todo cine

Revista mensual coleccionable

AÑO 1 - Nº 4
JULIO 1981

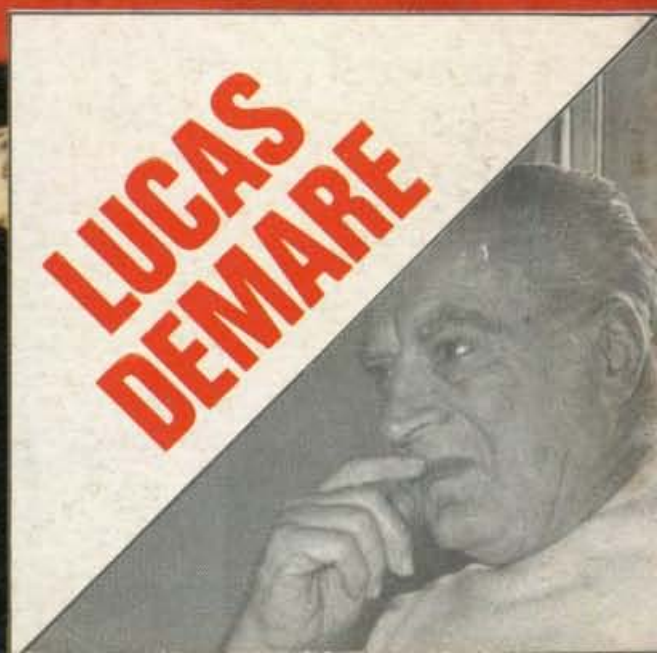
$ 15 000.-

RIO HONDO:
FESTIVAL, PAN Y CIRCO

CORMAN POR CORMAN

SUPER OCHO UNIARGENTINA

JODIE FOSTER:
POR AMOR A REAGAN



LUCAS DEMARE

todo futbol

Un pase en profundidad

- Mensual, coleccionable, para **todo** el mundo del **futbol.**
- Volken, Armando Ramos Ruiz, el doctor Oliva, el profesor Valgoni, escriben y se definen.
- Juan de Biase, Osvaldo Ardizzone, Victor Hugo Morales y José María Suárez colaboran especialmente.
- Una mesa redonda que no tiene desperdicio: Menotti, Griguol, Garibaldi y Macaya le dieron forma.
- Reportajes sin dejar de tocar un solo tema con el auténtico Diego Maradona ¿Quien? Sí, Maradona.
- Investigación especial: Las divisiones inferiores que tenemos y las que necesitamos.
- Juan Carlos Lorenzo habla sobre la superestrella, el DT y el equipo.
- Humor, literatura, psicología, comentario bibliográfico, pintura, todo lo que pertenece, genera y rodea al fútbol, todo, **Todo Fútbol.**
- Jugadores, dirigentes, periodistas, técnicos, médicos, preparadores físicos, árbitros, hinchas de todas las canchas, ahora tienen su revista mensual de fútbol. Un pase en profundidad . . .

APARECE LA PRIMER SEMANA DE AGOSTO

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

EDITORIAL

HABLANDO CLARO

Todo Cine salió a la calle, cuatro meses atrás, con pócas pero concretas ideas. Las mismas, a lo largo de los días, se fueron haciendo más y más transparentes, se fueron depurando.

Hoy, con este cuarto número ya en manos de sus lectores, las cosas están claras como nunca. En días que, además, para el país la situación general es particularmente dura, ambigua en muchas de sus manifestaciones.

Todo Cine está en la calle para sumarse a la batalla por la supervivencia y el posterior desarrollo del cine argentino, industrialmente hablando. Dentro de este contexto, para bregar por el buen cine que nos identifique como Nación, a través de los distintos lenguajes de los realizadores.

Todo Cine está en la calle, hoy y aquí, para bregar por **Uniargentina,** esa entidad cuyo anuncio se hizo en el número 3, lanzando luego la idea en una reunión celebrada en la ciudad de Córdoba el martes 23 de junio, con el apoyo decidido de la prensa especializada de esa ciudad, con el apoyo de cineclubistas que —en la misma—, desarrollan con pujanza y calidad su tarea en procura de la difusión del buen cine. Y no duda que **Uniargentina,** como oficina dedicada exclusivamente a vender el cine argentino en todos los mercados del mundo, será una pieza insustituible para el crecimiento armonioso de la industria.

Todo Cine está en la calle, para fustigar a las reuniones que, como la recientemente celebrada en Río Hondo, utilizan al cine y a la televisión como pretextos para fiestas sociales hurgando el cuerpo a la situación y necesidades prioritarias de tales expresiones. En las antípodas, **Todo Cine** insiste en la realización de festivales, encuentros y semanas de difusión —el Instituto Nacional de Cinematografía ha dado ejemplos fructuosos en este sentido, tanto en el interior como en el exterior; el Festival de Mar del Plata es un objetivo que debe recuperarse-, que auténticamente valoricen, realcen y difundan al Séptimo Arte local.

Todo Cine está en la calle, a la búsqueda de una industria cinematográfica adulta que sea a la vez un arte maduro y representativo. Desdeñando ese aparato de censura que trata de convertir a los hombres en objetos de consumo; tratando de estructurar los medios o caminos hacia una política económica que dé bases a una industria que puede llegar a ser importante para la economía del país.

Todo Cine, entonces, se autodefine como un organismo tanto al servicio del cine que intentamos tener, como un organismo de difusión; como un órgano de estudio y crítica.

Ya no hay lugar para ambigüedades.

Además seguimos saliendo al mismo precio que cuando comenzamos.

E. W.
A. A.

todo cine

DIRECTOR
Eduardo Wolfson
JEFE DE REDACCION
Alfredo Andrés

Publicidad y Relaciones Públicas: A.L.A. - **Pro Secretarios:** Claudio Daniel Minghetti y Norberto R. Sciscioli - **Colaboran en este número:** Patricio Andrés, Fernando Brenner, Carlos Ferreira, Fernando Ferreira, Alberto Delorenzini, Alicia Herbón, Jorge Abel Martin, Luis Mujica, Oscar Mili, Andrés Porhebny, Rubén Pergament y Osvaldo Tarelli - **Fotografía:** Alberto Perry - **Diagramación:** Claudio Panza - **Gerente Administrativo:** León Muchnik - **Secretaria Administrativa:** Analia Supervielle.

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. - **Fotocomposición:** El Gráfico Impresores, Nicaragua 4462, 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.

Número 4 - Julio 1981

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

Sumario

Once páginas a todo vapor sobre el Festival de Cine de Río Hondo. La opinión de los especialistas arrojó un saldo desfavorable: ¿para qué necesitaron ir tan lejos los artistas? 4



El cine que se ve en Argentina: hicimos el "racconto" de películas estrenadas en el primer semestre de 1981 16

Entre la década del 20 y del 30, surgió, en Francia, Alemania y Suiza, el cine abstracto de vanguardia. Una serie de proyecciones de estos films fue presentada por el Instituto Goethe bajo el título de "El film absoluto" 18

SPOTS 20

Nos fuimos a Córdoba y presentamos "Todo Cine". El público y la prensa vivieron el entusiasmo de nuestra propuesta 21

Los psicoanalistas argentinos analizaron una de las películas más taquilleras del año: "Gente como uno". El periodista Luis Mujica estuvo ahí para contarnos 22

Por culpa de Carlos Ferreira nos van a censurar a nosotros. Insiste el hombre: hoy presenta "¿Es censurable la censura? 25

"El cuervo", "La muerte de la máscara roja", "El entierro prematuro" y otras películas sobre cuentos del genial Edgar Alan Poe, manifiestan las predilecciones de Roger Corman, a quien presentamos en "Corman por Corman". El autoretrato y la filosofía de un director 26



La obra de otro buen director, esta vez argentino, es objeto de una extensa revisión. Lucas Demare, el realizador de "La guerra gaucha" y tantos recordados éxitos, en una nota que examina distintos aspectos de su carrera en la que se sintetiza gran parte de la historia de nuestra cinematografía 33



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

Más sobre paso reducido: el documentalista Carlos Heger, a través de un reportaje, manifiesta sus inquietudes sobre el "otro cine" 53

El intento de volver a los orígenes puede significar que Estados Unidos está perdiendo mercados que otrora fueran provechosos. "Cuando el cine se viste de rosa", según la opinión del periodista Jorge Carnevale 54



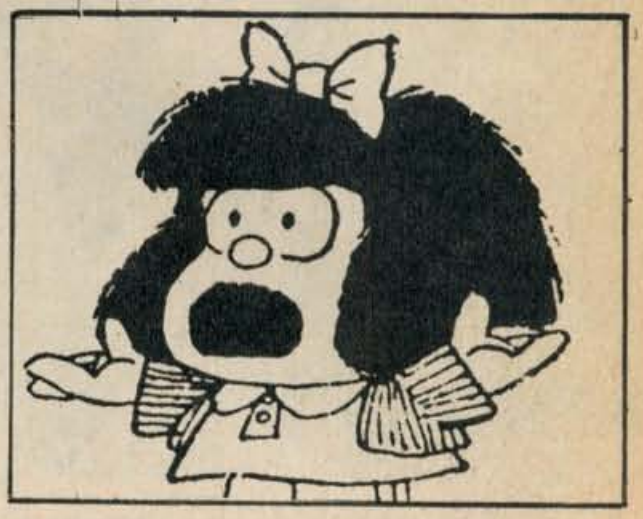
Latinoamérica al día 58

Pasado y presente del cine argentino. Jorge Abel Martín analiza "Riachuelo". 61

...y la gente nos escribe. Tribuna abierta para los lectores de "Todo Cine" 62

USA al día 63

"Mafalda", aquel recordado personaje creado por Joaquín Lavado (Quino), es ahora la principal protagonista de un film de animación dirigido por Daniel Mallo que, con suerte, veremos próximamente en la cartelera porteña. Con ella la nostalgia y la picardía 64



Angel Faretta, Jorge Abel Martín y Claudio Daniel Minghetti entrevistaron a los tres directores de "De la misteriosa Buenos Aires", primer film nacional basado en relatos de Manuel Mujica Láinez 66



Después del éxito de "Taxi driver", Jodie Foster se ha transformado en una de las jóvenes estrellas del cine norteamericano. Si no, pregúntenle a Ronald Reagan! 73

Como siempre, los estrenos de mayor importancia analizados por nuestros especialistas 76

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



"Juanjo" Camero firma autógrafos para admiradoras en el aeropuerto santiagueño: y esto, ¿qué significa?

RIO HONDO, UN FESTIVAL CON POCO PAN Y MUCHO CIRCO

Escribe Alfredo Andrés

Un Festival de Cine y Televisión es algo demasiado importante como para dedicárselo a la frivolidad. Esto rige para todos y en cualquier lugar del mundo. En la Argentina de hoy y aquí, la cuestión debía ser mucho más severa, dadas las condiciones difíciles por las que atraviesa el país, las tormentas que soportan las industrias mencionadas.

El II Festival de la Televisión y el Cine Argentino, Termas de Río Hondo, pareció ignorar la mayoría de los rigores necesarios, y se deslizó sobre una termalidad de banalidades casi increíbles.

TODO CINE estuvo allí, y las páginas siguientes, son la crónica sintética de lo que sucedió. El lector encontrará también algunas conclusiones.

En otro plano, cuatro días en Santiago del Estero, permitieron a TODO CINE reencontrarse con ciertas calideces y calidades que son patrimonio de las provincias argentinas y de muchos de quienes las habitan.

Especialmente, quienes son responsables de Festivales como el que motiva este informe (otros sí lo son), pero deben sufrirlos.

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



Con los "changos de plata" en alto o no tanto debido a su pesadez, algunos de los muchos que resultaron premiados.

Viajé días atrás, como invitado, hacia un mentado **II Festival de la Televisión y el Cine Argentino, Termas de Río Hondo.** Ante la circunstancia reflexioné sobre lo importantes que suelen ser las denominaciones. Cuando no ocultan o disfrazan, indican "de lo que se trata". O sea: esto es eso y no aquello. Bravo! Era lógico suponer, en este caso, que estaba invitado a una reunión a propósito de las expresiones mencionadas. Por si fuera poco, y para achicar el margen de las ambigüedades o de las malas interpretaciones, el Coordinador General Tito Rivié, en declaraciones posteriores le sacó punta al lápiz: "El objetivo de estas muestras, fundamentalmente, es fomentar la industria del cine y de la televisión del país y reactivar el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, así como también la afluencia de turistas hasta este lugar, cuyas aguas termales son las primeras en importancia en toda Latinoamérica". Denominación y discurso, es obvio, no dejan espacio para las dudas sobre aquello que, tentativamente, se ofrecía.

La trampa, el bla-bla, la superficialidad, el trastrocamiento de valores y proposiciones, el gato por liebre, amén de otras intoxicaciones, vendrían después.

La hora cero

Más allá de horarios distintos y contingentes variados, puede decirse que el safari comenzó el jueves 11 de junio a las 9, en el Aeroparque. Caras alegres, reencuentros, inocencia y relaciones públicas sin abusar. Un par de horas de retraso en la partida —sin explicaciones—, no mellaron el clima de jolgorio que prosiguió durante el vuelo. La circunstancia del viaje, entonces, dio el tiempo necesario para asomarse al programa que había por delante. Exhibiciones de largometrajes (**Sentimental,** de Sergio Renán; **Momentos,** de María Luisa Bemberg; **Pequeños aventureros,** de Daniel Pires Mateus; **Los viernes de la eternidad,** de Héctor Olivera; **Los crápulas,** de Jorge Pantano; **La conquista del Paraíso,** de Eliseo Subiela; **De la misteriosa Buenos Aires,** de Alberto Fisherman, Ricardo Wülicher y Oscar Barney Finn); cortometrajes (**Nunca dejes de empujar, Antonio,** de Eduardo Calcagno; **Juguetes,** de Bemberg; **En el nombre de la Santísima Trinidad,** de J. J. Stagnaro); un homenaje a Leopoldo Torre Nilsson (a través de **La mano en la trampa, Un guapo del 900, Piel de verano** y **La chica del lunes**); un par de sesiones dedicadas al Super 8; una mesa redonda; entrega de los Changos de Plata e innumerables fiestas, comidas, peñas, etcétera.

La lectura de este programa, su estructura, contribuyó a formalizar algunas inquietudes. Los objetivos del **II Festival** en cuanto al cine no se delineaban con claridad. La televisión (que del mar de su cotidiana pequeñez, tiene logros tan importantes como Los Especiales que ATC gestionó vía Osvaldo Terranova y Paolantonio y La aventura del hombre, entre otros, no aparecía por ninguna parte. La actividad que sobrevendría, aparecía, por parte baja, confusa.

La kermese heróica

Transcurridos ya algunos días

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

desde la finalización del magro **II Festival de la Televisión y el Cine Argentino,** se me ocurre que la cosa estuvo jugada desde el mismo instante en que el avión nos depositó sobre la cálida y dura tierra santiagueña. Hubo mucha gente esperando a la delegación "artística". Demasiados chicos y adolescentes que deberían haber estado en la escuela, clamando a coro por aquellos que, en primer lugar, constituyen el rostro de la televisión argentina en cuanto al sistema que construya situaciones para consumir, categoriza a gente de valores más vale anodinos: teleteatros de enésima categoría y programas pseudo periodísticos por ejemplo. Una totalidad destinada a no informar, educar y entretener, sino a desinformar, embrutecer y adormecer. Es decir, una desdichada saga que abarca desde **La sombra** y **Rosa de lejos** hasta aquellos **almuerzos** de Mirtha Legrand, Pinky entre otras "aguasvivas". A propósito de esto, "nos dieron permiso", "nos mandaron", "les dan permiso especial", fueron frases que muchos niños, adolescentes y adultos, repitieron durante las cuatro jornadas del Festival a todo aquel más interesado en escuchar y preguntar, que en comer y mostrarse. Claro, esto es otra historia.

¿O es la misma?

Rebobino. Entonces, llegamos a Santiago. "Stars" o lo que gusteis, fueron conducidos a dar una vuelta por la ciudad —a mostrarse—, ómnibus mediante. El resto de la comitiva, directo al Hotel Los Pinos: soberbia residencia enclavada dentro de una comarca tranquila y pobre, Río Hondo. Este último, tentativo centro turístico para gente que puede ejercer el turismo, regenteado por empresarios que hacen o intentan hacer sus buenos negocios en Río Hondo, en Mar del Plata, Buenos Aires o cualquiera otro punto del país, sinque los beneficiarios comunitarios —en el caso de Río Hondo—, se vislumbren. Paradojalmente, los empresarios de Río Hondo que deben haber gastado

LOS CABALLEROS DE LA MESA REDONDA

Con las horas sin sueño acumuladas en nuestro cuerpo, se decidió por fin cumplir con la ilusión de discutir sobre el Cine Argentino que queremos. Desgraciadamente la hora del encuentro fue inapropiada, hecho que produjo grandes ausencias de los posibles asistentes. También pienso en la insistencia que siempre existió para comunicar a los concurrentes del festival de Río Hondo, cuáles eran los hechos sociales que se estaban realizando pidiéndoles en cada caso su presencia (entrega de los Changos de Plata, cenas, peñas y baile de gala, etc.)

Como dice la canción, "A pesar de todo", el debate resultó significativo. Concurrieron los realizadores Sergio Renán, Jorge Pantano, Alberto Fisherman, Raúl de la Torre, Eduardo Calcagno y Alberto Pires Mateus; los intérpretes Dora Baret, Pepe Soriano y Héctor Bidonde. El periodismo estuvo representado por Beatriz Iacoviella, Daniel López, José Benayón, Rafael Granados, Fernando Ferreira, Hugo Suvcoplas, Alberto Mujica, Elba Ferreira, Alfredo Andrés y yo. Actuaron como moderadores Alejandro Castañeda y Jorge Abel Martín.

¿Cuáles son las trabas que enfrentan nuestros realizadores para hacer un cine adulto que nuestro país sólo conoció en retazos de tiempo? Este es el interrogante que parece desprenderse a través de las primeras angustias expresadas por los presentes. Al principio, se trató de aguijonear sobre los desarrollos argumentales que podían ser tratados en nuestro cine, pero inmediatamente comenzó a nutrirse el diálogo con otros ingredientes que perdían timidez, siendo acuciantes y transformándose en concreta denuncia.

La censura, la autocensura y la posible falta de talentos para captar una realidad, recrearla y transmitirla fueron elementos que estuvieron siempre presentes a lo largo de la charla. Sí, contra la censura hay que luchar no cabe duda, pero fundamentalmente hay que apelar a la humildad con mayúsculas de directores y actores para que investiguen en la realidad, se comuniquen con su pueblo y reflejen su problemática. Estas conclusiones sin ser definitas, quedaron como un acuerdo entre las partes.

¿Qué sucede con los libros cinematográficos, cuáles son los vericuetos que debe enfrentar un realizador para que sus temas no sean deshechados por el ente calificador, como documenta dicho entre los rechazos? Estos interrogantes cumplieron su papel en las distintas disertaciones. Fue así que Raúl de la Torre planteó la falta de libertad para tratar seriamente los temas históricos; Daniel Pires Mateus, luego de narrar sus propias experiencias en lo que hace a la presentación de un libro frente al ente, opinó que se debe seguir luchando contra la censura cada uno en su nivel; Sergio Renán planteó la imposibilidad de realizar un cine como el hecho durante la época franquista en España, dado que el nuestro no puede compatibilizar con el uso de la metáfora tal como la utilizan los realizadores españoles.

Toda mi discusión y las propuestas ocultaban un vacío, que a mi vista era la falta de público, ese que no fue invitado. Se me ocurre, que el espectador es algo necesario, no sólo para aplaudir al realizador, sino también para establecer la comunicación que enriquece a nuestro arte, el vínculo establecido entre la realidad y la abstracción. ¿Qué otro sentido puede tener una mesa redonda en Río Hondo que la de llevar inquietudes, explicar fracasos y ser retribuidos con los conceptos de al realidad que tienen los habitantes del lugar? Siempre estamos en la isla, pero una vez que tenemos la oportunidad de tomar una lancha hacia el continente, preferimos quedarnos encerrados en la aduana. Luego siguió el festival.

Eduardo Wolfson

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

arriba de los 100.000 dólares en este Festival, desarrollan su acción en un territorio que no se distingue fundamentalmente por su riqueza, y si, por necesidades cotidianas y prioritarias que no se resuelven (de salud pública, por ejemplo, como anotaron empresarios hondeños, interesados tal vez en sumar aportes para comprar elementos médicos de primera necesidad, en vez de dilapidarlos para comprobar la buena factura de los tratamientos quirúrgicos de Mirtha Legrand, la vigencia de la "industria del lagrimón", la dulce y prefabricada sonrisa de Graciela Borges).

"Acá están, estos son . . .

. . .los muchachos de Río Hondón!" A esta altura del relato, cuyo desarrollo y remate es por ahora más conocido por el autor del mismo que por quienes lo favorecen con su lectura, parece conveniente dar a conocer los nombres y apellidos de quienes —en primera instancia y públicamente—, son **responsables del II Festival de la Televisión y el Cine Argentino, Termas de Río Hondo.**

A primera vista, parecería que el máximo nivel de las responsabilidades, se corporizó en la **Comisión Permanente de Difusión y Turismo,** cuyos integrantes (a la manera del reparto de una ignota película), son: Antonio Mera, Presidente; Mario Mauricio (Vice), Nicolás Auada (secretario), Juan Carlos Iapaz (tesorero) y Elías Carlos Isa, Víctor Menajovsky, Salomón Mera y Ernesto Onehade (vocales). Hasta aquí, entonces, la cúpula responsables del Festival.

En otro plano, figuraron como auspiciantes el Superior Gobierno de la Provincia de Santiago del Estero, la Municipalidad de Termas de Río Hondo y el Instituto Nacional de Cinematografía. Por último, Tito Rivié actuó como Coordinador General, con la secretaría a cargo de Eliso Piccinini, la asistencia de Rafael Alejandro Perlo, la coordinación cinematográfica de Jorge Abel Martín, a quien le hicieron hacer muchas cosas más, que seguramente no figurarán en los créditos.

HUMORESKE TERMAL

La calidad humana, o de cualquier tipo, de una persona se la comprueba en sus actos y no en sus palabras. Muchos aquí dijeron cosas muy lindas (¿?), pero sus actitudes fueron fiel reflejo de la pavada en que viven inmersos y que envuelve todo un ambiente de poses y trivialidades. Por suerte las excepciones existen y son las que contagian la fuerza necesaria como para seguir pensando que estos medios bien utilizados podrían ser un verdadero vehículo de la tan manoseada CULTURA.

ELSA DANIEL. *Su frase predilecta fue: "La soledad es el precio de la lucidez".*

FAIAD. *Lo confesó ante algunos miles de espectadores. "Les voy a contar un secreto pero no se lo digan a nadie: hace cinco minutos que llegué y ya los amo".*

SITUACIONES. *Por un día, al menos, Dora Baret pareció convertirse en devota o adicta de San Javier.*

INQUISICIONES. *Del vicecomodoro Gamas: "¿Dónde hay una butaca para mí?".*

REVELACIONES. *En la tienda de abarrotes del señor Antonio Mera, presidente de la Comisión Bla Bla del 2º Festival de Río Hondo, se vendían hermosos calzoncillos de tela y tiro corto, a un precio bastante más abultado de los que se dan en la Reina del Plata. Eso sí, hubo rebajas para los invitados-necesitados-festivaleros (ojo, hay boletas que prueban estos hechos).*

¡PROBRECITOS!. *El público suele ignorar que las llamadas "estrellas" suelen tener tanto apetito o hambre como el común (o más hambre que siete ministros, como decía la Nona). De ahí que no hay que ponerse suspicaces cuando en los balances uno advierte (en la mayoría de las ocasiones en que había que optar por ver una película argentina o una buena comilona), que las susodichas "estrellas" siempre elegían el "morfi". A propósito: ¿se puede emplear el vocablo "morfi" o habrá que ponerse municipal y usar semejanzas más castizas o mejor foráneas, tipo "snack" u otros desvaríos?*

REFLEXION. *Que viene a propósito de posibles malos entendidos y/o ambigüedades. Es probable que la actitud de las "stars" aludidas en el item anterior, se traduzca como un flaco apoyo al cine nacional. En descargo de este avatar, las estrellazas aludidas, ponen el hombro al Sindicato de Hoteleros, Pensionados, Hospederos y afines; al Sindicato de Culinarios, Alimenticios, Proteínas y varios; a la amorosa organización del Estómago Propio. ¡Todos hacemos Patria!*

PINKY ES ALEGRE. *En la cena y baile de las estrellas, del festival de Río Hondo, Pinky se dirigía al público entre cínica y emocionada pidiéndole disculpas a Elsa Piccinini (secretaria del festival) a quien ("parece ser"), había ofendido en un ataque de histeria resultante de la pérdida de una de sus valijas en su gloriosa llegada a Santiago.*

La animadora (?), locutora, actriz (?) y ama de casa, micrófono en mano, decía emocionadísima: "Elsa, acercate al escenario". Entonces, casi como por encanto y resurgiendo de sus propias tinieblas, Elsita Daniel, con su clásica "carita de nada" añadió: "¿Qué necesitás Pinky?" . . . Ojalá hubiese habido un telón. Por Pinki pobre.

K.K.K. EN GERMEN. *En el aeropuerto de Santiago todos los que habíamos viajado en el avión con las estrellas, fuimos víctimas de una discriminación racial constante: cuando había que trasladarse un lugar a otro se dirigían a nosotros sentenciándonos: "artistas por aquí, pasajeros por allá" (je).*

GATO POR LIEBRE. *Un colega del interior felicitaba efusivamente a Wülicher por la calidad formal de la película* **De la misteriosa Buenos Aires.** *El impávido interlocutor, entre sorprendido y fastidiado le contestó al final: "Cuando llegue a Buenos Aires le transmitiré sus elogios a Wülicher. Yo soy Alberto Fisherman".*

DESPISTES. *Muy sorprendida, Elsa Daniel atendía la descripción que les hacían del gobernador de Santiago del Estero (hombre de baja estatura, simpático y de fácil palabra), Elsa giró al cronista y dijo: "entonces yo a quien saludé".*

Patricio Andrés

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

dos a integrar una probable galería de "personajes inolvidables". Lo recuerdo —al señor vicepresidente—, generoso decarnes dentro de su investidura "a lo Doménico Modugno": de azul, vestido de azul. Azulado como un jovencito, embutido en su traje de marinerito —aunque mayorcito— el Sr. Maurizio, y sin quererlo por cierto, tuvo que hacer el papel "de malo". Citó a los periodistas y les pidió explicaciones por cuanto aquellos habían intentado hacerle una "bromita" a Graciela Borges, nuestra flacucha "star" y no "la estrella del subdesarrollo" como acotó un santiagueño de cuyo nombre no quiero acordarme. Maurizio, en otras ocasiones, supo rugir. Ante algunos fotógrafos blandió su mirada flamígera y balanceó su abdomen al silencionso ritmo de una chacarera de las de antes. En los momentos críticos debió mostrarse como un Canciller temible —ni el Dr. Oscar Camillón lo aceptaría en su "staff"—, para acceder a soluciones salomónicas (las que él quería, por supuesto). Y fue dulce como un chivito (vivo), cuando casi increpó a realizadores, actores y periodistas que tiernamente **habían quedado a ver y apoyar al cine argentino,** en vez de lanzarse sobre las viandas como hicieron la señora Mirtha, algunas autoridades y artistas, incluido Maurizio.

"Cuando salí de Santiago / Todo el camino lloré . . ."

Croniquilla rápida

Retomo el desarrollo del **II Festival,** con una breve síntesis de como fueron dándose las cosas:

1) Las películas centrales, se exhibieron en general a partir de horarios **falazmente** aptos (en la mayoría de las ocasiones a las 22, **Momentos** a las 20). En casos, tales horario coincidían con cenas o fiestas, de manera que la mayoría de la delegación "artística" iba a

LOS ALFAJORES LOS COMPRAMOS PERO NO LOS NEGOCIAMOS

Esta es la lista de los "Alfajores de la discordia". Es la resultante de una reunión de un grupo de la prensa acreditada en Río Hondo, durante la cual, surgió la iniciativa de satirizar un poco a los no demasiado bien otorgados CHANGOS. Todo lo que esto desencadenó es motivo de una nota aparte.

Alfajor de Lechuga:
a DANIEL GUERRERO
por el Chango Revelación 81
que le cayó del cielo.

Alfajor de Caucho:
a RUTH DURANTE
por cantar y no tocar.

Alfajor de Caña de Azúcar
al TRIO SAN JAVIER
por su variado y testimonial repertorio

Alfajor de Shampú:
a MIGUELITO ROMANO
por ser una figura al pelo.

Alfajor de Plata:
a GUILLERMO BATTAGLIA
por su sinceridad y valentía.

Alfajor de Utilería:
a CARLOS ANDRES CALVO
porque le ganó a todos en popularidad al haber corrido "cholo"

Alfajor de Limón:
a LOS CRAPULAS
por razones obvias

Alfajor de Achuras:
a CARLOS OTADUY
por su sentido del anonimato en su calidad de director, guionista, productor, protagonista, compositor, ordeñador, asador, pelachanchos, farolero, bailarín y . . . viudo.

Alfajor de Levadura:
a LALY SOLDAN
porque sí.

Alfajor de Leche:
a LEONOR BENEDETO
por su afán de pasar inadvertida y tomarse el festival a pecho.



Graciela Borges

Guillermo Battaglia



Alfajor de Merengue:
al FESTIVAL DE LA TELEVISION Y EL CINE ARGENTINO
por la pretensiosa aspiración de que amontonando luminarias puede sacar de las tinieblas al cine argentino

Alfajor de Lengua:
a PEPE SORIANO
por su clarificadora verborragia.

Alfajor de Ajo:
a PINKY
por la elegancia con que reacciona cuando pierde una valija.

Alfajor de Marrón Glasé:
a GRACIELA BORGES
por su encanto plastificado.

Alfajor de Sal Inglesa:
a los CHANGOS DE PLATA
por su indiscriminado otorgamiento

Alfajor de Dulce de Leche:
a TITO RIVIE
por su poder de convocatoria y su ilimitada capacidad de sanata sobre el escenario.

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

parar a las citadas cenas o fiestas, donde "casualmente", siempre había público que quería ver a los "artistas", tal vez había abonado una consumición equis a sabiendas de que allí encontraría a los artistas. Con el despoblamiento parcial de la sala por parte de los artistas al proyectarse tal o cual film (caso Subiela), suena un poco raro eso del apoyo al cine argentino por parte de quienes organizaron la reunión, digitando en todo momento qué es lo que había o no que hacer. Otra cuestión que los actores (algunos) deberían pensar, estriba en lo siguiente: ¿es mejor ceder a las relaciones públicas personales o cerrar filas alrededor de lo que realmente importa?

2) La Comisión Permanente de Difusión y Turismo, tergiversó asimismo los horarios antedichos. Fue normal que cada proyección comenzara pasada la medianoche, ya que antes, se instrumentó la tediosa, repetida, almibarada ceremonia de entregar a manos llenas Changos y diplomas, llegó a **ver** más o menos descansado una película, luego de una jornada despierto e inclusive trabajando (en el caso de los espectadores), o de una jornada "social" (los integrantes de la delegación "artística").

3) En materia televisiva el **II Festival** fue fraudulento o poco menos, ya que no hubo absolutamente nada que tuviera que ver con al susodicha TV. ¿Olvido? ¿Ignorancia? ¿Trampa?.

4) Más allá de posiciones tan peculiares como las que objetivan frases como "esto es mío y yo hago con ello lo que quiero", "esta plata es mía y con ella hago lo que se me da la gana", la entrega de 41 Changos de Plata y un montañita de diplomas fue absolutamente indiscriminada, algo más que caprichoso. Diría más bien que resultó un acto armado por quienes de cine y televisión —en cuanto industrias-artes-



En la foto de arriba, Andres, de Todo Cine, escucha el diálogo que mantienen tres realizadores argentinos (Oscar Barney Finn, Alberto Fisherman y Fernando Ayala), y el critico Jorge Abel Martin.





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



Un ritual repetido: artistas y autoridades, son "mostrados" al publico, siempre conminado a aplaudir y aplaudir.

que importan mucho a la cultura nacional—, no saben nada, son ignorantes en la materia. Personas que por otro lado (hay que reconocerlo), saben de cine y televisión en cuanto instrumentos del amiguísimo y de negocios puramente personales, resortes de poder que empiezan y terminan dentro de los límites de esas mismas personas.

5) El programa original ubicó para el sábado 13 a las 11, una "mesa redonda y debate sobre temas de actualidad de cine y TV", algo que, en un cronograma organizativo es totalmente vago e impreciso, llegando a dar la idea de típica-mesa-redonda-para-mostrar-que-interesan-las-cosas-serias. Y si la mesa tuvo puntos válidos, fue exclusivamente por los pocos que llegaron al acto, ya que éste se hizo a una hora impropia y sin fines claros, dentro de un contexto donde la gente solía acostarse a las 6 de la madrugada.

6) Un par de proyecciones en Super 8, pomposamente designadas como "Primera muestra de Super 8", también se ubicaron en horarios matinales y fueron poquísimos quienes se preocuparon por las mismas.

7) El **II Festival de la Televisión y el Cine Argentino** no sólo careció de Oficina de Prensa. Tampoco hubo material informativo y formativo para el público en general y el periodismo en particular. En este caso, los organizadores parecieron preocuparse mucho más por la competencia de escotes de Libertad Leblanc, Graciela Borges, Leonor Benedetto y alguna que otra más; la exhibición de productos televisivos de consumo llámense Rafa, Cholo, Mirtha o lo que fuese.

¿Un balance provisorio?

Negativo en un 90 %, podría decir. Tan abultado porcentaje en contra, hay que focalizarlo entre dos parámetros para analizar con calma. Por un lado, **desorganización.** Por el otro —y esto es mucho más serio—, la citada desorganización no sería otra caso que la cobertura de otros objetivos, el ticket para el engaño.

Aclaro y ratifico. Fue un festival de televisión sin televisión. Fue un festival de cine, donde éste resultó un pretexto para la actividad social, una palabrra-escudo tras la que se agazapó la banalidad más absoluta, la sanata en su versión más nítida y transparente.

¿Objetivos político-empresarios-locales, se instrumentan con sigilo detrás de este **II Festival** donde todos fuimos complacientes o no tan complacientes peones de un juego aún complejo de develar? Imposible negarlo.

¿Qué seriedad puede adjudicarse a un Festival de Cine, donde nadie se preocupa por arrimar "algo" para el cine, en tiempos en los que el mismo viene siendo minuciosamente saboteado y destruido? Ninguna, excepto en un Festival de avestruces, que esconden la cabeza detrás de una piedra para no ver los problemas. Pero los avestruces no son humanos y viceversa. De lo que se deduce que cuando los hombres toman actitudes de avestruces, las mismas tienen otros ingredientes: desde la cobardía hasta los intereses personales.

A primera vista, el **II Festival** tuvo dos víctimas. La primera, el público. Es decir, la gente a quien se le dio pan y circo. O mejor dicho, circo y circo. Se le ofreció la cara externa que tienen el cine y la televisión, robándoles el tiempo, cobrándoles inclusive dinero. Insisto: despreciar a la gente es mucho más terrible que lo que ciertos personajes suponen, sin olvidar que llega el momento, en que la gente se despierta. La burla llega al colmo, en la medida que el **II Festival** repitió al milímetro la misma técnica de conocidos demagogos: la igno-

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

UNA PEQUEÑA FABULA

El II Festival de la Televisión y el Cine Argentino estuvo a punto de convertirse en el festival de la comida.

Sábado 13, para los impresionables el número puede traer mal agüero, para otros viene encadenado a la suerte.

El cuento comienza así: había una vez un joven realizador cinematográfico llamado Eliseo Subiela, que después de haber logrado filmar una película que marca un hito en el cine argentino, es invitado a presentarla en un festival; es comprensible la ansiedad expresada por el muchacho pensando que directores, actores y autoridades iban de alguna forma a juzgar su obra, pero claro, el ingenuo ignoraba lo que era un festival. Muy pronto los detalles comenzaron a tomar significación: habia que entregar premios, por supuesto; el público necesitaba ver a sus figuras ataviadas en el escenario; es más, querian oir de los labios de sus ídolos, cómo estos los amaban. Y después venían los autógrafos, los comentarios; más tarde cuando el reloj ya pasaba las 0 horas todo estaba en su sano sitio para empezar la proyección; pero he aquí que mucha gente tuvo apetito de golpe y ante el llamado del arte o la cena, para muchos ganó esta última y por varios cuerpos. Es así que Eliseo fue quedándose sólo en compañía de sus amigos y gran parte de público que manducó antes de la función. Teminó la proyección y Eliseo y sus camaradas (entre los que se contaba el joven Guillermo Bataglia, el niño Pepe Soriano, la niña Marta González, la señorita Dora Baret, el galán Héctor Bidonde, el caballero Alberto Fisherman, el pastor Otaduy y muchos otros chicos, como aquellos que sueñan con el periodismo en un mundo mejor), decidieron ir al baile y cena de gala de los artistas, pero allí apareció el lobo feroz bastante gordo y vestido de azul, increpó a los muchachos que querían comer, les dijo muy duramente que era tarde para la cena, que ya se les había servido a las estrellas y que el cine era otra historia. Después de la reprimenda viene el postre, entonces a Eliseo Subiela y sus compinches les dieron una sopa desabrida, mientras que a la distancia se oían viejas cumbias y se veían contornearse con su ritmo a danzarinas enjoyadas.

MORALEJA: A veces el producto no tiene nada que ver con las ideas de los productores.

¿COLORIN COLORADO?, ESTE CUENTO RECIEN EMPIEZA.

Eduardo Wolfson

rancia y la desinformación, son situaciones transformables. Justamente a través de la información y la educación. La fórmula de los demagogos ante la ignorancia y la desinformación, es dar circo y circo, para que la situación no varíe. Tal, el mecanismo utilizado para llevar adelante este **II Festival.**

La segunda víctima, fue el cine (la televisión sería la tercera, pero prudentemente, la ahogaron antes de programarla). Nuestra socavada industria, alguna vez líder en toda América Latina —y cada vez más sojuzgada por una censura virreynal y animalesca, cada vez más rota gracias a políticias ineficaces o interesadas en la balcanización económica nacional—, fue, como se dijo, el pretexto para un evento social de dudoso gusto y objetivos ambiguos. No quiero insistir en que el **II Festival no se asomó, oficialmente, a los angustiosos problemas que corroen al cine. Ni siquiera se apoyó al mismo con presencias durante determinadas exhibiciones. Dos películas por lo menos, y seguramente hay más (La conquista del Paraíso, De la misteriosa Buenos Aires**), son obras cuyas filmaciones implicaron sendas epopeyas que a su vez, merecerían filmarse. Ellas ratificaron que el cine argentino atraviesa una nueva "edad heróica".

¿Cómo atendió la Comisión Organizadora a estas situaciones? ¿Cómo las implementó? ¿Qué respuesta tuvo para las mismas? Elogio y defensa del vedetismo de situaciones y personas que no merecen la atención de un niño de Santiago del Estero o de cualquier otro punto del país. ¿Aclaro más? Con total irrespetuosidad para la gente —nuestra gente— el país, la industria y el arte cinematográfico. ¿Con qué derecho orquestan un Festival de la pavada, cuando la República entera busca desesperadamente salidas para una de las situaciones más difíciles que ha afrontado a lo largo y ancho de su historia?.

Y lamento también que entidades oficiales cuya importancia y labor ocupan un lugar fundamental, se hayan dejado envolver dando auspicios a quienes no merecían sino descrédito. Esto no fue un Festival de Cine y Televisión, sino un ágape privado, donde cine y televisión fueron manipuleados en procura de otras cuestiones.

¿El diez por ciento restante? Desde luego. Lo positivo fue ver como se pudo los films que se vieron. Positivos fueron algunos encuentros. Y lo más positivo de todo: **la posibilidad de ratificar quién es quién, qué es lo que quiere cada uno.** En esto, una experiencia que nadie podrá negar en el futuro para implementar posiciones, actos.

