misterio alguno, de hecho con el Super 8 se ha convertido en una tarea técnicamente fácil. Los avances en sistemas de determinación de tiempo de exposición, los objetivos Zoom que dan una definición excelente y las múltiples posibilidades al servicio de una imaginación fértil, abren un ancho campo a la creatividad y capacidad de comunicación del realizador.

En general las primeras películas de cine —aficionado son sobre su familia; aparecen en ellas los sentimientos, las ideas y los conceptos sobre la belleza. En este sentido el Super 8 compite con la fotografía en cuanto que no se necesita ninguna aptitud especial para el rodaje. El cine no tiene misterios ocultos; se necesita el mismo esfuerzo para hacer una película "buena" o "mala". Solamente es necesario co-

Super 8



LOS PRIMEROS PASOS

nocer las reglas básicas, para poder después violarlas alegremente. Volviendo a las películas familiares, muchas de ellas son auténticos documentales que reflejan la vida cotidiana.

Existen también múltiples campos de aplicación del sistema Super 8: en las ciencias, en la industria, en la educación, en los deportes, posibilidades que en distintos países están siendo aprovechadas dejando como saldo importantes experiencias.

LA CÁMARA

Al principio, en su gran mayoría, las cámaras Super 8 eran simples cajas provistas de un objetivo, un obturador y un mecanismo de arrastre de la película.

Hoy en día las cámaras Super 8 son una maravilla de versatilidad. Como es fácil suponer, cada

cine-aficionado tiene su opinión particular sobre marcas y modelos. Es inevitable un cierto grado de subjetividad en estos puntos de vista, pues se basan en detalles tales como forma de la empuñadura, colocación de los mandos, sistemas de enfoque, etc.

Quien se acerca por primera vez a una cámara Super 8, frecuentemente teme comprar un aparato demasiado complicado; sin embargo las posibilidades que ofrecen las distintas cámaras, aunque puedan parecer inútiles para la filmación de acontecimientos cotidianos, llegan a tener grandísima importancia en ocasión de de un viaje, el descubrimiento de un lugar particularmente interesante desde un punto de vista cinematográfico, etc. Gracias a ellas se puede llegar a filmar la película espectacular que se nos ha

ocurrido. Estas posibilidades, por ejemplo: varias velocidades, mecanismos para realizar fundidos y encadenados, fundidos de sonido, sobreimpresiones, macroenfoco, etc., no implican gran diferencia en los precios.

No es serio afirmar que todas las cámaras son igualmente buenas, porque no todos los fabricantes tienen los mismos controles de calidad, sin embargo, casi todos los objetivos Zoom pueden dar una extraordinaria definición como Gran Angular. En las distancias focales medias quizás baje el rendimiento, pero vuelve a aumentar considerablemente en las más largas cuando se usa como Teleobjetivo.

Nada es más perjudicial para una película que la falta de definición y esta depende fundamentalmente de la exactitud del enfoque. Lo primero para conseguir una buena definición es una cámara correctamente ajustada y lo segundo es una idea clara de qué área de la imagen es la de mayor interés.

El ajuste de la cámara se realiza através de un sistema (que todas las cámaras reflex poseen, para corregir dioptrías. Con él se adapta la cámara a la imagen que luego veremos proyectada en la pantalla eliminando las deficiencias del ojo del que filma.

Lo segundo se consigue seleccionando el elemento más importante que compone la imagen, por lo general este se sitúa en el centro del encuadre, ponemos el objetivo en tele y ajustamos el anillo de enfoque hasta que la imagen esté definida.

La definición también depende de la inmovilidad de la cámara, si ésta

tiembla las imágenes nunca serán claras. Es más fácil impedir que las imágenes salgan movidas en gran angular que en tele mientras sostengamos nuestras cámaras por sus empuñaduras. Es conveniente en estos casos apoyar el brazo que sostiene la cámara contra el cuerpo y sujetar la parte superior con la otra mano, sostenerse firmemente sobre las piernas y contener la respiración.

El trípode, el monopié o el arnés son los elementos que en distintas situaciones pueden garantizar nos la inmovilidad. Cualquiera puede ser el más adecuado, depende del estilo personal de filmación y de las condiciones en que esta se desarrolla.

La inmovilidad es particularmente importantes cuando usamos el Zomm, si no estamos utilizando los elementos anteriormente citados, es recomendable buscar un sólido punto de apoyo, una silla o una pared.

Es importante recordar que el Zoom puede ser usado para pasar de gran angular a tele como a la inversa, es decir, empezar con un encuadre muy ajustado e ir aumentando gradualmente el campo mostrando lo que hay alrededor.

El Zoom ofrece posibilidades fantásticas, y éste es justamente el peligro, suele seducirnos su uso, siendo un excelente medio de comunicación con el espectador puede perder toda efectividad si recurrimos demasiado a él.

La mayoría de las cámaras tienen una sola velocidad de Zoom automático, unas pocas tienen dos, es interesante explorar las posibilidades que nos ofrece la filmación en Zoom automático a dife-

rentes velocidades variando la cantidad de imágenes por segundo que filmamos.

Esta es otra de las características de las modernas cámaras en Super 8; permiten filmar a diferentes velocidades, la más usada es la de 16 fotogramas por segundo con la que se consigue una buena definición y se ahorra película. Sin embargo muchos cine-aficionados prefieren filmar a 24 fotogramas por segundo, afirman que en ese paso se obtiene mejor definición en ciertas tomas y sobre todo mejor reproducción de sonido. Las cámaras vienen equipadas normalmente para filmar en 18 y 24, con algunas de ellas, la Minolta XL 84, por ejemplo, se puede también filmar fotograma por fotograma, lo que brinda la posibilidad de lograr interesantísimos efectos.

Para finalizar, nos referiremos a la luminosidad de los objetivos de las cámaras Super 8; en las de tipo XL la abertura de diafragma más común es de F 1,4 o F 1,2. Con una película de 160 Asa estos objetivos nos permiten filmar prácticamente a la luz de un fósforo.

EL PROYECTOR

Los avances técnicos en Super 8 son tan espectaculares en los proyectores como en las cámaras. Prácticamente todos los proyectores modernos pueden proyectar películas en 18 o 24 imágenes por segundo.

Existe una gran variedad de marcas y modelos. La diferencia en los precios de los diferentes modelos está justificada por la diversidad de posibilidades que se ofrecen.

Para elegir un proyector, la primera pregunta que debemos contestar-

nos es si vamos a darle un uso exclusivamente familiar. En caso de que la respuesta sea positiva nos bastará con uno que tenga lámpara de 100 w., con un carrete de 180 pies (media hora de proyección) y reproducción magnética de sonido.

Las otras posibilidades son: una lámpara más potente de 150 o de 200 w. para proyecciones a distancias mayores, algunos proyectores incluso tienen mecanismos de regulación de la intensidad de la lámpara. Posibilidad de detener la imagen, carretes de 240 o 360 pies (1 hora de proyección), contador de fotogramas, reproducción de sonido óptico, reproducción y grabación de sonido estereofónico, grabación en dos pistas, grabación de sonido sobre sonido, sincronización de grabación, etc.

Una vez elegido el pro-

yector adecuado debemos tomar ciertas precauciones para cuidar la calidad de nuestras proyecciones. Es importante mantenerlo limpio, sobre todo la ventanilla de proyección, cualquier partícula de polvo que quede allí puede convertirse en una mancha molesta.

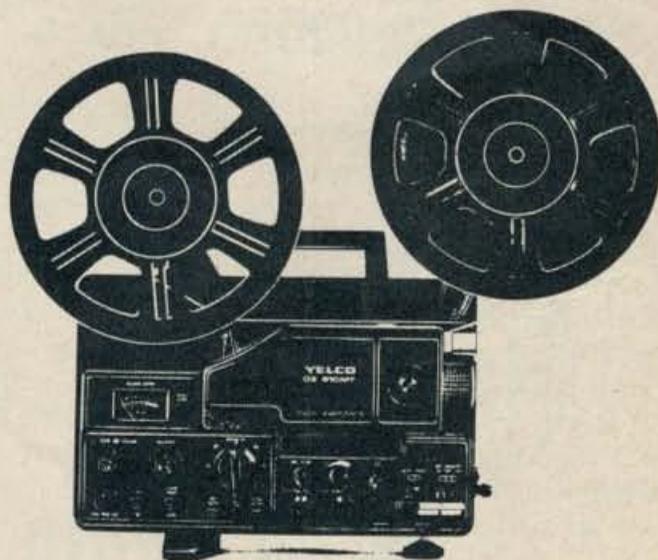
También es importante limpiar las películas para garantizar una proyección sin problemas y para prolongar su vida útil.

Para terminar diremos que aunque nuestro público esté compuesto por amigos y familiares, si proyectamos una película hecha por nosotros mismos es agradable ver que se aprueba nuestra obra, y ciertamente una buena realización y una buena proyección se convierten en un aliciente para seguir adelante.

Ricardo Endeveni
Carlos Heger

TODOCINE

LA CASA DEL CINE AFICIONADO



YELCO DS-810MT

El mejor proyector al mejor precio
DESCUENTOS ESPECIALES.
CREDITOS

LAVALLE 1579

TEL. 40-6611

El creador de "Prisioneros de la tierra"

EL RECUERDO DE SOFFICI

Cuatro años se cumplieron, el último 16 de mayo, de la muerte de Mario Soffici, director, actor y verdadero maestro del teatro y el cine argentinos.

Profunda, enormemente argentina, (aunque había nacido en Florencia, Italia el 14 de mayo de 1900), la figura y la obra de Mario Soffici habrán de perdurar no sólo en la historia de nuestra cinematografía, sino en la historia de nuestro país.

Su familia se trasladó a nuestro país cuando él tenía nueve años, y se radicó en la provincia de Mendoza. Durante su adolescencia, Mario Emilio Soffici se vinculó a un circo que recorría los distintos pueblos y allí fue payaso, tony y prestidigitador. Más tarde sería actor de reparto y director de elencos vocacionales, hasta llegar a Buenos Aires como integrante de la compañía de Manuel Salvat y Concepción Osona. Después, viajaría a España, integrando el elenco de otro maestro: Enrique de Rosas.

Allí tomaría contacto con otro auténtico pionero del



"... Si la gran masa es indolente, tratemos de vencerla, de convertirla a nuestras inquietudes más altas y mejores..."

cine argentino: José Agustín Ferrera, quien en 1931 habría de dirigirlo en **Muñequita porteña**, para poco después, hacerle dirigir una escena de **Calles de Buenos Aires**.

Inmediatamente, Soffici se inició en la realización cinematográfica **El alma de bandoneón**, título al cual seguirán otros tres, antes de realizar su primer obra de envergadura: **Viento norte**.

Su aspecto calmo, bondadoso y su espíritu incansable, luchador se fueron amalgamando en la genuina creación de una obra cuya propuesta fundamental fue el análisis de la problemática nacional en sus más variadas formas: desde la conquista del desierto, en la ya mencionada **Viento norte**;

hasta las miserias del arrabal en **Barrio gris**; pasando por la crítica opresión monopolista de **Kilómetro 111**; la explosión del hombre por el hombre en **Prisioneros de la tierra**; la corrupción de los **Héroes sin fama** o la poesía trágica del ser humano y su ambiente en **Tres hombres del río**.

Con su obra, Soffici aportó al cine argentino —su cine— un lenguaje culto, refinado, y pese a los altibajos de su carrera (decaió después de dirigir **La pródiga**, nunca estrenado comercialmente en razón del rango que alcanzó Eva Duarte, su protagonista, para ir repuntando en forma paulatina hasta llegar a **Rosaura a las diez**), siempre trasuntó una personalidad inteligente y creadora.

Como intérprete cinematográfico realizó vigorosas composiciones, desde **El linyera**, en la versión de la pieza homónima de Enrique Larreta, hasta **Los muchachos de antes no usaban arsénico**, válida propuesta de humor negro realizada por José Antonio Martínez Suárez; pasando por el doble rol del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, de **El extraño caso del hombre y la bestia**.

