

# todo cine

Revista mensual coleccionable  
Año 1 - Nº 5 Agosto 1981 \$ 15.000.-

ESCENA  
"DE  
LA MISTERIOSA  
BUENOS  
AIRES"

HISTORIA  
DEL CINE  
ARGENTINO

ZARES DE  
HOLLYWOOD

PEPE  
SORIANO

SUPER  
OCHO

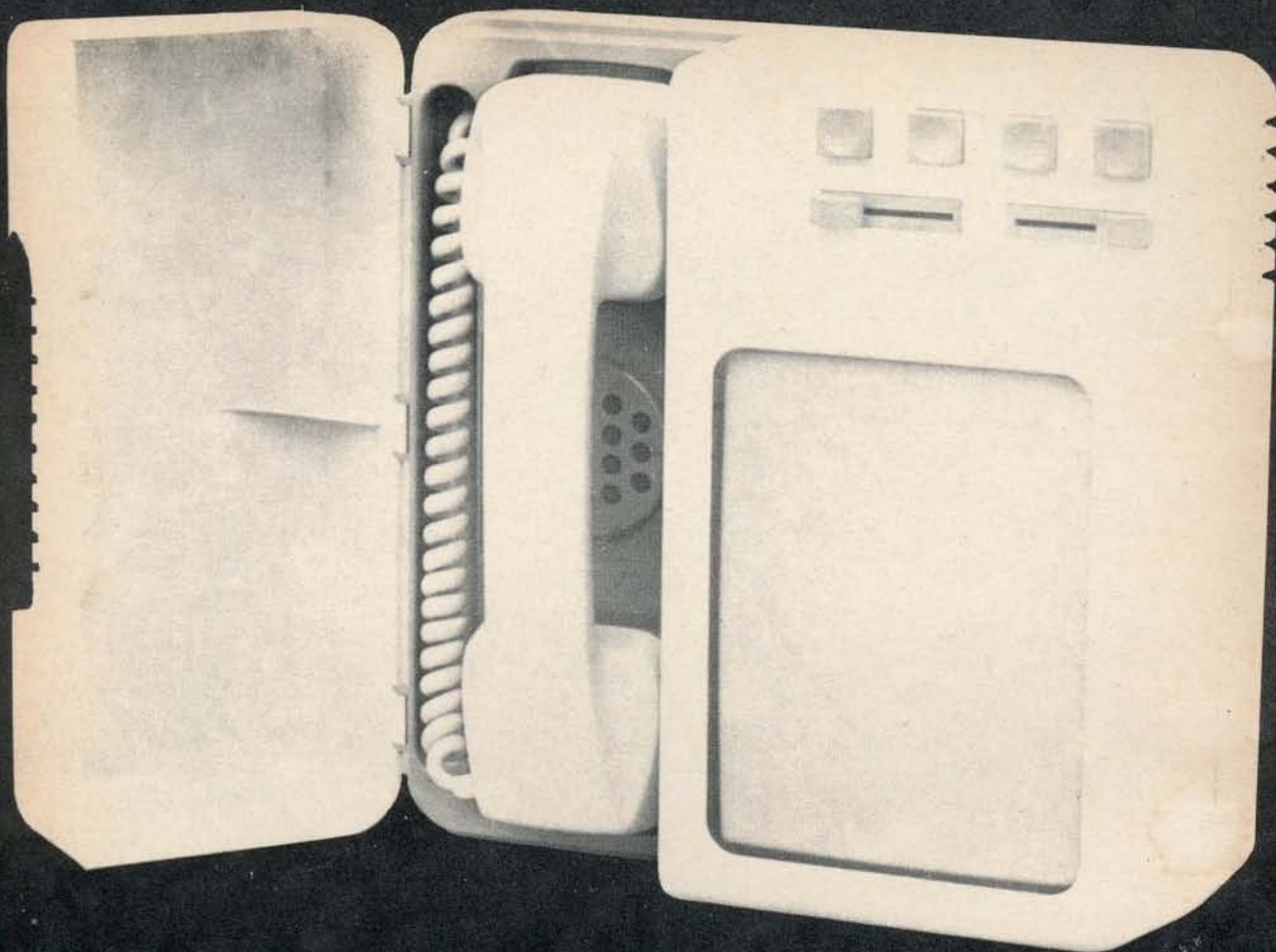
ARISTARAIN-  
KUROSAWA-  
KUBRICK-ZANUSSI

MARILYN  
MONROE

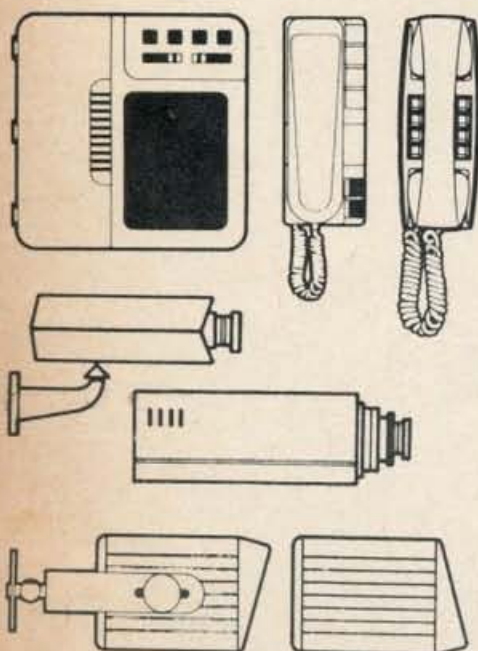




# MINISON



## Sistema de Video Portero Modulator



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

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

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

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

### modulor

especialistas en iluminación electroacústica y video

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

elipidio gonzález 4070

566-8046/7774

1407 buenos aires argentina



# EDITORIAL

## UNA NUEVA ETAPA

**Que me quieran los que quiero, que me olviden los que olvido.** Con esta edición, **Todo Cine** clausura una etapa de su vida, un trayecto que proseguirá dentro de un mes, bajo la fecunda amistad brindada por las páginas de otro mensuario de reciente aparición, **Pepe**.

Aliado a **Pepe**, pero con vida propia, **Todo Cine** insistirá en su postura a favor del cine argentino, en beneficio de la cultura latinoamericana. Eso sí, con bastante experiencia acumulada como para saborear a conciencia aquellos versos de la canción urbana citada: **Que me quieran los que quiero, que me olviden los que olvido**. Sabiendo, por ejemplo, que muchos de quienes claman en procura de salvar "la industria nacional", lo único que pretenden es hacer negocios personales; que muchos de los que imprecán contra la censura, se aprovechan de la existencia de este mal para ocultar su falta de talento y su irrefrenable cobardía; sabiendo, en fin, que el cine argentino y el buen cine en la Argentina, sigue siendo una chispa que ayer y hoy algunos pocos mantienen (desde la Cinemateca hasta el Heraldo del Cine, desde Leopoldo Torre Nilsson hasta Adolfo Aristarain pasando por Lautaro Murúa, desde Calqui hasta los esforzados cine clubs de todo el país —como los de Córdoba, que ahora con **Pepe** y **Todo Cine** preparan un "Primer Encuen-

tro del Cine Argentino"—, entre otros), mientras la gran maquinaria local y extranjera, oficial y privada, sigue haciendo del cine una oxidada nostalgia, una forma más de la bancarrota nacional, una triste cosa.

La tentativa del Heraldo por alertar y unir a los industriales (casi un ilusión óptica), la gratificante experiencia de los cine clubs cordobeses, el movimiento cineclubístico en general, el quehacer esforzado de los cineastas de Paso Reducido y algunos films vistos recientemente (firmados por Aristarain, Fisherman, Subiela, Bemberg, Renán, Calcagno), constituyen algunos de los hechos de estos últimos meses sobre los cuales, desde ahora, habrá que trabajar —habrá que seguir trabajando—, en días que no hay razón para suponer menos duros que los que ya van quedando atrás.

La pelea por el buen cine nacional —arte e industria— y por la cultura latinoamericana, continúa. Comenzando **Todo Cine** su segundo período de vida, sabemos algo más que cuando nacimos. Y eso es muy importante. Sólo nos queda dar las gracias a todos antes de seguir: a los amigos, por ser lo que son; a los otros, porque ya sabemos lo que son.

E. W.  
A. A.



**DIRECTOR**  
Eduardo Wolfson  
**JEFE DE REDACCION**  
Alfredo Andrés

**Publicidad y Relaciones Públicas:** A.L.A. - **Pro Secretario:** Claudio Daniel Minghetti - **Colaboran en este número:** Patricio Andrés, Fernando Brenner, Carlos Ferreira, Fernando Ferreira, Alberto Delorenzini, Alicia Herbón, Jorge Abel Martín, Luis Mujica, Oscar Mili, Andrés Porhebný, Ru-

bén Pergament y Osvakdo Tarelli - **Fotografía:** Alberto Perry - **Diagramación:** Claudio Panza - **Gerente Administrativo:** León Muchnik - **Secretaría Administrativa:** Analía 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 - **Distribu-**

**ción 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 (doce) números \$ 160.000.- Exterior: u\$s 100. Cheque o giro a la orden de Editorial Actualización S.R.L., no a la orden.

Número 5 - Agosto 1981

Todo Cine - 1



# Sumario

La cinematografía nacional mostró su producción más reciente en el Festival de la Costa. Allí estuvo Todo Cine para analizar de cerca todos los detalles ...

4

Ya no son ni Zanuck, Thalberg ni Selznik sino Spielberg, Coppola y algunos otros "Los nuevos zares de Hollywood", que revisa a fondo Jorge Carnevale .....

6

Stanley Kubrick se descubre nuevamente en "El resplandor": terror a la orden del día .....

10



Latinoamérica al día .....

14

Pepe Soriano y Eduardo Wolfson charlaron sobre cine y otros temas serios del panorama argentino actual .....

16



Krszistoff Zanussi enfrentado al análisis de los problemas en la Polonia de Hoy, ante el reciente estreno de "El factor constante", una de sus últimas creaciones .....

18

La historia del cine en sus comienzos: entre Hale y Griffith. El lenguaje del cine y sus creadores analizados por Claudio Daniel Minghetti .....

22

Textos .....

23

Censura y realidad constitucional, un arma contra la libre expresión vista a través de sendas notas filmadas por J. Güell y Carlos Ferreira .....

24



Un mito que renace cada 4 de agosto, cuando se cumple un aniversario más de su desaparición física: Marilyn Monroe por Marilyn Monroe .....

26



Dossier: la historia del cine argentino, sus realidades, las figuras, los creadores y el análisis en profundidad del crítico Alfredo Andrés (Primera parte) ....

29



Textos: el recuerdo de Rodolfo Valentino .....

53

Reportaje a Claudio Caldini: el cine en Super 8 y un realizador de vanguardia

54

Sigue la tribuna abierta para los lectores de Todo Cine: Correo .....

55

Todo el Super 8 .....

56

Acerca del cine de Paso reducido, Zárate y el cuestionamiento de muchas estructuras .....

58

Akira Kurosawa en un reportaje acerca de su obra y el ya mítico cine de oriente .....

60

Pasado y presente del séptimo arte local, visto por el especialista Jorge Abel Martín: "Viento Norte", un clásico de Mario Soffici .....

63

Adolfo Aristarain, el director-revelación de "La parte del león", es ahora el responsable del que, probablemente, será el mejor film de los últimos años del cine nacional: "Tiempo de revancha". Horacio Massad y Fernando Brenner entrevistaron al joven realizador argentino .

64



Más Super 8 .....

68

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

70

Boletín de Calificaciones .....

80





Eliseo Subiela, Daniel Pires Mateus, Oscar Barney Finn, Lucas Demare, el crítico Jorge Abel Martín y la productora Lita Stantic, reunidos por el cine argentino.

# ALGO BUENO ENTRE LO POCO QUE SE HACE

Es evidente que el cine argentino, en crisis más o menos permanentes; castigado por distribuidores y exhibidores cuando no generalmente no es un producto tan adocenado como digerible, necesita de tan periódicos como permanentes reencuentros con su público. El hecho lo confirma el éxito de las distintas Semanas realizadas en el interior del país por el Instituto Nacional de Cinematografía; el **Encuentro Permanente con el Cine Nacional**, auspiciado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de la Plata y otros festivales, en los cuales no siempre queda clara la intención: ¿promover al cine argentino y capitalizarlo como atractivo turístico? ¿Valerse del cine para una promoción turística? ¿O utilización del mismo para fomentar el turismo?

Si bien las propuestas no varían demasiado en la forma, lo hacen en el fondo. Y realmente, el **Encuentro de Cine Argentino**, realizado los días 17, 18 y 19 de julio en las zonas de San Clemente del Tuyú,

Santa Teresita y San Bernardo, con la organización del Municipio Urbano de la Costa y el diario **Pionero**, auspiciado por el Instituto Nacional de Cinematografía, se inscribió con calidad y honestidad entre aquellos lugares que, además de promover al cine argentino, lo capitalizó como atractivo turístico invernal. Y lo hizo de frente, honestamente; devolviéndole al cine un público que lo necesita y un respeto que se merece.

### LOS NIÑOS Y EL CINE

Uno de los atractivos ofrecidos por este I Encuentro de Cine Argentino en las playas del Tuyú, lo constituyeron las actividades dedicadas al público infantil, como la charla de Víctor Iturralde Rúa y las exhibiciones de **Las travesuras de Cepillo** —Para que el sol no se apague—, de Jorge Pantano; **Petete y trapito**, de García Ferré y **Pequeños aventureros**, de Daniel Pires Mateus quien, con Mauricio Belek y Juan Carlos Bissi, integrantes del grupo **Germinal**, realizó una

charla introductoria y un debate posterior a la exhibición de su film. La tarea había sido cumplida.

### OTRAS EXHIBICIONES

El panorama de proyecciones se completó con **La isla**, de Alejandro Doria; **Queridas amigas**, de Carlos Orgambide y el **Infierno tan temido**, film de Raúl de la Torre que acababa de arrasar con la mayoría de los premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (exhibidos en San Clemente); **Buenos Aires, la tercera fundación**, de Clara Zapettini; **Torre Nilsson** —cortometraje— de Alejandro Saderman; **La guerra gaucha**, de Lucas Demare —exhibida ante una platea donde el público infantil, que casi se convierte en mayoría, ovacionó sin retaceos las distintas alternativas de la historia—; **Tiro al aire**, de Mario Sábato y el preestreno de **De la misteriosa Buenos Aires...**, de Alberto Fisherman, Ricardo Wülicher y Oscar Barney Finn (en Santa Teresita), para culminar con **La mano en la**



**trampa**, de Leopoldo Torre Nils-son; **Momentos**, de María Luisa Bemberg, **Imágenes del pasado**, cortometraje de Guillermo Fernández Jurado y el preestreno de **La conquista del paraíso**, de Eliseo Subilla, digno broche de cierre en Mar de Ajó.

Hubo títulos más aplaudidos que otros, así como también hubo títulos más logrados que otros, pero el apoyo del público no fue sólo para tal o cual film. Fue para el cine argentino. Un cine argentino que, pese a los múltiples inconvenientes que afronta a diario, está preocupado, interesado, por devolver una imagen de autenticidad a un espectador que la reclama y que la espera.

### LOS DEBATES

Durante las tres jornadas y en los distintos lugares, se celebraron tres debates sobre cine argentino. El primero fue **Posibilidades de recuperación del mercado interno y externo de nuestro cine**, coordinado por el autor de esta nota y del que participaron los realizadores Lucas Demare, Oscar Barney Finn, Eliseo Subiela y Daniel Pires Mateus y la productora Lita Stantic. La conclusión del mismo enfrenta a las posibilidades de recuperación con un exceso de censura y distintos inconvenientes que frenan la evolución económica de nuestro cine. **La realidad técnica en el cine**

**argentino**, de la que participaron el músico Luis María Serra; el montajista Enrique Muscio; la escenógrafa Margarita Jusid y el asistente de dirección Santiago Carlos Oves, bajo la coordinación de Roberto Meisegeier, también puso de manifiesto el ralentamiento del proceso de evolución debido al problema económico. Pero la sorpresa —impactante— la produjo la cantidad de gente que se reunió en las instalaciones del hotel **Marcela**, de Mar de Ajó, donde Ricardo Wülicher coordinó el debate sobre la **Realidad actual del cine argentino**, del que participaron la escritora y guionista Aída Bortnik; el realizador Simón Feldman; el actor Aldo Barbero; el director de producción Kiko Tenenbaum y otros.

Más de doscientas personas, interesadas y preocupadas por el cine nacional, se volcaron con una serie de inquietudes, planteamientos y posibles soluciones que demostraron a quienes de una u otra manera forman el cine argentino, que no están solos; que existe un público que quiere ver buen cine y que en el transcurso del **Encuentro con el Cine Nacional** organizado por el Municipio Urbano de la Costa, lo encontró, así como los que participamos del mismo, encontramos respeto, cordialidad y preocupación que en la persona del Sr. intendente arquitecto Carlos

Alberto Eliçabe, reunió a todos los que de una u otra manera contribuyeron a la realización de un logro que, en bien de nuestro cine, debe repetirse el año próximo.

### LOS PARTICIPANTES

Estrellas, directores y técnicos, conforman el cine argentino. Así lo entendieron quienes organizaron este Encuentro y nuclearon a las figuras que, desde sus distintos puestos, contribuyen a este esfuerzo cotidiano en que se ha convertido nuestro cine: Amelia Bence, Graciela Dufau, Marta Bianchi, Aldo Barbero, José María Gutiérrez, Pablo Brichta, Delia Montero, Ricardo Toledo, Héctor Tealdi, Enrique Alonso y otros, representaron a los actores; Lucas Demare, Daniel Pires Mateus, Oscar Barney Finn, Eliseo Subiela, Antonio Berliani, Simón Feldman, Alberto Fisherman y Ricardo Wülicher, a los directores; Ulyses Petit de Murat, Aída Bortnik, a los escritores; Emilio Villalba Welsh al Comité en Defensa y Promoción del Cine Argentino y Santiago Carlos Oves (asistente de dirección), Luis María Serra (músico) Lita Stantic (productora), Margarita Jusid (escenógrafa), Enrique Muscio (montajista), Kiko Tenenbaum (director de producción) y otros, a los técnicos.

Jorge Abel Martín

## Diálogo con las autoridades

Durante el desarrollo del Encuentro de Cine Nacional en la Costa, el Comité en Defensa y Promoción del Cine Argentino, representado por los actores Héctor Tealdi y Enrique Alonso; el director Antonio Ber Ciani; el escritor Emilio Villalba Welsh y el asistente de dirección Santiago Carlos Oves, manifestó a un grupo de periodistas el inicio de una serie de contactos con las autoridades del Instituto Nacional de Cinematografía, en miras a un nuevo anteproyecto de Ley de Cine.

Asimismo, se informó que en carta del 11 de julio de 1981, hicieron un petitorio que se resume en los siguientes puntos:

1) **Autonomía económica y financiera del I.N.C., reimplantando el impuesto del 10 % sobre las entradas cinematográfica para integrar el fondo de fomento, según art. 24 inciso "A" de la Ley 17.741, modificada por la Ley 20.170.**

2) **Cumplimiento riguroso de la obligatoriedad de exhibición de películas argentinas; capítulo IV art. I de la Ley 20.170 y su reglamentación.**

3) **Estimular la exhibición y producción de películas nacionales mediante la disminución de impuestos a sus producidos.**

4) **Organización de la distribución de películas argentinas en mercados del exterior.**

5) **Constituir el Consejo Asesor Permanente del I.N.C. con inclusión de los representantes de entidades del trabajo cinematográfico. A saber: Asociación Argentina de Actores; Argentores; Directores Argentinos Cinematográficos y SICA, según art. 2º inciso "Q" de la Ley 17.741, mod. Ley 20.170.**

6) **Supresión de la censura, salvo la calificación para la salvaguarda de la minoridad.**

7) **Total y absoluta libertad de trabajo.**



¿Genios, magnates o mistificadores?

# LOS NUEVOS ZARES DE HOLLYWOOD

Déjà vu de mégalomane, naïveté de visionnaire ou acharnement de perfectionniste ? Quoi qu'il en soit, sur les gigantesques plateaux de "One from the heart", son dernier film, Coppola tremble. Pour la première fois il ouvre les portes de ses studios, s'explique sur les énormes "dépassements" de budget, sur sa société de production. Les règles du jeu sont dures, il faut abattre les cartes.



## COPPOLA: OU DOUBLE!

Francis Coppola, alguna vez director de las excelentes "El Padrino", "La conversacion" y "Apocalypse now" centro de la delirante escenografía de "One from the heart", que aun no ha concluido.

En aquel entonces, digamos, durante el apogeo del viejo Hollywood (entre los 30, los 40 y hasta los 50), en la dorada California no se conocía el "cine de autor". Y si algo de eso se olfateaba en los desplantes y el desparpajo con que Von Stronheim o Welles gastaban millones de dólares y tiempo en una producción, no faltaban los Zukor, los Selznik, los Warner o los Thalberg para hacerlos entrar en razón o despacharlos.

En la "usina de sueños" no cabían los genios ni los independientes; sí, en cambio, los hábiles artesanos, gustosos de trabajar a sueldo para los grandes estudios. Alguna vez, Hitchcock le confesó a Truffaut que él era uno de los pocos privilegiados en Hollywood,

junto a tres o cuatro más (Wyler, Cukor, Hawks, acaso Preminger o Zinnemann) con derecho a supervisar el montaje definitivo de su película (**final cut**). El resto debió contentarse siempre con dejar en manos de los compaginadores de turno y la arbitrariedad del departamento de producción, todo lo referente a la compaginación final del film: su último y definitivo rostro, el que conocerán los espectadores.

A pesar de que ha pasado mucho celuloide y variadas alternativas, desde entonces, se asegura que hoy en día sólo los señores Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Woody Allen y George Lucas tienen su derecho al preciado tesoro del **final cut**. ¿Es así de exacto? ¿Hace lo

que quiere esta flamante élite? ¿Son independientes? ¿Están lejos de aceptar presiones? ¿Son francotiradores o un mero bluff con una leve pátina intelectual?

### DERROTERO DE UN "PADRINO"

Cuando hace una década, Coppola, William Friedkin y Peter Bogdanovich fundaron The Directors Company, se pensó y se dijo, que para estos jóvenes formados en la UCLA (Universidad de Cine de Los Angeles), generalmente a la sombra de Roger Corman, con muchas "lecturas" de Cinemateca y poca práctica en los estudios, la única manera de conquistar Hollywood y mejorar el nivel medio de la producción, era trabajar "dentro del siste-





*El juvenil aliento de Steven Spielberg, iniciado en la pantalla grande con "Reto a muerte" (Duel, original para TV), se ha transformado luego de "Encuentros cercanos..." en una de las figuras claves del cine de hoy.*

ma", haciendo pequeña concesiones comerciales con miras a los objetivos finales.

Las efímeras y fallidas experiencias de la "Escuela de Nueva York" (Rogosin, Cassavetes, Shirley Clarke), tanto como las propuestas **underground** de Andy Warhol, Paul Morrissey, Jonas Mekas, Kenneth Anger y tantos otros, mostraron que los intentos independientes acaban mordiéndose la cola, reducidos a un ínfimo circuito de iniciados. Y los muchachos de la UCLA querían ser vistos y aplaudidos por mucha gente.

El caso de Coppola es sintomático. Desde el vamos, todo en él está unido a la desmesura. Es el primer universitario cuya tesis consiste en un filme profesional (**You're a Big**

**Boy Now**, en 1966). Con él obtiene su diploma y la película se presenta en Cannes. Es decir: entrada por la puerta grande.

"Desde entonces, mis ex condiscipulos me consideraron el traidor de la UCLA", memoraba hace un tiempo. Y no es para menos. A los 25 años ganaba lo que quería escribiendo guiones para producciones nada humildes (**Patton, Reflejos en un ojo dorado, Arde París?**). Harto de las imposiciones de las grandes compañías, hace unos 10 años funda **American Zoetrope**, según parece, con las mejores intenciones. "En Hollywood, todos teníamos la impresión de estar bajo la influencia del sistema, de no poder escapar. Yo quería evadirme con mi pequeña armada: reunir

gente que se expresara en diferentes disciplinas: la danza, la poesía, la ópera. Soñaba con una vida artística riquísima". Con ese espíritu, crea, edita y dirige el semanario **City** (fundido hace tres años, cuando tuvo que hipotecar todos sus bienes para terminar de una vez con esa otra desmesura titulada **Apocalypse now**). Con esas ganas, compra un gran estudio en San Francisco, un flamante equipo de grabación traído de Alemania, conoce un primer gran fracaso (**El camino del Arco Iris**) y hasta apadrina los primeros pasos de su joven amigo George Lucas, en **THX 1138**, otro desastre económico.

Así, hasta que con esa época del delito llamada **El Padrino**, un presupuesto de 7 millones de la Para-



mount, fuerza y talento, consigue que el film recaude 285 millones de dólares en su explotación mundial, sin mencionar los Oscar y la obligada secuela. Desde ese momento, será un cheque en blanco para Hollywood. Puede hacer lo que quiera. Pero, ¿qué hace?

Filma **Apocalypse now** a lo largo de cuatro años de sinsabores, 8 meses de rodaje, 8 de compaginación, 31 millones de costo y una deuda que todavía está pagando. Coppola es mucho más caro que Fellini, pero, ojo: no es Fellini.

### MAS GRITOS QUE SUSURROS

George Lucas ya no es el chico que se entenece con los **American Graffiti**. Su **Stars War** ha dado la vuelta al mundo, proveyendo al **box-office** la bonita suma de 400 millones de verdes con una inversión de sólo 9. Cuando filma **El imperio contraataca**, ya su nombre es una corporación (Lucasfilm Ltd.) y cuenta con un departamento de "efectos especiales" para seguir contándonos su cuento de hadas en un futuro remotísimo. Bogdanovich, en cambio, no tuvo suerte. Mimado en el momento de **La última película** y **Luna de papel**, ve palidecer su estrella en cuanto arrecian los fracasos (una escalada descendente que va de **Daisy Miller** a **Nickelodeon**). Para muchos, está terminado en Hollywood. Claro: sus películas no producen dinero. ¿A quién se le ocurre?

Bob Rafelson ha conseguido recuperarse en parte con su flamante versión de **El cartero llama dos veces** (la tercera?, la quinta?), mientras Michael Cimino llora su reciente fracaso en Cannes. Su **Heaven's Gate** (4 horas de proyección, 40 millones de costo), especie de superwestern con pretensiones de epopeya, destrozado por la crítica neoyorkina, fue la gran decepción del festival francés, a pesar de haberle recortado 70 minutos de su metraje original, a pedido de la distribuidora, Artistas Unidos, empresa que retiró el film de la cartelera estadounidense al segundo día de exhibición.

Spielberg, en cambio, sigue siendo afortunado. A pesar de que con **1941**, no todas fueron rosas, la "Nueva Edición" de **Encuentros cercanos del tercer tipo** le ha dado para vivir un tiempo. Los 15 minutos adicionales costaron un millón de dólares, compensados, des-

de ya, por los 5 millones que paga la televisión para emitir el film en su "versión definitiva". Muy suelto de cuerpo, Spielberg argumenta que "la creación de cine no debe ser un proceso que se endurezca para siempre como el cemento. Hay puntos de vista que pueden añadirse para mejorar el impacto del argumento. Pero no es muy frecuente tener la oportunidad de cambiar la obra para ajustarla a una nueva visión". No, no es nada frecuente. Una suerte que no ha tenido ninguno de los grandes creadores, esta especie de "obra abierta" con óptimos beneficios.

### EL CASO "HAMMETT"

"En América no existió ni existirá nunca el cine de autor", se lamentaba Win Wenders (**El amigo americano**), al cabo de tres años de odisea hollywoodense. En 1977 es llamado por Coppola para hacerse cargo de la dirección de **Hammett**, ambiciosa traslación cinematográfica de la novela de Joe Gores, que le sigue los pasos al padre de la **novela negra**, cuando este abandona la agencia de detectives Pinkerton para dedicarse a escribir. Con un presupuesto inicial de 8 millones de dólares, American Zoetrope busca guionistas mientras intenta seducir a Truffaut (quien se niega) y más tarde a Nicholas Roeg, cuya labor no convence a

productores ni a distribuidores. Artistas Unidos, por su parte, cuestiona al protagonista, Frederik Forrest, por no considerarlo demasiado taquillero.

Como de costumbre, Coppola, con tal de llevar el proyecto adelante, accede a todas las presiones. Wenders insiste en filmarla en blanco y negro, pero no se lo permiten y también se censura del libro original toda referencia a escándalos políticos y demás corruptelas que hacen al transfondo de la historia. En abril de 1980 la primera versión está terminada, tras cuatro años de preparación, tres guionistas y 12 guiones diferentes.

Coppola rechaza la versión. La considera "poco conveniente". Hay que buscar otro guionista y cambiar secuencias: sobre todo, la apertura y el final. Encuentra la historia demasiado complicada. No hay que asombrarse: después de presentar **Apocalypse...** en Cannes no tuvo ningún inconveniente en comercializar el film con otro final, "más potable". En el primero, el capitán Willard, después de matar a Kurtz, toma su lugar y se queda en la isla. En la segunda, vuelve al barco. "Cuando se ha gastado 31 millones de dólares en una producción, hay que hacer algunas concesiones", se disculpa Coppola.

En la nueva versión de **Hammett** (aun inconclusa), desaparecen personajes y el tono de la narración se encarrila entre la **serie negra** y el nacimiento de una vocación literaria. Por lo pronto, Wenders deberá esperar a que Coppola le deje libre a su primer actor, ya que Forrest también protagoniza **One from the heart**, el último coloso de Francis. Pero esta es otra historia, no menos ajetreada.

### AHORA SI, EL APOCALIPSIS

¿Delirios de megalómano? ¿Ingenuidad de visionario? ¿Enardecimiento de perfeccionista? Esas y otras preguntas se hacían los periodistas convocados por Coppola al enorme set de filmación donde el centro de Las Vegas aparecía minuciosa y mágicamente reconstruido en estudios. Con enorme panamá blanco y camisa rosa, entre la fatiga y la exaltación, Coppola confesó que con **One from the heart** pierde hasta ahora un millón de dólares a la semana y que paga salarios una vez sobre doce. "Las reglas del juego son duras", recono-



"El imperio contraataca":  
la Lucas film Ltd.  
ya es poderosa



ce. Para hacer frente a las deudas ha tenido que ceder a la televisión los derechos para emitir **Apocalypse...**, a pesar de haberse negado rotundamente, en un principio. "Hubo que parar la filmación, no podíamos pagar salarios, querían quitarme el estudio", se justifica ante la prensa.

Con todo, ha vuelto a rodar **One from the heart**, que define como "un film romántico, de amor, sexo y celos, cuya acción se desarrolla en Las Vegas, símbolo de la ilusión. Yo lo calificaría de epopeya de la emoción". Claro, nunca proyectos chicos. A causa de las demoras y vacilaciones, el presupuesto de la película ha trepado de 15 a 23 millones de dólares. Se financió inicialmente con créditos bancarios y anticipos de los futuros distribuidores (MGM y Artistas Unidos), pero los costos se multiplican fuera de control. Coppola hipoteca sus bienes inmobiliarios en San Francisco. Como en USA todo dinero invertido en el cine está exento de impuestos, siempre y cuando se invierta durante el año, al prolongarse el rodaje, el negocio no reditúa. Se retiran los créditos. Desesperado, Coppola acude a un socio extracinematográfico: Jack Singer, magnate del petróleo que aporta a último momento los 8 millones que faltan para llevar a buen término la empresa.

"En los viejos estudios, todo estaba orquestado armoniosamente", lloriquea Coppola. "Hoy cada elemento funciona independientemente, es un lío".

Engolosinado con la idea de revivir los años verdes y dulces de Hollywood, además de los enormes estudios, incorpora a Michael Powell (74), como "realizador residente" y a Gene Kelly como permanente supervisor en materia de coreografías. Todo se filma con equipos de video montados a las cámaras cinematográficas, lo que permite ver los resultados, a medida que se va rodando, y rectificarlos sobre la marcha. "Filmar será fácil en el futuro y no costará gran cosa", pontifica Coppola, para enseguida desgarrarse las vestiduras, confesando que "lamentablemente, a mí esto me costó una locura".

Un buen chiste, que sin duda disfrutarían Zukor, Selznick y Zanuck, aquellos viejos zares, que siempre supieron lo que querían.

**Jorge Carnevale**

# TEXTOS



## TORRE NILSSON Y UN HOMENAJE A SU CINE

**"Los films de Leopoldo Torre Nilsson" de Jorge Abel Martín. Ediciones Corregidor. Argentina 1980. (168 páginas).**

**L**a atormentada industria editorial argentina suele, en reiteradas oportunidades dar muestra de que existe y sigue teniendo —cuando los propósitos son claros y serios— un nivel considerable de riesgo (a nivel económico sobre todo) y respeto digno de imitar. Nuevamente el panorama de producción autóctona tiene el privilegio de contar entre aquellos que le pueblan con un excelente exponente dedicado al cine, escrito por el crítico e investigador Jorge Abel Martín, vastamente conocido por sus ya tradicionales anuarios dedicados a la producción cinematográfica argentina actual y sus labores docentes así como su actividad en medios escritos locales. Este ha dado a luz un libro de singulares características, dedicado integralmente a la obra de uno de los más grandes directores que ha dado nuestro cine: Leopoldo Torre Nilsson. A través de un cúmulo de información hábilmente compilada y seleccionada, sumada a un completo análisis crítico y entrevistas a figuras que de una u otra forma estuvieron junto a Babsy en su carrera, Martín obtiene y rescata para el pú-

blico un material al que pocas veces se tiene acceso y que demuestra a la vez, un entrañable amor por los que sufrieron e incluso murieron por hacer de nuestro cine un verdadero vehículo de expresión cultural. Nilsson, se muestra ante nosotros como una figura imponente, sin falsas posturas ni demagogias, si en cambio, con una abrumadora claridad conceptual. Martín incluye conceptos del director sobre sus películas, fragmentos de críticas acerca de cada una de sus obras y testimonios de Beatriz Guido, Elsa Daniel, Graciela Borges, Alfredo Alcón, Manuel Antín, Jorge Miguel Couselo y la completa filmografía del director que incluye además, la síntesis argumental de cada una de sus obras ordenadas en forma cronológica. Material fotográfico de excepción que incluye más de medio centenar de imágenes para el recuerdo en una excelente edición que le transforman en un libro fuera de lo común, de imprescindible presencia para aquellos que luchan por el verdadero "cine argentino". Un homenaje esperado que revive en las palabras de Alfredo Alcón a la muerte de Nilsson: "Señores, en homenaje al cine argentino... un minuto de silencio".

**Claudio Daniel Minghetti**





*Tras el crispado rostro de Jack Nicholson y el enorme cuchillo que porta Shelley Duvall se ocultan la locura y el horror.*

## KUBRICK, UN CREADOR QUE REINVENTA EL MIEDO

Stanley Kubrick, el creador de "Lolita", "La patrulla infernal", "2001", "Naranja mecánica" y "Barry Lyndon" es ahora el director de un film que Buenos Aires acaba de conocer: "El resplandor", con la

reaparición de Jack Nicholson en uno de los personajes imaginados por Stephen King, el autor de la famosa "Carrie", aquel exitoso film de Brian De Palma, que "golpeó" a los admiradores del género.





Shelley Duvall junto al pequeño y misterioso personaje pergeñado por Stephen King ahora transformado en terror filmico de la mano del creador de "La naranja mecánica" y "2001".

**A** través de "El resplandor" trata de evitar la atmósfera tenebrosa, característica de los films de horror tradicionales, pero muestra fantasmas diurnos, como los que Giroglo de Chirico veía sentarse en las terrazas de los cafés. ¿Por qué ésta elección?