El pavadón

No sé si este párrafo servirá para la sonrisa, para la sonrisa lúgubre o para tipificar no de los costados nefastos de nuestro "ser nacional".

El sábado 13 fue un día clave y definidor en la festichola de Río Hondo. Eliseo Subiela, director de **La conquista del Paraíso,** estaba muy nervioso. Intentaba rescatar para la exhibición de su film, el horario prometido, a fin de que se la pudiese ver con cierta disposición medianamente descansada . . . Experiencias de los días anteriores —changos al por mayor, comilonas y otras pavadas—, hacían peligrar lo que quería Subiela, lo lógico. Se habló inclusive de la posibilidad de retirar el film.

Corridas, cabildeos, frentes de tormenta. Finalmente, un compromiso, que la película iba en su horario, o bien, la cena iba en trasnoche. Y esa nerviosa confianza en la palabra de los caballeros, la Comisión.

El segundo acto de esta agria comedia, sirvió, complementando

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



Don Guillermo Bataglia, un señor actor
que criticó a la televisión, y 1/2 Héctor Bidonde, otro señor actor.

al anterior, para ratificar que la tontería y sus lugartenientes, también tienen promotores en Río Hondo. Como suele pasar —ocurrió en Río Hondo durante el Festival de 1980—, un grupo de periodistas se encerró para dirimir sus Premios-Alfajores, inocentes galardones humorísticos, destinados a entregarse en la mencionada cena trasnoche. Un rato después, los periodistas fueron citadas por la Comisión. Se había producido una filtración informativa (una por lo menos), de resultas de la cual, el señor Maurizio, flanqueado por colegas (de él), "solicitó" a los periodistas que retiraran sus "alfajores", ya que algunas "divas" (Borges principalmente, Legrand tal vez, de la Torre también fue arrojado al guisillo), estaban llorosas, frenéticas, histéricas e históricas, amenazando huir de los beneficios de la termalidad de las aguas hondeñas. Hubo un . . . intercambio de opiniones y finalmente, la capacidad "cancilleresca" del señor comisionado, consideró haber llegado a un punto satisfactorio y la reunión terminó.

El epílogo de esta ópera en dos actos, ya debe ser conocido hasta para los lectores de este artículo: la película de Subiela se mostró cuando comenzaba las madrugada, y, ya antes de los títulos, autoridades, divas, divos, vidalitas, contemporizadores y dulces, abandonaron la sala. En la misma quedamos algunos, más el público. Cuando los artistas y periodistas llegaron —de trasnoche— al Hotel Los Pinos, a la "cena y baile de gala", Maurizio ensayó su dialéctica informando que habían empezado a comer hace un par de horas, ya que divas y divos padecían de famelismo. También afirmó —rotundamente y valentón, como cuando Jorge Negrete hacía de charro—, que si querían, los recién llegados podían entrar a comer, ya que cada cual era libre. Más opiniones intercambiadas . . . y el grupo entró, entre las miradas de las estrellas y algunos que se mecían al ritmo de mambos, guarachos y pasodobles, entre otras actualidades. Curiosamente, no había mesa para los recién llegados, por lo que —gentilmente—, se hizo tender una, bien al fondo y a un costado, sobre una de las paredes, casi en penitencia. Minutos más tarde —seguían las miradas—, los periodistas se arremolinaron en un intento de entregar su cajita de alfajores. Curiosamente, el salón se fue despoblando . . . y los alfajores se quedaron en la caja.

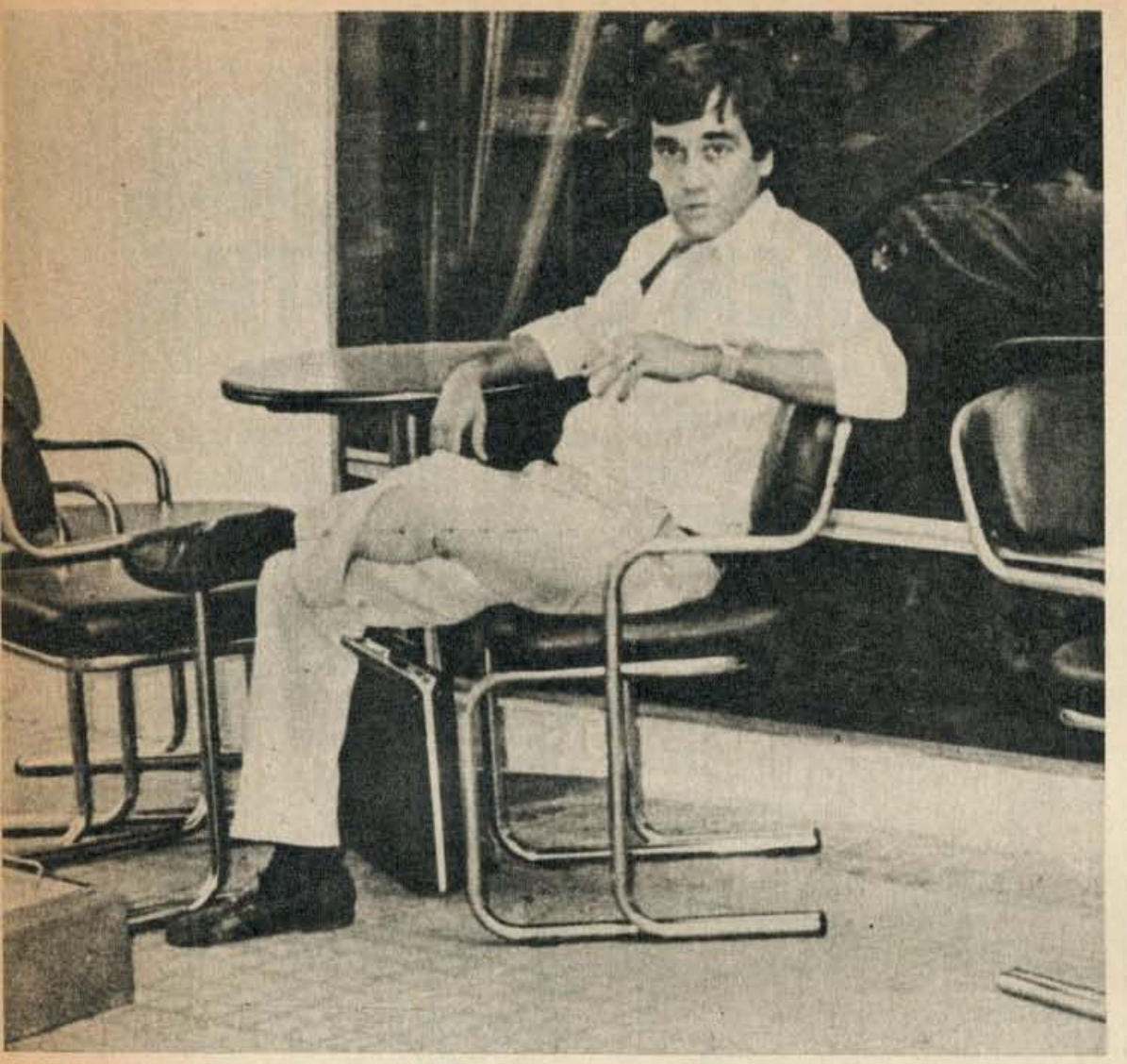
¡Maurizio corazón! ¡Qué viva la Comisión!

En las primeras horas del domingo, varias "stars" partieron. En la cena del mismo día, y ante la falta de quórum, algunos periodistas deslizaron su lista de alfajores de mesa en mesa, ante la risa de algunos, el apoyo de varios, las repentinas ganas de no leer nada de Amelita Baltar, el irrefrenable nerviosismo de algunos miembros de la Comisión, y de G. B. Telón.

Pero, ¿para qué sirve un festival?

Existe un criterio mundialmente aceptado acerca del significado de un Festival Cinematográfico (en distintas escalas, los Festivales Cinematográficos de Mar del Plata, algunas Semanas de Difusión del Cine Argentino organizadas recientemente por el Instituto Nacional de

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



Eliseo Subiela, realizador de "La conquista del Paraíso"

Cinematografía, son pautas elogiables, caminos a desarrollar), y la función que cumplen los mismos:

a) Un mercado de compra-venta de productos cinematográficos, previa exhibición de los mismos. Para la articulación de este mercado, el conjunto de actividades y su aceitada puesta en acción (premios, fiestas, reuniones teóricos, exhibiciones de variado tipo, entrevistas y ágapes), componen el engranaje para imponer productos, se instala entonces entre las encuentros informativos (para el público y entre los especialistas), formativos (ídem), de difusión (hace falta una adecuada programación y difusión de la misma) y búsqueda de soluciones para presumibles problemas del área.

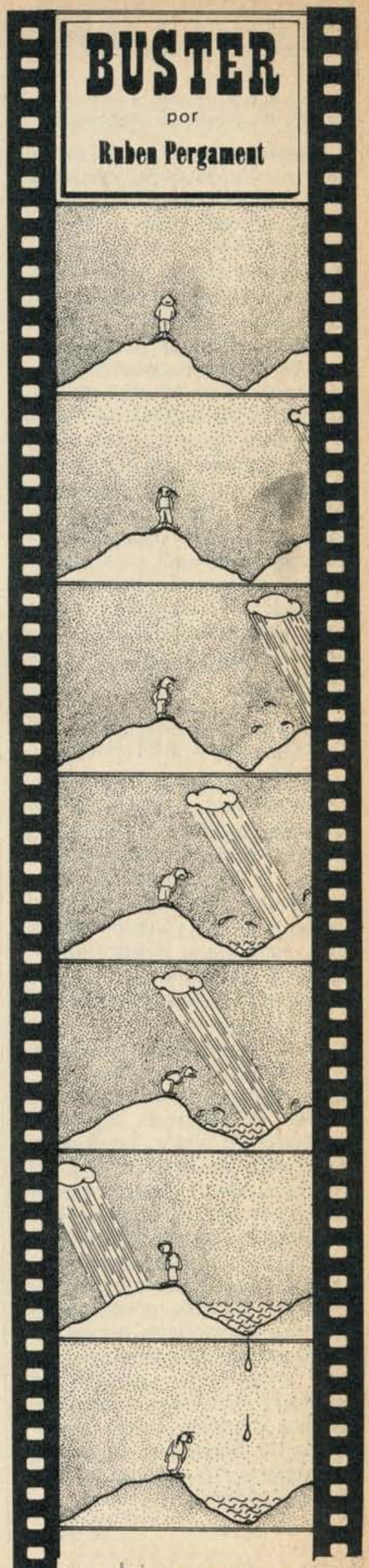
b) Al mismo tiempo, un Festival Cinematográfico supone un acontecimiento importante para la industria turística de la ciudad donde se celebra. Desde luego, la explotación adecuada de esta industria turística, deberá estar avalada por una infraestructura importante y un manejo serio de la misma. Pero bajo cualquier situación, el incremento turístico sólo funcionará ajustadamente, si tiene la apoyatura de un Festival bien realizado.

Más allá de estos esquemas, el **II Festival de la Televisión y el Cine Argentino, Termas de Río Hondo,** no se deslizó sobre ninguna de las variantes anotadas.

Las películas se exhibieron en las peores condiciones horarias y sin apoyo informativo, la televisión fue eximida de presentarse, todo se llevó a cabo dando la espalda a la realidad (esa misma que traba el desarrollo del cine y la televisión), se hizo una desaphensiva exhibición de banalidad y despilfarro en tiempo que requieren más ascetismo y adultez, se engañó, se intentó y en buena medida se logró manipular la actividad de los periodistas invitados.

En fin, se adicionaron tantas tonterías que no parece posible que la resultante ayude al cine, la televisión y el turismo hondeño.

En verdad, las cosas no anduvieron muy bien.



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

SONIDOS

"Fama", banda de sonido original de la película homónima, Phonogram

El film que hizo Alan Parker (el autor de **Expreso de Medianoche***), articuló una obra significativa dentro del género musical contemporáneo. Buena parte de tales bondades, tuvieron mucho que ver con la música, las canciones y las danzas tan significativas dentro de su estructura. Este LP, lindo en verdad, sirve par verificar los valores autónoms de la música de* **Fama** *un material cuya calidad corre pareha con la de los excelentes intérpretes —no precisamente luminarias promocionadas—, que son sus animadores. En un plano más estricto, esta* **buena música** *de una* **muy buena película,** *sirven para ratificar el relativo* **estancamiènto** *de la llamada música popular de nuestros días.*

"No se puede parar la música", Village People, RCA Victor

Para zarandearse sin preocupaciones, para rememorar un film prescindible, para acordarse de las últimas emisiones televisivas de Tato Bores. Un disco de música fácil, agradable si uno tiene buena voluntad y apta para escucharla fragmendatadamente, además de para las cuestiones anotadas al principio.

"A Arte de Quarteto Emcy", Fontana Special, album doble.

La importancia de la música popular brasileña es algo que nadie puede negar. Lo ilustran sus auténticos creadores e intérpretes, desde Ary Barroso a Vinicius de Morais, pasando por Caetano Veloso, Chico Buarque y tantos más. Dentro de ese panorama, el Quarteto Emcy —magnificamente representado aquí por veinticuatro temas de artistas como Gil, Jobim y Caymmi, entre otros—, aporta un calibrado nivel de sofisticación, siempre elegante, capaz de desdeñar lo retórico y superfluo, manteniendo un swing de entrañable vitalidad.

A. A.

Lo que se vió

LOS ESTRENOS DEL PRIMER SEMESTRE

EL AFICIONADO - Dr. Krzysztof Kieslowsky - Con: Jerzy Sthur.
QUE PASA DIRECTOR - Dir. Peter Bogdanovich - Con: Ryan y Tatum O'Neil.
RUMOR DE GUERRA - Dir. Richard T. Heffron - Con: Brad Davis y Keith Carradine.
LOS SEDUCTORES - Dir. Bryan Forbes, Gene Wilder, Eduard Molinario y Dino Rissi - Con: R. Moore, U. Tognazzi y Rossana Podestá.
SOLO PARA ADULTOS - Dir. Richard Long - Con: Shirley MacLaine, y Anthony Hopkins.
EL GANADOR - Dir. Christian Gion - Con: Michel Galabru y Philippe Ruggieri.
ESPANTO - Dir. Rod Hardy - Con: Chantal Contuouri y David Hemmings.
EL MUNDO SALVAJE DE TARKA - Dir. David Cobham - Con: Peter Bennett.
PRESTAME TU MUJER - Dir. Giuliano Carnimeo - Con: Lando Buzzanca y Janet Agreen.
DOS PILLOS A TROMPADAS LIMPIAS - Dir. Frank Kramer - Con: Paul Smith y Michael Coby.
LA PAREJA PERFECTA - Dir. Robert Altman - Con: Paul Dooley y Martha Heflin.
EL ENFERMO IMAGINARIO - Dir. Tonino Cervi - Con: Alberto Sordi y Laura Antonelli.
UNA VIOLACION COMPLICADA - Dir. Jean Jacques Anau - Con: Patrick Dewaere y France Dougnac.
BARRACUDA - Dir. Harry Kerwin - Con: Jason Evert.
LA TRIPULACION - Dir. Alexandr Mitta - Con: Giorgi Zhazhazhenov.
LA PANDILLA DE LA PLUMA NEGRA - Dir. Otal Koval - Con: Jaroslava Ticha.
TRUCOS SUCIOS - Dir. Alvin Racoff - Con: Eliot Gould y Kate Jackson.
MIMI, UN AMOR PROHIBIDO - Dir. Florestano Vancini - Con: Franco Nero y Dalila Di Lazzaro.
LA GUERRA DE LOS NIÑOS - Dir. Javier Aguirre - Con: Los Parchis.
EL LADRON SOLITARIO - Dir. Alan Brunet - Con: Hardy Kruger.
SERPIENTES - Dir.: Lin Von.
ACOSANDO AL HAMPA - Dir. Hikmet Adevis - Con: Connie Stevens y Cesare Danova.
LA PREFERIDA DE LA CLASE - Dir. Mariano Laurenti - Con: Gloria Guida.
LAS TRAVESURAS DE CEPILLO - Dir. Jorge Pantano - Con: A. García Buhr.
DESESPERACION - Dir. Rainer Werner Fassbinder - Con: Dirk Bogarde y Andrea Ferreol.
LA FAMILIA BIEN GRACIAS - Dir. Pedro Maso - Con: José Luis López Vásquez y Alberto Closas.
DELITO PERFECTO - Dir. Aaron Leviathan - Con: Joseph Cotten, Janet Agreen y Gloria Guida.
UN COWBOY EN LA CIUDAD - Dir. James Bridges - Con: John Travolta.
ROBERTO CARLOS EN RITMO DE AVENTURAS Dir. Roberto Farias - Con: Roberto Carlos.
LOS MILAGROS EXISTEN TODAVIA - Dir. Giuseppe Scotese - Con: Susan Panhaligom.
RITMO, AMOR Y PRIMAVERA - Dir. Enrique Carreras - Con: Cacho Castaña, Mónica Gonzaga y Tincho Zabala.
LOS MALVADOS DUERMEN BIEN - Dir. Akira Kurosawa - Con: Toshiro Mifune.
SATURNO TRES - Dir. Stanley Donen - Con: Kirk Douglas y Farrah Fawcett.
LA NAVE DEL TERROR - Dir. Alvin Rakoff - Con: George Kennedy y Richard Crenna.
UN VIERNES ALOCADO - Dir. Gary Nelson - Con: Jodie Foster.
CUATRO GATOS LOCOS - Dir. Carlo Vanzina - Con: Umberto Smalia.
JACK EL DESTRIPADOR - Dir. Jess Franco - Con: Klaus Kinski.
REBELION DE MUJER - Dir. Joyce Buñuel - Con: Carole Laure y Pierre Santini.
EL JUEGO DE LA MUERTE - Dir. Robert Clouse -
MUERTE EN EL VALLE DE LOS FARAONES - Dir.: Mike Newell - Con: Charlton Heston y Sussanah York.
LA GENTIL SEÑORA - Dir.: Steno - Con: Edwige Fenech y Paolo Villaggio.
VOLVER A VIVIR - Dir.: Joseph Handwright - Con: Burt Young y Doug McKeon.
EL ASALTO DEL SIGLO - Dir.: José Giovanni - Con: Francis Huster y Lila Kedrova.
LA ULTIMA BATALLA - Dir.: Pierre Schoendoerffer Con Jacques Perrin y Jean Rochefort.
SIBERIADA - Dir.: Andrei Mijalkov-Konchalovski - Con: Nikita Mijalkov y Liudmila Gourtchenko.
EL APOLITICO - Dir.: Mariano Ozores - Con: José Luis López Vásquez y Carmen Sevilla.
¿QUIEN DESALOJA A ESTA GENTE? - Dir.: Luigi Comencini - Con: Ugo Tognazzi y Mariángela Melato.
HACE DEMASIADO TIEMPO QUE TE AMO - Dir.: Jean-Charles Tachella. Con: Jean Carmet y Marie Dubois.
EL DIVORCIO - Dir.: Pierre Barouh - Con: Michel Piccoli y Lea Massari.
DOS PILLOS CON SUERTE AL ATAQUE - Dir.: Hal Needham - Con: Burt Reynold y Sally Field.
XANADU - Dir.: Robert Greenwald - Con: Olivia Newton-John y Gene Kelly.
EL ABISMO NEGRO - Dir.: Ron Miller - Con: Maximilian Schell y Ernest Borgnine.
EL ULTIMO DIA DEL MUNDO - Dir.: John Hayes - Con: Christopher Lee y Sue Lyon.
LAS VACACIONES DEL AMOR - Dir.: Fernando Siro - Con0 Jorge Martínez y Graciela Alfano.
RECUERDOS - Dir.: Woody Allen - Con: Woody Allen y Charlotte Rampling.
KAGEMUSHA - Dir.: Akira Kurosawa - Con: Tatsuya Nakadai y Kenichi Hagiwara.
CACTUS, JACK, EL VILLANO - Dir.: Hal Needham Con: Kirk Douglas y Ann Margret.
MAS ALLA DE LA GLORIA - Dir.: Samuel Fuller - Con: Lee Marvin.
EL GRAN SANTINI - Dir.: Lewin John Carlino - Con: Robert Duvall.
LOS LOCOS DE LA GUERRA - Dir.: Michel Gerard Con: Michel Galabru y Pierre Tornade.
OTRA CLASE DE LOCURA - Dir.: John Trent - Con: Bruce Dern y Ann Margret.
HOMBRIA VIOLADA - Dir.: Jorn Donner - Con: Anna Godenius y Toni Regnér.
HABIA UNA VEZ UN AMOR - Dir.: John Derek - Con: Bo Derek y Peter Hooten.
LA MUJER DE VACACIONES - Dir.: Sergio Martino - Con: Barbara Bouchet y Edwige Feenech.
EL TORO SALVAJE - Dir.: Martin Scorsese - Con: Robert De Niro y Joe Pesci.
LAS SEÑORITAS DE WILCO - Dir.: Andrzej Wajda Con: Daniel Olbrychski.
BUENAS NOTICIAS - Dir.: Elio Petri - Con: Giancarlo Gianini y Angela Molina.
DESPIADADA CACERIA HUMANA - Dir.: William Fruet - Con: Perry King y Tisa Farrow.
HOMBRES DE LA MONTAÑA - Dir.: Richard Lang Con: Charlton Heston y Brian Keith.
UN GEMIDO EN LA OSCURIDAD - Dir.: Peter Foler - Con: Barbara Bach y Stephen Furst.
ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE - Dir.: Peter Newbrook - Con: Robert Powell y Robert Stevens.
BRUCE LEE, POLICIA INTERNACIONAL - Dir.: Ho Chung Tao - Con: Ho Chung Tao
MURIEL - Dir.: Alain Resnais - Con: Delphine Seyrig y Nita Klein.
PARECE QUE FUE AYER - Dir.: Jay Sandrich - Con: James Caan y Marsha Mason.
GLORIA - Dir.: John Cassavetes - Con: Gena Rowlands y Buck Henry.
BRUBAKER - Dir.: Stuart Rosemberg - Con: Robert Redford y Yaphet Kotto.
EL DIABOLICO DR. FU MANCHU - Dir.: Piers Haggard - Con: Peter Sellers y Helen Mirren.

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

TIO ADOLFO - Dir.: Castellano y Pipolo - Con: Adriano Celentano y Amanda Lear.
AL TRONAR DE LAS MOTOS - Dir.: Don Shoemaker. Documental.
SANJURO - Dir.: Akira Kurosawa - Con: Toshiro Mifune.
GENTE COMO UNO - Dir.: Robert Redford - Con: Donald Sutherland y Mary Tyler Moore.
LA BANQUERA - Dir.: Francis Girod - Con: Romy Schneider y Jean Luis Trintignant.
APOCALIPSE 2 - Dir.: Anthony Dawson - Con: David Warbeck y Tisa Farrow.
EL BROMISTA - Dir.: Mario David - Con: Santiago Bal y Alicia Bruzzo.
EL HOMBRE ELEFANTE - Dir.: David Lynch - Con: John Hurt y Anthony Hopkins.
LA HIJA DEL MINERO - Dir.: Michael Apted - Con: Sissy Spacek y Tommy Lee Jones.
ASALTO A LA PRISION 13 - Dir.: John Carpenter - Con: Austin Stocker y Darwin Joston.
EL CASO CLAUDIA - Dir.: Miguel H. Borges - Con: Katia D'Angelo y Jonas Cloch.
LOS CRIMENES MARCUS NELSON - Dir.: Joseph Marcus - Con: Telly Savalas.
FOBIA - Dir.: David Cronemberg - Con: Marilyn Chambers y Frank Moore.
ALIEN 2 SOBRE LA TIERRA - Dir.: Sam Crowell - Con: Belinda Mayne y Mark Bodin.
EL HOMBRE PUMA - Dir.: Alberto de Martino - Con: Walter George Dalton.
LA HIJA DE CATHY - Dir.: Donald Crombie - Con: Michele Fawdon y Allan Cassell.
LA ESTEPA - Dir.: Segio Bandarchuk.
EL NIDO - Dir.: Jaime de Armiñán - Con: Héctor Alterio y Luis Politti.
TRAIGAN LA CABEZA DE ALFREDO GARCIA - Dir.: Sam Peckimpah - Con: Warren Oates
SENTIMENTAL - Dir.: Sergio Renán - Con: Sergio Renán y Pepe Soriano.
POLE POSITION - Dir.: James Davis. Ronald King
EL CANTOR DE JAZZ - Dir.: Richard Feisher - Con: Neil Diamond y Lawrence Olivier.
CAFE EXPRESS - Dir.: Nanni Loy - Con: Nino Manfredi.
HORAS INCIERTAS - Dir.: Bernard Tavernier - Con: Phillippe Noiret.
LOS ANGELES DE JESSI - Dir.: Al Adamson.
LOS BEATLES EN CONCIERTO - Dir.: varios.
FLASH GORDON - Dir.: Mike Hodges - Con: Mariángela Melato y Max Von Sydow.
EL ESPIA MAS PELIGROSO DEL MUNDO - Dir.: Ronald Neame - Con: Walter Matthau y Glenda Jackson.
EUGENIO, UN NIÑO SIN AMOR - Dir.: Luigi Comencini - Con: Saverio Marconi y Dalila Di Lazzaro.
TE ROMPO EL RATING - Dir.: Hugo Sofovich - Con: Jorge Porcel y Moria Casán.
MI TIO DE AMERICA - Dir.: Alain Resnais - Con: Gerard Depardieu.
EL JUEVES DEL ADIOS - Dir.: Michel Mitrani - Con: Christine Pascal y Christian Rist.
CRUISING - Dir.: William Friedkin - Con: Al Pacino.
EL DIA DEL COBRA - Dir.: Enzo Castellari - Con: Franco Nero y Sibyl Danning.
EL ESPECIALISTA DEL PELIGRO - Dir.: Richard Rush - Con: Peter O'Toole.
LOS INTREPIDOS - Dir.: Francis Megahy - Con: Warren Clarke.
ASESINO DE MUJERES - Dir.: Don Edsmonds - Con: Robert Viharo.
LA CHICHARRA - Dir.: Alberto Lattuada - Con: Tony Franciosa.
EL GATO CON BOTAS ALREDEDOR DEL MUNDO - Dir.: Miguel Angel Barragan.
EL GATO QUE VINO DEL ESPACIO - Dir.: Norman Tokar - Con: Roody MacDowall.
DEPRISA, DEPRISA - Dir.: Carlos Saura. Con: Berta Socuellamos.
LOS HERMANOS CARADURA - Dir.: J. Landis -
SUCEDIO EN EL FANTASTICO CIRCO TIHANY - Dir.: Enrique Carreras - Con: Mercedes Carreras
EL ESPEJO ROTO - Dir.: Guy Hamilton - Con: Elizabeth Taylor y Geraldine Chaplin.
LOS INCORREGIBLES - Dir.: Claude Zidi.
MOMENTOS - Dir.: María Luisa Bemberg - Con: Miguel Angel Solá y Graciela Dufau.
VOLVER A ENAMORARNOS - Dir.: Steven Paul - Con: Eliot Gould y Sussanah York.
CINCO TARDES - Dir.: Nikita Mijalkov.
EL DRAGON SANGRIENTO - Dir.: Lao Tsi.
¡DIOS MIO! (Segunda Parte) - Dir.: Gilbert Cates -
DE LA VIDA DE LAS MARIONETAS - Dir.: Ingmar Bergman.
LA FORMULA - Dir.: John Avildsen - Con: Marlon Brando.
EL PADRE SERGIO - Dir.: Igor Talankin.
COMO EN CASA - Dir.: Marta Meszaros
NO ENTREN A LA CASA - Dir.: Joseph Ellison - Con: Dan Grimaldi.
QUERIDA DESCONOCIDA - Dir.: Moshe Mizrahi -
CARRERA FINAL -
EL SECUESTRO DEL PRESIDENTE - Dir.: George Mendeluk - Con: William Shatner.
LA ENFERMERA DE MI PADRE - Dir.: Mario Bianchi.
LOS PIOLAS NO SE CASAN - Dir.: Enrique Cahen Salaberry - Con: Tristán.
CINCO MAS CINCO - Dir.: Samuel Immberman.
EL SABE QUE ESTAS SOLA - Dir.: A. Mastronianni.
DIME LO QUE QUIERES - Dir.: Sidney Lumet -
SUPERMAN II - Dir.: Richard Lester - Con: Christopher Reeve.
CONFESIONES DE UN SADICO - Dir.: Vernon Zimmerman
LOS VIERNES DE LA ETERNIDAD - Dir.: Héctor Olivera - Con: Héctor Alterio, Thelma Biral.
LA VIDA INTIMA DE LILIA MARLENE - Dir.: Rainer W. Fassbinder - Con: Hanna Scygulla.
CIRCULO DE DOS - Dir.: Jules Dassin - Con: Richard Burton y Tatum O'Neil.
HOMOIDE, EL TRIPULANTE DESCONOCIDO - Dir. Boris Prestak.
SI VOLVIERA A VERTE - Dir.: Joe Brooks.
NO CONOZCO A MI MARIDO - Dir.: Sergio Corbucci - Con: Mónica Vitti.
GRAN VALOR EN LA FACULTAD - Dir.: Enrique Cahen Salaberry - Con: Juan Carlos Calabró
EN LA RED DEL SEXO Y LA MUERTE -
PIDE AL TIEMPO QUE VUELVA - Dir.: Jeannot Szwarc - Con: Christopher Reeve, Jane Seymour.
LOCURA YANQUI - Dir.: John Landis.
BASTA DE RUBIAS - Dir.: Giorgio Capitani.
TRISTAN E ISOLDA - Dir.: Tom Donovan - Con: Richard Burton.
GAIJIN - Dir.: Tisuka Yamasaki.
LOS CRAPULAS - Dir.: Jorge Pantano - Con: José Wilker y Lando Buzzanca.
AMOR BANDIDO - Dir.: Bruno Barreto.
LA PICARA RECLUTA - Dir.: Howard Zieff. Con: Goldie Hawn.
ASALTO AL TREN BLINDADO - Dir.: Nikita Mijalkov.
COMO ELIMINAR A SU JEFE - Dir.: Colin Higgins.
LA COMPETENCIA - Dir.: Joel Oliansky - Con: Richard Dreyffus y Amy Irving.
NADA PERSONAL - Dir.: George Bloomfield - Con: Donald Sutherland.
EL ULTIMO SUBTE - Dir.: Francois Truffaut -
LA MALDICION DE LOS PARAGUAS - Dir.: Gerar Oury - Con: Pierre Richard.
LA ENVIADA - Dir.: Gabrille Beaumont.
MIEDO A SALIR DE NOCHE - Dir.: Eloy de la Iglesia - Con: José Sacristán.
OPERACION OCTAGON - Dir.: Eric Karson - Con: Chuck Norris.
LAS MUJERES SON COSA DE GUAPOS - Dir.: Hugo Sofovich - Con: Jorge Porcel
SALTO AL VACIO - Dir.: Marco Bellochio - Con: Anouk Aimée y Michel Piccoli.
EL PATAN - Dir.: Carl Reiner - Con: Barbara Peters.
EL FACTOR CONSTANTE - Dir.: Krzysztof Zanussi - Con: Tadeus Bradecki y Zofia Morozowska.
EL VUELO DE LAS MARIPOSAS - Dir.: Adrian Lyne - Con: Jodie Foster, Marilyn Kagan,
INFIERNO EN EL BRONX - Dir.: Daniel Petrie - Con: Paul Newman y Eduard Asner.
FALSO ORGULLO - Dir.: Robert Collins
ATLANTIC CITY - Dir.: Louis Malle - Con: Burt Lancaster, Susan Sarandon y Michel Piccoli.
LOS EUROPEOS - Dir.: James Ivory - Con: Lee Remick.
MIENTRAS EL CUERPO AGUANTE - Dir.: Michele Lupo - Con: Bud Spencer y Gary Guffy.
LUNA DE MIEL PARA TRES - Dir.: Carlo Vanzina -

TEXTOS

El arte cinematográfico ha recibido ya bastantes definiciones y es probable que reciba muchas más. Pero una de las más sugerentes es la que propuso André Bazín, el gran historiador y crítico cinematográfico francés, en su ensayo **El mito del cine total.** *El ensayo empieza como una reseña de la historia de los orígenes del cine escrito por Georges Sadoul, pero no tarda en orientarse hacia una exposición de las ideas personales de Bazin sobre la cuestión:*

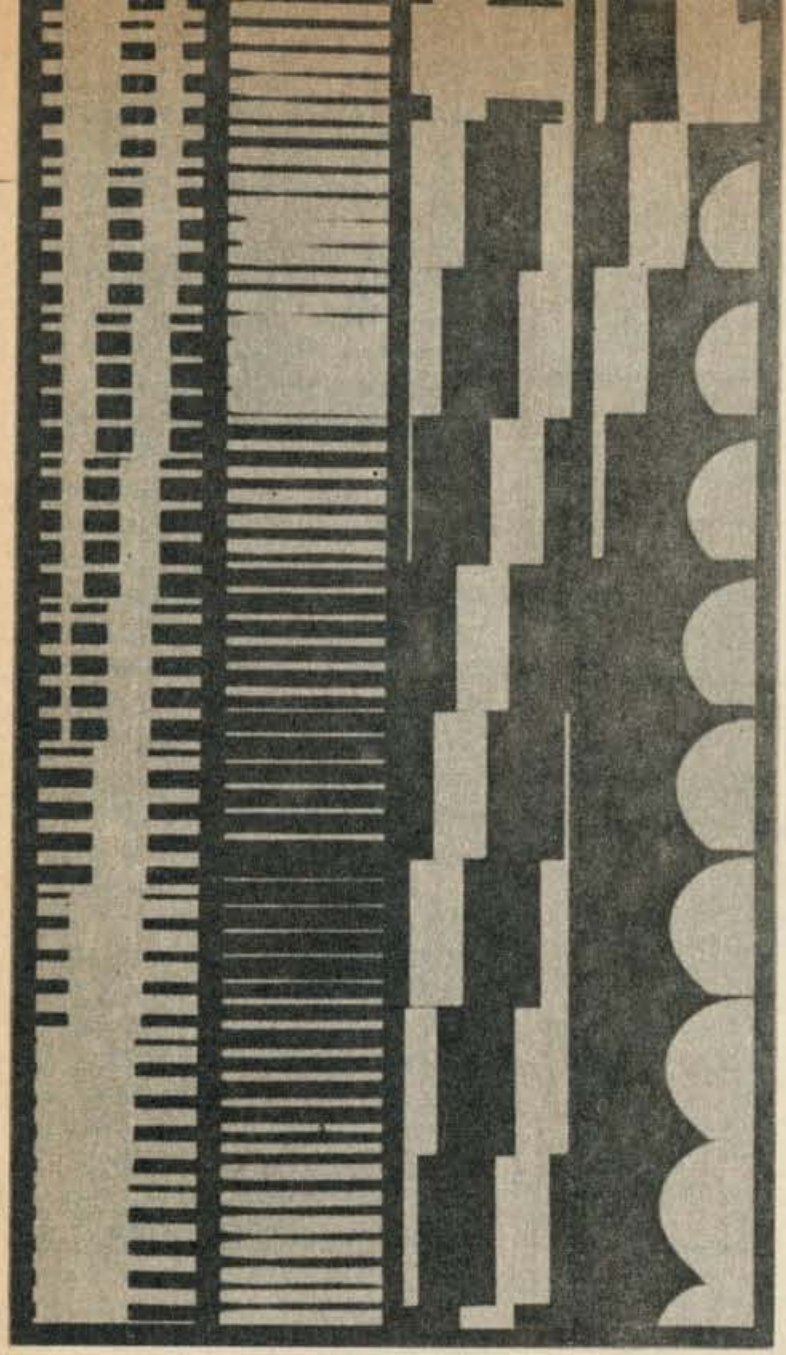
"Todo parece suceder como si hubiera que trastocar la causalidad histórica que va desde la infraestructura económica hasta las superestructuras ideológicas y considerar los descubrimientos técnicos fundamentales como felices y favorables accidentes, pero esencialmente secundarios con relación al proyecto de los inventores. El cine es un fenómeno idealista. La idea que los hombres se habían hecho existía ya totalmente definida en su cerebro, como en el cielo platónico; y lo que nos sorprende es más la tenaz resistencia de la materia ante la idea que las sugerencias de la técnica a la imaginación del creador".

Es decir que, al menos para Pazin, la consideración más correcta que podemos hacer del cine es verlo como la realización de un sueño estético, la encarnación, gracias a una tecnología inspirada y una ciencia visionaria, de un ideal artístico muy anterior al "descubrimiento" real, práctico del cine. Y al desarrollar este argumentación en el citado ensayo, Bazín relaciona explícitamente el arte cinematográfico con el sueño específico del arte como contra-realidad totalmente representativa, totalmente autónoma, que asociamos primordialmente con la literatura romántica y postromántica del siglo XIX.

* * *

(Del libro "El cine y la imaginación romántica", de Frank C. McConnell, Editorial Gustavo Gili S.A.).

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



"Opus IV" de Walter Ruttmann (1923).

Una importante muestra

EL FILM ABSOLUTO

Durante el mes de junio se presentó en el Instituto Goethe **una exposición dedicada a los comienzos del cine abstracto en Alemania y Francia. Entre los años 1919 y 1929, período que abarca la muestra, se realizaron en ambos países una serie de films experimentales con total autonomía del cine argumental o documental. Casi todos sus autores, como Hans Richter, Viking Eggeling, Fernand Léger y Marcel Duchamp, provenían de las artes plasticas. Así, el film abstracto de esos años coincide en su problemática con la pintura y, en menor grado, con la escultura y la arquitectura. El material fílmico y fotográfico de** El Film Absoluto **procede de una amplia muestra panorámica realizada por la Kölnische Kunstverein en 1977.**

Los films exhibidos fueron los siguientes: Opus 2, 3, 4, Opus III **(1923),** Opus IV **(1923), de Walter Ruttmann;** Sinfonía Diagonal **(1923/24), de Vicking Eggeling;** Ritmo 21 **(1921/24),** Ritmos 23, Estudio fílmico, **de Hans Richter;** Cinema anémico **(1925) de Marcel Duchamp;** Ballet Mecánico **(1924) de Fernand Léger.**

PINTURA Y CINE ABSTRACTO

El film absoluto es, paradójicamente, una continuación de experiencias realizadas en el campo de la pintura. Nada resultaría más erróneo que confundir este tipo de cine con pintura filmada; por el contrario, debe entenderse como un intento de introducir en el espacio pictórico la dimensión temporal mediante la proyección móvil del plano. Y aunque el movimiento de la imagen en la pantalla establezca, desde el punto de vista de la percepción de la obra, una diferencia esencial con la pintura, lo específicamente fílmico —las propiedades de un medio de reproducción técnica de la realidad— queda soslayado. Así, el film absoluto se aferra a los conceptos de unicidad y originalidad que, según demostró Walter Benjamín, son completamente ajenos a la imagen cinematográfica. Siguiendo el camino inverso, algunos artistas de vanguardia, que practicaron una especie de "barbarie artística", ya habían intentado "obtener con los medios de la pintura (o de la literatura) los efectos que el público busca hoy en el cine (Walter Benjamín)". Cuando el nuevo medio alcanzó con naturalidad estos efectos, en lugar de profundizarlos se produjo una especie de retroceso: algunos artistas intuyeron que el cine venía a modificar la noción misma de arte, pero esto no impidió que sacaran conclusiones inadecuadas de tales pronósticos. Pues, sin saber aún si los conceptos dominantes en pintura convenían o no al nuevo medio, se apresuraron a proclamar, por analogía, un cine puro o abstracto. Esto es: el film liberado de todo contenido objetual. "Constantemente, a partir del impresionismo —escribe Walter Hess—, los pensamientos del pintor giran alrededor de la libertad y la pureza de los medios artísticos, y acerca de sus leyes propias. Quieren que su obra esté libre de contenidos interpretativos anecdóticos, conceptuales, alegóricos y, en general, preexistentes; al fin y al cabo, la quieren libre de toda exposición de los fenómenos del mismo mundo objetivo". El cuadro deviene puro objeto; el cuadro-objeto ("útil, inútil, bello") de Fernand Léger, a quien pertenece **Ballet Mecánico**, uno de los films experimentales más representativos de esa época. El film absoluto, en su renuncia a toda comunidad inmediata de sentido con la sociedad a que pertenece, participa de un síntoma de deficiencia común a todo el arte moderno. Encabalgado entre el cine y la plástica, documenta la crisis de un arte —la pintura— donde "el espíritu flota, por así decirlo, por encima de las obras y entre este espíritu y su sustrato

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



"Le Ballet Mécanique" de Fernand Léger (1924).