Aunque su último título como realizador fue **Propiedad** (1961), su capacidad narrativa supo encontrar en **Rosaura a las diez**, el exacto camino para recorrer el laberinto creado por Denevi, expresando cabalmente el hecho mágico de las situaciones.

No quedó en el cine argentino —como siempre— alguien que intentara seguir sus pasos; aunque si se lo intentara, sería muy difícil. Los **Héroes sin fama**, siguen siendo **Prisioneros de la tierra**.

A través del tiempo, nos queda su cine hecho de esfuerzo y de talento; sus apretones de manos; la permanente vigencia de su obra y acertado enfoque de sus pensamientos:

"... Si la gran masa es indolente, tratemos de vencerla, de convertirla a nuestras inquietudes más altas y mejores. El secreto está en adivinar sus buenas inclinaciones..."

Cervecería
Restaurant
Confitería



La
Farola

de Belgrano
Echeverría 2359
Tel. 783-7212

JUEGO PELIGROSO

UNA OCUPACION DELICADA:

por Dirk Bogarde
Ed. Sudamericana 1980. Buenos Aires

A partir de que uno, lector, acepta el hecho de que **Una ocupación delicada**, no es la búsqueda de un lenguaje, de un estilo, sino que es un libro, un libro que solo pretende contar una historia, puede hacer una buena lectura de este texto.

Dirk Bogarde es un magnífico actor, creo que no hay discusión al respecto. Su **metiér** lo conoce a fondo, prueba de ello son los directores con los que trabajó: Visconti, Losey, Schlessinger, Resnais, Fassbinder.

Pero a diferencia —por hacer un nombre— de J. Conrad, no conoce a fondo el oficio de la escritura. Entonces tenemos que estos es un libro enfocado desde la perspectiva del actor, y en este caso de un hombre culto, muy culto.

En la historia de la literatura inglesa, encontramos en diferentes oportunidades, ese tipo de relato de corte autobiográfico, como puede ser un Diario o un libro de Viajes, o por ejemplo el novelar la vida de ciertos personajes; me viene a la cabeza el tratamiento que le dio R. L. Stevenson a **THE MASTER OF BALLANTRAE**; que un poco sería ese tipo de historia en particular, que uno o más personajes relatan, y entonces tenemos una imagen formada por diversos fragmentos; y a partir de allí el lector, se da cuenta que la historia en sí misma es en este caso el personaje de mayor importancia.

El salto de presente a pasado, es intempestivo y poco claro. Los relatos son confusos y crean oscuridad en relación con el texto en general, confusión de tiempo y espacio. A pesar de ello, un lector entrenado puede gustar de esta lectura.

Supongo que si Bogarde le hubiera dedicado seis meses más de correcciones a su libro, quiere decir, revisar la posibilidad expresiva

de cada línea, de cada página hasta agotar sus posibilidades; habría logrado una mayor cohesión, una mayor claridad.

El germen del narrador está: "Las máquinas se habían parado hacia media hora, mientras él liaba la bolsa de dormir, y la interrupción de esos latidos y temblequeos había provocado un silencio repentino y desconcertante. Se había puesto un dedo en el oído, había abierto la mandíbula, había meneado la cabeza. El barco era una tumba. Una palpitación murió. Luego trepidaron pies en la cubierta, el agua chasqueó y regurgitó, alguien bajó apresuradamente una escalerilla soltando órdenes confusas, una puerta metálica se cerró y mató la voz.

De pronto recuerdo un film donde de alguna manera, la historia tenía relación con lo que cuenta Bogarde en su libro, y como en este caso el relato también se desarrolla en Oriente, envuelto en ese halo de misterio, en ese sabor extraño y mágico.

El desarrollo, las situaciones y la forma en que está conducido el diálogo, demuestran que Bogarde es un hombre de teatro.

Hay un exceso de sexo que en determinado momento, puede llegar a molestar, hasta que uno descubre que es un personaje más.

Aparte de todas las críticas y o comentarios que se puedan hacer sobre **Una Ocupación Delicada**, estamos frente a un hombre que, seducido por una historia y poniendo en juego toda su voluntad, acometió con el esfuerzo de contar, narrar algo, que en esencia vivió, y como consecuencia de ello tenemos frente a nosotros un texto real, concreto.

A medida que pasan las páginas, Bogarde va poniendo punto final a las historias de cada personaje que componen el entramado del libro.

Supongo, y todo lector entusiasta estará de acuerdo, en que la forma en que está resuelto el final, el cierre de este relato es perfecto.

Oscar Milli

BUEN DIA

SABADO Y

ALTA TENSION

EN TANGO

Dos programas con una sola intención: Informar y Entretener

SUS RESPONSABLES:
Eduardo Martín Vismara
y Eduardo Hugo Vismara

CON SU EQUIPO:
Sofía Llanos
Carlos Nilson
Angel Miragalla
Eduardo Blanco

LOS COLABORADORES:
Carlos Lóisa
Sixto Durán y
Norberto Berenguer

Y LOS PERIODISTAS:
Arturo Allende y
Norberto Sciscioli

★

LOS INVITAN
Todos los sábados
de 8 a 11.30 horas

A ESCUCHARLOS

LR2 - RADIO ARGENTINA
1110 Kz.

CUANDO LOS "ATAJOS" RESULTAN UN BUEN CAMINO

Que Adolfo Bioy Casares es uno de los narradores más importantes del Parnaso argentino, en el mismo nivel que Jorge Luis Borges —por lo menos—, es algo que todo el mundo sabe, o debería saber. Que el binomio integrado por José María Paolantonio-Osvaldo Terranova ha logrado desde 1980 a estos tramos iniciales de 1981, **algunos de los más importantes momentos de la televisión argentina actual**, tampoco es un secreto. Y que le toca a ATC el mayor respeto y respaldo por estos logros, comporta una situación que debe ser divulgada y subrayada.

Mucho más, en un momento (mucho más), en que el bote de la televisión argentina sigue a la deriva o poco menos, haciendo agua por más agujeros de los que pueden taparse, mientras la mayoría se llena la boca con palabras vacías de sentido, las decisiones saludables están enfermas, las programaciones válidas ausentes sin

aviso. Entonces: el ejemplo de "Los Especiales de ATC" con Paolantonio-Terranova, constituyen lo dicho, un ejemplo que debería cundir. No para copiar, desde luego, sino para tomar como punto de referencia para establecer objetivos y niveles, en vez de tanta pavada organizada. Gente con talento no nos falta. Está, pero evidentemente, no en el lugar debido. O como quería el gracioso: no están todos los que son, ni son todos los que están.

Rebobino. ATC acaba de presentar en su ciclo "Los especiales de ATC", **El atajo**, un relato de Bioy Casares en adaptación y con dirección general de Paolantonio, más el concurso de Terranova en el rol protagónico. Para la emisión, asimismo, se contó con Héctor Flores a cargo de la dirección de cámaras, y un elenco ornado con los nombres de Aldo Braga, Ana María Casó, Hugo Soto y Gloria Ugarte. **El atajo** es la historia del viajante de comercio Ambrosio Guzmán,

quien durante uno de sus rutinarios viajes, en la ocasión acompañado por su ambiguo amigo Batistela (es amante de la esposa de Guzmán), tiene un accidente en la ruta. De resultas del mismo, ambos hombres ingresan a un imprevisible caserón, donde son prisioneros de gente instalada en una suerte de "otro tiempo", en el cual, los hombres son sometidos a un peculiar juicio (en él se sacan a luz los conceptos como la hipocresía y la felicidad, la verdad y la falsía), cuya conclusión implica situaciones, cuanto menos complejas, cuanto más, letales. De últimas, Guzmán se libra de tan pesadillesco menester y vuelve a "su mundo". Presente que retornó no "como antes", pero pareciera resuelto a olvidar, en beneficio de la cotidianidad ya trajinada. Acontecimientos trágicos, sin embargo, lo remiten a convalidar la veracidad de "la pesadilla". Pero en el remate, Guzmán,

Sigue en pág. 66

La crisis. un joven, como tantos otros en los años veinte, inicia su calvario por la vida. No imaginaban que ella les tendría por destino la tragedia de simbolizar el ocaso de un estilo de vida, el derrumbamiento de un castillo de naipes que a través del tiempo el famoso "american way and life" impuso como verdadero. Acostumbrados a ver dibujados en la literatura tradicional solo temas baladísticos o poco consistentes, surge en los años '30 un escritor que con sólo 27 años de edad da a luz una trilogía trágica sobre la crisis, al verdadera cara de un pueblo que se desesperaba por sobrevivir, como aquellos "oakies" de Steinbeck o las canciones de Woody Guthrie: James Thomas Farrel, un escritor despiadadamente naturalista, acostumbrado a mostrar la vida de los barrios bajos de Chicago, el de los margina-

"STUDS LONIGAN"

Un telefilm
fuera de serie

dos. Studs Lonigan es impetuoso. Tiene consigo todo el ardor de la juventud que vive. Creerá. Creerá amar y lo hace con todo el alma. Endiosará a Lucy, la joven de la que se ha enamorado, pero existe un problema con claras referencias. Su soledad, la imposición de trabajar junto a su padre, un pintor de brocha gorda que en medio de su pobreza ama, a su manera, a su familia. Pero existe la castración familiar en la que Farrel hace hincapié, ya que en este caso el personaje

es, por sobre todas las cosas amado por el escritor, seguramente, testigo real de la vida de Studs. El temor a Dios inculcado por esa familia víctima de la ignorancia, pese a su bondad, le acosa.

El rechazo, el temor a la equivocación y el miedo al error, esa falta de seguridad que le hace correr por un camino con los ojos vendados y el alcohol como único refugio, como única forma de sedar ese dolor espiritual. Sufirá el drama familiar de una hermana que desea casarse con un muchachito judío y finalmente lo hace, un judío que renegará de su religión para convertirse al catolicismo y con ello el aburguesamiento trabajando como regenteador de casas de juego. Un amigo de su época de billar, Daniel O'Neil, un escritor bohemio, también judío, que refugia sus esperanzas en el socialismo y en Spinoza, en el viejo Baruj, y que al ser detenido, o mejor dicho,



El atormentado rostro del viajante imaginado por Bioy Casares en "El atajo" interpretado cuidadosamente por Osvaldo Terranova.

llevado al precinto por el deplorable estado en que se hallaba, es ayudado, ante su sorpresa, por un "hombre de azul" de los años '20.

Pese a no ser judío le ayuda: el también es parte del pueblo.

Una fiesta y un ebrio que viola violentamente a su propia esposa luego de aporrear a Studs con saña creminal, le convencerán de dejar la bebida. Su encuentro con Katherine, una delicada y sencilla muchacha de la que se enamorará, pese al recuerdo, siempre presente en su memoria, de aquella que no pudo ser. Pero la miseria y el dolor causado por el poder del dinero a su propio pueblo, al que dice representar y defender, al cual envía a la guerra con esa vil excusa, al cual sabe deshacer con crisis como las del '30 le destruyó. Las colas interminables para encontrar trabajo, tan solo un puesto de botones sin sueldo, sujeto a las propinas, y dentro de

su propia familia, el marginamiento ante su hermano menor que se prepara para ser sacerdote, una hermana acomodada y una madre alienada por el fanatismo religioso.

La miseria y la destrucción y el vagar para conseguir ese mango para poder casarse con aquella que ahora espera un hijo suyo. El país de la libertad estaba destruyendo el mito de la sociedad "occidental y cristiana". Son sólo slogans. La verdad es otra, cruel, dura. Studs terminará en un lecho de muerte, luego de caer en un callejón bajo la impetuosa lluvia de otoño. El final y en medio del sueño postrero el recuerdo de aquellos rostros, de aquellos religiosos que le atormentaron la niñez; su familia castradora; Katherine, y la caída de un árbol... Ese recuerdo instantáneo como el de **El puente sobre el río Buho**, un fogonazo de nostalgia: "Todo lo que yo

hago es pintar una casa por dentro y no por fuera...". La muerte. "Soñaste, sufriste, moriste... no comprendiste que la vida no necesita de héroes, descansa en paz, Studs, amigo mío...".