Todas las personas pretenden haber visto fantasmas hablando con una presencia muy real, prosaica. Ellos lo han visto sentados

como ud. y yo en esta habitación. Es un género de cine con sus convenciones que nos los muestra transparentes o vestidos como sudarios, en cambio, me ha parecido interesante mostrarlos bajo una luz muy realista. Me parece que cuando se cuenta una historia barroca, es necesario hacerlo con simplicidad.

kafka en el cine siempre fue mal representado, con abuso de ángulos raros, de escenografías sobre-

cargadas y de iluminaciones expresionistas. Se olvida que su estilo de escritura era simple, directo, de acuerdo a los acontecimientos. Un ejemplo de ello es Orson Welles: cuando cuenta una historia muy americana como **El ciudadano** o **Los magníficos Amberson**, su estilo barroco maravilla. Al minuto de comenzar a contar Kafka en **El proceso**, su estilo se convierte en afectado e ineficaz.

Algunos le han reprochado ha-



**ber marcado a Nicholson un juego demasiado exagerado...**

Desde **Busco mi destino** me ha parecido que Jack Nicholson es uno de los más grandes actores que tenemos en América. He visto todos sus films y le encuentro algo de único. Lo sitúo en la misma categoría que un Spencer Tracy: puede hacer de todo. Su encanto no es solamente el reflejo de su seducción; es verdad que es seductor, pero no en el mismo sentido que un Gary Cooper, o Robert Redford. Es su inteligencia la que lo vuelve fascinante.

Cuando se tiene que trabajar con grandes actores que trascienden el realismo como Peter Sellers, George Scott o Nicholson, es un desperdicio no utilizarlos en sus excesos. Otro ejemplo es Woody Allen, no porque sea excesivo sino porque es irreal. Su juego no es naturalista, se ha inventado una manera estilizada de ser él mismo. Si hasta cuando un actor principal debe interpretar a un loco, se puede hacer que lo haga con calma y serenidad: todos los locos no tienen porque parecerlo. Pero se puede considerar también que ciertos locos se comportan como tales y es entonces cuando se puede exagerar: esto los vuelve quizás más interesante. Es la mezcla de encanto y locura terrorífica que levanta el rol. Nicholson piensa que es la mejor cosa que haya hecho y yo pienso que Jack es, de alguna manera, el film entero.

— **El relato supone una doble sesión de los personajes: el niño tiene el don de ver más allá y el padre está en armonía misteriosa con el hotel embrujado. Los dos dones son, en cierto grado, complementarios?**

— Lovecraft ha dicho que no se debe tratar de explicar las cosas de manera totalmente satisfactoria y que es necesario contentarse con poner los pelos de punta a los espectadores. La foto que aparece al finalizar el film, sugiere que Jack ha estado ya en ese hotel, quizás en otra vida. Y es cierto que en un sentido, como lo dice el barman, fantasmal, ha sido siempre guardián del hotel.

El film ha tenido, ud. lo sabe, un enorme éxito en los Estados Unidos. Pero algunos espectadores que no aceptan la realidad de los espectros (ellos creen que Jack, cominado por su locura, imagina

todo) me preguntan: "cómo el padre, encerrado en el refrigerador, puede salir por sus propios medios?". Yo, haciendo el film, he elegido creer que todo es verdadero, y que los fantasmas lo han liberado verdaderamente de la cámara fría. El film es como el laberinto, lleno de falsas salidas y de falsas pistas.

— **Después de "2001", odisea del espacio, se puede decir que este film es también un viaje, esta vez por la Galaxia del Mal. El problema del mal continúa fascinándolo?**

— ¿Es sorprendente? Toda la historia del mundo está determinada por este resorte mayor. El mal es una parte de nuestra personalidad, debemos vivir con él. Como lo ha escrito un crítico americano: "Saltán fue el primer clown". Lo que me fascina es la incapacidad de la gente para reconocer sus propios errores en caso de litigio. Comprende con facilidad como, en la Alemania nazi, por miedo, por ambición y bajo el efecto de la propaganda gubernamental, un pueblo entero pudo volverse ciego a la moral más elemental. Creo que el 90 % de las gentes no sabrían identificar una salida moral si estuvieran sentados arriba.

Me interesa constatar que cuando se fuerza a todo un público a identificarse con alguien terriblemente malo, Alex en **La naranja mecánica** o aquí Jack Torrance, toda su hipocresía, todo su fariseísmo le impiden aceptar la posibilidad de lo que este es capaz de llevar a cabo. Los agentes rehusan la identificación y se dicen: "¿Cómo podría yo actuar como él?" Creo que ni la inteligencia, ni la cultura, ni el encanto personal, pueden evitar a alguien ser malo.

**Cómo en "2001" se tiene una impresión de espacio: desde los exteriores majestuosos del comienzo hasta las perspectivas locas del hotel. ¿Esto es deliberado?**

Construimos las escenografías para provocar esta sensación de vértigo. Su tamaño desmesurado crea un sentido de aislamiento, ingrediente necesario en este tipo de historia. Me gusta también utilizar objetivos de ángulos muy grandes cuyo efecto amplía hasta las más pequeñas piezas.

El exterior del hotel ha sido filmado por un segundo equipo en el

parque nacional de Montana, del cual, sin dejar Gran Bretaña, me hice enviar fotos. Elegí este hotel porque era el único en el mundo que se veía enteramente aplastado por una montaña. Es como si un decorador lo hubiera construido para mí.

**La música juega un rol esencial. ¿Por qué eligió esta vez Bartock y Penderecki? Y se escucha, no mencionada en los títulos "La danza macabra" de Saint-Saëns?**

No, es el tema del "Dies irae" que Walter Carlos ha arreglado para la secuencia de la obertura. Ha escrito el genérico con su colaboradora, Rachel Elkind, y también el tema llamado "El batir del corazón". Bela Bartock me comunica siempre un sentido de belleza y de encantamiento, y Penderecki me gusta porque es poderoso y dramático, siempre musicalmente atractivo. El es con György Ligeti, el más interesante de los músicos modernos, al menos para mí. Uno tiene un ascendiente terrorífico, el otro es etéreo y espacial.

Cuando preparo un film, me impregno mucho de la música sin saber con justeza lo que busco. Practico lo que llamo **needle dropping**. Pico al azar en las numerosas grabaciones que colecciono. Utilizo también mucho el set la música en play-back. Sobre todo aquí, en lo que concierne al niño, que no conoce nada de música. Cuando le hice escuchar "La consagración de la primavera" de Stravinsky, estuvo constantemente al borde de las lágrimas. Para un muchacho la atmósfera de un set está hecha de tazas de té y de discusiones vehementes. Es necesaria la música para llegar al estado de espíritu que exigían para él ciertas escenas. En la época del cine mudo, se acuerda ud?, se tocaba durante todo el tiempo, música para dar el clima.

**¿Filmará un día ese proyecto napoleónico que ha abandonado?**

Es un film que me gustaría realizar, pero cuesta tan caro. Es cada vez más difícil encontrar buenos **scripts**. Los buenos escritores prefieren siempre escribir novelas, y yo los comprendo. Pero una buena novela no hace necesariamente un buen film, una pieza de teatro todavía menos. El guión es un terreno todavía inexplorado.



# pepe

Buenos Aires, Agosto de 1987  
Nº 2 - \$ 10.000 -  
Directores:  
Eduardo Wolfson y  
Alfredo Andrieu

**pepe** Mensual de  
arte,  
cultura y  
otras yerbas

**Borges/Aguirrezabala/Minujín  
Borré/Alpuy/Esteves/Diciervo**



"Quiero verla", una de  
las obras de la artista.  
Matilde Esteves, que  
se exhiben en  
la Galería del Retiro.

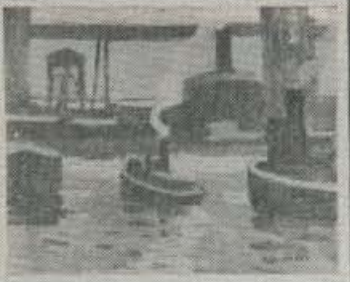


El arquitecto Joseph P.  
Kertész, un profesional de  
larga trayectoria y  
hombre clave del  
Berlín '64.



Esculturas de Carmo de la Hoz.  
En la Galería Pastora  
tienen un momento  
reconocido: son un  
arte de sólida presencia,  
y rasgos personales  
indiscutibles.

Curso del maestro  
Fortunato Lacámara  
en Vermeer:  
una de ellas  
se reproduce en  
este número.  
Implican, entre  
otras cuestiones,  
un homenaje  
al artista que,  
junto a otros,  
construye uno  
de los momentos  
prevalentes  
del arte  
argentino  
de un reciente  
pasado.



**RAFAEL DE LA HOZ,  
PRESIDENTE DE LA UIA**

- Todo el mundo de las artes plásticas argentinas y latinoamericanas en una revista única.
- Toda la información internacional.
- Los más importantes críticos y especialistas europeos y norteamericanos escriben para usted en, **PEPE**.
- Toda la Arquitectura.
- Además, el cine, la literatura, el teatro y la música.
- Información y crítica en el más alto nivel.

**YA ESTA  
EN  
VENTA**



# LATINOAMERICA AL DIA

## Sobre la muestra de Pesaro

**L**a Muestra Internacional del nuevo cine de Pesaro, recientemente finalizada trazó someramente un panorama de los respectivos países atisbando una polémica que enriquecería el contenido de sus cinematografías. La polémica se refirió al cine como instrumento político o como expresión personal de los propios realizadores. Hay toda una corriente predominante en el cine latinoamericano y, más específicamente, en el que está en la férula del cine cubano que postula en el quehacer cinematográfico el "momento de lucha y de información" por sobre la pura narración. Nelson Perreira Dos Santos realizador brasileño que presentó en la muestra **Na strada da vida** reivindicó para sí la capacidad de discriminar que tipo de cine es más afín a su personalidad. Esta posición también fue sustentada por el director argentino Mario Sábato quien afirmó que el cine de su país buscaba una forma de comunicación más directa con el público, más allá de los problemas económicos que aquejan a la industria y sobre todo teniendo en cuenta las limitaciones temáticas que no posibilitan formas narrativas más amplias.

Otro de los realizadores latinoamericanos que se pronunció en contra de una dicotomía intolerante de, cine fue el peruano Francisco Lombardi que estableció una diferencia entre las dos escuelas más importantes de su país. La rural (generalmente hablada en quechua) y la urbana, asegurando que ambas independientemente tratan de lograr retratar al pueblo de su país para que el espectador peruano se reconozca y se identifique en los personajes de su cine. Por su parte, Mario Sábato afirmó que el cine de su país está atravesando por una grave crisis "fruto del fracaso de una determinada política económica", hablando en nombre de sus compatriotas, Aníbal Uset y Alejandro Doria, presentes en la Muestra, Sábato dijo que se consideraba un hombre de cine que quiere hacer films de cultura y no políticos. "Respetamos sin embargo el cine político —afirmó— y exigimos el mismo respeto para nuestra opción de cine. Queremos además llegar a un diálogo con todos los cineastas y, sobre todo, con nuestros compatriotas, dentro y fuera del país, porque creo que los ar-

gentinos tenemos algo más útil que el odio que compartir y esto es el amor que sentimos todos por nuestro país". Refiriéndose también a la contraposición de cine rural y cine urbano, Sábato afirmó que en la Argentina hacer cine sobre campesinos es difícil porque hay muy pocos. Menos de los que tiene Francia que nunca se ha ocupado del campesino en su cine "Nuestro cine es urbano y europeizante —añadió— porque la mayoría de la población es argentina sólo de primer o segunda generación. No nos avergonzamos de que nuestra cultura sea europea y, sobre todo, afirmamos que esta cultura es particular y nuestra".

## Seminario sobre censura

**B**RASILIA (Especial para Todo Cine). El presidente del Consejo Superior de Censura, Euclides Mendonça, cerró oficialmente en Brasilia la última fase del Seminario Nacional sobre Censura, del que participaron representantes de las fuerzas de seguridad y de la Policía Federal. Se trataron temas referentes a la legislación oficial y a una "mejor forma

de ejecutar la censura adecuándola a la nueva realidad socio-política brasileña". Arabella Chiarelli, miembro de un grupo asesor vinculado al ministerio del interior criticó la actual legislación sobre censura recomendando su inmediata modificación. Señala que el teatro y la televisión deben tener el mismo proceso de apertura que se dio en la cinematografía, permitiendo de esa manera una labor de producción más amplia no atada a condicionamientos o restricciones. Por otro lado reconoció que aquellos que tienen la responsabilidad de legislar deben procurar no contrariar el espíritu de libertad que anima a todos los que de una u otra manera tienen que ver con este proceso político. Se hizo referencia durante el seminario a la película **Calígula** que continúa provocando gran polémica en los medios oficiales. No se trata ni mucho menos de una versión romántica sobre el Imperio Romano, es contrariamente, la radiografía más descarnada de la corrupción y el crimen. La película fue prohibida en Brasilia generando una verdadera ola de protestas. El tema ha llegado hasta el Ministerio de Justicia sin que hasta el momento se haya resuelto nada en pro o en contra de su exhibición.



Sonia Braga: después de la "Iracema" es el símbolo sexual de Brasil.



# LATINOAMERICA AL DIA



Alvaro Pacheco, de Artenova Films.  
Con la liberalización de la censura,  
su empresa producirá  
"porno-chanchada"

## El "Infierno" en Biarritz

**D**el 22 al 27 de setiembre se llevará a cabo en Biarritz el Tercer Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano que presentará un mayor número de películas, y de diferentes países, que en ediciones precedentes. El gran número de obras y de países candidatos han obligado al delegado general del Festival, Guy Braucourt, a no admitir en esta ocasión más de dos películas por país, lo que hace posible ampliar el panorama geográfico. Cuatro películas han sido ya seleccionadas, lo que representa la cuarta parte de la selección oficial del Festival.

Argentina estará representada por **El Infierno tan temido** dirigida por Raúl de la Torre. España estará representada por dos películas: una catalana y una castellana. La primera es **Gary Cooper, que estás en los cielos**, film de Pilar Miró, la primera mujer que ha dirigido telefilms dramáticos en televisión española. La segunda es **El Vicari D'Olot**, de Ventura Pons, realizador que presentó en Cannes 1978 un documental en la sección "Una cierta mirada", "Ocaña retrato intermitente". La cuarta seleccionada es **Dios los cría**, película de Jacobo Morales. Con ella ingresa por primera vez a Biarritz Puerto Rico y entra a formar parte de la producción latinoamericana seria y exportable.

Es de destacar que la selección 1981 del Tercer Festival de Biarritz, comprende hasta ahora dos comedias entre las cuatro películas escogidas. Esta tendencia podría confirmarse con el resto de la selección en este certamen al que se le ha reprochado ser "demasiado serio" y "demasiado violento".

## Uruguay: la crisis se mantiene

**U**RUGUAY tiene cuatro empresas que distribuyen el material. El resto forma parte de la improvisación y la aventura. Ocurre que el cine como negocio cada vez es menos rentable". Horacio Prado, responsable de la empresa "Arur" de Montevideo aprovechó su fugaz visita a Buenos Aires para establecer nuevos contactos y ampliar el plan de actividades para lo que resta de la temporada 1981. "La crisis del negocio cinematográfico uruguayo se mantiene. No es posible analizar la marcha de esta actividad sin tomar en cuenta la situación económica general que afecta a nuestros países. Los Estados tendrían que legislar en defensa del cine, no sólo como negocio, sino como vehículo de difusión y cultura. Nuestra empresa ahora trabajará con todos los circuitos. Si bien con Gluksman Cinesa seguimos manteniendo la misma relación comercial, hemos dejado de estrenar con exclusividad en el cine Trocadero.

Ahora hemos estrenado **Los incorregibles** en el Censa, y **Cruising** en el 18 de Julio. La primera obtuvo buenas recaudaciones, pero en general las cifras tienden a disminuir como consecuencia del alejamiento del público de las salas. Esto atribuible a la carencia de poder adquisitivo en la población. La gente piensa mucho antes de ir al cine y elige lo que cree que habrá de satisfacer sus expectativas.

De todas formas soy optimista. El cine no morirá jamás, aunque cada vez parece tener más enemigos dispuestos a destruirlo"...

## Super 8 en Venezuela

**E**n 1976, gracias a la asociación de Cine Amateur, el Super 8 fue presentado oficialmente y por primera vez en la Cinemateca de Caracas. Antes de esta fecha, todas las películas en Super 8 hechas en Venezuela tenían un carácter familiar y no profesional. Julio Neri organiza, en 1976, el Primer Festival Internacio-

nal de Vanguardia en Super 8, en el cual participaron más de 250 películas. A partir de este encuentro, muchos cineastas venezolanos se interesaron por este formato cinematográfico, mucho más accesible a sus posibilidades financieras y con el cual tenían una gran libertad de acción. Cinco años después el cine venezolano es más conocido por su producción en Super 8, que ha ganado muchos premios internacionales, que por su producción en 35 mm.

En el marco de Quincena de Realizadores de Cannes, un joven director venezolano, Diego Rísquez sorprendió gratamente a la crítica con el film **Bolívar, Sinfonía Tropical**. El punto principal del film es profundizar la personalidad de Simón Bolívar más allá del bronce. Hay una aparente contradicción entre la visión histórica y las revelaciones que surgen luego de la investigación del propio director. **Sinfonía Tropical** será ampliada a 35 mm ya que a varios productores les interesó el producto y piensan lanzarla en los Estados Unidos con un costo aproximado a los 200 mil dólares.

Venezuela se ha convertido por propio peso en uno de los productores y distribuidores más importantes de cine en Super 8. Una buena manera de conquistar el mundo a través de la imagen.

## Inflación e impuestos

**S**alvo la gigantesca Rede Globo, toda la televisión brasileña sufrió en 1980 debido al constante aumento de precios debido a una inflación de más del 100 %, aparte de los altos impuestos. Arthur Wallach, de Vanguardia, que hace dos años tuvo a su cargo tareas de distribución de TV con Marcelo Barbosa y Wilson de Rezende, declaró que "Globo sigue vendiendo bien sus spots y produciendo más, pero los demás se endeudan cada día que pasa. El mercado sigue cayendo, y las compañías de tabaco y cigarrillos, por ejemplo, reducen su publicidad para afrontar la situación, en tanto decayó un 50 % la venta de productos envasados. Sin embargo, donde realmente se sufre es en los costos de operación, cada vez más grandes, no en la compra de programas".



# REFLEXIONES CON SORIANO DE CUERPO PRESENTE

**H**ola, cómo te va Pepe?, tal vez esta sea la única pregunta que debe formular un periodista a ese ser humano que es Pepe Soriano. Después comienza un aluvión de cosas y uno, el periodista, se olvida de encender el grabador o de tomar algún apunte. Lo que sucede es que se mete de lleno, escucha e internaliza los conceptos idóneos abastecidos de calor y sinceridad, entregados por la sensibilidad de quien es por suerte para nosotros, un actor.

—Decís que mi casa es cálida, es verdad y ¿sabés por qué?, porque la hice yo.

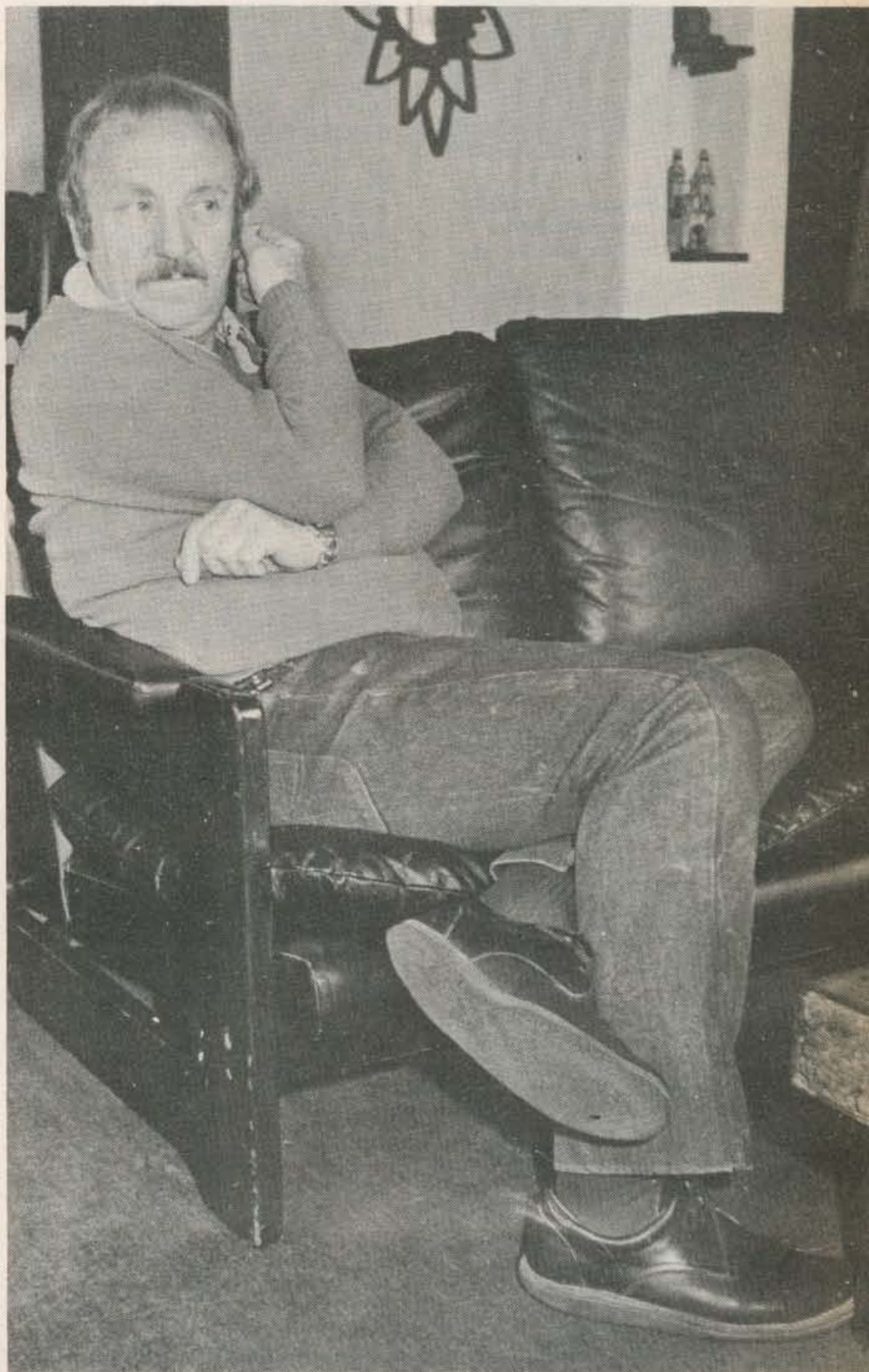
Y ya uno se apoltrona en un cómodo sillón de dos cuerpos, observa los muros blancos, un techo curvo de ladrillos, un hogar de leña y el sol que se sienta al lado y entibia con su presencia el principio de una charla.

Desde allí se mira Buenos Aires desde arriba, ese inmenso Río de la Plata que nos aísla de las epidemias de afuera, cuando la mayoría de las veces las epidemias están adentro.

Dos guitarras enfundadas, ahí paradas junto a un órgano y encima el teléfono, un perro alargado que al principio ladraba, enseguida después del timbre: también él depositó su energía frente a la mesa ratona.

—Cuando en la casa te rodeás de cosas que querés, que afectivamente estén cerca tuyo, aunque individualmente no tengan a lo mejor valor monetario, pero basta que aquella cerámica te la haya regalado una amiga o aquella parrilla la haya hecho un herrero amigo y vos puedas tocar la viola y compartir el vino, entonces la cosa es cálida y esto sucede cuando uno tiene para proyectar dentro del ambiente que lo cobija.

Y se levanta y va a buscar café, lo tengo que calentar, grita desde la cocina. Nuestro fotógrafo se va, el café viene frío. Qué chambón, está frío, Pepe se da cuenta y sigue la



*"...La amistad no se compra con dinero, uno puede tener una empresa, fabricar un imperio, pero término medio no va a vivir más de setenta años...", nos dijo Pepe Soriano en una charla libre de formalidad.*



charla. Conversamos acerca de la soledad del hombre, del dinero, del barrio, del interior y del exterior, el festival de Río Hondo y del creador, de los 21 elencos que representarán piezas de autores argentinos. Por fin, llegó el café caliente y de buen aroma.

—En este momento soy algo así como un desocupado, yo no hago

pa hay una pileta con agua caliente y es lo mismo, me despejo, charlo con gente...

El sol se va despidiendo, su compañía es reemplazada por las primeras luces de la ciudad.

—Quien tiene una tarea creativa, debe atender a las señales que el pueblo emite, captarlas y devolverlas convertidas en obras de arte.



Pepe Soriano y nuestro director:  
"...El miedo desgasta, los intereses creados congestionan y la falta de claridad en los objetivos nos vuelve hipócritas", nos dijo Pepe, entre reflexión y reflexión.

televisión—. Hablamos de la soledad, pero no en abstracto, pusimos ejemplos concretos. Pepe contaba sobre las crisis casi cíclicas de los hombres, dónde hay insatisfacción, rompimiento y un volver a construir más preciso, más adulto. aquel ser que trata de ocultar sus crisis, de eludir sus compromisos con él mismo, lo único que consigue es acumularlas, convirtiéndose en un artefacto explosivo.

—Yo me peleo con vos y digo no pasó nada, me peino, me empilcho y me voy a bailar.

La cosa estaba clara, cuanto más se gambetea la realidad, más se pierde cuando la enfrentamos.

—Con dinero podés comprarte el departamento, las pilchas, el coche, 5 cámaras fotográficas, y después qué.

La amistad no se compra con dinero, uno puede tener una empresa, fabricar un imperio, pero término medio no va a vivir más setenta años y si no puede disfrutar de la vida porque su tiempo lo dedicó a hacer plata, entonces es un pobre solitario incapaz de dar y las cosas que lo rodean van a ser frías como su gestor, sobreviene la inutilidad.

—Casi todas las noches voy a nadar a Defensores de Belgrano, es un club de barrio, no es el gran club, pero debajo de una gran car-



"...Uno debe ser atravesado por la sensibilidad de su comunidad, y luego con su obra su sensibilidad debe traspasar a la comunidad..."

La preocupación del ser humano y del actor comienzan a tomar vigencia. Vida, arte y mensaje son tres palabras que encierran un concepto que las mantiene ligadas; según Soriano no hay una receta para poder captar lo que el pueblo emite, él está integrado a la vida de su gente y de su barrio; a veces realizando tareas domésticas como lo es ir de compras, comer un cacho de queso en la quesería del Toto Pavura y deleitarse con los buenos tangos que éste graba en sus cassettes.

—Uno debe ser atrevesado por la sensibilidad de su comunidad y luego con su obra, su sensibilidad debe traspasar a la comunidad.

Estar atento a lo que toda comunidad emite no implica al populismo, el tener interlocutores válidos, es contar con méritos para ser escuchados, lo tremendo es la indiferencia.

—Tengo bien asumido de dónde vengo y por esto no me es jodido manejarme, la mayor dificultad que tendría es hacer el papel de un aristócrata.

Pepe es un hombre de la clase media y en ella se inserta internalizando sus variados matices, sabe que su realidad pasa por el país y hablando su idioma llevó su arte por distintos lugares del mundo, enfrentando a hombres de otras culturas con la nuestra; así, comunicándose, llegó a tener el eco favorable, como por ejemplo en Israel; lugar al que piensa volver en abril del año próximo. Llevará debajo del brazo, algo más que sus libretos, será el promotor de una semana del Cine Argentino en Israel.

—Los 21 elencos hacemos un esfuerzo en el cual nadie cobra un peso, lo hacemos para revitalizar el teatro Argentino, da bronca que algunos se abran.

El miedo desgasta, los intereses creados congestionan y la falta de claridad en los objetivos nos vuelve hipócritas.

Cuando hay vanidad se quiere ser estrella y es muy difícil llegar a tener la humildad para ser actor.

Ya es noche cerrada y todavía quedan compromisos por cumplir, las reflexiones quedan esbozadas, seguro serán analizadas una y otra vez en esta casa amiga. Siempre habrá un Pepe Soriano tejiendo sueños y nosotros alentándolos.

**Eduardo Wolfson**



# KRSZYSTOFF ZANUSSI: UNA POLONIA VISCERAL Y REBELDE

Un país que ocupa un lugar clave dentro de aquellos que viven bajo la órbita socialista, es el que constituye Polonia, país que junto con Checoslovaquia han dado el mejor material cinematográfico de los últimos tiempos, en lo que se refiere a films concebidos y realizados dentro del área aludida. El segundo de los nombrados sólo ha reafirmado su establecimiento bajo la órbita soviética en la última década, habiendo tenido con anterioridad una evolución más occidentalizada que sus vecinos. En el primero, una fuerte élite intelectual ha sabido mantener un claro nivel de independencia y coherencia interior, cuyo mayor baluarte lo constituye su análisis profundo del hombre desde un aspecto claramente filosófico. Esta situación particular, acentuada, posiblemente, por la ocupación nazi durante la última guerra han desarrollado dentro de Polonia los estándares culturales más claros, los únicos que son capaces de enfrentar cara a cara la hegemonía del Kremlin. Así, y como factor reiterado en sus obras cinematográficas —sobre todo en aquellas que han trascendido las fronteras— es el análisis del hombre y su rol en la sociedad. Esto, a primera vista parecerá ser un tema cargado de complejidad, pero no lo es ya que la utilización de metalenguajes para expresar sus convicciones ha llegado a un desarrollo tal que la clairdad se conjuga con lo elaborado. Pero lo fundamental de todo este cine es que se dirige pura y exclusivamente al hombre, tal el caso de Andrzej Wajda (**Las señoritas de Wilko**), que define en forma extremadamente hábil los problemas y las ansiedades de un pueblo.

Krzysztof Zanussi es otro de los grandes directores que ha dado el cine polaco. En él, el lenguaje de la imagen cobra una nueva dimensión totalmente revitalizada por la juventud, por la intelectualización que sobrevino en los años '60 que aunan en una sola personalidad to-

dos los factores claves para la gestación de nuevos conceptos fundamentales.

En otro orden de cosas, Zanussi, lleva consigo una "constante", casi matemática, casi bergmaniana en cuanto a una obsesión: el hombre, su libertad y la muerte...

Sus personajes llegan siempre a conclusiones terribles, complejas, filosóficas. El cuestionamiento, el descreimiento, ante lo no tangible y la vuelta siempre a un rincón solitario en el que finalmente se recluyen.

"Iluminación es una palabra y un concepto utilizado por San Agustín. La palabra y el concepto duraron mucho tiempo en la Edad Media, en todo el pensamiento contemporáneo de aquella época. Según este concepto, el conocimiento puede lograrse mediante la iluminación intelectual. En un momento de esa iluminación, el intelecto percibe la verdad directamente, así como los ojos perciben el mundo real. Lo percibe directamente sin mediación del razonamiento. Iluminación no es entonces un momento de éxtasis, no es un éxtasis fuera del pensamiento, un encantamiento. Es una poderosa intensificación del pensamiento, y el camino para lograrlo es el estado de pureza del corazón.

Esta es más importante que la actividad del intelecto".

Este pensamiento del profesor Wladyslaw Tatakiewicz al iniciarse la proyección de **Iluminación** marca un momento clave en la carrera de Zanussi: la pureza del corazón. Sus personajes, como los de **Balance de un matrimonio joven**, **Vida familiar**, son inocentes, son puros, sencillos que víctimas de un entorno negativo sufren, dudan...

Los films de Zanussi aparecen así como estructuraciones casi científicas, como ecuaciones, a la manera de tragedias griegas con un final predestinado. Aguardando el estreno de **Espiral** un film anterior a **El factor constante** y **Los**

**caminos de la noche** —su última realización—, se puede desprender de su filmografía la claridad en cuanto objetivos: sociales, psicológicos, sociológicos, humanos...

En **El factor constante** se dan todas esas claves, quizá con mayor claridad que en sus anteriores films, a través del drama de un técnico obrero que ve en el alpinismo el único recurso para vivir una libertad solitaria, la que aparece así como la única salida de los hombres que Zanussi refleja en sus films.

Zanussi representa el pensamiento lúcido y consciente de un país que lucha, que ha sabido desarrollar su intelecto y que ha logrado hacer del acto de la creación un verdadero rito, su "constante".

C. D. M.

## *Las constantes de la vida*

**E**n "El factor constante" usted se dirige al mundo de los alpinistas, un deporte que en cierta época hizo furor entre los intelectuales polacos. ¿Esto se debe a algún motivo en especial?

K. Z.: Es una pasión que data del siglo pasado, cuando comenzó a practicarse el alpinismo. En un principio deporte de élites, esta práctica luego se democratizó a tal punto que los aficionados de la actualidad no consiguen plazas para practicarlo, acentuado esto por el hecho que Polonia tiene una sola cadena de montañas. En principio, los intelectuales veían en él un pretexto para reencontrarse con la naturaleza y hacer de ello una escuela de coraje, de endurecimiento. En esos tiempos fue sociológicamente ligado a los científicos, que apreciaban de él la práctica individual, favorable a la imaginación.

**¿A qué nivel de conciencia está aplicado el simbologismo de este deporte en su film?**

K. Z.: He querido hacer de él un





Los films de Zanussi, revelan la estatura de un creador de rasgos personales en el mundo actual.



En cada obra del joven y celebrado realizador polaco, existe siempre un substrato metafísico.

contrapunto de la vida "de plástico" de la cual el alpinismo podría constituir el otro extremo. Los planos de montaña, tomas de avión, tal como el héroe jamás ha podido ver, son, evidentemente, para interpretar simbólicamente: expresión de su deseo de pureza, de claridad, de distanciamiento...

Ahora bien, él termina como un lavador de ventanas; es necesario ver en ello la evocación de una suerte de "alpinismo pobre", según la cual se parece afirmar que en Polonia sólo se puede aspirar a ese ideal...

K. Z.: En absoluto, además, me cuidaría mucho de afirmar algo de ese tipo. Mi propósito es mucho más general ya que quiero, simplemente señalar con énfasis que el ideal humano, material, no puede ser suficiente, se puede tentar aproximarse a él, cultivarlo. Pero existe otra cosa, que los creyentes denominan **providencia**. De todas formas, es una fuerza fuera de nuestros cálculos, contra la cual nadie está inmunizado y que persigue, obsesiona nuestra existencia. El film no abre juicio definitivo sobre el tema. La última escena no se presta a equívocos, al menos en este plano: el héroe queda suspendido en el vacío, expuesto... A lo largo del film se afirma como honesto e idealista, pretende no tener otras motivaciones. En la realidad su verdad es más compleja...

**¿Exageraríamos si la definiéramos como un personaje "jansenista"?**

K. Z.: Se puede, en ciertos aspectos. Pero aproximadamente este personaje se siente menos "elegido", que obligado; obligado por una tradición que lo incita a conducirse, como lo hace, como todo el mundo debería conducirse, pero que, en definitiva, lo pone en conflicto permanente con el mundo que lo rodea.

**La mayor parte de sus films parecen contar historias de "resistencias": a la corrupción, a la deshonestidad, a la mediocridad, etc....**

K. Z.: Estamos obligados a la resistencia. Entre nosotros, las influencias de Occidente son insinuantes, porque son agradables. A menudo ellas se oponen a nuestros valores; se afirman como un desafío a nuestra cultura. Nosotros somos tanto más sensibles a ellas cuanto más grande es nuestra con-



ciencia de pertenecer a una cultura mortal, fácilmente destructible.