"Filmstudie" de Hans Richter (1926).

sensorial se abre al vacío (Theodor W. Adorno)".

Alberto Delorenzini

RESUMEN HISTORICO

"**El film absoluto** designa el ámbito del film no narrativo, con sus diversas fases de evolución, partiendo del film absoluto de los años 20 hasta llegar al film estructural de nuestra época".

"Los elementos constituyentes del film puramente creador son: luz, movimiento, espacio, tiempo, sombra (Theo van Doesburg)".

"La luz, el movimiento, el espacio y el tiempo constituían temas de importancia general para las bellas artes desde comienzos del siglo XX. Fueron superados no sólo por los pintores del suprematismo, el futurismo y el constructivismo, sino también se concretizaron y hallaron expresión polifacética en la música de luz y de color, las escenas mecánicas y los objetos cinéticos.

Los primeros artistas que se dedicaron al cine fueron Viking Eggeling, Hans Richter y Walther Ruttmann. Así, Eggeling y Richter se propusieron dinamizar sus cuadros abstractos constructivistas descomponiendo el movimiento, y para Ruttmann, quien pintaba en estilo cubofuturista, el curso real del tiempo constituía un importante problema. Su film **Opus I,** terminado de realizar en 1919 y presentado al público en 1921, es el primer film abstracto que ha llegado hasta nosotros (en fragmentos)".

"Las bandas ampliadas permiten apreciar la técnica de animación específica de estos films: las imágenes sucesivas pintadas o dibujadas son fotografiadas una tras otra. Sólo en la proyección forman una sola imagen animada en la percepción del espectador".

"En **Le Ballet Mécanique** (1924), Léger no trata de lograr un relato coherente. Monta material fotográfico real y abstracto de acuerdo con criterios formales, constituyendo un curso de movimiento rítmico, en el que la repetición confiere a fragmentos de movimiento incluso reales un aspecto artificial y mecánico".

"Finalmente, Marcel Duchamp encontró en **Anémic Cinema** (1926) la solución óptima con respecto a una impresión visual tridimensional, que ya había tratado de lograr anteriormente con sus objetos cinéticos".

Birgit Hein y **Wulf Herzogenrath,** en el catálogo de la exposición **El Film Absoluto.**

©Goethe - Institut, Munich 1980.

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

SPOTS

Los críticos y los premios al cine nacional

Luego de un paréntesis de varios años, los premios de los cronistas de cine, nucleados en la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, serán entregados nuevamente, correspondiendo a la producción 1980.

En una fiesta que se llevará a cabo en un lugar céntrico el próximo lunes 13, los periodistas especializados coronarán a los mejores exponentes del cine argentino, que surgirán de estas ternas:

MEJOR DIRECTOR: Raúl de la Torre, Alejandro Doria y Néstor Lescovich. **MEJOR PELICULA:** El infierno tan temido, Queridas amigas y Desde el abismo. **MEJOR LIBRO ORIGINAL:** Mis días con Verónica, Queridas amigas y Tiro al aire. **MEJOR ADAPTACION:** El infierno tan temido, Desde el abismo y Días de ilusión. **MEJOR PRIMERA ACTRIZ:** Dora Baret (por Mis Días . . .), Thelma Biral (por Desde el Abismo) y Graciela Borges (por El infierno . . .). **MEJOR PRIMER ACTOR:** Alberto de Mendoza (por El infierno . . .), Héctor Alterio (por Tiro al aire) y Oscar Cruz (por Mis días . . .). **MEJOR ACTRIZ DE REPARTO:** Beba Bidart (por El infierno . . .), María Leal (por Los miedos) y Graciela Dufau (por Queridas amigas). **MEJOR ACTOR DE REPARTO:** Arturo García Buhr (por El infierno . . .), Rodolfo Ranni (por Queridas amigas) y Cacho Espíndola (por El infierno . . .). **MEJOR FOTOGRAFIA:** Juan Carlos Desanzo (por El infierno . . .), Miguel Rodríguez (por Los miedos) y Víctor Hugo Caula (por Desde el abismo). **MEJOR ESCENOGRAFIA:** Graciela Galán (por El infierno . . .), Margarita Jusid (por Los miedos) y Emilio Basaldúa (por Desde el abismo). **MEJOR MUSICA:** Astor Piazzola (por El infierno . . .) y Luis María Serra (por dos películas: Mis días con Verónica y Los miedos).



Dora Baret



Alberto de Mendoza

La irrupción del arte de Gallero

No es habitual que el mundo de las artes plásticas se entrevere con el del cine y el del espectáculo en general. Esto se dio, sin embargo, con la exposición con que Carlos Gallero irrumpió en la República del Arte argentino, desde la Galería Lagard. La presentación de Carlos Gallero, en verdad, se constituyó en uno de los momentos detonantes en lo que va de la temporada, a partir de la sólida expresión de sus pinturas, que detentan un expresionismo personal y envolvente, generalmente de alta combustión y fuerte comunicatividad.

A propósito del nexo entre Gallero y el mundo del espectáculo, impactó el afiatado apoyo que grandes nombres del cine, la televisión y el teatro, brindaron a las realizaciones de Gallero.



Enrique Pinti y Paco Jamandreu en una importante reunión que convocó a grandes estrellas.



El pintor Carlos Gallero entre figuras del mundo artístico, aquí con Manuela Bravo.

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

Con el apoyo del Club de Cine del Colegio Médico

TODO CINE Y "UNIARGENTINA" VIAJARON A CORDOBA

Llegamos a Córdoba una soleada mañana de junio, con el propósito de intentar una presentación de **Todo Cine.** Sabíamos que Luis Mujica, un colaborador y un hombre identificado con la revista, había estado trabajando en tal sentido. Cuando unas horas después nos fuimos de Córdoba —la citada presentación, y algo más, tuvieron efecto en la nochecita del 23 de junio, cuando aquella "soleada mañana" se había ya cubierto de sombras—, teníamos la clara noción de que la presentación había tenido lugar. Y con ella, mucho más. Nos habíamos encontrado —reencontrado quizás—, con hombres y mujeres que, cada cual a su manera, tenían un proyecto de vida semejante al nuestro: en lo que atañe a ciertas pautas culturales, en relación al cine para lo que más interesa a esta pequeña crónica. Y cuál sería nuestra sorpresa, cuando advertimos la situación —más que gratificante por cierto—, de que unos 8 cine clubes o clubes de cine, articulan en la ciudad de Córdoba un movimiento cinéfilo-cultural como en ningún lugar de la extensa geografía argentina se da.

Presentar **Todo Cine,** entonces, superó con creces el evento social. La presencia de los cordobeses lo convirtió en un punto de encuentro que, como los días que vienen mostrarán, funcionará a la manera de dinámico resorte para una serie de actividades mutuas (de la gente de Córdoba, de la gente de Buenos Aires), a través de los clubes de cine y de **Todo Cine,** con objetivos definidos: impulsar y mejorar la cultura cinematográfica del público, armonizar los mecanismos que pueden activar un renacimiento del cine argentino, industria y arte.

Lanzar la idea de **Uniargentina,** paralelamente a la presentación de **Todo Cine,** implicó en la circunstancia aludida —en esa noche cordobesa donde todo fue calidez, buenos augurios y crítica constructiva—, la alternativa de movilizar un proyecto de alcances nacionales, que no tiene el nombre y apellido de nadie en particular, ya que se instrumenta como un movimiento con vocación de servicio hacia el País, a propósito de una industria de gran significación para la Cultura Nacional, a la que es menester arrancar de la difícil situación por la que atraviesa.

Arriesgándonos a que el trajín nos provoque olvidos involuntarios, conviene fijar aquí algunas precisiones. El apoyo del Club de Cine del Colegio Médico de Córdoba, que gentilmente cedió el espacio necesario, posibilitó el encuentro. Un sector importante del periodismo cultural que importa en Córdoba, avaló el mismo: le dio carnadura con su presencia y sentido prospectivo con su compromiso respecto a los temas que se conversaron. Lo mismpo puede decirse en relación a los asistentes vinculados al quehacer cinematográfico, teatral, arquitectónico y plástico, como a los representantes vinculados a clubes de cine.

Finalizando ya esta crónica, caemos en la cuenta de que más que presentar una revista, propusimos un plan de trabajo, el mismo fue escuchado, analizado, mejorado y replanteado. Ahora todos estamos en ello.

E. W.
A. A.



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

GENTE COMO UNO Y PSICOANALISTAS

La fecunda posibilidad de emplear el método psicoanalítico para analizar las creaciones artísticas fue descubierta ya por Freud y sus seguidores.

Desde entonces se sucedieron gran cantidad de trabajos en ese sentido y nuestro país, importante polo de desarrollo de la teoría psicoanalítica, no permaneció ajeno a ello. En una interesante obra sobre el tema —**Psicoanálisis, teatro y cine** (Paidós, 1965)— Mario Carlisky afirma: "La obra de arte es de un proceso natural y como tal no puede menos que expresar los conflictos y aspiraciones de su protagonista —el hombre—, tanto los fundamentales y eternos como los momentáneos. El arte actual —y muy especialmente el cine— está revelando un avanzado grado de «insight» en este sentido".

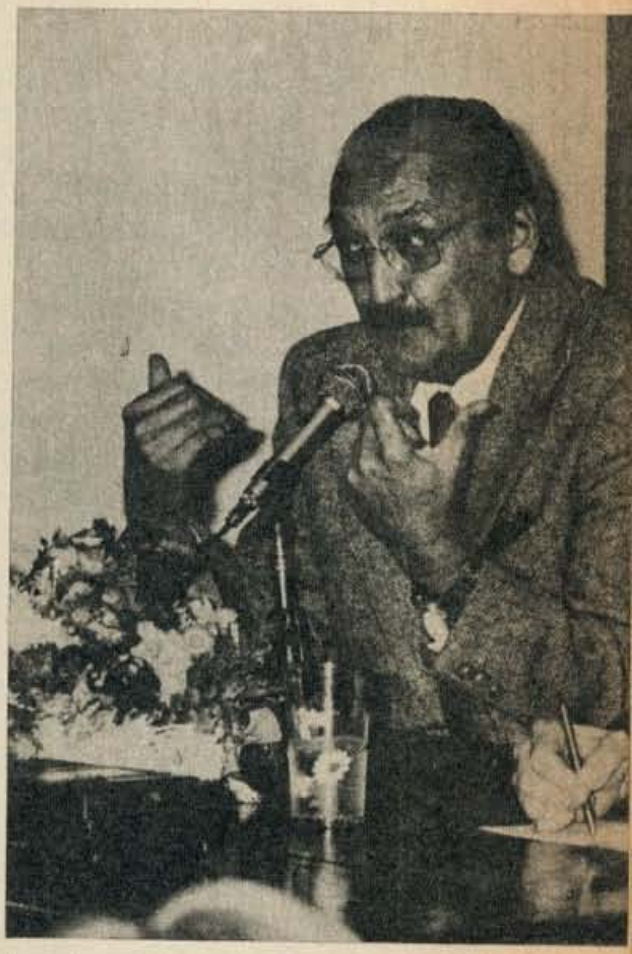
Es que el cine, merced a sus características y técnicas, permite el manejo de un lenguaje rico en símbolos y metáforas, especialmente adecuado para la descripción de los más oscuros rincones del alma humana.

Pero la aparición en Buenos Aires de obras fílmicas con fuertes implicancias psicoanalíticas no sólo genera el psicoanálisis de sus argumentos en la intimidad del gabinete, sino que también promueve reuniones en las cuales los especialistas plantean sus puntos de vista y los someten a debate. Esto ocurrió con **Gente como uno,** la ópera prima de Robert Redford, y el lugar de reunión fue el Centro Psicoasistencial Modelo, de Bulnes 2571.

Todo Cine, ante un hecho cultural intimamente ligado al arte cinematográfico, decidió incursionar en "Villa Freud" para ver, oir e informar. A fuerza de ser sinceros debemos confesar que abrigábamos la sospecha de que íbamos al encuentro de un ámbito hermético, donde se emplearía un lenguaje académico y actitudes circunspectas. Pero ocurrió todo lo contrario: claridad expositiva, humor y una ausencia total de solemnidad, tanto por parte del panel como del público, compuesto mayoritariamente por terapéutas, nos permitieron comprobar que los psicoanalistas son **gente como uno.** Parafaseándolos podríamos decir que éste fue, al menos, el contenido manifiesto.

El panel estuvo integrado por los doctores Edgardo Rolla, director del Centro, y Juan Carlos Kusnetzoff, ambos médicos psicoanalistas y miembros didactas de la APA (Asociación Psicoanalítica Argentina). Un público entusiasta desbordó el alfombrado salón, colmando también el hall y parte de la escalera, desde donde siguió el debate por altoparlantes. Desde un gran retrato en una de las paredes, Sigmund Freud observaba todo atentamente.

Ambos panelistas dieron su versión sobre la película, poniendo cuidado en aclarar que se trataba de una versión proyectiva, es decir, condicionada como siempre por las características propias de cada espectador. Planteando los puntos considerados claves para ser sometidos a debate, hicieron hincapié en dos temas considerados de gran importancia: el abrazo entre el terapeuta y el paciente, y el accidente protagonizado por los hermanos. Veamos algunos fragmentos de la exposición.



Los doctores Edgardo Rolla y Juan Carlos Kusnetzoff, panelistas en un debate que toca de cerca a la familia.

SOBRE TITULOS E IDENTIFICACIONES

Dr. ROLLA: El título de la película es un tanto capcioso. **Ordinary people** quiere decir, en realidad, gente de todos los días, pero fue traducido en una forma no exactamente adecuada: **Gente como uno.** La traducción posiblemente haya dado lugar a que cierto número de personas se asusten de la película. Que hagan un proceso que nosotros llamamos de identificación y entonces quizás un buen número de padres se sintieron identificados con esos padres que nos presenta la alegoría fílmica. Incluso, en una pequeña revelación de secreto, diré que algunos adolescentes, en terapia, se sintieron identificados con el adolescente de la película.

Quedemos entonces en que el director nos presenta una familia que no es de todos los días, es una familia con un severo conflicto y con características muy particulares: un padre del que no aparecen los familiares, la única familia que posee son su esposa y sus hijos. Ella, en cambio, tiene padre, madre, hermano y cuñada, y ya tenemos una singular estructuración de ese grupo familiar. Una esposa que puede ser de cierta manera porque tiene quien la avale. Un señor que debe ajustarse a lo que suceda en

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

El impacto que la película "Gente como uno" tuvo allí donde se estrenó, fue notable. En la nota que sigue, el film es el motivo de un amplio debate centralizado en las opiniones de dos analistas argentinos (Edgardo Rolla y Juan Carlos Kusnetzoff), tan preocupados como sus interlocutores, por la situación que la entidad "familia" atraviesa en el mundo contemporáneo.



esa familia que el ha construido porque, si lo expulsaran, se quedaría solo. Entonces tiene que adaptarse, esa palabra tan dudosamente aceptable.

En cuanto a los adolescentes, hay uno que no aparece actuando en la película pero del que sabemos tanto o más que del hermano que queda vivo. ¿Qué pasó con Buckie, deportista consumado que muere en el naufragio mientras su hermano menor, menos hábil, se salva? ¿Se trató de un accidente, un suicidio, o tal vez un homicidio?

Por último ¿qué les pareció la oportunidad que han tenido de presenciar sesiones de psicoanálisis? Más aquí, donde se trata de una terapia individual con el difícil, dificilísimo trabajo que es la terapia de un adolescente. Y donde hay, además, una escena clave: la del abrazo del analista al paciente. Muchos dirán ¡qué barbaridad! ¿Cómo es posible que un terapeuta pueda abrazar a su paciente? Con adolescentes sí se puede.

GENTE DE TODOS LOS DIAS

Dr. KUSNETZOFF: Un poco no estoy de acuerdo con Edgardo, porque yo no creo que el hecho de que se trate de una película nos permita hablar tranquilamente. Porque el título es una trampa, tanto en inglés como en castellano. Nosotros también somos gente de todos los días, no somos seres excepcionales.

En el cine contemplamos un espectáculo pasivamente, en la penumbra, pero en realidad dentro nuestro se mueven cosas. En esa oscuridad que no es la de la sala sino la de la mismidad, la del mundo interno de todos nosotros.

La película es un éxito precisamente porque el director tuvo la habilidad de dejar las cosas muy bien delimitadas y, al mismo tiempo, muy ambiguas, para que nosotros podamos colocar en ella todo lo que queramos.

En los últimos tiempos estábamos acostumbrados a ver tanto a través de películas, obras de teatro o literarias y también en la teoría psicoanalítica corriente, al padre ausente, al falo como la metonimia de la carencia del ser y todas esas cosas que son complicadas pero que muestran claramente que el padre está ausente de una u otra forma. Y siempre hay una madre realmente presente, con una función materna que siempre se cumple, el erotismo y todo ese tipo de cosas. Pero esta película, en lo manifiesto, muestra exactamente lo contrario: una madre dura, fría, que deja traslucir como que alguna responsabilidad tiene en la desaparición de ese primogénito; y hay un padre que inicialmente se presenta descalificado y va tomando progresiva relevancia hasta adquirir patética presencia junto al hijo en la escena final.

Esta película nos muestra también la muerte de un primogénito. Es un hecho singular que el primogénito, en casi todos los mitos y leyendas (no soy especialista en ellos, pero queda bien mencionarlos, da sensación de cultura) generalmente aparece recibiendo todos los dones, la fortaleza, el poderío, las herencias. Pero aquí parece que recibió una herencia muy pesada, tan pesada que se cayó al agua . . .

FAMILIAS QUE NAUFRAGAN

. . .La película también nos enseña que los adolescentes mueren. Esto que es dramático, que nos conmueve, que nos duele, también es de "ordinary people". Los terapeutas estamos acostumbrados a tratar duelos en torno de muertes de padres o abuelos, de figuras consulares, patriarcales, que cumplieron un papel unificador dentro del grupo familiar. Pero pocas veces vemos y discutimos cosas que suceden cuando adolescentes mueren. Y esto es muy importante porque el adolescente está en un momento crucial de su vida y la de su familia. En la adolescencia se prepara eso que se llama la exogámia del sujeto, el partir definitivamente hacia la soledad cumpliendo el antiquísimo rito del tabú del incesto. Los padres, a su vez, se preparan para quedar solos por primera vez después de catorce, dieciocho o veinte años de vida en común en torno a los hijos. Se preparan si es que no nace otro hijo, si es que no se separan, si es que no surge un amante o cosa así, que suelen suceder para evitar justamente lo otro: el quedar solos como hace quince o veinte años. Esto también es de "ordinary people", es de todos los días y es del drama familiar.

En el caso particular de esta película se produce la desaparición dramática de un elemento, lo cual hace implosión dentro del sistema familiar y pone en evidencia el

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

equilibrio precario en que estaba sumido. Aquí el grupo giraba en torno de la dupla madre-hijo, término corriente conocido en psicoanálisis como simbiosis madre-hijo con dos espectadores: el padre y el hijo menor.

Se ve también una escena que se desarrolla en el agua, el naufragio. Ocurre en un pequeño velero y muestra simbólicamente, condensadamente —como suelen hacerlo las obras de arte, los sueños y los síntomas de los pacientes— el drama que se desarrolla en toda la película: alguien que se desliza de la quilla a la cual no se puede aferrar y cae. ¿Adónde? Al agua, ese agua que, desde hace siglos, es símbolo del vientre materno. Hay otro que queda agarrado a la quilla, a algo duro que es lo que queda, lo que sobró, que es el padre.

MADRES NARCISISTAS

Comenzado el debate, en plena interacción, reflexiones e interrogantes se sucedieron sin pausa hasta bien pasada la medianoche. Se volvió a mencionar la posibilidad de un suicidio o un homicidio durante el naufragio, desencadenante del drama familiar, quedando planteada la duda. Lo que sí es importante, a juicio de uno de los participantes, es que se trató de un accidente y que en estos suele haber cierto ordenamiento intencional, que incluso puede ser detectado por un terapeuta aguzando la observación durante las sesiones. Es que, como ocurre con los suicidios, los pacientes pueden preanunciarlos en actos mínimos: ya sean referencias verbales, sueños o pequeños actos fallidos.

Sobre la conveniencia de que el terapeuta hubiera sido hombre o mujer, interrogante que siempre se plantea, se afirmó que en determinado momento crítico de la sesión analítica, el sexo real no cuenta y, si el terapeuta hubiera sido mujer, el abrazo igual se hubiera producido. Es que éste actúa también como un significante importante, primordial, fundante, que construye la relación terapéutica, y puede darse porque el cuerpo no está investido de cargas libidinales. Se agregó que el hecho de que el analista sea hombre o mujer puede incidir en las jugadas iniciales de una terapia, pero después pierde importancia.

Se afirmó también que el chico que muere estuvo sufriendo una inundación, un atosigamiento de madre. Pero no de esa madre manifiesta que se ve en el hogar trabajando, atendiéndolo, sino de una madre intrapsíquica que ejercía una tremenda presión sobre él. Con respecto a un planteo sobre una actitud narcisista por parte de la madre, el Dr. Kusnetzoff respondió: "Entiendo el narcisismo de la madre como una tendencia centrípeta a la unidad a toda costa, unidad que se rompe justamente cuando se produce esta catástrofe que es la muerte del chico. Ahí comienza el problema, explota el equilibrio narcísico, llamémoslo así, que esta madre tenía conservando un poder hegemónico sobre el grupo familiar. Visto así, de cualquier manera nos queda el interrogante de saber por qué una madre de estas características encuentra este tipo de objetos —hijos, marido— para poder mantener ese sistema. Tiene que haber también una complicidad del resto del sistema para llegar a este acuerdo: que el sistema quedara con vida pero bajo la hegemonía de la madre. Este poder está retenido por ella pero con la complicidad de los demás, que lo delegan. O sea: hay que tener vocación para ser madre narcisista, pero también hay que tenerla para ser «narcisizado»".

Luego de algunas discusiones surgidas al calor del debate y que versaron sobre el Psicoanálisis y su método, su validez como ciencia y sobre la necesidad de emplear nuevos recursos ténicos para adaptarlo a los tiempos que corren, el Dr. Rolla, retomando el tema específico del encuentro, afirmó: "Cuando el hijo muere ya está en cada uno de ellos formada la conceptuación de lo que va a venir en adelante. La imagen está dada en que, cuando se aprestan a ir al entierro, el padre se pone una determinada camisa y entonces la madre le ordena que se la cambie, que se ponga otra, es decir: no vayas a cambiar de rol, vos sos el pasivo aquí, hasta ahora. Pero tengo la impresión de que la madre ya sabe que, a raiz de esta pérdida, todo va a cambiar". A lo cual su acompañante agregó: "Hubo un intercambio, yo te doy un hijo para vos y vos después me das uno para mí, y de esa manera mantenemos el equilibrio. Es interesante ver que en el momento en que desaparece un elemento se desorganiza el equilibrio de intercambios que había entre ellos. La madre intenta recuperarlo a través de la imposición del uniforme al marido, es decir, reivindica su poder aún el mismo día del entierro del chico, pero este padre, a través de la enfermedad del otro, del que queda, llamado por la enfermedad que queda, necesita hacer una importante exogamia que hasta ahora no habíamos tenido en cuenta. Esta exogamia consiste en llamar a un experto, a alguien de fuerza del intercambio familiar, y podemos ver cómo la madre resiste la situación. Era alguien que se iba a meter dentro del redil donde ella, hasta ese momento, gobernaba sin cuestionamientos".

¿HAPPY END?

Luego de coincidir en que se trata de un final no muy feliz, ya que la recuperación del chico implica también el desmembramiento del hogar, los panelistas expusieron sus conclusiones:

"La película se inicia con una toma general que nos va mostrando una grandiosa mansión norteamericana, un parque enorme, pero ausencia de seres humanos. Pero hay un final sin tanta grandiosidad, con una cámara que se aleja desde dos personas hablando, comunicándose en el umbral de la casa en una postura nada formal. O sea que el film comienza desde una casa de gran fachada pero vacía, y termina sin mostrar tanta fachada pero con un primer plano dramático constituido por un padre y su hijo conversando".

..."Dos personas ya llenas interiormente. La alegoría puede estar significando lo que se construye como grande, solemne, para ocultar la mediocridad, el vacío interior. Tal vez habrán reparado ustedes en que, a pesar del muy buen nivel socio-económico de la familia, no se muestra a nadie que asista a la señora en sus quehaceres domésticos, ella lo hace todo, en esa capacidad demostrativa del poder, de ser el falo del grupo, de ser la que rige sus movimientos. Fíjense en todo lo que tiene que hacer para no mirarse hacia adentro y encontrarse vacía, con una minusvalía tan intensa. Este, tal vez, sea el significado de la película".

..."Y concretamente a veces es así. Se necesita un psicoanalista, se requiere la intervención de un experto, para instituir un abrazo que llene una casa pura fachada. pero vacía..."

Luis Mujica

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

LA CENSURA SIEMPRE ES CENSURABLE



Escribe Carlos Ferreira

La censura siempre es censurable. Y no es una entelequia paradojal. Cuando se habla de la necesidad de fijar los principios y criterios que rigen la acción de las autoridades en dicha materia —la censura— parace olvidarse que el país conoció horas de armonioso esplendor y auténtica libertad de expresión, en un pasado del que no nos separan tantos años. Esto nos trae a la memoria que no hace mucho, destacadas instituciones culturales difundieron una declaración señalando y oponiendo reparos a las medidas que diversos organismos oficiales adoptan, agrediendo mediante sus manifestaciones la libre expresión de las ideas. Así fue como se expresaron la "Sade", "Argentores", "La Asociación Argentina de Actores", la de Artistas Plásticos y la "DAC", Directores Argentinos de Cine, quienes consideraron con casi rigurosa uniformidad de criterios que la jurisprudencia es uniforme en su oposición a las leyes y reglamentos que coartan la libertad de expresión. Hay muchos falsos razonamientos para inducir a error. Son los sofismas, como ese que reza y que alguien de la censura lo hizo suyo como un estribillo: "la censura no existe; sólo los cortes de escenas . . .".

A esta altura, conviene señalar a la consideración del lector como valiosísimo antecedente, que el decreto-ley 8.205/63, sobre atribuciones y facultades del consejo honorario de Calificación Cinematográfica, fue declarado inconstitucional por la Corte Suprema de Justicia en cuanto permitía a una dependencia del Poder Ejecutivo la aplicación de la censura previa, prohibida por la ley fundamental de la Nación.

Por eso que se hace imprescindible revisar el sistema de fiscalizaciones y censuras, a fin de que deje de convertirse en un peligroso obstáculo para la creacion artística y literaria y para la vida cultural de toda la nación.

La sensibilidad del pueblo argentino, profundamente herida, afectada por la cantidad de abusos que se han cometido en materia tan delicada —como delictiva— ya no se satisface con declaraciones aisladas, con expresiones minoritarias, con recaudos sin fuerza, con observaciones que no van más allá de la frase certera pero sin fuerza ejecutoria y alcanzar la probidad que la Nación toda reclama: Prohibir la censura. Es la única prohibición admisible.

Aunque como bien dijera un cazurro censor de turno, "LA CENSURA NO EXISTE, SOLO LOS CORTES DE ESCENAS".

Bien: dejemos de cortar escenas. Y no se lo permitamos a nadie. Basta de películas como "Cruising", cuyo propietario-distribuidor, se complajo en declarar, con mucha sinceridad y hasta con mucho de orgullo, que lo de "Cruising no había sido un problema de censura. No, señores: ¡Yo le corté 25 minutos!".

Peregrina afirmación de un ser racional. Pero sin embargo, nos dio el mejor ejemplo de libertad. Pudo decir lo que sentía, sin que pasara nada. Y sin que nadie le cortara la palabra. El, en cambio, pudo libremente cortar escenas . . .

Señalemos finalmente que el ejercicio de la libertad es un auténtico factor de cultura cuya responsabilidad le cabe por igual tanto a creadores como a empresarios. A menos que los empresarios no se consideren argentinos, ni razonables, ni comprometidos con la libertad.

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

La cultura y la técnica

Recuerdo haber escrito a los 19 años una historia de gangsters que nunca fue publicada. Recientemente la he vuelto a encontrar y me dí cuenta que era exactamente la historia de Edipo. Descubrí sin saberlo uno de los complejos fundamentales del hombre.

Reencuentro a menudo en mis viejos films una cantidad de cosas de las que no tenía conciencia para nada. Soy consciente de todo lo que hago, pero sólo a un cierto nivel. Personalmente he estudiado mucho a Freud y creo conocer bastante qué significan los símbolos que utilizo. Pero, y esto me maravilla, existe un segundo plano, si Ud. quiere, donde el simbolismo consciente hace referencia a otro simbolismo puramente inconsciente. (De "Cinema I", abril de 1971, a cargo del Centro Universitario Cinematográfico de Padua).

Por otra parte el poquitísimo tiempo que siempre he tenido para filmar, implica obligatoriamente una parte de decisiones casi automáticas. Cierto, si tuviera un año para elaborar un guión, es seguro que el trabajo se situaría en otro nivel de conciencia. Creo que este es un concepto que se encuentra en general en todo el arte moderno: la rapidez de la ejecución. No conozco muy bien el proceso de la "action painting" pero me parece que el primer deber consiste en descartar un buen número de reacciones conscientes. Es necesario obrar tan rápidamente que la primera reacción es puramente instintiva, y no debe dar tiempo a la conciencia, o a reacciones demasiado esquemáticas, para aflorar. El mismo Poe recurría enormemente al subconsciente, no estoy seguro que utilizara conscientemente todos los símbolos. Nuestra toma de conciencia deriva de nuestra educación: nos han enseñado lo que los símbolos significan. Poe de su obra no veía más que la parte exterior. Creo que la parte más importante queda escondida bajo a superficie. (De "Midi-Minuit Fantastique", nº 10-11, invierno 1964-1965, entre-



Roger Corman, el creador de la "serie" Edgar Alan Poe con las excepcionales adaptaciones del escritor Richard Matheson.

CORMAN POR CORMAN

¿Quién es Roger Corman?, se preguntarán algunos. Y es lógico, ya que pese a sus grandes aportes al mundo del cine, para ellos es un perfecto desconocido, no en cambio para aquellos que vivieron atentos al movimiento cinematografista americano de la segunda mitad de la década del '50 y la primer mitad de la del '60 que recuerdan aún hoy (especialmente cuando sus obras se rescatan por televisión) las adaptaciones de Edgar Alan Poe, y excepcionalmente, algunos de sus films clase "B". Personaje codiciado por cinéfilos de todo el mundo, es figura clave en el surgimiento del cine estadounidense de hoy.

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



Vincent Price, más de una vez principal protagonista de los films de Roger Corman, "El cuervo", "El pozo y el pendulo"...

vista con Chris Wicking y Vincent Porter).

Quisiera citar el título de una novela de Thomas Wolfe, "You can never go home", si recuerdo bien. Pienso que para cada naturaleza humana hay un proceso de evolución que deviene de más en más complejo. Dado que nacemos de una célula para convertirnos en hombres —y ninguna sabe dónde terminamos después de este proceso— y dado que la cultura del hombre comienza desde bases muy simples como el comer, el dormir, el hacer el amor, en el curso de estos procesos evolutivos la "cultura" se convierte cada vez en algo más complejo. Y creo que siempre permanece constante el deseo de retornar a un modo de vida más simple. Pero al mismo tiempo creo que esto no es posible. Pienso que se debe ir adelante para tratar de encontrar una mayor complejidad y refinamiento y este trabajo debe ser hecho por nosotros mismos, terminando con el hecho de auspiciar un simplista modo de vivir como en el pasado. (Entrevista con Charles Goldman en "Film Comment", otoño 1971).

La mayor parte de los guiones de mis films tienen su origen en una idea mía. Nace en mí la idea de cómo deberá desenvolverse el film.

Tomo entonces un escritor. Colaboro asiduamente con él en la trama y en el esquema de trabajo. Desarrollamos todo lo que hay que desarrollar. Después el guionista prepara por su cuenta el primer esbozo. Trabajamos nuevamente juntos en las modificaciones a hacer. Con el operador el trabajo está igualmente repartido. Casi siempre (95 % de las ocasiones, en algunos casos el 100 %) elijo los encuadres del film. Digo solamente: quiero un traveling de aquí a aquí y los actores deben hacer esto o aquello. El cameraman tiene plenas facultades para colocar las luces como quiera. No he interferido nunca en lo que se debe hacer en el set con las luces. Es algo que debe hacer solo. En ciertos casos, antes de filmar una escena, me encuentro con él y le explico que atmósfera deseo para una determinada toma y el tipo de luces que quisiera. El se encarga de las luces, yo elijo los encuadres. Durante mucho tiempo mi operador preferido fue Floyd Crosby por una serie de razones. La primera de ellas es que siempre estaba de acuerdo con él. La segunda, es que Floyd era muy veloz, y obtenía resultados por sobre la media (...)

Todos los días, en el set, la secretaria de edición toma apuntes sobre el material que estoy filmando, y al mismo tiempo toma nota de cómo deseo que sea el film en su totalidad, ya listo para el montaje. El montajista debe trabajar en base a mis notas, aquellas que fueron tomadas durante la filmación. Cuando terminamos, me muestra todo el material filmado. Es entonces cuando comienzo a trabajar con él en la moviola. Voy por las mañanas y "paso" uno o dos rollos al día, indicando todos los puntos en los que debe intervenir el montaje. A partir de este momento el montajista trabaja solo en el film aportando las modificaciones oportunas. Vuelvo al día siguiente y se repite la operación. Así se prosigue hasta que considero que el film funciona. Se da también el caso que por fuerza haya que terminar el film, entonces no se puede perder más tiempo, es necesario arreglárselas. Quisiera hacer siempre algo que tenga un preciso significado para mí, que interese al público y que por lo tanto se convierta en un buen suceso comercial. (De la entrevista con Charles Goldman en "Film Comment", otoño 1971).

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



Otro de los rostros que acompanaron a Corman en sus ya clasicos titulos de los años '60: Pamela Tiffin.

No estoy satisfecho y no he obtenido nunca los resultados que quería. He obtenido, es cierto, buenos resultados. Recuerdo buenas escenas de algunos films, el buen trabajo de cierto actor. Pero verdaderamente, no puede volverme hacia atrás y decir: Finalmente lo he logrado . . . Los técnicos de Hollywood son óptimos. Son, a mi modo de ver, los mejores del mundo . . . Aún cuando trabajo en el interior de un sistema pienso que mi autonomía no está limitada. Existe siempre un cierto margen de libertad. Por ejemplo, "St. Valentine's day massacre" está dirigida de manera más tradicional porque filmaba en estudios y tenía a mi disposición buenas posibilidades de iluminación y estaba más controlado. En "The wild angels" era más independiente.

He empleado 45 días para hacer "The St. Valentine's day massacre". Ha sido mi más largo período de trabajo. Para "Wild angels" he empleado tres semanas; el presupuesto era de 320.000 dólares. (De "The film director as a Superstar" de Joseph Gelmis, 1971).

La moral y la elección

En Hollywodd el costo de un film es muy elevado y no hay ayuda gubernamental. He trabajado con pequeños presupuestos, muy pequeños, pero también yo tenía necesidad de éxito. Para sobrevivir, un director debe tener una larga serie de éxitos. El depende más o menos de la moda, debe plegarse al gusto del día. Una vez dicho esto, pienso que no existen géneros "inferiores". Todo me interesa: las aventuras de un monstruo de 120 pies, de un ganster, de una colegiala enloquecida por el rock and roll. He aceptado filmar historias tan diversas porque pensaba de esta manera aprender el oficio. Todo me era útil, todo me enriquecía. Pero no por eso trataba menos de renovar un poco todos estos géneros, y tener ideas originales. No creo que sea bueno para un realizador especializarse, estoy muy orgulloso de haber re-lanzado de algún modo ciertos ciclos de films, y sobretodo el haber sido el primero en abandonarlos una vez que su éxito estuvo asegurado. Traté de variar los estilos en el interior de un ciclo. Generalmente era mía la idea base del film, pero el tema estaba escrito comercialmente. (De "Cinema I", abril de 1971, a cuidado del Centro Universitario Cinematográfico de Padua).

No soy un especialista en films fantásticos. No lo soy porque en mis films fantásticos siempre quise introducir algo de realismo, a diferencia de muchos especialistas del género, que caen generalmente en la más mísera convención. La fusión de lo cotidiano y de lo fantástico me ha apasionado siempre. (De "Image et Son", entrevista con César Polonio y René Tarbes, marzo de 1967).

La libertad y el éxito

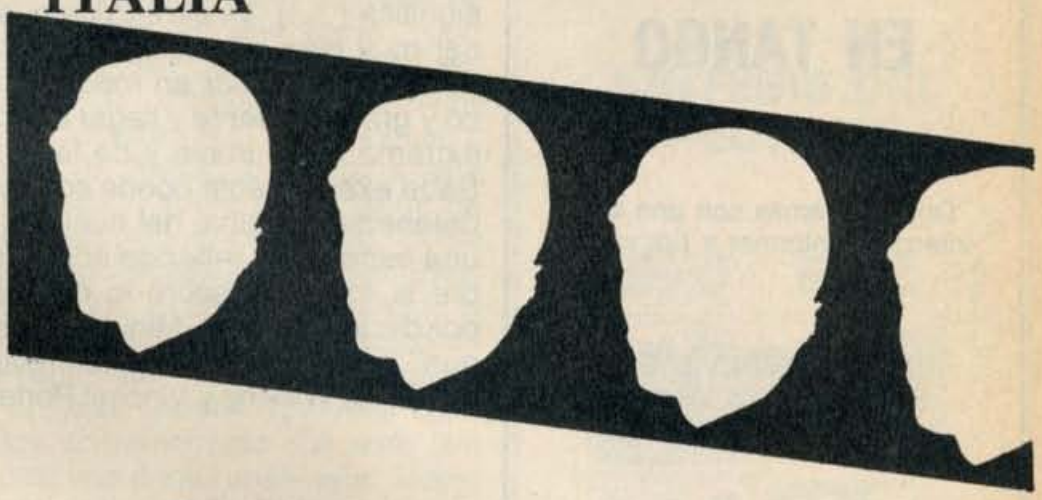
Yo me sentía libre con "The wild angels". El guión era constamente modificado. Reescribiía continuamente mientras filmaba. Puedo afirmar no haber tenido nunca una versión definitiva. Estaba bajo contrato con la Columbia, y en aquélla época, tuve permiso para realizar este film para la American International Pictures (AIP). Tenía que terminarlo en cierta fecha, aún cuando el guión no me gustaba mucho. Por lo tanto me dije: no tengo elección, terminaré el film en el tiempo convenido pero continuaré trabajando en el guión, esperando antes o después llegar a mejorarlo (. . .). Hubiera querido profundizar mejor los caracteres de algunos "angels". Un tiempo antes había hecho un film en el que creía mucho, "The intruder", filmado en las regiones del Sur. Trataba acerca de las relaciones entre blancos y negros. La crítica tuvo palabras muy hermosas pero el film no rindió mucho. Reconsiderando este hecho me convencí de que el film no había tenido el éxito deseado porque había creído tanto en el argumento como para terminar descansando demasiado sobre mis propias convicciones, convirtiéndo al film en una película demasiado propagandística. Fue por eso que en "The wild angels" me propuse realizar las cosas de modo más docu-

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

mental y objetivo posible (. . .) No sé si ahora podría llegar a hacer un film en dos días y medio. Quizás pueda ser sólo una especie de recuerdo nostálgico. Pero necesitaría hacer tantos de ellos así . . . Puede ser que algunos sean corredores de largo recorrido, otros velocistas. Yo, por ejemplo, me siento más estimulado, si trabajo mucho por un breve período de tiempo . . . No estoy completamente satisfecho con ninguno de los films que he realizado. Es esta la razón por la que emprendo tantas actividades, hago tantos films juntos y luego me detengo. Me paro porque me siento descorazonado.