Studs Lonigan constituye una excelente reconstrucción reflexiva de aquellos años, lograda pese a la edad de Goldtone, que no conoció aquellos años (nació en 1931). Su habilidad reside en mostrar una época clave y pintarla fuera de los esquemas, en las raíces mismas de un pueblo y para ello se sirve de excelentes actores como Harry Hamlin, como el rudo Studs, Charles Durning como el padre, o Jessica Harper como su hermana.

Studs Lonigan sobresale de una manera sin precedentes y Goldtone obtiene así el fresco más desgarrador de una época que ca se debe olvidar. El hombre y la crisis de una sociedad.

Claudio Daniel Minghetti

mán (última vuelta de tuerca), pareciera instalarse resueltamente al universo cotidiano, aceptando en su memoria, acontecimientos y conocimientos trágicos y dramáticos con los que seguramente seguirá viviendo, sin atreverse a cambiarlos.

La centelleante alegoría de Bioy Casares, ha tenido en Paolantonio, Terranova y Flores, re-creadores activos e inventivos. Es decir, se ha sido fiel al espíritu de lo imaginado por el autor de **La guerra del cerdo**, pero articulándolo armoniosamente dentro del lenguaje televisivo. La historia en sí es terrible. Habla de la cobardía del hombre. Muestra la fragilidad de la institución matrimonial —la provisoriedad de la pareja—, y subraya la precariedad de valores que, como la amistad, basamentan cierta mitología del ser humano de Buenos Aires. Y si de alguna forma la inserción del elemento "fantástico" implica la necesidad de que el hombre enfrente sus realidades, proponiendo inclusive un código que incluye castigos, el retorno a la "realidad-realidad" (aunque subsiste la idea del pecador castigado en forma hartamente severa, hasta para el cristiano más severo), complica al autor —Bioy Casares—, con una impiadosa visión de la condición humana, mostrando al individuo como a un ser resignado, cobarde, aferrado a seguridades cuya endeblez conoce en una rasante declaración de miserabilidad. Este mundo ha sido trasplantado por Paolantonio con una contundencia que no da lugar a dudas. Ha sabido dar **cotidianeidad** a su narración fantástica. Esta, por tal camino, se hace carnal, terrena. Dentro de este cuadro, Osvaldo Terranova empina sus mejores calidades de actor que

compone desde adentro, sin recurrir a tics, ni formalidades exteriores, engañosas de quita y pon. En la totalidad, el "infierno" propuesto tiene el aroma terrorífico que las circunstancias requieren. Los jueces de Guzman y Batistela —magníficamente interpretados también—, caminan con suma pericia por la riesgosa cornisa donde lo irreal y lo real confluyen. En contraposición, las secuencias del mundo doméstico, salen al aire con una carga pesadillesca —por contraposición—, que consiituye un verdadero hallazgo.

"El atajo". ATC, para el ciclo "Los espectaculares de ATC". Autor: Adolfo Bioy Casares. Dirección general y adaptación: José María Paolantonio. Dirección de cámaras: Héctor Flores. Producción ejecutiva: Héctor González. Intérpretes: Osvaldo Terranova, Aldo Braga, Hugo Soto, Gloria Ugarte, Ana María Caso, Augusto Kretschmar, Eduardo Amaro, Francisco Cocuzza, Alberto Clementín, Salo Vasochi y otros.

A. A.

FILMS EN TV

El ataúd maldito Deathmaster, Canal 13

Película de terror, categoría **Vampiros**, que, presentada en el ciclo **Viaje a lo inesperado** por el beneficioso sardonismo de Nathán Pinzón, tiene algunos detalles para rescatar.

Mas allá del bajo presupuesto con que fue realizada, **El ataúd maldito** es un film inevitablemente menor. Dentro de esa "minoridad", tiene algunos rasgos para señalar. En primer término, su director fue Ray Danton, actor de películas "E", generalmente ligado a los films de gansters. Además, es una "de

vampiros" ubicada en nuestros días. Y en tercer término, aunque sin mucha fuerza, la película, por boca del personaje central, el gran vampiro que anima Robert Quarry (quien fue asimismo productor de la pieza), sostiene la tesis de que el vampirismo implica una forma de vivir mejor y eternamente, aunque de noche, rescatando el carácter sectorial de la especie, frente a un mundo diurno que, desde Aníbal hasta Hitler, pasando por Napoleón y el fanatismo de las Cruzadas, marcha hacia su propio holocausto. Tesis bastante inquietante aunque para nada original, y si el "vampirón" del caso trata de hacer su colecta en este film, entre presumibles hippies, finalmente es vencido por un joven perteneciente a nuestra cuerda y racionalizada Cultura Occidental, aliado con algunas sanguijuelas.

Pigmalión Canal 13

Una cálida y regocijante versión de las celebradas páginas de George Bernard Shaw, que realizaron Anthony Asquit y Leslie Howard, con este último en el rol del profesor Higgins y la entonces debutante Wendy Hiller, como Elisa (es decir, cubriendo los papeles que, algunas generaciones más aquí, hicieron Rex Harrison y Audrey Hepburn en la exultante comedia de George Cukor **My fair lady**, más el agregado musical que proveyó Arthur Honegger.

En la realización, el binomio Asquit-Howard consiguió una excelente comedia. Tanto como para que Cukor, lustros después, la usara de modelo casi textual. Una revisión afortunada.

A. A.

STUDIO 64 S.A.
FOTOGRAFÍA PUBLICITARIA
LABORATORIO PROFESIONAL
DIAPPOSITIVOS E-6, REVELADOS EN EL ACTO
CIBACRHOME, PRINT Y TRANSPARENT (DISPLAYS Y POSTERS)

El Mejor Servicio Profesional a su disposición de 9 a 19 horas

ESTADOS UNIDOS 943 - CAPITAL

TELEF.: 23-3077

EL CINE . . . EN SUS COMIENZOS

(Primera parte)

Allá, muy lejos en el tiempo surgen dos nombres que mucho hicieron para que el cine fuera como tal, un instrumento expresivo y revolucionario: Louis y Auguste Lumière. Atrás de ellos muchos otros, menos recordados, como Marey y su famoso fusil; Muybridge entre los más representativos que se encargaron de darle forma, lentamente, al instrumento capaz de sintetizar una idea: la imagen en movimiento. Pese a que los norteamericanos aún pretenden restarle importancia a los Lumière levantando salmos a Edison, aduciendo entre otros motivos la exhibición que en 1894 el famoso inventor hiciera de su Kinetoscopio, es indiscutible que la primer imagen en movimiento proyectada se debe a la labor de estos dos hermanos de Besançon. Hijos de un fotógrafo y fabricante de productos químicos para esa industria naciente, la de la imagen, serán los destinados para inventar el procedimiento del bromuro de plata y progresar económicamente al llevar adelante su fábrica de Lyon. Louis es débil de salud, lo que le impide ingresar al Politécnico. En su juventud ambos se interesarán por todo lo relacionado con la forma de encontrar la imagen en movimiento y del instrumento que proporcione tal efecto. Es así que el 13 de febrero de 1895 en París, se registra "un aparato que permite la obtención y la visión de pruebas cronofotográficas, en el que una cinta destinada a recibir o haber recibido las impresiones sucesivas, se anima con movimientos intermitentes separados por intervalos mediante puntas o garras que penetran en las perforaciones regulares practicadas en el borde de la cinta; esta cinta recibe o muestra las impresiones sucesivas por una ventanilla abierta y descubierta alternativamente merced a un disco que sirve de obturador" como reza en la patente N° 245.032.

Charles Moisson, un técnico de



El anuncio de la primer exhibición de Lumière:
"El regador regado"

los talleres Lumière se transforman en el primer constructor de un aparato de "cine". Película transparente de la New York Celluloid Company y al grito de "¡Sigan, sigan caminando!" los obreros de su propia planta quedan impresos para la eternidad. Poco tiempo después el invento es presentado ante los miembros de la Societe D'Encouragement Pour L'Industrie Nationale (Sociedad de Protección a la Industria Nacional), junto con una conferencia de Louis sobre este nuevo hallazgo y sobre fotografía en color. El 10 de junio del mismo año ante la celebración del Congreso de las Sociedades Fotográficas de Francia exhibe el cinematógrafo en la Sala del Palacio de la Bolsa proyectando ocho cortos. El 10 de noviembre lo hará en la Asociación Belga de Fotografía y el 16 de noviembre en la apertura de cursos de la Sorbona. Por 30 francos el italiano Volpini alquila a los Lumière el sótano de su café en el Boulevard de los Capuchinos, un distinguido paseo en la margen derecha del Sena. Pocas personas y un cartel al frente alerta a los transeúntes: "Este aparato inventado por los señores Augusto y Luis Lumière permite registrar una serie de imágenes instantáneas, todos los movimientos que durante un tiempo de

terminado, ocurren delante del objetivo y reproducir esos movimientos proyectándolos en tamaño natural sobre una pantalla y ante una sala entera". La recaudación, sólo 35 francos. Fue la luz. **L'Arrive d'un train en Gare de la Ciotat** y **L'Arroseur arrose**, el primero el asombro, el segundo, la primera pieza de ficción del cine. A fines del 95 Lumière envía representantes a otros países con el fin de promocionar su invento. El futuro. En 1897 se filma la coronación del que sería el último Zar, Nicolás II en Moscú y simultáneamente la asunción del presidente McKinley en los Estados Unidos. El éxito. En 1898 el catálogo de Lumière ya tiene más de 1000 títulos, incluidas las dramatizaciones de Fausto y Vida y pasión de Jesucristo. Louis produjo 2000 títulos, dirigió 60 para abandonar la producción al finalizar la Exposición de París del 1900 (gran error de esta exposición recibir el siglo un año antes de la iniciación del XX, ya que el siglo comienza correctamente en 1901). Louis fallecerá el 6 de junio de 1948 víctima de un ataque cardíaco, su hermano Auguste lo hará seis años después, pero su obra ya estaba concretada. El cine se había transformado en el arma más poderosa, en el arte de las artes.

LA APERTURA LATINOAMERICANA



(Tercera
nota)

Escribe
Jorge Glusberg

Es habitual reducir la complejidad del problema del videoarte en su relación con un contexto, a una simple descripción de las características técnicas de este canal de comunicación.

Limitar el videoarte a ciertas consideraciones acerca de su carácter electrónico o de experimentación con sintetizadores, deja fatalmente de lado la significación de las secuencias, el tipo de eficacia que este canal ejerce sobre la mentalidad de los receptores. Pero, lo que es más grave, deja de lado el conjunto de las condiciones del medio o del mensaje, es decir, todas las variables intervinientes en la creación. Se toma al producto como un hecho aislado y se le diseña.

En relación al video, los mensajes que transmiten han sido considerados tradicionalmente como informaciones, que, a partir de una fuente, permiten la comunicación con un amplio número de destinatarios. Esta visión de los mensajes como medios de comunicación se inscribe en una perspectiva funcionalista que otorga a los medios masivos un simple valor instrumental.

Desde hace unos años, Marshall McLuhan defiende este punto de vista y se convierte en el ideólogo de la tecnología. Su tesis, en términos esquemáticos: el valor del mensaje depende casi fundamentalmente de las características materiales del canal que le sirve como infraestructura. Sin embargo, numerosos investigadores latinoamericanos se opusieron a estas definiciones y trataron el tema desde otras perspectivas. Pero hasta ahora no fue abordado el tema en relación con la práctica artística sino con los grandes medios colectivos como la televisión o el cine comerciales.

En este sentido, los análisis realizados no consideran las particularidades de la producción artística latinoamericana sino como simples simulacros locales de las grandes producciones que alimentan el consu-

mo masivo de "espectáculos", sin tener en cuenta dos factores fundamentales: la especificidad de los productos artísticos frente al panorama de la producción comercial, y el hecho de que aun las copias de materiales comerciales de gran consumo elaboradas en América Latina presentan importantes diferencias con respecto a los productos importados, como las series o las películas de largometraje.