En Francia, el sentimiento de la decadencia no es más que especulativo: allí uno no puede pensar verdaderamente que el mundo pueda existir sin los franceses mismos. En Polonia nosotros hemos vivido la experiencia de la exterminación. Por extrapolación tenemos la sensación casi física de que el mundo puede seguir existiendo sin nosotros, certidumbre difícil de traducir en palabras pero que es la resultante en la historia de nuestro país. Nosotros hemos visto naciones, clases, estructuras, desaparecer, sabemos que es posible, y lo sabemos de una manera carnal. En Francia, por ejemplo, me parece que nada ha cambiado (ni las clases, ni siquiera los partidos políticos), esto oculta la lógica de una evolución que, lo sabemos, va hacia la decadencia...

Nuestra cultura, no proyecta ninguna reflexión existencial, ni la muerte, ni ningún valor superior a la vida individual.

El placer inmediato como única certidumbre, es suficiente en el plano individual...

**Sus personajes son "solitarios". ¿Es éste un corolario inevitable?**

K. Z.: La palabra inevitable no se puede decir nunca. Por mi parte he reaccionado violentamente contra el colectivismo, contra todo sistema impuesto que rehusara la responsabilidad individual. El personaje de **El factor constante** encuentra algunos interlocutores: su madre, un amigo, una mujer. Pero sus elecciones esenciales, las hace a nivel individual, no como miembro de un grupo o partido. Pienso que así deberían ser las cosas, que es a nivel personal que la elección moral debería concebirse y que la adhesión a un grupo o, partido no debería ser más que la consecuencia de esta elección.

**Sin embargo, sus personajes parecen estar siempre en duda, como en suspenso...**

K. Z.: Es que la lucha que esta posición implica no se detiene jamás. Las elecciones deben repetirse todos los días, para evitar el confort y el conformismo. Es por eso que propongo siempre personajes cuya evolución no cese de inquietarme. Muchas veces me pregunto lo que le ha sucedido al personaje de **La**

**estructura de cristal**... Nada está dado; la vida está plena de imprevistos. Veo las cosas continuamente en movimiento y cuestionadas permanentemente.

**¿No influye en su filosofía el hecho de que haya recorrido muchos países del mundo, como pocos directores polacos lo han hecho?**

K. Z.: Un film es, fatalmente, el resultado de una experiencia personal. Mis viajes me permiten confrontar mi experiencia con las de otros realizadores, con otras realidades, pero es un privilegio poco

han escapado. Se me resistió, por todos lados, todo el tiempo y en su materia misma. Es el único de mis films en el que la materia me decepcionaba, me traicionaba. La historia se contaba mal. He debido cambiar la narración, cambiar al héroe; quizás el film haya ganado, no lo sé. Honestamente, no sé lo que ha pasado...

**Entre las imágenes de este film —todas significantes— no se deja de reencontrar el tema del dolor, de la muerte...**

K. Z.: Porque en la vida, el dolor y la muerte encuentro mis preocupa-



*Una obra dedicada a explorar la condición humana y sus transformaciones: tal, el quehacer de Zanussi.*

común en Polonia, como en los otros países de nuestros bloques. Cuando al final de **El factor**... mi héroe es privado del pasaporte, esto significa mucho: pierde todo lo que había ganado al principio.

**A lo largo de su filmografía se desprende un fuerte rigor descriptivo también aplicable en el caso de "El factor constante". En el caso del sentido ambiguo que en algún momento parece tener, el film no se le escapa...?**

K. Z.: El cine, cuando toca lo abstracto, es siempre ambiguo, o se degrada. Entre el riesgo de ser ambiguo y el de ser simplista, prefiero siempre la ambigüedad. Preciso esto, es verdad que en **El factor** existen cosas que a me

ciones, como preocupan a mis semejantes. En el film, estos temas no me abandonan nunca... Yo pertenezco a una cultura que no protege contra las injusticias de la naturaleza.

Y el sufrimiento es la injusticia suprema... Esto arruina la visión del "mérito" de la lógica. Es necesario encontrar una justificación o admitir el caos del universo. Allí radica mi interés principal, es lo que trato de traducir (al resto puedo aproximarme por medio de los estudios filosóficos).

La ambigüedad es por excelencia, el dominio del arte. Lo que busco expresar, escapa a los lenguajes precisos, rigurosos, intelectuales.





*Una cinematografía que emparenta con la de autores como Bergman, Wajda y otros pensadores visuales.*

## Ahora, los caminos de la noche

**E**n "Los caminos de la noche" (Les chemins de la nuit) parece volver al tema de la cultura como obstáculo a la comunicación.

Es este film filmado en la República Democrática Alemana parece mantener esa curiosa permanencia...

K. Z.: La cultura es un fenómeno integral. No se puede ser cultivado con su cerebro y escapar a las consecuencias morales de esta cultura. La cultura es un modo de vida;

si su integridad está cuestionada, se crea un desequilibrio que lleva a una falsa cultura. La cultura no es el conocimiento de la poesía de la escuela provenzal (para hacer referencia al personaje de mi film), es la consecuencia de un desacuerdo con la sociedad por el cual se lleva al individuo a evolucionar. Lo que he querido decir con **Los caminos de la noche**, es que no es suficiente ser sensible a ciertas frecuencias. Si se opone la cultura a la Naturaleza, yo estoy por la cultura. La guerra no revela más que el lado bestial de lo seres. La "naturaleza", el costado natural no es rico en sentidos. El sentido llega a través de la cultura.

"Los caminos de la noche" es

su primer film de carácter histórico, y también, más convencional en lo que respecta a la puesta en escena además de ser más ambiguo que los precedentes...

K. Z.: Para realizar mi primer film en el extranjero, y facilitar mi diálogo con un público que suponía exigente, elegí la concesión para poder controlar mejor mi tema. El lado cultural y político es muy difícil de dominar, lo que explica, sin duda, el que no estuvo exento de concesiones...

**¿Es simbólicamente, un film nocturno? A través de él se trata de describir la desaparición histórica de una clase, la aristocracia...**

K. Z.: Siento cierta nostalgia con respecto a esta clase que ha desaparecido en toda Europa después de la Segunda Guerra Mundial (y no solamente en nuestro bloque). Ha desaparecido o ha perdido su nobleza... Pero lo que cuenta, en los hechos, es la actitud individual. Es la traducción de este miedo, que es el mío, de ver a la sociedad llamarme a hacer cosas que no apruebo y que pueden llevarme a medir los límites de mi coraje y mi resistencia.

El lado histérico, la anécdota, el pasado sirven para dar al film parte espectacular. Pero el sentido profundo, es el análisis del comportamiento de alguien con quien uno se puede identificar (uno se identifica fácilmente con cualquiera elegante y cultivado), para denunciar su posición exteriormente simpática y llena de buena voluntad, pero profundamente culpable. Este personaje no ha arriesgado su lugar en la colectividad; mide mal su parte de responsabilidad colectiva.

**¿En cuanto a proyectos...?**

K. Z.: Un film que se llamaría **El contrato**. Un tema complementario de **El factor...**, un film maligno del cual detesto a casi todos los personajes. Se trata de mostrar el acuerdo natural, espontáneo que existe entre los viejos y los nuevos privilegiados, los que encuentran fácilmente un lenguaje común con respecto al materialismo del cual se sirven. Espero que sea un film desagradable que provoque mucha irritación. Espero lograr un gran espectáculo, poniendo en escena a muchos actores y tendiendo a mostrar que los jóvenes y los viejos, en ese medio, son idénticos, es decir, esencialmente negativos.

Todo Cine - 21



El cine "entra" a los museos de cera...

# ENTRE HALE Y GRIFFITH: LA IMAGINACION Y EL ARTE

Poco tiempo después que los Lumière comenzaran su labor cinematográfica en Francia ya pululaban en EE.UU. numerosos títulos de no más de 50 segundos que en número de 10 u 11 conformaban un programa. Inicialmente fueron los museos de cera los que destinaron algún espacio (algún rincón) para la proyección de películas, que con posterioridad merecieron el privilegio de ser ubicados sobre los accesos para que los visitantes no se detuvieran demasiado tiempo ante ellos. Algunas de las primeras sesiones tuvieron lugar el 23 de abril de 1896 en el teatro de variedades de Koster y Bial con un programa que comprendía un número de music hall, un documental sobre el Pacífico, un gracioso encuentro de pugilato, una sátira sobre la doctrina Monroe, que demostraba que el cine estadounidense comenzaba a desarrollarse en absoluta libertad temática. Albert E. Smith, de los Estudios Vitagraph, viaja hasta Africa del Sur para filmar la lucha en medio de la guerra anglo-boer. Otros tomaron camino rumbo a Cuba y dejaron importantes documentos de la guerra entre España y Estados Unidos. Un inteligente empresario, George C. Hale crea las famosas Hales Tours (Giras Hale), que ya en 1903 se realizan dentro de un vagón de tren especialmente acomodado para la proyección en su interior.

En un determinado momento, cuando la gente ya se había acomodado, se apagaban las luces y en la parte posterior comenzaba la proyección de films al tiempo que la "extraña sala" era sacudida por medio de ballestas que simulaban los movimientos del viaje. Por supuesto, las películas eran tomadas desde la plataforma de un tren. Había comenzado una época de ilusión, hecho confirmado casi con simultaneidad en Francia por Georges Méliès que comenzaba su aventura.

La imaginación y temas adaptados como Guillermo Tell o La cenicienta creando un primitivo "fandango encadenado". En EE.UU. en el seno de la empresa (lease trust) liderada por Thomas Alva Edison trabajó un director e iluminador: Edwin S. Porter, un electricista que con **El gran robo del tren** (The great train robbery) descubrió que el relato podía ser más que lineal, hecho confirmado por la variedad de escenarios, en los Estudios Edison de Nueva York y el campo. En lugar de insistir con el encadenado inicia la era del **montaje**, constituyendo la primer acción paralela de la historia del cine (ladrones huyendo y perseguidores iniciando la carrera). Con 350 dólares de producción y en 8 minutos se daba una concreta y sólida lección de cine. Con ella este arte-industria naciente comienza a desarrollar un estilo que sería constante, acentuado en nuestros días: la violencia.

Las "copias" no tardaron en aparecer y también la proliferación de salas populares: los **nikels odeons**

(llamados así ya que el costo de la entrada era el de una moneda de cinco centavos confeccionada en ese material). Los inmigrantes colmaron las salas de cine, esto debido a que la imagen visual no necesitaba traducción alguna.

Los administradores de estos locales son aventureros de todo tipo, inmigrantes de los "ghettos medievales" europeos, como el tintorero húngaro William Fox, el peletero húngaro Adolph Zukor y los cuatro hermanos polacos Warner. Los teatros con rudas banquetas, pisos de aserrín y pianos que acompañaban con su sonido las proyecciones colmaban los "galpones" o museos de turno. Una hora de show. Aparecieron todo tipo de films tanto de aventuras como moralizantes. En 1907 ya eran miles las salas que cubrían el territorio norteamericano.

1908 fue el año de la Biograph y allí apareció por primera vez en la



En los comienzos del gran cine americano el rostro de William Hart (Rio Jim).



# TEXTOS

## LA IMAGEN ROMANTICA

palestra la figura de David Wark Griffith, un creador en la indigencia. Hijo de una acaudalada familia sudista venida a menos después de la guerra de secesión y que fue contratado luego de haber trabajado para Porter a quien tuvo la intención de vender un guión basado en *Tosca*, el drama de Victorien Sardou. Porter lo contrató en cambio para actuar en *Rescued from an Eagle's nest* (Rescatado del nido de un águila) uno de tantos films del Oeste. Biograph contrata sus servicios como libretista. A Griffith, como a todos los actores de teatro de la época, no le gustaba trabajar en cine. Fueron 3 años actuando con nombre supuesto. Pero pocos saben que simultáneamente dirigió algo así como 300 títulos cortos. Griffith descubrió los fundamentos de un arte que comenzaba a tener un lenguaje propio, con sus propias estructuraciones y una clara gramática. Con él, aparecieron IRIS-IN, técnica por la cual sobre una pantalla oscura aparece un punto de luz que gradualmente se amplía hasta descubrir toda la escena. Al terminarla, utiliza el proceso inverso denominado IRIS-OUT.

También explotó las viñetas y el enmascaramiento o "masking" también la iluminación de las tras de la escena (back lighting) que desarrolló junto a G. W. "Billy" Bitzer, un fotógrafo de excepción, el maestro del "flou" y del "padding", así como del control de continuidad temporal.

El origen irlandés de Griffith le llevó al análisis moral y al verbalismo a veces inútil, o la exaltación temática, pero Kentucky y Georgia se encargaron de influir en sus creaciones. Fue en 1908 cuando comenzó como actor en *Las aventuras de Dolly* y en *Edgar Allan Poe* (1909). Entre sus tres centenares de films se encuentran piezas como *Pippa Passes* (090) con efectos luminicos de la luz del alba sobre el muro de una habitación o *El fabricante de violines de Cremona* (1910), con Mary Pickford; El hielo del destino y la influencia del expresionismo alemán, cuando Griffith sentencia: "En el cine no hay naturaleza muerta". Y estuvo en lo cierto. El cine estaba creciendo. El cine ya era "vida".

Claudio Daniel Minghetti

El lenguaje de la imaginación en el cine a través de los tiempos ha dado pie a Frank D. Connell para desarrollar un estudio acerca de los mecanismos por los cuales se ha llegado a personajes como Tarzán o Frankenstein, relacionando este acto creador con escritores como Byron, Proust, Wordsworth o Descartes. De esa lingüística propia del cine, McDonnell ha sabido analizar al film como una nueva clase de literatura con respecto al sueño, al que ve como imagen onírica de la propia realidad. De su libro *El cine y la imaginación romántica* (Editorial Gustavo Gili) es el fragmento que a continuación se transcribe.

### 1. El sueño de Adán: la prehistoria romántica de un arte

**E**l 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 Bazin, el gran historiador y crítico cinematográfico francés, en su ensayo "El mito del cine total".

"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 Bazin, 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 esta argumentación en el citado ensayo, Bazin 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 posromántica del siglo XIX.

Naturalmente, semejante visión del cine tiende a superidealizar el arte: como es sabido, algunos de los más importantes progresos de la historia de la tecnología cinematográfica, e incluso algunas de las más grandes obras del arte cinematográfico, se han producido más por los intereses de la economía del sistema que por un "mito" del "cine total". Sin embargo,

me parece que se trata de una de las posturas más penetrantes sobre el fenómeno cinematográfico propuestas hasta hoy. Si el cine ha adquirido una gran significación para nosotros, si se ha convertido sin lugar a dudas en el arte de nuestra época, ello no se debe a una serie de progresos accidentales del gusto del público, ni tampoco a la eficiencia y energía del mercado cinematográfico monopolizado por los grandes estudios norteamericanos y europeos. Por el contrario, si el cine ha llegado a ser nuestro arte es precisamente porque sigue planteando y explorando aquellos problemas de realidad, percepción, significado y conciencia que constituyen un aspecto vital de nuestra herencia literaria del romanticismo.

Esta es, de todos modos, la suposición en que se basa la "lectura" filmica que sigue. Y de ahí el título de este capítulo, "El sueño de Adán". La frase procede de una carta de John Keats, al cual, quizás en mayor medida que a cualquier otro poeta romántico, le obsesionaba y alentaba su personal sentido del romanticismo en la historia de las ideas y del romanticismo como profecía del futuro. El sábado 22 de noviembre de 1817, Keats escribió a su amigo Benjamin Bailey: "Tengo absoluta certeza de los afectos del corazón y de la verdad de la imaginación. Lo que la imaginación percibe como belleza debe ser verdad —existiera o no antes—, pues tengo de todas nuestras pasiones la misma idea que del amor: en su expresión más sublime todas son creadoras de belleza esencial. (...) La imaginación puede compararse con el sueño de Adán, quien al despertar se encontró con que era verdadero".

Además de su gracia y exquisitez, la referencia al "sueño de Adán" contiene un complejo fragmento de historia literaria. En el Libro VIII del Paraíso perdido, de Milton, Adán relata cómo, estando solitario en el Jardín del Edén, había pedido a Dios una compañera para compartir sus alegrías. Entonces Dios le sumió en un profundo sueño, durante el cual tuvo la visión de una forma encantadora, una criatura como él, aunque tentadoramente distinta. Era Eva.

"Despareció ella, dejándome en sombras, me desperté para dar con ella o llorar eternamente su pérdida

renunciando a cualquier otro placer: Cuando ya había perdido las esperanzas, se me ofreció a la vista, no muy lejos, tal como la había soñado, adornada con todos los dones de cielos y tierra que pudieran hacerla agradable..."

El sueño de Adán es la visión de Eva, de la compañera humana que provocará su caída en la historia —en nuestra "realidad"—, así como su recuperación final de la caída. Y Milton, como el gran poeta prerromántico que era, nos presenta deliberadamente la visión onírica, el ideal de Eva, como causa de su realidad, del mismo modo que Bazin, como el gran crítico posromántico que era, insiste en la visión del arte como causa de su realización física.



Hoy nos aflige porque compromete al del ser humano, se atenta directamente porvenir; la censura no es un problema en contra el derecho a progresar que tiene sí, tiene consecuencias previsibles. Cuando se imposibilita el desarrollo creativo toda la comunidad. Los preconceptos, los tabúes y los prejuicios transforman al

# ¿LA CENSURA ES CONSTITUCIONAL?

**E**s constitucional la censura cinematográfica? ¿Puede el Ente de Calificación, con la única limitación de las restricciones establecidas por la ley 18.019 de censura prohibir o cortar películas? Para contestar a esta pregunta es necesario examinar previamente algunos aspectos de nuestra constitución que han suscitado la polémica entre los juristas.

En el momento de la adopción de la constitución argentina el medio de expresión de mayor relevancia política era la prensa. Si es cierto que existían otros modos de manifestación de las ideas que la palabra escrita, como por ejemplo el teatro o el discurso político, el instrumento con mayores posibilidades de difusión y de contribuir a la formación de la opinión era el diario. Es por eso que los constituyentes, y esto ocurre en gran parte de las cartas políticas aprobadas en el siglo XIX, preocupados por asegurar un sistema de libre circulación de las ideas, rodearon de especiales garantías la libertad de imprenta.

Así es como la constitución argentina en la enumeración de derechos del artículo 14 consagró la libertad de prensa y en el artículo 32 prohibió al Congreso dictar leyes que restringieran su ejercicio. En el artículo 14 se prohíbe expresamente la censura previa para la prensa y los especialistas han interpretado en forma unánime que la norma se refiere no sólo a las restricciones anteriores a la publicación sino también a las que se le pudieran hacer después.

En el curso del siglo XX adquirieron importancia como arte, industria y vehículo de ideas primero la cinematografía y la radiofonía y después la televisión. Se planteó entonces a los juristas la necesidad

de llenar el vacío normativo en relación con estos nuevos fenómenos que presentaban importantes puntos de contacto con la prensa. Frente al problema se adoptaron dos actitudes parcialmente contrapuestas. Algunos autores hablaron de una libertad de expresión que, por una serie de factores, presentaría importantes diferencias con la libertad de prensa, pero que, por otro lado, debía ser ampliamente garantizada. Para otros juristas, especialmente fuera de nuestro país, no había diferencia alguna esencial entre la prensa y los nuevos medios de difusión y éstos debían ser protegidos con todas las salvaguardias que amparaban aquella libertad. La primera de estas doctrinas es la que ha encontrado mayor eco en la Argentina.

Entre sus sustentadores se cuentan los juristas Segundo V. Linares Quintana y Germán Bidart Campos. Ambos entienden que la libertad de expresión debe ser ampliamente tutelada. Para el primero de ellos ese derecho se funda en que sería una condición esencial de la forma representativa republicana de gobierno (art. 1º), en la garantía de la privacidad de las acciones de los hombres que no ofenden el orden moral y la moral pública ni perjudican a un tercero (art. 30), y en que la facultad nacería de la soberanía del pueblo (art. 36). Para Bidart, en cambio, sería el mismo artículo 14 el que, por analogía, garantizaría la expresión pero con ciertas particularidades que obedecerían a las disimilitudes entre la prensa escrita por un lado y el cine, la radio y la televisión por otro.

La cuestión tiene su importancia. Si libertad de prensa y de expresión son una y la misma cosa la censura previa del cine queda to-

talmente vedada y la ley 18.019 sería inconstitucional. Si en cambio son derechos diferentes, con severas limitaciones y en ciertas condiciones, la censura es posible.

Ahora bien, ¿cuál es el nudo de los argumentos de los que proclaman la diversidad de los derechos de prensa y de expresión? Linares Quintana dice que: 1) la radio y la televisión no satisfacen la condición de reproducir opiniones en una cantidad ilimitada de ejemplares idénticos que puedan ser difundidos sin instalaciones particulares; 2) si los nuevos medios de difusión son aptos para transmitir imágenes y sonidos para su utilización, se requieren medios de proyección y audición; 3) el cine, la radio y la televisión actúan sobre el individuo y la masa en forma diferente que la prensa. En tal caso de aquéllos individuos estaría sometido a una especie de bombardeo sobre sus sentidos que permitirían al autor de la película o del programa televisivo manipular sus opiniones a voluntad.

Los dos primeros argumentos parecen más bien formales. El hecho de que se requieran instalaciones particulares no es obstáculo para que cualquiera esté en condiciones de acceder a esos espectáculos. En fin, en la Argentina son más los que tienen un televisor que los que compran el diario todos los días. Se consiguen aparatos de radio a 50.000 pesos y cualquiera que los adquiera estará tan bien informado sobre los acontecimientos políticos como un ávido lector de diarios que, para poder formar su opinión, tendrá que desembolsar 60.000 pesos mensuales. Hasta se podría afirmar que en una sociedad con una cifra alarmantemente creciente de analfabetismo son más democráticos los medios de difusión audiovisuales que la prensa escrita.

De mayor peso es la tercera diferencia señalada por el doctor Linares Quintana: el cine, la radio y la televisión colocarían al espectador en una situación de inferioridad.



hombre en esclerótico antes de tiempo. Muy pronto a nuestros hijos tendremos que explicarles nuestro presente para que ellos construyan su futuro y sería muy

triste legarles nuestra acefalía. La censura comienza en un decreto y termina conspirando con nuestra salud mental, que trata de sobrevivir ante tales agresiones.

## ¿CENSURA Y USURA?

Apelarian mas bien a sus sentimientos que a su inteligencia. La objeción quizá sea válida, pero solamente en relación a ciertos casos, frente a algunos filmes, a determinada televisión. Porque para poder ver otra clase de películas en el espectador no sólo se requiere atención sino además una actitud de permanente crítica. El director no entrega con frecuencia un producto del todo terminado y corre por cuenta de la percepción del espectador completar los vacíos de la obra. Muchos de los filmes de tesis son lanzados precisamente con la intención de originar el debate y el análisis y de ninguna manera de imponer un criterio al que asiste al espectáculo. Ahora bien, si cuando se dice que quien va al cine está indefenso se alude a los efectos que puedan provocar en él las boberías musicales con que en sus años de oro —y en los del código Hays— nos atormentó Hollywood —y que ya hoy son pocos los que podrían digerir— o a algunos de los engendros italianos con superdotados, cowboys infalibles y acrobáticos o enfermeras insinuantes con que hoy nos agrada Cinnecitá, entonces la afirmación posiblemente tenga cierto asidero. Pero no en relación con todo el otro cine, el honesto, el valioso, el que busca promover inquietudes, criticar lo objetable

En realidad no parece haber diferencias esenciales entre los nuevos medios de expresión y la prensa y, por lo tanto, se les debe extender la garantía del artículo 14. Censurar el cine es desde este punto de vista inconstitucional. En el caso de que una película sea pornográfica, el código penal establece penas para la exhibición obscena y los responsables podrían ser sancionados.

El cine, la televisión, la radio, son medios de difusión, de información y de exposición de opinión que deben ser rigurosamente garantizados en todo régimen que se pretenda democrático.

Juan R. Güell

En reciente entrevista de miembros integrantes de la "Asociación General de Productores Cinematográficos" con el señor secretario de información público, general de brigada Raúl J. Ortiz, se trataron temas candentes y fundamentales para la industria cinematográfica argentina. Entre otras muchas cosas, se habló de créditos y subsidios y en ese terreno el general Ortiz afirmó que "el gobierno considera indispensable la subsistencia de la industria cinematográfica nacional". Paradojalmente resulta que esta afirmación se convierte en una fabulosa duda. Porque: ¿de qué manera el gobierno quiere apoyar a una industria que, como la del cine, sobre un crédito, por ejemplo de 70 millones (viejos) debe pagarse en cuotas mensuales de 7 mil millones (viejos) de interés? Los intereses son el 70 % de los intereses de plaza, es decir, el 100 % anual sobre el hipotético crédito que nos sirve de ejemplo.

Imposible admitir semejante absurdo y no porque lo sea, sino porque en ningún tratado de economía simple podría admitirse operación alguna de semejante usura. Esta brutal antinomia resulta tan restrictiva como la que ampara —dentro de la ley del cine— el ejercicio omnimodo de la censura a cargo del Ente de Calificación, organismo que siempre consideramos que ha dejado de ser subsidiario del Instituto Nacional de Cinematografía, para convertirse en rector. O, lo que resulta mucho más grave, representar en sus aspectos colaterales tan absolutos una organización destinada a constituir un gobierno propio a la par del existente, cuando el único que debiera existir es el Instituto Nacional de Cinematografía. Pongamos por ejemplo el

caso de la película **Los crápulas**, cuyo costo bordeó —si no superó— el millón de dólares de costo de producción. Si el —o los— productores pretendieran salvarse del fracaso con un préstamo del Instituto, significaría algo muchísimo más serio que la misma bancarrota.

Por eso nos preguntamos si lo que está sucediendo es "CENSURA Y USURA", porque para las limitaciones de nuestro cine, para impedirle que cobre vuelo, para restarle las posibilidades de hacerlo internacional, para que carezca de significación temática y para que aleje al público de las salas, ya basta con la censura. Porque si le agregamos la usura, lo mejor será prohibir —en tren de querer prohibir resultaría válido— prohibir la existencia de la industria del cine. Después de todo, de tal decisión sólo resultaría un país más en el mundo que careciese de industria del cine. Y eso no es tan grave. Tampoco tienen industria de cine Mauritania, Zambia, Mogambo, Tumbuctú, Mozambique, Curazao, Aruba, las islas Vírgenes o Alaska. Nosotros, pues, podemos prescindir de esa manifestación cultural. Nos bastará con saber que en otros países el cine es cultura. Pues bien: que se embromen y que se desarrollen. Nosotros, sin cine, tendremos un aspecto menos que cuidar. Es posible que, de esta suerte, podamos llegar a vivir algo mejor. O mucho mejor, que sería lo único que nos consolaría de no poder contar con una industria de cine.

¡Ah! Me olvidaba... Los Mapuches tampoco hicieron cine.

Carlos Ferreira



## Marilyn por Marilyn

**Símbolo sexual de una época y una comunidad dada, M. M., fue un ser humano con todos sus atributos. El humor de su pensamiento, muchas veces, fue una especie de instrumento lúcido para ratificar muchas verdades. En las líneas que siguen, una síntesis de ese pensamiento.**

**Andando:** Nunca mi forma de caminar ha sido premeditada. La gente dice que ando contoneandome, pero ignoro lo que quieren decir. Lo único que hago es caminar. Nunca en mi vida me he contoneado deliberadamente, pero toda mi vida he tenido problemas con personas que afirmaban que lo hacía. En la escuela superior las demás chicas me decían: "Por que cruzas el vestibulo de ésta manera". Creo que los chicos me miraban y eso las ponía celosas pero les contestaba: "Aprendí a caminar a los diez meses, y he caminado así desde entonces".

**Beso:** Un beso merece otro.

**Caderas:** Si se refiere a mis caderas inferiores, miden treinta y siete pulgadas. Si se refiere a mis caderas superiores, miden treinta y cuatro.

**Calendario:** Guardo un ejemplar de aquel calendario para mis nietos. En Los Angeles hay un sitio donde está reproducido con sujetador y braguitas. Pero yo sólo he firmado algunos ejemplares, y principalmente para enfermos. En uno escribí: "Este qui-

zá no sea mi mejor ángulo". Y en otro: "¿Me prefieres con otro peinado"?

**Carrera:** Una carrera es una cosa maravillosa, pero no sirve para acurrucarse contra ella en una noche fría.

**Comunismo:** Están a favor del pueblo, ¿verdad? (A un periodista que a mediados de la década del cincuenta, le preguntó cuál era su actitud hacia los comunistas).

**Dormitorios separados:** En mi opinión el hombre y la mujer deben compartir el mismo dormitorio. Si están en dormitorios separados, en el caso de que se os ocurra algo que queréis decir al otro, no queda otro remedio que ir a tientas por el pasillo y, eso cansa. Por esta causa, se puede olvidar lo que queréis decir. Además, los dormitorios separados resultan solitarios. Creo que las personas necesitan calor humano, incluso cuando están dormidas e inconscientes.

**Erotismo:** El erotismo de una nación siempre es distinto a la imagen que los demás se hacen de él. Cada nación se imagina que hay más erotismo en los otros países.

**Exclusivo:** Otra complicación es que tengo cierta estúpida sinceridad. No quiero decir las mismas cosas a todos cuantos me entrevistan. Quiero que cada uno de ellos tenga algo de nuevo, de diferente,

### Erotismo de celuloide (3)

## MARILYN MONROE, UN MITO, UN SUICIDIO

Los medios populacheros explotaron y siguen explotando en un descarado y cínico comercio, usufructuando de la forma más cómoda y más baja, gajos de la superficialidad de una vida, intentando agasajar la supuesta mediocridad del lector, sin tratar de establecer contacto alguno con su inteligencia, que es su don más grande.

Marilyn Monroe fue muchas veces objeto de éstos medios durante su vida y aún después de su muerte.

No me extraña que ciertos señores, con el afán de mantener su "próspero negocio" y muchos gobiernos tratando de evitar a la opinión pública el conocimiento de sus actividades, tomen como chivos expiatorios a seres humanos, que, transformados en objetos, son destrozados con gusto y a piacere. Toman al personaje, lo des-

*La celebridad pasará;  
bien que pase...  
te he poseído, celebridad,  
y siempre supe  
que no valías  
gran cosa.*

MARILYN MONROE

pojan de todos sus valores, pintan de negro su creatividad, se compadecen cínicamente de las características corruptas que descubren o inventan, y así nace el producto y la destrucción de una vida. Después de todo, para ellos, **El fin justifica los medios.**

Marilyn Monroe, fue uno de los tantos conejitos de India que contó nuestra "humanidad". La industria la mistificó, la exprimió, la exhibió y le exigió las poses más eróticas. La recaudación era lo importante, aunque en el camino queden enterrados los sueños, la carne de un ser humano.

Dijo Félix Martialay: "Marilyn ha braceado siempre contra todo. Contra su figura excesivamente sensual. Contra los deseos inconfesables de todos. Contra su historia familiar. Contra el amor desgraciado. Contra su anatomía incapaz de darle un hijo. Contra el divorcio. Contra la imagen de la estúpida muñeca. Contra la murmuración. Contra el mito. Contra los que ganaban ríos de oro por explotar ese mito, esos deseos inconfesables, esa muñeca rubia, esas difamaciones. **Y fue víctima de todos**".





Marilyn Monroe en una escena de su película "Vidas rebeldes"  
cuyo título original es "The Misfits"

de exclusivo. Cuando me preocupo por eso, comienzo a sentir dolor de estómago.

**Femeneidad:** Pienso que femeneidad y belleza no tienen edad y no pueden fabricarse y, que el verdadero Glamour -ya se que a los fabricantes no les gustará lo que digo- no es un producto industrial. En todo caso, no lo es el verdadero Glamour, que está basado en la femeneidad. La sexualidad sólo es atractiva cuando es natural y espontánea.

**Freud:** He leído algo de Freud. Creo que iba por buen camino. **Freud,** (en otra ocasión): Freud me interesa mucho. Creo que ha prestado un gran servicio a la sociedad. Ha descubierto una ciencia que permite a los hombres llevar una vida más dichosa, más rica. La humanidad merece ser más feliz. ¿Nó?

**Mesa:** Cuando estoy en la mesa con un hombre, no pienso en lo que como.

**Hombres:** Me han preguntado muchas veces: "¿No le aburre vivir, vivir en un mundo por y para el hombre"? Yo siempre he contestado: "No me aburre nada mientras pueda ser una mujer".

**Lavanda:** Ya que me encuentro en Inglaterra, digamos que ahora duermo con lavanda de Yardley.

**Mudo:** (Cine): En tiempos del cine mudo, habríamos hecho una admirable pareja (refiriéndose al fracaso de su matrimonio con Joe Di Maggio).

(Selección de Patricio Andrés)

UNA MAS DE ADAN Y VAN...



Ahora **Sauna y Masajes**  
(solo para exclusivos)

sumado a su tradicional atención:

Corte • Peinado • Manicura • Pedicura  
Planchado de cabello • Tinturas  
Limpieza de cutis • Tratamientos capilares

**adān**

Reserve su turno telefónicamente:  
Tucumán 2199 - Tel. 47-6354 - 48-2473





# "SOMETHING'S GOT TO GIVE"

*Sensational!*  
An uproarious comedy  
of marital errors with  
wild and uninhibited frivolity



starring  
**MARILYN MONROE • DEAN MARTIN**  
**CYD CHARISSE**

Produced by HENRY WEINSTEIN • Directed by GEORGE CUKOR

Publicidad del filme "Something's got to give" de George Cukor, donde Marilyn trabajó junto a Dean Martin y Cyd Charisse.



Clasica expresión de Marilyn donde dejaba entrever "ese" algo de ingenuidad mezclado con sugestión, al que pocos se resistían

Siendo víctima de su propio pasado, la limpia maquinaria con su dedo acusatorio le colgó en el cuello el cartelito de culpable. Después trataron simplemente de indultarla. A veces las comunidades son heroicas, crean víctimas, las culpan y luego las perdonan, mientras tanto se sigue produciendo para el consumo masivo, se fabrican nuevos objetos y los que se rompen se tiran.

Muy pocas veces se han ocupado de Marilyn-actriz, se han olvidado de recalcar en las crónicas que fue dirigida por grandes directores, como John Huston, Preminger, Hawks, Cukor, Olivier, Mankiewicz, Wilder etc.

Dice Juan Cobos: "Marilyn era un signo de vitalidad, una especie de fuerza natural que llenaba la pantalla, que desconcertaba continuamente. Tras de su Glamour estaba la Marilyn que resulta fácil ver en muchos planos aparentemente frívolos, la Marilyn tímida y algo triste, capaz de estar más vestida con poca ropa que otras con mucha".

Hollywood quiso convertir a este ser humano en una marioneta, le impuso un personaje, fue la mujer fatal, el verdugo de los hombres, la belleza odiada por el resto de las mujeres, era la vergüenza de los honorables y quien los satisfacía. La marioneta quiso romper su hilo conductor, tiró y tiró del piolín sin conseguir romperlo. La soledad fue la aliada en su lucha y la enemiga en su derrota.

El tiempo derramó olvido sobre la sepultura y los bolsillos de quienes fabricaron el mito aún hoy llenos de dólares. De quienes disfrutaban una vida en sociedad siendo jueces y lucran con la sangre de sus productos.

Lo importante para los trituradores de gente, era que se revele que Marilyn era hija de un padre desconocido, que había deambulado por varios orfanatos, que fue adoptada por varias familias, que fue violada siendo una adolescente, que posó desnuda para un famoso calendario. El despertar de los bajos instintos era lo que traía dólares.

Un día se acabó la historia, dijeron que la bella Marilyn Monroe se había suicidado, pues bien. ¿quién puso las píldoras en su boca?; he aquí la cuestión.

**Eduardo Wolfson**



---

**DOSSIER**

---

# INTRODUCCION AL **CINE** ARGENTINO



**ESCRIBE  
ALFREDO ANDRES**



Más allá de las razones estrictamente documentales, esta primera parte de una Historia del Cine Argentino, escrita por el crítico Alfredo Andrés, conforma una suerte de reflexión de mayores alcances —como en el mismo texto se explicita—, a propósito del cine nacional en un período particularmente difícil para él.