"Gas" es una excepción, es un film meditado y extremadamente complejo. Mientras dirijo un film dedico mucha atención a lo que quiero decir y a cómo quiero decirlo. Cuando termino el film me doy cuenta que todo esto evidentemente no ha salido a relucir. Esto me descorazona y por un cierto período de tiempo prefiero no filmar. Pero dado que soy un tipo muy activo cubro estos períodos de inactividad como director haciendo de productor. Dirigir una película es muy difícil y pesado. Producir es mucho más fácil (. . .). Y es extraño: ahora que soy mucho más conocido y estoy más seguro, me siento menos libre de intervenciones extrañas. Quien me financiaba en un tiempo se ocupaba apenas de lo que hacía; quería sólo hacer dinero. Yo gozaba por lo tanto de una extraordinaria libertad. (De "Film Comment", otoño de 1971, entrevista con Charles Goldman).

CORMAN
ROGER CORMAN
DI
GIUSEPPE TURRONI
il castoro cinema
LA NUOVA ITALIA



Corman fue objeto de numerosos análisis entre los cuales figura el que sirve de base a esta nota escrito por Giuseppe Turroni.

Todavía el inconsciente: la historia

El mundo deviene cada vez más sanguinario. La violencia en las calles de América es tan grande como la de la historia (. . .). El concepto de violencia ha cambiado mucho con respecto a aquel que yo conocía cuando era muchacho (. . .). Mis films probablemente reflejan los lados más negativos de la vida (. . .). En "The trip" era decisivamente optimista.

Había tomado LSD antes de realizar el film y, en vez de ver a los hombres en un mundo hostil, los veía en un universo pleno de amor. Y esto es lo que se vió. Pero los productores de la AIP cambiaron el final y sacaron algunas escenas de modo de evitar que el film fuera considerado como una incitación a la droga. Se me pregunta si mi interés por lo **distinto** implica un discurso sobre la búsqueda de la libertad: puedo decir que mucho de lo que un artista —pero, para mí, prefiero el término **artesano**— hace, es en parte consciente y en parte inconsciente. No sé cómo explicarlo completamente, pero creo que es una sensación ligada a mi modo de sentir el universo como algo hostil. La sociedad representa en cierto modo, el universo, y las relaciones que se establecen entre el hombre y la sociedad reflejan las que mantiene el hombre con el universo. No existe en mi obra un significado querido (. . .). Ello nace instintivamente. Después que me dí cuenta de esto, percibí que cierto elemento —por ejemplo el **outsider** y su lucha con las fuerzas contrarias— es parte de mi inconsciente. En un film de fantasía esas fuerzas malvadas pueden ser vencidas y existe además la posibilidad de tener un final feliz. Cuando en cambio, trato argumentos realistas mi mirada se hace concreta, me digo: No, no es posible lograrlo! (. . .). Pero en "Gas" hay un poco de todo esto (. . .). (De "Film Comment", otoño de 1971, entrevista con Charles Goldman).

La ironía y el amor

Con el episodio del "Gato negro" en "Los cuentos del terror" me dí cuenta que el público apreciaba lo cómico y esta comprobación nos llevó a "The Raven" que está realizado enteramente, o casi, en tono de parodia. Traté luego de hacer lo contrario con "La máscara de la muerte roja" acentuando el aspecto filosófico del puro horror (. . .). Pero "Ligeia", de todos mis films, es el que está más cerca de una verdadera historia de amor, es una historia de amor gótica (. . .). Es muy importante en Poe el tema del

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

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 Scisciolí

★

LOS INVITAN

Todos los sábados
de 8 a 11.30 horas

A ESCUCHARLOS

LR2 - RADIO ARGENTINA
1110 Kz.

amor perdido: Annabel Lee, Leonora, Morella, Ligeia (. . .).

Es bella la ironía de Vincent Price en "La máscara de la muerte roja", las palabras que dice luego de la muerte de **Hazel Court**: "No, no debéis estar apenados, deberíais hasta alegraros, dado que ella ha desposado a uno de mis amigos". Sí, a mí me gusta mucho este tono, creo que se adapta bien al personaje, es un detalle realista . . . En la frase hay ambigüedad: Próspero dice la verdad: la mujer ha desposado al Diablo y el matrimonio ha sido consumado, pero al mismo tiempo él sonríe por lo que el acto significa (. . .). Vincent Price puede dar muy bien este tipo de situaciones. Puede actuar en modo barroco y grandilocuente y llegar al límite extremo de la ironía y de la farsa. Sabe exactamente dónde conviene detenerse, se sirve del humor y de una especie de reflexión irónica sobre sí mismo y sobre lo que está por decir. (De "Midi-Minuit Fantastique", nº 10-11, 1964-65, entrevista con Chris Wicking y Vincent Porter).

El bien y el mal

Cuando, en "La máscara de la muerte roja" la Muerte dice a Próspero: "Cada hombre crea el propio Paraíso y el propio Infierno", pienso solamente en el paraíso y el infierno de esta tierra (. . .). Se cree siempre decir algo y en cambio puede aparacer otro tema. (De "Midi-Minuit Fantastique", nº 10-11, 1964-65, entrevista con Chris Wicking y Vincent Porter).

Los amigos

Cuando rodábamos aquellos filmecitos como "Little shop of horrors", "Bucket of Blood", "Creature from the haunted sea", en pocos días, trabajamos todos muy duro. Había una atmósfera de amistad, afabilidad, de camaradería en el set (. . .). Esto me gustó y creo que luego se percibe en los films. Amo esos films. No tienen pretensiones, son divertidos, son films agradables. Si ahora invierto mis ganancias en una película, si ayudo a un joven realizador, este obtiene una



compensación discreta y tiene la posibilidad de hacer su film. Si es un hombre que vale, sus capacidades saldrán a la luz y podrá progresar. Para mí es justo ayudar a estos autores por un sólo film.

La tentativa de castrarlos en el futuro sobre la base de lo que he hecho por ellos una vez, no me gusta. (De "Film Comment", otoño 1971, entrevista con Charles Goldman).

Algunos de los muchachos a los que he ayudado en su primer film —Inrving Kershner, Bernie Kowalsky, Monte Hellman, Peter Bogdanovich, Francis Coppola y otros— han encontrado su puesto en la industria cinematográfica. Puedes entrar en este campo de otros modos (. . .). Manteniéndote siempre fuera de Hollywood y trabajando en el estilo **underground** de Nueva York. Por otra parte es necesario que pase siempre un poco de tiempo antes de ser conocido o apreciado . . . (De "The film director as a Superstar", de Joseph Gelmis).

Los maestros

Admiro mucho a John Ford, Alfred Hitchcock y Hawks: son los cineastas americanos que más influencia han tenido sobre mí (. . .). Del cine francés, amo la desenvoltura de Godard, la ternura de Truffaut y la maestría de Resnais. (De "Image et Son", marzo 1967, entrevista con César Polonio y René Tarbes).

Los proyectos fallidos

"Millenium" era el título de film que después se llamó "Gas". Este film se proyecta ahora en Inglaterra y fue presentado en 1971 en el Festival de Cine de Edimburgo. "The labyrinth" y "The great peace scare" son en cambio dos proyectos archivados. (De una car-

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

ta a Giuseppe Turroni, 27 de septiembre de 1974).

Estoy trabajando en nuevos proyectos: el primero se titula "Robert E. Lee", la historia del general de la guerra de Secesión. El segundo es "Judas" y, olvidaba, hay también un tercero, "Billy Solestes", la historia de un pequeño **farmer** que creía ciegamente en el mito del éxito. Tenía un plan para enriquecerse, y se puso a traficar hasta que se convirtió en un verdadero malhechor. También había encontrado otra bella historia, "Men and angels", el relato sobre un joven americano hijo de un misionero en la India. La expuse ante La United Artist cuyos dirigentes me solicitaban ideas nuevas. Se entusiasmaron y me dijeron: esto iría muy bien para Zinnemann. Les dije: Tranquilos . . . No se las traigo para Zinnemann sino para mí (. . .). Debía también hacer "The gold bug", una comedia de horror, quería a Lorre y a Price, pero Lorre murió justo en aquel período así que no hice más nada. (De "Midi-Minuit Fantastique, nº 10-11, 1964-65, entrevista con Chris Wicking y Vincent Porter).

De 1970 a hoy

He fundado una nueva sociedad de distribución que se llama New World Pictures que apoya a un cierto número de jóvenes realizadores. En el momento actual la NWP (New World Pictures) es la sociedad más activa de los Estados Unidos en lo que respecta a la producción cinematográfica. Tenemos ya 4 films terminados y tres en proceso de montaje. Por lo tanto hasta ahora tenemos 7 películas dispuestas. Y no hay ninguna otra sociedad en Hollywood —y pienso que tampoco en Nueva York— que esté produciendo tantos films. No estoy siguiendo directamente ninguno de los films pero cada uno de ellos tiene mi supervisión general. Algunos directores hacen su primera experiencia, para otros se trata de su segundo o tercer film. Yo soy amigo de todos estos muchachos. Me he casado en diciembre y casi todos los que trabajaron conmigo y que estaban en la ciudad, han venido a la boda: Francis Coppola, Monte Hellman, Danny Haller, Peter —no Bogdanovich que en ese momento estaba en otra parte— en resúmen, una gran parte de los directores con los que trabajaba han estado cerca mío. Estaba Jack Nicholson, que escribió y produjo las primeras cosas conmigo, y dirigió después para otros. Alguna vez bromeamos sobre este hecho, pero la amistas permanece. No soy un ente moral. No soy una fuente pública de capitales. El dinero que poseo me lo he ganado. No lo he heredado. (De "Film Comment", otoño de 1971, entrevista con C. Goldman).

No he dirigido nada después de "Von Richthofen and Brown" porque estoy muy ocupado con mi sociedad de distribución, la New World Pictures Inc. (Los Angeles), y todo mi tiempo lo dedico a esta empresaa. Espero poder dirigir de nuevo en un futuro próximo. Sí, he distribuido **Amacord** en los Estados Unidos. El film fue estrenado la semana última y batió el record de las recaudaciones en esa semana en el Plaza Theatre de Nueva York. Estoy entusiasmado con este film al que veo como una vasta, alegre y conmovedora evocación de un tiempo que Fellini conoce bien y que sólo él puede representar de un modo tan completo y con su estilo inconfundible. El signo de este film es una visión coral de la vida humana, y esto es profundamente típico de Fellini. El resultado es para entusiasmarse y definiría al film como una etapa fundamental en la historia del cine. (De una carta a Giuseppe Turroni, 27 de septiembre de 1974).

Roger Corman ha recibido su carta del 8 de marzo de 1975 y me ha encargado, como su asistente de producción, responder a sus preguntas.

En 1970 Roger ha producido "Von Richthofen and Brown" y coproducido "I escaped from Devil's island".

En 1974 ha producido "Big bad mama" y "Born to kill" para la New World Pictures.

En los primeros meses de 1975, "Capone", para la Twentieth Century Fox.

En este momento está realizando "Death race 2000" para la New World Pictures.

(De una carta de Julie Moldo a Giuseppe Turroni, 19 de marzo de 1975).

EL POPULAR Diario

de Olavarría

obsequia a sus lectores en forma quincenal, los días martes

SINTESIS DEL ESPECTACULO



4 páginas destinadas a orientarlo en su elección del espectáculo de su preferencia.

Es una atención más de EL POPULAR
El diario de mayor difusión en la mejor zona de la mejor provincia de la República

Impreso en offset

Vte. López 2618/26 T.E. 20671
20502. 23121 ó 20548 Olavarría

Representante en Capital:
Pedro Ventura y Cia.
Esmeralda 339 P. 9 y 10 T.E. 456070/78/79

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

pepe

Buenos Aires,
Julio de 1981
Nº 1 - $ 10.000
Directores
Eduardo Wolfson y
Alfredo Andres

pepe

Mensual de
arte,
cultura y
otras yerbas

Berni y la lujuria/Borda/Diomede
Grupo CAYC/Batlle Planas/Figari



"Pintor anónimo", un óleo por demás elocuente, que forma parte de la muestra puesta en circulación por Galería del Retiro.



Palatina, una vez más, tuvo a su cargo la tarea de revalorizar el arte de Torres-García, un "grande" del arte latinoamericano.



YA
ESTA EN
VENTA

Las delicadas líneas del cartel indicativo del XIV Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, realizado en Varsovia con la participación del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura (CICA), y la presencia de prestigiosos profesionales y especialistas de todo el mundo, en el cual, la Argentina también estuvo



La gente de
Angelus
y la irrupción
de Gallero

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

DOSSIER

LUCAS DEMARE



Escriben

Eduardo Wolfson
Fernando Ferreira
Alfredo Andrés

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

En un informe especial a propósito de uno de los grandes del cine argentino.

Una obra de arte no se fabrica todos los días. Mucho menos, en los procelosos mares del cine, donde los rigores de un lenguaje, las búsquedas de una estética y la lógica de un mensaje, suelen perderse entre los aceitados pasadizos de una industria al servicio del consumo.

La filmografía de Lucas Demare no es ajena a esta situación. Así lo demuestran productos tan perecederos como su dedicación a Luis Sandrini (**Pájaro loco**), pintorequismos y burlesques estilo **La cigarra está que arde** y otras vaguedades de variado cuño. Sin embargo, hay un cine mayor de Lucas Demare que ocupa un extenso espacio en la historia del cine argentino: se extiende desde **La guerra gaucha** hasta **Hijo de hombre,** y le toca a **Su mejor alumno, Pampa bárbara** e inclusive **Los isleros.**

En estos films, hay un cine personal y con identidad nacional. De ahí su capacidad de trascendencia. Un cine que, con sus medios, objetiva una auténtica épica de celuloide, sin continuadores en nuestro cine. En estas obras, Lucas Demare surge en lo mejor de su verdadera estatura. Es decir, un realizador de gran oficio y fina intuición, dotado de una especial habilidad para los grandes frescos de precisa ubicación argentina y latinoaméricana.

ANECDOTARIO

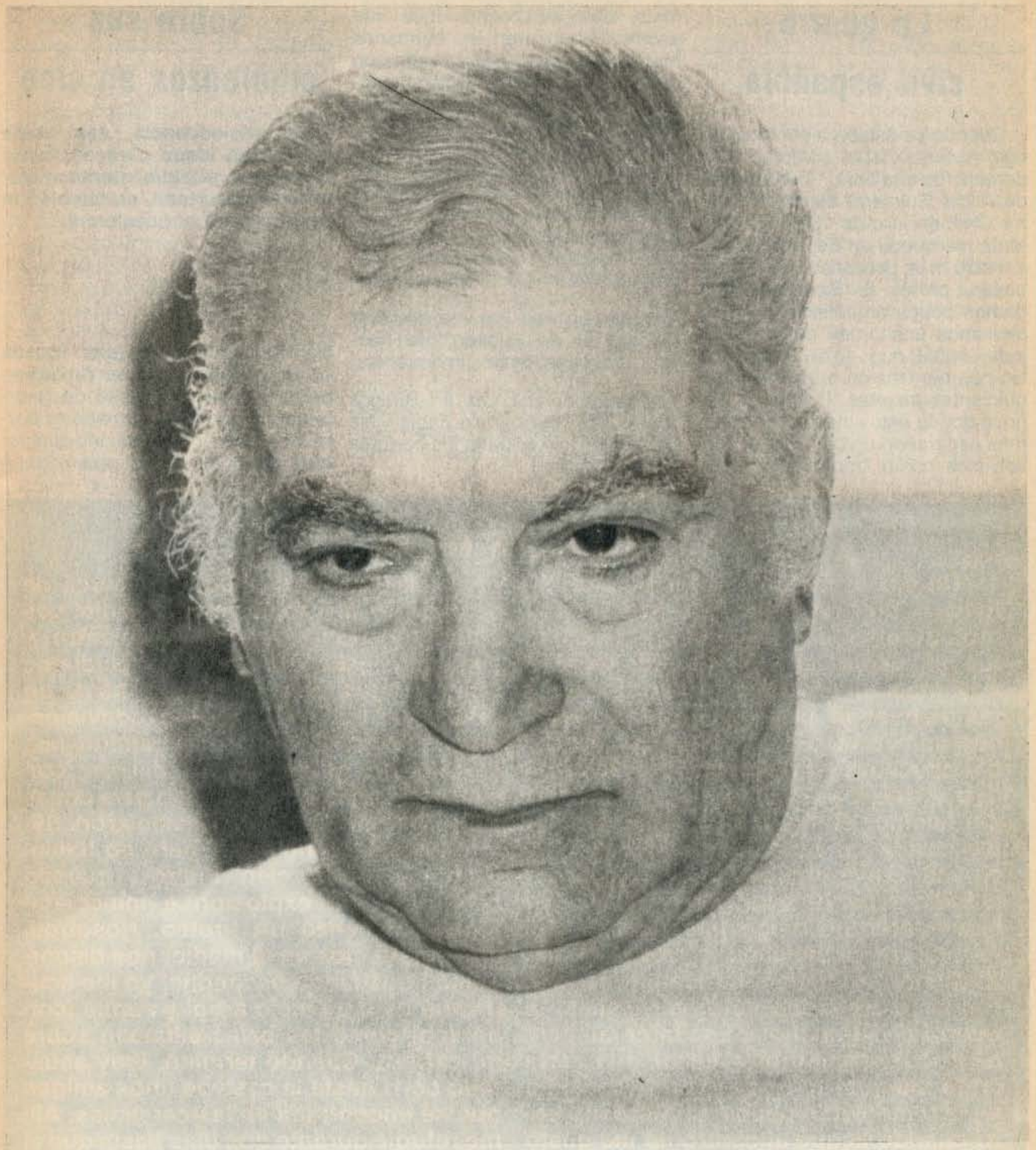
"Nunca redordamos los hechos del pasado tal como sucedieron —decía Hemingway—. Las frases que intentan hilvanar ese tiempo pretérito recrean una nueva historia con matices que la hacen aún más rica". La inquietud del realizador de "La Guerra Gaucha" es que la juventud de hoy sepa, comprenda y construya sobre su tiempo. Ahogamos posibles preguntas y nos sumergimos gozando de ese caudal de hechos y anécdotas que atesoran una vida signada por el compromiso y la aventura, y que a la postre constituyen la carnadura de toda una obra.

Demare y el tango

En 1926, mi hermano Lucio se fue a París con mi padre trabajando en la orquesta de Canaro. Allí les iba muy bien por lo que decidieron llamar a mi madre, a mi hermano y a mí. Pasé cinco meses en París, pero mucho no me interesaba y traté de regresar. Cuando volví, a los quince días, me dí cuenta que había cometido un disparate. Entonces empecé a pensar como podía retornar a Europa. Como el tango en esos momentos hacía furor allí, decidí comprarme un bandoneón y estudié cinco meses con Pedro Maffia. En aquella época era un instrumento utilizado en las iglesias como una manera de suplir el órgano o el armonio. Tuve la suerte que me contratara Manuel Pizarro y comencé a trabajar en la capital francesa. Ganaba el dinero suficiente como para darme una vida de bacán.

DOSSIER

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



El rostro de uno de los grandes directores del cine argentino de todos los tiempos: Lucas Demare, y todo el recuerdo de "La guerra gaucha" y tantos importantes films.

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

La guerra civil española

Cuando ya estaba a punto de dirigir (incluso había comprado los derecho de una obra, "Tierra Baja", de Angel Guimerá) estalla la Guerra Civil, en julio de 1936. No obstante me quedé en España un año y medio más, pensando que aquello pasaría pronto. En Barcelona quedamos pocos argentinos y un día recibimos una orden de la embajada: había que dejar Barcelona. No nos permitieron más que sacar quinientas pesetas. Fuimos a Génova donde estuvimos cerca de un mes esperando un barco en el cual volvimos como "repatriados". Los otros dos muchachos que me acompañaban eran los hermanos Marvel que se habían casado con dos españolas. Ellos hacían un número de transmisión de pensamiento y memoria retentiva. En aquella oportunidad volví a tomar contacto con el bandoneón. Además de tocar el fuelle, presentaba el espectáculo en un italiano básico e incluso bailaba. Llegamos a Buenos Aires con mucho dinero. Viajábamos en el Conte Biancamano.

Más que un viaje fue una aventura de esas que en un joven dejan huellas absolutamente imborrables.

Comenzaba, una vez en Buenos Aires, otra historia. Yo había visto de "refilón" en España los horrores de la guerra.

Sobre sus comienzos en cine

La adolescencia, esa etapa donde las ideas parecen tomar forma y la rebeldía intenta anular toda mediocridad, es también la renuncia sin concesiones.

***

En 1928 yo vivía en París. Tocaba el bandoneón en "Les Ambassadeurs", como integrante de la orquesta que habían formado mi hermano, Irusta y Fugazot, trío que por otra parte ya había obtenido un

ENTRE LAS BALAS

"Un día en España, un estudio de filmación nos contrató para que tocáramos durante la escena de una película, fue mi "debut" en cine. Cuando terminó la filmación renuncié a la orquesta y también a mi pequeña fortuna, hablé con mi hermano, le expliqué que me había cautivado el ambiente cinematográfico y que iba a comenzar de aprendiz sin sueldo; él me prestó su apoyo. Así me mezclé en aquel mundo que me fascinaba. En verdad, barría los locales del estudio español, pero yo ya sabía que lo que quería era dirigir una película. Fui escalando posiciones y llegué a ser asistente de dirección; cuando me dieron la oportunidad de dirigir, estalló la guerra civil española. Esa tarde fui hasta el correo central a echar una carta (esto siempre lo hacía en un descanso de la filmación, yo tenía un Citröen), pero cuando llegué al centro no me gustó el aire que se respiraba; entonces decidí dejar el auto en una cochera cerca de casa e irme al trabajo en otro medio. Los estudios estaban alejados del centro, y a la madrugada, entre varios, decidimos tomar un taxi que nos llevara hasta un restaurant que a esas horas todavía estaba abierto. En mitad de camino nos detuvo un guardia civil: dijeron que ellos necesitaban el vehículo para cosas más importantes y nos desalojaron. Seguimos el camino a pie, pero no habíamos caminado cien metros, cuando sentimos una explosión e inmediatamente comenzó un tiroteo. Nosotros, que estábamos en el medio, nos dispersamos buscando escondite, yo me acurruqué bajo un viejo árbol y sentía (con pánico) como las balas silbaban sobre mi cabeza. Cuando terminó, muy asustado corrí hasta la casa de unos amigos que se encontraba en las cercanías. Allí me refugié durante dos días hasta que el peligro pasó.

DOSSIER

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

gran éxito en Europa. En ese lugar actuaba un conjunto de jazz con George Gershwin al piano. Nosotros actuábamos como número de típica. Con el trío recorrimos toda Europa y parte de Centroamérica. En el año 33 hicieron su primera película en España: "Boliche", la segunda película sonora que se hizo en España. Muchos creen que yo dirigí esa película cuando en realidad no tuve nada que ver, salvo mi actuación con la orquesta. Yo no tenía ni la menor idea de lo que era cine y aquello empezó a fascinarme. Hablé con mi hermano y le dije lo que sentía por el cine, él consintió y abandoné todo. Dejé la orquesta, dejé los cuarenta dólares que ganaba por día y me quedé en el estudio: de peón de barrer y sin sueldo. Luego fui escalando posiciones: de tercer a segundo ayudante, de primer ayudante a asistente. Me metí en el montaje y en la compaginación; hasta que me llegó la oportunidad de dirigir. Hasta que estalló la guerra civil. Lógicamente eso frenó todas las actividades. Decidí retornar a la Argentina. Llegué a Buenos Aires a fines de 1937.

Ya en la ciudad porteña, el viejo continente entra a ser recuerdo, pero don Lucas Demare transporta intacta su ilusión más cara, la de dirigir cine. Así comienza una nueva etapa. Todas las cosas deben asentarse en el tiempo y no se concretan si no hay lucha, aprendizaje y filosofía.

Canaro me dio entonces la oportunidad de filmar. Era dueño de un estudio, el Río de la Plata, junto a Yankelevich, Cossio y Pablo Osvaldo Valle. Un día me ofreció la dirección de una película, que fue la primera también de Pepe Iglesias, "El Zorro". Así comenzó en el país mi carrera de director. Hice pues, "Dos amigos y un amor". No quedé conforme por supuesto, pero era el inicio de lo que sería la aventura más hermosa de mi vida.

Sobre "Chingolo" y "El cura gaucho"

Una vez en Pampa Films hice dos películas que en realidad es mejor olvidarlas ("El hijo de barrio" y "Corazón de turco") con Alí Salem de Baraja que en ese momento tenía un éxito muy grande. Yo había quedado mal con Conrado Nalé Roxlo ya que estaba trabajando en un libro de él y de pronto se suspendió todo ante las exigencias del turco. La película era un desastre pero dio mucho dinero. En un momento dado Pampa Films se vio obligada a llamar a Luis Sandrini ya que habían vendido con anticipación una película de la que obviamente sería protagonista. La productora le dijo que tenía tres directores. Sandrini contestó: "a dos ya los conozco, de modo que me voy a tirar el lance con ese muchachito que empieza". Cuando me enteré puse condiciones. Propuse elegir el libro y encargarme de la producción. Era un "tute" muy fulero, ya que si la cosa salía mal tenía que irme a dirigir cine a Afganistán. Y así nació Chingolo. Además de Sandrini trabajaban Nuri Montsé, Carlos Morganti, Rosita Catá y Héctor Méndez. Fue éxito de público y crítica. Terminaba la década del 30 y algunos reconocían en esa película una nueva era para el cine nacional. Luego de eso, Pampa Films me ofreció dirigir a Enrique Muiño. No sabía qué hacer. De



Aprovechando la herida y las muletas que en plena selva me hizo un carpintero de la filmación hice un personaje de "Hijo de hombre".

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

pronto, por esas casualidades, leí en un diario la historia del cura Brochero. La historia me atrapó de inmediato y así nació "El cura Gaucho". Esa película me permitió conocer el interior. La filmé en Córdoba, exactamente en las Sierras Chicas. Sólo había conocido Europa y mi ciudad, Buenos Aires. Nací en Gallo y San Luis, el Mercado del Abasto.

Sobre artistas argentinos asociados

Allá, en el bar Ateneo se reunía la gente de cine, nunca faltaba el café y tampoco la discusión. En aquellos días concurrían entre otros Alippi, Muiño, Magaña, Petrone, Demare. Eran distintos en experiencias, edad e ideas, pero a todos los aunaba el hecho de compartir una pasión, EL CINE, con mayúsculas.

***

—Yo era muy amigo de Muiño, Alippi, Magaña y Francisco Petrone. Teníamos la mismas ideas, la misma forma de "ver" el cine. Y además era amigo de toda la gente que concurría al bar Ateneo (Cangallo y Carlos Pellegrini). Allí charlaba con Homero Manzi, Discépolo, Petit de Murat, Nicolás Olivari y muchos otros. AAA se formó a raiz de todo eso. Nos juntamos todos y decidimos darle forma a la aventura. Faustín, en aquel momento era el productor de una película titulada "canción de cuna". El también fue uno de los gestores de aquel proceso inicial.

—Ibamos a empezar "La guerra gaucha", pero diversos motivos nos obligaron a postergarla. Nació entonces "El viejo hucha" que fue la primera producción de Artistas Argentinos Asociados. Con "La guerra gaucha" nos pasó una cosa increíble. Cuando ya teníamos todo pronto para empezar el rodaje nos dicen que es imposible ir a Salta durante los meses de enero y febrero, los meses de la lluvia. Los caminos se volvían intransitables. La postergación era inevitable. "El viejo hucha" nos consumió todo el dinero que teníamos. De alguna manera con "La guerra gaucha" vendimos el alma al diablo. Muchos distribuidores y exhibidres se hicieron millonarios a costa de la película y de nuestro esfuerzo. Pero esa es otra historia. Luego con AAA hicimos "Pampa bárbara" y "Su mejor alumno". Fui productor además de "Donde mueren las palabras" y "La calle grita".

Sobre la guerra gaucha

El río seguía corriendo y su agua no pasaba dos veces por el mismo lugar. Lucas Demare atravesaría montañas y cauces secos lucharía con hombres, echaría sobre la mesa ideas y las defendería hasta convertirlas en realidad.

***

El pueblo y la iglesia de la Quebrada Escoipe, un rincón a 100 kilómetros de Salta ha cambiado su aspectó. Allí se llegaba por un camino que había que recorrer por el lecho de un río seco, con un Ford a bigote que tardaba seis horas para llegar a destino. "Dos veces por semana, después de la filmación diaria, rehacía el camino y me iba a Salta para ver el material filmado que se revelaba en Buenos Aires.

A la una y media de la madrugada, concluida la proyección, tragaba un submarino con vainillas y llegaba a las siete de la mañana a Quebrada Escoipe, justo para seguir con el rodaje. Como en el lugar no habia hoteles, la gente se arreglaba en el almacén del pueblo y en un case-



Lucas cuando todavía empuñaba el bandoneón en lugar de la cámara. Serán para él recuerdos imborrables de su memoria.

DOSSIER

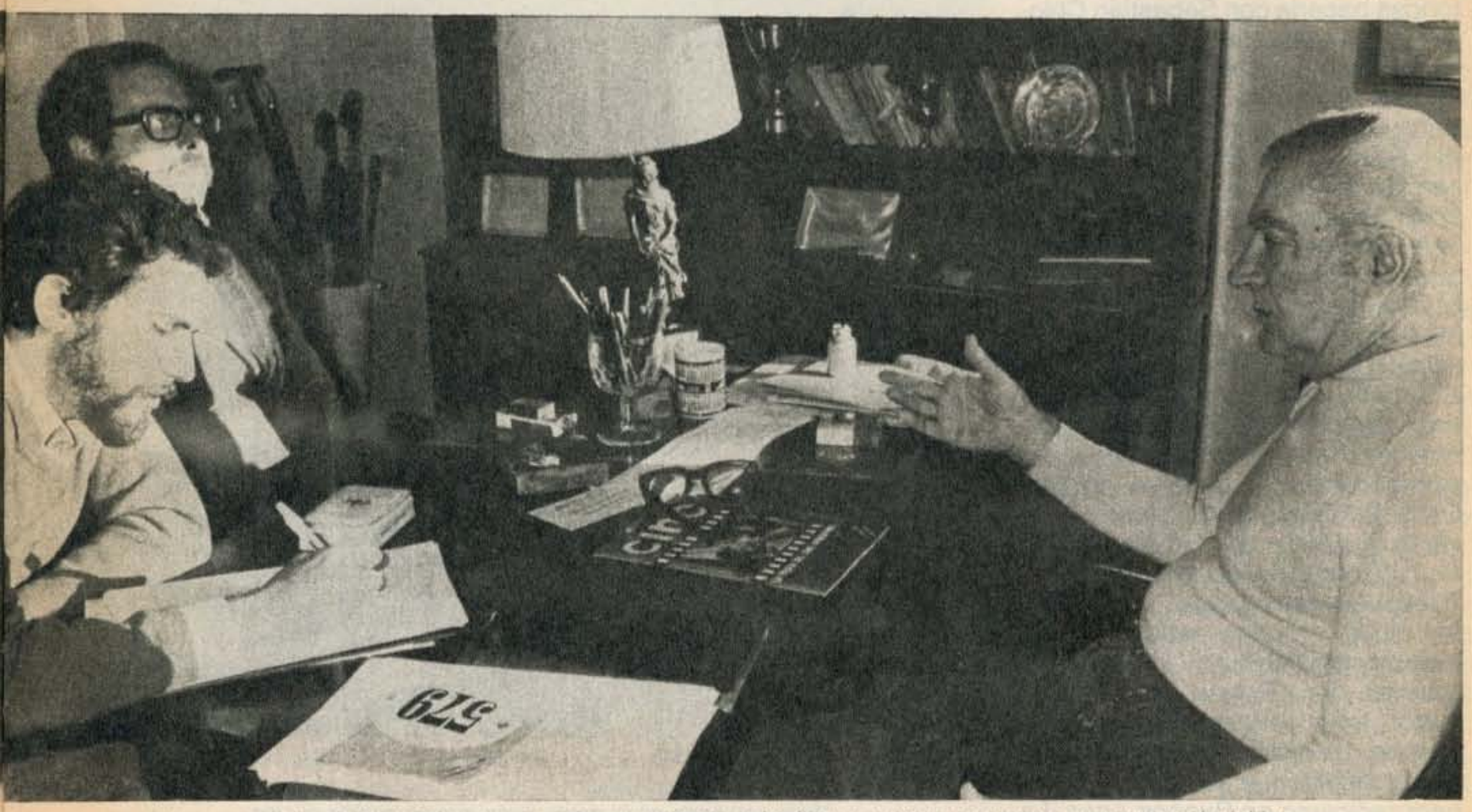
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

rón donde se apilaban los catres y cajones, para los actores y el equipo. La Iglesia era a la vez sala de maquillaje y utilería. El filme costó 269.000 pesos pero en la mitad de la película a nuestra productora se le acabó el dinero y tuve que conseguir prestado para seguir filmando. Nosotros contamos entre los extras con gauchos auténticos. Fue Néstor Patrón Costas, un salteño hermano de Robustiano —conocido político conservador— quien un día hizo bajar desde los cerros a un puñado de hombres imponentes, con sus barbas y sus ponchos rojos. Ninguno de ellos había visto nunca cine y cuando les ordenaron que bajaran, se despidieron de la familia porque realmente creían que tenían que "hacer" la guerra.

La voz de Demare trepa en la tarde que quiere irse, mientras la memoria camina con el pasado captando imágenes, transmitiendo emociones y nombres.

—Hay mucho para contar sobre la película. Ustedes saben que el papel de Sebastián Chiola estaba signado a Elías Alippi. Lamentablemente murió antes de "La guerra gaucha", a los pocos días de estrenarse "El viejo hucha". Recuerdo muy buen sus últimas palabras: —Mirá, pibe, cuidámelo al viejo Muiño. —Quedate tranquilo, flaco, lo vamos a cuidar —le contesté—. El día que se estrenó "La guerra gaucha" decidí quedarme en casa, estaba muy chinchudo; hacía dos días que estaba tratando de solucionar problemas en el laboratorio con la copia original. El asunto era que el estreno estaba anunciado y estarían presentes autoridades nacionales y todo el ambiente artístico. Era imposible volverse atrás. Los problemas seguían sin solución. La primera sección se tuvo que suspender y para la segunda se exhibieron dos películas de "relleno". Al final se proyectó a la una de la mañana. Petrone y Muiño llegaron a mi casa a las tres de la mañana vestidos con un smoking "alquilado" y haciendo "zig-zag" por culpa del whisky. Estaban locos de contentos. El público la había aplaudido mucho y logró el unánime elogio de la crítica. A veces pienso que si la tendría que volver a hacer, no reformaría nada de la versión original. Le aplicaría la sofisticación técnica actual. Pero no cambiaría prácticamente nada.

La última película que dirigí para AAA fue "Como tú lo soñaste", basada en la obra de Kaiser. Era prácticamente teatro de cámara y no dio buenos resultados. La entidad se disolvió, cada uno tomó rumbos diferentes. Hubo también un poco de celos y vanidades. Sólo sé que cubrimos una de las etapas más importantes del cine argentino.



Una casa llena de recuerdos que guarda celosamente entre fotos y premios que merecieron sus inolvidables películas, esas que ahora forman parte de su polemica filmagrafia.

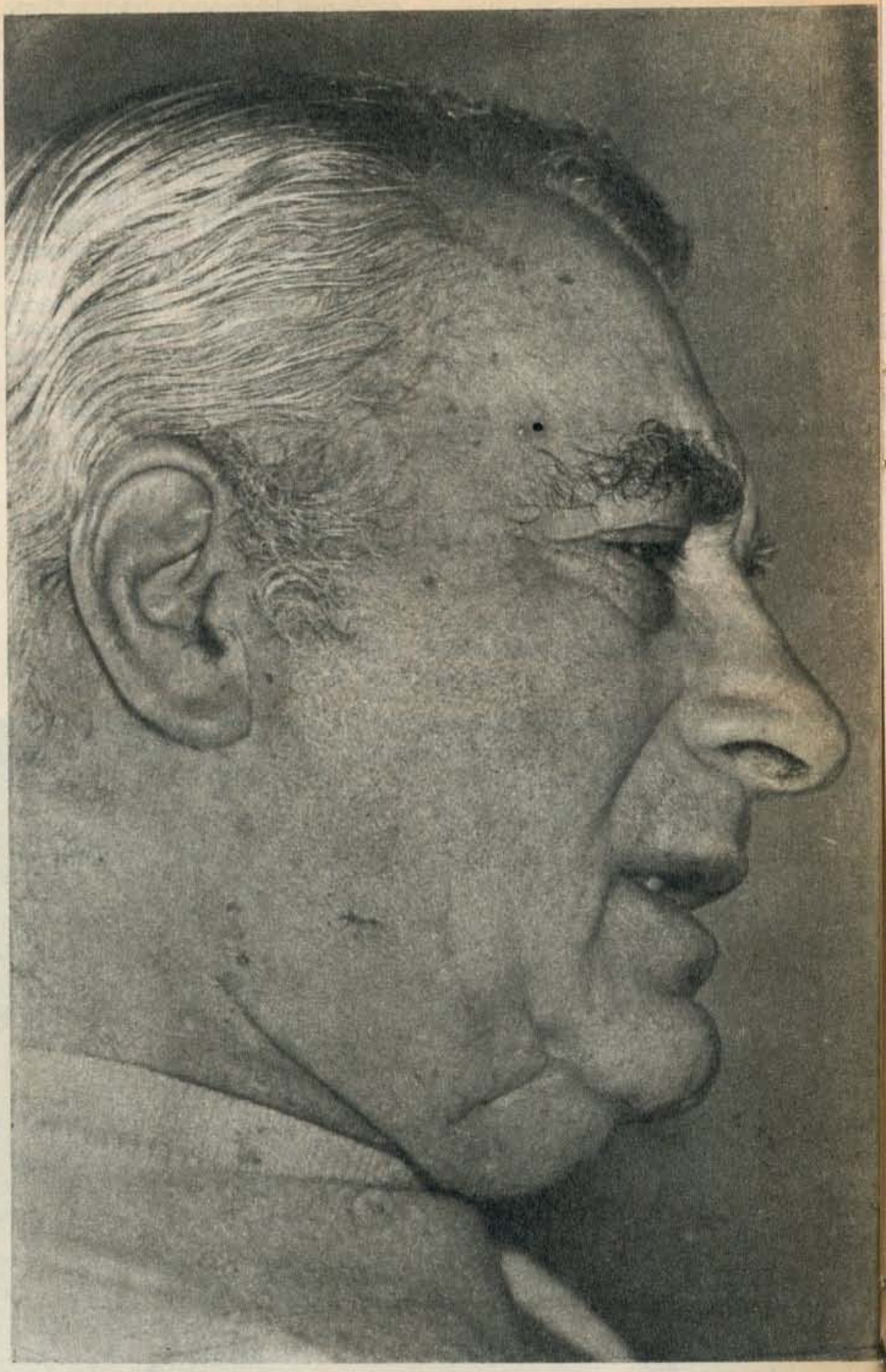
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sobre "Los isleros" e "Hijo de hombre"

Pero siempre se abren otras puertas y la luz vital del sol inunda el rostro histórico de don Lucas Demare. Recuerdos, comienzan a dibujarse en los labios del gran realizador cinematográfico argentino; frases que intentan hilvanar un pasado, es una búsqueda de horizontes acaso perdidos, tal vez lejanos.