Con respecto al primer factor, es comprensible que al investigador de la comunicación social le interesen los productos de gran consumo y deje de lado el análisis de los materiales de circulación restringida a ciertos grupos minoritarios, como lo son los que producen o consumen videoarte.

Pero, en cuanto al segundo de los factores, se ha dejado de tener en cuenta, en casi todas las investigaciones, que la reproducción local de la categoría "espectáculo" en cine o T.V. no es nunca la similar al material original, al modelo. Es un error considerar que en condiciones de producción artística diferente, en circuitos comerciales de otra naturaleza o en función de un consumo específico distinto, se "reproduzcan" los modelos primitivos. Lo "espectacular", en el caso del cine, o lo "intimista", en la T.V., reconocen tantas variedades como ámbitos culturales y niveles de interpretación existan. Con otras palabras, las diferencias interculturales e históricas condicionan la naturaleza de lo que se entienda, en cada caso, por cine o televisión para el gran público, y la forma en que el producto se acepte o rechace.

A partir de estas constataciones, podemos internarnos en la teorización de las relaciones entre los medios cinematográfico y televisivo como tales, antes de abordar su consideración como elementos o medios artísticos.

El cine y el video comerciales, las superproducciones, las series de T.V. o los programas en vivo, promueven una ilusión: la de estar inmediatamente



Las manos y el mito del oro, en la alegoría visualizada por Jorge González Mir.



Los rostros del hombre, en la visión del video artista, Michele Sambin.

conectados con ciertas "realidades", dado que la lectura o decodificación por parte de las audiencias es inmediata y accesible. Este hecho produce la ilusión de una referencia directa a lo real, de una conexión espontánea entre el significante de la pantalla grande o chica y algún referente o tema común a una lectura convencional.

En esto se basa su eficacia y su difusión: lo preponderante, en estos casos, es una suerte de ocultamiento de las características específicas de creación de las imágenes, que incluyen, normalmente, complicados mecanismos de selección, montaje, procesado y combinación de secuencias. Todo esto es consumido en forma natural, por el hecho de que la familiaridad del espectador con ese tipo de codificación es, normalmente, muy grande. El consumo maquinal de las imágenes se debe a una difusión generalizada de complejos sistemas connotativos, y la "naturalización" de estos medios en tanto masivos, responde a códigos complejos.

Desde el punto de vista semiológico, la complejidad y la variedad de los códigos que intervienen en el producto cinematográfico han sido analizadas, entre otros, por Christian Metz y Umberto Eco. En la producción y el consumo de imágenes no hay nada "natural", sino mecanismos de "naturalización" de los más variados géneros y especies.

Siguiendo con el esquema tradicional de la teoría lingüística que discrimina, a partir de Hjelmslev, expresión y contenido, el fenómeno de video puede ser analizado así:

infraestructura material	estructuras técnicas	mecanismos de la expresión (retóricos)	plano de la expresión
realidad o contenido narrativo	estructuras semánticas	mecanismos del contenido (significativos)	plano del contenido

Los sistemas de codificación mencionados, que "naturalizan" a los medios en los procesos de comunicación masiva, se relacionan, fundamentalmente, con las estructuras técnicas descritas como organización de secuencias, planos, velocidad media de transmisión, etc.

En la medida en que estas formas coincidan con las expectativas de la audiencia, el contenido se vivirá como natural y el medio será un simple reflejo de la realidad.

Pero, si varían las reglas formales del sector "estructuras técnicas", todo será visto como transgresión a la "copia" de lo real o bien como un jeroglífico incomprensible. Mientras no se infrinjan las pautas formales de transmisión en el canal video, la menor o mayor dificultad en la interpretación del producto tendrá que ver con el "contenido" y no con la "expresión".

En otros términos: un "tema" puede ser más o menos aburrido, más o menos complejo; una trama narrativa se verá como ofertora de dificultades a su comprensión unívoca, etc. Pero, cuando entra en el juego la forma de la expresión, cuando son las téc-

nica significantes las que varían alterando los códigos convencionales de transmisión (alteración de la velocidad media de los planos, efectos en el juego de los recursos técnicos, etc.), se opera en el mensaje una transformación cualitativa.

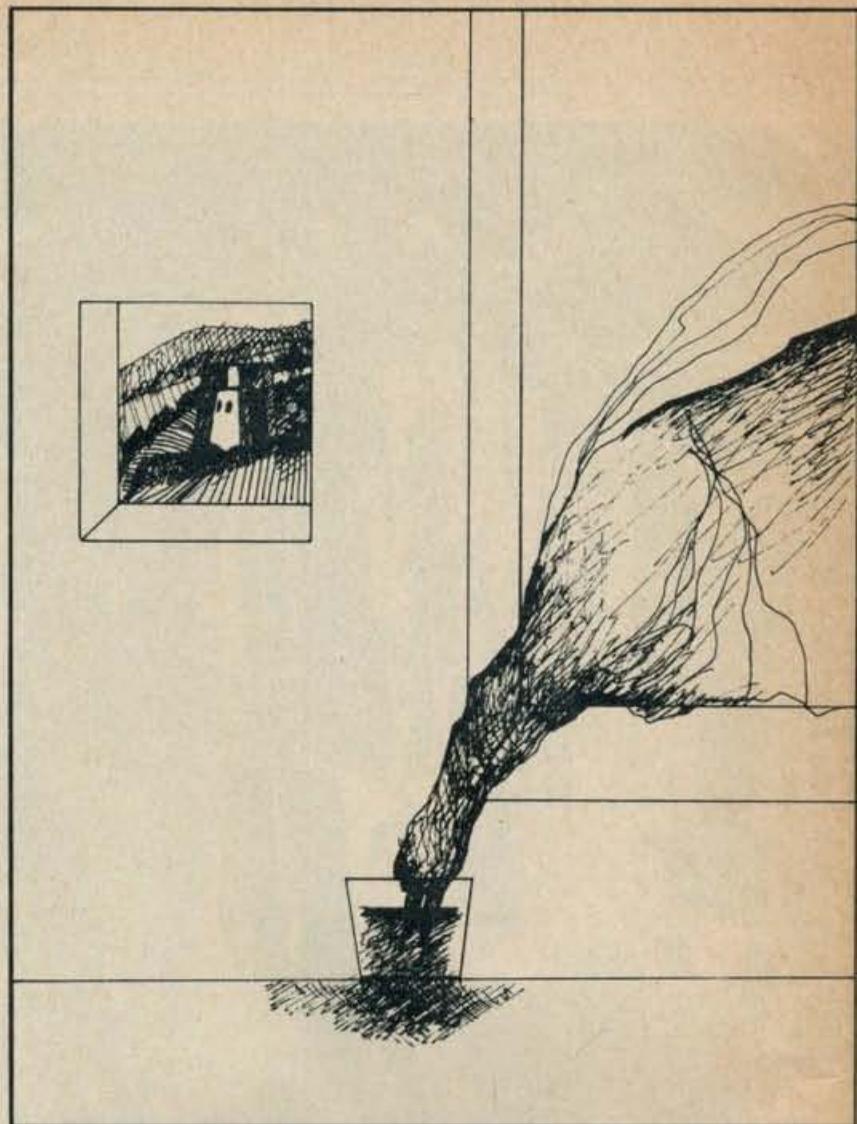
El juego con los recursos formales se transforma en un problema para la recepción estereotipada: la alteración de los códigos correspondientes al procesamiento técnico del material visual anula el "realismo" y pone al descubierto la materialidad misma del mensaje y la convención que regula todas las operaciones de elaboración de la imagen. El espectador medio acepta no comprender una trama temática, pero rechaza enfrentarse con una alteración de las formas congeladas que rigen el proceso de elaboración técnica. El verdadero jeroglífico, a nivel de la comunicación de masas, no es nunca el temático sino el técnico. En realidad, el cine o la T.V. comercial elaboran ya como mercancía cierto jeroglífico temático, de vasto consumo. No es necesario que el relato sea comprendido, sino que ofrezca ambigüedad y posibilite una interpretación discrecional.

La transformación cualitativa a que aludimos con respecto al video, en la medida en que se transgreden las pautas convencionales de orden técnico, es decir, de los códigos correspondientes a la forma de la expresión en el diagrama a se relaciona con el pasaje de dichos medios a la dimensión estética.

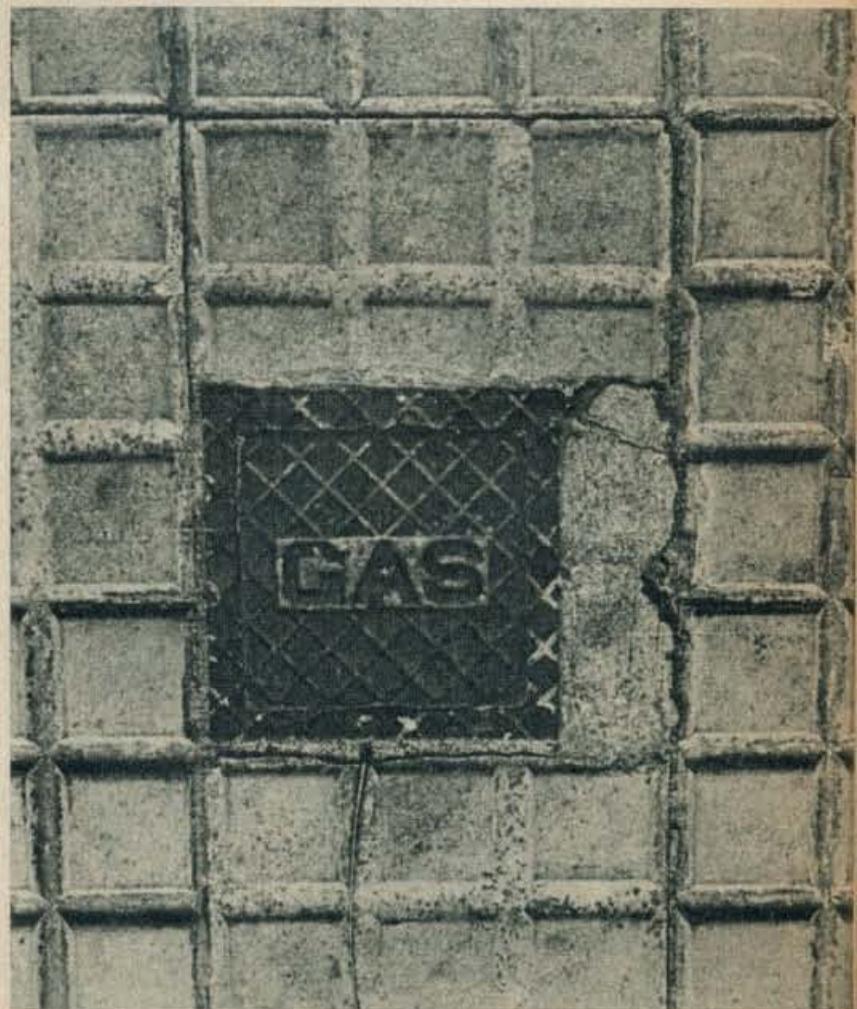
Un denominador común de los videos es el hecho de centrarse en su capacidad autorreflexiva, en su propiedad de "jugar" con sus propios mecanismos formales. Por su parte, el cine experimental centra lo específico de su lenguaje como medio artístico en la explotación de recursos que le son propios, en el desarrollo de una retórica que lo define frente a los demás medios de comunicación. El iniciador indiscutible del lenguaje cinematográfico en su especialidad, S.M. Eisenstein, realizó en su momento una exploración sistemática de los recursos formales del medio. Vemos así que tanto el videoarte como el cine experimental pueden ser definidos por una retórica autorreferencial, por un centramiento en sus recursos propios: por una constante referencia a sus condiciones productivas en el orden técnico. Esto ilustra el fenómeno que hemos llamado "transformación cualitativa", centrada en una muestra de las condiciones técnicas de elaboración de los productos artísticos, en particular el video. Al manifestar estas condiciones, el proceso generativo de este medio en su dimensión estética puede ser ilustrado en el siguiente diagrama:



En el diagrama b la retórica propia del videoarte está estrechamente vinculada con la referencia de los mensajes a sus propios códigos o matrices de significación, las que a su vez están determinadas por las "condiciones generales" de distintos tipos: historia regional de los códigos o matrices de significación, las que a su vez están determinadas por las "condiciones generales" distintos tipos: historia regional de



La Peste introduciendo en las casas, en la propuesta del argentino Clorindo Testa.