Este "dossier", sin embargo, tiene otros alcances. En esta especialísima edición de TODO CINE, brindamos un anticipo del libro "Introducción al Cine Argentino", del mencionado autor, que será el primer título de la colección cinematográfica que Editio-

rial Actualización lanzará al mercado argentino y latinoamericano dentro de poco.

Con estas ediciones de libros, se pretende profundizar en distintos campos del quehacer cultural argentino y latinoamericano, a través de obras representativas, realizadas por autores valiosos y a precios realmente populares, a fin de que los mismos puedan estar, auténticamente, al alcance de todos. De ese vasto territorio, el cine por un lado, las artes plásticas y la arquitectura por el otro, serán las áreas del conocimiento que tipificarán el quehacer editorial, al menos en los primeros tramos del plan de realizaciones.

## ¿POR QUE MIRAR HACIA EL PASADO?

**C**omedia? ¿Drama? ¿Sainete? ¿Fe y vocación? ¿Amor al dinero? ¿Amor? ¿Ternura? ¿Pasión? ¿Poder? ¿Impotencia? ¿Generosidad? ¿Mezquindades? Todas estas palabras-preguntas, y muchas más sin lugar a dudas, se agazapan detrás y a lo largo y a lo ancho de eso que puede tipificarse como la Historia del Cine Argentino. Esa historia cuyo derrotero, dentro de su parcialidad, se parece muchísimo a la historia argentina en pleno (la oficial y la otra), y a la que brevemente-casi una mirada a vuelo de pájaro-, quiero referirme aquí.

La idea de acercarse en este momento a la Historia del Cine Argentino, puede estar ligada a muchas circunstancias, excepto frivolidad o el azar.

Todo el mundo sabe de los azarosos días por los que atraviesa el cine argentino a horcajadas de su doble rol de arte-industria o industria-arte. Un **lenguaje** en suma a través del cual es posible **expresar y comunicarse**. Un lenguaje **de recepción masiva**. Una institución **de la cual dependen muchos trabajadores**. Es decir, una parte importante del quehacer del país, un sector fundamental de la cultura nacional. Paradojalmente, tantas importancias juntas, no han impedido que la entidad que en un momento funcionó, inclusive a niveles de difusión latinoamericana, se encuentre en estos instantes al borde de la bancarrota. Y sería muy difícil colgarle la totalidad del Sanbenito de tal bancarrota a la poli-

tica económica-financiera del Dr. Alfredo Martínez de Hoz o del Dr. Lorenzo Sigaut. Las responsabilidades - que desde luego alcanzan a los nombrados -, tocan a muchos más, se extienden más en el tiempo, se ligan a motivaciones más profundas y no siempre transparentes.

Son responsables todos los hacedores de las grandes líneas de la política y la economía argentina en varias décadas a la redonda, quienes al no atender al desarrollo del cine nacional dictando leyes apropiadas para su fortalecimiento, no promoviendo su difusión en el interior y sobre todo en el exterior, no abatiendo aparatos de censura que solo se justifican en comunidades no-civilizadas o al amparo de







Atilio Lipizzi, que en Cochabamba y Saenz Peña fundó en 1905 la "Cinematográfica Italo-Argentina" y la "Filmgraf"



Eugenio Py, el primer documentalista de nuestro cine registrando imágenes de la costa de Buenos Aires.

regímenes tan despóticos como ignorantes en la materia, no defendiendo al producto nacional de toda la basura extranjera (y sin caer en xenofobias ni chauvinismos), dan las mejores pruebas, a quien sepa leerlas, que no solo no les interesa realmente el cine argentino: mucho menos les importa el país en su proyecto como Nación.

Son responsables, aquellos empresarios privados que continuamente hacen prevalecer sus intereses individuales, en lugar de advertir que, unidos, todos saldrían adelante y mucho mejor parados. Es decir, en tanto hagan ondear esa apócrifa **seguridad** que suele no ser otra cosa que una máscara de sus verdaderas mezquindades, no pasarán de meros cómplices

de los mencionados en el párrafo anterior.

Son responsables, en fin, esos autores o realizadores que utilizan el cúmulo de dificultades acumuladas (que existen, desde luego, y quizás son muchas más), como pretexto para ocultar su real falta de talento e imaginación, mientras se recuestan muellemente en la elaboración de subproductos.

Son responsables, como no, quienes pudiendo hacer algo ante la cuestión del caso, no lo hacen. Los que escriben, los periodistas por ejemplo (ya que desde sus respectivos órganos pueden alertar a la comunidad, acordarse de ese "tábano que mantenía despierto al caballo"), cuando escabullen los problemas de fondo para revo-

lotear sobre la periferia de los acontecimientos, cuando hacen de la crítica una croniquilla superficial y más que nada indolora, cuando practican el chisme en detrimento de la información.

¿Porque entonces este pequeño acercamiento a la historia del cine de mi país?. Por que la Argentina tiene una Historia del Cine que, dentro de sus límites, puede escribirse orgullosamente con mayúsculas. Por que en momentos críticos, como los que atravesamos ahora, tal vez convenga recordar que tenemos esa Historia, hecha con sudor, con lágrimas y con alegría. Tal vez convenga recordar que recibimos una herencia demasiado valiosa, para desperdiciarla ahora por mezquindad, por confusión, por pere-



za, por que si nomás. Parafraseando a uno de los protagonistas de **La Patagonia Rebelde**", es una carne demasiado valiosa para tirársela a los perros".

## 1. Los orígenes de la especie

Entre Darwin, Eva, Adán —y esa tediosa manzana que tanto importó a estos tres personajes—, siempre resulta complejo dilucidar el segundo exacto de un nacimiento, en este caso, el del cine argentino.

"Los primeros ensayos serios de 'cinematógrafo' o 'biógrafo' nacional comenzaron con Eugenio Py, un fotógrafo francés que trabajaba como jefe técnico de la casa Lepage", anuncia Agustín Mahieu en "Breve Historia del Cine Nacional" (Alzamor Editores, Buenos Aires, 1974). Eran los días del cine mudo desde luego, una prehistoria cierta del cine. Se ha documentado empero, que en 1897, Py comienza con filmaciones sistemáticas, a partir de sucesos de actualidad y curiosidades. El primer corto de Py, cámara Gaumont por medio, un rollo de 17 metros, vino después, bajo el nombre de **La bandera argentina**. Mahieu registra que en 1900, Py realizó **Visita del Dr. Campos Salles a Buenos Aires**, motivado en el viaje que el entonces electo presidente brasileño hizo a La Reina del Plata.

Los orígenes del cine argentino, con la precisión antedicha, es un problema -si lo es-, que compete a los estudiosos que, con devoción arqueológica, tratan de recomponer el pasado. Desde luego, en buena hora. En lo que atañe a esta semblanza, baste decir que hay un momento en que el hecho **es**, más allá de la detección del minuto justo en que comenzó a ser. Hablo del instante en que algo ya está en movimiento, cuando su presencia es innegable. Es en esta comarca, donde inundablemente está ubicado Py con sus realizaciones. A propósito de esta teoría, Roland afirma en el primer tramo de la excelente "Breve antología de aquellos tiempos del Biógrafo", publicada por el Museo Municipal del Cine Pablo C. Ducrós Hicken (1980): "Muchos creen que Eugenio Py filmó para nuestro cine su



Jose Gola, una de las grandes figuras del cine argentino, protagonista —entre otras— de "La vuelta al nido".

primera película, **La bandera argentina**, en 1897. Otros no lo saben, pero tampoco consta una desmentida formal de los historiadores del cine local. ¿Porque no aceptar que efectivamente, Py quiso inaugurar su primera cámara captando el símbolo de una bandera como portada para un mundo nuevo: el de la imagen cinematográfica"?

## 2. Los primeros pasos

Mahieu atribuye al entusiasmo del aficionado Eugenio Cardini, la filmación de **Escenas callejeras** (1902), algo así como uno de los primeros ensayos argumentales. Cardini (1880-1962) fue un experimentador sensible y solitario, que nunca se interesó por la comercialización de lo que hacía, pero que, según Carlos Barrios Barón, armó una cámara filmadora "rudimentaria si se quiere, pero la primera que se construyó en la Argentina y casi con seguridad en América del Sur".

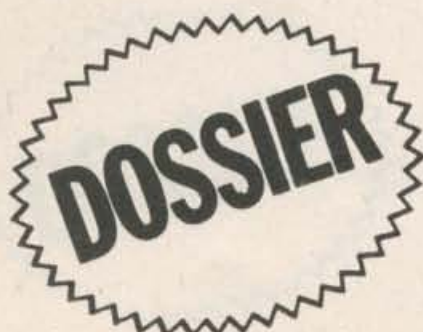
Ya en estos días, se suman los nombres de quienes, sin lugar para la duda, constituyen la piedra basal del cine argentino. A los mencionados Py y

Cardini, deben adicionarse Enrique Lepage (un belga que en 1890 abrió en Buenos Aires un comercio de artículos fotográficos, y en 1897 importó de Europa los primeros proyectores y cámaras Lumiere y Gaumont), Max Glucksmann (antiguo empleado de Lepage que a su vez abrió un comercio en el que se vendían proyectores y películas); Atilio Lipizzi (quien en el barrio de Constitución abrió, en 1905, una casa cinematográfica, que importaba aparatos y distribuía películas, tareas a las que luego añadió la producción de filmes de los que el propio Lipizzi era el cameraman; en 1917 hizo **Federación o muerte**, de tema histórico obvio, con argumento y dirección de Gustavo Caraballo, más el cantor Ignacio Corsino como protagonista-); Julián de Ajuria (un pionero que auspició la realización de **Nobleza gaucha**, en 1915) y Mario Gallo, quien en 1908 hizo **El fusilamiento de Dorrego** (en la que José González Castillo se convirtió en el primer argumentista del cine nacional).

Esta es reconocida por los historiadores y estudiosos, como la primera película argumental. Su tema histórico, estuvo articulado con las presencias de famosos actores teatrales de entonces: Roberto Casaux, Salvador Rosich, Eliseo Gutierrez.

A los pioneros mencionados - a los que quedaron en el tintero -, es menester incorporar otro. Federico Valle, un italiano discípulo de Georges Méliès, quien tras haber recorrido el orbe como fotógrafo y operador, llegó al Río de la Plata en 1911 (entre otros prodigios, había conseguido filmar la primera toma aérea de la historia, en un avión conducido por Wilbur Wright en las proximidades de Roma).

Su actividad en Buenos Aires, lo convirtieron en un pivote de la incipiente cinematografía argentina: durante diez años mantuvo semanalmente un noticioso llamado **Filme Revista Valle**, más tarde presa de las llamas. Se dice que produjo 650 ediciones del mencionado noticiario, alrededor de mil películas documentales y publicitarias, sin contar las producciones argumentales y sus actos de pionero. Por ejemplo, en 1918, el dibujo animado de largometraje **El apóstol**, una sátira política ambientada en "un supuesto sueño de Irigoyen que culminaba con la destruc-







Arriba el recuerdo de Mario Soffici en "Muñequitas porteñas", abajo el inconfundible rostro de Pepe Arias en "Tango!"



ción de Buenos Aires al invocar los rayos del Olimpo" (Mahieu).

### 3. En los alrededores

**E**n qué mundo se desarrollaba la acción de estos fundadores? El primer tranvía eléctrico (apareció en Buenos Aires el 22 de abril de 1897), transformaba la ciudad con sus rechina-mientos. En 1905, el Nottingham Forest venció al glorioso Alumni por 8 a 0, y la guerra ruso-japonesa toca a su fin. Al año siguiente, la injusticia, de la mano del Proceso Dreyfus, conmueve al mundo entero; y la muerte de Bartolomé Mitre - en casa -, enluta a los porteños. A algunos, por lo menos. En 1907, Comodoro Rivadavia ofrece petróleo en vez de agua. 1908: ser carterista es una buena profesión en Buenos Aires, mientras Figueroa Alcorta y los legisladores pujan por cerrar o no el Congreso. De fronteras afuera, olas de violencia se alzan en distintos puntos del globo. Es decir, una ola de agitación recorre el mundo, al mundo, a punto de marcar a 1909 con sus señas. El año del Centenario, para los argentinos, coincidió con los suicidios que en todos los rincones del planeta provocó el anuncio del arribo del cometa Halley. El Presidente Figueroa Alcorta, la Infanta Isabel y embajadores de 50 países, más una multitud, contemplaron el desfile militar del 25 de Mayo, eje del aludido Centenario. En el otro extremo del globo, al año siguiente, el Celeste Imperio cede su lugar a la República China.

Una de las grandes tragedias del mar, el naufragio del Titanic, enluta 1912, pero el ritmo del progreso envuelve a Buenos Aires: el primer subterráneo, grandes avenidas, se construye el nuevo puerto. 1914 y la Primera Guerra Mundial, cuya sombra enlutaría a los países involucrados durante varios años. Antes del Armisticio, en 1918, la Revolución Rusa estallaría en 1917. En el Centenario de la Independencia, el Presidente Victorino de la Plaza es víctima de un atentado anarquista, del que milagrosamente sale ileso. Ya en 1919, La Semana Trágica, extiende su lúgubre mensaje sobre la sociedad argentina. Yrigoyen y Alvear se suceden



en la Primera Magistratura. Ya en 1922 la marca de Mussolini sobre Roma define los avances del fascismo europeo. 1923: los periódicos se hacen eco de las actividades de un agitador llamado Adolfo Hitler; Primo de Rivera disuelve los Ayuntamientos en Madrid; Firpo y Dempsey pelean en Estados Unidos para mayor enriquecimiento de la mitología y la mitomanía del porteño medio. La muerte de Lenin y el asesinato de Matteoti sacuden 1924. La rapidéz de acontecimientos en escala mundial, provoca euforias y agoreros presagios. Durante 1924 y 1925, las visitas a América del Sur de Humberto de Saboya y el Príncipe de Gales, hacen que los porteños saboreen cierto

estado de gracia más ilusorio que real. Durante 1928, la guerra entre Bolivia y Paraguay es como el heraldo de la volcánica situación latinoamericana. Paradójicamente, en 1929 Keyserling "descubre" que los argentinos son tristes.

#### 4. ¿Qué pasa?

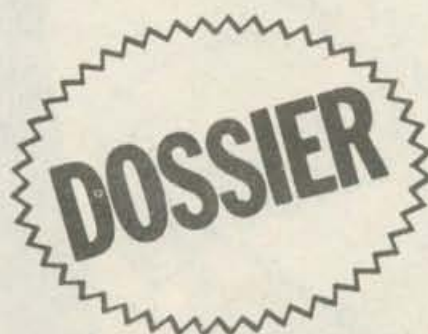
**E**l mundo, evidentemente, gira como un carrousel con más estímulos de los que pueden digerirse, asumirse, transformarse en materia estética para devolverse a la comunidad. Es difícil verificar hasta qué punto, los acontecimientos ligerísimamente en-

numerados tuvieron mucha o poca incidencia en la naciente expresión cinematográfica nacional. Especialmente, es lógico, en las obras de ficción, ya que los noticieros recogerían cuestiones inherentes a la inmediatez cotidiana, nacional o no, preferentemente local.

Aquí, una pequeña digresión para señalar las enormes dificultades para conocer el pasado cinematográfico argentino, no sólo por el público, sino por los especialistas. Lo que no destruyeron los elementos y el tiempo, es celosamente guardado (mejor dicho, resguardado), por pocos, eficientes y hasta heroicos custodios de ese patrimonio —desde la gente de la Cine-



"Mariano Moreno y la Revolución de Mayo", film del año 1915 dirigido por Enrique García Velloso.  
A la derecha, Luis Moglia Barth junto a Antonio Merayo.





mateca Argentina hasta la del Museo Municipal—, ya que, una vez más, no existen los apoyos y cuidados oficiales necesarios, para que ese patrimonio se mantenga apto y dinámico a los efectos de su utilización, estudio y difusión.

Volviendo al tópico de este apartado. No existen estudios que revisen, por ejemplo, las incidencias temáticas de este lapso prehistórico (pre-sonoro), del cine local. Y no se conoce, por ejemplo, si la Semana Trágica inspiró algún film que la censura de entonces cortajeó, aunque se tienen noticias de respaldos irónicos a propósito de Yrigoyen (en el film ya citado de Valle, **El apóstol**). Se acumulan en cambio, las aproximaciones a la historia o actividades oficiales (**Revista de la Escuela Argentina en Mayo 1901 y Visita de Mitre a la casa Lepage**, películas de Py; **Facundo Quiroga**, de Alsina, 1909; **La creación del Himno Nacional**, Gallo, 1910); costumbrismos o curiosidades varias (**Ensalada criolla**, de Py, 1907; **Las cataratas del Iguazú**, Martínez de la Pera y Gunche, 1911).

Con auténtica fuerza, asimismo, surgen temas bordados alrededor de un sentimiento melodramático, bastante afinado (y posteriormente desarrollado) entre las señas identificatorias del hombre urbano y alrededores. Un ejemplo fundamental de este cine, emergió con **Nobleza gaucha** (1915), escrita por Humberto Cairo y dirigida por éste junto a los operadores Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, que se convirtió en uno de los mayores éxitos del cine mudo argentino. Interpretada centralmente por Orfilia Rico, María Padín y Julio, Arturo, Mario y Celestino Petray, **Nobleza gaucha** articulaba sobre escenarios de la ciudad y el campo, una trama donde una puestera de estancia incentiva los deseos malsanos de un estanciero rico estilo "belle époque", quien la rapta y encierra en su palacete capitalino, hasta que un gaucho-peón de estancia la busca, encuentra y rescata, tras luchas con el patrón. Este a su vez, acusa de cuatrero al peón pero hacia el final, el patrón-malo muere desbarrancado mientras el gaucho-peón-bueno lo persigue a caballo. Una historia donde contraposiciones tradicionales (bueno-malo, campo-ciudad), y homologaciones clásicas (hombre de cam-



"Amalia" y "Nobleza Gaucha", dos films que hablan de un estilo definido, el de Enrique García Velloso.

po-simple-bueno; hombre de ciudad-retorcido-malvado), se sazónaba con rápidas visiones de la urbe (Constitución) y tipicidades camperas: domas, asados, etc.

Vale la pena recalcar el éxito que en su tiempo tuvo **Nobleza gaucha**: costó 20.000 pesos y produjo 600.000; llegó a darse en más de veinte salas porteñas, estrenándose asimismo en varios países latinoamericanos y en España.

En 1916 en Santa Fe, Alcides Greca hizo **El último malón**, un film importante donde con una documentación histórica de gran seriedad, narra la sublevación indígena producida a fines del siglo XIX en la provincia aludida. Greca implementó así una suerte de documental dramatizado, filmado en lugares auténticos y con hallazgos de montaje y fotografía.

## 5. Y la palabra fue dicha

En 1931 el cine argentino comienza, oficialmente, a hablar: **Muñequitas porteñas**, que con el procedimiento Vitaphone de discos sincronizados, realiza José A. Ferreyra, alguien destinado a pasar por el celuloide nacional con signos identificatorios nítidos.

Estamos una vez más, ante un origen que no lo es en forma precisa. Durante los últimos años del período mudo, la actividad de cuatro directo-

res se destaca: al mencionado Ferreyra se añaden Nelo Cosimi, Edmo Cominetti y Julio Irigoyen. Ellos, como otros seguramente, de alguna manera tenían en mente el sonoro que se aproximaba. Cosimi —que siguió trabajando en el cine sonoro como actor hasta su fallecimiento en 1945—, dirigió **El remanso**, en 1922, y luego, entre otros filmes **La mujer y la bestia** y **Federales y unitarios** (1927), obras en las que asume la triple función de realizador, argumentista y actor.

Fue en 1920 que Cominetti dirige su primer film. **La mirada de Dios** (1926), se exhibió en Estados Unidos y **La borrachera del tango** alcanzó importante éxito de público y crítica.

A Irigoyen se debe la edición de un noticiero y la película **De nuestras pampas**, 1923, donde José Gola hace su primer papel.

Luego de estos antecedentes, y dejando la obra de Ferreyra para más adelante —su importancia supera con creces la de los directores anteriores—, los orígenes del sonoro tuvieron distintas vueltas y variados ensayos. Ejemplos y antecesores de **Muñequitas porteñas**, abundan.

En 1930, un "primer film sonoro" sincronizado en discos, se articulaba sobre la base de un solo rollo: **Mosaico criollo**. También puede recordarse, dirigida por Arturo Lanteri, **Pancho Tintero en Hollywood**, filmada muda y luego sonorizada. Y saltando por un instante la ya citada **Muñequitas porteñas**, 1933 se convierte en el año que fija el comienzo de la era industrial del cine argentino, ya que durante el mismo se forman dos empresas rectoras: Argentina Sono Film, fundada por Angel Mentasti y Luminton, a cargo de C. Guerrico, Enrique T. Susini y L. Romero Carranza. A propósito de la citada "era industrial": tal denominación no es vana, ya que durante la década del '30, las 4 películas de 1931, se convierten en seis en 1934 y 1935, quince en 1936, veinticinco en 1937 y cuarenta y una en 1938.

Tal lanzamiento y crecimiento, constituye asimismo la plataforma sobre la que trabajan nuevos directores: Manuel Romero (**La muchachada de a bordo**, 1936; **Los muchachos de antes no usaban gomina** y **Fuera de la ley**, 1937; **Tres anclados en París**, 1938; **La vida es un tango**, 1939); Ma-



rio Soffici (**Viento Norte**, 1937); Luis César Amadori (**Fuerte Nuevo**, 1936, codirigida con Mario Soffici; **Maestro Levita**, 1938; **Madreselva**, 1938); Lucas Demare (**Dos amigos y un amor**, 1938; **24 horas en libertad**, 1939); Luis Moglia Barth, que ya en 1927 había iniciado su labor con **Puños, charleston y besos** (Tangos, 1933; **Riachuelo**, 1934; **Amalia**, 1936; **Melodías porteñas**, 1937); Eduardo Morera, que fuera extra en 1924 en **Mientras Buenos Aires duerme**, de José A. Ferreyra (**Idolos de la radio**, 1934; **Ya tiene comisario el pueblo**, que en 1936 hace con la colaboración de Claudio Martínez Payva); Francisco Mugica (**Margarita, Armando y su padre y Así es la vida**, ambas de 1939); Luis Saslavsky (**Sombras**, 1931; **La fuga**, 1937; **El loco Serenata**, 1939); Leopoldo Torres Ríos (**La vuelta al nido**, 1938); Mario Soffici, que se lanzó en 1924 con **Muñeca** (**El alma del bandoneón**, 1935; **Cadetes de San Martín y Viento norte**, ambas de 1937; **Prisioneros de la tierra**, 1939); Daniel Tinayre (**Bajo la Santa Federación**, 1935; **Sombras porteñas**, 1936); Alberto Zavalia (**Los caranchos de la Florida**, 1938; **La vida de Carlos Gardel**, 1939).

No es necesario explicitar una gran especialización para advertir entonces que la década que comenzó en 1930 fue muchas cosas a la vez para el cine argentino. La misma consumó el paso al sonoro, el nacimiento del cine-industria, y, por último, la aparición de nombres básicos en la historia del cine argentino. En este sentido, es fácil detectar varios filmes que son otros tantos hitos en la Historia del Cine nacional: **La vuelta al nido**, **Viento Norte**, **Prisioneros de la tierra**, **Fuera de la ley**. Paralelamente, surgen las presencias de actores que también ocupan un lugar en la misma historia: Luis Sandrini, Pepe Iglesias, Pepe Arias, Angel Magaña, Sebastián Chiola, Libertad Lamarque, Tita Merello, Oscar Valicelli, y muchos, muchísimos más.

## 6. Jornadas muy particulares

**D**ías de vértigo y perspectivas, no siempre claros, los correspondientes a la década del '30. El mundo

salía de una guerra devastadora, y tal vez no intuía la más terrible aún que envolvería al orbe a partir de 1939. Hitler, por de pronto, ya no era un mero agitador, y en su tomo, el nazifascismo afilaba sus garras. En 1931, cae en España la monarquía y nace la Segunda República Española (con Manuel Azaña presidiendo momentos muy difíciles). El "New Deal" de Roosevelt aparece en 1932 con todas sus guirnalas, una impresión que no alcanza para disipar las sombras que sobre distintas geografías caen. En la Argentina, la muerte de Yrigoyen en 1933 y sus imponentes exequias, hacen que los observadores políticos —y los políticos interesados—, comiencen a hacer sus cálculos teniendo en cuenta la irrupción de las masas en la vida política argentina, en una medida que antes no se había visto. Y si en 1935 se pone fin a la Guerra del Chaco, se sigue notando la ingerencia de los grandes apellidos en los altos niveles de la economía y la empresa nacional (Federico Martínez de Hoz en el gobierno de la provincia de Buenos Aires, en ajetreada gestión hasta su eclipse en tal función).

Entonces 1939, otro año trágico, más allá de la anécdota proporcionada por el Graf Spee en el río de la Plata. Termina la guerra civil española y Francisco Franco se instala en el poder. El 1º de setiembre se inicia la Segunda Guerra Mundial con la invasión nazi a Polonia. En el orden local, tampoco faltaban lutos varios: Lisandro de la Torre se había suicidado. Gobiernos más o menos conservadores aumentaban el bienestar de un reducido sector de la población. La inquietud social comenzaba a tomar cuerpo. Nunca se han dado a conocer todos los documentos secretos de como el nazifascismo se infiltraba en las estructuras nacionales, aunque algunos datos dados a conocer en distintas oportunidades, fueron claros en muchos aspectos, involucrando por ejemplo, por sus simpatías germanófilas, a personajes allegados al cine argentino, como Paulino Tato, cronista, efímero realizador y censor oficial por años (en su oportunidad, este dato fue ubicado por el Heraldo del Cine, citando fuentes tan insospechables como el Departamento de Estado de los Estados Unidos). Además, los años posteriores mostra-

rían, ya con Juan Perón ejerciendo su primer período gubernativo, que la Argentina no adhirió a la causa de los Aliados, sino cuando la suerte del eje Berlín-Tokio ya estaba totalmente definida. Es decir, cuando la victoria de los Aliados ya no ofrecía resquicio a las dudas.

## 7. Ferreyra, el gran primitivo

**I**ntuitivo, sentimental y desparejo, Ferreyra hizo un cine íntimo y popular, asentándose generalmente en los resortes del melodrama. Así, sus películas se rescatan entresacando "hallazgos" de las mismas, antes que por la existencia de una obra definible por su organicidad. Acercó su cámara con total libertad y desprejuicio, a personajes que se fundamentan en gentes humildes. En su excelente "El negro Ferreyra, un cine por instinto", Jorge Miguel Couselo comienza: "Pioneros del cine argentino hubo varios que puedan merecer el recuerdo respetuoso. Otros acreedores, cuanto más, de benevolencia. En el tiempo uno se yergue sobre todos con personalidad dominante: el negro Ferreyra es el gran primitivo. Con limitaciones y desniveles, un artista. "Libro importante sobre el cineasta aludido —importante por sí mismo, por la aguda captación con que Couselo se acerca a la personalidad y las realizaciones de Ferreyra, no importante por la magra bibliografía existente sobre J. A. F.—, lo mejor que hoy por hoy, puede decirse sobre el autor de **Perdón, viejita**, emana, inexorable y justicieramente, de boca de Couselo.

Así dice: "Ferreyra descubrió cinematográficamente el rostro de Buenos Aires. O uno de los rostros de Buenos Aires, el de su humildad y sufrimiento. El de su pobreza cotidiana".

O "la ciudad real es el tema. El barrio es el prisma madre de esa ciudad real, su paisaje, su horizonte. El argumento del film es nada o es poco. O es el pretexto en el avistar más humano que geográfico del paisaje. Un avistar por su interior, que difícilmente pueda comprenderse desde afuera, desde la visión de conjunto, desde la órbita turística. Ferreyra mira el pai-

**DOSSIER**





Del Carril, Manuel Romero, Roland y Parravicini en un descanso de "La vida es un tango". Abajo, Sandrini en "Yo quiero morir contigo".



saje desde adentro. Forma parte de ese paisaje. Lo esculta porque lo siente. Es suyo".

Roland, ese estudioso a quien tanto le deben el cine y la cultura argentina, precisó: "Cuando el cine sonoro vino arrollador a destruir posiciones y hubo un silencio inactivo en Buenos Aires, fue Ferreyra quien lo quebró". "Retomó entonces, **Muñequitas porteñas**, ya citada". "...era una película enteramente sonora pero Ferreyra cuidó de que no fuera abusivamente sonora", avisa Couselo. Y continúa: "De no abusar de diálogos, de música, de ruidos. No había diálogos en los dos primeros actos. Cuando la imagen era suficientemente elocuente, o apenas bastaba la música en contrapunto con lo visual, no se hablaba. Se desentendía del sonoro-parlante como novedad de feria, a toda costa, que tal era la moda; procuraba utilizarlo en lo expresivamente necesario. En cuanto a estructura dramática, dos películas parecían superponerse y entrecruzarse, ejemplificando dos fases de Ferreyra que signarán su andar en el cine sonoro, entre hallazgos y desaciertos". Aquí, Cuselo hace hincapié en la frescura de las filmaciones callejeras que incluye alardes de montaje, en contraposición al melodramatismo de ciertos diálogos y de la misma historia, que incluye muchacha buena y seducida, padre alcohólico que suele maltratarla pero mata de un tiro al seductor y, desde luego, un tango, "Muñequita", cantado por la Turgenova.

Intuitivo, sentimental y desparejo, Ferreyra, el gran primitivo, fue cineasta con valores propios, con identidad, un mojón indiscutible de una historia que recién comienza.

## 8. Esos primeros pasos

Queda dicho que la iniciación de la época sonora activa, durante la década del '30, coincide con los primeros tramos de la industria cinematográfica local y el surgimiento de directores que, por cantidad y calidad, dieron base a una amplia zona del cine. Con independencia de los films auténticamente notables de este lapso, se rodaron otros cuya importancia hay que buscarla dentro de las coordenadas de sus valores his-





Dos rostros que marcaron una época clave del cine argentino: Felisa Mary y Enrique Serrano en "Así es la vida", primer versión filmada en 1939 por Francisco Mugica y que todavía hoy no ha sido superada.

tóricos. **Tango**, dirigida por Luis Moglia Barth sobre argumento de Carlos de la Púa, fotografía de Alberto Etchebehere y actuaciones de Tita Merello, Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Luis Sandrini, Mercedes Simone y Pepe Arias, más las orquestas de Ponzo-Bazán, Pedro Maffia, Edgardo Donato, Juan de Dios Filiberto y Osvaldo Fresedo, se estrenó el 27 de abril de 1933, convirtiéndose inmediatamente el primer gran éxito del cine parlante argentino. Casi paralelamente a este "híbrido de sainete y revista musical", como la calificó Mahieu, otro éxito de público: **Los tres berretines** (1933), dirigido por el "regisseur" de operetas Enrique Telémaco Susini, para mejor lucimiento del histrionismo de un Luis Sandrini aún no mecanizado en "tics" y "machietas" que luego repitió hasta el hartazgo (Francisco Mugica colaboró con Susini en la dirección).

Las películas susodichas contaron con el apoyo que permitió a sus pro-

ductores, cierta consolidación económica (Mentasti y Lumiton estaban detrás de **Tango** y **Los 3 berretines**, respectivamente). En consecuencia, Moglia Barth una vez más, hizo en 1935, para Sono Film, **Riachuelo**, una narración simple, inspirada en situaciones y personajes populares.

La expansión industrial es el marco de referencia para el surgimiento y continuado trabajo de distintos directores, tal como se anotó más arriba. De tales incorporaciones, se destaca inmediatamente la figura de Manuel Romero y su fluido tratamiento de temas y personajes populares, en totalidades donde cierta propensión al producto para el consumo, no restaba autenticidad a la descripción de tipos y observaciones ambientales logradas, orillando e inclusive cayendo en lo burdo. Estas consideraciones las avalan filmes como **La muchachada de a bordo** (1936), **Los muchachos de antes no usaban gomina** (1937), y, en otro

plano o género, **Fuera de la ley** (1937).

Ciertas preocupaciones estéticas — más enunciadas que logradas —, se atisban en las primeras películas de Saslavsky y de Zavalia. Los primeros pasos de Soffici (**Alma de bandleón**, 1935), no sugieren al autor más maduro de **Viento norte**. A su vez, **Bajo la Santa Federación**, sorprendió por los inusuales despliegues materiales que puso en juego Tinayre, al servicio de una obra convencional.

## 9. Pequeñas aclaraciones

**E**l que haya seguido hasta este punto con la lectura de esta pequeña introducción a la Historia del Cine Argentino, habrá notado cierto orden cronológico, dentro del cual situaciones propias del séptimo arte local, se ubican en un lapso determinado.







*En sus primeros años, el cine argentino avanzó como una gran aventura vital.*

De aquí en más —insisto, desde muy poco después de la implementación del cine sonoro, quizás a partir de la década del '40—, la cuestión corre el riesgo de tornarse confusa, no por desprolijidad, sino por la misma complejidad del fenómeno cinematográfico nacional. Por ejemplo, aparecen realizadores cuya labor abarca varias décadas, las cuales, social y políticamente, se diferencian. Las obras de aquellos autores, asimismo, atraviesan tales lapsos, no sólo recibiendo los estímulos externos, sino al compás de sus propias alternativas. Esto nos lleva a advertir, en el cine argentino, la escasa cantidad de realizadores con una obra cuya coherencia se mantenga más o menos evidenciada, a lo largo de sus respectivas filmografías. Y si es mejor evitar caer en tajantes conclusiones del tipo "en la Argentina no hay un cine de autor", o "los creadores cinematográficos no abundan", lo cierto es que, en los mejores casos,

copiosas filmografías responden a los niveles más variados, ostentan pronunciadísimos desniveles.

Ejemplos de gran coherencia y excelente nivel pueden encontrarse en las realizaciones de muchos autores de la llamada "generación del '60", aunque estas características deba sopesárselas con carreras abonadas por pocas obras en cada caso. Coherente en las antípodas —es decir, con un objetivo exclusivamente consumístico—, se encuentra el cine de Enrique Carreras. De gran coherencia, aún en sus distintos períodos, es la obra de Leopoldo Torre Nilson. Coherente es el ininterrumpido quehacer de la productora Aries, cuyos autores visibles (Fernando Ayala y Héctor Olivera), a lo largo de un cuarto de siglo no han vacilado en la producción de un cine pasatista por un lado, como contrapeso a otras necesidades de mucho mayor peso que a ellos mismos tienen como autores (EL

Jefe, de Fernando Ayala; **La Patagonia Rebelde**, de Héctor Olivera, por ejemplo). También el binomio Armando Bo-Isabel Sarli, han sabido de la coherencia en la única y sostenida experiencia kitsch del cine argentino a lo largo de unas dos décadas. Y si Soffici y Lucas Demare son responsables de algunas de las cumbres del cine nacional (**Prisioneros de la tierra**, **Hijo de hombre**), también lo son de astrakanadas estilo Luis Sandrini.

Por todo lo dicho, a despecho de ciertos esquematismos históricos, esta introducción —teniendo en cuenta su brevedad—, prosigue de aquí en más, poniendo el acento en la visualización de ciertos aspectos estrictamente cinematográficos, especialmente a partir de los autores.

## 10. Referencias someras

**L**as últimas cuatro décadas —desde 1940 a nuestros días—, prosiguen sacudiendo al habitante del planeta con una actividad vertiginosa en todos los planos. La revolución tecnológica no disminuye en su intensidad.

La violencia, mucho menos. El final de la Segunda Guerra Mundial coincidió con el comienzo de la Era Atómica y carreras armamentistas como el hombre no había tenido noticia hasta ahora. El arribo a la Luna y la exploración espacial, constituyen ya noticias cotidianas. La insensata acumulación "preventiva" o "defensiva" de artefactos explosivos, no detuvo la creación de conflictos bélicos "focalizados": Corea, Medo Oriente, la Guerra de los 6 Días, Vietnam, Biafra, Afganistán, Hungría, Latinoamérica, Checoslovaquia.