"LOS ISLEROS"

—En 1950 iba a filmar "Los isleros" con Francisco Petrone. Pero los dos tuvimos problemas políticos. A mí me levantaron la prohibición, pero él se tuvo que ir a México a pesar de que Homero Manzi hizo todo lo posible por ayudarlo. Decidí entonces hacerla con Sebastián Chiola, pero un día se enfermó y murió a la semana. Aquello fue un golpe terrible para mí. Elegí a García Buhr, que era también de la barra del Ateneo. Así hice "Los isleros" con García Buhr y Tita Merello. Era difícil trabajar con Tita, pero jamás tuve problemas con ella. Después de "Los isleros" vinieron otras películas, varias con Luis Sandrini. La más importante de esa serie fue "El último perro", sobre el tema de la Campaña del Desierto. El libro se basó en una novela del mismo nombre de Guillermo House, un pseudónimo del teniente coronel Casá. Después de "El último perro" viene la época de "Guacho", "Zafra", "Detrás de un largo muro" y "Después del silencio". Con "Zafra" tuve grandes satisfacciones, incluso se exhibió en el Festival de Cannes. En "Detrás de un largo muro" traté el tema de las villas miseria. La historia giraba en torno a una familia que venía del interior para radicarse en Buenos Aires. La filmamos en "Villa Jardín", Ria-



"Sigo creyendo en la gente joven que se acerca al cine. No sólo debe aportar ideas, sino también llevarlas adelante".

DOSSIER

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



De izquierda a derecha, durante la filmación de "Gaucho": Tinayre, Luis César Amadori, Frank Borsage, Tita Merello y Carlos Cores.

chuelo de por medio, antes de llegar a Puente de la Noria.

"HIJO DE HOMBRE..."

—Con esta película pasaron cosas muy especiales. Como todo en mi carrera, la casualidad jugó su papel. La idea de "Hijo de hombre" me la trajo Jacinto Herrera. Me contó la historia del que era su amigo, Augusto Roa Bastos (me parece hoy por hoy el mejor escritor latinoamericano). Me entusiasmó y decidí que el proyecto se hiciera realidad. El asunto no le interesó mucho a Sono Film. Fui perdiendo el tiempo hasta que le compraron el libro a Roa. Años más tarde ante una sugerencia de la gente de Sono que había decidido producir la película, hablé con el tipo que había comprado el libro. Ese productor no quería saber nada, pero como le debía algún dinero a Roa, aprovechamos para ponerlo entre la espada y la pared. Finalmente, Sono le compró el libro y allí empezó la aventura. Viajé al Paraguay ya que quería hacerla en los lugares donde había sucedido. Me fue imposible. La localidad de Mariscal Estigarribia no ofrecía las mínimas condiciones como para filmar, además no había donde alojar a la gente. Comencé entonces a buscar otra paisaje en nuestro territorio hasta que decidí filmar en el Chaco Santiagueño. Trabajamos 30 o 40 kilómetros en plena selva, allí me herí un pie. Se me escapó un tiro de fusil que me agujereó el pie derecho. Para colmo habíamos mandado la movilidad de toda la película a Río Hondo y no había en qué me llevaran. Horas más tarde llegamos a Tucumán y otro médico "recomendó" amputar uno o dos dedos. La cuestión es que me negué terminantemente, no podía dejar de trabajar. Me cosieron los dedos como se pudo, me limpiaron bien la herida y me fui a trabajar. Sufrí bastante ya que necesitaba muletas para desplazarme. Las primeras muletas de verdad las tuve cuando llegué a Buenos Aires. Del avión me llevaron a un sanatorio. El médico que me vió comenzó a sacarme de la herida, tierra, hormigas y los bichitos más extraños. Y así siguió el proceso, evitando a toda costa que me amputaran y aguantando el dolor. En esa película hice un pequeño papel, no deliberadamente, sino que tuve que reemplazar a un actor que no había podido llegar desde Buenos Aires. Con mi pie herido y vendado y apoyado en mis rústicas muletas di vida a un comandante que venía del frente de batalla. Por "Hijo de hombre" me premió el Instituto Nacional de Cinematografía y obtuve el primer premio del Festival "Giove Capitalino". Está, sin lugar a dudas, entre las películas que más quiero.

Eduardo Wolfson

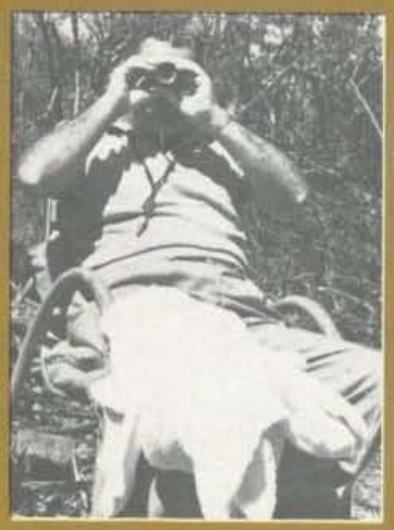
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar





Con el bandoneón habria de recorrer Europa junto a Fugazot y su hermano Lucio. A la derecha, el Festival de San Sebastián.





Con Sidney Poitier en Cannes y durante el rodaje de "Hijo de hombre", con su pierna herida en medio de la tierra agreste.



Arriba, una escena de "La guerra gaucha". En la foto, Lucas Dem
Abajo: diez acciones de Artistas Argentinos



1954. Lucas Demare en una reunión de amigos junto a Marcel Hechord, Rene Clair y el escritor Sixto Pondal Rios.



Junto a James Mason en el Festival de Mar del Plata en 1965: "Allí conocí a grandes monstruos del cine". El recuerdo.

DOSSIER

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



...mare dando vida a un soldado en plena batalla.
...os Asociados, una fortuna.





Un saludo típicamente italiano para Alberto Sordi en Mar del Plata y junto a Curd Jürgens, gran consumidor de whisky y mujeres.





Un abrazo de reconciliación con Francisco Petrone y junto al gran actor japonés Toshiro Mifune. Mar del Plata en 1965.





Con la italiana Gina Lollobrigida: "Una mujer fascinante, no solo linda sino también inteligente".

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

LUCAS DEMARE: SOBRE EL FUTURO DEL CINE NACIONAL

Se agitaba en un mundo fantasmal. El gesto se hallaba a veces privado de la palabra, los labios se movían vanamente, articulando silencios; y los brazos, las manos, los ojos, las cejas, se tendían en busca de la perdida elocuencia. Gigante con voz mutilada llegó sin embargo muy hondo, con el nuevo aliento de lo eterno.

(Calki, 1957)

Yo trato a mis películas con mucho cariño. Me ha interesado siempre el tema del filme, los temas profundos aquellos que de una u otra manera pueden conmover al espectador, sacarlo de esa modorra entre cómoda y culposa que siempre ha tenido aspecto de auto-justificación. Un sutil miedo al compromiso.

Concretamente, ¿qué temas le interesan?

Problemas sociales, problemas nuestros, de nuestra gente. Yo creo que la historia les pertenece. No podemos brindar una "realidad" mentirosa, ficticia. Puede ser que, a lo mejor, una película romántica o como se le dice ahora, "intimista", le llegue más a determinado tipo de público, pero yo en particular siempre he estado para otra cosa. Indebidamente, hay temas que sentimos mucho más profundamente que otros. Yo era un tipo que habiendo nacido en la Argentina y siendo porteño, no conocía a mi país. Había viajado mucho, pero de aquí sólo conocía la capital. Gracias a mis películas comencé a descubrir mi patria, a conocerla tan profundamente como a mí mismo. Quizá sea esa la pauta fundamental por la que he regido mi obra. Fíjese usted el ejemplo de los italianos con el neorrealismo. El cine también ayuda a cambiar la historia o por lo menos como arte, es un protagonista directo de ella.

De acuerdo a su criterio, ¿qué condiciones tienen que cambiar para que veamos ese nuevo cine que usted postula?

Mire, la cosa no es tan simple. Si usted me pregunta específicamente qué tipo de cine me gusta o con qué temas me identifico, es una cosa, pero si se trata de un cambio de estructuras, le diré que el cine no es una isla encantada marginada del mundo: tendrán que cambiar entonces las condiciones generales que no permiten lo que yo llamo una "cultura abierta". Y la creación no puede tener limitaciones o censuras. Solamente en el ejercicio de la libertad evolucionamos como seres humanos. Necesitamos hacer un cine importante, un cine como el que hemos tenido. Tenemos un caudal de gente importante, con ganas de hacer cosas. Si las limitamos desde el vamos, si los condicionamos por cualquier motivo, lo único que conseguiremos es alimentar una mediocridad que, por otra parte, ha invadido a todos los ámbitos de la cultura.

¿Se siente acompañado en esta lucha?

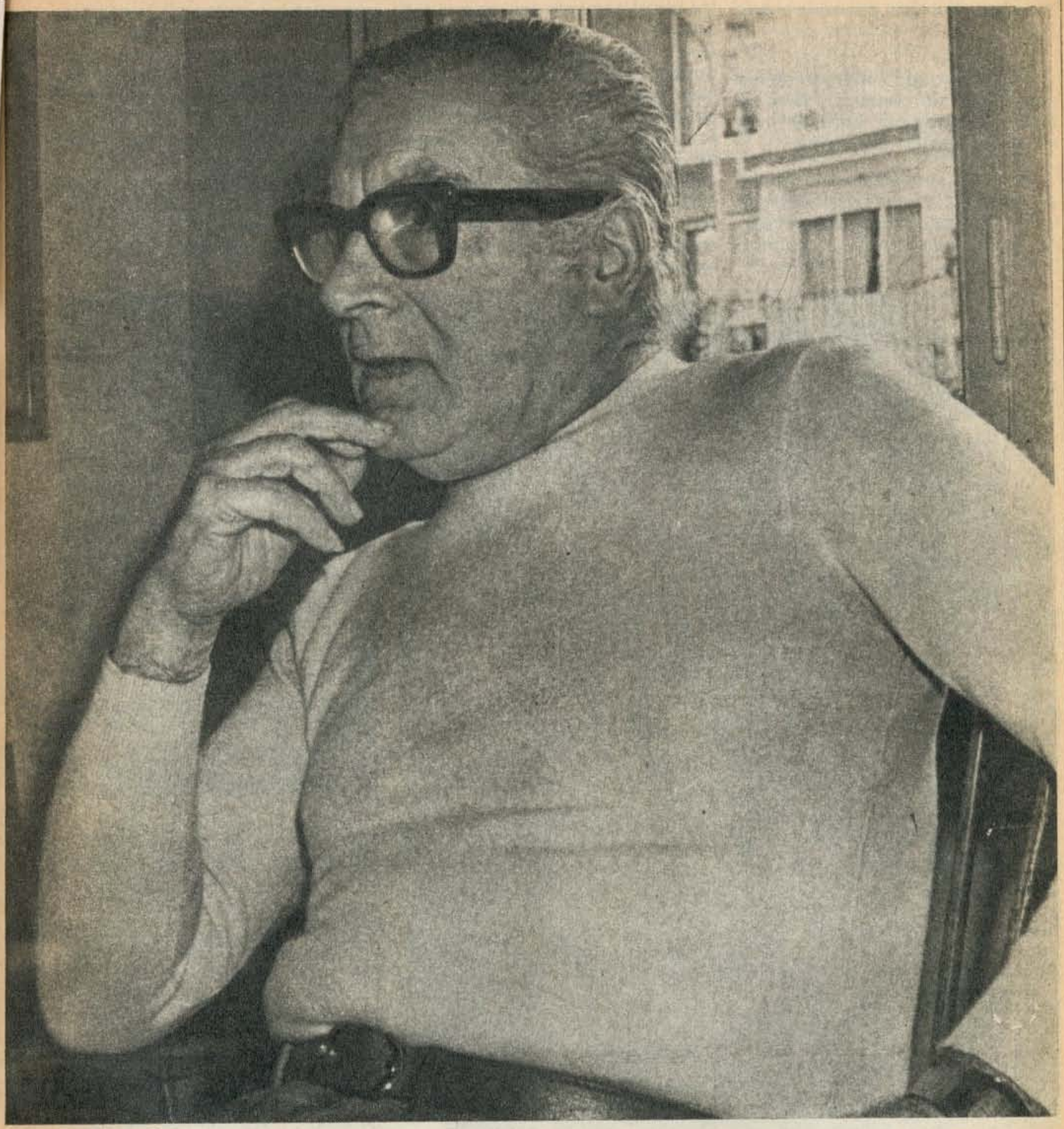
Tengo 71 años. Conservo toda la lucidez pero me siento algo cansado y los jóvenes no sé bien por qué motivo no se acercan o bien, una vez que demuestran interés por forjar un movimiento unitario en pro de la recuperación de nuestro cine, no tienen la suficiente continuidad. Hay también una carencia de compromiso o de una idea que movilize a todos. Me siento un poco harto de luchar solo o acompañado de unos pocos "Quijotes". Por ahora los "molinos de viento" han demostrado ser muy fuertes, prácticamente invencibles . . .

Usted preside la entidad que nuclea a los directores (Directores Argentinos Cinematográficos) en ese contexto, ¿qué participación tienen en el Comité Permanente en defensa y promoción del cine argentino?

En la medida de nuestras posibilidades es muy activa. Junto a la Sociedad Argentina de Escritores, Actores, SICA, Argentores y Cronistas Cinematográficos hemos llevado adelante una serie de reivindicaciones que culminaron en el acto que se llevó a cabo el 15 de diciembre de 1980 en el teatro El Nacional. Allí, un calificado panel integrado entre otros por Beatriz Guido, Ulyses Petit de Murat, Héctor Olivera y Alfredo Alcón, sentó las bases para cristalizar un método de trabajo con miras al futuro del cine nacional. Todo por ahora se ha hecho demasiado difícil. Las actuales autoridades parecen dispuestas a dar cierta apertura, pero eso de ninguna manera significa

DOSSIER

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



Una mirada tan serena como profunda que intenta rastrear en el pasado la respuesta a un presente que duele. La triste realidad del cine nacional, hoy

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

hallar una solución definitiva al problema.

¿No cree que, al margen de los problemas de censura y falta de libertad temática, también hay un problema de creación?

Ocurre que ni siquiera le damos a los jóvenes la posibilidad de crear. Yo no sé si hoy podría filmarse en la Argentina "Hijo de hombre" o "Guacho", por ejemplo. Estoy absolutamente seguro que si le brindáramos a nuestros realizadores la posibilidad de crear sin ataduras se veria un cine por lo menos más ambicioso, menos idiotizante en el estricto sentido de la palabra. A mí me ponen a veces el ejemplo de España durante la censura franquista, pero yo le digo algo muy concreto porque incluso he dirigido allí. La industria cinematográfica española era muy protegida por el estado a pesar de las restricciones imperantes y entonces surgían directores que al contar con una infraestructura más o menos sólida encontraban una via de expresión. Nosotros tenemos por ejemplo el problema de las películas extranjeras. ¿Por qué no lograr igual tratamiento? La necesidad del apoyo estatal en ese sentido debe ser impostergable. Caso contrario estaremos muy cerca de la destrucción total. Y los culpables están a la vista.



Junto a la juvenil Graciela Borges en el Festival de Cannes. Ambos integraban la delegación argentina.

"Quién pueda véalo dirigir. Su esfuerzo se objetiva hasta el extremo de insertarse en la obra misma. Demare vive dentro de la película, es decir, instalado en el caos lógico de su génesis, hasta que la película, conclusa y viviente, lo abandona en busca de un buen suceso, siempre menos vital e interesante que la pasión de inventarlo".

(Mariano Perla, 1955)

Yo he sido siempre un intuitivo. Por casualidad entré en un estudio de cine en Barcelona. En mi infancia vi poco cine, no tenía tiempo. Tenía que trabajar. Las cosas no estaban dadas como para que viera cine. Después me fui a Europa a los quince años. Volví a Buenos Aires en 1927. Por supuesto que conocía a Eisenstein y a Chaplin. Me maravillé con Griffith y con el impresionismo alemán, pero era una situación afectiva más que elaborada. En ese sentido me considero un autodidacta del cine. Dirigí la primera película que hizo Pepe

DOSSIER

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

Iglesias "El Zorro": "Dos amigos y un amor". Trabajaban Juan Carlos Thorry, Santiago Gómez Cou, María Esther Buschiazzo y la que hoy es mi señora, Norma Castillo. A partir de allí empieza mi historia con el cine. Irregular, casi anárquica, sin un método definido, pero con una pasión casi enfermiza que disimulaba mis defectos teóricos.

Aprendí a ponchazos la técnica y me apoyé siempre en los temas. El libro fue siempre para mí lo fundamental. Me preocupaba de ser fiel al texto original preocupándome por todo, desde la ubicación de los personajes hasta la labor de montaje, etapa final de una aventura fascinante.

¿Demare volvería a filmar ahora "La guerra gaucha" sin modificaciones?

Hubiera cambiado algún tipo de diálogo, alguna escena, quizás hubiese respetado menos a Lugones, de cuyos cuentos Homero Manzi y Petit de Murat elaboraron el argumento. El problema actual sería dónde encontrar a los equivalentes de esos actores, de un Enrique Muiño, de un Sebastián Chiola, de un Francisco Petrone. Personalmente entiendo que "La guerra gaucha" quebró la monotonía de una cinematografía sin matices, concentrada casi esencialmente en la monotonía. Es probable que al-



La camaradería fue siempre uno de sus atributos mas notables.
Integrando a veces grupos heterogéneos en busca de concretar una obra totalizadora.

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

gunos espectadores encuentren en el presente algunos aspectos ingenuos o alguna técnica superada por el tiempo, pero mantiene vigencia todo ese fervor que debemos recuperar cuanto antes.

"Sigue siendo un hombre jóven, no solamente en su aspecto físico, dotado de una fortaleza y un porte atlético que lo asemejan más a un deportista que a un artesano. Porque eso es lo que mejor define a Lucas Demare: artesano. Construye el filme desde que conoce la idea central, y traza sus propios encuadres con técnicos y arte. Es reconcentrado, cuidadoso, vehemente y filma desde la primera «con la película completa en la cabeza»."

(Diario "El Mundo" 1956)

A quienes considera como los realizadores más importantes del cine argentino?

Creo que el más importante ha sido Mario Soffici. No puedo dejar de mencionar a Leopoldo Torre Nilsson, pero su filmografía tuvo algunos altibajos. Soffici fue importante por la época en la que desarrolló su trabajo. Era un hombre de vasta cultura que además sabía mucho de teatro y consecuentemente sabía manejar muy bien a los actores. Me gustaban Rodolfo Khun, Leo-



Enrique Muino, Lucas Demare y Sebastian Chiola a poco de regresar de Salta luego de filmar "La guerra gaucha".



Demare junto a la seleccion nacional. Tambien en la foto Luis Sandrini y Malvina Pastorino. Para el cuadro de honor.

DOSSIER

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



Dos de los premios obtenidos por Lucas Demare en los festivales de Moscu y San Sebastian. Grato recuerdo.



De izquierda a derecha: Ralph Pappier, Humberto Peruzzi, Lucas Demare, Hugo Fregonese, Bob Roberts y Carlos Rinaldi.

nardo Favio y David José Kohon. De otros prefiero no hablar. Hay alguna gente que jamás ha sabido absolutamente nada de cine aunque hayan filmado mucho. De los jóvenes, me han hablado mucho de Aristarain y de su primera película, que no he tenido oportunidad de ver, "La parte del león".

¿Se considera espectador de cine?

Trato de ver lo mejor, lo que considero que me dejará alguna nueva enseñanza. Ultimamente me impresionaron mucho "Gente como uno" y "La ciudad de las mujeres" de Fellini. Como siempre vuelvo al mismo tema. Nosotros por ahora estamos muy lejos de lograr ese tipo de cine: adulto y comprometido.

¿Es lo que proponían ustedes con Artistas Argentinos Asociados?

Intentamos hacer un nuevo cine, pero al cabo del tiempo pienso que aquello tuvo mucho de casualidad, de una especie de pasión sin límites que logró cosas porque quienes integramos el grupo éramos gente sensible y dispuesta a luchar contra todo. Tanto Muiño, Alippi como Magaña, partían de una misma base, de una propuesta similar que dió como resultado películas importantes como "La guerra gaucha", "Pampa bárbara" y "Su mejor alumno". Aquello fue, sin lugar a dudas, una experiencia inolvidable . . .

Este eterno luchador, ahora un "joven-viejo" de mirada profunda y conceptos claros. Con el asombro de un Quijote vigente sigue pensando y creyendo en un cine mejor, producto de un estado de libertad por el que muchos luchan a su manera . . . como este muchacho de 71 años llamado Lucas Demare.

Fernando Ferreira

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

FILMOGRAFIA

1) **DOS AMIGOS Y UN AMOR.** Reparto: Pepe Iglesias, Juan C. Thorry, Aída Oliver. (1938).

2) **24 HORAS EN LIBERTAD.** Libro: A. Botta y R. Garzón. Reparto: Pepe Iglesias, Niní Gambier y M. Gómez Bao. (1939).

3) **HERMANOS** (Enrique de Rosas). Compaginador. (1939).

4) **EL HIJO DEL BARRIO.** Libro: Claudio Martínez Payva. Reparto: E. Raquén, R. Fugazot. Realizador y Adaptador. (1941).

5) **CORAZON DE TURCO.** Libro: H. De Castro. Reparto: A. Salem de Baraja, M. Román de Flores y M. Zini. (1941).

6) **CHINGOLO.** Libro: Pondal Ríos y Olivari. Reparto: Luis Sandrini, C. Morganti y Rosa Catá. (1941).

7) **EL CURA GAUCHO.** Libro: H. Mac Dougall y M. Mileo. Reparto: Enrique Muiño, Aída Alberti y Eloy Alvarez. (1942). Realizador, productor con Artistas Argentinos Asociados.

8) **EL VIEJO HUCHA.** Libro: Darthés y Damel. Adaptación: Petit de Murat y Homero Manzi. Reparto: Enrique Muiño, Francisco Petrone y Nuri Montsé. (1942). Realizador y productor.

9) **LA GUERRA GAUCHA.** Libro: Leopoldo Lugones. Adaptación Petit de Murat y Homero Manzi. Reparto: Enrique Muiño, Francisco Petrone, Angel Magaña y Amelia Bence (1942).

10) **TODO UN HOMBRE.** (Pierre Chenal). Productor A.A.A. (1943).

11) **SU MEJOR ALUMNO.** Libro: Petit de Murat y Homero Manzi. Reparto: Enrique Muiño, Francisco Petrone, Angel Magaña y Amelia Bence. (1944).

12) **EL MUERTO FALTA A LA CITA.** (Pierre Chenal). Productor con A.A.A. (1944).

13) **PAMPA BARBARA.** Director con Hugo Fregonese y productor. Libro: Petit de Murat y Manzi. Reparto: Francisco Petrone, Luisa Vehil y Domingo Sapelli. (1945).

14) **DONDE MUEREN LAS PALABRAS.** (Hugo Fregonese). Supervisor sin figurar en títulos. (1946).

15) **NUNCA TE DIRE ADIOS.** Libro: Petit de Murat y Manzi. Reparto: Zully Moreno, Angel Magaña y Orestes Caviglia. (1947).

16) **COMO TU LO SOÑASTE.** Libro: G. Kaiser. Adaptación: Homero Manzi. Reparto: Mirtha Legrand, Francisco Petrone y Sebastián Chiola. (1947).

17) **LA CALLE GRITA.** Libro: Carlos Alberto Orlando. Reparto: Enrique Muiño, Angel Magaña y Patricia Castell. (1947).

18) **POR ELLOS TODO.** (Carlos Schlieper). Productor con Artistas Argentinos Asociados. (1947).

19) **LA CUNA VACIA.** (Carlos Rinaldi). Supervisor sin figurar en títulos. (1949).

20) **LA CULPA LA TUVO EL OTRO.** Realizador y adaptador. Libro: C. Llopis. Reparto: Luis Sandrini, Malisa Zini y E. Sandrini. (1949).

21) **LOS ISLEROS.** Libro: Ernesto L. Castro. Reparto: Tita Merello, Arturo García Buhr, R. Fugazot y C. Lenube. (1951).

22) **LA PICARA CENICIENTA.** (Francisco Mujica). Productor y adaptador. (1951).

23) **MI NOCHE TRISTE.** Libro: J. M. Contursi y Francisco García Jiménez. Reparto: Jorge Salcedo,

DATOS

Fundador de Artistas Argentinos Asociados. Fue bandoneonista integrante del famoso trío Irusta-Fugazot-Demare. El citado conjunto aparece en la película "Boliche", donde intervino también como actor. "Ave sin rumbo" fue el título de su segunda aparición cinematográfica. A la manera de Alfred Hitchcock se desempeña como actor en casi todas sus películas. En 1966 los especialistas de Hollywood lo consideran como uno de los directores más populares del mundo junto a Hitchcock, Kramer, Ford, Kubrick, Young, Kurosawa, Fellini, Broca y Bergman. En 1961 obtuvo en San Sebastián el premio "PERLA DEL CANTABRICO" a la mejor película hablada en castellano "Hijo de hombre". Premios: 1950: mejor adaptador por "La culpa la tuvo el otro". 1961: premio del Instituto Nacional de Cinematografía a la mejor película "Hijo de hombre". 18/11/66: premio del Festival "Giove Capitalino" por "Hijo de hombre" compartido con Roa Bastos.

Nació en Buenos Aires el 14 de julio de 1910. Está casado con la actriz Norma Castillo.

DOSSIER

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

Diana Maggi y Jacinto Herrera. (1952).

24) **UN GUAPO DEL 900.** Film inconcluso. (1952).

25) **PAYASO.** Libro: Iván Noé. Adaptación: Demare y Orlando. Reparto: Luis Sandrini y Malvina Pastorino. (1954).

26) **GUACHO.** Libro: Concha Espina. Adaptación: Demare y S. Leonardo. Reparto: Tita Merello, Carlos Cores y Julia Sandoval. Adaptador con Sergio Leonardo. (1954).

27) **MERCADO DE ABASTO.** Libro: Pondal Ríos y Olivari. Reparto: Tita Merello, Pepe Arias y Juan José Miguez. (1956).

28) **SANGRE Y ACERO.** Libro: Pondal Ríos y Olivari. Reparto: Carlos Coresl Virginia Luque y Tomás Blanco. (1956).

29) **EL ULTIMO PERRO.** Libro: Guillermo House. Adaptación: House y Leonardo. Reparto: Hugo del Carril, Nelly Meden y Nelly Panizza. (1956).

30) **DESPUES DEL SILENCIO.** Argumento: Sixto Pondal Ríos. Reparto: Arturo García Buhr, María Rosa Gallo, Enrique Fava, Guillermo Battaglia, Mario Passano, Pedro Laxalt y Morenita Galé.

31) **DETRAS DE UN LARGO MURO.** Libro: Sixto Pondal Ríos. Reparto: Susana Campos, Lautaro Murúa y Mario Passano. (1958).

32) **ZAFRA.** Libro: Sixto. Pondal Ríos. Reparto: Alfredo Alcón, Graciela Borges y Atahualpa Yupanki. (1959).

33) **MI ESQUELETO.** Libro: Peyrou y Santillán. Reparto: Luis Sandrini, Julia Sandoval y Franca Boni. (1959).

34) **PLAZA HUINCUL.** Realizador y productor con Pondal Ríos. (1960).

35) **HIJO DE HOMBRE.** Libro y adaptación: Augusto Roa Bastos. Reparto: Francisco Rabal, Olga Zubarry, Carlos Estrada y Jacinto Herrera. (1961).

36) **LA BODA.** Realizador y productor con Pondal Ríos. (1964).



Angel Magaña acompañado por los "Gauchos de Anta" en una escena de "La guerra gaucha", un clásico del cine nacional.

37) **LOS GUERRILLEROS.** Realizador y productor. (1965).

38) **LA CIGARRA ESTA QUE ARDE.** Director, productor y argumentista con Julio Porter. (1967).

39) **HUMO DE MARIHUANA.** Cortometraje: Esperanza y realidad, realizador y productor; corto: Rutas para la Mesopotamia, realizador y productor. (1968).

40) **PAJARO LOCO.** Realizador y guionista. (1971).

41) **LA ÑATA CONTRA EL VIDRIO.** (René Palacios, Jorge E. Freeland, Hugo Quintana, Ricardo García, Daniel Pires Mateus). Supervisor y productor. (1972).

42) **LA MADRE MARIA.** Realizador y guionista con Augusto Roa Bastos. Productor con José Slavin. (1974).

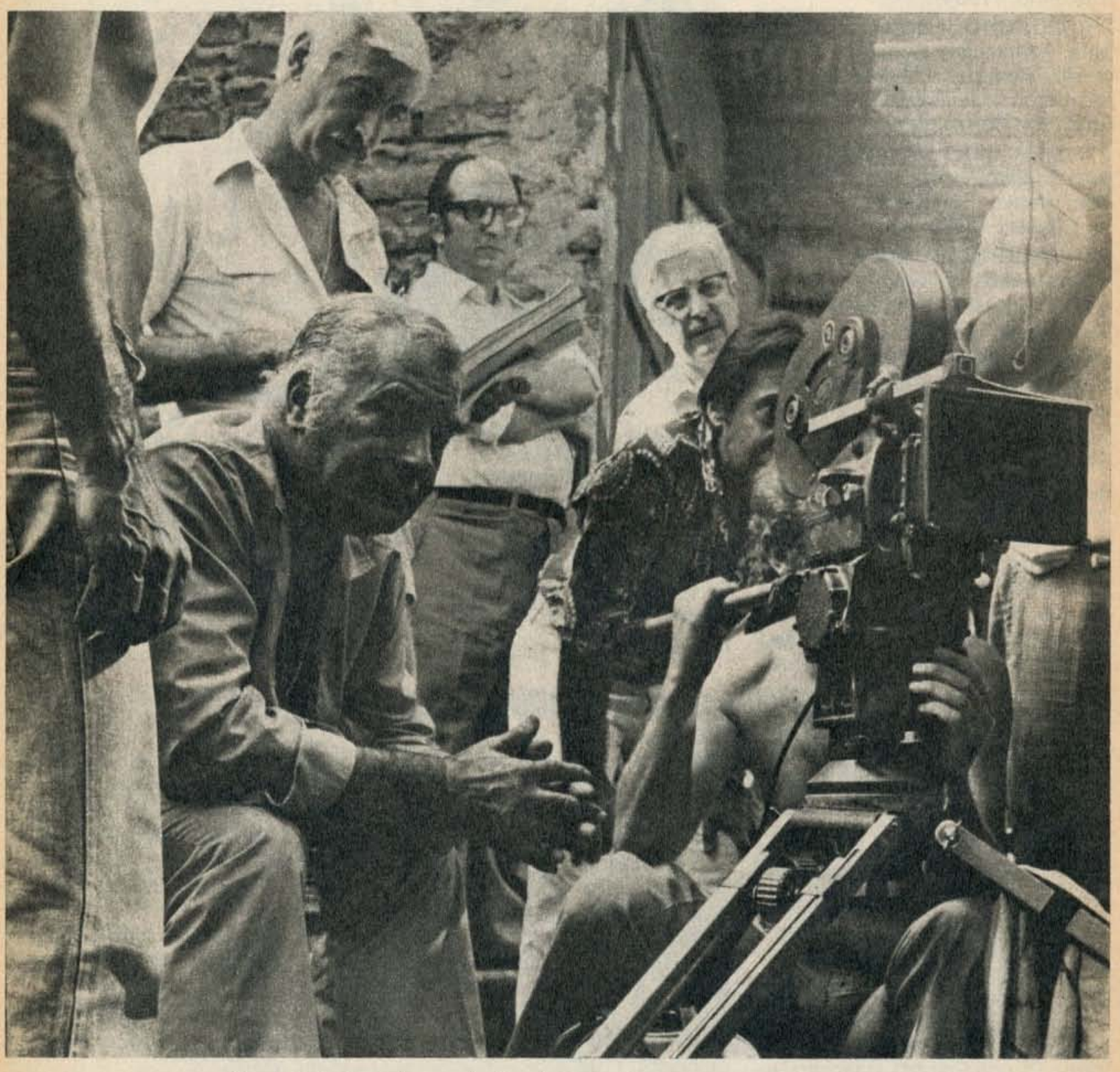
43) **LA GUERRA DEL CERDO.** (Leopoldo Torre Nilsson). Productor con José Slavin. (1975).

44) **SOLAMENTE ELLA.** Realizador. Argumentista con Marta Mercader. (1975).

45) **HOMBRES DEL MAR.** La dirigió en Venezuela. (1977).

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

Con tres o cuatro films "claves", Demare formalizó una verdadera épica cinematográfica.



Demare estableciendo una relación afectiva con la cámara... su vieja amiga
Cómo en tantas oportunidades frente a su equipo de colaboradores.
Aquí, en el rodaje de "La Madre María".

DOSSIER

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

CARLOS HEGER, DOCUMENTALISTA

Ya en los primeros films de la historia, tan pronto como el nuevo invento se asocia a la diversión y al lucro, se advierte una tendencia a la información e incluso a la propaganda. El desarrollo posterior del medio estableció los límites entre cine de argumento y cine documental, para luego transgredirlos. Aun así, se advierten dos líneas claramente definidas en el cine llamado documental; una, prosaica, conduce al abandono del realizador en el objeto y otra, poética, se caracteriza por una voluntad de estilización. **Carlos Heger,** documentalista de reconocida trayectoria en paso reducido, declara su predilección por el trabajo de cámara y el montaje, es decir, por la tendencia poética.

"Documentar —dice—, en la realización cinematográfica, significa no sólo mostrar, sino también expresar. Un documental puede ser tan expresivo como cualquier film de argumento. Yo nunca trabajo con un guión previo. Así la película surge a través del montaje y no a través de la filmación. Por supuesto se parte de una idea previa, pero esa misma idea puede ser expuesta de varias maneras (incluso argumentalmente). Pero el sentido —repito— aparece en el proceso de montaje".

Heger confiesa su dificultad para trabajar en equipo: "porque una de las cosas que más me gustan —afirma— es el trabajo de cámara, de manera que a través del visor pueda ir imaginando cómo va a salir cada toma. Así tengo la sensación de dominar la totalidad del material, de que la película es completamente mía".

Sostiene que la realidad nunca se muestra tal como es: "el cine es fantasía, y la realidad siempre es más amplia que cualquier fantasía. Por otra parte, siempre interviene la subjetividad del realizador, incluso inconscientemente".

Heger perteneció, junto a Miguel Rodríguez y Juan Carlos Desanzo, entre muchos otros, al grupo de cinéfilos y realizadores aficionados del **Cine Club Argentino.** En 1959 viajó a EEUU donde realizó sus dos primeros documentales. Sin embargo, obtuvo su primer premio con un film experimental. Más tarde vinieron dos premios de la Municipalidad por **Capricho Italiano** y **Sol en La Boca,** y dos de la Secretaría de Cultura por **Había una vez** y **Dalias,** todos documentales. Tras un intento fallido de argumental vuelve al terreno que le es más propicio. Sus trabajos abarcan temas variados: la vida de los animales en cautiverio, las cúpulas y ornamentaciones de Buenos Aires, la obra de los pintores Onofrio Pacenza y Orlando Pierri, la contaminación ambiental, etc.

"El cine de Super 8 —dice Heger— no debe imitar la faz comercial del cine de 35 mm. Por el contrario, en su relativa falta de dependencia económica debe buscar una mayor libertad". Reconoce, sin embargo, que esta misma actitud implica una severa limitación de público, y agrega: "En el congreso de Gesell surgió la propuesta de copiar las películas de Super 8 a video; con esto se alcanzaría una mayor difusión. Cine comercial no es una mala palabra; la mejor prueba de ello es que hay películas de gran calidad artística que al mismo tiempo consiguen éxito de público".



Heger, o la pasión de un cineasta.

En 1980, por su documental "Ministro Rivadavia", sobre un pueblito de la provincia de Buenos Aires, obtuvo cuatro premios y cuatro menciones. El film dura siete minutos y fue realizado en color, con música de Respighi y Puccini. Se destaca por la excelencia de las imágenes y la economía de la concepción.

Actualmente, Carlos Heger dicta cursos de montaje en TEC (Taller Experimental Cinematográfico).

A. D.

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

El cine norteamericano en plena crisis

CUANDO HOLLYWOOD SE VISTE DE ROSA



Richard Dreyfuss (look gorra) junto a Amy Irving en "La competencia" un "romance musical" de Joel Oliansky, una evidente involución en la temática del cine americano...

Uno se pregunta, viéndolo a Richard Dreyfuss hecho un manojo de tics en **La competencia,** ¿cómo es que hemos llegado a esto?. Mientras en la pantalla, el personaje (insoportable, por cierto) de Paul Dietrich, se acerca a Amy Irving, entre agitados resuellos, para confesarle: "Sabía que eras buena en el piano, pero nunca se me pasó por la cabeza que fueras mejor que yo", uno, inevitablemente piensa en **Rapsodia** (recargado folletín con parecido marco y anécdota, rubricado por el peor de los Vidor, Charles, allá por 1953).

En aquella, llamémosle, cinta, Vittorio Gassman (primer violín), John Erickson (piano) y Elizabeth Taylor (toda pasión y caprichos), también competían en una suerte de triángulo de erizados vértices donde la cuestión para los galanes era decidirse entre el fuego sagrado de Rachmaninoff o los abrigados brazos de Liz. Al cabo de tres décadas, parece que Hollywood regresa a las fuentes que tanto lo alimentaron durante la vigencia del Código Hays.

En el film de Joel Oliansky, hay Brahms, Prokofiev, Beethoven y hasta Ginastera, mientras la pareja Dreyfuss-Irving se conoce de muy mala manera (él es tan arisco!), entre acorde y acorde van intimando (ella es tan dulce!), llegan a la alcoba (gran profusión de fundidos y encadenados con rostros de éxta-

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

"La competencia", "Flash Gordon", "Superman", "No se puede parar la música", "Xanadú" o "La hija del minero", entre otras, reclaman con insistencia, un profundo análisis de los "por qué" en la elección de este tipo de enfoques en los últimos films estadounidenses que giran, con insistencia, alrededor de "rosados condimentos", "comics" y "musicales", a través de los cuales se puede llegar a frías conclusiones: aquel cine de los años '60, pertenece a la nostalgia . . .



Christopher Atkins pareja de Brooke Shields en "La laguna azul", un insulso remake que ni antes ni ahora puede sobrevivir al análisis objetivo: lo tonto es un abuso.

sis y uñas que se clavan moderadamente en la espalda del varón), grave conflicto a la hora de la prueba final, piano de por medio, pueril toque feminista con el triunfo de la chica en el concurso Hillman, rabieta de Dreyfuss y reencuentro final con imagen congelada del binonio, a punto de confundirse en un abrazo, mientras en la banda Schifrin desgrada su "People alone".

Es decir, reactualización, modelo '80, de la vieja pero siempre eficaz fórmula: muchacho que conoce chica - muchacho pierde chica - muchacho reencuentra chica, violines, besitos y gran final.

Uno no sabe bien si la epidemia empezó a generalizarse hace unos diez años, cuando Ali Mc Graw, ya enfermita, le decía a Ryan O'Neal aquella frase emblemática: "Amar es no tener que pedir nunca perdón" (?), si fue consecuencia de la moda **retro** (**Gran Gatsby** incluido), o si hay que husmear mucho más cerca. Por ejemplo: el día en que "Rocky" Stallone, un desastre de boxeador, especie de Minguito del Bronx, subió al cuadrilátero para sacudirle la trompa al arrogante negrazo Apollo Crea, cubrirse de aplausos, dólares y algún Oscar.

Cuando filmó **Rocky II,** ya bajo su entera batuta, Stallone, dijo a la prensa: "Quiero hacer un cine con personajes positivos, para que la gente se levante de la platea llena

sigue en pág. 56

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

de alegría y con ganas de vivir" (sic). Se dio el gusto; tanto ésa como la anterior y **La taberna del infierno,** recuperan el aire que les inyectaba Capra a sus películas: toda gente simple, bonachona y alborotada que, al cabo de unos cuantos tropiezos, se sale con la suya. Ahora anda por **Rocky III** y nada hace pensar que tome el camino de Scorsese en **El toro salvaje.**

LA HISTORIETA ESPACIAL

Por esos años, 76 o 77, el joven George Lucas, buen alumno de la UCLA (Universidad de Los Angeles), como su amigo y "padrino" Francis Ford Coppolla, tras haberle dado lugar a la nostalgia en **American Graffitti,** se lanzó a esbozar una saga espacial en nueve capítulos (**Guerra de las galaxias**), con héroes, villanos, maquinitas simpáticas y de las otras. Con 9 millones de dólares que le ofreció la Fox y una cantidad de efectos ópticos como para entretener algo más que el Ital Park, obtuvo el mayor éxito del cine mundial (lleva recaudados 400 millones de los verdes) y un cheque en blanco para seguir a muerte con las hazañas y desventuras de Lucky Skywalker, la princesa Leia, el pirata Hans Solo, los metálicos Arturito y Threepio y el temible Darth Vader.