Las veredas de Buenos Aires: un tipología urbana en las precisiones de Jorge Glusberg.



Otras vez las confrontaciones del rostro,
en la perspectiva de Michele Zarza.

las manifestaciones artísticas, estructura social y cultural del contexto en el que se realizan las obras, etc.

Pero, en cada contexto cultural, al variar las condiciones generales de la creatividad —el repertorio de los medio técnicos, la concepción del operador-artista, la recepción de las obras, etc.—, se alteran sensiblemente las formas expresivas. Y aun cuando los medios técnicos fuesen análogos, las obras se verían modificadas en su faz estilística si cambiase cualquiera de los demás factores.

Esta certeza nos permite trazar una primera distinción referida a las alteraciones que derivan de una distinta disponibilidad de adelantos científico-técnicos, temas que se relaciona con un estudio de la importación y exportación de tecnología en los distintos países, es decir, que se conecta estrechamente con la economía política. En efecto, en las naciones cuyo nivel de desarrollo e importación de tecnología es menor, como sucede en América Latina, los medios disponibles obligan a un procesamiento cuyas características podemos resumir de la siguiente manera:

- a) el videoarte tiende a ser de tipo documental;
- b) su retórica es menos compleja y se aleja de lo que hemos denominado videoarte "formalista";
- c) aparecen maniobras estilísticas nuevas, que no derivan tanto del juego con aparatos electrónicos como de una mayor actividad en el terreno del ingenio personal; y
- d) las obras se mantienen "temáticamente" ligadas a sus condiciones específicas de generación.

Con respecto al punto a) es importante destacar que, al carecer de instrumental altamente desarrollado y estarles excluidas ciertas posibilidades de "juego" con las imágenes, los artistas latinoamericanos se inclinan por un tratamiento de carácter más testimonial, proponiendo como referente las condiciones objetivas de su entorno y utilizando al video como registro de las determinaciones externas. En tal sentido, el trabajo de estos operadores invierte el signo impuesto al videoarte por los países tecnológicamente evolucionados, que se orienta hacia la tematización

de las condiciones técnicas antes que a las sociocontextuales, como sucede en Estados Unidos y Europa. Pero sería equivocado suponer que la limitación tecnológica es el único factor que conduce a esta tendencia videográfica. Son tan importantes como ella los elementos derivados de las problemáticas regionales existentes en cada área. Hay, en consecuencia, dos fuerzas complementarias que llevan al video latinoamericano a asumir su carácter predominante documental y testimonial: las que tienen que ver con la tecnología y aquellas que se vinculan con el peso de las condiciones sociales y culturales.

Existe la suposición de que la referencia a la "realidad" es un mecanismo sencillo y fácilmente accesible. Por el contrario, desde el punto de vista retórico, esa referencia exige todo un ejercicio de creatividad y, para el consumidor de video, un aprendizaje especial. Así los artistas que fundamentan su producción en la referencia a la realidad que los rodea, se ven frente a una ardua tarea de verdadera "producción" de dicha realidad. Entre los mecanismos más importantes de esta producción se cuentan los de verosimilitud, en la medida en que el operador intenta ser creído por sus receptores e influir sobre sus representaciones del mundo.

Un buen ejemplo de esta actividad de creación de videoarte relacionado con la realidad externa, quizá lo constituyan las obras de los integrantes del Grupo CAYC, desde las sociedades artificiales de Luis Benedit hasta las alegorías religioso-nativistas de Leopoldo Maler, desde la transformación de restos de paisajes y construcciones humanas de Jacques Bedel hasta los simulacros de rituales místicos de Alfredo Portillos, desde las metáforas ecológicas de Clorindo Testa hasta las propuestas vinculadas con el hambre y la desnutrición que elabora Vicente Lucas Marotta.

Podemos, entonces, hablar del video latinoamericano como un arte que no se atiene a los códigos establecidos sino que desnuda permanentemente los procesos de la creación estética.

TODAS LAS

“EL NIDO”

Ese ser español

A existe esa entelequia llamada **cultura española**, ese temblor que identifica a un tal **ser español**, tales situaciones, como nunca, se representan en **El nido**, de Jaime de Armiñán. Los lúcidos y crueles humoristas nacidos al oeste de los Pirineos, en más de una ocasión jugaron señalando hacia el este de tales estribaciones: “Por ahí está Europa”. Ellos sabrían —saben—, por qué lo dicen. Recíprocamente, hacia el otro lado, están marcando la existencia de esa otra unidad, España, tan identificable, con lo suyo, como otras regiones de fuera y dentro del Mercado Común Europeo.

El nido es la mínima (?) historia de la relación entre un sesentón solitario y una niña de trece años. Una historia de amor. Un escorzo sociopolítico. Una tragedia. Todo ello y lo que queda en el tintero. Los protagonistas urden su historia en uno de esos **pueblos blancos** que poetizó Antonio Machado y que cantó Joan Manuel Serrat. Un pueblecito casi perdido en medio de una naturaleza entre agreste y dócil, para cuyos habitantes, Salamanca es la única referencia a cierta urbe, lejana inclusive. Y esa historia es la de una aproximación que tiene la facultad de cosquillear —y algo más—, en los ánimos de quienes habitan en la comunidad aludida. Entonces, el film de Armiñán, empieza a tejerse sobre estos innumerables personajes, secundarios tal vez —secundarios?—, que desde su anonimato parcial o total pasan a convertirse en protagonistas. Máscaras cuyo funcionamiento, va modelando la relación de la pareja aludida, conduciéndola hasta un desenlace que, a la postre, no hace más que iluminar el unamuniano “sentimiento trágico de la vida”.

El sesentón, ya desde el comienzo del film, es casi un rezago que quiere creer, y cree en el milagro. Dirige entonces, en la soledad del bosque, tumultuosas pero serenas orquestas invisibles. No por azar, desde la banda sonora Jaime de Armiñán impone el oratorio de Joseph Haydn **La Creación**, que el músico compuso pasados los 60 años, a modo de una celebración de la Naturaleza y aquello que alude en el título de su obra. Como no habría de reaccionar semejante sujeto, cuando en el bosque mismo encuentra un signo, una señal?. La niña, a su vez (niña-mujer, podría decirse), ama a los pájaros, pero en la escuela recita la letra que corresponde a Lady Macbeth, y, además, cría un halcón en la soledad de su habitación.

Sobre estos dos personajes, comienzan a ir y venir **los otros**: un sacerdote amigo del hombre, con menos inteligencia que afecto para repartir; la autoritaria y reprimida madre de la niña; el domesticado padre, carabinero subalterno; el superior del mismo, un carabinero de tiempos ligeramente pacíficos pero carabinero al fin y ya está todo dicho; la maestra de la niña, ocultando de los demás aquello que los demás reprobarían, inteligente y juguetona a la vez, con capacidad de seductora y seducible, celosa inclusive de la niña; el ama que maternalmente cuida del sesentón teniendo la leche caliente “a punto” y sabiendo astutamente cuando golpear una puerta o cuando ce-

rrarla con delicadeza, una supermadre y algo más en potencia, siempre de oscuro como cuadra. Y muchos **otros**, como un coro griego pero español. Entonces, su comentario es el silencio. Pero este silencio es cómplice de quienes prueban el acercamiento de los personajes casi centrales de **El nido**.

Al encontrarse, don Alejandro y Goyita —el sesentón y la niña—, han dado el puntapié a un juego peligroso, pues no cuenta con la venia, el OK de los otros. Esos otros, que, para Sartre, se homologan al Infierno. A horcajadas de sus propios intereses —espirituales, mágicos, lúdicos—, don Alejandro y Goyita arman un universo propio. El hombre, tal vez, está probando su última carta a propósito de un amor imposible. Pero no por eso, menos amor. Además, él necesita creer por una vez más. Entonces, la aparición de Goyita, barrerá como una saludable brisa el precario equilibrio de su mundo: una casa caliente y confortable, servidumbre obsequiosa, libros queribles y estereofónico a su alcance, minicomputadora con quien disputar una partida de ajedrez, intimidad. Es decir, barrerá **su soledad**, sacándolo a la intemperie. Una intemperie indefectiblemente **vital**. Por su parte, Goyita, Goya, al encontrarse con don Alejandro empieza a sentir su propia infancia como un horizonte que se va adelgazando tras el cristal de la ventanilla de un tren que marcha con bastante celeridad. Advierte su fuerza. Puede contestarle a la madre con aspereza: enfrentar a los padres no le duele demasiado, y sobre todo, **puede**. Sin saberlo a ciencia cierta, sus ojos refractan **juicios** donde hasta un par de años atrás, sólo había cariño. Inclusive dice por lo bajo palabras terribles: **matar**, después de todo, tiene tantas letras como **vivir**. Lady Macbeth, quizá, no sólo se acuña en el escenario.



PELICULAS



Criar —dominar—, un halcón resulta, inconscientemente, una tarea particularmente seductora.

El acercamiento de dos seres, vetados por los otros, esa totalidad que identifica a la comunidad. Tal, el tema de *El nido*. Su arduo contrapunto, oscuro como el interior de las iglesias españolas, cuyas tinieblas —como es sabido—, se oponen a la luminosidad de los claustros italianos.

¿Qué hubiera pasado con la relación Alejandro-Goya de no haberse inmiscuido los otros? La pregunta me atrajo, en el mismo instante en que descubría su idiotez elemental. El desarrollo de las situaciones —y más allá de modificaciones formales o anecdóticas—, no podía ser otra que la expuesta, ya que lo que Jaime de Armiñán inventa con su película, con independencia de la historia del sesentón y la niña-mujer, es una metáfora, una reflexión sobre el **ser español**. Sobre una

de las tantas **esencialidades** (si se me permite la inestabilidad metafísica de la palabra), de una comunidad, en un lugar y un tiempo. De ahí que de *El nido* surja, transparente, la España libertaria y la e Torquemada. Aquella de la que Juan Ramón Jiménez tomó prestado a Moguer para reinventar la levedad y la armonía, y esa otra, donde el fascismo camino sigiloso para asesinar a García Lorca. La España Negra y aquella otra, donde la libertad aún es posible. Todo ello, en esta fábula acerca de la realidad, que Jaime de Armiñán, jacobino romántico, hilvana para decir por ejemplo, que, a pesar de todo, de amor también se puede morir. O que la propia muerte es un precio aceptado para preservar —en el que sobrevive—, la imagen de ese mismo amor.

Por cierto que cada acto definitivo —la muerte—, cierra una parábola cuyos significados e interpretaciones posteriores, se multipli-

can prodigiosamente. Ahí comienzan, obviamente, otras disgresiones, otros films, otros artículos.

"El nido". Dirección, argumento y guión: Jaime de Armiñán. Fotografía: Teo Escamilla. Música: Haydn, anónimo del siglo XVII y Maxence Cantelobe. Intérpretes: Héctor Alterio, Ana Torrent, Luis Politti y otros. Distribuidora: Nova. Fecha de estreno: 2-4-1981. Cine: Monumental.