En el plano nacional, cuarenta años han sido suficientes para tres administraciones a cargo de Juan Perón, para varias administraciones militares que, en cada caso, pusieron fin antes de término, a varios gobiernos civiles.

Ante este panorama, cualquiera piensa que solo un utopista podría reclamar políticas coherentes y sin interrupciones para el cine argentino. Pero este, globalmente, sigue su marcha.



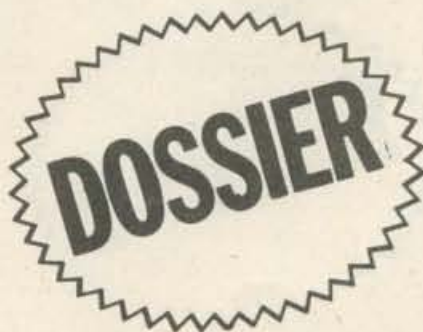
## Los sentimientos

Nunca pude alcanzar a poseer su simpatía, su sentido del humor, su inmovible juventud, su sentido de la intimidad, cálido y envolvente; su poder de dar realidad y verdad a través de pausas y silencios, casi sin un gesto, su rebeldía". Con tales palabras, en abril de 1960, Leopoldo Torre Nilsson se refería a su padre, el realizador Leopoldo Torres Ríos, autor cinematográfico, donde los sentimientos —el sentimiento—, constituían el pivote fundamental de su manera de hacer cine, de acercarse a los personajes, de plantear situaciones.

"Un cine de los sentimientos" resulta, en verdad, una certera y elocuente forma de referirse a la obra de Torres Ríos, heredero directo y evolucionado de José A. Ferreyra, con quien "coincidió con su estilo sencillo y despojado, con su lenguaje directo y popular, con su sentido de la intimidad y la poesía", al decir de Roland. Esa capacidad evolutiva, la subraya el mismo Roland: "Se convirtió, en los comienzos del sonoro, en otro Ferreyra, pero con una mayor curiosidad hacia el cine que otros hacían (Chaplin, Murnau, Wyler, De Sica), con una mayor permeabilidad hacia las inquietudes, el conocimiento, la información..."

Los rasgos apuntados a propósito de los filmes de Leopoldo Torres Ríos, pueden recorrerse a lo largo de su filmografía, en sus cumbres y en sus películas de compromiso. Diría que los mismos se dan desde aquel opus uno que fue **El puñal del mazorquero** (muda, 1923), hasta sus films claves: **La vuelta al nido** (ya sonora, 1938, protagonizada por José Gola y Amelia Bence), **Pelota de trapo** (1948) y **Aquellos que amamos**, de 1959.

Por sobre todas las cosas, a Torres Ríos le importaba el ser humano. Un individuo, incuestionablemente argentino, cuya localización no ocultaba una inserción en los carriles de esa "condición humana", tan meneada, a la que el director se acercaba, continuamente, con infinita ternura. Hablando de ese interés de Torres Ríos por el hombre, Roland ratifica: "Quería verlo triunfar sobre toda contingencia negativa. Analizaba y destacaba sus rasgos más auténticos. Juzgaba su comportamiento, no los mecanismos intrincados de su







Tres escenas que nos traen la imagen de uno de los grandes actores de nuestro cine: Enrique Muño. A la izquierda el sacerdote de "La guerra gaucha"; a la derecha arriba personificando a Sarmiento en "Su mejor alumno", ambas de Demare. A la derecha abajo "Donde mueren las palabras", de Hugo Fregonese.



conducta. Iba en procura del ser interior, en estado simple, puro, que con la misma sinceridad e ingenuidad, puede ser bueno o malo, tierno o cruel, odioso o encantador. Pretendía la imagen del hombre-verdad, despojada del mundo que lo traba y lo ahoga. Quería ser espontáneo. Por eso no elaboraba demasiado sus libretos y apuraba las filmaciones. Quería ser sencillo y directo. Renegaba de la técnica que coarta y de la maquinaria compleja".

A su manera, Torres Ríos fue un poeta. Desaliñado y sensible —tanto él como su cine—, desprolijos y tiernos, hondamente solidarios con el ser humano. Sin pretender teorizar, resumía su credo: "El cine de verdad es arte y ese cine sólo lo pueden hacer los poetas".

## Demare y Soffici

Los nombres de Lucas Demare y Mario Soffici se entroncan, qué duda cabe, con la más amplia extensión de historia del cine argentino. Sus contactos directos con la pantalla, en una y otra actividad, se remontan al período mudo en el caso de Soffici (**Muñeca**, 1924, realizador, adaptador y actor), y a circunstancias ocasionales en el de Demare: **"Boliche"**, la segunda película sonora que se hizo en España, filmada en Barcelona, que muchos creen que yo dirigí, cuando en realidad no tuve nada que ver, salvo mi actuación con la orquesta". Poco después, claro, sobrevendría la primera realización de Demare: **Dos amigos y un amor**, 1938, con Pepe Iglesias "El Zorro".

Del cine de Demare y el de Soffici pueden señalarse algunas constantes que engloban a ambos realizadores, mucho más nítidamente que aquellos rasgos que pueden separarlos. En primer término, hicieron algunos de los films sobre los cuales bien puede decirse que se basa una parte importante del buen cine argentino. En ambas filmografías abundan los desniveles. Es decir, a las dos, tres o cuatro películas de cada uno que pueden considerarse trascendentes, hay que agregar, para cada uno, varias docenas de films de compromiso, consumísticos, pasatisas, confusos, prescindibles (excepto para los estudiosos, claro está). Se trata de dos filmografías que responden a



individuos donde la intuición primaba sobre otro rasgo. De ahí su apego a personajes populares. Un afán que, por otro lado, condujo a esas obras mayores, algunas de las cuales, respiran un auténtico aliento épico. Las filmografías aludidas, hablan asimismo del acercamiento de los autores a una indesmentible sensibilidad social.

"**Viento Norte** configura con bastante exactitud los méritos y limitaciones de Soffici y, por extensión, del cine de su época", apunta Mahieu. El crítico se refiere a cierto costumbrismo histórico, donde no faltaba el matiz épico ni el tono melodramático y una saludable salida hacia cierta América que está mucho más allá de los límites que marcan la geografía de la urbe junto al río de la Plata. El film es de 1937, y al año siguiente, el director insistiría en **Kilómetro 111**, donde el mencionado costumbrismo parecía abrirse paso hacia una toma de conciencia más trascendente, a propósito de los agricultores expropiados por los intereses del ferrocarril acoplados a los manejos de los intermediarios acopiadores. En 1939, Soffici filmó la que se considera su película más lograda: **Prisioneros de la tierra**. Según Mahieu, "el gran mérito de **Prisioneros de la tierra** es —más que el de una obra de arte permanente, de altos valores estéticos—, el de una apertura sincera a una temática americana. Su sinceridad y su fuerza primaria constituyen un precedente de gran importancia, que señalaba un camino, y que precedía a obras análogas de México y Brasil. Su debilidad es la insuficiente depuración de elementos temáticos y la falta de una expresión estilística adecuada al contrapunto telúrico-social que proponía el tema".

Desde su propio terreno, Demare focalizó sus aportes merced a filmes como **La guerra gaucha**, 1942, suerte de western-criollo-más-o-menos-histórico, cuyos mayores méritos hay que ubicarlos dentro del contexto en que se hizo y se estrenó, por ejemplo, como el producto más ambicioso que generaron los hombres de Artistas Argentinos Asociados (Elías Alippi, Enrique Muño, Francisco Petrone, Angel Magaña y Lucas Demare), más los avales de producción dispensados por Miguel Machinandiarena, cabeza entonces de los flamantes y poderosos Estudios San Miguel; y también, como ejemplo de un

género que en la Argentina no se desarrolló ni mínimamente en relación a lo que ocurrió con el western en Estados Unidos a pesar del rico venero que nuestra historia proporciona en ese sentido.

El encanto estilo viñeta que provee **La guerra gaucha**, fue ensayado por Demare antes y después de este film. Lo prueban **El cura gaucho**, de 1941, intento de acercarse al Cura Brochero con evidentes excesos melodramáticos; **Su mejor alumno**, de 1941, al servicio del histrionismo de Enrique Muño. Obviamente mejor resultó **Pampa bárbara** (donde Hugo Fregonese colaboró como co-director), en la que hay un mayor ceñimiento a la dura, cruenta y sórdida lucha en las fronteras, incluidos el exterminio del indio y la expropiación del gaucho convertido en soldado. A la vuelta de los años, en 1961, el cine de Lucas Demare pareció renacer en las propuestas que **Hijo de hombre** —una novela original del paraguayo Augusto Roa Bastos—, traía, a propósito de una sorda guerra sudamericana.

Tras las películas que de alguna manera proyectan los nombres de Soffici y Demare hacia una comarca recordable, no hay que olvidar todo el otro cine que hicieron.

Esa salida hacia una perspectiva latinoamericana de Soffici, se diluyó amablemente en obras como **El camino de las llamas** (1942, un libro del abominable Hugo West) y **Tres hombres de río** (1943). Más o menos lo mismo ocurrió con el Demare de **Los isleros** (1951), **Guacho** (1954), las pinturitas de **Zafra** (1959) o **El último perro** (1956).

Aún quedan, después de esto, obviadas filmadas en distintas direcciones, tanto por Demare (**Payaso**, **Mercado de abasto**, **Sangre y acero**, **Los guerrilleros**, **La cigarra está que arde**, **Pájaro loco**, **La Madre María**, **Solamente ella**), como por Soffici (**La barca sin pescador**, **La dama del mar**, **Isla brava**, **Chafalonías**).

## Algunas entretelas

Fue Agustín Mahieu quien afirmó que "entre 1945 y 1955 hubo sólo tres realizadores nuevos que merecen destacarse: Hugo del Carril, Leopoldo

Torre Nilsson y Fernando Ayala". Más allá de lo razonable de esta afirmación, distintas aguas corrian por el panorama cinematográfico-cultural argentino durante el lapso aludido.

En 1942, la formación de Artistas Argentinos Asociados jalonó una iniciativa valiosa aunque efímera. Paralelamente, los espejados ecos de un cine simple pero auténtico y popular, rápidamente se esfumaban. Pueden encontrarse, a lo sumo, en realizaciones como **Pelota de trapo** (1948), de Leopoldo Torres Ríos, casi una gema solitaria, en tiempos donde el cine argentino empezó a caracterizarse por la opulencia fatua y vacía de un cine "organizado" por quien resulta casi un arquetipo de esos días: Luis César Amadori, responsable de afectaciones como **Albeniz** (1947), **Dios se lo pague** (1948) y **El grito sagrado** (1954). Es decir, un cine escapista, asexuado donde los menores atisbos de realidad (la que los espectadores palpan al salir de la sala en tinieblas), no existen. Una versión local, podría decirse, del cine "de los teléfonos blancos", tan caro al fascismo de un período de la reciente historia de Italia. Una referencia clara a esta situación, se da en que "si se repasa la producción entre 1945 y 1955, por ejemplo, será prácticamente imposible encontrar (fuera de los noticieros y algún documental promocional), ninguna referencia política determinada.

La cadencia de una cinematografía, tuvo variados vértices. Soffici hizo lo suyo con "adaptaciones" de Tolstói (**Celos**) o presuntas biografías de Schubert (**Inspiración**). Julio Saraceni filmó en Uruguay "su versión" de **Los tres mosqueteros**, oriunda, como se sabe, de Alejandro Dumas. Para entonces, una verdadera ola de adaptaciones, a cual más trillada, de obras teatrales, prospera.

De este proceloso mar —los años correspondientes a las dos primeras administraciones peronistas, no se distinguieron precisamente por su apoyo al cine, de acuerdo al menos, a lo que este mostraba que podía llegar a ser con el recaudo de un apoyo real y desprejuiciado—, y antes de volver sobre la tria anotada al principio (con carreras que sobrepasan con holgura el período, especialmente en el caso de Torre Nilsson y Ayala), algunas realizaciones, algunos nombres, deben rescatarse. Por







Amelia Bence y Jose Gola en un inolvidable drama intimista: "La vuelta al nido" de Leopoldo Torres Rios. Abajo, Hugo del Carril en otro éxito: "Las aguas bajan turbias".



lo menos, para marcar posibilidades, para ratificar modalidades.

Desde **Cuidado con las imitaciones** (1948), en adelante, "Los Cinco Grandes del Buen Humor" (Rafael Carret, Jorge Luz, Guillermo Rico, Juan Carlos Cambón y Zelmor Gueñol), introdujeron un humor suelto de buen cuño, aunque no reconocido en general por los especialistas.

**Apenas un delincuente**, de 1949, dirigida por Hugo Fregonese, es un más que aceptable aporte al cine policial.

**El muerto falta a la cita** (1944) y **Sangre negra** (1951), constituyen curiosas y rescatables obras del francés Pierre Chenal.

Bordeando también el género policial, Daniel Tinayre insiste con su buen oficio y su impersonalidad en **A sangre fría**, **Pasaporte a Río** (1948) y **La vendedora de fantasías** (1950).

La caligrafía y precisión de Luis Slavsky, sobresalen de la hibridez de **Vidalita** (1949). Los finos pero insustanciales trazos de Alberto de Zavalía, acceden a cierta gracia en **El otro yo de Marcela** (1950).

## De tango y lo demás

**E**n 1952 Hugo del Carril filmó **Las aguas bajan turbias**, otra importante apertura hacia una visión de la vapuleada Latinoamérica, en una historia donde la lucha de los mensúes contra capangas y explotadores de los ingenios, a través de la posibilidad de su unión, configuraba una vibrante narración filmica extraída de la novela **El río obscuro**, de Alfredo Varela, novelista que estaba en prisión cuando la película se llevaba adelante. Con este film, el cine argentino retoma —aumentada— la dimensión social que años atrás había pulsado Mario Soffici. Hugo del Carril, responsable del mismo, es un hombre que desde sus comienzos estuvo vinculado a manifestaciones populares: como cantor de tangos de éxito en todo el continente americano, primero, y luego como autor interesado en una problemática donde el relevamiento de cuestiones y personajes populares, se aliaban en un transparente deseo de denuncias sociales.

Ya en 1937, el prolífico Manuel Ro-



mero había elegido a del Carril como galán-cantor de **Los muchachos de antes no usaban gomina**, y en 1937, protagonista de **Tres anclados en París**. La homologación de Hugo del Carril a las figuras y mitologías o mitomanías populares se acrecienta en 1939, cuando el atildado Alberto de Zavalía lo elige para encarar el personaje central de **La vida de Carlos Gardel**.

Ya detrás de las cámaras, del Carril rueda sucesivamente, en 1949 y 1950, **Historia del 900** y **Surcos de sangre**. En la primera, es advertible la influencia colorística de Manuel Romero, pero con mayor vigor en las pinceladas. **Surcos de sangre**, en cambio, es un drama rural cuya intención de crítica social es asumida frontalmente.

En este punto, hay que reconocer en Hugo del Carril —con su preferencia por los temas populares y sus inquietudes sociales a cuestas—, a un realiza-

dor más intuitivo que riguroso intelectualmente hablando. Es decir, se repite hasta cierto punto, el cuadro de situación que en su momento acogió los mejores logros de Soffici. Claro que en del Carril, la inquietud social sigue siendo mucho más contundente y clara que en las realizaciones de su antecesor.

**Las aguas bajan turbias** (insisto, repitiendo esa mezcla de denuncia social, acceso a lo popular y caídas en el melodramatismo, ya común en el cine argentino, en sus buenos logros —como éste—, y en los otros), señala el punto más alto alcanzado por Hugo del Carril en toda su filmografía. En 1955 hace **La Quintrala**, melodrama histórico donde la denuncia se diluye, y los alardes barrocos que el tema proponía (alrededor del personaje central, la famosa y temible Catalina de los Ríos y Lisperguer, que sacudió a Chile en el siglo XVII a horcajadas de sus excesos erótico-cri-

minales), se convierten en olvidable retórica. **Más allá del olvido** (1956), sólo pertenece al mismo olvido, y el intento de retomar cauces conocidos en **Las tierras blancas** (1959), basándose en un excelente libro de Juan José Manauta, no pasa de ser un recuerdo de lo que el realizador fue, una copia desvaída.

## Dos y luego tres

Cuando Tomás Eloy Martínez publicó su breve pero interesante ensayo "Torre Nilsson y Ayala en las estructuras del cine argentino", se refería obviamente, al fenómeno que se produjo con los primeros filmes de estos realizadores, quienes, cada uno en su estilo, aportaron mucho para que el cine argentino saliera de un letargo cierto. De ahí, que Mahieu mantenga una tipificación semejante —a la que se alu-



Francisco Petrone y Alicia Vignoli en un excelente film argentino: "Personas honradas se necesitan", dirigido por uno de los grandes: Francisco Mujica.





dió antes—, cuando alió los nombres de Ayala, Torre Nilsson y del Carril, como los únicos valiosos, globalmente hablando, durante un prolongado lapso.

Hay que aclarar, sin embargo, que las cosas luego cambiaron. Del Carril, ya se dijo también, tuvo una carrera propia, con su climax y su decadencia. Fernando Ayala, especialmente junto a Héctor Olivera (que comenzó produciendo sus films), fundaron Aries Productora, una entidad que mantiene hasta la actualidad un ritmo de trabajo ininterrumpido, alternando filmes de consumo y entretenimiento, con otros de mayor compromiso.

Torre Nilsson, en fin, se erigió como el único creador capaz de sustentar esta categoría, si bien a través de una carrera que consumió periodos distintos, donde la buena factura del producto, se abrió en muchas circunstancias hasta acceder a algunas de las películas que importan a la historia del cine argentino.

## Sólo para consumidores

Un grueso stock del cine producido por Aries, tiene que ver con una filmografía de gruesos rasgos, bordeando lo pícaro y aceptando la guaranguería y la tontería en los enunciados temáticos. ¿Tiene una explicación esto? Es posible. La suma de estos filmes (cabe decir que socios especializados de Aries, en esta zona, son Luis Osvaldo Repetto y Nicolás Carrera), han permitido la continuidad de Aries como productora durante veinticinco años. Y este es un asunto tan serio como que configura una industria que proporciona trabajo a un sinnúmero de personas, las mismas que transitan por una actividad peculiarmente rota. Tales fines —los que ilustran como protagonistas Jorge Porcel (que aún no tuvo el realizador que lo utilice en la medida de sus posibilidades), Alberto Olmedo, señoras abundantes como Moria Casán (otra desaprovechada), Graciela Alfano, Susana Giménez y afines—, mientras sostienen una industria desnaturalizan los presumibles rostros de un cine en serio, de una cultura nacional. Dada su existencia, pese a todo, alguna vez habrá que analizarlos como lo que son: subproductos que arquetipan un fe-

nómeno bastante usual en las sociedades de consumo —inclusive las que, como la nuestra, no pueden alardear por el alto nivel de su desarrollo—, fenómeno social que mucho tiene que ver con el inconsciente colectivo del argentino espectador, ya que para que el instrumento film funcione, necesita de un receptor que lo acepte. Y a este receptor no lo dirige sólo la publicidad. Quizás nos encontremos, una vez más, ante uno de los tantos interrogantes que nos presenta la educación local, con sus vacíos en cuanto a objetivos y contenidos, su desinformación, su enciclopedismo, sus inevitables tabúes.

Otro elemento de análisis, para estudiar el fenómeno Aries, parte de una ecuación bastante sencilla (a veces cierta, conocida mundialmente, a veces mentirosilla, pero real en principio): la necesidad de elaborar subproductos o más o menos, para acceder a obras

que revistan un auténtico compromiso. Esta dualidad, hay que reconocerlo, se hizo muy nítida en los primeros tramos de vida del sello productor. La transparencia, luego se fue opacando. Y se dio lo que podría terminar en curiosa paradoja: los mayores filmes de consumo, se fueron haciendo cuidando de pulirse ciertas aristas. Es decir, la guarangada se declinó en tontería. Cualquiera podría decir que el proceso se fue puliendo. Nada de eso ya que el nivel de tontería consumística se mantuvo siempre indemne. En la vereda opuesta, los mayores compromisos de los autores de Aries, parecieran "descomprometerse" paulatinamente. Baste contraponer a la fuerza y vitalidad de **El jefe** (de Fernando Ayala) y **La Patagonia rebelde** (de Héctor Olivera), con el melodrama anti-dipsómanos **Desde el abismo** (Ayala) —para no incluir logaritmos de la mermelada y la pavada



Roberto Airaldi pareja de la juvenil Mirtha Legrand durante la filmación de un título poco recordado: "El espejo".





*Dominguito, el valiente hijo de Domingo Faustino Sarmiento en el cuerpo de Angel Magaña, una de las mejores interpretaciones de su extensa carrera filmica.*

estilo Andrea del Boca como **Días de ilusión**—, y el esteticismo vacilante y castrado de **Los viernes de la eternidad** (Olivera).

Futuros análisis de una empresa con tanto impulso y nervio como esta, tampoco podrán detenerse en lo dicho. Por ejemplo, y para terminar, alguna vez habrá que desbrozar las razones que motivan tanto distanciamiento de Aries de las promesas que algunos de sus filmes incluyeron. Así, desde hace años, en la Argentina ocurren cosas que muy bien pueden esgrimirse para auscultar los acontecimientos anotados:

la grave situación que ha llevado al país y a la industria cinematográfica a un descalabro económico-financiero; el desinterés oficial; la falta de unión de quienes integran el mundillo cinematográfico local; un paternalismo exacerbado y virreynal que ha degenerado en un aparato de censura, tan exacto que merecería un film-homenaje, manejado por cantidad de personas que saben de muchísimas cosas (liturgia, logística y estrategia, tareas domésticas, familias), excepto de cine, arte e industria.

¿Son razones éstas? No hay duda. Lo que hay que verificar es cuando los

problemas, los obstáculos, se convierten en pretextos. Ahí el quid de la cuestión.

## Ayala, artesanía y ambigüedad

**E**n 1955, Fernando Ayala hizo **Ayer fue primavera**, una comedia ágil y agradable, donde el moderno oficio de que hizo gala el director paliaba otras deficiencias. La película fue —merecidamente— bien recibida, como la sólida







Enrique Muño, César Fiaschi y junto a ellos Maria Esther Buschiazso, una notable figura del cine nacional en "Su mejor alumno", una producción de Artistas Argentinos Asociados.

da promesa de quien mucho podía dar (antes había filmado dos cortos, **El trasandino del Norte** y **Vuelo 300**), e inclusive aparecía "como un heredero de la comedia elegante", al estilo de Carlos Schlieper.

Con **El jefe**, Ayala hizo, sobre una sólida urdimbre argumental de David Viñas, una película importante, fuerte, que a partir de una historia alrededor de los climas, microclimas y relaciones entre un grupo de jóvenes, se elevaba como una válida metáfora sobre el poder y la dependencia. A todo esto, no hay que olvidarse que el país salía de

diez años de administración alrededor de la carismática figura de Juan Perón, derrocado violentamente por sus pares de las Fuerzas Armadas. A propósito de este film, rodado en 1958, Ayala dijo que lo importante del mismo "es su reflejo de una idea argentina, aún más, latinoamericana, la encarnación de un denominador y la demostración de que todo jefe está mintiendo. El caudillo surge como consecuencia de la mediocridad, la abulia, de esa moral a la violeta de lavarse las manos". El logro de **El jefe**, pese a todo, no ocultaba del todo las diferencias emergentes de la

interpretación de un mismo hecho. Para Viñas, importaba la interpretación histórica que cuestionaba un orden social caduco; en Ayala primaban las interpretaciones psicológicas y morales.

A pesar de estas divergencias, vuelve a rodar en compañía de Viñas, **El candidato** (1959), que con el tiempo se convertiría en un verdadero "film maldito". Interesante en los planteos, **El candidato** se queda a mitad de camino, tal vez debido a que sus responsables no lograron conciliar sus antagonismos mucho menos larvados que durante el rodaje de **El jefe**.



De ahí en más, la obra de Ayala parece tomar los rumbos más diversos, con resultados que sólo ocasionalmente (*Paula cautiva*), arañan los valores de *El jefe*. La distinción creadora de Ayala, curiosamente, se nota en el film que hizo inmediatamente de *El candidato*. La distinción, no por nada, se apoya en datos tan objetivos como la urticante crítica que emana de la idea original de Viñas para *Sábados a la noche, cine*, que Ayala dispuso que se convirtiera en ñoña banalidad al encargar a Rodolfo Taboada la confección del guión.

Es decir, hay una ambigüedad de base en las realizaciones que Ayala —uno debe pensar, auténtico consigo mismo, con lo que quiere expresar—, implementa desde este *Sábado*... en adelante. No me refiero, por supuesto, a la ambigüedad que manejan determinados realizadores —cierto Hitchcock, por ejemplo—, para pintar una situación determinada, un personaje. La ambigüedad de Ayala —ejemplificada en *Sábado a la noche, cine*—, es la de media tinta: del que quiere hacer una crítica, pero no sólo no la fundamenta, sino que la abarata; la de quien cuando está por descubrir un crimen, resuelve decirnos que todo es un juego. La resultante es lógica: a propuestas ambiguas —conscientes, inconscientes o ambas cosas a la vez—, resultados ambiguos. Que en cuanto a resultados, resultan intrascendentes, actos fallidos, obras que no importan si uno se pone a ver la cosa en serio. Sólo en *Paula cautiva*, ya citada, Ayala estuvo a punto de izarse a alturas perdidas, con su aproximación bastante cierta a ciertos grupos urbanos, su relación con la industria para turistas norteamericanos, todo ello en una metáfora fina y aguda al mismo tiempo.

En el resto de su producción, Ayala trajo con despareja fortuna por los excusados de la citada ambigüedad —cuando no cayó en excesos pintoresquistas, magros cuan falsos atajos hacia una picaresca inexistente, cuadros musicales fotografiados—. Eso se dio en *Desde el abismo*, el irredimible melodrama ya citado donde un problema agudamente social se reduce a una mínima situación psicológica tampoco desarrollada en plenitud; en *Argentino hasta la muerte*, evocación pseudo

histórica, a horcajadas de cierta pseudo fama del pseudo cantor Roberto Rimoldi Fraga, cuyas aceptables escenas de acción, no disimulaban la falta de sustento histórico ni el hincapié en un híbrido romanticismo.

## Olivera, crítica y adios

Con su parentesco con las estructuras del western, *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera, es un film decididamente para la historia del cine argentino: contestatario, claro en las denuncias que hace a propósito de uno de los tantos momentos turbios del pasado argentino (esos que la historia oficial, minuciosa y deliberadamente, suele omitir o disfrazar), filmado con transparencia de objetivos, desde su estreno se convirtió en un hito. Tanto como para que, en algunos momentos, distintos cenáculos del poder, prohibieran su exhibición.

*La Patagonia rebelde*, asimismo, resume en excelente nivel, las más nítidas y saludables preocupaciones de Olivera: una mirada crítica sobre aspectos de la realidad circundante, una intencionalidad de documentar situaciones y personajes significativos de la sociedad argentina, pasada o presente.

Esta actitud no era nueva en Olivera, y ya desde realizaciones anteriores que le trajeron variados problemas con la censura, la había puesto de manifiesto, aunque no con la contundencia manifestada en *La Patagonia rebelde*. Esos otros films, en clave de humor, diezmados por las tijeras, se llamaron *Psexoanálisis* y *Los neuróticos*.

La carrera cinematográfica de Olivera, posteriormente, progresó con sendas obras donde cierto costumbrismo —muy caro al cine nacional—, avanzaba hacia zonas críticas donde el séptimo arte criollo, generalmente no hacia pie. *Las venganzas del Beto Sánchez*, a través del fantasioso regreso al pasado del personaje central, implicaba una sobria pero devastadora incursión sobre "zonas sagradas" de la sociedad argentina —a su hora, el film también tuvo sólidos problemas—. Con *La nona*, y su acre humor, el cine ar-

gentino incursiona por primera vez en lo que fue una lograda mezcla de crítica social y antropofagia, a partir de una ambigua y voraz abuela (encarnada por un actor), que con su pasión devoradora se convertía en pesadilla letal para quienes le rodeaban.

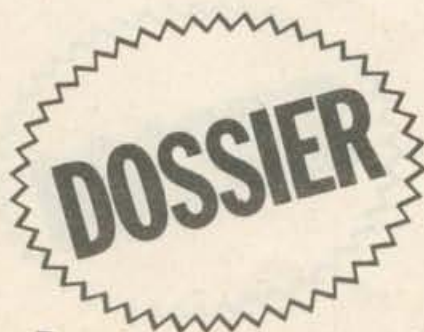
Las últimas realizaciones de Olivera (se sabe de que urticantes ideas, argumentos o guiones, le fueron vetados directamente y sin tapujos, ver *Todo Cine N° 3*), mostraron al autor con su pasión crítica adormilada, acaso desplazada. En *El muerto*, la obra intentaba sin muchos resultados, la belleza formal para una historia de cuchilleros, morbosidades y psicologías ambiguas.

Con *Los viernes de la eternidad*, el lirismo de una historia ubicada dentro de los parámetros del realismo mágico, hacia prever sutilezas que Olivera, evidentemente, no maneja.

## Torre Nilsson, la coherencia intelectual

Es difícil hoy por hoy, imaginar una carrera filmica cuya coherencia de lenguaje y su depurado nivel, se acerque siquiera a la que produjo Leopoldo Torre Nilsson. Desde su cortometraje *El muro* (1947) y su primer largo codirigido con su padre Leopoldo Torres Ríos (*El crimen de Oribe*, 1949), hasta *Piedra libre* (1975), su último film, hay veintiocho años de amor al cine, veintiocho años signados en muchos momentos por la lucha solitaria contra un medio inhóspito y poderes solapados y crueles, veintiocho años durante los cuales elaboró una saga filmica como nadie hasta ahora en la historia del cine nacional, veintiocho años de películas varias de las cuales constituyen instantes claves de nuestra cultura.

La obra cinematográfica de Leopoldo Torre Nilsson —fue también poeta, cuentista y novelista—, se distingue por una indesmentible coherencia, fácil de advertir inclusive a través de los distintos periodos por los que atravesó su cine. Un recorrido signado por un lado por sus personales preocupaciones y obsesiones, pero también por esa por-







Un "folletín de Manuel Puig y la adaptación cinematográfica de Nilsson: "Boquitas Pintadas". En la foto Alcon y Marta González. Abajo, nuevamente Alcon personificando al aventurero del autor de "The Buenos Aires Affair".



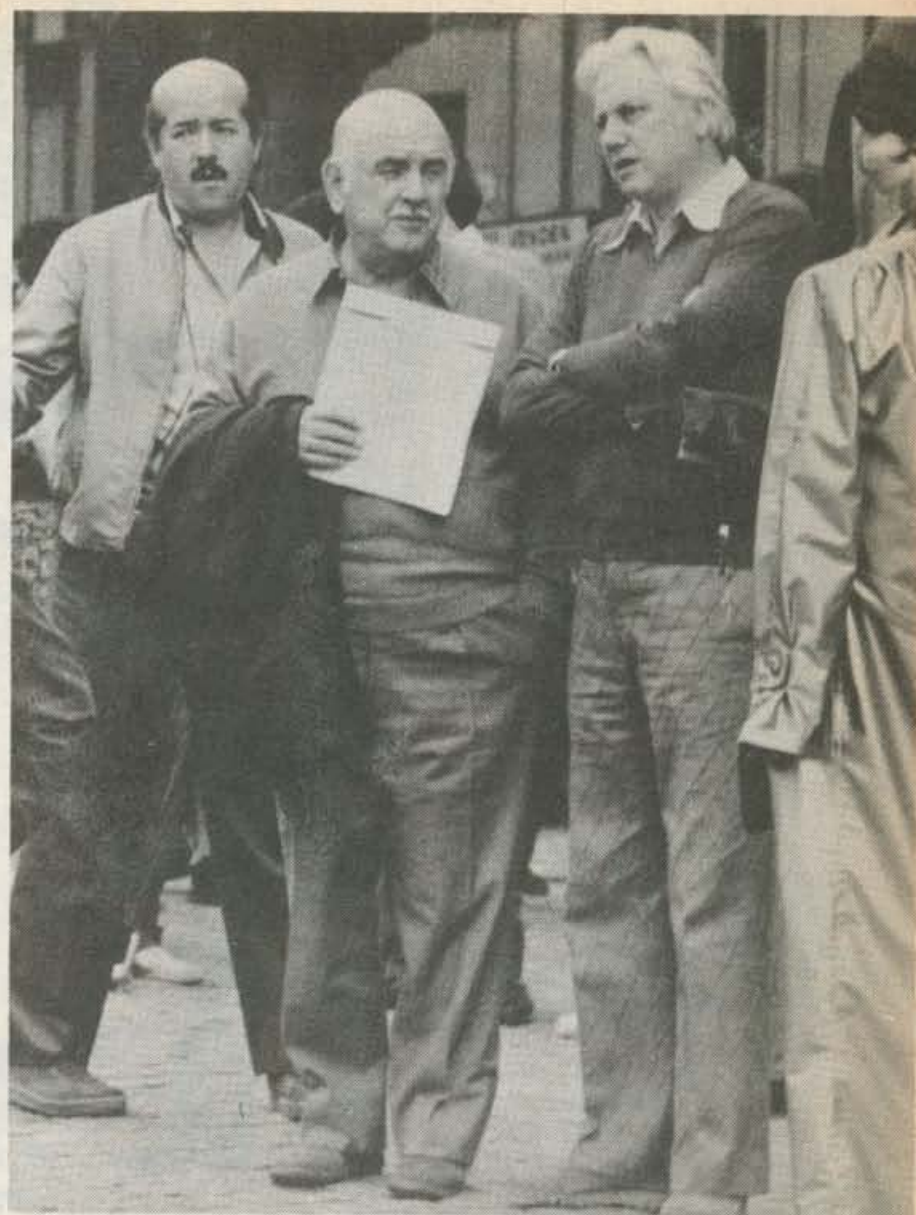
fiada manía por hacer cine en libertad: una voluntad que lo llevaba a pulsar diferentes caminos ante las vallas que cada tanto solían o intentaban ponerle. Y conste que, en ese sentido, la lucha de Leopoldo Torre Nilsson en beneficio de la libertad creadora, su combate sempiterno contra la censura y cualquier mecanismo represivo, no tuvo pausa.

Algunas palabras y frases, ciertos datos, configuran en rasgos generales—inclusive esquemáticos—, toda la obra de Torre Nilsson. Ya desde sus primeros pasos, su lenguaje evidenció una formación que denunciaba a quien con fruición había bebido y asimilado lo mejor del cine de entonces. Sus planteos filmicos, asimismo, hablaban de la sólida formación del intelectual quien tanto trataba de penetrar en la psicología de seres-personajes y situaciones, como de destapar las claves de una sociedad o un grupo social.

De esta interacción y conjugación de elementos, debía surgir necesariamente un cine que se elevaba libremente muy por encima de las generalidades de la ley entonces. Por ende, un cine destinado a provocar la reacción de los mediocres, los proveedores de objetos de celuloide para el consumo, los que veían en la libertad creadora de L.T.N. un peligro, antes que una avanzada cultural.