Lucas, cuestión de darle una pátina culturosa al asunto, se declaró empeñoso lector de Homero y de las viejas sagas de Islandia (oh, Borges!), sin desdeñar el comic, claro. "Quise recuperar el costado niño del espectador, remitirlo a la época en que la abuela le contaba cuentos, antes de dormir, junto al hogar". Y bueno. Detrás, engolosinados por la respuesta del **box office,** vinieron **Galáctica, Buck Rogers, Superman** (I y II), **Flash Gordon** y las que seguirán. Parece que el napolitano Dino de Laurentis eligió al héroe de Alex Raymond para arrebatárselo a Lucas, que le tenía puesto el ojo. "Si este muchacho pensó en Flash Gordon, es porque debe ser un óptimo negocio", razonó el productor y se lanzó a la carga con sus 45 millones, sin querer acordarse que alguna vez financió títulos como **Arroz amargo, La strada, Noches de Cabiria** o **Sérpico,** sin ir más lejos. "Con ese asunto del «cine de autor», los directores filman pensando en la crítica, cuando es al público al que se deben", declaraba De Laurentis, jubiloso, en el momento del estreno mundial de **Flash Gordon,** quemadas ya sus viejas y gloriosas naves.





Parece mentira pero es verdad: Gene Kelly, aquel de "Cantando bajo la lluvia", junto a la hueca Olivia Newton-John en "Xanadú".

James Caan y Marsha Mason en otro de los acostumbrados "clisés" de Neil Simon: "Capitulo dos", o una realidad "poco real"...

Cualquier amante de la historieta, es decir, cualquier lector que haya aprendido a disfrutar y respetar el género, sabe que ni **Superman,** ni **Buck Rogers** ni este rubio Flash tan parecido a un maniquí, tienen demasiado que ver con sus originales de papel y tinta. Se han copiado personajes y secuencias, se les ha agregado esplendor visual, cuota de sadismo y un humor socarrón, pero la frescura, la deliciosa inocencia, quedó allá, en las amarillentas tiras de los años '30.

DE NIÑITOS Y ANIMALITOS

De un tiempo a esta parte, robustecimiento de otro de los vetustos apotegmas de Hollywood: "Niños o animales en un film, éxito asegurado". Es entonces la hora de **Benjie, El corcel negro, Laguna azul, Adorables revoltosas, El campeón** o **Un pequeño romance.**

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



Así, fotografiados luminosamente por Néstor Almendros, dos nenitos rubios y hermosos se convierten en dos adolescentes, igualmente blondos y lozanos, en una isla que mucho se parece al Edén, despiertan al sexo (todo en flor y azul pastel) y tienen a otro querube que es su viva efigie, mientras otro niño naufraga con brioso y azabache corcel en una isla vecina para vivir una aventura como para relamerse. Entre tanto, allá en París, un par de adolescentes superdotados huye para cumplir un sueño en Venecia, bajo el Puente de los Suspiros (siguen los violines), al tiempo que unas chiquilinas intentan sus primeros escarceos sexuales en una colonia de vacaciones, entre malas palabras y tortas en la cara. Por su lado, Burt Reynolds y Sally Fields (sí, la de **Norma Rae**) pasean a mamá elefante en agitado viaje (**Dos pícaros con suerte al ataque**).

Para rematarla, el polémico John Casavettes (que alguna vez filmó **Shadows,** lejos de Hollywood), decide hacer buena letra en **Gloria,** con amplia financiación de la Columbia y una historia de Bogart con faldas y un nenito portorriqueño de los insufribles. Trama de lo más "compradora", con mafiosos melancólicos, tiros, pareja despareja, **tour de force** de Gena Rowlands y desenlace en **ralentí** con tremendo y demorado abrazo, cosa de que las lagrimitas afloren de una vez.

SWEET, SWEET MUSIC

Cuando a Bob Fose se le ocurre que el género musical puede servir de vehículo para contarnos una lacerante historia de vida y autodestrucción (**All that jazz**), los furores se equilibran rápidamente con **No se puede parar la música** (modelo de pavada-disco, al servicio de Village People), o **Xanadú,** almibarada fabulilla con musa canora (Olivia Newton-John) que baja a la Tierra para concretar los deseos de un atribulado dibujante (Michael Beck) y un melancólico sesentón clarinetista (Gene Kelly, con peluca, montón de arrugas y uno que otro pasito). Todo se resuelve en una descomunal discoteca donde el swing de los años 40 acaba hermanándose con el rock, para que no haya enfrentamientos generacionales (regla que también respeta el autor de **El cantor de jazz**). Cada propuesta "inquietante", tendrá su correlato apacible, o por lo menos, edificante a la hora del cierre. Si el personaje de Bette Midler acababa destruido por la feroz maquinaria del espectáculo en **La Rosa,** la Loretta Lynn de Sissy Spacek, se recupera a tiempo en **La hija del minero,** al ritmo **country western**, que, como se sabe, es mucho más sano que el rock, nos habla de los "buenos viejos tiempos" y parece el comentario más adecuado a la administración de Reagan.

A fines de la década del '60, derogado el Código Hays, Hollywood empezaba a despabilarse y a asombrarnos con títulos como **Bonny and Clyde, El graduado, Perdidos en la noche, Easy Ryder, MASH, La última película, Espantapájaros** o **Mi vida es mi vida,** por nombrar unas pocas. Ahora, todo eso pertenece a la nostalgia, mientras esperamos a **Popeye** y a **Little Orphan Annie,** casi empalagados.

Jorge Carnevale

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

LATINOAMERICA AL DIA

Mexico es buen negocio



Mexico es buen negocio... y Carlos Amador lo sabe de sobra

CIUDAD DE MEXICO. Todo parece indicar que la industria cinematográfica mexicana se mantendrá en alza. Una de las pruebas tangibles es que, manteniendo el precio de la entrada a bajo precio en relación a otros territorios, sigue encabezando el ranking de facturación de las compañías americanas, totalizando la cifra de 17 millones de dólares en 1980, casi un 7 por ciento más que la Argentina dónde el precio de la entrada es significativamente mayor. La ciudad de México cuenta en estos momentos con 250 salas en funcionamiento, de esas, 55 son de "primera linea" o salas de estreno. Las salas están ubicadas en el centro de la ciudad o en suburbios residenciales donde se han emplazado cines con playas de estacionamiento propias. La industria nacional estrenó durante 1980, 67 películas y en lo que va de 1981 se han exhibido en el circuito comercial 35 películas, sin contar las coproducciones. Carlos Amador señala que lo importante de la industria es que preserva al cine mexicano de la "invasión foránea", otorgándole igual tratamiento. "Conviene destacar que los filmes mexicanos —añade— tienden a satisfacer las expectativas de un público heterogéneo, per no por eso menos exigente". Siguen siendo taquilleros los filmes de acción y los picarescos, que han ganado una posición de privilegio en el mercado debido a la liberación de la censura.

Lo cierto es que el cine mexicano ha probado ser económicamente redituable. Sobre poco más de 20 millones de dólares recaudados en los cines de la Operadora de Teatros, en el Distrito Federal y su área Metropolitana, un 25 por ciento correspondió a películas mexicanas. Por otra parte debemos consignar que hay territorios en América (Venezuela y Colombia) que han sido particularmente propicios para el cine mexicano representando un ingreso neto que supera los 11 millones de dólares. Esto explica entonces la buena situación de los distribuidores independientes quienes pagan precios comparativamente más altos que los argentinos en los festivales de Cannes y el MIFED, como así también en el recientemente inaugurado de Los Angeles (Estados Unidos).

Una crisis de bolsillo

MONTEVIDEO. La merma de espectadores en los últimos dos años ha sido considerable. Una de las dificultades radica en que hay muy pocas salas de estreno, el precio de las localidades no responde al poder adquisitivo de una población golpeada sin piedad por una política económica pauperizante. El material de exhibición que proviene en su mayor parte de las empresas norteamericanas no cuenta con un circuito de exhibición eficiente debido a la magra boca de salida; esto obliga a una larga y costosa espera que impide exhibir el material en el tiempo adecuado. Una de las pocas empresas que ha mantenido continuidad en el trabajo ha sido DISCINA, presidida por Luis Fuertes Bastera y el Dr. Barreto que acaba de regresar de Cannes. Ambos se quejan por el cierre de salas en Montevideo y la carencia total de una política coherente en materia de cinematografía. Las autoridades parecen no entender la importancia que tiene el cine como vehículo de cultura. Y parece improbable que la situación cambie en un plazo más o menos inmediato. Lo cierto es que estamos en un estado de "crisis permanente". Uruguay es un territorio pequeño que no cuenta con producción cinematográfica y cuya distribución está en manos de las empresas más grandes, en este caso las americanas. Discina ha logrado sin embargo cierto predicamento trabajando con los mercados más importantes de Latinoamérica. Además somos representantes de muchas compañias en Buenos Aires como: Aries Cinematográfica, Gamo, Nova Producciones, Victoria y Centuria. En 1981 esperamos mucho de dos películas: **La terraza** de Ettore Scola y **Los viernes de la eternidad,** dirigida por Héctor Olivera, ya estrenada en Buenos Aires. Esperemos mantener el nivel durante el corriente año. La lucha cada día se hace más dura y con menos compensación económica.



Antonio Grompone y Luis Fuertes Bastera se quejan y con razón

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

LATINOAMERICA AL DIA

Un mercado como pocos

BRASIL. El Gerente de Columbia Pictures en Brasil, Giovanni Gentili, señala enfáticamente que Brasil sigue siendo un mercado colosal para las empresas norteamericanas. Columbia sigue manteniendo la vanguardia no sólo por el material que exhibe sino porque los responsables de la empresa han sabido concretar una política sumamente coherente en materia de negocio cinematográfico. Actualmente la entrada en Río y San Pablo, las dos plazas principales, no supera los 200 cruzeiros (un dólar y medio) y una rebaja del 50 por ciento en las localidades tres días a la semana, tomando como base los films prohibidos para menores de 18 años. Con la censura no hay problemas. Ni siquiera en el cine denominado "porno", que tiene sus salas de exhibición. Lo único que este tipo de material no recibe subsidio o apoyo estatal, pero de ninguna manera es censurado. Durante el corriente año se han estrenado películas anteriormente prohibidas como **El imperio de los sentidos,** que tuvo gran éxito, **El último tango en París, Emmanuelle I y II** y **Novecento**, filme que causó verdadera sensación, sobre todo entre el público joven. Columbia Pictures logró en 1980 una facturación que equivale al 24 por ciento de la facturación total de las empresas independientes en Brasil.



Domingo Silvestro. En Bolivia la crisis tiene continuidad . . .

En busca de una salida política

BOLIVIA. En un clima de permanente inestabilidad política, los distribuidores bolivianos buscan por todos los medios ampliar el panorama del negocio tomando contacto con otros mercados. Durante 1981 y luego de cuatro "mini-golpes" y dos intentos de insurrección popular, el negocio cinematográfico se ha visto duramente golpeado a través de, por ejemplo, el incesante incremento de las entradas y el cierre de algunas salas de primera línea. El gobierno no ha suspendido el toque de queda y contrariamente a lo esperado, las medidas de restricción temática superaron los cálculos previos. Sólo dos empresas han logrado aguantar la tormenta, manteniendo un stock de películas que les permite esperar, por lo menos hasta fines del corriente año, una salida política. INCOFISA a cargo de Domingo Silvestro y SUBOFILMS (Luiz de la Rocha) son dos de los distribuidores que no sólo intentan salvaguardar el negocio sino que además, proponen la inmediata aprobación de la nueva ley de cine "suspendida" por el gobierno de García Meza. Por otra parte hace dos años que Bolivia no produce ningún largometraje. Se exhibieron dos cortometrajes y se reestrenaron con significativo éxito dos películas nacionales: **Pueblo chico** de Antonio Eguino y **Embrujo de mi tierra** de Jorge Guerra. Muy poco para mantener la esperanza . . .

El monopolio en la industria

CHILE. Las expectativas para la distribución durante 1981 son apenas discretas. Las empresas americanas reservan su material a la espera de mejores condiciones económicas perjudicando de esa manera al negocio local. C.I.C. por ejemplo, presentó durante 1980 un material muy flojo y consecuentemente nada taquillero. Una de las distribuidoras que sintió más el golpe fue la Compañía Cinematográfica Nacional que también produce corotmetrajes y cine publicitario. Es propietaria de la empresa la Sra. Luz Alvarez de Dowding. Señala que deben solucionarse cuanto antes algunos problemas que aún afectan a la actividad. Entre otros, menciona el alto costo de las entradas, el denominado Pequeño Derecho de Autor, dependiente

Giovanni Gentili, La Columbia en Brasil monopoliza el exito



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

LATINOAMERICA AL DIA



Luz Alvarez de Dodwing. "Las empresas norteamericanas dominan el mercado del cine en Chile"

de la Universidad de Chile; la censura del material publicitario, la competencia de la televisión, las elevadas tarifas eléctricas y la carencia de cines reacondicionados. En la actualidad —puntualiza— las salas de Santiago no ofrecen las comodidades necesarias como para atraer a los espectadores. Las cabinas de sonido son obsoletas y las copias allí exhibidas dejan mucho que desear. Por otro lado, las copias hechas en Buenos Aires son en muchos casos más caras que las de Europa, con una calidad que no tiene punto de comparación. El estado no toma en cuenta todos estos problemas y subordina la solución a un "Ente de Control" que no ha cumplido hasta el momento con su función específica. En 1981 no se han experimentado cambios significativos y eso es lo más grave.

La censura está vigente

PERU. Se ha iniciado a instancias de la curia y del Instituto Nacional de Protección al Menor y la Familia, una campaña tendiente a evitar que la juventud caíga en las "redes" de la pornografía y que muchas revistas de ese tipo lleguen a manos de los adolescentes. Con tal motivo se han reglamentado una serie de medidas para que las autoridades intervengan y retiren de inmediato las publicaciones pornográficas. Por su parte, la protesta de estas instituciones ha llegado a los distribuidores y exhibidores para manifestarles su "preocupación por el exceso en que se viene incurriendo en los avisos publicitarios de buena parte de las películas que se exhiben". Por lo que les hacen presentes a los distribuidores y publicistas que: "Los avisos de propaganda de películas en que aparezcan imágenes, dibujos y/o expresiones que puedan considerarse obscenos, ofensivos al pudor o, de algún modo, decencia pública y buenas costumbres, viola un código de conducta moral que estamos dispuestos a hacer respetar en nuestras publicaciones". Mientras tanto, la Junta de Supervigilancia de Películas ha dictado ciertas normas complementarias para las salas de exhibición y la publicidad cinematográfica en los medios de comunicación. Recordándoles que todo el material de propaganda y los avisos, deberán, como de costumbre, ser visados por el Comité correspondiente.



Carlos Tortorelli de Cinetel: la censura está vigente en Perú

"Cannon Group" conquistó América . . .

Menahem Golam y Yoran Globus, presidente del directorio y presidente de "The Cannon Group" Inc., respectivamente, acaban de informar que concluyeron con la Columbia Pictures un acuerdo para la distribución de sus cuatro principales películas en las más importantes plazas cinematográficas de América Latina. Los cuatro filmes de Cannon han sido producidos en 1981 y son: "Death wish II", "Lady Chatterley's Lover", "Enther the Ninja" y "Hot Bubblegum". Las películas serán distribuidas por Columbia en la Argentina, Brasil, Venezuela, Colombia y México. Cannon tuvo una masiva participación en el recientemente finalizado festival de Cannes. Allí se exhibió fuera de competencia "Body and Soul", en el Cinema Ambassade VI. El filme, basado en un éxito de Paramount de 1947, con John Garfield y Lilli Palmer, relata la vida de un jóven púgil que, cegado por el éxito, trata de aprovechar a cuantos lo rodean. Sus intérpretes centrales son León Isaac Kennedy y Jane Kennedy. La dirigió George Bowers y su exhibición en Estados Unidos para los críticos generó comentarios favorables. Los responsables del "Cannon Group" anticipan que los dos mercados que les ofrecen mejores posibilidades son el de Argentina y el de Brasil, país este donde Columbia obtiene las mejores facturaciones.

Uno de los elementos que ha permitido anticipar el éxito de taquilla es la presencia del ex campeón mundial de todos los pesos Muhammed Alí que aparece no sólo en su función específica como boxeador, sino además demostrando sus condiciones de histrión. El "Cannon Group" tiene además una serie de estrenos que presentará en los próximos meses.

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

RIACHUELO

Con este título, se completó la trilogía sobre típicos personajes y ambientes de Buenos Aires, que su realizador, Luis José Moglia Barth iniciara en 1933 con **¡Tango!** y **Dancing**, respondiendo a su idea de constituir una empresa con un plan de producción que incluyera tres títulos, sin estrenar el primero hasta que el segundo hubiere comenzado a filmarse y el tercero ya se anunciara. De ese modo, la productora no quedaría —como era habitual en nuestro cine— desprotegida ante los exhibidores, ni tendría que resignarse al módico precio fijo que éstos les impusieran.



Una escena de un film que ya es historia.

Y el plan surtió efecto. Después del éxito de **¡Tango!**, Argentina Sono Film presentó **Dancing**, que fue un fracaso y pudo reponerse con **Riachuelo,** que se convirtió en el mejor film argentino sonoro presentado hasta el momento de su estreno.

Su historia, pese a haberse convertido en argumento y libro cinematográfico durante un sola noche, fue hábilmente estructurado, tuvo ritmo, continuidad e interés, como nunca antes se había dado en nuestro cine. Cierta tendencia al caricaturismo primitivo —que también afectó en su momento al teatro— impidió que **Riachuelo** se convirtiera en un auténtico clásico.

El magnetismo y la personal gracia de Luis Sandrini se confirmaron definitivamente con este título, al que se sumó la reconocible ambientación porteña, la naturalidad del diálogo y el ritmo que Moglia Barth logró imprimirle a la realización. Lamentablemente, después de **Riachuelo,** su realizador se dejó ganar por el tecnicismo y sus films siguientes transitaron por caminos tan disímiles como ajenos a sus posibilidades expresivas, para terminar haciendo cine por encargo. En el aspecto industrial, **Riachuelo** estabilizó como empresa a Argentina Sono Film. Como señala en su "Historia del Cine Argentino" el crítico e historiador Domingo De Núbila, "los socios capitalistas de don Angel Mentasti se retiraron de la empresa (después del fracaso del segundo título) y lo dejaron sin recursos para seguir produciendo **Riachuelo**, cuyo rodaje había comenzado. Hasta tanto terminara de explotar sus dos primeros films don Angel necesitaba imperativamente dinero para completar el tercero. Consiguió préstamos de amigos, pero no le alcanzó . . . Faltándole a Mestasti cinco mil pesos para finalizar la producción, acudió a un remedio heróico: vendió por esa suma la explotación de **Riachuelo** en la Boca, prácticamente a perpetuidad. El comprador hizo un negoción".

FICHA TECNICA

Pr.: Angel Mentasti y Luis José Moglia Barth, para ARGENTINA SONO FILM (Bs. As.); r.: **LUIS JOSE MOGLIA BARTH**; arg.: José Bustamante y Ballivian y Luis J. Moglia Barth; f.: Francis Boeninger; m.: Edgardo Donato y Máximo Orsi; cn: "Riachuelo", por Alberto Gómez y Augusto Viola; s.: Genaro Sciabarra y Alfredo P. Murúa; est.: S.I.D.E.; dist.: Argentina Sono Film; estr.: 4/7/1934, en el Renacimiento (81'-ATP).

Int.: Luis Sandrini ("Berretín"), Margarita Sola (Rosita), Maruja Pibernat (Juanita Méndez), María Esther Gamas (Anita), Alfredo Camiña (Remanso); s.f.tt.: Joaquín Pérez Bilbao (Gerente), Héctor Calcaño (Don José), Juan Sarcione ("Carancho"), Alita Román (muchacha), Vicente Forastieri (inquilino —con bigotes— y policía —sin bigotes—) y Pedro Fiorito (Contreras).

Y las multitudes que antes se habían sentido atraidas por el cine argentino con **¡Tango!** y **Los tres berretines**, durante 1933, encotnraron en este nuevo título de 1934, el camino preparado para el avance que nuestro cine comenzaría a efectivizar en los años siguientes.

Jorge Abel Martín

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

CORREO

Estimado Martín:

Leo el número 1 de TODO CINE de cabo a rabo (felicitaciones para todos, de paso, y a no aflojar) y al llegar al rabo, última página de texto, cuál no será mi sorpresa al encontrarme con que me nombrás en tu estadística sobre las películas argentinas que no llegaron a estrenarse.

En efecto, sin mi apellido materno pero con mi segundo nombre (cosas de la burocracia . . .), yo fui uno de los que filmamos, hace ya una década y como trabajo final para el Centro Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía, única experiencia de este tipo. "La ñata contra el vidrio". De aquellos seis directores que hicimos ese largo en otros tantos episodios, uno falleció (Freeland) y dos viven en el exterior sin miras de que regresen (Quintana y Palacios More). Vamos quedando pocos . . .

Antes que sea demasiado tarde, pues, quisiera formularte una observación, o dos, sobre esa película a la que todos los que tuvimos que ver con ella amamos mucho. Sin el menor ánimo de enmendarte la plana. Por el contrario, para poner en manos del historiador más dedicado con que cuenta nuestro cine actualmente un par de datos.

Tu artículo "Los inéditos" es, mirando bien, una larga lista de frustraciones, algunas bochornosas y otras honorables. Pero todos los que figuran en ella aparecen como absolutamente responsables de lo que filmaron salvo, justamente, nosotros, que figuramos como "supervisados" por Lucas Demare. Una especie de minorados, o algo así. Esto no es exacto, de modo que voy a contarte, lo más brevemente que pueda, la historia de esa "supervisión".

Lucas Demare fue nuestro profesor de Realización, en el que para él era su primer año en el INC en tan condición, y para nosotros el último. De su gravitación en "La ñata contra el vidrio" te hablaré más abajo. Hasta ese entonces, habíamos realizado cortometrajes en los años anteriores, cada alumno por su lado; algunos obtuvieron premios, nacionales e internacionales; y fijáte vos, en ningún caso los profesores (Feldman, Rossi, Soffici, Lagomarsino) aparecen como supervisores. Por primera vez, en ese último año se nos pidió un trabajo en conjunto, lo que nos hizo alentar locas ideas sobre la intención del INC de exhibirlo públicamente, y nos hizo consumir todo el año 1970, en el que debimos haber egresado, en feroces pero fértiles discusiones de los respectivos libros. Nosotros seis y Demare, que opinó siempre, consiguiendo a veces ser atendido y casi siempre no. Pero Don Lucas, en su sabiduría, fue el que mejor entendió que aquella debía ser "nuestra" experiencia. De todos modos, estoy hablando del libro. Si cada cual trabajó sobre uno propio fue por veleidades de creador. Lo que teníamos que hacer, y allí sí nos jugábamos la carrera, era filmarlo.

En tales condiciones, comprenderás que Demare, por probidad artística y rectitud académica, poco podía intervenir, aun si hubiera querido hacerlo (y nosotros se lo hubiéramos permitido). ¿Quién habría determinado si su "ayuda" o "supervisión" era pareja, si no estaba mejorando el producto de uno más que el de otro? No: **La ñata contra el vidrio** *la filmamos nosotros solos. Y Demare ni hubiera sido mencionado en los créditos (como no lo fueron los profesores anteriores, cuando estábamos mucho menos seguros de lo que hacíamos) si nosotros, los alumnos, y por nuestra cuenta, no hubiésemos decidido dedicársela. Añado que el INC no estuvo muy de acuerdo, porque tenía que pagar así un subtítulo más. Esa es toda su figuración en* **La ñata contra el vidrio**, *un cartel que dice: "Dedicamos esta película a Lucas Demare". ¿Por qué lo hicimos? No porque él la realizara. Si porque él nos insufló toda la energía que hace falta, en este país y con el miserable presupuesto con que contamos, para producir un film en el peor de los casos digno. Esa fue la lección del maestro. Y no tiene, te aseguro estimado Martín, precio. Hicimos nuestra película gracias a los golpes de puño que Demare dio durante un año sobre el escritorio. No para frenarnos, sino para hacernos avanzar.*

Luego, cuando el producto estuvo terminado, nadie —salvo acaso Demare— estaba seguro de los resultados. Nosotros, por bisoños y por lo difícil que resulta ser juez y parte. Las autoridades del INC, por su proverbial desorientación. En ese momento todos (incluyo a actores y técnicos) pensábamos sí que la película debía circular, ser vista (porque lo merecía y porque de otro modo la experiencia queda trunca). Pero, como condición, las autoridades nos exigieron una función interna a la que debíamos conseguir por nuestra cuenta la mayor asistencia posible de críticos. Si éstos "nos daban con un hacha" (sic) la película no salía. Si la toleraban, sí.

Aquí fue donde cometimos el pecado del arrepentimiento. Para que asistieran, redactamos por nuestra cuenta una gacetilla y por nuestra cuenta mencionamos allí, por única vez, lo de la "supervisión de Lucas Demare". Fue una carnada: en ese momento necesitábamos que los críticos vinieran y pensamos que así la experiencia se les haría menos temible. Aunque, te reitero, la invitación era para los especialistas, "La Nación" publicó "cruda" la gacetilla. Ese día llenamos el microcine del Instituto, pero sólo vinieron dos críticos: Couselo y Daniel López. Conociéndolos, ahora sé que hubieran venido igualmente sin señuelo alguno.

Tal la "vera historia" de la supervisión, que por otra parte el propio Demare desmintió en algún artículo periodístico. En mi caso particular, te diré que vino a ver qué estaba haciendo en solamente dos ocasiones. Una en que filmé en la cancha de River (conocerás la debilidad de don Lucas por esa divisa) una secuencia que luego representó unos segundos de proyección. Y otra, ya terminado el rodaje, durante el doblaje. Allí fue providencial. Falló un intérprete (no fue el único caso, los actores andaban extenuados, nunca cobraron un centavo y ya hacía como un año que habíamos empezado: "La ñata . . ." tuvo un parto bravo) y, como se trataba de doblar a un comisario que hablaba esa única vez, utilicé a Demare —su bonho-

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

mía mediante— y a su inconfundible vòz. (Te tiro el dato, porque no creo que existan muchas películas que que puedan ostentar semejante galardón). Es mi caso, pero el de los otros cinco compañeros no varía demasiado.

Quedaría otro punto a considerar. No es que nos moleste estar en una nómima que inicia el "negro" Ferreira e incluye hasta a Soffici, Antín, Kohon, Kantor y Sarquís, amén de la mejor comedia de costumbres de la década del '60, **Héroes de hoy.** *Pero es que, técnicamente, reglamentariamente,* **La ñata contra el vidrio** *fue concebida como una tarea escolástica, un trabajo de tesis, no para ser estrenada.*

Nosotros, reitero, nos habíamos hecho otras ilusiones, basados en que no encontrábamos otro sentido (ni lo encontramos nunca) en la insistente exigencia del INC en que realizáramos un largo en común en lugar de los consabidos cortos por separado. También las alentaban los actores y técnicos que colaboraron desinteresadamente. Demare —otra vez— tuvo una ideal genial: la película no estaría para el Atlas o el Opera pero sí para salas tipo Lorca o Lorange; luego, darla allí, que el exhibidor se llevara su porcentaje, y el resto donarlo a la Asociación Argentina de Actores, que como te digo tuvo a casi 60 afiliados metidos en la empresa, no ya sin cobrar, incluso sin comer en los horarios que marca el convenio.

No pudo ser. Cuando la empezaron a ver los críticos, primero los dos pioneros que cité y por fin todo aquel que caminara por el país, para sorpresa de las autoridades no sólo hablaron bien sino que señalaron que **La ñata . . .** *era de un contenido detonante. (¿No se habían dado cuenta, Dios mío?). Por un lado esto, y por otro las quejas de los productores, que veían una "competencia desleal" del INC, frenaron nuestra película, que finalmente, luego de tantos sacrificios propios y ajenos, sirvió únicamente para obtener un título que, a su vez, nunca sirvió para nada.*

Estos fueron los hechos. Perdoná, Martín, la extensa carta, pero te aseguro que todavía me dejo muchas otras cosas en la Rémington.

Un abrazo *Ricardo García Oliveri*
Australia 1919, Capital

ESTADOS UNIDOS AL DIA

El 28 de abril comenzó en Nueva York el rodaje del musical **Annie,** bajo la dirección del veterano John Huston, para el productor Ray Stark y la Columbia Pictures.

"Little Orphan Annie" se inició como tira cómica en agosto de 1924, creada por Harold Gray para el New York News y luego el Chicago Tribune. La historia simple y cálida de la huerfanita que busca a sus padres cautivó al mundo entero, y no tardó en aportar el entretenimiento ligero y pasatista que requería el público, agobiado por la recesión económica.

El 21 de abril de 1977 se estrenó, en el Alvin Teather de Nueva York, la comedia musical inspirada en la tira cómica, con libro de Thomas Meehan y canciones de Charles Strouse y Martin Charnin, a quien correspondió también la dirección. Reid Shelton, Dorothy Loudon y la niña Andrea Mc Ardle dieron vida a los personajes de esta obra que volvió a conquistar al público con su emotivo mensaje, haciéndose acreedora de 7 premios Tony, incluyendo el de Mejor Musical. Entre las canciones de **Annie,** que ha iniciado su quinto año ininterrumpido en Broadway, se encuentra "Tomorrow", que fue grabada, entre otros, por Barbra Streisand y Cissy Houston.

Los derechos cinematográficos se vendieron en, aproximadamente, 9 millones de dólares, una cifra récord. Finalmente, después de varios intentos de producción (y luego de varios directores) se inició la filmación con un reparto de excepción: Albert Finney debió sacrificar su cabellera para interpretar a Daddy Warbucks, el millonario protector de Annie, Carol Burnett, actriz muy popular en los Estados Unidos, es la patética Mis Hannigan, encargada del orfanato; Edward Herrmann interpreta al Presidente Franklin D. Roosevelt, tarea con la que ya está familiarizado, dado que personificó a Roosevelt en los telefilmes **Eleanor and Franklin** (1976) y **Eleanor and Franklin: The White House Years** (1977). Completan el elenco Bernadette Peters, Ann Reinking, Tin Curry y Geoffrey Holder. Para cubrir el papel de Annie se organizó una búsqueda de talentos en los Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña. De entre cientos de candidatas, la elección recayó en Aileen Quinn, una niña norteamericana de nueve años de edad.

Neil Simon es, sin lugar a dudas, uno de los autores más activos de Broadway y Hollywood. El creador de **La extraña pareja, Descalzos en el parque** y **La chica del adiós,** entre otros aciertos, tiene en estos momentos varios éxitos en cartel: **Parece que fue ayer** en cine y **Están tocando nuestra canción** y su nueva comedia, **Fools,** en Broadway.

A toda esta actividad se suma el anuncio de sus futuras incursiones cinematográficas. Próxima a estrenarse se encuentra **Only when I laugh,** dirigida por Glenn Jordan. Este nuevo film se basa en la obra teatral del mismo Simon, **The Gingerbread Lady,** estrenada en 1970 con Maurren Stapleton y Ayn Ruymen. Los papeles protagónicos de esta comedia dramática, sobre la conflictuada relación entre una madre y su hija, se encomendaron esta vez a Marsha Mason y a la talentosa actriz juvenil Kristy Mc Nichol (conocida entre nosotros por la serie **Family**). A mediados de julio comienza el rodaje de la adaptación de su reciente obra, **I ought to be in pictures.** Encabezará el reparto Walter Matthau, interpretando a un escritor de Hollywood que recibe, luego de muchos años, la visita de una hija adolescente. Este personaje lo cubrirá otro talento juvenil: Dinah Manoff (recordada por **El compadrito** y por la joven suicida de **Gente como uno**), quien originó el personaje en Broadway, ganando el codiciado premio Tony.

Otro proyecto en carpeta, que confirma la fascinación de Simon por el enfrentamiento generacional, lo constituye el guión original para cine **Max Dugan Returns,** en el que Marsha Mason será una maestra que debe encargarse de una criatura.

La dirección de estos dos films estará a cargo de Herbert Ross, quien ya colaboró con Simon en **La pareja dispareja, La chica del adiós** y **California Suite.**

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



Buenos Aires será testigo de un film de animación con los ya clásicos personajes creados por Joaquín Lavado hace dos décadas.

Un esperado largometraje producido por Daniel Mallo

MAFALDA: CUIDADO CON LA NENA, PIENSA

Fue hace ya mucho tiempo, tanto que pocos son los que hoy le recuerdan con claridad, en el que toda una generación vivió como suyas las circunstancias políticas que agobiaban los corrillos y los cafés. Nacida particularmente de las aulas universitarias, la juventud argentina transcurría una etapa de transición, que se quedó en eso, no voluntariamente, y que nunca (pese a un aparente intervalo) fue superada. Aquellas mañanas leyendo el viejo diario El Mundo en el Suárez, o los domingos, entre café con leche y medialunas reir con Tía Vicenta donde una **troupe** del mundo del **comic** argentino desarrolló todo su ácido humorismo, cuyo contenido cubriría un papel mucho más importante que el que hasta ese momento se le había dado. Constituía un rito casi obligatorio. Entre sus páginas surgían los personajes más claramente identificables con los tipos porteños... El diario de moda, el "boom" de principios de la década del '60. El mundo intelectual, con eje entre el Cosmos 70 y la esquina de La Paz le tuvo como punto en boca cotidiano y lo materializó en un personaje: "En 1962 me llamaron de una agencia de publicidad. Fui, y Norman Briski, que estaba sentado detrás de un escritorio, me pidió que creara una historieta para una serie de avisos de la línea para el hogar Mansfield. La historieta tenía que ser algo de Dagwood (Hogar dulce hogar, del diario La Razón), y algo de Peanuts (La pandilla de Charlie Brown), me dijo, y el nombre del protagonista debería recordar de alguna manera a la marca, por lo menos empezar con "ma". Por eso le puse Mafalda...".

Así definió Quino el nacimiento de Mafalda, posiblemente, el más popular de los personajes que ha dado el "comic" argentino. Joaquín

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

Lavado estaba demostrando su poder creativo en una época poco común para el panorama intelectual argentino, que como sucede ahora con Clemente, era tema obligado en la conversación de café. La agencia, sin embargo, no vio en ella la "polenta" que realmente tenía y que aún hoy, pasados muchos años, sigue manteniendo. En 1964, luego de haber salido durante medio año en la desaparecida revista Primera Plana, comienza su etapa en El Mundo, que se prolongará hasta diciembre de 1967, fin del ascenso cultural de una época y comienzo de la "crisis" de la que todavía no hemos podido recuperarnos. El Mundo había cerrado definitivamente: un diario menos, un vehículo de comunicación que desaparecía y con él, toda una cultura que comenzaba a amoldar sus esquemas a un tiempo convulsionado y evidentemente dramático. Cada uno de los personajes de esta "famosa tira", Mafalda, Felipito, Susanita, Manolito (un precursor de los chistes de gallegos), Miguelito y finalmente Libertad, tienen en sus personalidades muchos de nuestros tics y repertorios. Con una inocencia casi perdida, traducen en ironías, humor y conclusiones para la reflexión sobre todo ese tremendo maremagnum político-social-económico diario que nos toca vivir. O que nos tocó, ya que tiempo después, pese a seguir publicándose en el hebdomanario Siete Días Ilustrados, la tira dejó de salir: los personajes debían crecer y ya habían cumplido su cometido. Quino se había transformado en un hábil viviseccionador de nuestra realidad y su sentido humorístico entró de lleno en un lenguaje elaborado y claro.

El personaje de Quino llega a la televisión argentina a través de una serie de micros que exhibía Canal 11 en distintos momentos de su programación, algunos años atrás. Momento inoportuno para su exhibición, ya que no logra trascender para un público acostumbrado a otro tipo de material. Aquellos que siempre siguieron a Mafalda no sintieron capitalizadas muchas de las intenciones originales puestas por Quino en su tira, ya que la síntesis de tiempo dada en la televisión no satisfizo los prejuicios puestos sobre la idea.

Daniel Mallo, recordado por su film documental de montaje **¿Ni vencedores ni vencidos?**, produjo **Mafalda,** un film que ahora anuncia Aires Cinematográfica, que fuera dirigido por Carlos Márquez y cuyo proceso final de laboratorio fue encarado en la Consolidated Film Industries de Los Angeles.



Mafalda tras los pasos de Miguelito en una de las escenas del film de Mallo.

Joaquín Lavado, Quino, ha obtenido con Mafalda el más grande suceso al que puede aspirar un dibujante argentino y que es el trascender de nuestras fronteras y llegar —pese a la localidad de sus personajes— a países a los que antes nunca un comic local hubo de llegar: Paese Sera (Roma), France Soir (París), The Sun Herald (Sidney), Telexpress (Barcelona), Tempo (Milan), Excelsior (Méjico) y muchos otros.

Mafalta constituye un personaje ya histórico de nuestra cultura, y el film de Mallo-Márquez un reto para el público y un reencuentro con nuestro pasado, que vuelve una y otra vez con cada pocillo de café, con cada diario de la mañana . . .

C. D. M.

FICHA TECNICA

"Mafalda" (Idem, Argentina). Producción: Daniel Mallo. Libro original: Joaquín Lavado (Quino). Libro cinematográfico: Alberto Cabado. Dirección cinematográfica: Carlos Márquez. Dirección de animación: Jorge Martín (Catú). Producción de animación: Desplats-Rovira. Coordinación de animación: Spoliansky-Gaite. Story Board: Berrino-Lamponi. Animadores: M. Nanni García, Cedres, Cirilli, Rodríguez, Zalnerovich, Galupo. Ayudantes de animación: S. Yanni, Del Pino, Pérez, Paura, Zsnaiderberg, Franzese, Venier. Chequeo animación: Pettenon, Tortora. Cameramen: Trech, Kellner, Quintana. Filmación de secuencias especiales: José Luis Venegas. Compaginación: Canales-Márquez. Música original: Riz Ortolani. Laboratorios: Alex-Citeco-CFI (Trabajos especiales). Estudio de sonido y doblaje: Syncroson. Actores de doblaje: Susana Klein, Cecilia Gisper, Nelly Hering, Oscar Silva, Paqui Balaguer, Susana Sisto, Pilar Lebron, Marta Olivant, Haydée Lesker, Olga Bruno, Elbio Messier, Claudia Durán, Néstor Losada, Norma Agüero, Armando Equiz, Roberto Fiore, Osvaldo Cane, Julio César Chaves. Director de doblaje: Adolfo Duncan. Distribuirá: Aries Cinematográfica de la Argentina.

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

Fisherman, Wülicher, Barney Finn y
"De la misteriosa Buenos Aires"

CUATRO SIGLOS, TRES MISTERIOS

El cine argentino se dispone a estrenar en pocos días más el que junto con "Momentos" y "Los viernes de la eternidad" resultará uno de los films más importantes de 1981: "De la misteriosa Buenos Aires", adaptación de tres cuentos de Manuel Mujica Láinez (La pulsera de cascabeles, El hambre y El salón dorado), cuyas adaptaciones de Ernesto Schóo, filmaron Alberto Fisherman, Ricardo Wülicher y Oscar Barney Finn. Todo Cine conversó con ellos.

En lo que significó un reencuentro con representantes de un cine argentino y joven justamente, el que estos días difíciles necesitan.

Barney Finn: caminar adelante

¿Cómo surgió la idea de filmar los cuentos de "Misteriosa Buenos Aires"?