Alfredo Andrés

"EL NIDO" (2)

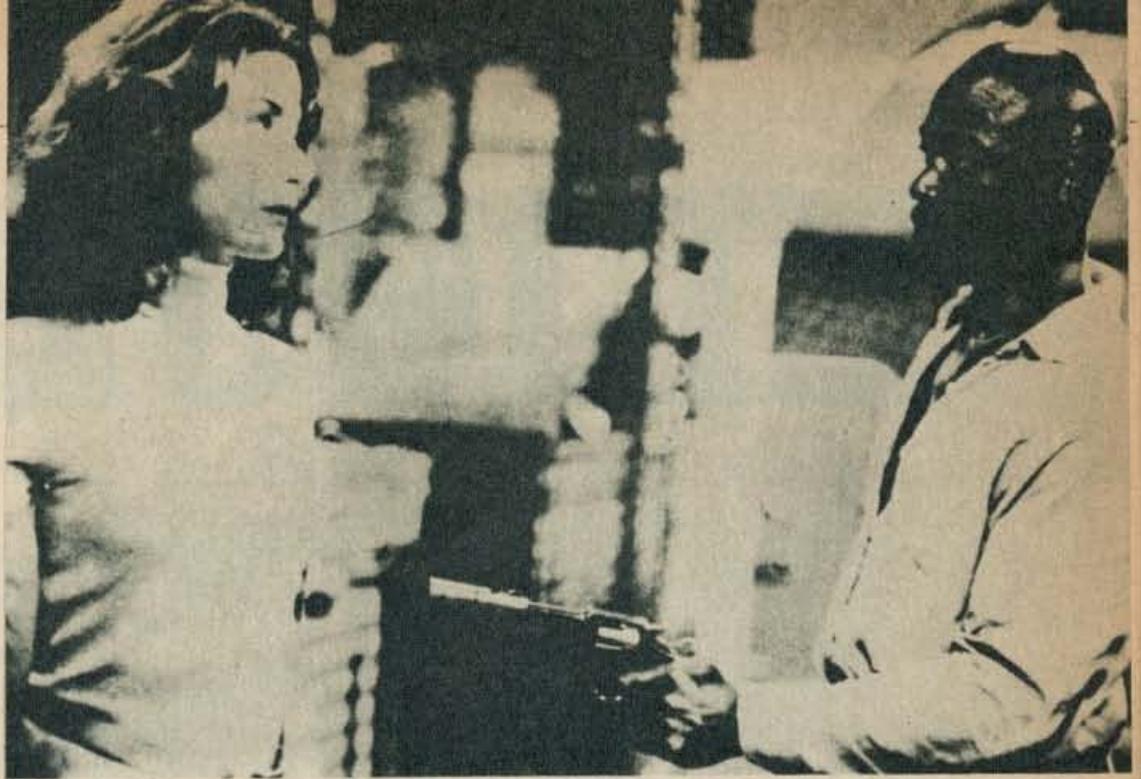
Cuando la gente echa por la boca vocablos misteriosos, como moral y buenas costumbres y fabrican un edificio de normas, costumbres y leyes consuetudinarias, es entonces cuando se creen con el derecho de manosear y frustrar aquella relación de quienes no han aprendido la ley. Es así que la unión entre Goyita (Ana Torrent) y Don Alejandro (Héctor Alterio) debe ser herida de muerte por el resto, porque sus ojos dejaron de ver la pureza que encierra y medita el quehacer de una niña de 14 años, quehacer que ha decidido unir a un ser mayor tan lleno de soledad como el vuelo de un pájaro sobre un follaje verde y debajo de un cielo inmensamente azul. La lucha continúa, y en ella, hermosos diálogos entre Don Alejandro y el cura (brillante interpretación de Luis Politti). También un lúcido juego de la verdad entre la alumna y su maestra. El desenlace es suyo señor espectador, yo lo resumo en aquel proverbio que dice: **Más vale avanzar y morir, que detenerse y morir.**

Desgraciadamente el Ente de Calificación Cinematográfica tampoco ha comprendido la pureza de éste film, prohibiéndolo para menores de dieciocho años.

E. W.

"ASALTO A LA PRISION 13"

Imaginación al poder



Fatalmente la Comisaría Nº 13 hará honor de antiguas tradiciones y desencadenará su maleficio. Un día —exactamente el mismo en que se ha decidido su desmantelamiento— un grupo de personas se encontrarán azarosamente allí, para cumplir un oscuro designio, del cual serán meros figurantes: el Destino desconoce las jerarquías que sus actores disputan, ignorantes de que como afirmaba **León Bloy** el que limpia las botas del Zar puede ser más responsable ante Dios". Pero ante la cobardía o el coraje los hombres prefieren siempre el estrellato.

El día en que la fatídica comisaría debe ser clausurada un grupo de "guerreros de la noche" decide atacarla y reducirla literalmente a escombros. Ignoran que un decreto burocrático la ha convertido prácticamente ya a tal condición. Un policía negro ejecuta la orden.

Paralelamente, tres condenados a muerte son trasladados hasta una prisión donde los espera el verdugo. Uno de ellos —a causa de una enfermedad contraída en la cárcel— entra en agonía, y el oficial a cargo de su traslado decide parar para llamar a un médico en la comisaría más cercana.

En otro lugar un padre viaja con su hija de unos diez años en un automóvil, accidentalmente la niña es asesinada en medio de una disputa entre los "guerreros". El dre enloquecido, y luego de intentar vanamente vengarse, huye hasta una comisaría cercana a pedir auxilio...

El lugar es la comisaría Nº 13, y una vez que todos estos persona-

jes han coincidido allí —además de dos mujeres que trabajaban hasta ese momento en ese precinto—, la banda comienza su tarea de violenta y ordenada demolición. A la primera escaramuza, quedan con vida el policía negro, una de las dos mujeres, y dos condenados a muerte (uno de ellos también negro). Afuera una banda de blancos y negros quiere acabar con todos ellos.

Es frecuente todavía la utilización de la palabra "pesadilla" atendiendo exclusivamente a sus características más ramplonas o externas. Si bien se admite un orden en las pesadillas, este deberá ser el del tremendismo más pedestre cuando no el de la fantochada más vulgar. Pero una pesadilla puede ser —generalmente es— la repetición de una acción por demás convencional privilegiando sus aristas más alarmantes; por ejemplo: el temor al fuego se convertirá en un infierno. **John Carpenter** en **Asalto a la Prisión 13** estructura una pesadilla fílmica al llevar ciertas situaciones clásicas del cine (la cárcel sitiada, las relaciones entre los defensores, la constante amenaza

de los atacantes) hasta sus últimas consecuencias. De esta forma prodiga el número de los atacantes, mientras el profesionalismo de los defensores alcanza grados de destreza cibernética. Mucho más que en sus films posteriores (**Noche de Brujas**, y **La niebla**, conocidos en la Argentina en orden inverso a su realización), **Carpenter** se inclina por un territorio decididamente onírico.

Noche de brujas o **La niebla** eran films de "horror puro" lo que los hacía por un lado más fáciles a las clasificaciones convencionales y por otro, era más sencillo participar de las estructuras estilísticas que proponían. Pero **Asalto a la Prisión 13** es un film que propone un argumento "realista", resuelto en términos oníricos; como todo el verdadero cine por otra parte. Es así que categorías como "verosimilitud" o "inverosimilitud" pierden aquí el sentido que se les da en la "vida real". Ante un film como **Asalto**... preguntarse aisladamente qué significa tal o cual secuencia sin buscar su sentido dentro de la totalidad de la obra, no sólo es ingenuo sino lo que es aún peor: es un error.

Asalto... es, por otra parte y como todos los grandes films de los últimos años, una obra cinematográfica que continuamente remite al cine.

Toda la película de **John Carpenter** es un homenaje a uno de los más grandes creadores de todos los tiempos: **Howard Hawks**. Básicamente **Asalto**... parte del mismo esquema dramático de **Río Bravo** (1959) y además de citar



literalmente algunos parlamentos ("Me haría el honor de caminar junto a mí?") recrea a través de todos sus personajes (especialmente la relación que se establece entre uno de los condenados a muerte y la mujer) el universo del autor de **Al borde del abismo**. Es a partir de allí donde fundamentalmente comienza el goce de este film magistral que **Carpenter** ha entregado a los cinéfilos.

"Asalto a la Prisión 13" (Asalt at the Precinct 13). Dirección y Guión: John Carpenter. Fotografía: Douglas Knapp. Música: John Carpenter. Intérpretes: Austin Stoker, Darwin Joston, Laurie Zimmer, Nancy Loomis. Año de producción: 1976. Origen: EE.UU. Estreno: 23-3-81. Cines: Gran Rex y Callao. Distribuye: Gamo Producciones.

Angel Faretta

"EUGENIO, UN NIÑO SIN AMOR"

¿Dónde están mis padres?

La filmografía del veterano realizador italiano **Luigi Comencini** se caracteriza por su irregularidad. Tanto en comedias como en melodramas, los altibajos son constantes. Aunque debo acotar que sus últimos trabajos han ido superándose uno tras otro. En **El gran embotellamiento**, no supo llenar —con el "seleccionado" de actores (**Girardot, Rey, Depardieu, Sordi, Molina, Dewaere, Tognazzi**, etc.) que contaba— una historia que quedaba vacía, donde solamente alguna que otra anécdota resultaba eficaz.

Con su siguiente film **¿Quién desaloja a esta gente?** (Il gatto), el tono grotesco se acentuaba aún más, ayudado un poco por el trasfondo policial de la historia. Son justamente los momentos de pesquisa y seguimiento de los diferentes inquilinos, los que aportaban los mejores minutos del film. Pero éste se extendía demasiado, la resolución tardaba, los baches aparecían y la narración ya no era fluida. Por otro lado el guión simulaba una crítica social (como sucedió también en **El gran embotellamiento**) que tan sólo era aparente.

Al igual que los personajes, sin profundidad.

Estas marcas en contra han ido desapareciendo —en cierta medida— con su último film **Eugenio**. En éste ya no se encuentran las caídas del relato. Es más homogéneo. A diferencia de los otros dos films que sucedían en tiempo presente, aquí la estructura filmica se apoya en varios **racconti**, claro que principio y final son momentos actuales.

El argumento dibuja con bastante profundidad un tema que es harito comprometido: el abandono del hijo por parte de los padres, a lo que se le suma la separación de éstos. Lo que comienza como un juego —Eugenio le pide a Baffo, un amigo del padre, que lo deje en medio de la ruta— termina en un drama. El chico desaparece y arrastra con esto toda la desesperación de su familia que empieza la búsqueda. Llamen a los amigos, a los abuelos, a la policía.

Los padres Giancarlo y Fernanda (**Saverio Marconi** y **Dalila Di Lázaro**) están separados, y este hecho los vuelve —por un tiempo— a unir. Aquí el director inicia su informe del pasado de la pareja. Siendo amantes durante las revueltas estudiantiles del mayo fracasado en 1968, Fernanda queda embarazada y por decisión de los dos (mostrado esto como un juego aun de adolescentes) se casan y tienen al niño.

El tiempo va del pasado al presente y viceversa, sin que la historia decaiga o pierda coherencia. **Esta vez los saltos e imprecisiones corren por cuenta, casi exclusiva, de la censura (¿o autocensura?), que se ha encargado de eliminar algunas escenas y varios diálogos.** Así y todo el film es bien claro. Esta pareja **inmadura** comot tal, lo es más para criar y educar hijos. Sus problemas y ac-

tividades individuales parecen ser más importantes que su propia relación y que la presencia del chico. Eugenio será llevado al campo a vivir con sus abuelos maternos. Pasan unos años y lo reclama el padre. Conoce el trabajo de éste, acepta a su amante, se relaciona con un chico de su misma edad (10 años) que trabaja de lo que sea. (Hay en un momento del diálogo entre Eugenio y Guerrino, así se llama el amigo, que distingue lúcidamente sus orígenes. Eugenio le dice que "yo estudio a los conejos" y el otro le contesta "Yo me los como").