La obra de Torre Nilsson, sobrevolándola un poco, se agrupa en distintos periodos. Uno de los más significativos, creo yo, se inicia con **La casa del ángel** (1956) y completa una cierta trilogía con **La caída** (1958) y **La mano en la trampa** (1960), una línea que tiene algo así como epígonos con **La terraza** (1962) y **Piedra libre**. Varios componentes distinguen a este manojo de relevantes realizaciones: personajes que tienen que ver con cierta burguesía venida a menos, cuya descomposición moral suele explicitarse sugerentemente. De este gran mapa, sobresalen los personajes adolescentes, cuya ingenuidad-pureza es sorprendida por el autor en el momento clave en que está a punto de dejar de ser. Son filmes donde Torre Nilsson maneja una suerte de realismo poético de gran potencia expresiva, donde los objetos y la ambientación, asumen roles protagónicos indudables. No sería justicia no mencionar que en la erección de este particu-





A la izquierda Alfredo Alcón en dos escenas de "Güemes, la tierra en armas". Arriba, Fernando Ayala y Héctor Olivera en pleno rodaje de "Los viernes de la eternidad". A la derecha, Alcón complotando junto a Slavín en "Los siete locos".

larísimo universo torrenilseano, juega un rol preponderante Beatriz Guido, colaboradora y esposa del realizador.

Los primeros films de Torre Nilsson —su primer periodo—, apuntan hacia varias direcciones, pudiéndose apreciar en varios de ellos, el germen de obras posteriores. **El crimen de Oribe** (1949), su primer largometraje, promete bastante de ese realismo poético que Torre Nilsson luego desarrollará. Y si en este film, su padre y co-director Torres Ríos dejó al debutante desarrollar la trama de acuerdo a sus intereses, en **El hijo del crack** (1952), también hecho por la dupla padre e hijo, este

último parece ceder el paso al lirismo por las cosas sencillas y los personajes humildes que pueblan la filmografía del autor de **La venta al nido. Días de odio** (1963) es otra vez, un film bastante cercano al estilo de L.T.N., que en esta ocasión desarrolló Emma Sunz, un cuento corto de Jorge Luis Borges. Con **La tigra** (1953) y **Para vestir santos** (1954), Torre Nilsson afianza su oficio: con la primera, inclusive, abre la serie de enfrentamientos con la censura. Luego, con **Graciela** (1955), se cierra este primer periodo. Se trata de una película que, más allá de los altibajos provenientes de trasplantar a Buenos

Aires personajes hispanos, tiene datos de lenguaje que anticipan el inminente acceso a **La casa del ángel**.

Un poco a horcajadas del segundo tramo, cuando L.T.N. elabora una trilogía que más arriba señalé —con sus epígonos—, como una de las cumbres, sino la cumbre de toda su obra, hace dos obras de variado interés, conectadas con el resto de su producción, pero a la vez, encerradas en sí mismas, casi como pasos que no motivaron discursos posteriores. Una es **El protegido** (1956), casi "la primera obra total", de Torre Nilsson; y otra, ese extraño y cruel poema sobre la infancia y la ado-







lescencia, llamado **El secuestrador** (1958).

Cuarto tiempo, por así decir: **Fin de fiesta** y **Un guapo del 900**, muestran a un autor alejado ya de la poesía y cierto aroma fantástico, hincando el diente con fuerza a dos dramáticas historias, severamente apegadas situaciones históricas concretas.

Luego, una quinta etapa sembrada de obras de transición, con rasgos de muchos otros films de L.T.N., pero sin su fuerza, sin su autenticidad. **Piel de verano** (1961), es como la decadencia de sus universos hasta entonces preferidos. **70 veces 7** y **Homenaje a la**

**hora de la siesta** (ambas de 1962), intentos de coproducción con elementos tan extraños al director, como pueden serlo Isabel Sarli y Dalmiro Sáenz. Tras las satisfacciones proporcionadas por **La terraza**, variadas intoxicaciones en el orden de la coproducción: **El ojo que espía** (1964), **La chica del lunes** (1966) y **Los traidores de San Angel** (1966).

Tras estos filmes, plagados de actores extranjeros, la sexta línea, "histórica" o "epopéyica", si se quiere, con un **Martín Fierro** (1968) para que algunos empiecen a pensar en sus propias versiones de Fierro; un San Martín apto

para escolares standard (**El Santo de la Espada**, 1969) y finalmente un **Güemes** (1971), olvidable.

Entre la última de las películas citada y **Piedra libre**, mencionada más arriba, un séptimo y último período, construido sobre narraciones prestigiosas o sucesos policiales: urdimbres que, sistemáticamente, dan lugar a películas de muy buen nivel, ya que no creativas: **La mafia** (1971), **Los siete locos** (1972), **Boquitas pintadas** (1974), **El Pibe Cabeza** (1974) y **La guerra del cerdo** (1975).

Alfredo Andrés  
(CONTINUARA)



*Arte, posibilidades y el anuncio  
de una industria: todo ello en los primeros  
tramos del cine argentino*



*Tres escenas que marcan tres épocas de nuestro cine: Demare, Torre Nilsson y Olivera. Cada uno de ellos un rumbo y un destino: hacer de un arte inigualable un vehículo de expresión más allá de los límites contra los que lucharon en procura de un gran cine argentino.*





"Valentino, la seducción manipulada", de Carlos Tello y Gonzalo Otero Pizarro. Colección Bruguera Círculo 13. Editorial Bruguera. España 1978. (126 páginas).

A través del tiempo, y muy especialmente en los últimos años la vida de los grandes **divos**, aquellos productos del "star system" hollywoodense han sido tema de estudios, análisis e incluso de "novelas" a las que se dedicaron investigadores y periodistas (cuando no sus propios familiares), que han visto en ellos una veta comercial de importancia. Tal es el caso, para citar sólo algunos ejemplos, de Gary Cooper, Montgomery Clift, Humphrey Bogart, Marlene Dietrich que incluso fueron el centro de films que sobre fragmentos de sus vidas se realizaron, como los que en particular se refieren a Lon Chaney, Clark Gable, Carroll Lombard, W. C. Fields y Roscoe Arbuckle, este último en la frustrada película del excelente James Ivory *La fiesta salvaje*.

Rodolfo Guglielmi, aquel inmigrante italiano que aprendiera a bailar junto a Vaslav Nijinsky y que protagonizara innumerables **affaires** "non sanctos" de los años posteriores a la primera gran guerra, es también figura de análisis en un libro de Antonio Tello y Gonzalo Otero Pizarro: **Valentino, la seducción manipulada**.

En el mismo, ambos periodistas españoles tratan de desmenuzar hasta las últimas consecuencias, la vida y obra de aquel italiano que protagonizara el "boom" más sensacional de la historia del cine. Ambos escritores demuestran, más allá de la superficialidad, la verdadera personalidad de una figura clave haciéndole partícipe de un contexto histórico no escindible de su vida, tratando de evitar todo rasgo subjetivo que aleje los hechos de la realidad y de omitir situaciones descriptivas con excesiva audacia, tan acostumbradas a ser re-



## RODOLFO VALENTINO Y EL PASO DE LOS AÑOS

vitalizadas o "inventadas" en un afán puramente comercial, que desmerecerían el rigor objetivo puesto en el trabajo. Lo muestra como un ser producto de las necesidades de una época, indefinido, no asumido concretamente en un rol describiéndole con realismo y valentía en toda su contradicción machista-homosexual (dualidad también puesta de manifiesto en la poco homogénea **Valentino**, de Ken Russell). Personajes "excesivamente masculinos" como los de **El hijo del Sheik**, **El águila negra** o **Los cuatro jinetes del apocalipsis** que contrarrestan otros aspectos de su vida privada. En ese punto, ambos autores se detienen una y otra vez analizando los pormenores sociales que determinaron las razones de este fenómeno. Lo muestra crudamente; rememora fragmentos de artículos de la época, como los "amarillos" del *Chicago Tribune*: "Les

gusta a las mujeres el tipo de «hombre» que se pinta la cara de rosa en un lavabo y se retoca el peinado en un ascensor...?"

Los hechos que marcaron su vida (como la separación de Jean Acker y el posterior fracaso con Natacha Rambova), numerosas anécdotas, sobre todo aquellas que describen fragmentos de su vida en el "set cinematográfico", muy especialmente una de **Los cuatro jinetes del apocalipsis**, cuando bajo las órdenes de Rex Ingram protagonizaba una escena en la que el argentino Julio Desnoyers (Rudy Valentino) baila en el Maxim's de París un cadencioso tango de violines con Blanca Errázuriz la mujer que sentirá los brazos atrapantes de la seducción personificada.

El misterio y la ambigüedad de una azarosa vida que ascendía. La cosificación de un hombre que pasa a transformarse en objeto de

consumo de una sociedad en crisis que necesita un símbolo al que enfrentar su represión interna, esa que abrumba todas las vivencias. Este instrumento de sistemas económicos al que se le atribuyen cientos de sucesos que protagonizó o no, fue —así se demuestra en **Valentino, la seducción manipulada**— víctima de los pulpos del cine: la Paramount, Artistas Unidos y la Metro Goldwyn Mayer. Habían conseguido edificar un monstruo, a la vez que le enviaron a la muerte con sólo 31 años. Valentino brilla en el recuerdo de Tello y Otero Pizarro que concretan sus objetivos con respeto e idoneidad profesional, sin caer en la facilidad y el efectismo del "best-seller", sino, por el contrario, tratan de sintetizar al máximo todos los detalles que ayudan a completar este cuadro de un hombre y un mundo de lujo y placer en el centro del mundo norteamericano. La morbosidad de su funeral, la farsa de sus tres mujeres y la maquinaria que a su alrededor se aprovechó del verdadero amor que por él sintieron millones de mujeres frustradas en sus vidas personales, aquellas que le deificaron y transformaron en un fenómeno sin igual. Valentino logra revivir en forma rápida, con buen material de referencia y una excelente recopilación de datos, al que se suma material fotográfico poco conocido y una completa biofilmografía que le dan consistencia técnica.

**Valentino, la seducción manipulada** surge como un mito que sale a luz en cada una de sus páginas, un correcto trabajo de estudio, sin altibajos, con una interesante labor de análisis crítico y una toma de posición desprejuiciada, objetiva, una suma difícil de conseguir si tenemos en cuenta la talla del personaje principal de esta historia, seres a los que el tiempo ha tratado sin piedad con preconceptos poco criteriosos.

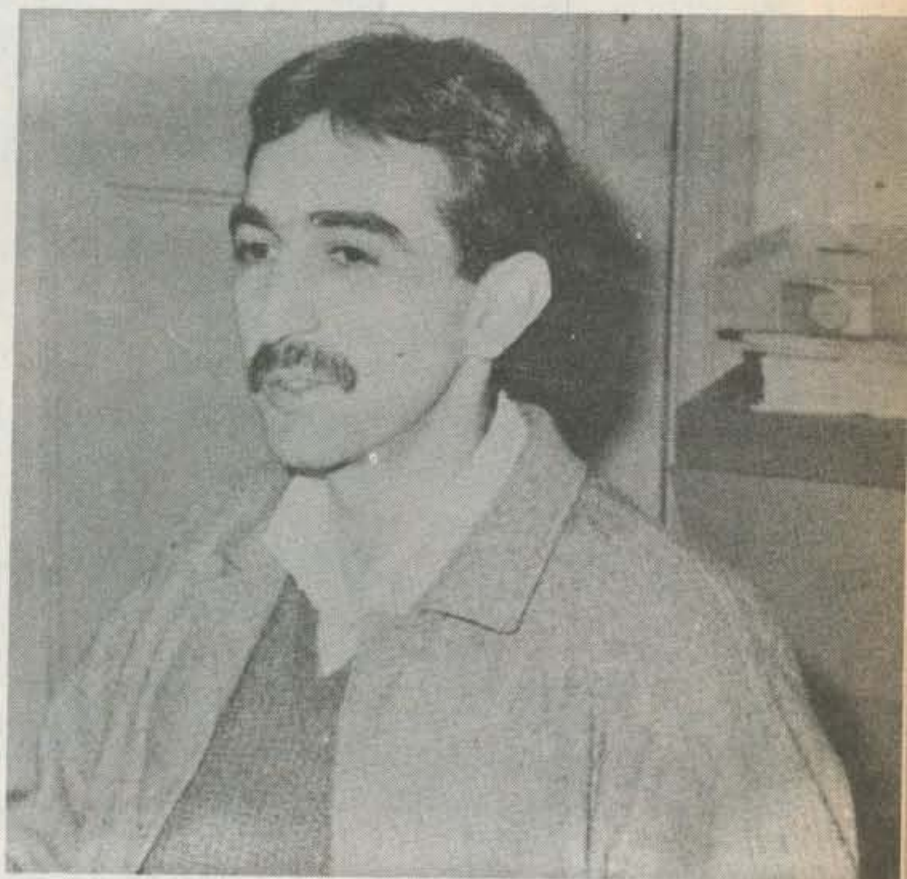
**Claudio Minghetti**



# CLAUDIO CALDINI: SUPER 8 Y VANGUARDIA



*Las películas de Caldini procuran hacer una referencia constante al medio, y aquí una escena de "The Dream Boat", filme realizado en la India en 1979.*



*"Las experiencias de vanguardia son siempre para minorías que tienen un cierto interés por el arte; masivamente el nivel perceptivo es más bajo. Pero me interesa dirigirme a todo el público".*

**L**os realizadores de súper 8 que pretenden alcanzar un lenguaje de comunicación masiva en un medio que es básicamente elitista incurrir en una contradicción: ¿Cuál es el sentido de hacer este tipo de cine sino el de experimentar para después hacer cine comercial o T.V.? El súper 8 no es ni será nunca masivo". Las afirmaciones de Claudio Caldini constituyen el necesario apoyo teórico de una labor cinematográfica que, al no estar regulada por la industria, se abre espontáneamente a la investigación.

## Lenguaje fílmico y abstracción

Caldini ha realizado desde 1970 más de treinta cortos y medimetros. Pese a abordar diversas formas expresivas, su labor se asocia habitualmente al cine experimental abstracto. El rótulo bajo el cual se pretende identificar sus films es en-

gañoso: responde más al desconcierto teórico, común entre los mismos realizadores, que a cualidades formales particulares. Si la insistencia en cuestiones de lenguaje cinematográfico es constante en sus films, esto no implica un desinterés por el aspecto comunicativo: "Me han dicho en varias oportunidades que mis películas son puramente técnicas, pero una película, desde el momento en que se expone, no es puramente técnica. El contenido está siempre manifiesto, aunque no sea de una forma inmediata.

Simplemente, está sintetizado para que pueda tener lugar la investigación gramatical. En **Hay un Enano en el jardín** el tema está reducido a un mínimo de contenido poético. Porque, cuando se investiga el lenguaje, el tema siempre resulta molesto. Me interesa que el espectador vea varias veces las películas para descifrar cómo están hechas. Quiere dejar esto bien claro: si tu-

viese interés en hacer algo testimonial lo haría por T.V. Ya dije que la comunicación me interesa muchísimo. Pero el súper 8 es ideal para las investigaciones cinematográficas".

Caldini afirma que su cine no es abstracto en el mismo sentido que puede serlo el "film absoluto" alemán y francés de la década del '20. Aquel movimiento se caracterizó, al trasladar las concepciones de la pintura al cine, por la utilización de formas de luz y sombra no identificables con objetos de la realidad. Caldini parte de las propiedades realistas de la imagen fílmica para llegar a una descomposición del espacio a través del tiempo. Se trataría, en términos pictóricos, de "una nueva concepción de la abstracción a partir de la figuración". No obstante, prefiere llamar simbólicas a sus películas, "comparables a ciertas experiencias de la música primitiva, con estructuras puramente rítmicas".



## El dominio de la imagen

Que el espectador pueda acceder al dominio de los contenidos de la imagen es otra de sus preocupaciones constantes: "Cuando el espectador ve cine cree que asiste a algo que vería si estuviera en «ese» lugar. De ningún modo se preocupa por la sintaxis del lenguaje filmico. Esto ocurre porque sólo unos pocos autores de cine comercial manifiestan preocupación por tales cuestiones. Hitchcock es una excepción; su cine es accesible al público masivo, al mismo tiempo que investiga las posibilidades del lenguaje filmico. La vulgarización de la imagen deriva de una actitud de pereza intelectual por parte de los realizadores. Así, el lenguaje cinematográfico se impone inconscientemente desde la infancia, cuando debiera ser objeto de un aprendizaje consciente".

Las películas de Caldini procuran hacer una referencia constante al medio.

Lo puramente abstracto —dijimos— no pertenece a la esfera del cine, que, primariamente, es un medio de reproducción de la realidad física. Sin embargo, ese material debe ser sometido a estilizaciones según procedimientos expresivos que Caldini intenta investigar en sus films: "Las experiencias de vanguardia son siempre para minorías que tienen un cierto interés por el arte, masivamente el nivel perceptivo es más bajo. Pero me interesa dirigirme a todo el público. En el cine de narración podrían utilizarse una gran cantidad de procedimientos que no se utilizan por desinterés. La industria da todo para que el espectador se entretenga y no trabaje. Es en este sentido que mi cine pretende ser didáctico. Hay, por otra parte, una restricción de los medios que es político-económica. Esto no significa que no me gustaría hacer una película dentro de la industria, pero siempre sin traicionar las posibilidades de participación del espectador".

Desde 1974 Claudio Caldini forma parte del Grupo de Cine Experimental que funciona en el Instituto Goethe.

A. D.

Sres. "Todo Cine":

Gracias, muchas gracias por regalarme esa maravilla mensual que es *Todo Cine*. Es perfecta, lindísima y espero que así siga indefinidamente. Como "fana" de *Todo Cine* me atrevo a un muy especial, especialísimo pedido (ES CASI UN RUEGO). Por favor publiquen en "mi" revista la filmografía completa —en Argentina y USA— del único compatriota que conquistó Hollywood: Fernando Lamas. Y si va acompañada de amplísima nota actual y fotos, sería la locura.

Que el suceso de *Todo Cine* sea mayor cada día, que sólo el éxito tengan por compañía, y ojalá me consideren ya su incondicional amiga porque así lo siento. Yo, ni remotamente imagino, con que ansiedad espero respuesta. Que lo quiera Dios sea el sí rotundo a mi esperanzado pedido. A la espera de Fernando Lamas en *Todo Cine*, y dándoles **gracias mil** desde ya, los saluda afectuosamente.

Maria Edelweiss Buscarol  
B. Villa Rosas, Rafaela, Santa Fe

Sres. "Todo Cine":

Ante todo mis felicitaciones por la revista que, al fin, parece llenar ese "vacío imposible de llenar" (hasta ahora) que todo cinéfilo siente en Argentina.

Una observación: ¿qué pasa con los grandes olvidados (en nuestro país) del cine? Olvidados aún vivientes como por ejemplo, personajes como Dennis Hooper (el genial creador de **Easy Rider**), Peter Fonda; el nuevo cine alemán; John Cassavettes; guionistas como Paul Schrader, etcétera. Todos son de significativa trayectoria y de quienes **nada** se conoce sobre lo que están haciendo. Al menos eso vale para el espectador común que no tiene otro medio de información que las revistas que están en los kioscos. Tendremos que esperar que alguna enciclopedia en fascículos editada en el exterior nos informe algo sobre la obra de ellos? Es-

pero que no. Que *Todo Cine* pueda cubrir las "necesidades básicas" del cinéfilo argentino. Tengo que reconocer que esto, en parte y limitadamente, fue cumplido por críticos de la talla de Angel Fareta y Roberto Pagés en las páginas del diario *Convicción*, informando al lector. Pero creo que vuestra revista tiene más posibilidades de hacerlo.

Prof. Beatriz Bou  
Humahuaca 3306, Rosario

Sr. Alfredo Andrés,  
De mi mayor consideración:

Tengo el sumo agrado de dirigirme a Ud. para plantearle una situación que, ruego considere.

Me gusta el cine de alma y estoy haciendo mis primeras experiencias en Super 8, ya que por el momento mis medios son limitados.

El motivo principal de esta carta, es para solicitarle tenga la amabilidad de informarme algunos aspectos de dicha actividad, que desconozco totalmente.

Quiero que interprete que, si bien "Todo Cine" es una publicación de notable nivel, abarca aspectos muy amplios, y el cine no profesional está tratado en la justa medida de una revista que no puede darse el lujo de utilizar muchas páginas en dicha actividad amateur.

Ruego a Ud. si tiene algunos minutos libres, me envíe los requisitos básicos para que un film pueda tener validez para ser presentado en algún certamen, por ejemplo, duración, tipo de escenas censurables, etc.

Como la distancia con la Capital Federal y mis ocupaciones, no permiten salir mucho de mi provincia, elijo este medio para informarme que espero sea posible.

Me despido de Ud. con la mayor de mis deferencias, felicitándolos a la vez por tan distinguida publicación.

Mario Rodríguez  
Gral. Acha. Pcia. de La Pampa



# LAS PRIMERAS PELICULAS

**E**n nuestro artículo anterior decíamos que en la actualidad la realización no encierra ningún misterio, que implica el mismo esfuerzo hacer una "buena" o "mala" película.

Debemos partir de la base que filmar no significa "juntar" una sucesión de tomas, sino colocarlas en secuencias lógicas. Los acontecimientos y las escenas deben sucederse de una forma amena, formando una historia en la mente del espectador.

Al iniciar una producción cinematográfica debemos elegir el tema, la idea o el acontecimiento que queremos filmar. En síntesis, debemos elaborar lo que en el cine profesional se llama guión y dirección artística.

Para plasmar el guión elaborado debemos recurrir a una serie de técnicas que han surgido y se han ido reelaborando a través de la historia del cine; los peritos en la materia en general coinciden en que las técnicas cinematográficas comenzaron con Griffith.

Una de ellas, dividir las secuencias en "planos", es fundamental para el "ritmo" de una película. Esquemáticamente, los planos son tomas en que la distancia de la cámara al objeto no varía (de allí lo de "plano"). Se puede decir que clásicamente las secuencias se dividen en 3 planos: general, medio y primer plano.

El plano general sirve para establecer un "marco", un "encuadre"; es decir, dónde sucede la acción, en qué consiste y quién toma parte de ella (ej.: una cancha de fútbol). El plano medio es más preciso y "cuenta" al espectador qué persona es la protagonista de la secuencia (un jugador con la pelota); el plano siguiente, el primer plano, nos muestra la cara, se percibe la expresión del rostro que brinda una información más concreta y precisa de lo que piensa, siente o percibe el protagonista en ese momento (se nota el esfuerzo, el cansancio y

la ansiedad en el rostro del jugador, se lo ve empapado en sudor y su cabello revuelto por la carrera).

Decíamos que esta técnica es fundamental para el "ritmo". El principiante nunca debe olvidar que la cámara no capta lo mismo que captan sus ojos. Los ojos abarcan una escena y el "enfoque" en un detalle de la misma es casi instantáneo. La transmisión de esa percepción a través del lente de una cámara tiene otro tiempo; el que filma debe dar tiempo al espectador. Al comenzar a filmar, quizás convenga rodar cada plano contando lentamente hasta diez. Esto garantiza la comprensión del espectador, pero la película puede convertirse en una sucesión aburridísima de planos de la misma duración.

Para que la sucesión de planos en una secuencia guarde armonía, no basta con tomar el primero, "acercarse" al segundo y así sucesivamente. Para transmitir la totalidad de la acción tendremos que cambiar el ángulo de filmación y conseguiremos que cada plano sea elemento de un conjunto.

Retomando el ejemplo del partido de fútbol, el plano general sería tomado desde arriba; para el plano medio nos acercamos al nivel del suelo, manteniendo la dirección de la acción y enfocando al jugador que avanza con la pelota; para el primer plano enfocamos a éste de frente avanzando hacia nosotros.

Mantener la "dirección de la acción", significa que si comenzamos a rodar de un lado de la cancha debemos seguir con esa orientación, a menos que decidamos cambiar la "dirección". En ese caso especificaremos claramente el cambio, porque el espectador con toda seguridad se desorientará.

Por lo que hemos visto hasta ahora, parecería que en cine todo se deduce a filmar secuencias con tres planos. No es así; en realidad la secuencia debe continuar mientras la acción siga siendo interesante y se deben incluir todos los

planos que parezcan necesarios para contar la historia.

Para terminar con el concepto de ritmo veremos que, en general, cuanto más corta sea la distancia objeto-cámara, menor será la duración necesaria para el plano. Los planos generales contienen más detalles, debemos dar más tiempo para que sean captados. Podemos también invertir la sucesión de planos; por ejemplo tomar el primer plano de un niño riendo, el plano medio mostrando al niño jugando, y el general ubicando la acción en un parque.

Es importante cuidar los "cambios de escena"; este es el instante en que cambia la acción de una a otra posición. Puede ser el paso de un primer plano a un plano general, o viceversa; también puede ser un cambio de escenario. El sistema más simple es un corte seco, como los que se ven en los noticieros. Sin embargo, conseguir un buen cambio de escena es fundamentalmente un problema creativo.

Por ejemplo, podemos filmar a un niño jugando en una plaza con una pelota de fútbol, seguir la pelota mientras rueda por el suelo y pasar a un plano general donde la pelota se encuentra en un gran estadio colmado de público. El movimiento de la pelota "condujo" de un escenario a otro.

En Super 8, aun los más recientes realizadores pueden recurrir al fundido encadenado; éste es una doble exposición del film. En las cámaras sin fundido automático, se lo logra oscureciendo la filmación mediante el cierre continuo del diafragma y luego es necesario rebobinar la película para obtener la segunda impresión.

## EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO

Es lógico que el realizador de Super 8 filme sin un guión completo; lleva demasiado tiempo elaborarlo y muchos piensan que quita



originalidad y frescura a sus películas. Sobre todo cuando filmamos a nuestras familias, lo espontáneo tiene magia que seduce por igual al aficionado y al espectador.

Sin embargo, todo suceder "tendría" que tener un comienzo, un

desarrollo y un final. No se trata de una regla inamovible, sino de tratar de mantener un ritmo y un contenido en las escenas, que retenga la atención.

Daremos a continuación el esqueleto de un guión cinematográfico:

- |          |               |        |                                                                                                                                                                             |
|----------|---------------|--------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Toma 1:  | Plano General | (P.G.) | Un colectivo lleno de gente en la semipenumbra gris del amanecer.                                                                                                           |
| Toma 2:  |               | (P.G.) | Señoras con bolsas para compras caminando por la calle.                                                                                                                     |
| Toma 3:  | (Título)      | (P.G.) | EL HIJO.                                                                                                                                                                    |
| Toma 4:  |               |        | Desde la calle se enfoca un edificio en Plano General, luego Zoom hacia adelante que conduce a una de las ventanas.                                                         |
| Toma 5:  |               | (P.G.) | Desde el interior de la habitación. Se ve la ventana por la que entra luz que da sobre una cama donde está acostada una mujer tapada con las cobijas, con una cuna al lado. |
| Toma 6:  | Plano Medio   | (P.M.) | La mujer se despierta. Aparta las cobijas, se sienta al costado de la cama, se alisa el cabello.                                                                            |
| Toma 7:  | Primer Plano  | (P.P.) | Se arregla el pelo y mira amorosamente de derecha a izquierda.                                                                                                              |
| Toma 8:  |               | (P.G.) | Se levanta y camina oblicuamente de derecha a izquierda.                                                                                                                    |
| Toma 9:  |               | (P.M.) | Se ve su espalda. Abre una puerta, entra a otra habitación y cierra la puerta. (Sonido de agua que corre).                                                                  |
| Toma 10: | Plano Detalle | (P.D.) | Chorro de agua que cae.                                                                                                                                                     |
| Toma 11: |               | (P.M.) | Mujer lavándose la cara en el lavatorio del baño.                                                                                                                           |
| Toma 12: |               | (P.P.) | Agua que cae de una canilla. Una mamadera se coloca al chorro.                                                                                                              |
| Toma 13: |               | (P.G.) | Mujer sosteniendo la mamadera bajo el chorro de agua de la canilla de una cocina. (Sonido de bebé llorando).                                                                |
| Toma 14: |               | (P.G.) | La mujer de espaldas a cámara camina de izquierda a derecha oblicuamente hacia la cuna.                                                                                     |
| Toma 15: |               | (P.M.) | La mujer levanta las cobijas de la cuna y alza un bebé que llora.                                                                                                           |
| Toma 16: |               | (P.P.) | La mujer besa al bebé consolándolo.                                                                                                                                         |
| Toma 17: |               | (P.M.) | Se sienta en la cama, toma la mamadera que había dejado apoyada en la almohada y se la da al bebé que deja de llorar.                                                       |
| Toma 18: |               | (P.P.) | Sonrisa amorosa de la madre.                                                                                                                                                |
| Toma 19: |               | (P.P.) | (Desde la perspectiva de la madre) Cara del bebé tomando la mamadera.                                                                                                       |

Probablemente este "esqueleto" sea demasiado riguroso, pero se trata de tener una idea, lo más clara posible, de lo que vamos a filmar para enriquecerlo después con las situaciones improvisadas que surjan espontáneamente durante el rodaje.

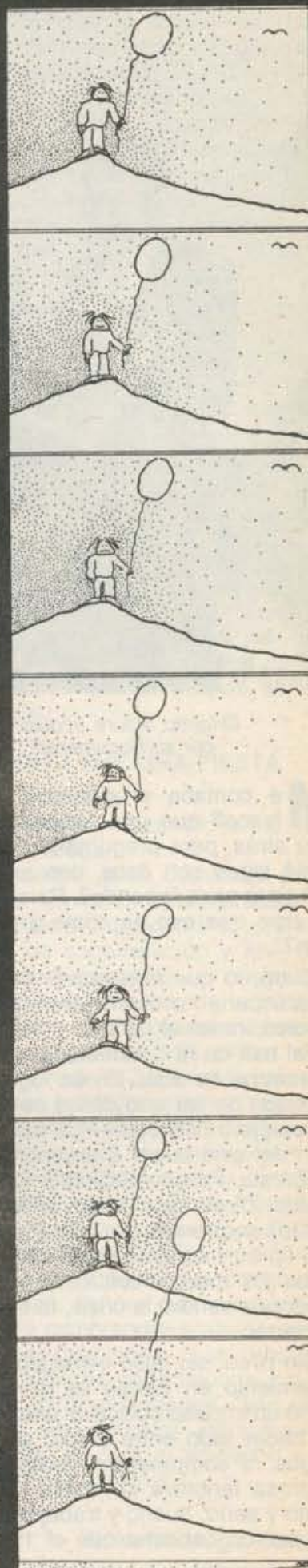
Es posible que algún miembro de

nuestra familia descubra cuando lo filmamos que su verdadera vocación es la de actor cinematográfico. Aprovechemos sus dotes histriónicas, si las tiene, pero no olvidemos el guión; no permitamos que nadie nos "robe" nuestra película.

**Ricardo Endeveni  
Carlos Heger**

**BUSTER**

por Ruben Pergament





Y sigue el Super 8 ...

# ZARATE Y SU FIESTA DE CELULOIDE



Orlando Moure (izquierda), Segundo Premio por su documental "Buenos Aires 400"



Gustavo Ivacoff junto a Oscar Batocletti (Mención al Mejor Actor)

**M**e contaba el cineasta Gustavo Ivacoff que una señora, lo para, días atrás, para preguntarle: "Dígame, ¿usted sigue con ésos, con esa gente que se la pasa filmando? Porque, mire, yo creo que eso es como una moda, ¿vivo?".

Claro, lo que más sorprende es que esta escena no ocurra en la calle Corrientes, ni en el La Paz y menos aún en el hall de la Cinemateca, sino a 80 kilómetros de aquí. En un lugar insospechado de ser uno de los centros —y no exagero ni medio— de mayor difusión del cine super 8 argentino, como es Zárate. Porque el Círculo Cinematográfico Zárate (con cuatro añitos y muy sanito) sorprende con una fuerza propia, en un momento como éste, donde todos los medios culturales no saben de dónde vendrá la crisis, la censura y el cierre.

Sin circo, sin falso estrellato ni acar-tonamiento en Zárate se da algo así como un impulso colectivo: una tentativa de hacer todo entre todos, sin vedetismos ni competencia vacía, en una vigorosa tentativa por hacer algo honesto y serio, bueno y trabajoso. Yo no es, por un capricho que el 1º Premio

del Festival de Villa Gesell lo llevara Carlos Romagnili con "Ritmo" y que encima este film represente al país en la UNICA de Hungría: es el resultado de un trabajo conjunto, repito.

Pero hablemos un poco de este Gran Premio Charles Chaplin.

La gente conoce más o menos cómo es un concurso/certámen/festival o algo así: se da a publicidad, se reciben los films, se convoca al jurado, se eligen las mejores, se dan unos premios, se hacen sonrisitas y adiós. No digo siempre, pero en la mayoría de las oportunidades no deja de ser una forma de sentarse a ponderar la inexistente obra del que se tiene enfrente o la de uno mismo. Y lo que se pudo ver en Zárate, la cosa fue muy distinta; sobre todo porque pareció asumirse el cine independiente como tal, por lo menos en su carácter de expresión alternativa a la vaciedad corriente. No era cuestión de echar por la borda el nombre del genial inglés, ni de desbaratar las esperanzas abiertas por Romagnili en Gesell.

Y en este tren de responsabilidades, el CCZ no sólo organizó un certámen —y dale que no voy a exagerar— sino un ejemplo de concurso.

## CENSURA, TALENTO, FRACASO Y OTRAS MENUDENCIAS

Uno está acostumbrado a la imagen hollywoodiana de los festivales, concursos u otras paparruchas que suelen quedarse en las buenas intenciones. Muchas veces por falta de talento, otras por falta de autocrítica, de seriedad o de conciencia; no importa: siempre se corre el riesgo de fracasar estrepitosamente cuando se está creando solo y sin consulta. Es así que cuando se comienza a hablar como se debe hablar en este momento (es decir de la trascendencia del superochismo) la situación debe cambiar radicalmente para entrar en terrenos más espinosos, como qué debe ser un cineasta independiente o cuál es el destino del cine marginal.

En este sentido el concurso confirmó una serie de tendencias a tener en cuenta.

En la mayoría de los casos fue preponderante el éxito logrado por los talleres (como el T.E.C.) por sobre la actitud individual. Otro tanto puede decirse de la preocupación por lograr una



base narrativa probada (como la literatura) como acertadamente lo consiguieron **La llave** de Sergio Aronson (basado en un monólogo de H. Constantini) y **La invitación** de Eduardo Groisman (en un relato de Jorge Asís). Pero al mismo tiempo que se manifestaron estas particularidades, quedó en el aire la ausencia de un cine verdaderamente independiente, sobre todo en el documentalismo, casi como una constante de la mordaza impuesta a todos los medios de la cultura. Y esta mordaza, no apareció precisamente al plantearse, sino al ser negada, esquivada o ignorada en la mayoría de los casos. Algo muy preocupante, por cierto, que tiene mucho que ver con la falta de autocrítica y análisis. Por eso no asombra que los premios otorgados hayan sido los que mejor abordaron estos problemas humanos y objetivos, a pesar de sus errores y sus aciertos.

El Jurado (compuesto por José Coló, Antonio Siedloczek, Jorge Oliva, Gustavo Ivanoff, Enrique Rocca, Federico Nieves y —qué le van a hacer— yo), después de 42 documentales, 28 argumentales, 10 animaciones, ninguna descalificación, cientos de cigarrillos fumados y de hectolitros de café ingeridos, discutió hasta el cansancio en medio de una generalizada preocupación por la falta de creatividad existente. Pero esta es otra historia. Lo importante del Gran Premio Charles Chaplin lo constituyó la afluencia masiva de trabajos desde varios puntos del país y por parte de cientos de realizadores, actores, actrices, fotógrafos y entusiastas sin sueldo ni lauros. Una afluencia que palió, en alguna medida, el casi inconsciente sometimiento a la autocensura, al despiste y también a los coletazos del miedo a la realidad.

### LOS PREMIOS, EL PREMIO

En la categoría *argumental* se llevaron los platos: **La llave** (Sergio Aronson, 1º Premio), **A las cinco y media** (T.E.C. 2º Premio) y **La invitación** (Eduardo Groisman, 3º Premio). En el género *documental* lograron premios **Daniel Fernández y sus miniaturas** (Roberto Bonato, 1º Premio), **Buenos Aires 400** (Orlando Moure, 2º Premio) y **Ministro Rivadavia** (Carlos Heger, 3º Premio). En la categoría *animación-fantasia* se destacaron **Del Génesis** (Pablo César, 1º Premio), **Las aventuras del marinero Pipeta** (trabajo de ocho años de duración en dibujos animados, de Carlos Dignani) y **Diente de leche** (Alberto Prida, 3º Premio).