Son esas cosas que uno nunca sabe exactamente por qué comienzan. Fundamentalmente, podría decir que surgió por las ganas de hacer algo distinto, una experiencia nueva dentro del cine argentino y nuclear un poco a la gente. Recuerdo que estábamos con Fisherman en una reunión con Leopoldo Torres Agüero, pintor argentino radicado en París, cuando surgió el nombre de Manuel Mujica Láinez como nexo para una experiencia que podría surgir entre varios directores. Después pasó un poco de tiempo, hasta que, estando en la presentación del libro **El baile de los guerreros,** de Ernesto Schóo, nos encontramos con Fisherman y con María Julia Bertoto. Alberto dijo que hacer **Misteriosa** podría venir muy bien con los 400 años de la ciudad, servir como experiencia y demás. A partir de ahí, pensamos en Ernesto Schóo como guionista, María Julia como ambientadora y, después en Ricardo Wülicher. Los tres partimos a Córdoba, donde estuvimos en casa de Mujica. Charlamos con él, pedimos los derechos y nos abocamos a seleccionar los cuentos.

En un principio hubo otros directores que estuvieron vinculados al proyecto, ¿quiénes eran y qué pasó con ellos?

En primera instancia, nosotros



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

invitamos a Doria, pero él estaba trabajando en **Los miedos** y no tenía tiempo. Como sucede siempre en el cine argentino, nos atrasamos mucho —esta historia se atrasó más de un año en su preparación— y Doria hizo su película pero no pudo concretar **La casa cerrada,** cuento que se había elegido en ese entonces. Después, Adolfo Aristarain estuvo trabajando en la adaptación del cuento con Ernesto. Finalmente se descartó **La casa cerrada** y se pensó en **El salón dorado.**

En ese entonces yo tenía otro cuento, **El espejo desordenado.** Es decir que Fisherman y Wülicher siempre tuvieron el mismo cuento y el único que fue variando por distintas circunstancias, de producción y otras ajenas a la producción, fui yo. La de **El espejo desordenado** era la historia de Simón el Rey, un portugués judío en la época del 1600, lleno de picardía, de humor, de gracia. Lo habíamos adaptado y cuando se citó a otro director, que yo mismo propuse, David Kohon, encontró que era un cuento anti-semita. Eso yo no lo había visto y Fisherman y Wülicher tampoco, entonces, para que él aceptara hacer **El salón dorado,** yo tuve que trabajar en **El libro** y **Las ropas del maestro,** fundiendo dos cuentos en uno solo. Luego la producción atravesó por distintas etapas. Al pasar a manos de Pino Farina, éste sugirió otras soluciones: propuso solamente tres directores, y no cuatro; a mí me ofreció hacer **El salón dorado.** Para este cuento no se había llegado a una adaptación concreta y lo poco que se había hecho no me interesaba. Primero traté de buscarle un tratamiento cinematográfico y después, me puse a trabajar con Schóo. Encontré ese juego con el tiempo, que aparece en el cuento, y ese elemento social que es el acontecer de Buenos Aires en aquella época. Una vez definido eso, comencé a entusiasmarme, aunque estaba un poco cansado, porque tuve que adaptar prácticamente cuatro cuentos de Mujica a lo largo de un año, seguir los avatares de producción y, si bien es cierto que yo tengo una gran resistencia, me pareció demasiado. Con todo, debo agradecerlo, porque hubo una gran evolución en el trabajo de adaptación. Primero abordamos a Mujica con cierto temor, hasta que nos sentimos bien con **El espejo desordenado,** que es una estupenda historia. Alguien de pronto dijo que podíamos convertir el personaje que era judío en un portugués. A mí me pareció terrible: ¿por qué todas las características de ese personaje no eran admitidas con un judío y sí con un portugués? De todas maneras, quedó en el camino, pero nos sirvió para conocernos, para sentirnos cómodos con el material y ampliar el sistema de trabajo. El segundo requirió más nuestro ingenio. Como era anécdotas pequeñas había que agregar mucho más, y cuando llegamos a **El salón dorado** creo que la forma y el contenido quedaron perfectamente unidos. Eso me ha hecho sentir muy cómodo.

Graciela Dufau, el rostro de una gran actriz en el episodio dirigido por Barney Finn.



¿Cómo y por qué elegiste a los actores que protagonizan tu episodio?

¡Ah, porque siempre —aunque no lo iba a hacer yo— tuve esa idea! Quería que tanto Ofelia como la niña Matildita fueran con esas intérpretes. Uno siempre tiene una concepción del rol, pero siempre los actores terminan de mostrarte lo que puede ser ese personaje en forma corpórea. Pienso que las tres mujeres de **El salón dorado** (Julia von Grolman, Graciela Dufau y Eva Franco) forman una compacta unidad, que con su trabajo ayuda mucho al clima, a la definición de personajes, a las interrelaciones, a

sigue en pág. 68

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

cargarlo de esa angustia tan particular que tiene **El salón.** Y también esa unidad de trabajo, incluido Aldo Barbero, introduce un gran equilibrio, entre la forma, el contenido, la actuación y los climas dentro de los cuales se pueden mover esos personajes. No quiero dejar de mencionar que con Julia hemos logrado un trabajo muy interesante, que va más allá todavía de lo que habíamos hecho en **Comedia rota.** Creo que hemos abordado la composición de un personaje.

El personaje de Julia está definido con escasas palabras en el original de Mujica Láinez...

Vos sabés que las adaptaciones no se ajustan exáctamente a lo que quieren los autores. Cuando la vio por primera vez a doble banda, Mujica Láinez dijo que eran, sin duda alguna, sus cuentos, pero que eran además una obra diferente que le complacía mucho. Y eso me dejó conforme. Yo nunca pensé en seres físicamente rechazantes, porque de ese modo la historia resultaría muy rechazante.

¿Hasta dónde crees que es importante este tipo de unión entre directores para seguir un camino dentro del cine argentino?

Yo creo que toda experiencia es apasionante y aquí nos juntamos para transitar caminos no muy recorridos en el cine nacional, porque nos lo propone la temática de Mujica Láinez. Yo creo que sería bueno que funcionara este tipo de cosas, porque cada uno podría hacerse cargo de su parte y seguir adelante. Además, llegar a producir, tener el apoyo que hemos tenido y tener los resultados que creemos que hemos logrado, es algo muy auspicioso, porque el cine argentino está lleno de gente que tiene ganas de hacer cosas y bien. Es decir, que no solamente Fisherman, Wülicher y Barney Finn pueden trabajar de esta forma. Hay mucha gente joven —lo pulso a través de las clases con los alumnos—, gente que recién ha hecho sus primeros largometrajes, que desea cambiar la fisonomía del cine argentino, que desea vivir esta realidad y no estar continuamente en el pasado. Yo pienso que este es un camino que, de dar resultados, valdría la pena volver a transitar, sobre todo en un momento, donde a pesar de todas las desgracias que le pueden ocurrir a nuestro cine, casi parece absurdo lo que está ocurriendo. El cine argentino deja de tener apoyo y, de pronto, surgen **Sentimental, Momentos** y **Los viernes de la eternidad,** además hay otros cuatro o cinco títulos importantes por estrenarse. Pareciera ser que es este momento tan crítico nuestro cine vuelve a mostrar lo que podría llegar a ser. Y digo podría porque, como soy muy exigente, pienso que hay que recorrer mucho camino: **Misteriosa** es un paso importante, pero en el que no hay que descansar eternamente.

Jorge Abel Martin



Otra imagen para el cuento de Mujica Láinez que realizó Barney Finn.

Fisherman: un cine esperado

Hablar con **Alberto Fisherman** significa encontrarse antes que nada, con uno de los pocos autores de films con que cuenta la Argentina, lo cual permite ingresar a su cine —y el posesivo es fundamental— desde una perspectiva analítica que busca en su creación las claves en una manera de contar que atiende hasta a los más pequeños signos de un universo en expansión: el ficcional.

Luego de un silencio bastante extenso, **Fisherman** estrenará durante el mes de agosto un film que lo tiene como director —de uno de los tres episodios— y como productor, se trata de **De la misteriosa Buenos Aires,** que reúne tres relatos de **Manuel Mujica Láinez** dirigido por tres directores (además de Fisherman: **Ricardo Wülicher** y **Oscar Barney Finn**). Luego de **The Players vs. los Angeles caídos** (1969), el episodio de **Las sorpresas** (1975) y de la inédita **La pieza de Franz** (1974), el reintegro de **Fisherman** a la actividad cinematográfica —en el doble carácter ya apuntado— significa un hito dentro de la anémica actividad de que "goza" entre nosotros este maltratado Arte.

"Durante todo este tiempo —comienza diciendo **Fisherman**— me preocupó el hecho cinematográfico desde un punto de vista estrictamente analítico, y continuamente rechacé proyectos, más que nada por una indecisión en cuanto a mi preocupación por saber cuál era mi público. Temo que se me había encasillado —aunque no sé muy bien por qué— como un director «paquete», lo cual puede significar tanto una vaguedad cuanto un calificativo decididamente **snob.** Mi primer largometraje, tuvo una recepción crítica buena, pero sospecho que influyó en que a partir de ese momento que se me encasillara dentro de una etiqueta de director cerradamente intelectual y cosas por el estilo".

"El episodio de **Las sorpresas** (**Los pocillos**) también me reportó satisfacciones por parte de la recepción crítica, pero creo que la tal etiqueta sobre mí continuó. En esas condiciones, y con lo que después sucedió dentro de la industria cinematográfica argentina, fue muy difícil tratar de decidirme sobre una determinada historia para filmarla.

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



Oscar Ferrigno y Oscar Cruz, sendos roles que ilustran "El hambre".

Durante todos estos años seguí dedicándome a la publicidad, mientras, de un modo obsesivo, insistí en perfeccionar mis investigaciones con respecto al discurso cinematográfico. Siempre me fascinaron los lugares cerrados —para una ficción cinematográfica— dentro de los cuales se diera una determinada puesta en escena que se iría elaborando a los ojos de los espectadores, como si la historia se fuera contando a medida que se narraran las dudas y aciertos de quien la está realizando. Dentro de esto hay una idea que resulta verdaderamente fascinante para mí: se trata del error, o tal vez del azar de la filmación; cómo ese —o esos elementos— pueden irse acondicionando dentro de la estructura de la puesta en escena del film".

"Sobre esto último, hay una escena en mi episodio de **Misteriosa...** (el que se titula **El hambre**) en que me vi obligado por el azar de las circunstancias a modificar el relato. Se trata de la escena cumplida por Fray Luis de Miranda, entre las hogueras. El plan original de rodaje no era el que finalmente fue filmado. Sucedieron un montón de cosas, especialmente con un grupo de extras que no pudieron conseguirse. Pues bien, yo traté de industrializar ese error, convertir ese hecho fortuito en parte de la historia de la filmación. Cambiar en un determinado momento un plan trazado de antemano para circunscribirse a una serie de hechos que existían en mí —ya sea como estados de ánimo o como meros fantasmas— y a partir de eso, desarrollar una determinada puesta en escena.

"Con curiosidad y asombro veo que mi episodio de **Misteriosa...** también trata sobre un «error», lapsus, o acto fallido cometido por uno de los protagonistas sobre la persona de su hermano durante una supuesta hambruna en los días fundacionales de Buenos Aires. Creo que he conseguido narrar paralelamente las dos opciones: la de la casualidad y la de una determinada interpretación simbólica que puede realizarse acerca de los hechos que se narran. Pretendo no privilegiar una por sobre la otra, sino que el espectador puede seleccionar la suya, a través de un laberinto de personajes y situaciones que se desenvuelven fílmicamente en el tiempo de unos 25 minutos de metraje cinematográfico".

"Singularmente si tuviera que rastrear en mis películas anteriores, las similitudes que interiormente se me antojan más cercanas a este episodio de **Misteriosa...** creo que le haría con mi primer corto (**Quema**) ya que considero que existe un mismo nivel de abyección y hasta de perversidad en sus personajes. Hay una misma tensión y una misma ambigüedad también entre los móviles secretos de cada uno de los personajes que componen ambos films. No me interesa documentar en forma naturalista los procederes de ellos sino por el contrario reinventar, aumentar como por medio de una lente de aumento, ciertas características oníricas, que me interesan sobremanera. Es una forma de que el espectador salga también más enriquecido".

"Por azar —casi— he tenido que convertirme en el productor de **Misteriosa...** y la experiencia me ha permitido sumergirme por primera vez en toda una serie de detalles de la construcción de una película que me ha reportado toda una nueva serie de conocimientos. El esfuerzo ha sido válido y hasta por momentos se me aparece como fantástico en las condiciones actuales en las que se desenvuelve el cine argentino. Hemos podido realizar un largometraje que se desarrolla en el siglo XVI, lo cual no sólo es un desafío, sino también una quijotada. Pero así también hemos conseguido un film homogéneo, rico, donde cada uno de los directores participantes conseguimos —creo— lo mejor de cada uno. Pienso que será un film-desafío pero no porque sea difícil, ni nada por el estilo, sino porque me he propuesto como productor y todos nos hemos juramentado como directores en tratar de filmar como si fuera esta un época de bonanza".

"Hemos cuidado todos y cada uno de los rubros de la factura técnica de la película con especial interés y esto creo que ha sido la causa fundamental de la homogeneidad lograda, de la que hablaba antes. En el episodio que yo dirigí, el trabajo con los actores ha sido cuidado atendiendo a la expresividad que yo busco —fundamentalmente en los interiores— de cada uno de ellos. **Patricio Contreras** (Baitos), **Oscar Cruz** (Bernardo Centurión, "El genovés"), **José María Gutiérrez** (Pedro de Mendoza), **Jorge Mayor** (Fray Luis Miranda), **J. Safadle** (Fray Juan Gabriel Lezcano), **Pablo Brichta** (Francisco), **Ana María Castel** (María Dávila), **Susana Delgado** (Catalina de Pérez) y **Edda Bustamante** (Isabel de Guevara) son los intérpretes y personajes de esta historia de horror donde yo me he divertido narrándola, y el espectador podrá divertirse viéndola".

"**Misteriosa..** me ha enriquecido también en la certidumbre de que es necesario producir un cine argentino que cuenta con los mejores profesionales en todos los rubros. Donde la imaginación y la seriedad de un trabajo creativo de

sigue en pág. 70

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

búsqueda constante puedan conjugarse con felicidad. Pienso que tenemos que bregar para producir nuestra mitología personal que atienda a un fondo inconsciente de nuestro espectador. Es una de las venturosas magias del cine. Creo personalmente que en determinado momento de nuestra cinematografía (poco antes de la Segunda Guerra) eso fue conseguido, si bien de un modo intuitivo, pero luego se perdió y comenzó una serie de repeticiones que llevaron esas figuras mitológicas hasta el acartonamiento. Nuestro pasado nos exige —cinematográficamente— imaginar, desarrollar fílmicamente, personajes que hablen a cada uno de los espectadores y a todos en conjunto. Pero insisto: debemos trabajar obsesivamente para formar equipos de trabajo que se impongan esa tarea conjunta".

Seguramente las pretensiones de **Alberto Fisherman** son apoyadas por todos aquellos que desde cualquier sector se interesan por esa gozosa alquimia que hace del cine, la Arcadia de nuestra época.

Angel Faretta

Lo absurdo frente a lo real

Pocos minutos antes de partir de viaje hacia Europa para realizar, entre otros asuntos, un trabajo documental en la ciudad de Londres, nos encontramos con Ricardo Wülicher preparando valijas luego de una noche de intenso trabajo y sólo a días de haber concluido su capítulo de **De la misteriosa Buenos Aires** que dirigiera junto a Barney Finn y Alberto Fisherman. Exteriores en la localidad oriental de Colonia y un despliegue poco común en cuanto a producción, enmarcan la adaptación hecha por Ernesto Schóo de "**La pulsera de cascabeles**".

Era el año 1973 cuando en los cines porteños, una de tantas "colas cinematográficas" anunciaba, entre otras, una película distinta. Fue ese el primer paso para una nueva época del cine argentino. Un renacimiento pasajero que asombró a más de uno.

¿Cómo surge Wülicher al mundo cinematográfico?

Ricardo Wülicher: Wülicher llega al mundo cinematográfico con **Quebracho,** mi primer film.

¿Qué es "Quebracho"?

R. W.: **Quebracho** es una película que podemos encuadrar dentro de un estilo no muy explotado en Argentina y que se llama "Cine Testimonio". Eso significa por sí mismo que tiene todo un proceso de realización diferente al habitual, es decir que se partió no de acuerdo a una novela o texto estructurado definitivo previo, sino a un hecho que ocurrió realmente, haciendo "trabajo en la zona", tomando todos los datos de manera casi documental, por eso digo: testimonial haciendo un relevamiento de los lugares, datos históricos, personajes que hayan participado. Se reunió todo ese material, se lo procesó dándole parte de ficción para lograr una estructura dramática determinada y se llegó a un primer guión. Se lo trabajó después desde un punto de vista estético-técnico para darle forma definitiva y terminó en una historia estructurada como "cine testimonial".

La creatividad de Alberto Fisherman brilla y sacude al reinventar en imágenes la hambruna del Buenos Aires literario de Mujica Láinez.

Puesto que concretás con "Quebracho" un film importante para una época, con mucha repercusión en el interior y en el exterior, ¿es que capitales extranjeros te encargan la tarea de filmar una película ya encuadrada en Estados Unidos?

R. W.: **La casa de las sombras** es un producto no estrenado en Argentina, totalmente diferente, un guión norteamericano encuadrado en Estados Unidos, que aquí solamente se debía filmar. Eran, si no me equivoco, 561 tomas y vinieron





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

dos actores, John Gavin e Yvonne de Carlo, el resto del equipo tanto técnico como del elenco eran argentinos.

¿A qué punto se llegó?

R. W.: Se realizó totalmente el guión, se llegó a "campeón" y todo el material se envió a EE.UU. No tengo la más remota idea de qué sucedió ya que allí se compaginaba y sonorizaba, posiblemente para ser exhibido por TV.

¿O sea que "Quebracho" sería tu obra de mayor repercusión?

R. W.: Sí, además obtuvo nueve premios nacionales y cuatro internacionales.

Después llegás a "Saverio, el cruel" . . .

R. W.: **Saverio . . .** es mi segunda película. Digo mi segunda, porque la otra, **La casa . . .**, fue una realización en base a un proyecto ya encuadrado en USA. Desde el punto de vista creativo, es mi segunda película.

Tiempo atrás, un comentario que hiciera Ricardo Monti, que adaptó el texto de Arlt junto a vos decía que actuaron en forma absolutamente libre, y que no estaban de acuerdo con adaptaciones como la que hiciera Visconti del texto de Camus, "El extranjero", ya que ese tipo de rigidez frenaba las posibilidades cinematográficas del realizador . . .

R. W.: Sí, la adaptación fue polémica, porque en ningún momento se intentó respetar exactamente lo que planteaba Arlt. El "espíritu de Arlt" es una frase que se usa mucho: "El espíritu de una obra", etcétera. Y yo, no creo mucho en los "espíritus" . . .

Entonces, en que consistió la adaptación, porque es evidente el alejamiento de ser una literal . .

R. W.: Sí, tiene que ver con la obra original, ya que se basó en un punto de partida, una obra de teatro muy breve a partir de la cual vino la recreación, o la creación sobre esa historia en una nueva con el mismo nombre, pero del Arlt que escribió esta obra a la gente que adaptó la pieza hay una diferencia fundamental: somos otra gente. El único que podría hacer Arlt es Arlt, cualquier otro deja de serlo para ser una adaptación, y en la mayoría de los casos son polémicas.

¿Hubo "remordimientos" en cuanto a lo cambiado o transformado?

R. W.: Yo creo que no hubo preocupación por parte nuestra si se apartaba o no, sino que trabajamos en la más absoluta libertad a conciencia de que esto podía desatar polémicas. Pero como somos muy jóvenes, creo que las polémicas nos divierten para motivarnos más todavía.

¿Reconocés en tu carrera un "estilo", podrías hablar de un estilo propio?

R. W.: De pronto la contestación de tu pregunta es un poco complicada, pero tiene un punto central, y ese punto es la seguridad que cada uno hace cine hablando de sí mismo, si se toma la filmografía de alguien —yo no creo que se pueda hablar de mi estilo, para tenerlo hay que tener una obra y esto son apenas tres films— pero si creo que tanto en mi trabajo como en el de cualquier otro realizador, se van a encontrar puntos en común porque en esencia, uno habla de sí mismo.

¿Y esos puntos en común?

R. W.: No es del todo simple, a veces se pueden encontrar puntos en común en pequeñas cosas, si uno analiza la obra de Coppola o Kubrick uno va a ver que han incursionado en todos los temas; la comedia, el film épico, el alegato . . . pero encuentra el sello del director en ciertas preocupaciones básicas que son constantes. **Quebrado** es la historia de un absurdo, es decir que plantea el absurdo que una compañía inglesa haya detentado dos millones cien mil hectáreas de territorio argentino con

sigue en pag. 72

Julia von Grolman ("El salón dorado"), Cruz, Pablo Brichta y Patricio Contreras, tres de los protagonistas del relato dirigido por Fisherman.





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

bandera propia, ferrocarril propio, leyes propias, que pensado en el siglo veinte es un absurdo. **Saverio** también es absurdo, la historia de un personaje no conforme con la realidad, que decide inventarse una propia para poder convivir con la que le es hostil. **Borges para millones** no la considero una película, sino un documental para la RAI que se realizó con ciertas premisas.

¿Y ahora?

R. W.: Terminé **La pulsera de cascabeles,** uno de los capítulos de **De la misteriosa Buenos Aires,** ambientado en el siglo XVIII, donde quizá lo que más me interesó, además del hermoso cuento de Manucho, es la anécdota y el contexto que permitía mostrar un aspecto muy especial de la historia argentina, el menos esclarecido hasta el día de hoy, que es la esclavitud. Sobre todo el contexto, porque el período que Manucho toma de la anécdota es un período de transición entre el criterio esclavista tradicional y el criterio más progresista donde los ingleses abogan por la libertad de los esclavos, ya que los interesaba más introducir ese porcentual de población (el 40 % del Río de la Plata), de manera tal que el comercio que necesitaba producir más consumidores que venta de esclavos se vea beneficiado. Para los ingleses empieza a ser más interesante la idea de que ellos se conviertan en seres libres, de esa manera percibir jornales y entrar en los medios de producción y de consumo ya que ellos en ese momento producían en Gran Bretaña materia prima y productos manufacturados. Si aumentaba el porcentaje de consumidores era un negocio mucho más interesante que competir en la venta de esclavos, ya que los portugueses los ofrecían mucho más baratos.

Este era el contexto socio-económico que permite ver el cuento de Mujica, en el cual se desarrolla una anécdota maravillosa. Eso es lo que me interesó de manera fundamental, más allá de que tiene una forma narrativa absolutamente cinematográfica, ya que se maneja con imágenes, hasta con colores, que fue lo que me motivó a elegir ese cuento en particular.

¿Continuás con la línea acerca del "absurdo" que me señalaste antes?

R. W.: Tiene una conexión. A mí lo que siempre me interesó es una situación absurda dentro de un contexto real y cómo reaccionan todos esos elementos reales frente a esa situación absurda, que son las que también se llaman **situaciones límites.** En el cuento de Mujica también se da, ya que todos los personajes están al "límite". El esclavista es un ciego que elige a sus favoritas a través del tacto y hace apuestas con los que ven si la elegida es realmente la mejor de todas. Esa es una situación absurda, poco común, que provoca una serie de reacciones en cadena, tanto en los esclavos como en sus compañeros esclavistas, así que en cierta forma se emparenta con una temática algo habitual en mi cine.

¿Tu parte de la película está hablada en inglés?

R. W.: Está hablada en inglés por no pretender hacer una reconstrucción "arqueológica": la variante el "cocoliche", en este caso del castellano hablado con acento inglés hubiera sido espantosa. Por otra parte era así. Los ingleses que formaban parte de una colonia cerrada, se manejaban así y hablaban estrictamente inglés, los esclavos hablaban sólo africano, por eso se hizo totalmente hablada en inglés, cosa que ya había hecho antes en partes de **Quebracho.**

¿Sigue en pie tu viejo proyecto de "Lago Argentino", la famosa novela de Oyanarte?

R. W.: Te cuento que trabajando sobre ese proyecto y conociendo detalles de la zona me encontré también con otros que me entusiasman mucho, como la historia del **Tata Dios,** un hecho que ocurrió en Tandil, en donde una especie de santo milagrero en medio de un delirio místico, una noche hizo que sus seguidores degollaran a 40 inmigrantes, un tema muy apasionante.

¿Estás trabajando en eso?

R. W.: En eso y fundamentalmente en "Los Especiales de ATC" que voy a dirigir también con adaptaciones de Mujica Láinez.

¿Es muy distinto trabajar en TV que en cine?

R. W.: Es un lenguaje totalmente diferente. Empiezo con **La casa cerrada,** que es cuento que transcurre durante las invasiones inglesas, y empiezo a filmar apenas regrese de mi viaje a Europa.

Me interesa mucho como experiencia y la idea de que una cosa que emitís sea escuchada y vista por un millón y medio de personas, cosa que a la vez de aterrorizarme, me apasiona. Los programas se emitirán en julio.

¿Qué es el cine para vos?

R. W.: Hacer cine es una pasión, una cosa realmente inexplicable, es bastante visceral. Uno comprende todo, acepta las reglas del juego, entiende, entra en la industria, hace concesiones, acepta un esquema... Pero no es cierto: uno hace cine porque no puede vivir sin hacerlo. **Claudio Daniel Minghetti**

"LA BRUJULA DEL SABADO"

Un programa que pretende acompañar en la mañana del sábado

NOTAS - COMENTARIOS - REPORTAJES Y LA MEJOR MUSICA

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

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

DIRECCION Y CONDUCCION: TITO RODRIGUEZ

Sábados de 10 a 12 hs.
LS6 RADIO DEL PUEBLO

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

...SUBI AL TAXI, NENA...

(los hombres te miran, te quieren llevar...)

Mi nombre es Tallulah . . .!, marcaba, ritmo a ritmo, una de las canciones que Paul Williams escribiera para **Bugsy Malone,** aquel excelente film de Alan Parker. Quien la cantaba no era ninguna esbelta **vedette** cargada de **sex-appeal** ni una **star** de mil candilejas. Si, en cambio, alguien que de haber comenzado su carrera en inocentes films de la Walt Disney Productions, era, y es, capaz de despertar con su cándida sensualidad y su ahora ya desarrollada belleza, el más fogoso ardor sexual: Jodie Foster. Quizá muchos, en medio de sus represiones, omitieron este detalle fundamental de su personalidad, visible para cualquiera que tuviese la perspicacia de observar en esta niña, sus ojos pícaros y somnolientos, tan atractivos como atrapadores.

"Estoy haciendo esto por tu bien . . . te amo.

Querida Jodie:

Hay una posibilidad cierta de que podrían matarme en mi atentado contra Reagan. Es por eso que te envío esta carta. Como es de tu conocimiento, te amo. Los últimos siete meses te he dejado decenas de poemas, cartas y mensajes con la esperanza que despertaran tu interés en mí. También hablamos por teléfono un par de veces, yo nunca me animé a acercarme a vos personalmente y presentarme. A pesar de mis ansias, nunca quise, por ser honesto, molestarte con mi constante insistencia. Se que son muchos los mensajes dejados en tu puerta y en tu buzón de correo, que son una insensatez, pero la consideré la manera menos ridícula de declarar mi amor por vos. Me siento muy bien por el hecho de que conocerás mi nombre y mis sentimientos. Además me alegra el hecho de que seré algo más que un pequeño tema de conversación, a pesar del ridículo que estoy haciendo. Por fin sabrás que siempre te quise.

Jodie: yo abandonaría este propósito de atentar contra Reagan al instante si pudiera conquistar tu corazón y vivir el resto de mis días junto a vos, aunque sea en total oscuridad, al margen.

Admito que la razón principal de este acto que estoy por cometer, es que no puedo esperar más la ocasión de llamar tu atención, es una forma de impresionarte. Voy a realizar algo para hacerte comprender en términos definidos que todo es por tu bien. Sacrificando mi libertad y muy posiblemente mi vida, espero poder cambiar tu idea acerca de mi. Esta carta la estoy escribiendo una hora antes de ir hacia el Hilton Hotel.

Jodie: te pido que mires dentro de tu corazón y por lo menos dame una esperanza de que con este histórico acto ganaría tu respeto y amor.

Te amo para siempre.

JOHN HINCKLEY"

Magnetismo, el mismo que sintió Scorsese cuando la incluye primeramente en la inolvidable **Alicia ya no vive aquí,** junto a Ellen Burstyn, y más tarde como Iris, la prostituta drogadicta imaginada por Paul Schrader para **Taxi Driver** junto al "enloquecido" De Niro, constituyendo una de sus mejores actuaciones hasta la fecha. Jodie forma parte ya de la mitología hollywoodense, y lo es porque su nombre será siempre asociado al de John Hinckley, el perturbado mental que pocos días atrás quiso asesinar a otro mito llamado Ronald Reagan, ahora Presidente de los Estados Unidos (muy a pesar de sus opositores).

La niña ha crecido, y despierta en más de uno la sensación que muchas de las grandes divas del cine han conseguido recién con el paso de los años. Es algo indiscutido que la chica tiene "gancho", además de ser buena actriz, y eso hace que surja como uno de los grandes personajes del cine, hace ya 18 años, cuando en 1963 nace en el Bronx para convertirse rápidamente en la niña estrella de los años '70. Atravesó los Estudios Disney con títulos como **Napoleón y Samantha,** junto a Michel Douglas; **Kansas City Bomber,** junto a Raquel Welch; protagonizando a Backy Thatcher en **Tom Sawyer; One little Indian,** junto a James Garner; luego vendrían **Alicia ya no vive aquí, Echoes of summer** (The last castle), **Bugsy Malone, Taxi Driver, Un viernes alocado, Il cassotto** (en Italia); **Moi fleur bleu** (en Francia), **Candle shoe, Ladies of the valley** y la joven asesina de **The little girl who lived down** (1977) para finalmente llegar a la lastimosa **Foxes,** que se acaba de estrenar en nuestro país.

Jodie se transforma así en un nuevo mito, en uno de los creados por la violencia de las calles peligrosas, por las sociedades modernas (las de los films de Scorsese), por la influencia evidente de los medios masivos de comunicación, de los que forma parte tanto personificando a una marginal jovencita de New York bajo las órdenes del director de **El toro salvaje,** o la precoz Addie Pray en **Luna de papel** versión televisiva, reviviendo aquel hermoso personaje de Joe David Brown.

Jodie Foster está presente en el eterno "star system", ese que nunca ha de terminar, ese que hará siempre viva la fantasía, el misterio de poder estar enamorado de alguien que pese a "vivir en la pantalla", también está junto a nosotros.

John Hinckley no eligió mal . . . Jodie Foster nació para ser amada.

Claudio Daniel Minghetti

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

PASO REDUCIDO EN MERLO

El pasado 30 de mayo los superochistas nucleados en la **Asociación Super Ocho Foto Oeste** vivieron su gran fiesta con la culminación del Primer Festival Argentino de Cine Amateur y el Primer Congreso Nacional de Cine no Profesional, y allí estuvimos los representanes de **Todo Cine.**

El desarrollo de la jornada se inició a las 9,30 hs. con la exhibición de los filmes concursantes no premiados, la que después de la obligada pausa del mediodía, prosiguió durante la tarde. Las proyecciones fueron seguidas por numeroso público en el moderno y elegante Teatro Municipal General San Martín de Merlo, con las espectativas centradas en el acto de clausura que estaba fijado para las 19,30 hs.

Con algunos minutos de retraso respecto a la hora prevista (algo que es común en todas estas circunstancias), y después de ser entonado el Himno Nacional Argentino, el intendente de Merlo, Comodoro Luis Pastor, abrió el acto aludiendo a la importancia del cine como expresión artística y destacando el esfuerzo de **ASOFO** y sus asociados por difundir el Super 8, congratulando a las autoridades por el éxito logrado en esta primera proyección nacional de la entidad. De inmediato comenzó la exhibición de las 10 películas premiadas por el jurado, procediéndose luego a la entrega de las distinciones. El acto culminó con breves conceptos de Nicolás Qualeta, presidente de **ASOFO,** quien después de aludir a los orígenes de la Asociación, a mediados de 1979, puso de relieve la dedicación de los realizadores, el interés que en la zona ha despertado el Super 8, y rindió homenaje a Carlos T. Martin, pionero que posibilitó el desarrollo del paso reducido que lidera **ASOFO,** cuya culminación de una etapa de singular importancia era la jornada que llegaba a su término.

Como balance de lo observado por **Todo Cine** queda de manifiesto el empuje y el entusiasmo por impulsar el paso reducido; la preocupación por realizar las cosas de la mejor manera posible (con las fallas reiteradas a actos similares de otras entidades); y el notorio respaldo de los realizadores y público. En cuanto al material fílmico concursante, lamentablemente denotó —al menos en filmes vistos por nosotros— una chatura alarmante que debe llamar a la reflexión de los superochistas. A tal punto que un hombre experimentado en paso reducido nos acotaba, durante la cena servida en el Club Independiente, que apreciaba, en términos generales, un estancamiento en cuanto a ideas y calidad técnica respecto a una década atrás, y que sería oportuno hacer proyecciones con aquél material para contribuir a una evaluación de lo que se filma en la actualidad.

ASOFO cumplió muy dignamente con la parte organizativa, tuvo el apoyo de las autoridades municipales y el respaldo de los espectadores. Si bien el material presentado por los superochistas deja mucho que desear, es responsabilidad única y exclusiva de los realizadores.

Andrés B. Pohrebny

LOS PREMIADOS EN ASOFO

El jurado dictaminó las siguientes distinciones en el Primer Concurso Nacional de Cine no Profesional de la **Asociación Super Ocho Foto Oeste:**

Gran Premio:
La cautiva, *de Jorge Citrángolo.*

Fantasía
1º y 2º premios fueron declarados desiertos.
3º premio: **La ventana,** *de José Degiuseppe.*

Animación
1º y 2º premios fueron declarados desiertos.
3º premio: **Papiroflexizoologiqueando,** *de Juan Antonioni.*

Documental:
1º premio: **Chau zoo,** *de Carlos Heger.*
2º premio: **Flores en Bariloche,** *de Orlando Moure.*
3º premio: **Todo empezó así,** *de Mauro Arnedo.*

Argumental:
1º premio: **La cautiva,** *de Jorge Citrángolo.*
2º premio: **El atorrante,** *de Mauro Arnedo.*
3º premio: **Aun no,** *de Eduardo Pérez.*

Además fueron otorgadas las siguientes menciones: Mejor fotografía y dirección a **La cautiva**; *mejor sonomontaje a* **Chau zoo**; *mejor interpretación femenina a* **Liliana Quevedo**; *mejor interpretación masculina a* **Julio Ricardi**; *mejor película de humor a* **El golpe**, *de Valentín Faienza; mejor montaje a* **Flores en Bariloche**; *mejor película de socios de ASOFO a* **Todo empezó así**; *mejor institución representada al* **Grupo Cine Septiembre,** *de Mercedes.*

En cuanto al Primer Festival Argentino de Cine Amateur, el jurado se expidió otorgando dos grandes premios, a **Principio de realidad** *de Alberto J. Prida, y* **Padua en primavera** *de Orlando Moure, y cuatro menciones: mejor fotografía e interpretación masculina a* **La invitación,** *de Eduardo Groisman; mejor montaje y sonomontaje a* **Principio de realidad,** *de Alberto J. Prida.*

El total de filmes juzgados, sumados los participantes en ambos certámenes, fueron 47.

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

El Cine Foto La Plata celebró su segundo aniversario



Carlos A. Fredes, presidente del jurado, Edgardo Casale, Bruno Caligaris, titular y secretario de la entidad, y Oscar Bozzarelli, miembro del jurado, en momentos de hacer entrega del premio obtenido por Ivan Etcheverry en la categoria 16 mm con su filme **Sólo unas gotas.**

En el transcurso de una cena servida en el Consejo de Ciencias Económicas platense los directores del **Cine Foto La Plata** *entregaron los premios a los realizadores galardonados en el Primer Concurso Internacional en 16 mm, y Segundo Concurso Internacional de Cine Amateur en 8, Super 8 y Single 8, que organizara dicha entidad de la capital bonaerense.*

El acto contó con la asistencia de una nutrida concurrencia, coronando así con todo éxito el ponderable esfuerzo realizado coincidentemente con la celebración del segundo aniversario de esa entidad.

Del certamen en 16 mm participaron 8 filmes, todos nacionales, en tanto que en Super 8 el total de títulos recibidos fueron 48, provenientes de Italia, Austria y España y de realizadores argentinos radicados en la Capital Federal, Buenos Aires, Córdoba, Chaco, Entre Ríos, Tucumán y Santa Fe.

INFORMACION NACIONAL

UNICIPAR

La **Unión de Cineistas en Paso Reducido,** de la Capital Federal, inició su décimo ciclo de proyecciones, las que se realizan todos los sábados a las 17,30 hs. en Alsina 1465, 1° piso, con entrada libre, proyectándose en cada jornada filmes invitados y en concurso, estos últimos son votados por el público para seleccionar los que irán a la ronda final en el certámen nacional. Asimismo comenzó a dictar dos de los cuatro cursos previstos para 1981, en su sede social de Defensa 592, los sábados de 13 a 17 horas.

Por otra parte ha convocado a socios y no socios a tres concursos. El primero se cumplirá el 27 de septiembre con la denominación de "UNICIPAR en la calle". El segundo está referido a un cuento cinematográfico, sobre tema libre, que sirve de guión para la realización de tres filmes, dos de ellos serán rodados por socios de la entidad y el tercero por la Escuela de Arte Cinematográfica de Avellaneda, cuya recepción cierra el 31 de septiembre. El tercer concurso se refiere a una película promocional sobre UNICIPAR, de dos minutos de duración, y la recepción está abierta hasta el 31 de octubre.

Asimismo ha organizado un concurso para sus asociados sobre el tema de los 10 mandamientos, cuya duración límite es de 5 minutos y la presentación cierra el 9 de septiembre.

Lo enunciado es parte de la actividad prevista por UNICIPAR para este año que, como podrá apreciarse, es amplia e intensa.

CONCORDIA

La **Peña Super 8 Concordia,** que este año cumple su tercer aniversario, organiza un certamen del que pueden intervenir superochistas de todo el país sin límite en la cantidad de filmes por realizador siempre que se encuadren dentro de las categorías argumental, documental, fantasía y animación. El tema es libre y podrán participar trabajos que no hubieran concursado en los certámenes de la Peña correspondientes a 1979 y 1980.

El desarrollo de los actos tendrá su inicio con la deliberación del jurado (4 y 5 de julio), para proseguir con la proyección de las películas no premiadas (del 7 al 22), y culminar con la cena aniversario a servirse el 25 de julio, oportunidad en que se procederá a la distribución de los galardones a que se hagan acreedores las producciones destacadas por el jurado.

ZARATE

En el programa de actividades del **Círculo Cinematográfico Zárate** para los próximos 30 días se destaca netamente la entrega de los premios de su Primer Concurso Nacional de Cine no Profesional Super 8.

ESCUELA CINEMATOGRAFICA AMERICANA

Organizado por este centro educacional, está abierta hasta el 30 de junio la presentación de filmes en Super 8 o Single 8 en un nuevo certamen "Sin Cortes", cuya duración no deberá superar los tres minutos y medio incluyendo los títulos. El género es libre pero el tema tiene que tener relación directa o simbólica con la amistad, ya que el certamen responde a la celebración del "Día del Amigo".

Se trata de un concurso interno del que pueden participar todos los alumnos y ex-alumnos de la Escuela Cinematográfica Americana.

PROYECTO

Sergio Aranson está dando los toques finales al guión de **Porcelanas,** que sobre una idea que le pertenece se propone filmar en los próximos meses. Será un filme argumental que tendrá como protagonistas a Rubén Asef y José Luis García, con una duración estimada de 15 minutos.