Luego irá con su madre, que está trabajando en España. El ir y venir es periódico. El **sentimiento de abandono** es permanente. Hasta el momento en que es encontrado por la policía en un tambo, cuando la familia lo va a buscar, aquí comprende conscientemente que en realidad **no lo aman**. El es un estorbo. **Sólo con los animales es feliz.**

Comencini es muy duro al enjuiciar (éste es el término) a la pareja de hoy. También es importante otra de las causales de estos desencuentros: **el machismo**. Esto se ve cuando en la Navidad los suegros le regalan a "la mujer" un juego ultramoderno de licuadora-batidora. **Ella** prepara la comida, **ella** tiene que lavar **pero es ella quien decide no tener un segundo hijo**. Frente al reclamo de su marido para que Eugenio tenga un "hermanito", Fernanda declara "claro un hermano macho, para el hijo macho y para que esté contento el padre macho. **Yo no soy una fábrica de chicos**".

Sin necesidad de golpes bajos, ni de sensiblería dramática, **Comencini** lleva su film (también es coguionista) por un camino difícil y crítico. Es tierno y severo con sus criaturas (con el mundo), pero también hay lugar para la ironía y el sarcasmo. Aunque nos duela reconocerlo, hay muchos Eugenios que andan por ahí.

"Eugenio un niño sin amor" (Voltati, Eugenio-Italia, 1980). Dirección: Luigi Comencini. Guión: Comencini y Massino Patrizi. Fotografía: Carlo Carlini. Música: Fiorenzo Carpi. Intérpretes: Saverio Marconi, Dalila Di Lázaro, Francesco Binelli, Bernard Blier. Estreno: 16-4-81. Cines: Ideal y Metropolitan 2. Duración: 105'. Distribuye: Imperial.

Fernando Brenner



TODAS
LAS
PELICULAS

“EL ESPECIALISTA DEL PELIGRO”

Cajas chinas

A Joseph von Sternberg, que aspiró como pocos “al rango de artista en una rama de las artes en la que no está permitido serlo”, pertenece esta melancólica reflexión: “No cabe duda de que el hecho de transformar seres humanos en imágenes cinematográficas **no** es un acto de amor”. Encerrar, obligar, persuadir, forzar, son algunos de los verbos que utiliza para describir su relación con los actores. Acerca de las condiciones que la técnica cinematográfica impone al actor, Pirandello escribe: “el actor de cine se siente como en el exilio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su propia persona. Con un oscuro malestar percibe el vacío inexplicable debido a que su cuerpo se convierte en un síntoma de deficiencia que se volatiliza y al que se expolia de su realidad, de su vida, de su voz y de los ruidos que produce al moverse... La pequeña máquina que representa ante el público su sombra, pero él tiene que contentarse con representar ante la máquina”. Pirandello se refería al cine mudo, pero sus observaciones no han perdido validez. Esto con respecto a la imagen. Hay algo más aún: el director suele ejercer una suerte de manipuleo sobre las emociones y las pasiones de sus actores transformándolas, a veces penosamente, en las de sus criaturas. Richard Rush en **El especialista del peligro** parece confirmar, al menos en parte, estas reflexiones. Y decimos “al menos en parte” porque el personaje de Eli (Peter O’Toole), el director de cine lunático y tiránico, aparece investido de una genialidad dudosa y bastante anacrónica.



El tratamiento de la película no es realista, pero con el planteo de este problema la discusión sobre el realismo vuelve a entrar por la ventana. La realidad fílmica es una clase de “realidad” que el director provoca, estimula o produce en cualquier medio. En una escena del film los padres de la actriz principal (Bárbara Hershey) asisten a la exhibición de unas secuencias especialmente seleccionadas para ellos. La joven no está presente porque en ese momento rueda una escena. El sufrimiento y la vergüenza de los padres no tiene límites cuando en la pantalla aparece la hija en una secuencia erótica. Más tarde el espectador se entera de que tal error no existió: justo en el momento de filmar una toma donde la protagonista debe mostrar vergüenza el director le revela el



incidente. Probablemente la frase de Von Sternberg tenga un alcance que ni él mismo imaginó.

La afectación de los personajes resulta en general desagradable. Fuera del set se mueven en un mundo cuyo modo peculiar de realidad consiste en ser más ficticio que real. A tal punto que el fugitivo es llevado a confundir el borroso límite cuando sospecha que el director quiere asesinarlo.

El tema del doble, como el del film dentro del film, tiene venerables equivalentes en las artes tradicionales. Cameron, el fugitivo, reemplaza en las escenas de peligro al actor principal, pero también adopta, para engañar a la policía, la identidad de su antecesor, muerto en la filmación de una escena que él deberá reproducir. La situación es explotada por el director para sus propios fines. Así, al perder de vista los límites entre realidad y ficción, Cameron sufre un conflicto de identidad que resolverá felizmente al final de la película.

Los recursos utilizados por Rush son innumerables, pero dos aspectos de su trabajo se destacan especialmente. Uno de ellos es el asombroso dinamismo de las imágenes, tanto por el movimiento de la cámara y sus imprevisibles ángulos, como por los desplazamientos escénicos de conjunto. El film tiene mucho de acrobacia circense (elemento que es inteligentemente subrayado por la música). Así, el realizador explota el simple deleite de ver que las cosas se mueven en la pantalla, sin importar qué cosas sean, igual que en el cine mudo. Pero el papel fundamental lo cumple el montaje, de ritmo febril, que desconcierta al espectador con sus elipsis, provocando a veces efectos cómicos y distorsivos.

El tema de la guerra queda relegado a algunas grandilocuencias del guión y termina por sobresaturar un film ya excesivamente complejo. No discutiremos aquí las ideas de Rush sobre el cine; a modo de reflexión final nos limitaremos a transcribir algunas palabras de Erwin Panofsky: “Conferir un estilo previo a la realidad, antes de trabajar sobre su totalidad conduce a soslayar el problema. El problema es manipular y filmar una realidad no preestilizada de tal forma que el resultado sea un estilo. Esta es una

proposición no menos legítima y no menos dificultosa que cualquier otra proposición en artes más antiguas".

"El especialista del peligro" (*The stuntman*). Dirección: Richard Rush. Libro: Lawrence Marcus, sobre la novela de Paul Brodeur. Intérpretes: Peter O'Toole, Bárbara Hershey y Steve Railsback. Fotografía: Mario Tosi. Música: Dominic Frontiere. Presenta: Distrifilm. Sala de estreno: Concorde y Santa Fe 2.

Alberto Delorenzini

"FLASH GORDON"

Un tontón anda suelto

Podría ser un tótem de alguna ignota comunidad "gay". Podría ser un poster, irremisiblemente grande para las paredes de un departamento moderno. O un muchachote rubio, de mandíbulas cuadradas de tanto mascar chicle, tan alto que uno no atina a darse cuenta si sus pensamientos (alojados en el cerebro) rozan el cieloraso o el cielo-cielo. Un muchachón rubio capaz, eso sí, de milonguear como loco con niñas aborígenes en New York City, las que finalmente caerán exhaustas rodando de la cintura a los pies del Héroe. Y el héroe es nada más ni nada menos que Flash Gordon, eso sí, desde la piel de Sam Jones, casi dos metros de anatomía masculina que durante unas horas pisoteó mi Buenos Aires querido a fin de promocionar a Mr. Gordon, posando para publicaciones afectas al virus, aludiendo a su capacidad de karateca y, de paso, exhibiendo al silencioso-amiguito-karateka que lo acompañaba.

Como advertirán, se estrenó **Flash Gordon** en Buenos Aires, una salvajada con música de Queen, fabricada por Mike Hodges (alguna vez fue un realizador con inquietudes, no aquí, desde luego), para que el espectador piense cómo, a veces, la ciencia ficción puede convertirse en una mala historia y cómo a veces las historietas no pasan de ser estupideces magnificadas.

Flash Gordon no es otra cosa que una triste película con "buenos" y "malos", más todos los cli-

chés de épocas pretéritas o no tanto: los "buenos" son blancos y esencialmente norteamericanos, los "malos" resultan cuanto menos "parditos" y desde luego extraterrestres con reminiscencias orientales (el emperador Ming, un divertimento personal del soberbio Max Von Sydow, a quien Bergman le hará bien al espíritu, pero los dólares también). El super héroe Flash Gordon, es tan rubio y norteamericano que parece un súper ario, es de Nueva York, juega al fútbol americano y accede al noviazgo con la zagala Dale (una Melody Anderson absolutamente insípida, neoyorquina y más o menos gimnasta). A propósito de Dale, Mr. Gordon prefiere a ésta en detrimento de la princesa Aura: una Ornella Mutti tan felina y anatómicamente 10 puntos, que la elección de Flash hace pensar seriamente en el deterioro que sufre su salud mental.

La producción de **Flash Gordon**, aporta algunos instantes apetecibles: los paisajes selváticos, los hombres-halcones. Pero tales despliegues, se hunden lentamente como instrumentos aprovechados hartos sumariamente. Es decir, todo se resuelve demasiado sumariamente, la cosa es, en cada momento, demasiado obvia.

"Flash Gordon" (*Idem*, EE.UU., 1980). Director: Mike Hodges. Guión: Lorenzo Semple (J). Música: Queen. Intérpretes: Sam Jones, Max von Sydow, Topol, Ornella Mutti, Melody Anderson y Mariangela Melato. Distribuidora: Distrifilms. Fecha de estreno: 16-4-81. Cines: Atlas y Gaumont.

Alfredo Andrés.

"EL ESPÍA MAS PELIGROSO DEL MUNDO"

Jugando a la pata coja

La sátira que combina la aventura y la labor de excelentes actores parece ser característica de un estilo muy definido de la cinematografía de los últimos años. **Hopscotch**, título original de **El espía más peligroso del mundo**, es el que describe un juego (el de la "pa-

ta coja") al que se dedica con habilidad un veterano espía que quiere volver a la palestra. Sus superiores le consideran como un "jubilado" pero él no se resignará a esa "condición" y para demostrar lo contrario pondrá en jaque a los servicios secretos de todas las potencias. Todo este despliegue habilidoso de aventuras, persecuciones y pocos momentos de calma son estructurados por un veterano director irlandés, Ronald Neame, creador de uno de los primeros films catástrofes, **La aventura del Poseidón** y una recreación del libro de Graham Greene **Viajes con mi tía**, ambas realizadas con prolijidad y cuidado, el mismo que pone de manifiesto con sutileza en **El espía más peligroso del mundo**. Walter Matthau, un excelente comediante recordado por su labor en **Primera plana**, **La extraña pareja** y otros títulos de no menor valía, pese a sus años (que no pasan en vano) mantiene la gracia, el profesionalismo y la simpatía que sólo la experiencia y el trabajo pueden dar. La personalidad del espía que hace temblar a más de uno, es descrita con profundidad, y Neame sabe cómo estructurar la imagen con la música de clara inspiración verdiana y, en general, operística. A su lado, Glenda Jackson sabe mantenerse a la par de la gracia de Matthau, brillando en la belleza intrínseca de su rostro, cargado de una sensualidad muy escondedora que derrama muy lentamente y que no deja de recordar memorables trabajos como el de **Mujeres apasionadas**, **La otra cara del amor** y **La inglesa romántica**, compensados en cuanto a dramatismo con comedias de excelente factura como **Servicio a domicilio** (House calls) en la que ya hiciera pareja con Matthau, cuando éste todavía conservaba una imagen más deportiva. **El espía más peligroso del mundo** es un entretenido y agradable film de aventuras cargado de humor y sátira, aquella que no tiene problemas de mofarse de la CIA, del Servicio Británico de Inteligencia o la KGB y reflexionar a través del humor sobre temas de importancia, que de esta forma no causan "úlceras". Impecable y a la vez digno de destacar el montaje y la musicalización a cargo de Ian Fraser.