Luis Carlos Pasqualini —mejor esta que argumentalista— recibió mención por la fotografía de **El sueño de Cristina**, Günter Gruber por el sonomontaje de **Indaba** (y sólo por el sono-



Batocletti protagonista de "La constante caos"



Silverstein y Groisman: 3º Premio Documental

montaje), mientras sorprendió la actuación central del actor Oscar Batocletti en **La constante: caos**, acreedor a la mención como mejor actor, mientras fue muy reñida la elección entre la actriz a **A las cinco y media**, **El ascensor** (de nombre desconocido, lo siento) y por último de **Decisión**, Susana Balmaceda, del grupo UNCIMEN de Mendoza, quien fuera reconocida como la mejor actriz del certamen.

Con relación a la mejor dirección y guión, se dejaron libres las vacantes en espera de mejores tiempos. Bueno, no se puede pedir todo.

Ahora bien. Es difícil hacer un análisis global de las nueve películas premiadas; pero muy necesario para comprender por qué David Silberteín con **Todo por la misma guita** obtuvo la estatuilla de 14 kg de bronce del Gran Premio Charles Chaplin. Por qué este film y no otro, dentro de los nueve premios o de las tantísimas obras juzgadas.

Digamos primero que el S8 está sobrecargado de dramones semitelevivos que no llegan a desentrañar más realidad que la de Nené Cascallar o Migré. También digamos que los jóvenes directores deben asumir de una

buena vez aquella responsabilidad de dar la cara por el cine nacional, ya que el "profesional" parece dedicado a cavarse la fosa entre los temblores abdominales de Porcel o los labiales de Thelma Biral. Y por qué no, también es necesario hablar de la dosis de coraje que aún no aparece para plantear esta realidad (tanto en lo documental como en la ficción) demasiado rotunda como para escaparse de ella. Que no es cuestión de seguir hablando de "tu", de caras inexpresivas, de dramones increíbles o de comicidades lacrimógenas; de "veleros de ilusión navegando hacia el país de la fantasía", de "tres mil almas de color" u otras variedades por el estilo que se escucharon en algún film desopilante.

Todas estas consideraciones funcionaron para elegir **Todo por la misma guita** para el Gran Premio, no sólo al profundizar una rama inexistente en el S8, sino porque —para qué mentir— fue el único film que habiéndose propuesto un objetivo lo logró. Ya sea criticando el manejo de la publicidad, los medios de comunicación, o al cine (¿cine?) de Armando Bo, como lo hizo; pero también utilizando el cine independiente como función creativa, a pesar de sus errores. Es decir, transformándolo en aquella herramienta que Rimbaud pedía que fuera la literatura: un medio para romper los dientes, abriendo caminos.

### ZARATE FUE UNA FIESTA

Zárate asombró.

Me asombró, mejor dicho. O nos asombró a todos.

Nos asombró al no demostrar circo, al trabajar en serio, al crear como se pueda, al tener conciencia de ese instrumento de comunicación y arte que es el cine. A pesar de un medio estrecho y áspero. A pesar de la falta de comunicación con las grandes estructuras cinematográficas del poder. Me asombró. Desde la fuerza y la presencia de todos hasta los mínimos detalles jamás librados al azar. Me asombró por tomarse las cosas tan en serio en un país donde todo parece estar centrado entre el dólar y las tasas de interés.

Porque, no nos engañemos, ¿a quién lo paran aquí para preguntarle: digamé, usted está en el super 8? No, creo que a nadie. Quizá, señora mía, porque aún no se logre comprender acabadamente que esto es una moda, ni un producto de las facilidades de la importación, ni un hobby, ni mucho menos. Sino algo muy serio: algo así como una inyección de vida que le cure el empacho y la agonía al cine nacional.

¿Vio?

Roberto Hugo Mero



# AKIRA KUROSAWA: EL MITICO CINE DE ORIENTE

**E**n "Kagemusha" intervinieron capitales de los directores Francis Coppola (Apocalypse Now) y George Lucas (La guerra de las galaxias), además de ser distribuida internacionalmente por la Fox. Esto no resulta en cierta forma paradójico a la vez de mostrar una triste situación por la que atraviesa el cine japonés en la actualidad?

Exactamente. Desde **Dersu Uza-la** tuve muchos proyectos entre los que se encontraba uno muy interesante: **Ran (Tumulto)**, adaptado de la obra de William Shakespeare **El Rey Lear** que la Compañía Toho encontró demasiado **dramático** y cuyo presupuesto fue juzgado como excesivamente alto y una adaptación de **La máscara de la muerte roja**, de Edgar Allan Poe, que también fue rechazada.

Cuando escribí el guión de **Kagemusha**, el presupuesto que se le estimaba también era insuficiente para la grandeza del film.

Durante más de un año el proyecto fue de un lado al otro y cuando creí infructuoso seguir adelante los señores Coppola y Lucas intervinieron, poco tiempo después de mi visita a Los Ángeles, y fueron ellos los que convencieron a la Fox para la distribución. Esto condujo a la Toho que diera luz verde a mi proyecto.

Encuentro lamentable que los japoneses no tengan confianza en el trabajo de sus propios cineastas. Es real que el cine japonés ha ocupado una posición verdaderamente notable, pero es necesario reconocer que ha declinado muy rápidamente. Pero los actuales dirigentes de las compañías productoras no buscan encontrar el por qué de este descenso.

En otros tiempos se destinaba suficiente cantidad de dinero y tiempo a la fabricación de un film y por lo tanto la cosa funcionaba. Creo que no es posible atraer al público, hacerle pagar el transporte y la entrada de cine para mostrarle una



*Kurosawa detrás de las cámaras. La sabiduría y el genio del creador de "Los siete samurais" y "Entre el cielo y el infierno".*

película que puede ver cómodamente en la televisión. Esto es lo que sucede actualmente y por lo tanto es lógico que la industria cinematográfica esté en crisis y ni siquiera sea capaz de mejorar su sistema de producción y ponerse al día con técnicas modernas. Es, por ejemplo, increíble que la sonorización de un film no haya sido mejorada en la Toho desde el momento en que yo entré como asistente hace más de 40 años! Hoy, hasta la televisión —japonesa—

es en estereo, pero en los cines, cuando un film extranjero llega en estereo, se lo exhibe en mono!.

Los jóvenes tienen un oído musical desarrollado, pero los dirigentes de las compañías no son ni siquiera capaces de distinguir las diferencias de calidad del sonido.

En "Kagemusha" los principales protagonistas son dos gigantes de la historia japonesa como Shingen Takeda y Iyasu Tokugawa, ¿qué representan para Ud. ya que se puede poner en duda el interés que estos puedan tener para la juventud japonesa, acostumbrada al material "americano"? ...

Shingen Takeda, Tokugawa y también Nobunaga Oda no son



Akira Kurosawa, el más grande director cinematográfico japonés de todos los tiempos tuvo con Kagemusha uno de sus más resonantes éxitos luego de Los siete samurais y Dersu Uzala. Creador de indiscutida imaginación visual, reflexionó poco

antes de su exhibición pública en el Festival de Cannes del año pasado acerca de las ideas que promovieron la filmación de La sombra de un guerrero y habló también sobre sus proyectos recordando algunas interesantes anécdotas de la filmación.



*Entre las aguas tintas en sangre de luchas cruentas "el guerrero de las sombras" arriba a su trágico e irremediable film.*

sólo guerreros turbulentos que no piensan nada más que en hacer bien su trabajo, como se cree a menudo. Son también verdaderos hombres políticos, muy cultivados, y creo que es gracias a esto que se conserva todavía hoy una parte de la cultura de esta época. Estos hombres tenían envergadura, un gran espíritu y es por esto que son diferentes de los políticos actuales del Japón. Si se quiere establecer una relación entre la historia del film y el Japón moderno, la única cosa que puedo decir es que los —políticos— hipócritas actuales deben pensar de tiempo en tiempo con envidia en hombres como Takeda, Tokogawa y Oda...

**algunos personajes políticos del Japón se hacen reemplazar por un "kagemusha" (sosías). ¿Qué hay de cierto en esa suposición?**

No, no he escuchado hablar de ello. No creo que haya un solo político japonés que tenga la necesidad de "kagemusha", porque, contrariamente a los extranjeros, que son constantemente amenazados, los políticos japoneses están seguros dado que no hacen nada...

**El hecho de que el personaje central de "Kagemusha", el so-**

**cías sea un infractor del derecho común, un ladrón al cual se le ha conmutado su pena, tiene un valor histórico y simbólico, y qué es lo que le ha interesado en el tema del "doble", siendo este un hecho corriente en la historia del Japón?**

El héroe esencial de la historia es aparentemente Shingen Takeda, pero en realidad es el "kagemusha" quien cumple el rol principal. Es el que, para sí, vuelve interesante el tema, no tanto porque sea un ladrón sino por el hecho que está jugado por un personaje muy diferente de Shingen, engendra un contraste que hace al film. Pero el interés está creado también porque existe entre los dos personajes una gran diferencia social: uno es noble, el otro sale del pueblo y no es una personalidad docil". A medida que el film avanza, el "kagemusha" se transforma poco a poco en el verdadero Takeda, y cuando al final, el clan de los Takeda es vencido, muere con él, tomando en última instancia la personalidad de Takeda (el guerrero). Esto es lo que más me ha interesado. Si el "kagemusha" hubiese sido una especie de simple asalariado que interpreta el rol que se le ordenó, no hubiera tenido interés. En cuanto a la verdad histórica, es evidentemente difícil de verificar en el momento presente, pero, si se cree en la leyenda, Shingen Takeda, se hacía "doblar" muy a menudo, mucho antes de su muerte: se decía que él era "omnipotente", gracias al extraordinario parecido con su hermano Nobukado.

**Existe en Kagemusha un marcado contraste entre las escenas dialogadas y las de lucha, de guerra. ¿Tuvo que hacer frente a problemas especiales surgidos en la filmación de las secuencias de combate?**

En realidad no he buscado para nada este contraste. Es una perspectiva histórica, en el pasado, fue-

**Se dice que en la actualidad,**





*Tatsuya Nakadai da vida al falso señor Shingen, en medio del feudalismo japonés, plenitud de la Edad Media de Oriente.*

de las guerras, la vida de los samurais era demasiado apasible, marcada por las reglas de la urbanidad y de la etiqueta: un samurai no podía comportarse a su gusto en su vida pública, lo que sin dudas explica su actitud en tiempos de guerra, donde se convertían inevitablemente en superactivos y violentos luchando por su supervivencia. El contraste, por lo tanto, es producido "naturalmente", según las reacciones habituales de su modo de vida, y no soy yo, por lo tanto, el responsable de ese contraste. Tuve evidentemente muchos problemas que resolver para filmar las escenas de batallas, la mayor parte de las cuales fueron rodadas en Hokkaido donde todavía se puede encontrar espacio libre. Una de las dificultades esenciales fue buscar caballos que casi no se encuentran en el Japón actual, por lo tanto debí adquirir 200, hacerlos entrenar para la película, con jinetes entre los cuales hubo que incluir unas veinte mujeres, las que muy a menudo resultaron más hábiles que los hombres. En la batalla final de Nagashino, se puede ver pilas de caballos muertos, pero no importa dejar constancia que solamente se les administró un somnífero. Llegamos al extremo que, para que durmieran mejor, se les deslizó un almohadón bajo la cabeza.

**Ya que fueron utilizados filtros especiales para obtener el color final, se puede hablar de una "utilización no realista, y**

**hasta cierta estilización estética"?**

No, en absoluto. ¡No, es realista! El color es muy real de la época que he querido reproducir lo mejor posible. Las únicas escenas donde los colores son un poco diferentes son las del sueño de "Kagemusha". Si he utilizado filtros es para traducir la belleza natural de las vestimentas y de los lugares, y no para jugar con ellos. En las secuencias de las batallas, los estandartes, armaduras, trajes, son del verdadero color de la época, porque pedí prestado todo esto a los museos nacionales. Hasta el color del sol poniente es natural y, a veces, en Hokkaido, es todavía más rojo. Lo que a usted le ha parecido no realista es la naturaleza, la que es responsable, no yo.

**¿Por qué el gusto por la música occidental —Grieg, Liszt, Wagner— sobre todo en un film histórico hecho con una gran preocupación por la autenticidad en la reconstrucción?**

En realidad yo no utilizaría esta música tal cual. Fue únicamente para explicar al compositor lo que espero de él, y para mostrar a los músicos cómo ejecutar una partitura completamente inesperada. Aparte de la música "tradicional" del film, creo que hay otra manera,

original, de provocar un "encuentro" con la imagen.

**Como en casi todos sus films este también tiene pocos personajes femeninos a excepción de dos concubinas de Shingen Takeda, ¿esto se debe a algún motivo en particular...?**

Eso es lo que me dice generalmente, y es una prevención curiosa, porque también se ven mujeres en mis films, pero cuando cuento una historia de generales que se desarrolla en castillos (donde la mujeres estaban aisladas), o sobre los campos de batalla, es lógico que no se los vea. Si mi cámara no a los lugares en los que viven las mujeres es completamente normal que ellas estén ausentes. Pero, entre mis viejos films, hay mujeres que tienen papeles importantes: Machico Kyo en **Rashomon**, o sobre todo Lady Macbeth en **Tono de sangre** donde tenía un rol principal, dado quien era que manejaba a Macbeth.

En este caso, el universo de Lady Macbeth se convierte en tan importante como el de los hombres.

**¿Está satisfecho con la actuación de Nakadai en el papel del "doble" ya que se ha dicho durante mucho tiempo en Japón que Shintaro Katsu (que dejó la filmación a los pocos días de iniciarse) hubiera interpretado mejor el papel de "Kagemusha"?**

El director no tiene derecho a criticar al actor después de este incidente. Yo no he pronunciado una sola palabra al respecto dado que, si digo algo, se puede decir que lo hiero. Si hubiera actuado en la película, entonces podría decir si estuvo bien o mal, pero él se fue. El silencio es preferible. Pese al incidente, debo respetar su posición.

**¿Tiene importancia el haber participado en Cannes con su film?**

Como siempre no soy yo quien lo ha decidido, es la Toho. Yo me limité a prestar mi acuerdo. Más que ir al festival lo que para mi cuenta es hacer un film y mostrarlo en público, quién decidirá si es "bueno" o no. Sin embargo, dado que el Festival de Cannes deseaba presentar "Kagemusha", considero esto como un honor, y no veo ninguna razón para rehusarme, pero para mí, no es lo que más cuenta.



# VIENTO NORTE

Diversos son los motivos que coinciden para señalar a "Viento Norte" como un gran hito en la historia de nuestra cinematografía: es el primer título importante en la carrera directriz de Mario Soffici (se había iniciado en el cine como actor en **Muñequitas porteñas** (1919) de José Agustín Ferreyra, después de haber realizado, adaptado e interpretado **Muñeca** (1924), film mudo, experimental y en 16 mm. Después fue intérprete de **El linyera** (1933), de Enrique Larreta, en la versión de su obra teatral homónima y de **Calles de Buenos Aires** (1934), de Ferreyra, título en el cual también fue director de una escena. Entre ambos films tentado ya por la realización cinematográfica, Soffici había dirigido, interpretado y escrito el corto **Noche federal —breve evocación de 1836—** (1934). En el largometraje se inició dirigiendo **El alma del bandoneón** (1934), al que siguieron **La barra mendocina** (1935); **Puerto Nuevo** (1935) co-dirigido con Luis César Amadori y **Cadetes de San Martín** (1936).

Muchos de los títulos que se sucederían después, como **Kilómetro 111** (1938); **El viejo doctor** (1938); **Prisioneros de la tierra** (1939); **Héroes sin fama** (1939); **Yo quiero morir contigo** (1940); **Tres hombres del río** (1942), marcaron una etapa creativa y fecunda que lo definen como un verdadero maestro.

El debut cinematográfico de Enrique Muño y Elías Alippi, teatralmente ya consagrados y la reaparición de Camila Quiro-



ga (heroína de algunos títulos del cine mudo y gran actriz teatral) convergen en el hecho, con la confirmación expresiva de Angel Magaña (aquí y en **Prisioneros de la tierra** en sus mejores trabajos); los primeros escarceos cinematográficos de Delia Garcés (aún García en los créditos) y Maliza Zini y la presencia de Orestes

Caviglia.

También constituye **Viento Norte** la más válida apelación, hasta ese momento, del cine a la literatura argentina, en una adaptación hecha por Alberto Vacarezza y el mismo Soffici (no acreditado en los títulos), donde el episodio "Miguelito", de **Una excursión a los indios ranqueles** —un pai-

sano acusado de la muerte de un comandante a la milicia al que en realidad mató su padre— alcanzó real dimensión cinematográfica y se constituyó en una primera aproximación del cine argentino al tema de la conquista del desierto que luego, en otros aspectos, sería enfocado por Lucas Demare en **Pampa bárbara** (1944), codirigida por Hugo Fregonese (responsable también de **Pampa salvaje —Argentina/España, 1965—**, "remake" de la anterior); **El último perro** (1965), también de Demare y, más recientemente **De cara al cielo** (1978), de Enrique Dawi.

Argentina Sono Film, sello que hasta ese entonces se había encarrilado en el éxito determinante de las estrellas de la canción y el humor —**¡Tango!** (1933), **Dancing** (1933), **Riachuelo** (1934), de Luis José Moglia Barth o **El alma del bandoneón** (1934), del mismo Soffici— jerarquizó su producción con **Viento Norte**, para luego alternar calidad y popularidad en una continuidad que la mantuvo a la vanguardia de la producción nacional hasta mediados de la década del '60.

Poco tiempo antes del estreno de **Viento Norte**, había muerto su productor, Don Angel Mentasti (fundador de Sono Film) y por eso sus hijos Atilio y Luis Angel —desde ese momento responsables de la empresa— hicieron preceder a los títulos del film con un cartel que rezaba: "A la memoria del inolvidable Angel Mentasti, que permitió con su esfuerzo iniciar esta película".

Jorge Abel Martín

## FICHA TECNICA

Pr.: Argentina Sono Film S.A.C.I. (Bs. As.); r.: Mario Soffici; a.r.: Enrique de Rosas (h.); arg.: basado en el relato "Miguelito", de libro "Una excursión a los indios ranqueles", de Lucio V. Mansilla; guión: Mario Soffici y Alberto Vacarezza; f.: Antonio Merayo Utges; cm.: Julio Laveria y Leo Fleider; m.: Andrés R. Domenech; e.: Raúl Soldi; mtj.: Juan Soffici y Nicolás Proserpio; S.: M. Sayles; dist.: Argentina Sono Film S.A.C.I.; estr.: 13-10-37, en el Monumental (92'-SR).

Elenco: Camila Quiroga (Camila Reyes), Enrique Muño (Aniceto Reyes), Elías Alippi (Capitán Ramallo), Rosita Contreras (María de los Dolores Monteagudo), Orestes Caviglia (Comandante Ledesma), Angel Magaña (Miguelito Reyes), Ada Cornaro (Ña Benita), Juan Bono (Severo Monteagudo), Maliza Zini ("Torcas"), Marino Sere (Gauna), José Ruzzo (Julian), Delia García —Delia Garcés— (Rosaura), Francisco Amor (Goyena), Sanguinetti (Cabo Camargo).



## Adolfo Aristarain: el autor de "Tiempo de revancha"

Hace cuatro años un film nacional —"ópera prima"— se convertiría en una obra de éxito "fantasma": La parte del león, excelente "thriller" realizado por Adolfo Aristarain un director-autor que ahora vuelve a la carga (¿como una revancha?) con su cuarto largometraje. En él aparece su persistente temática del fracaso. Rea-

parecen dos lúcidos actores como Federico Luppi y Haydée Padilla, a quienes secundan un no menos brillante elenco.

Con Aristarain hablamos de su pasado, de sus trabajos, de su experiencia como asistente de realizadores extranjeros, de Tiempo de revancha, de sus sueños, de CINE.

# SEGUIR FILMANDO, PESE A TODO

Reportaje de Horacio Massad y Fernando Brenner

### Todo Cine: ¿Cómo llegaste al CINE?

Adolfo Aristarain: Yo no sé muy bien cómo llegué al cine. En primer lugar, bueno, como espectador asiduo. El primer acercamiento fue con la literatura. Yo quería seguir Letras. Pero largué el secundario, no aguantaba más. Y seguí leyendo por mi cuenta. Leí mucho. Me metí en teatro. Teatro independiente. Escribí una obra de teatro de un acto. Algo infernal. Después me metí en producción, fui el secretario de producción de una obra de **Al-ventosa**. Luego vinieron malos tiempos, quise ingresar a S.I.C.A. pero era la época en que no aceptaban a nadie. No había ni una lista ni un orden. Me fui a Brasil, estuve trabajando más de seis meses como compaginador en una empresa americana que doblaba series. Cuando volví aquí me enganché con un amigo mío que era pizarrero y me propuso como ayudante en **Disloque en el presidio** de Julio Saraceni. Y a partir de ahí ya no paré.

### ¿En qué año era esto?

A. A.: Principios del '65. Hice otras cinco películas como 2º ayudante del realizador. Después pasé a primero hasta el '67 en que estaba trabajando en la coproducción de **Digan lo que digan** de Mario Camus. Y yo ya quería irme. Un poco me dieron "manija". Sabía hablar inglés muy bien, en francés e italiano me defendía, entonces por intermedio de Mario que tenía mu-

chos contactos empecé a trabajar en Europa como asistente. Comencé con Giorgio Stegani en **Al Di La Della Legge** con Lee Van Cleff. Luego una vez que te hacés conocer no te podés desenganchar.

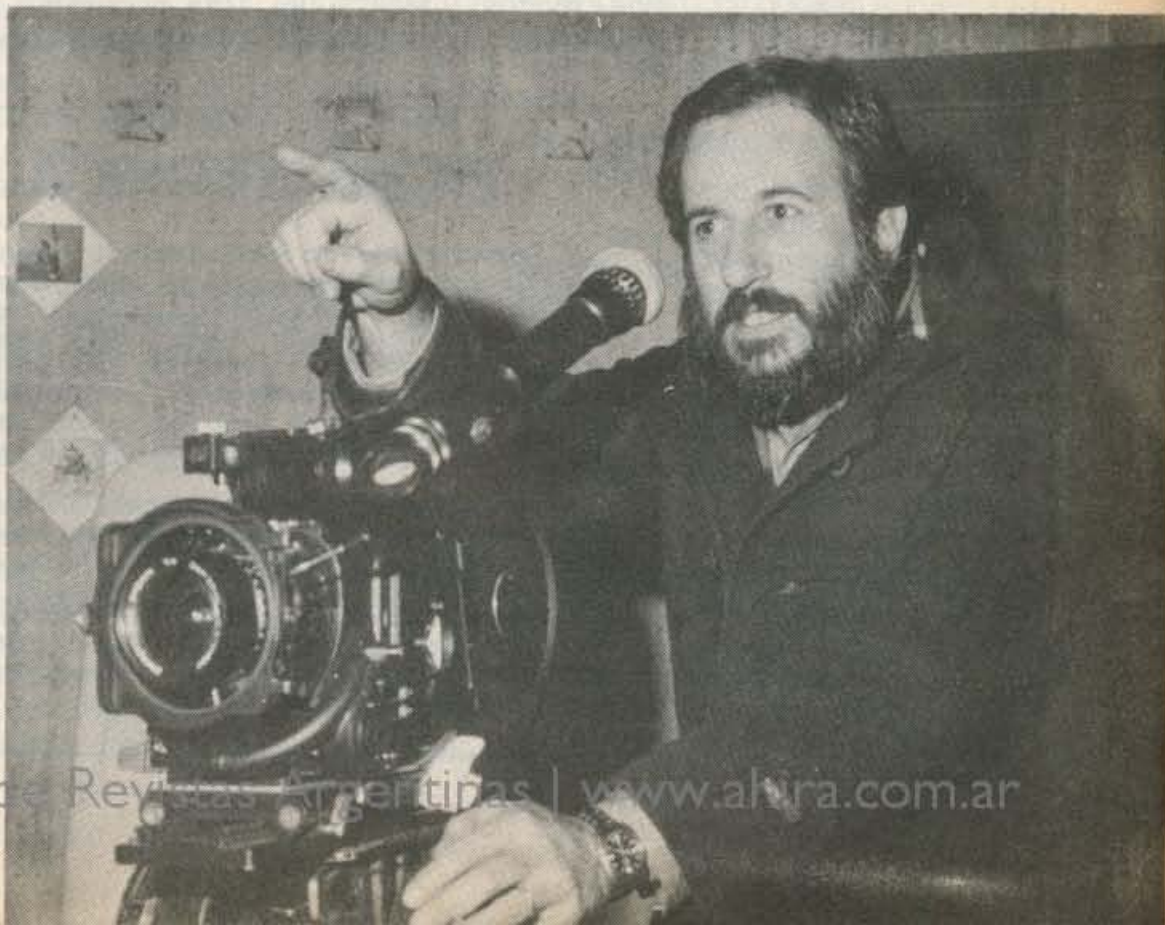
### ¿Te era difícil meterte en este nuevo ambiente?

A. A.: No, no demasiado. En la parte técnica lo ibas viendo en la marcha. En un momento tuve que dirigir la 2ª unidad, una persecución de unos indios detrás de una diligencia, y eso lo tuve que hacer yo.

*Adolfo Aristarain, detrás de las cámaras en pleno rodaje de "Tiempo de revancha", otro título más en la carrera de un joven director.*

### ¿Qué siguió después?

A. A.: Trabajé con Sergio Leone en **Erase una vez en el oeste** pero anduvimos mal. Con quien estuve bien fue con Lewis Gilbert en **Los aventureros**. Con otro que estuve bien fue con **Gordon Flemyng** en **La última granada**. Era un tipo que sabía filmar muy bien, pero no sé después qué le pasó que desapareció. En el '70 asisto a Mario en **La cólera del viento** una linda película, una especie de "western" andaluz. **La leyenda del Alcalde de Zalamea** ('72), y la serie para televisión **Los camioneros** que duró casi un año. Fue también un ejercicio fenomenal, donde estaba como di-





rector de segunda unidad y llegué a rodar secuencias con actores. Cada ocho días había que terminar un episodio de 45 minutos. Fue un trabajo muy intenso ya que había que recorrer diferentes lugares de España. Y los guiones salían sobre la marcha. Había sólo una línea escrita y a la noche nos sentábamos con Mario a escribir. Y te digo que si un tipo puede decir que tuvo un maestro, para mí fue **Mario Camus**.

**¿Por qué te volvés para la Argentina?**

A. A.: Yo allá estaba trabajando muy bien a lo largo de esos seis años. Pero yo quería dirigir y veía que la cosa no iba a funcionar nunca. Estaba metido en la gran industria, donde hay mucha competencia, mucha gente metida. No me quise meter en esa "onda" de los niños ricos de Barcelona que filmaban de cualquier forma, rompiendo con el lenguaje formal y todas esas macanas. Y para largarme a hacer una película, me tenía que hacer amigo de todos estos "nenes de papá" y no podía ser. La Argentina siempre tuvo el promedio de directores debutantes más alto en la historia del cine mundial. Y en este campo la cantidad de gente que trabaja es poca, es mayor la "chance". Y el cálculo no me salió bien. Yo vine acá y tardé seis meses hasta conseguir trabajo. Pero arranqué bien, no me faltó trabajo. Asistí a Tinayre en **La Mary**, a Jusid en **Los gauchos judíos** y **No toquen a la nena**, a Juan José Stagnaro en **Una mujer...**, a Renán en **Crece de golpe**, y tres

films de los "Superagentes". Paralelamente fui escribiendo el guión de **La parte del león**. Pasaron cuatro años hasta que la dirigí.

**¿Y qué pasó con "La parte..."?**

A. A.: Mirá recién al año se recuperó el costo. La película no fue ni un fracaso artístico, ni de críticas. Todo lo contrario. Pero de público sí. Los pocos que la vieron esa única semana que estuvo en cartel, salieron muy satisfechos. Las veces que el Instituto de Cinematografía la llevaba a distintas muestras, todos salían muy entusiasmados y me felicitaban.

**¿Y esto te abre las puertas de Aries?**

A. A.: Mirá, no sé. El lance con **La parte del león** fue muy calculado. Es decir yo me la jugué a hacer un tema policial que no se hacía y que teóricamente había una corriente de público fija que le gustaba el policial. Que se calculaban en trescientos mil espectadores. El momento fue muy especial, bajó la afluencia de público y además el público sigue el cine policial americano y no el argentino. Además de gustarme el tema lo hice con muy bajo presupuesto. Me salió 80.000 dólares, que era la mitad de lo que salía una película normal. Me llaman los Kaminsky, de Microfon, porque ellos me conocían, ya que habían producido **Los gauchos judíos**. Y según ellos Jusid y yo éramos los dos únicos directores que

*Rodolfo Ranni, Aristarain  
y Federico Luppi  
en un instante de la filmación  
del film producido por Aries.*

sabíamos contar una historia. Y querían levantar el nivel de los musicales, ya que **La carpa del amor** había funcionado muy mal, por la baja calidad de la historia y la factura técnica de la película. Y ese fue mi contrato con Aries.

**¿Y hacer estas dos películas de la serie "...del amor", fue como tu derecho de piso que vos pagaste para que ahora te produzcan la película que a vos realmente te interesó filmar de hace mucho tiempo?**

A. A.: No, porque si a mí después de **Tiempo de revancha** me ofrecen otro musical, lo hago. No es el derecho de piso. Mientras yo pueda elegir y manejar la historia. Al contrario, es seguir filmando. El condicionamiento, les digo, era meter las diez canciones. Mientras la historia fuera apta para todo público, yo me manejaba con total libertad para hacer la historia. Si a mí no me imponen una historia, para un actor determinado y yo, lo único que debo hacer es meter las canciones, trabajo tranquilo, me parece perfecto.

**No creemos que haya mucha gente dispuesta a hacer eso. Otros directores, sin hacer nombres, creemos que no transigirían jamás en entrar en la serie de musicales.**

A. A.: Es un error. Que no hagan cine, que se dediquen a otra cosa. Yo tengo una visión muy profesional de esto. Mientras hagas cosas de las cuales vos no te arrepientas, que vos tengas cierto control y te la dejen hacer como vos quieras. Ahora si a vos te resulta incómodo o no te sentís capaz de hacer determinado "género" de películas, es otra cosa, eso puede ser. Y en el caso del musical, que en la Argentina es un poco "sui generis". **La discoteca...** se parecía un poco más a un musical normal. Yo conseguí no parar la historia al meter las canciones. Si hay directores que dicen "no este género no me interesa", bueno, me parece perfecto. Yo no. A mí me interesa cualquier tipo de género. Más en un país en donde se hace poco cine, tenés que aprovechar al máximo todas las oportunidades que te den para filmar. Si vos te pasás cuatro meses sin filmar y arrancás con una película, la primer semana estás como si recién empezaras, no sabés para qué lado agarrar. Perdiste la mano totalmente.

*sigue en pág. 66*





**¿Entonces no tenés una predilección por un género determinado?**

A. A.: No, para nada. Lo que yo quiero evitar es que me encasillen. Así como me encasillaron por una sola película, Ayala y Olivera tenían miedo de ofrecerme una musical. Acá en este país es muy fácil que te encasillen. Entonces cuando a mí me ofrecen, lo que sería para mí, la tercera película musical y yo digo que no, que quiero hacer ésta, es para que no me encasillen. Si yo hacía otro musical más, sonaba: "¿Quién? Aristarain, ah sí, se especializa en musicales". En cambio así no. Si yo rompo la cadena de los musicales, hago esto que no tiene nada que ver con aquello, ya estoy otra vez en marcha. Y si vuelvo al musical, ya no estoy encasillado, ya puedo hacer cualquier cosa.

**¿Cuándo escribiste "Tiempo de revancha"?**

A. A.: Mientras estaba haciendo el guión de **La Discoteca...** hice la sinopsis, sería alrededor de junio o julio del año pasado. Se me cruzó ahí la idea. El guión lo escribí entre setiembre y enero.

**¿Siempre trabajaste solo en el guión?**

A. A.: Lamentablemente, sí.

**¿Por qué lamentablemente?**

A. A.: Porque no encuentro a alguien que me traiga un guión o un preguión con el cual yo pueda elaborar. No lo he encontrado. Yo no tengo ningún problema en filmar guiones de otro. El problema es filmar mis guiones, yo pierdo un tiempo precioso. Ojalá yo tuviera cuatro guiones completos de otros tipos con los cuales yo podría moverme. Si yo termino esta película y tuviera un guión hecho, ya podría tener a un productor enganchado y en el tiempo de cuatro semanas para preparar la película, podría empezar a filmar de nuevo.

**¿Estuviste buscando guionistas?**

A. A.: Ni encontré ideas que fueran piolas, ni encontré tipos que tengan una idea de la estructura cinematográfica. Entonces qué pasa. Si te traen una buena idea, pero si el tipo no es capaz de desarrollarlo, caigo en la misma, termino haciendo yo el guión. Eso me implica a mí un parate de dos meses hasta tener el guión listo.

**¿No hay guionistas?**

A. A.: Yo no quiero decir que no hay. Yo lo que les digo es que por



Jofre Soares, Federico Luppi, Adolfo Aristarain: las indicaciones de un profesional del cine

lo menos no han llegado a mí o yo no he llegado a conocerlos. Hay tipos que me han traído guiones, pero no me conforman, van para otro lado. No es el estilo de historia o narración que yo busco.

**Antes de entrar de lleno a hablar de "Tiempo de revancha", quisiéramos saber ¿cuál es tu película ideal? ¿Cuál es el film que quisieras hacer?**

A. A.: Yo no tengo una película ideal. Yo los proyectos los voy pensando, recién cuando termino con uno. Si me decís si tengo un proyecto con el cual sueño hacerlo, te puedo decir **Nostromo**. Pero es un delirio total. Es una película de 15 o 20 millones de dólares. Además es seguro que la va a hacer algún "yanqui" que la tenga en mente.

**Desde "La parte..." hasta "Tiempo...", ¿ha habido siempre una misma línea temática?**

A. A.: Para mí no hay rupturas. No hubo un paréntesis entre **La parte del león**, los musicales y ahora esto. Hubo otro género. Después de vistas y analizadas las historias veo que hay una constante. Es la constante del fracaso. El tipo que está en un medio jodido y con el cual no está de acuerdo y que busca una salida marginal.

**¿Y en "Tiempo de revancha" también hay fracasados?**

A. A.: Sí, pero estos tipos ya tienen conciencia del fracaso. Los dos tipos que buscan una salida (personajes a cargo de Luppi y Dumont), vienen de un fracaso, que es político. Y que consideran que la única

manera de rebuscársela es una manera individual. En el caso de Ulises es a través de la gita. Cómo llegan a eso. Simulan un accidente de trabajo y extorsionan al dueño de la empresa que era de un grupo empresario multinacional, por matufias que saben qué ha hecho este tipo, lo intentan presionar y no llegar a juicio, es decir sacarle antes la plata.

**Sabemos que la filmación se atrasó por inconvenientes con los créditos que otorga el Instituto de Cinematografía. ¿Con cuánto tiempo real contaste para filmar y dónde?**

A. A.: Fueron siete semanas exactas. Luego del rodaje diario tuvimos que ir compaginando simultáneamente. Como casi todo está hecho con sonido directo, hubo poco que doblar. En Tandil, que es donde están las canteras, trabajamos dos semanas. El resto en estudios en Don Torcuato, algunas escenas en Olavarría, y exteriores en Buenos Aires, en la Manzana de las Luces. Cuando filmé **La discoteca...**, en una semana dormí cinco horas!