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

TODAS LAS

"EL PADRE SERGIO"

Digno homenaje

El contacto entre cine y literatura produjo algunos de los mejores films soviéticos. La naturaleza del vínculo, correspondencia o parentesco entre uno y otro arte ha sido, al mismo tiempo, objeto de controversias teóricas. Igor Talankin no desdeña convenciones que otros realizadores rechazarían por excesivamente literarias. **El Padre Sergio** está concebido como un homenaje a León Tolstoi, sobre la base de una versión literal del cuento. Es más, la división del film remite, de forma explícita, al texto literario; la cámara, a modo de puntuación, muestra las páginas que señalan en el libro el comienzo de cada capítulo. La película se cierra con una cita de las últimas palabras del cuento. Este tipo de recursos, junto con la voz **en off** de los monólogos interiores o el desdoblamiento del personaje, son deliberadamente literarios. Sin embargo, la traducción que Talakin propone no es tan literal como aparenta. Consiste más en un reordenamiento de las representaciones de la lectura que en una mera transposición de las peripecias del relato. Muchos detalles de la trama son eliminados en función de ese ordenamiento. Así, el primer "capítulo" del film está resuelto con una admirable economía narrativa. Una toma de Stiepán, caminando de espaldas a la cámara por un oscuro pasillo de caballerizas, es el elemento unitivo de las diferentes secuencias que narran, en discontinuidad temporal, la vida del príncipe Kasátzky antes de convertirse en monje. Esa primera imagen que el espectador tiene del personaje, cobra, al ir definiéndose los caracteres, un valor simbólico. La oposición entre el ambiente palaciego y la pesada atmósfera de la caballeriza, cuyo pasillo en escorzo produce la idea de un túnel; el juego de contrastes entre el relincho de los animales, el vals en la fiesta del palacio y la voz furiosa del príncipe, aluden a la escisión interior del personaje.

La soberbia y la ira de Stiepán Kasátzky son el nudo temático del primer "capítulo".

El Padre Sergio es la paradójica historia de un hombre que se hace monje por soberbia, "para colocarse por encima de todos los que querían demostrarle que estaban por encima de él". El tema, la agonía moral de una conciencia fatalmente escindida, no parece muy adecuado para el cine: "Su vida era dura, no a causa de los trabajos, los ayunos y las oraciones —esto no le resultaba duro— sino por la lucha interior, la que jamás había esperado. Había dos motivos para la lucha: las dudas y la lujuria". El desarrollo de este conflicto entre la vida interior y el mundo requirió por parte de Talankin —como queda dicho— el uso de una serie de recursos severamente convencionales. No discutiremos aquí la validez de los mismos. Pero, si atendemos a los resultados, es evidente que el pretendido abandono del realizador en su objeto ya implica una estilización, que incorpora, en forma de cita, elementos prestados de otras artes. Puede decirse que el efecto de literalidad es conscientemente buscado por el realizador.



Cuando el padre Sergio huye de la eremita recuerda, en un momento de desesperación y sin motivo aparente, un episodio de su infancia. En el recuerdo se destaca, con dolorosa persistencia, la figura de Páshenka, una tímida y humillada primita. Esa visión, filmada en el color de las fotos viejas, convierte al arrepentido monje —otra paradoja— en un peregrino que busca en el mundo la fe perdida. La escena del encuentro con Páshenka —también en blanco y negro— es memorable. La densidad que alcanza este personaje a través de la interpretación de Alla Demidova no tiene equivalente en el relato de Tolstoi. Más aún, todo el film se transforma bajo la melancólica luz de ese encuentro providencial.

Tanto por su concepción como por sus excelentes intérpretes, **El Padre Sergio** constituye un digno homenaje a León Tolstoi.

"El Padre Sergio". Director y guión: Igor Talankin. Intérpretes: Serguei Bordanchuk, Alla Demidova, Ludmila Maksakova, Valentina Titova, Vladislav Strizhelchik, Nikolai Gritsenko, Olga Anojina. Fotografía: Gueorgui Rerberg y Anatoli Nikolaiev. Música: Alfred Shnitke. Distribuye: Artkino Pictures. Sala de estreno: Cosmos 70.

Alberto Delorenzini

"CRUISING"

Orfeo desciende

Antes que nada debemos decir que este último film de **William Friedkin** (**Los muchachos de la banda, Contacto en Francia, El exorcista**) instauró un precedente dentro del ambiente cinematográfico local. El titular de la distribuidora Argentina —durante la función pri-

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

PELICULAS



Cruising: feroz y ferozmente cortajeada.

vada para la prensa— declaró haber cortado personalmente la película antes de haber sido enviada la copia correspondiente al así llamado Ente de Calificación Cinematográfica y lograr así el correspondiente certificado de calificación sin el cual no puede exhibirse ningún film en la Argentina. Tal proceder se debió —siempre según el distribuidor local— a que era indispensable para su firma exhibir sea como fuere la película **Cruising** en nuestro país, por compromisos contraidos con la compañía productora y distribuidora de origen. El metraje que se autocensuró fue estimado en unos veinte minutos.

Así las cosas y aclarado este punto —ineludible— para el lector, pasamos a la crítica de la película tal cual fue exhibida entre nosotros.

Cruising no debe de ninguna manera ser confundida con ninguna película pseudotestimonial —o testimonial a secas— que enancada con la moda de la "denuncia", parte de un tema más o menos álgido para volcar sus dosis de sensacionalismos o banalidad. Como en todos los films de **Friedkin** —especialmente el eje de su obra, esto es: **El exorcista**— **Cruising** es un film sobre la introducción de un ente "extraño" en un mundo signado por la "normalidad" instituida. El heterosexual en la fiesta de homosexuales, el detective en el mundo del tráfico mundial de drogas y, básicamente, nada menos que el Demonio en el cuerpo de una inocente. En **Cruising** el detective Steve Burns, es comisionado por sus superiores para que se introduzca en cierta zona del mundo homosexual de la ciudad de Nueva York para que investigue una serie de asesinatos que tienen un denominador común. Para ello deberá simular su pertenencia a ese universo cerrado y por lo tanto poseedor de sus propias reglas de "normalidad".

Lo dicho más arriba es fundamental para la comprensión siquiera primaria de **Cruising,** en todo momento el autor del film parte de que el ente "anormal" de su historia es el detective, ya que para **Friedkin** (como para —por ejemplo— **Richard Matheson** en su novela **Soy leyenda**) la "normalidad" es una cuestión de número.

Burns apuesta en la aceptación de esta misión su futuro económico. Personaje vulgar tiene las aspiraciones de todo hijo de vecino. Lleva una relación sentimental con una mujer moderadamente libre, más o menos independiente a la cual debe ocultar su nueva misión: desaparecer por un tiempo de su mundo y sumergirse en uno extraño, ajeno, para extraer de allí a uno de sus integrantes que ha violado ciertas leyes y aquí nos encontramos con la primera paradoja de las muchas que propone este film: ambos universos paralelos se rigen por leyes decretadas exclusivamente por uno de ellos que además se sabe ajeno al otro.

A partir de ese momento, Burns entablará contactos en discotecas gay, en las calles, flirteará con un vecino, hasta que por fin dará con el autor de todos los asesinatos, que a su vez resulta ser otro participante extraño a ese mundo, alguien que visita circunstancialmente ese universo para buscar allí sus víctimas impulsado por los códigos de conducta de su padre muerto y que él cree realizar de esta forma.

Dos extraños, entonces se encuentran de "visita" en un mundo que les es ajeno, pero, finalmente ambos quedarán atrapados en ese viaje circunstancial. El asesino por la ley que lo castigará eternamente y el detective por haber descubierto allí algunas tendencias de su interioridad que posiblemente —de no haber mediado ese pasaje— hu-

sigue en pág. 78

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

TODAS LAS PELICULAS

bieran permanecido sepultadas para siempre.

Nadie cruza una frontera impunemente parece decir **Friedkin.** Nadie navega a la deriva plácidamente como un barco entre dos aguas: el film se abre y se cierra con la imagen de un pequeño carguero que atraviesa la bahía de la ciudad: esto remite a su vez al título del film, el gerundio del verbo inglés **to cruise,** esto es: realizar un crucero, navegar de un puerto a otro, viajar sin un propósito particular, volar a la velocidad máxima permitida, viajar buscando clientes . . . un acierto fue haber dejado el film con su título original: rico, ambiguo, intraducible.

Cruising lamentablemente se vio envuelto en una serie de prejuicios que atentaban contra su integridad artística. A las presiones de tipo moralidad de sector, se agregaron aquí, lo que contamos en el comienzo de esta nota. Una pena, ya que estamos en presencia no sólo de un film notable, sino ante la confirmación de un talento, uno de los autores de films norteamericanos menos conocido de los surgidos en los años setenta: **William Friedkin.**

"Cruising". (Idem, EE.UU., 1980). Dirección y guión: William Friedkin. Argumento: novela de Gerald Walter. Fotografía: James Contner. Música: Jack Nietzche. Intérpretes: Al Pacino, Karen Allen, Paul Sorvino. Distribuye: Transeuropa. Estreno: 23-4-81. Cine: Ocean.

Angel Faretta



Una locura para satirizar la televisión norteamericana.

"LOCURA YANQUI"

Los hijos de Mad

En los años 50, en **USA**, la editora **Educational Comics** lanzó un nuevo estilo de revistas satíricas, como **Mad** y **Panic**, que cambiaron totalmente el panorama de lo hecho en publicaciones de humor gráfico. De todas ellas **Mad** fue la que mayor influencia causó —de ellas derivan en muchos aspectos las más politizadas **Male,** en Italia, y **Satiricón** y sus continuaciones, en nuestro país— y aún perdura, aunque su "edad de oro" fue aquella década. Bajo la égida del editor **William M. Gaines** se revelaron una serie de talentos del **comic** como **Bill Elder, Wood, J. P. Severin** y el notable **Jack Davis.** Las parodias de Superman, ("Superduperman"), Flash Gordon ("Flesh Garden"), Mandrake, la Mujer Maravilla, la Alicia de **Carroll,** el Mastín de los Baskerville y **A la hora señalada**, entre muchas otras, son gamas irrepetibles que los aficionados atesoran, y a las cuales muchos dibujantes actuales tratan de continuar.

El cine americano de hoy, tan preocupado por recrear los "**fifties**" —desde **Sublime amor juvenil** y **El imperio de las familias,** de **Max Baer,** hasta **La pandilla del barrio**, de **Stephen Verona** y la mediocre **Grease** (y las **remakes** de **Superman** y **Flash Gordon**)— no podía dejar también de retornar el espíritu **Mad.**



Locura yanqui es la continuación actualizada de ese estilo. La sátira de una serie de eventos visuales muy locales constituye todo el material del film. Parodia tras parodia los hermanos **Zucker** (sólo falta **Marcos**), **Jim Abrahams** y el realizador **Landis** construyen una obra muy divertida, pero para ver sólo una vez. Como **Y dónde está el piloto?** o cualquiera que pueda seguir, estas prácticas adolecen de las mismas virtudes y la misma limitación básica: uno se ríe mucho . . . y chau, a otra cosa. A diferencia de un film de **Jerry Lewis**, o de **Tashlin**, o de **Mel Brooks. Locura . . .** No está hecha (desde su punto de partida) para incitarnos a su revisión. Con su carrera desenfrenada de **gags** puede congestionarnos de risa, pero no permite reflexión alguna (como sí ocurre en los autores citados), y lo que es más peligroso: no hay descansos, no hay pausas en este barroquismo del chiste. Otra limitación, también presente en las revistas citadas, es su localismo que, a diferencia del cosmopolita de **Woody Allen,** aquí por fortuna se expresa más con imágenes que verbalmente. Como en algunas parodias de **Mad** (las más efímeras, las que tratan de personajes o acontecimientos de "sólo un momento") existe

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

algo curioso en todo esto; al satirizar se da categoría a fenómenos pasatistas con procedimientos similares, lo cual convierte al film en un compañero hilarante del **Pop Art** y del **happening.** Film que podría reducirse (la censura local se encargó de ello) o aumentarse infinitamente, **Locura...** se inscribe en una iconografía actual: la reelaboración parodial de los deshechos. Film de restos, donde los náufragos se divierten con los chisporroteos de las Tablas Publicitarias que acaban de quemar. Una película de artes marciales ("Un puñado de yens", dirigida por un tal Samuel L. Bronowsky, el **alter ego** de **Landis** en toda **Locura...**), la cola de un film catástrofe: "**That's Armagedon**", el avance de una serie policial de TV, cuyos protagonistas son un rabino con una ametralladora y una Supernegra, un publicitario sobre los problemas que ocasiona la ausencia del cinc en la vida de un ama de casa (digno de un **Topor Pop**), un reportaje televisivo en un juzgado, son algunos de los mejores hallazgos de estos 4 mosqueteros del grotesco, de los cuales **John Landis** parece ser su D'Artagnan.

Como dato para los aficionados, digamos que **Forrest J Ackerman** (la jota sin punto, por favor) el editor de **Famous Monsters of Filmland,** tiene su cameo como uno de los miembros del jurado.

"Locura yanqui" (Kentucky Fried Movie) (USA, 1977), de John Landis. Guión: Jerry y David Zucker y Jim Abrahams. Fotografía: Stephen M. Katz. Elenco: Bill Bixby, Jerry Abrahams, Jerry Zucker, David Zucker, Janice Kent, Colin Male, Donald Sutherland. Estreno: 4/6/81. Cines: Gran Rex. Distribuye: Norma-Vigo.

Rodrigo Tarruella

"PIDE AL TIEMPO QUE VUELVA"

El amor nunca muere

Richard Matheson es uno de los grandes cultores de la literatura fantástica contemporánea y ha sabido, en numerosas oportunidades conciliar el vuelo fantástico de lo científico con la poesía, la belleza propia del ser humano y su mundo. Difícil tarea, ya que sólo Ray Bradbury ha podido darse el lujo de incursionar dentro de la ciencia-ficción y la fantasía sin alejarse de la calidad expresiva y una imaginación plena de sentimientos ante lo maravilloso. Matheson es un personaje muy ligado al cine ya que a principios de la década del '60 junto a Roger Corman fue el responsable de las magistrales adaptaciones que de cuentos de Edgar Alan Poe concretarían ininterrumpidamente (**El cuervo, El pozo y el péndulo, La tumba de Ligeia**, etc.). Mucho más acá en el tiempo comprobaremos su nivel imaginativo en **Reto a muerte** (Duel), un telefilm que debido a su calidad —la ópera prima de Steven Spielberg— terminará proyectándose en cines, que nos acercó nuevamente a un creador algo olvidado. Ya desde su insuperable **Soy leyenda,** Matheson ha sabido depurar un estilo cargado de sutilezas, sin ningún tipo de estridencias y, en cambio, ha dado a la literatura, cuando no al cine, un halo de realidad fantástica pocas veces alcanzado.

Este también es el caso de **Pide al tiempo que vuelva,** en el que la magia, el preciosismo de lo literario y cinematográfico concreta una magnífica unidad. Cuando un joven estudiante de letras acaba de estrenar su primer obra teatral en medio del bullicio y la alegria de sus compañeros de estudio, recibe una extraña visita: alguien que le conoce, una distinguida anciana que desde un pasado misterioso revitaliza viejos recuerdos que parece haber vivido en otro tiempo. Viaja a través de los años, pero no como un hecho habitual: sólo la verdadera necesidad de hacerlo le harán rescatar de su memoria perdida el pasado ignoto, algo que es fundamental volver a vivir. Comienzan a cerrarse los círculos de un tiempo que parecerá infinito, que no tiene solución de continuidad, sólo un abrupto corte especialmente preparado para hacer presente el más hermoso de los pasados, y lejano, tan sólo por unos momentos ese presente que surge como necesidad imprescindible, trágicamente necesaria. En aquellos años de principio de siglo, 1912, pleno esplendor de la Belle Epoque, todo es hermoso, y pese a ser un tiempo efímero, pasajero, cada uno de nosotros siente la necesidad de vivirlo, de sentirlo, porque en él se encierra algo hermoso que se ha perdido, que nos dice cuán rápidos son los momentos de felicidad, cómo de fugaces, a la manera de arena entre los dedos se escapan los recuerdos de nuestra memoria. El personaje de Matheson ha vivido esa maravillosa felicidad de reencontrarse a través del tiempo con el ser amado, con la Srta. McKenna, una actriz que hacía furor sobre la escena. Ha tenido una oportunidad única y gratificante en medio de la soledad a la que debe retornar ya que el pasado debe transcurrir irremediablemente hasta transformarse en presente, y nada, absolutamente nada, se puede cambiar.

Jeannot Szwarc construye a partir de esta anécdota romántica un film de extraordinarias connotaciones cinematográficas. Primero, porque sabe utilizar el lenguaje de los tiempos y poner el montaje al servicio de una estructuración fílmica como parte del todo final. Segundo, por no caer en la rutina de convencionalismos ni personajes estereotipados. Por el contrario, mueve la cámara con delicadeza, ilumina los interiores en forma casi preciosista y plantea encuadres poco habituales, acentuando con ellos los climas y las personalidades, a veces, tan sólo con un gesto, con un sentimiento expresado en el rostro, fundamentalmente el de Jane Seymour que transmite toda la belleza de una inmaculada juventud. Tercero, porque esos climas son exactos y son apoyados por una minuciosa reconstrucción de época, la estupenda música de John Barry con fragmentos de Rachmaninoff y la brillantez que surge de cada rincón, de cada detalle. Christopher Reeve logra salvar gran parte de su afectación por la rigidez, Christopher Plummer logra aportar su sobriedad y su prestancia a un personaje acomplejado y difícil. Clima fotográfico de excepción cubre el marco de una época plena de impresionismo que mucho nos recuerda a Renoir o Monet, que dentro del formidable Grand Hotel parece retornar cons-

sigue en pág. 80

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

TODAS LAS PELICULAS

tantemente. **Pide al tiempo que vuelva,** emociona, revive sentimientos ocultos, nos remonta a un lugar hermoso de nuestra mente: el de los sueños, esos que deseamos fervorosamente que se cumplan y que muchas de las veces son sólo quimeras. Es cine verdadero: es una historia que cobra vida y cada elemento tiene su valor propio. Matheson juega hábilmente con ese tipo de estructuras que tocan de lleno en nuestros sentimientos, ya que nos incita a soñar de la manera más hermosa.

Tan sólo unas horas que se pierden para siempre dejando tras de sí el encanto de haber revivido momentos ocultos del pasado, aunque siempre exista en nosotros esa necesidad perpetua, humana y hermosa de pedirle al tiempo que vuelva, abrazarlo fuertemente y no dejarle ir. Porque una vez nuestro, el amor nunca muere . . .

"Pide al tiempo que vuelva" (EE.UU., 1980). Dirección: Jeannot Szwarc. Basado en el libro "Somewhere in time" de Richard Matheson. Intérpretes: Christopher Reeve, Jane Seymour, Christopher Plummer. Estreno: 4-6-81. Cine: Metro. Distribuye: C.I.C.

Claudio Daniel Minghetti

MIJALKOV, realizador soviético

Nikita Mijalkov dirigió, desde 1974, cinco películas. La primera de ellas, **Propio entre Extraños y Extraño entre Propios,** "suscitó entre los cineastas —según comentarios de publicaciones soviéticas— una actitud de leve condescendencia". Se la describe como una película de intriga policial y ritmo veloz que sirvió para que Mijalkov mostrara, con impaciencia y habilidad, su repertorio de procedimientos cinematográficos.



Esclava del Amor: el director y el interprete.

La segunda es **Esclava del Amor,** que sólo pudo exhibirse en dos funciones especialmente autorizadas, durante la Semana del Cine Soviético. Preferimos obviar especulaciones sobre los motivos de su prohibición. **Esclava del Amor** es un film sumamente estilizado, que narra la historia tragicómica de una actriz de cine mudo en las postrimerías de la guerra civil. El personaje, completamente **naif,** se ha trasladado junto con el equipo de producción a un lugar del sur de Rusia, todavía en manos de las fuerzas zaristas. Mientras llegan alarmantes noticias de San Petersburgo, actores y técnicos se empeñan en terminar una absurda película donde se ven pequeños mujiks con enormes bigotes, disfrazados de negros. La actriz se enamora de uno de los técnicos, que morirá en una emboscada al descubrirse sus vínculos con los revolucionarios. La actividad del héroe consistía en la realización clandestina de films documentales. Luego de su muerte, la actriz se entregará ingenuamente a una causa que no puede comprender. En la abundancia de personajes extravagantes y en la resolución humorística de tensas escenas dramáticas se muestran algunos de los caracteres más interesantes de este realizador. La estilizada fotografía pertenece a Pável Lébeshev, que ha colaborado en todos los films de Mijalkov.



Si esta película ya había despertado la atención de los directores europeos, la siguiente otorgó a Mijalkov una notoriedad aun mayor. Se trata de la admirable **Pieza inconclusa para piano mecánico,** una de las mejores versiones de Chéjov que se hayan visto en cine y también uno de los mejores films de los últimos años. Lamentablemente, y a pesar de los elogios de la crítica, no ha alcanzado en nuestro país la repercusión merecida. El film se basa en Platonov, una pieza poco conocida de Anton Chéjov. La armonía alcanzada en las escenas de conjunto, donde se destaca la dirección de actores, es uno de sus méritos más importantes. A **Pieza inconclusa** siguió **Cinco tardes,** que comentamos aparte.

La última película de Mijalkov es **Unos cuantos días en la vida de Ivan Oblomov,** cuyo estreno en la Argentina es bastante incierto por razones (?) de distribución. Según los datos que poseemos, **Oblomov** es la historia de un hombre pasivo, sin futuro, atormentado por su nostalgia del mundo luminoso de la in-

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

fancia. "En el mundo de los adultos rigen otras leyes y reglas, a los que Ilya Ilich no se adaptó. En eso estriba su dicha y su desgracia irreparable". El guión, de Mijalkov y Alexandr Adabashián, otro de sus habituales colaboradores, se basa en la novela de Iván Goncharov. El resultado es un film extenso, dividido en dos partes, cuyo rodaje demandó varios meses de trabajo agotador.

Actualmente Nikita Mijalkov trabaja en su sexto film: **Sea lo que sea.** "Un drama de costumbres lírico-cómico, que aborda nuestro tiempo", de acuerdo a la información de los Estudios Mosfilm. La actriz Nonna Mordiuvkova —el guión fue escrito por Víctor Merezhkó especialmente para ella— interpreta a una aldeana que viaja a la ciudad para visitar a su hija. A partir de este núcleo argumental, la narración se estructura en varios episodios que corresponden a los encuentros de la mujer con diferentes personajes. El rodaje, realizado en escenarios auténticos, sigue paso a paso el desarrollo del guión, procedimiento sumamente costoso pero que permite a los actores encarar el trabajo como una totalidad. Su estreno en la Argentina está previsto por Darel.

Mijalkov trabaja habitualmente con un grupo estable de colaboradores. Tanto el fotógrafo Pável Lébeshev y el guionista Alexandr Adabashián, como los actores Elena Solovéi, Evguenia Glushenko, Alexandr Kaliaguin, Yuri Bogatiriov, Evgueni Stéblov y Nikolai Pastujov, intervienen en todas o casi todas sus películas. El camarógrafo Lébeshev, que declara su predilección por la técnica realista, ha demostrado, sin embargo, una asombrosa versatilidad. Así lo atestiguan las variantes de estilo y composición que median entre un film artificioso como **Esclava del Amor** y otro como **Cinco tardes,** en el que a la técnica realista se une una compleja trama de movimientos de cámara. Pese a sus méritos Lébeshev declara con modestia: "El cine, entre nosotros, fue, es y será un cine del realizador. Por ello, la misión del camarógrafo consiste en expresar con la mayor precisión su idea. El director concibe la película; el camarógrafo profesional cumple lo concebido por el director". La actriz Evgenia Glushenko se destaca por sus interpretaciones de "ingenuas" tanto en **Esclava del Amor** como en **Pieza inconclusa.**

Párrafo aparte merece el trabajo actoral del propio Nikita Mijalkov. Especialmente por su memorable papel del perforador Alexei en la segunda parte de **Siberiada.** Mijalkov compone el personaje con el fino humorismo y la piedad que caracterizan su punto de vista como director de actores. Ambos aspectos de la realización cinematográfica se reflejan, y ayudan a comprender, desde su interior, la gestación de la obra.

Alberto Delorenzini

"CINCO TARDES"

En tono menor

Después de **Esclava del Amor,** Nikita Mijalkov dirigió una película extensa y ambiciosa: **Unos cuantos días en la vida de Iván Oblomov,** aun no estrenada en la Argentina. Por razones de producción, el rodaje se hizo en dos series, con un intervalo de tres meses. Durante ese lapso, para mantener reunido el equipo de actores y técnicos, se filmó **Cinco tardes.** Las limitaciones de tiempo y producción exigían una historia que pudiera ser filmada sin pausas y con un número reducido de intérpretes. Así, la elección recayó sobre una exitosa pieza de Alexandr Volodin. Anteriormente, Mijalkov había alcanzado notoriedad con **Pieza inconclusa para piano mecánico,** admirable versión cinematográfica de una obra de Anton Chéjov.

Aunque el lenguaje fílmico es básicamente distinto del dramático, ambos guardan una engañosa afinidad. En **Pieza inconclusa** Mijalkov conseguía incorporar el texto al discurso fílmico sin interferencia de estilizaciones (abstracciones) específicas del teatro. La realización de **Cinco tardes** supone, por sus mismas características, un problema adicional: el reducido especio físico de la acción. Mijalkov lo resuelve otorgando densidad real a cada objeto; el espacio escénico aparece cargado de temporalidad.

El paso del tiempo, uno de los motivos centrales, se refleja en cada elemento de la estructura del film.

Cuando en la última escena la cámara recorre lentamente la habitación, mientras que la imagen cambia del blanco y negro al color, las cosas se nos antojan renovadas, como el antiguo amor de Sasha y Tamara. La fotografía en blanco y negro es otro elemento de verosimilitud. Se asocia al documental, a la realidad misma o al pasado. En su recorrido de la escena final la cámara muestra viejas fotografías enmarcadas. Son fotografías en blanco y negro de Sasha y Tamara: el pasado por primera vez aparece en imágenes, al tiempo que se descubre el convencionalismo, privilegiando el uso del color.

La escasa variedad de escenarios queda relativizada, también, por una alusión constante al **espacio fuera de campo.** Pero este recurso es básico si se pretende hacer algo más que teatro filmado. Aun así, conviene destacar el empleo frecuente y sistemático de la voz "**en off**" durante los diálogos.

El tratamiento de la música revela una intención realista. La fuente sonora es, en general, un tocadiscos, una radio o el televisor. Pero la convención vuelve a quedar descubierta cuando la música de fondo aparece, en dos o tres ocasiones, sin fuente "real": durante la toma en que Sasha y Katia se despiden frente a la estación (ambos se han emborrachado), un estridente tema popular sirve de música de fondo.

Así como la acción física está reducida a un espacio casi único, el escenario de las emociones encuentra sus límites en las costumbres de la vida cotidiana. El regreso de Sasha, después de catorce años, va a despertar las emociones que renuevan con su hálito un tiempo súbitamente pleno y actual.

Cinco Tardes es una película hábilmente estructurada en un tono menor y demuestra que Mijalkov domina todos los registros. El humor con que se alivian las tensiones (recuerda a Chéjov) es una

sigue en pág. 82

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

TODAS LAS PELICULAS

prueba de ello: la patética escena de la fiesta de cumpleaños, que fracasa por la obstinación de Tamara, termina con Sasha extrañamente ataviado, cantando, mientras se acompaña con una guitarra. El encuentro final entre ambos se ve aliviado por la presencia del extravagante ingeniero, que realiza una cómica salida en contracampo.

El equipo de actores con que Mijalkov cuenta para sus películas es, incluido él mismo, excelente. A Liudmila Gurtchenko la conocíamos de **Siberiada.** Stanislav Liubshim trasluce en su personaje de Sasha un fuerte magnetismo hábilmente encauzado por el director.

"Cinco tardes" (Piat Vecherov). Origen: U.R.S.S. Producción: Estudios Mosfilm. Dirección: Nikita Mijalkov. Guión: Alexandr Adabashián. Fotografía: Pável Lébeshev. Música: Yuri Mijalkov. Escenografía: Alexander Semulekin. Intérpretes: Liudmila Gurtchenko, Stanislav Liubshim, Igor Nefedov, Valentina Telichkina, Larisa Kusnetsova. Sala de estreno: Sala Uno. Distribuye: Darel.

A. D.

"ATAQUE AL TREN BLINDADO"

Interesantes recursos

Por lejos que Mijalkov se encuentre de un arte tendencioso, propenso a degenerar en **kitsch, Ataque al tren blindado** contiene elementos que, en este sentido, merecen sino una justificación, al menos una aclaración.

El **kitsch** consiste —según Hermann Broch— en una violación del sistema imitativo del arte por parte de otro sistema de valores. Si el arte, por su misma condición de



Mijalkov en un momento de Siberiada.

mimesis, está sujeto a dominios de valores ajenos, el **kitsch** se caracteriza por presentar valores absolutos circunscriptos a lo finito. Sin embargo, no puede afirmarse que todo arte tendencioso sea **kitsch**: "Consideremos —escribe Broch— el caso de Zola... su obra **Los cuatro Evangelios,** en la que pretendió exponer sus ideas socialistas y anticlericales: aquí, en el marco de una novela naturalista, se describe una situación completamente utópica... no de acuerdo con criterios morales futuros, sino actuales, en torno a los años de fines de siglo".

No es difícil para el espectador occidental percibir en este primer film de Mijalkov elementos ideológicos de dudosa estilización, de la misma manera que le resulta casi imposible reconocerlos, por una simple cuestión de hábito, en los de origen estadounidense. Aun así, **Ataque al tren blindado,** sólo desde una óptica interesada puede ser confundido con un film panfletario. La ingenua exaltación patriótica



de que adolece, más sentimental que militante, no es atribuible exclusivamente al cine soviético. Hecha la salvedad, podemos concluir que estos elementos no interfieren de manera decisiva en la estructura del film.

En **Ataque al tren blindado** (la traducción literal del título sería **Propio entre Extraños y Extraño entre Propios**), Mijalkov introduce uan serie de recursos infrecuentes en el cine comercial. Nos interesa analizar aquí el uso del **flashback**, de especial importancia en la estructura narrativa. La ubicación temporal de la primera secuencia (los amigos que juegan y se abrazan festejando el fin de la guerra civil) no se define de inmediato; sólo más tarde el espectador comprende que se trata de un **flashback.** A esta aprehensión retardada va unida una dificultad de establecer el punto de vista, que no es el de un sólo individuo, pero tampoco el de una tercera persona. Esta secuencia adquiere valor simbólico: mientras que sus imágenes (repeticiones y variaciones) aparecen una y otra vez articulando la narración, apela y remite a la memoria colectiva de un pueblo. Es aquí donde las limitaciones ideológicas quedan formalmente superadas. Otro **flashback,** o falso **flashback,** está en contrapunto rítmico con el anterior. Se trata de la memoria "en blanco" del amnésico Yegor. Mijalkov utiliza, en este caso, la ausencia de imagen —ya sea

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

con la pantalla en blanco o en negro— como elemento narrativo y no como simple puntuación. Más aun, sólo a través de estos elementos es que el tema pudo profundizarse. Una abigarrada trama de imágenes —con enormes panorámicas y tomas de detalle, en color y en blanco y negro, con asombrosos desplazamientos de cámara—, una narración que abunda en elipsis y discontinuidades, encubren la anécdota sumamente lineal, de **western,** que el espectador va descifrando con esfuerzo. ¿Excesivo formalismo? Quizá, pero este film ya señala a Mijalkov como uno de los más interesantes directores actuales, dentro y fuera de la Unión Soviética.

"Ataque al tren blindado". Producción: Estudios Mosfilm. Dirección: Nikita Mijalkov. Guión: Alexandr Adabashian. Fotografía: Pavel Lébeshev. Intérpretes: Yuri Bogatiriov y Nikita Mijalkov. Sala de estreno: Cosmos 70. Distribuye: Artkino Pictures.

A. D.

PELICULAS EN TV

"LA MUERTE NO ES TESTIGO"

Un excelente policial filmado por Robert Clouse, un poco como los de las décadas del '40 y del '50, aunque finamente aggionardo. Prima la acción sobre la literatura y los psicologismos, pero fundamentalmente, **La muerte no es testigo** crece en el inspirado dosaje que Clouse maneja para crear atmósferas. Entonces, el misterio, la sensualidad (y hasta el erotismo) y esa violencia que se va potenciando en las esperas, se amalgaman hasta conseguir una película algo más que rescatable. Acertada actuación de Rod Taylor en el protagónico, más la presencia de Jane Russell en un papel que nada tiene que ver con los que cimentaron su fama. (Canal 9).

"DUELO AL SOL"

Desde el lejano 1946 en que fuera filmada, la película de King Vidor llega hasta hoy con la fuerza de un western clásico. Un clásico dentro de un género que a su vez, se alejaba de sus propias primitividades, para incorporar elementos de diverso cuño. Es decir, más allá de la gran guiñolesca actuación de Jennifer Jones, más allá del curioso placer de ver a un Gregory Peck haciendo a un villanito joven, **Duelo al sol** es un western roído por una envolvente sensualidad, un juego erótico con las miras tan bien calibradas como para que los códigos de Mr. Hays comenzaran a derrumbarse. Dentro de la **liason** erótico-familiar y la epopeya que sirve de marco a los conflictos (el terrateniente en pugna con los intereses del ferrocarril que avanza), Vidor sirve en bandeja personajes que crecen en la carnadura que aportan, además de Peck, Joseph Cotten, Charles Bickord, Harry Carey, Lionel Barrymore y la angelical Lilian Gish. (Canal 13).

"ALGUIEN ME QUIERE MATAR"

Un cabal film de terror servido por el especialista Curtis Harrington, a propósito de un muchacho que sufre un shock emocional que le produce una semiceguera, sus complejos de culpa y las culpas que le atribuyen quienes, a su vez, quieren convertirlo en víctima. Con sólidas interpretaciones de Anthony Perkinsl, la increible Julie Harris y Joan Hackett. (Canal 13).

"LA BATALLA DE LOS COMANDOS"

Previsible y ya gastada historieta donde un fiero y violento coronel es puesto al frente de una peligrosa misión durante la Segunda Guerra Mundial, para lo cual utiliza el servicio de unos desmañados que ni el cineasta Enrique Carreras ni el crítico Daniel López aceptarían para sus fines, pero el coronel, en fin, los convertirá en héroes, vivos o cadáveres. La dirigió en 1979, Umberto Lenzi, y el coronel Jack Palance, siempre haciendo pucheros. (Canal 7).

"ESTRELLA DE FUEGO"

Elvis Presley en su mejor película, sin duda alguna (casi no canta): un western dirigido por Donald Siegel, para subrayar los prejuicios raciales entre blancos, indios y mestizos, subrayando de paso su confianza en el núcleo familiar más allá de los problemas de pigmentación. Tiene una excelente actuación de Dolores del Río. (Canal 11).

"TRUENO SOBRE ARIZONA"

Un típico y representativo western de "la serie" B, con todos los elementos que sirvieron para identificar a una leyenda: el sello Republic, el legendario Joe Kane, intérpretes-villanos de alcurnia (George McCready), intérpretes-villanos-en-ascenso (el mágico Jack Elam) y héroes de segunda que reproducían un molde único (el ambiguo Skip Hoimer). Uno de esos tantos films que tenían idéntica escenografía e historias calcadas unas sobre otras. En este caso: malvados que se adueñan de la ley para saciar su fiebre aurífera, familias víctimas a las que aquellos tratan de mostrar como delincuentes para cumplir con sus propósitos, héroe que llega para enderezar los entuertos. En suma: uno de los capítulos fundamentales de la historia del cine. (Canal 11).

"LA CASA DE LOS SIETE HALCONES"

Una aventura policial de Richard Thorpe, a propósito de la búsqueda de un tesoro y vagas reminiscencias de la Segunda Guerra Mundial, asceptizada al gusto de muchas producciones de la Metro Goldwyn Mayer de la época. Con un Robert Taylor ya maduro y siempre estólido, más Nicole Maurey. (Canal 11).

"LOS COMANDOS DE DARBY"

William Wellaman, importante realizador de Hollywood (**Conciencias muertas**), puso aquí toda su vigorosa artesanía al servicio de una simpática, a veces vigorosa pero para nada profunda biografía del Coronel Darby, creador del grupo de combate aludido. En el film, James Garner ya manifestaba incipientes dotes de comediante y Jack Garner su solvencia. Por ahí aparecía Edward Byrnes, quien adquiriera luego fama a través de la serie televisiva **77 Sunset Street.** (Canal 11).

Alfredo Andrés

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

BOLETIN DE CALIFICACIONES

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

7 EXCEPCIONAL

6 MUY BUENA

5 BUENA

4 VALE LA PENA

3 NO ESTA MAL

2 MEJOR OLVIDARLA

1 ¡PUAJ!



"Los viernes de la eternidad": uno de los films nacionales que más atracción ha concitado en lo que va del año.

	BEATRIZ IACOVELLO (LA PRENSA)	MARIANO VERA (LA PRENSA)	MARCELO ZAPATA (CONVICCION)	LEO SALA (RADIO MITRE)	CLAUDIO D. MINGHETTI	NORBERTO SCISCIOLI	FERNANDO FERREIRA (HERALDO DE CINE)
LOS VIERNES DE LA ETERNIDAD	5	5	—	6	5	6	3
EL ULTIMO SUBTE	6	6	7	7	7	7	7
LA COMPETENCIA	—	3	3	6	3	3	2
MIEDO A SALIR DE NOCHE	5	2	4	5	4	6	3
SALTO AL VACIO	7	3	5	6	—	6	6
EL FACTOR CONSTANTE	—	6	6	7	6	7	6
INFIERNO EN EL BRONX	—	4	3	7	—	6	4
ATLANTIC CITY	4	7	6	5	6	5	6
LOS EUROPEOS	7	6	6	7	6	4	5
AMOR BANDIDO	6	—	2	5	1	5	2

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

todo cine

Nº 5

APARECE A PRINCIPIOS DE AGOSTO

- **Resnais, Zanussi, Kurosawa, Truffaut, Bemberg, Subiela, Olivera, Fisherman, Wülicher, Barney Finn, Malle y otros importantes realizadores a través del análisis de sus últimas películas.**
- **Godard por Godard.**
- **Uniargentina, presente y futuro de la industria cinematográfica argentina.**
- **Kubrik y The Shinning.**
- **Dossier: el Bo y la Sarli, un fenómeno que se mantiene erecto.**
- **Super 8.**
- **TV al rojo vivo.**
- **Pepe Soriano: una charla a fondo.**

Y COMO DE COSTUMBRE, LAS GRANDES SERIES PARA COLECCIONAR . . .

- **Pasado y Presente, el cine argentino film a film.**
- **Quién es quién en el cine argentino.**
- **Erotismo de celuloide.**

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

UNI ARGEN TINA

Todo Cine propone universalizar el cine argentino. ¿Cómo? Recuperando los mercados que perdimos y ganando otros nuevos. ¿Qué necesitamos? Unirnos a través de una entidad que difunda internacionalmente los valores literarios, técnicos y artísticos que poseemos. UNIARGENTINA, es la propuesta que TODO CINE lanzó en el número de mayo a través de una nota de Carlos Ferreira.

Dice Ferreira:

"UNIARGENTINA SERA PARA TODO EL CINE ARGENTINO y no en particular para el productor que por las suyas y con la 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 a la Argentina otra película más".

"Por aquello 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".

"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 tener nosotros un representante en cada país, justo será pensar con seriedad de diplomáticos, 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 cambio previsible a la curiosidad del presunto vendedor, le habrá abierto la lectura previa de la publicación UNIARGENTINA".

El equipo formado por quienes componemos la redacción de Todo Cine vería con agrado que los encargados de medios de comunicación difundan esta idea, que todos aquellos que aportan al quehacer cinematográfico su granito de arena, lo discutan y que nuestros funcionarios internalicen el concepto. El cine es el fenómeno donde el arte y la industria van unidas, esto significa con respecto al mercado exterior, la posibilidad de entrada de divisas y el conocimiento de nuestra identidad.

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