Claudio Daniel Minghetti

TODAS
LAS
PELICULAS

“DEPRISA, DEPRISA”

La vuelta a los orígenes

Cuando hace ya dos décadas Saura jugaba con una suerte de nuevo realismo cinematográfico filmando **Los golfos**, España vivió en su cine un giro brusco contra un arte anquilosado y estancado en lo pasatista y trivial. Había comenzado a surgir un cine con intenciones, distinto e inteligente. Para el mundo, que no había conocido otra cosa que esa “picaresca barata” o temáticas “controladas” hasta el absurdo, rígidas dentro de un marco morboso, reprimido, ejemplos claros que identificaban al cine con ese “país con censura” del cual provenían pocos ejemplos rescatables, había aparecido algo que trascendería, previo trabajo y esfuerzo incesante, las fronteras que no acostumbraba a sortear. Elías Querejeta, productor, junto a Carlos Saura, director, comenzaron su labor y concibieron verdaderas piezas inolvidables: **La caza** y la magnificencia de la alegoría de todo un pueblo transformado de una “tierra de conejos”. Pero recién al asociarse su nombre al de Geraldine Chaplin comenzó a llegar a lugares a los que no se hubiera imaginado que el cine español se proyectaría. De ahí en más, y utilizando una famosa sentencia de Luis Buñuel, Saura se vió incentivado en cuanto a ideas por la censura. No solamente él, ya que toda una camada de directores apuntaron hacia esa búsqueda de un lenguaje inobjetable y claro: Olea, Víctor Erice y otros, que descifraron el espectro de códigos y leyes fueran más allá del olvido, y salir a la carga contra la mentira y la desmemoria “impuesta” de un pasado crítico que se proyectaba al presente.



En los films de Saura se sucedieron constantes: **La madriguera**, **Peppermint Frappe**, **Stres es tres tres**, **Ana y los lobos**, **La prima Angélica**, **Elisa, vida mía** y en el posfranquismo **Cría cuervos**, y las prohibidas en nuestro país **Los ojos vendados** y **Mamá cumple cien años**. Ese metalenguaje parece volver al pasado, formar parte de una época superada, pero la evolución de Saura es un recomenzar a partir de una relectura de **Los golfos**. Esa idea del antihéroe —vuelve en **Deprisa, deprisa**— y no como una manera de ser snob, sino como demostración de que el relato cinematográfico puede tener distintos enfoques. Una historia casi documental, casi, porque Saura imprime algo que quita el rigor de lo real: el amor. Buenos o malos Saura ama a sus personajes: él los crea, les da vida. Crecen, y finalmente son.

Saura enfrenta nuevamente un problema lumpen, marginal, delictivo, pero no agrede, no hace testimonio más que de lo que sucede. Refleja el sensualismo, el calor de una tierra soleada. No existe la toma de posición: utiliza al cine como medio documental, el espectador es el que finalmente le dará color.

Saura delinea los rostros, los modelos y los hechos. La vida misma. La realidad con el sello de Saura. Sale con la cámara y filma a su paso. Es, sobre todo cine vital. La historia es llana: cinco delincuentes roban y matan, aman y tratan de vivir la vida a su manera. Un medio ramplón, ya que hasta la música es la más barata que se pueda encontrar pero no por ello deja de tener calor y sentimiento. Saura capta el

sentimiento marginal de una España poco conocida pero que forma parte de un todo. Se despoja, y crea libremente. La fotografía, también realista, logra momentos maravillosos. No es el Saura de costumbre, pero es sí un Saura que se interna nuevamente en el mundo de sus comienzos, no como involución, sino como retomar el hilo de una carrera que en su momento tuvo que decir cosas. Ese tiempo pasó y ahora comienza otro. José Antonio Valdeomar, la belleza pura y sensual de Berta Socuellamos y José María Hervas Roldán cumplen sus personajes a la perfección, por ser justamente ellos mismos los representados. Un film para mirar atentamente y sin apresuramientos, pensar.

“Deprisa, deprisa” (Idem, España, 1980). Dirección: Carlos Saura. Fotografía: Teo Escamilla. Intérpretes: José Antonio Valdeomar, José María Hervas Roldán, Berta Socuellamos, María del Mar Serrano. Estreno: 30-4-81. Cines: Opera, Alfil. Distribuye: Eucrocine.

Claudio Daniel Minghetti

“CAFE EXPRESS”

Un gran retrato

Nino Manfredi compone a un napolitano que, con un brazo inutilizado, vende clandestinamente café y café con leche en los trenes que recorren Italia de un extremo al otro. Realmente, vende café y otros servicios a los pasajeros, de acuerdo a lo que las circunstancias determinan, a precios cuya oscilación

depende del estudio de mercado que, el experto vendedor, efectúa con increíble rapidez en cada momento. En las antípodas, las autoridades del ferrocarril decretan su caza, piden su cabeza (expulsión del tren e inclusive la detención), lanzan en su búsqueda al personal que tienen a su alcance: inspectores, guardas y hasta un funcionario que ingresa sigilosamente al tren para verificar el procedimiento.

Desde este doble juego, cuya fuerza centrífuga y centrípeta se anilla alrededor del vendedor de café-express, Nanni Loy va haciendo crecer una obra que, desde un soberbio retrato, a partir de los contornos y entretelas de un individuo, se va armando también como una lúcida visión de la sociedad contemporánea. Con sus tics disfrazados de normas para salvaguardarse, esas reglas generales que usualmente se desconectan del individuo y abandonan a éste a su suerte o lo empujan a la marginalidad que luego, justamente esa misma sociedad, sancionará, castigará.

El cafetero de Nanni Loy es, ciertamente, un pícaro. Literariamente hablando podría decir que es un clásico personaje de la picaresca. Menos efusivamente, debo decir que es un marginado astuto, inteligente. Un hombre que, considerando el auténtico olvido que la sociedad tiene para con él, debe sobrevivir —él y los suyos—, y en consecuencia, se las ingenia para seguir existiendo entre los intersticios del sistema. Llega inclusive a elaborar un código de valores (y precios), los cuales, paradójicamente, no lesionan ni agreden a nadie, como que arrancan desde una valorización bastante justa de la cotidianidad. Este hombre y su código, sin embargo —mínimos e irrelevantes, podría decirse, frente al poderío y la magnificencia de una sociedad constituida—, deben atemorizar o preocupar de alguna forma a la sociedad aludida. Esto se deduce, en relación a la persecución de que el cafetero es objeto.

De cotejo tan desigual, el cafetero saldrá bien (tal vez con algunas lastimaduras extras), en la mayoría de las ocasiones. El es, en una sola pieza, un sólido resumen de esa sabiduría popular que los poderosos temen. El cafetero sabe

todas las tretas y ardidés para burlar a los guardas, conoce los cambios de vía como para evitar que el café se derrame, sabe incrementar sus productos en las paradas intermedias y tiene recovecos en el mismo tren donde esconde sus canastas de mercadería. Y parecería que, de últimas, da a los demás una serie de cosas que los demás necesitan. Y, metáfora por metáfora, el ferrocarril (la sociedad constituida), no les da. Tierna, fuerte, apasionada y frontal, **Café-express** reafirma el lenguaje fílmico de Loy, ratifica la vitalidad de cierto sector del cine italiano de nuestros días.

"Café express" (Idem, Italia, 1980). Dirección: Nanni Loy. Intérpretes: Nino Manfredi, Adolfo Celi, Gigi Reder, Vittorio Mezzogiorno, Gia Scala. Estreno: 9.4.81. Cines: Alfa y Losuar. Distribuye: Producciones Imperial.

Alfredo Andrés.

"LOS HERMANOS CARADURA"

¿Por qué anteojos?

La caradurez (no siempre) tiene que estar ligada con alguien a quien denominan "caradura". También puede ser "caradurez" concebir una película de este tipo, que lo único que tiene son buenas intenciones, o malas que parecieron buenas; directamente no las tiene.

Los hermanos caradura que no hacen honor al título, lo son en la

medida que pueden. John Belushi (el destacado piloto de 1941) y Dan Aykroyd, ambos individualmente bien entrenados, quieren sostenerse dentro de la historia, pero es evidente que John Landis, su director, no acertó a dar "pie con bola". Es posible que la música de **Los hermanos caradura**, le dé más valor a la película.

James Brown, Cab Calloway, Ray Charles, Aretha Franklin, Henry Gibson y The Blues Brothers Band, buenos exponentes de la música de folk-rock fueron incorporados totalmente alejados de la historia que escribió Aykroyd y el director Landis.

En ésta, dos ex reclusos se incorporan a la vida en sociedad alentados por una monja que los conmina a realizar buenas obras, pero ellos no pueden con el **genio** y quieren organizar nuevamente "la banda". Movidos en este esquema, y dejando entrever que están organizando una banda de a saltantes, el filme se desliza hasta que el espectador se da cuenta de que la banda, no es otra que The Blues Brothers Band.

Quizá lo más destacable, aparte de la buena música, es el gasto de producción que se realizó. Una cantidad innumerable de automóviles son destuidos y cuantiosos desastres anexos, enmarcan a **Los hermanos caradura**, dentro de la comedia. Pero hasta ahí nomás.

"Los hermanos caradura" (The Blues Brothers, EE.UU., 1980). Director: John Landis. Guión: Dan Aykroyd y John Landis. Intérpretes: John Belushi, Dan Aykroyd, James Brown, Cab Calloway, Ray Charles, Carrie Fisher, Aretha Franklin, Henry Gibson y The Blues Brothers Band. Fecha de estreno: 30-4-81. Cines: Metro y Alfa. Distribuye: C.I.C.

Norberto Sciscioli



TUDO CINE

RESERVE
SU
SUSCRIPCION

BOLETIN DE CALIFICACIONES

Con una escala de siete puntos, los especialistas argentinos califican las películas más recientes:



Nicole Garcia y Roger Pierre, finos exponentes de "Mi Tio..."

7 EXCEPCIONAL

6 MUY BUENA

5 BUENA

4 VALE LA PENA

3 NO ESTA MAL

2 MEJOR OLVIDARLA

1 ¡PUAJ!

	HEBERT POSSE AMORIN (DIARIO POPULAR)	ADOLFO MARTINEZ (DIARIO LA NACION)	CARLOS ARCIACONO (DIARIO LA PRENSA)	NESTOR ROMANO (DIARIO CRONICA)	ANGEL FARETTA (EL AMIGO AMERICANO)	RAFAEL GRANADO (DIARIO CLARIN)	FERNANDO FERREIRA (HERALDO DEL CINE)	S. SAN MARITANO (RADIOLANDIA 2000)	NORBERTO SCISCIOLI (TODO CINE)
EL ESPECIALISTA DEL PELIGRO <i>R. RUSH</i>	6	5	3	6	1	7	3	—	4
CRUISING <i>W. FREEDKIN</i>	3	5	2	6	6	5	5	—	6
DEPRISA, DEPRISA <i>C. SAURA</i>	7	5	5	5	—	6	2	5	6
FLASH GORDON <i>—</i>	5	5	6	2	1	5	2	—	2
MI TIO DE AMERICA <i>A. RESNAIS</i>	5	6	7	7	1	7	6	—	7
LOS HERMANOS CARADURA <i>S. LANDIS</i>	4	4	4	4	—	—	2	—	4
EUGENIO, UN NIÑO SIN AMOR <i>L. CONTEGNIANI</i>	7	4	4	4	2	5	2	—	4
LA CHICHARRA	2	5	3	1	1	—	1	—	3
SUCEDIO EN EL FANTASTICO CIRCO TIHANY	5	4	1	1	—	—	1	—	

TODO **cine** N° 4

APARECE LA TERCERA SEMANA DE JUNIO

- **Dossier Especial: Lucas Demare**
- **Super 8: Festival en Merlo / Una técnica para aprender**
- **Cine argentino en Río Hondo**
- **El erotismo nuestro de cada día**
- **Los estrenos, analizados en serio**
- **El caso "Cruising" - Kubrick - Resnais - Monicelli**
- **Cine Fantástico**

Cuatro grandes secciones para coleccionar

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

Y siempre . . .

- **El cine en posters**

327



LUIGI y AURELIO DE LAURENTIIS presentan a

VITTORIO GASSMAN **MONICA VITTI** **ENRICO MONTESANO**

EN

CUARTO DE HOTEL

ROGER PIERRE - BEATRICE BRUNO

Dirección de

MARIO MONICELLI

Libro cinematografico AGE-SCARPELLI - MONICELLI - Música DETTO MARIANO - Fotografia TONINO DELLI COLLI

COLOR TELECOLOR. Distribuye Transmundo Films s.a.