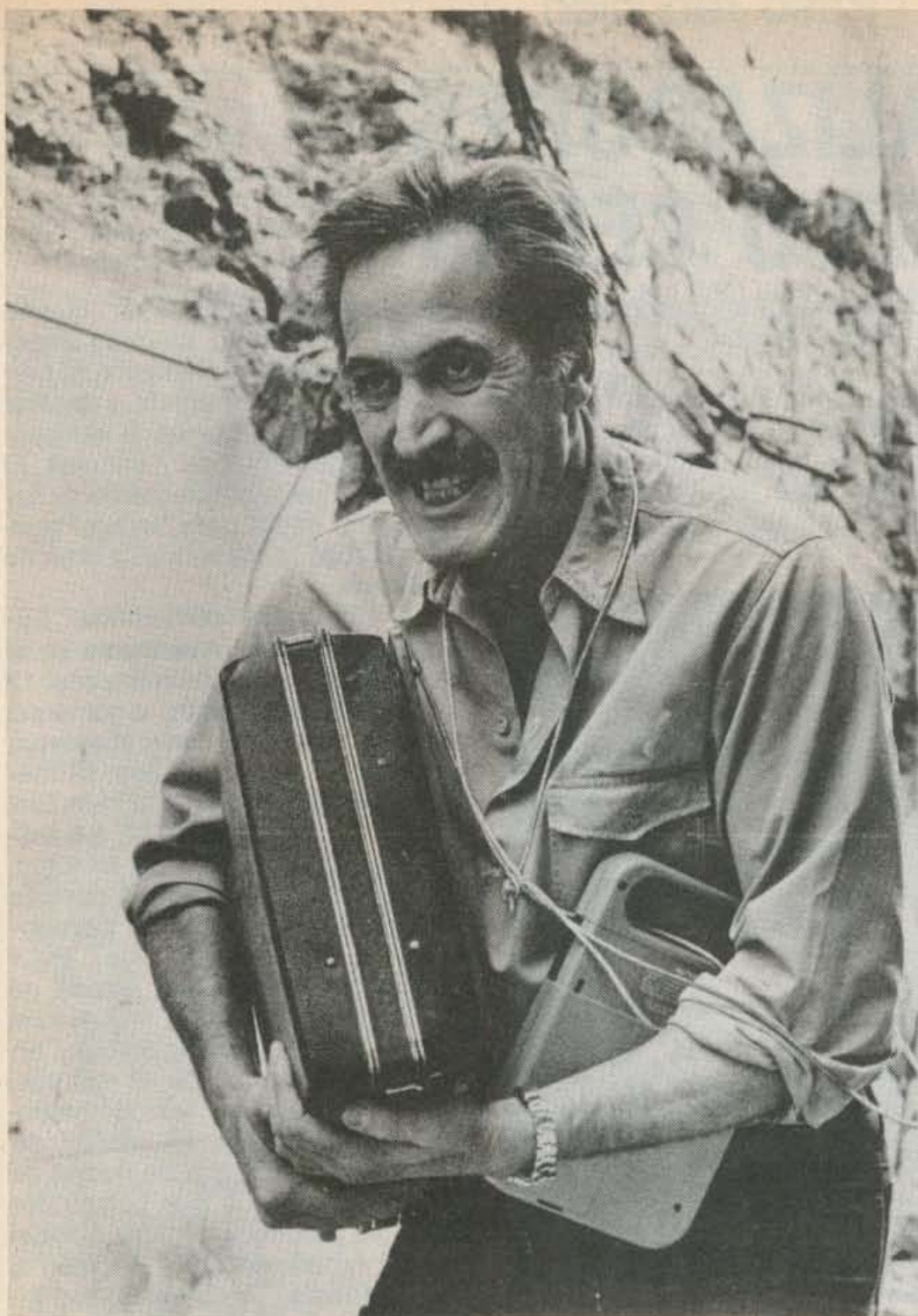
**¿Cuánto salió la película?**

A. A.: El presupuesto es de 700 mil dólares. No hay mucho gasto técnico, ni trucos, solamente algunas sobreimpresiones. La parte de producción más grande está en Tandil, con las voladuras masivas, es lo más complicado.

**¿Cuántos espectadores necesitás?**

A. A.: ¿Para cubrir el costo?... y de 300 a 350 mil. Y no es mucho,





El hombre y su mundo enfrentados en la última realización del director de "La parte del león". Luppi y el rostro de la ansiedad

## FICHA TECNICA

"Tiempo de revancha" (Argentina, 1981). Dirección y guión cinematográfico: Adolfo Aristarain; Asistente de dirección: Jorge Gundín; Director de fotografía: Horacio Maira; Cámara: Nicolás Paradiso; Música: Eduardo Cauderer; Sonido: Norberto Castromuñoz; Montaje: Eduardo López; Escenografía: Abel Faccello; Vestuario: Marta Albertinazzi; Jefe de producción: Alejandro Arando; Producción: Héctor Olivera y Luis Osvaldo Repetto; Rodaje: 30-5-81 al 17-7-81; Exteriores: Tandil

(Prov. de Buenos Aires); Estudios: Baires (Don Torcuato); Laboratorio: Citeco; Estreno: 30-7-81; Cines: Broadway y simultáneos; Duración: 105'; Calificación: PM18; Distribuye: Aries Cinematográfica S.A.; Intérpretes: Federico Luppi, Haydée Padilla, Julio De Grazia, Ulises Dumont, Rodolfo Ranni, Aldo Barbero, Enrique Liporace, Jorge Hacker, Arturo Maly, Lidia Catalano, Ingrid Pellicori, Marcos Woinsky y la participación especial de Jofre Soares.

encima ahora hay una merma de un 30 % de afluencia de público.

Así como hay cierto prejuicio por parte de productores y/o realizadores con respecto a ciertos "géneros", en el público esto se siente más. Hay mucha gente que vio "La parte..." y le gustó mucho, pero con las dos musicales, digamos, te bajó el telón. Sin el espectador no hay película, ¿cómo se puede revertir esto?

A. A.: Yo no quiero parar del filmar. En lo que yo puedo estar equivocado es en seguir pensando que existen géneros: el musical, el policial, el western. Y yo creo que el único género que existe hoy en día es el "cine de autor". Para el público ese es un género, el cine de autor. De ahí la reacción del público que ustedes dicen: "cómo puede ser que este tipo hace esta película, después hace musicales" y entonces no entiende nada. Yo estoy trabajando como podía estar trabajando hace veinte años, no como estoy trabajando ahora. Pero mientras pueda pienso seguir. Es decir, para seguir con la adhesión del público yo tengo que seguir con una línea, en la "línea Aristarain". Yo creo que no rompo mi línea, sigo girando alrededor de los mismos temas, como te dije, con el fracaso, con personajes marginales. De pronto te puedo escribir una historia de aventuras para pibes y luego que cosas meto ya veré. En **Tiempo de revancha** hay una especie de triunfo dentro del fracaso, pero es muy caro. Otra cosa que quisiera hacer es el cine épico, que es lo más cercano al "western", pero se necesita mucho tiempo y por supuesto mucho dinero.

¿Tenés ya algún otro proyecto armado?

A. A.: Tengo una historia más o menos hecha. Me falta un poco más. Recién tengo 60 páginas de la línea. El título sería, provisorio, **La doble muerte de Priscilla Navajas**, pero es un poco largo. La idea es hacerla afuera, hablada en inglés, con actores americanos, los personajes son americanos. La historia es una de amor ambientada en un sitio donde un tipo se enfrenta contra una estructura de poder, policial ya mucho más evidente que en **Tiempo de revancha**. Como proyecto, me hablaron para hacer **El desquite** de Tiziani.

**Horacio Massad y  
Fernando Brenner**



# REALIZADORES: PABLO CESAR

**A** los 6 años comenzó a pergeñar historietas. A los 10 imprimió su primer boletín llamado **Pata-tus**, que el museo vendía en el colegio en el que cursaba sus estudios primarios, el Champagnat, e incluso en algunos kioscos de la zona. Continuó editándola hasta

cumplir los 13 años, con manifiesta tosudez e ingenio.

Es un porteño que nació el 26 de febrero de 1962 y su aproximación al Super 8 se produce en 1975, cuando José, su hermano mayor, le obsequia una filmadora. Durante

casi dos años Pablo César "quemó rollos" registrando clásicas escenas familiares. Alentado por su hermano, en 1977 se anima a encarar su primer corto, **Lúgubre venganza**, un argumental de 7 minutos. El resultado fue lo suficientemente satisfactorio como para seguir "quemando rollo" para sumar, a la fecha 14 títulos.

Su filmografía comprende: **Lúgubre venganza**, **Aventuras en el Reino**, animación con muñecos, 12 minutos, **El espiritista**, argumental de 45 minutos, **El caso Mandrox**, argumental de 15 minutos, **El medallón**, argumental de 12 minutos, todos realizados en 1977; **La máquina**, argumental de 18 minutos, con la que por primera vez compite en UNCIPAR, **Objeto de percepción** (Ha llegado la muerte), argumental de 12 minutos, ambas de 1979; **La viuda negra**, argumental de 15 minutos, **Itzengerstein**, argumental de ficción de 18 minutos, que es juzgada en las competencias de UNCIPAR, **La visión de Ezequiel**, argumental de ficción de 10 minutos, títulos que corresponden a su producción 1979; **Apocalipsis**, experimental de 7 minutos, **Del génesis**, argumental-experimental de 8 minutos, **Black Sabbath**, argumental de 16 minutos, las tres fueron dirigidas en 1980.

Este año ya filmó un documental de 12 minutos, **La empresa privada**, y durante agosto comenzará a rodar una producción a la que define como argumental-sicológico-experimental.

El filme que le dió mayores satisfacciones fue, sin duda, **Del génesis** con el que obtuvo el primer premio en la categoría experimental en el certamen del Ateneo Foto-Cine Rosario, mención al mejor montaje y tercer premio (sin categoría) en el concurso del Círculo de Cineastas Marplatenses, y mención especial en el certamen de UNCIPAR. Todas estas distinciones le fueron conferidas a Pablo César en 1980. Además, **Del génesis** mereció el primer premio en la categoría fan-



Fernando Solanet, Patricia Green y Eugenio César (h.) en "Del génesis".  
Abajo, Pablo César. Nombres del cine en Paso Reducido argentino





tasía, en el Primer Concurso Nacional organizado por el Círculo Cinematográfico de Zárate, en 1981. Esta producción transmite un mensaje metafísico a través de imágenes surrealistas, intentando crear las sensaciones a devenir.

Su más reciente trabajo, **Black Sabbath** (Misa Negra, o Sábado Negro), es una pesadilla sobre un ritual negro adaptado a los auténticos rituales existentes durante la época de la Inquisición europea, y el sonido de las secuencias de dicha misa corresponde a un ritual

auténtico grabado en los Estados Unidos hace 5 años. Este filme ha sido exhibido el mes pasado en una de las funciones sabatinas de UNCIPAR, siendo muy bien recibida por el público. Por otra parte, fue seleccionada para que se presente en el próximo encuentro de la UNICA, representando a nuestro país como filme de vanguardia.

Pablo César tiene 19 años y en su haber registra 14 filmes que totalizan 207 minutos. Es autodidacta y tiene pendiente una invitación que Juan Pablo Serra, uno de los

directores de la RAI, le formulara para que ingrese a la Escuela de Cine Italiana y seguir un curso de dirección durante 5 años. Por ahora trabaja en una empresa inmobiliaria, mientras madura ideas y perfecciona su lenguaje cinematográfico, en tanto tiene a su cargo la programación de las funciones que UNCIPAR realiza todos los sábados a las 17,30 en Alsina 1465.

Ha demostrado buenas dotes de realizador y se constituye en una firme promesa de la nueva generación superochista.

## TODA LA INFORMACION

### Nacional

#### CAPITAL FEDERAL

El 9 de setiembre cierra la **Unión de Cineastas de Paso Reducido** su concurso reservado a los asociados sobre **Los diez mandamientos**. El tratamiento es libre en base a uno, varios o la totalidad de los Mandamientos, debiendo limitar la duración del filme a un máximo de cinco minutos.

Dicha entidad formula una invitación a todos los escritores del país para que participen en el **Primer Concurso de Cuentos Cinematográficos**. El tema es libre y el jurado tomará en cuenta, además de sus valores literarios, las posibilidades de realización cinematográfica en producciones de 30 minutos. Los cuentos que obtengan el primer y segundo puesto serán producidos por **UNCIPAR**, en tanto el tercero lo será por la Escuela de Arte Cinematográfica de Avellaneda. La recepción culminará el 4 de noviembre, y los interesados deben dirigirse a la sede de dicha entidad, Defensa 592, en la Capital Federal.

#### LA PLATA

La **Peña Foto-Cine 8 mm La Plata** ha organizado su XI Concurso Internacional y XV Nacional de cine amateur, con el auspicio de la Municipalidad de La Plata, la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires y la Secretaría de Prensa y Difusión de la Gobernación de la Provincia de Buenos Aires.

Podrán participar películas en 8 mm, Super 8 y Single 8, con tema libre, que no hayan intervenido en concursos nacionales y/o internacionales organizados por dicha entidad. Cuatro son las categorías: argumental, documental, animación, fantasía.

Las fichas de inscripción y los filmes se recibirán en la sede de **La Peña Foto-Cine 8 mm La Plata**, calle 58, N° 774, (1900) La Plata, o en la Casilla de Correo 55, Correo Central, (1900) La Plata, hasta el 28 de agosto.

#### BRAGADO

En la calle Pellegrini 1440 de la localidad bonaerense de Bragado, desarrolla sus actividades el **Cine Club Imagen 16**, que ya cumplió su quinto aniversario. En 1981 se ha fijado un nuevo objetivo a los que ya vienen establecidos: filmar y proyectar películas en Super 8. Resulta una auspiciosa apertura para quienes en esa zona hasta ahora utilizaban sus cámaras circunstancialmente, ya que a partir de tan interesante iniciativa posibilitará una actividad más sostenida, al ser estimulados por la consecuente difusión de la obra realizada.

El **Cine Club Imagen 16** ofrece todos los jueves exhibiciones en el Club Español de Bragado.

#### CORDOBA

En la capital de la docta se ha constituido la **Agrupación de Ci-**

**neastas de Córdoba (ACCOR)**, cuyo propósito es desarrollar una intensa actividad cinematográfica en toda la provincia, orientados básicamente al cortometraje en Super 8 y 16 mm.

La sede provisoria funciona en las instalaciones del Instituto de Educación Cooperativa, sitas en la ciudad de Córdoba.

\* \* \* \* \*

### Internacional

#### VENEZUELA

Hasta el 30 de setiembre está abierta la recepción de películas Super 8 y Single 8, para el **VI Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8**. El tema es libre y las categorías sin distinción de géneros.

Para información los superochistas deben dirigirse a Julio Neri, Av. Río de Janeiro, Edificio Lorena 1B, Apto. 52 (Chuao), Caracas, Venezuela.

#### COLOMBIA

El 30 de noviembre cierra la recepción de filmes realizados en Super 8 y Single 8, cuyos titulares deben remitir al **II Festival Internacional de Cine Super 8**, de Cali.

Los interesados pueden dirigirse al señor Rodrigo Vidal, en la Universidad del Valle, Departamento de Extensión Cultural, Apartado Aéreo N° 2188, Cali, Colombia.



# TODAS LAS

## "CONFESIONES DE UN SADICO"

### *Fundido en negro*

La última década de la cinematografía norteamericana, aquella originada especialmente en escuelas californianas, como la de la UCLA, ha dado a luz un grupo de exponentes claramente influenciados por los clásicos del cine de todos los tiempos, como parte de una cultura en la que el lenguaje televisivo estuvo en muchos momentos marcado por los estilos que manejaron los realizadores de las épocas de oro del cine estadounidense, de los cuales se nutrieron gran parte de estos hoy jóvenes realizadores, que enfocaron en forma, analítica el cine "policial negro", los "talkies", el "cine de autor", los thrillers", etc.

La fascinación establecida por obras maestras de este tipo y en general por todos aquellos films que se dieron en llamar de "clase B", por su nivel de producción y temáticas son los que incursionaron también directores como Peter Bogdanovich, Roger Corman, Martin Scorsese, Brian de Palma, John Carpenter, y algunos otros reflejan con insistencia con sus obras una suerte de nuevo eclecticismo que desarrollan hasta las últimas consecuencias. También es el caso de Vernon Zimmerman, en esta oportunidad autor y director de **Confesiones de un sádico** (en el original **Fade to black**, algo así como **Fundido en negro**, título que el distribuidor local tuvo el mal gusto de transformar en un "gancho" grosero). Zimmerman, que en sus comienzos obtuviera el premio Ressenhal por un film documental realizado en los albores de la década del '60, descubre el cine casi si-

multaneamente que los grandes directores de la actualidad esos que también rindieron homenaje al cine del cual se nutrieron (**Míralos morir**, **Luna de papel**, **New York, New York**, etc.). Con posterioridad, Zimmerman dirige **Deathhead Miles**, escrito por Terence Malick (el que luego dirigiría **Días de gloria**) y finalmente será el responsable de **Unholy Rollers**, con Claudia Jennings. La primera de ellas, como **Fade to black**, fue presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York pero no obtuvo mucha repercusión más allá de todo tipo de "ratas de cinemateca". De origen evidentemente televisivo, ha sabido pulir un estilo filmico enrolado en lo clásico, que vive en la actualidad su etapa de desarrollo. **Fade to black** es la historia de una decotomía esquizoide por la que atraviesa un joven cinéfilo que ha visto en este medio el único escape para su atormentada existencia en medio de una absoluta castración por parte de una autoritaria tía, que fomenta un ilógico y extraño edipo (sino supiéramos luego que en realidad es su madre) que completa el marco de morbosidad desplazándose por medio de un sillón de ruedas eléctricas. Eric Binford es un joven delgaducho, tímido, desalineado, retraído, solo atrapado por la fascinación de la pantalla iluminada. La habitación dentro de la casa que comparte con esta émula de Shelley Winters, es un friso de su permanente realidad: posters de los films más famosos, fotografías prendidas de todos los rincones, revistas, souvenirs y hasta un proyector de 16 mm con el que proyecta fragmentos clásicos por los cuales está obnubilado. Ese cubil repleto de elementos decorativos que indican su alienación-cinéfila se ubica como lógica contrapartida de su represora tía y son dos los hechos que se cruzarán en su camino para explotar dentro suyo: el despido de su trabajo

en un inmenso depósito de films y la violenta muerte de su madre-tía al mejor estilo Tommy Udo, el psicópata interpretado por Richard Widmark en **El beso de la muerte**, esa inolvidable maravilla Henry Hataway. Su nada casual encuentro con una joven **starlet** de esas que pululan en L.A. cuyo extremo parecido a Marilyn Monroe termina por shockearle a la vez de despertar un extraño y onanista instinto sexual. Se suceden las violencias y los crímenes, cada uno de ellos como homenaje a personajes de la talla de Bela Lugosi en el **Drácula** de Tod Browning que se integra a una paráfrasis visual del pasaje de la "bañadera" de **Psicosis**, de Alfred Hitchcock, resuelto de una ingeniosa manera. Su identificación con Cody Jarret, aquel delincuente encariñado por su madre, interpretado por James Cagney en **White heat**, dirigido por el excelente Raoul Walsh, que se contrapone al matricidio cometido en desconocimiento de su relación materno-familiar. Todos estos factores hacen resaltar su estado de represión onanista crónico que vive Eric. Hopalong Cassidy, aquella creación de Clarence E. Mulford, éxito de 26 pocket-books, y también del cine de los años 30 será otro de sus personajes prototípicos. Ellos conforman su vida, de adentro hacia afuera, con el rostro maquillado y el alma limpia de culpas, acentuando la contradicción víctima-victimario, especialmente cuando personifica a Drácula y debe casi como una imposición social beber la sangre de la prostituta que por su culpa se accidenta y muere. Reviven fragmentos de esos films, como **El monstruo de la lengua negra**, de Jack Arnold que marcan la represión de una época. La locura final y un homenaje a **Gunga Din** de George Stevens, y aquel héroe que siempre tiene aliento para decir su frase final: ¡Por fin lo logré Ma!... La cumbre del mundo!!!



# PELICULAS

Su vida fue tan solo una larga filmografía ya que no tuvo personalidad propia: actuó de acuerdo a los modelos que el cine le proporcionó. La temática abordada por Zimmerman es un giro alrededor de la influencia de los medios masivos de comunicación (llámense cine o TV) y a la vez un homenaje implícito a aquellos creadores como Hataway, Ben Hecht y Walsh que siguen siendo hoy estudiados en todo el mundo. En esa dualidad que también asume como suya (por momentos el film parece autobiográfico) Zimmerman desarrolla una idea y allí se detiene, que sumado a la dualidad temática, le quitan consistencia y homogeneidad. Ese es el problema fundamental que condiciona su producto final. No podemos analizar su profesionalismo ante un trabajo de una dimensión correcta. Si podemos afirmar que resultará moroso para el público en general, no así para aquel interesado por el souvenir, por el detalle casi insignificante, por el camp (como el apagar de una colilla de cigarrillo en la pulpa de una naranja, parafraseando visualmente a Hitchcock, que lo hacía sobre huevos fritos por medio de sus personajes, como rechazo a su casa paterna en la que criaban aves de corral...) que hacen del todo un desorden compacto. A través de estas dos estructuraciones de análisis, el film de Zimmerman posee el valor de demostrarnos que estamos ante la presencia de un director de que se puede esperar mucho más y que no rehuye del pasado trayéndolo y utilizándolo como base de su eclecticismo. Los fundidos en negro que alude el título original vuelven una y otra vez acentuando su lenguaje expresivo, así como los sonidos bajos, de reminiscencia hermadiana... La consistencia que se disgrega y para salvar ese problema se necesita una predisposición de ver un film con el recuerdo de muchos otros y

reconstruir a partir de allí uno nuevo que seguramente es el que Zimmerman se propuso obtener. Dennis Christopher compone en forma impecable a su psicópata, que al fin y al cabo no lo es tanto ya que pasa a ser nuestro cómplice —también el director— (no asesina sino a seres repulsivos que nosotros íntimamente estamos deseando que elimine). Las otras muertes son accidentales, y cada una de ellas dentro de una estructuración final cumplen su cometido. **Fade to black** es sólo el comienzo, interesante y prometedor de una muy particular cinefilia. Sólo le falta la pulcritud y un toque de maestra creatividad, pero con esto es suficiente. The end.

*"Confesiones de un sádico" (Fade to black, EE.UU. 1980). Dirección: Vernon Zimmerman. Libro: V. Zimmerman. Interpretes: Dennis Christopher, y otros. Estreno: 21-5-81. Cine Sarmiento. Distribuye: Televersal.*

Claudio Daniel Minghetti

## "LA TERCERA PARTE DE LA NOCHE"

*...Y el quinto jinete es el cine*

Todas las previsiones —frases, qué más— hablan de la vague-

dad que ha hecho —ha intentado hacer— del Cine una mera máquina reproductora de ideas. Una falaz teletipo por donde navegarán las distintas mezquindades, voluntades de poderío con las cuales los hombres enmascararán sus más pedestres pretensiones. ¿Quién —afortunado entre los afortunados— no piensa todavía que el Cine debe transmitir una determinada visión de comité del Universo? Sin embargo, el Cine, escapa a esas oscuras pretensiones temporales, para internarse en las verdades eternas, las de la forma, y así acceder a aquello de **Nietzsche**: "Se es artista a condición de sentir como un contenido, como la cosa misma, lo que los artistas llaman forma".

En **La tercera parte de la noche**, primer film de un director polaco, **Andrzej Zulawski** —realizado en 1971 y permitida su exportación fuera de Polonia, una década después— la aseveración nietzscheana se hace sentir con el pavor de las pesadillas recurrentes. Ya conocido en Buenos Aires, su único film hasta el momento realizado fuera de su país —**Lo importante es amar**, 1974— nos llega ahora esta primera película que habla —nos hablará— de un autor de films para quien el cine tiene necesidad de grandeza formal, por encima de las contribuciones parasitarias a la propaganda...

El punto de partida: la ocupación nazi de Polonia; pero lo que hasta el momento ha servido para los directores de cine de ese origen o para hacer buena letra con los poderes de turno, o para que sus conciencias masoquistas hayan quedado debidamente azotadas, sirve en el caso de este primer film de **Zulawski**, para internarse por los recónditos —secretos— caminos interiores de la Ética, vista a través de una pesadilla cíclica, donde los ejércitos de ocupación ale-

*sigue en pág. 72*





manes son interrogados como los emisarios del Apocalipsis. No se trata —bueno es repetirlo, incluso hasta el cansancio— de la consuetudinaria película maniquea que manipula al espectador con técnicas de noticiario para machacarle ideas primarias que ya posee; muy por el contrario: **La tercera parte de la noche** se sumerge en abismos inmemoriales como son los del hombre enfrentado trágicamente a los designios de una divinidad por momentos implacable.

Siempre el agonista, el **homo dramaticus**, se ha interrogado acerca de su padecimiento humano, en base a una fe religiosa que lo acerca a los misterios primigenios de Occidente. Michal —el héroe de este film— atravesará durante unas pocas jornadas el doloroso trayecto que lo llevará hasta la revelación última —significado último también del Apocalipsis—. Su Via Crucis terreno —histórico— será solamente motivo de una revelación ontológica: el **para qué se vive**, antes del **cómo se vive** de los contenidistas panfletarios.

Michal verá morir a su mujer, a su pequeño hijo, y a su madre bajo cuatro jinetes de la caballería nazi que acaban de ocupar Polonia. Salvado —casi miserablemente— por su padre, Michal entra alucinantemente en una resistencia clandestina que lo hará sumir nuevamente en otro caos. Porque **Zulawski** no se ilusiona con respecto a los distintos bandos en pugna y comprende que la lucha inexorable se libra —desde siempre— en el Alma de los hombres. El jefe de la resistencia polaca —un ciego preso de delirios paroxícticos— le encarga mensajes cifrados que Michal deberá a su vez vivir junto a las imágenes contrastadas de su propia interioridad dividida. Acaba de hallar a una mujer —azarosamente— a la cual asiste en el parto, la que ha perdido a su marido en manos de la Gestapo que lo ha confundido —minutos antes del alumbramien-



La oscura belleza de una escena de "La tercera parte de la noche".

to— con Michal. La mujer, hace recordar al héroe a su compañera asesinada (en rigor ambas son interpretadas por la misma actriz: **Malgorzata Braunek**) y los nombres de ambas —Helena-María— nos remiten a un mundo mítico donde como en el nominalismo, la creencia se hace nombre.

Sabido es que estructuralmente, los nombres de Helena y de María cumplen la misma función instrumental en la operación mitológica primaria del mundo mediterráneo, o en otros términos, el mundo pagano-cristiano. En el primero, el nombre de la mujer por excelencia es Helena, la mujer que moviliza miles de naves y de hombres en guerra por su rescate; en el segundo la mujer-virgen, aquella que quiebra —para mejor cumplirlos— los designios del Hacedor. La madre sin pecado original, la mujer sin mácula que ha concebido al hombre entre los hombres.

En el film de **Zulawski**, esta Helena resulta ser una María que dará a luz frente a un alucinado —escindido— Michal que asistirá así no sólo al nacimiento de su hijo —ahora asesinado— sino también al origen de su vida. Los tiempos se confundirán, se yuxtapondrán, alcanzarán la última cara —pesadillesca— del horror. Muerte y naci-

miento, fases dialécticas de la vida, que en la otra Vida —la de los sueños— se superponen, se confunden, con la simétrica impasibilidad de la Fatalidad Arcaica. Sabemos que la idea de asistir como "invitados" a nuestro propio velorio es una imagen recurrente de nuestra existencia nocturna (**Joyce** los ilustró en su **Finnegan's Wake**). De tal manera, **Zulawski** hace participar al héroe de su película de su propio nacimiento como una suerte de partero horrorizado.

Esa mujer —ahora María, antes Helena— se perderá luego en los laberintos dibujados, por un convento de monjas, al cual se accede por la compra de un rosario (rezar el Rosario significa nominalmente acceder a María mediante la repetición codificada de una serie de oraciones) por la promesa de Michal de sustentar a la mujer y a su hijo recién nacido, aceptando entregar su sangre para experimentos que se cumplen en los pasillos siniestros de un hospital ocupado, donde los polacos se someten a los experimentos con piojos que transmiten tifus.

El ocupado entregará su sangre al invasor, pero no como éste cree, no es el sacrificio del vencido que aparentemente se realiza como sometimiento, sino como liberación, como sacrificio religioso, porque Michal —más allá de las consignas de la resistencia ciega que lo manda con órdenes mecánicas—, accede a una liberación interior: la de la expiación de sus pecados. Tenemos entonces dos lecturas, que en este film —lo veremos enseguida— se repiten hasta el infinito. Michal que entrega su vida material al invasor pero que brinda su sangre como símbolo de un sacrificio que los sicarios del Apocalipsis no comprenden: y a su vez, **Zulawski** planteando nuevamente esta metáfora frente al nuevo materialista.

**Zulawski** ha dado por fin a Polonia el cine que merecía este país que ha dado desde "El manuscrito hallado en Zaragoza" hasta **Gombrowicz** o **Penderecki**. Era hora que la imaginería eslava y católica de los polacos, ese barroquismo exacerbado y ultrarromántico se diera en el arte de nuestro siglo. Si **Krzysztof Zanussi**, es la reflexión y el clasicismo —aunque también



profundamente gombrociano— del cine polaco, **Zulawski** es su lado desmelenado, exasperadamente subjetivo y gótico. La sola escena final con un Michal agonizando entre máscaras y gárgolas de un chapitel de Varsovia, mientras en un triángulo iniciático el Ojo Único de Dios se mezcla a los cuerpos desnudos y contorsionados de los prisioneros muestra que una forma trabajada hasta la demencia, extática, desde el medioevo por miles de polacos, debía inexorablemente quebrarse un día y diseminarse dentro del monolítico discurso oficial del cine polaco —sea de mármol o de hierro— para alcanzar la iluminación.

Un film como *La tercera parte de la noche*, significa para el cine polaco (al igual que en su momento *Vida familiar de Zanussi*) su **Hernani** filmico, el Anatema para los burócratas.

"*La tercera parte de la noche*" (Trzecia część nocy, Polonia, 1971) Dirección: Andrzej Zulawski. Guión: Mirosław y Andrzej Zulawski. Fotografía: Witold Sobocinski. Música: Andrzej Korzyński. Intérpretes: Małgorzata Braunek, Leszek Teleszynski, Jerzy Gólski. Distribuye: Nova S.R.L. Estreno: Cines:

Angel Faretta

## "SALTO AL VACIO"

### *La locura*

Una de las primeras imágenes metafóricas —no sé si la más feliz, aunque seguramente la más recurrente— es la de la Esfinge que interroga al Héroe, oscuramente. La pregunta de esa entidad existe únicamente para el protagonista, esto es: para quien debe contestarla.

A partir de entonces —y a pesar de los avatares históricos— esa imagen ha sido para Occidente aquella que más rigurosamente nos enfrenta al problema de la Creación. Obviamente ya nadie negará que la historia universal "...es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas". Pero, nos permitimos acotar —ahora con el Cine— es la puesta en escena de algunas metáforas.

¿Existe la locura como explicación? Esto es ¿existe una locura que funcione como entonación definitiva de por lo menos una metá-

fora eterna? ¿Qué es un loco? Sabemos que el psiquiatra tiene a su loco al cual suministra tranquilizantes para responder a sus preguntas intranquilizantes. Sabemos que los acólitos del freudismo tienen al suyo, y que posiblemente es aquél que ríe —baila dionisiacamente— sobre sus acertijos de **kindergarten**. Sabemos que todos los estados policiales tienen el suyo. Obvio es decirlo entonces: hay un loco para cada uno de los usos histórico-sociales de turno. En esto que llamamos "realidad" no hay cielos amarillos, pero el autor de tales atrevimientos terminará calificado debajo de tales etiquetas, y qué decir del que se atreve a escribir algo como : "**Do not move / Let the Wind Speak / That is Paradise**".

El autor del film, sin embargo, tiene a su disposición la máquina de metáforas —que no es la cámara tomavistas sino toda la maquinaria cinematográfica—. Esta crea aquello que hasta determinado momento se creyó reservado para la marginación personal —social— del autor. Expliquémonos. Al autor del film no sólo le es fácil representar la locura, sino también contar su propia locura. **Nietzsche, Van Gogh o Artaud**, acabaron su filosofía, su pintura o su poesía cuando debieron "optar" por su locura, o en otras palabras cuando una determinada representación del Universo se vio limitada —al menos así lo creyeron ellos— por los recursos que, utilizaron para significarla. El Cine no. El cine jamás agota aquello que representa y la función social de aquello que su discurso representa puede ser no sólo incorporada, sino también narrada a través del film.

Un caso cercano y ejemplar: **Taxi Driver** de **Martin Scorsese**. La locura no sólo es el predicado del film —esto es su objeto, su trama y argumento— sino también —y fun-

damentalmente— su sujeto; la locura **es** este film, no sólo su tema, sino el film será intrínsecamente: **la locura**. Los estados alucinatorios, han podido ser representados en el ensayo, la pintura o el poema, no sin una elección de una determinada característica —un segmento— de esa locura. Una paradoja, una gruesa pincelada amarilla, un verso áspero, eligen de una vez y para siempre una expresión única de un rasgo interior. Pero el Cine no. El film contiene la locura lisa y llana como función social y manifestada a través del desarrollo de determinada o determinadas obsesiones. En **Taxi Driver**, no vemos la locura de Travis Bickle —su protagonista, su héroe— sino que literalmente nos volvemos locos junto a él; somos su locura.

El tema, el predicado "locura" es paradigmático en la obra cinematográfica del italiano **Marco Bellocchio**. Desde **I pugni in tasca** pasando por **La Cina e vicina**, su episodio del film colectivo **Amor y rabia** —"Discutamos, discutamos"—, **En el nombre del padre**, luego las prohibidas en Argentina: **Violación en primera plana** y **Marcia trionfale** y hasta en su telefilm **La gaviota** sobre **Chéjov**. En **Salto al vacío**, **Bellocchio**, creemos, realiza su film más acabado, más perfecto, desde su primera obra realizada a los veinticinco años.

Posiblemente la limitada difusión que su obra ha tenido en la Argentina pueda dificultarnos para acercar al lector acerca de algunas de las constantes de esta obra cinematográfica, que indudablemente constituye —junto a la de **Bernardo Bertolucci**— la más rica del último cine italiano. Nuevamente en **Salto al vacío**, la comunidad familiar es vista por **Bellocchio** como generadora de caos, claro que en este film su autor nos ha evitado misericordiosamente cierta insistencia machacona que habían entorpecido algunos de sus films —como **En el nombre del padre**—.

En **Salto al vacío**, nuevamente **Bellocchio** se sumerge y sumerge al espectador dentro de la interioridad obsesiva de su héroe. Al igual que en **I pugni in tasca**, su autor nos deja solos con la vida de su protagonista y con las relaciones fenomenológicas que establece

sigue en pag. 74





con los objetos —similar a la de **Taxi Driver**—.

El juez Mauro Ponticelli tratará como el protagonista de **I pugni in tasca** de desembarazarse de su familia en un intento liberador que fatalmente conducirá a la nada. Esta nada es el vacío al cual accede Ponticelli tras su fallido intento. Su rebelión es cósmica y su enfrentamiento anárquico. Ambos personajes se encuentran prisioneros de un universo objetual que continuamente los remite al mundo de su infancia, donde descubren casi indescifrables traiciones. Por otro lado la relación incestuosa entablada en el primer film (los hermanos morían por ella) se ha transformado en **Salto al vacío** en un aburguesado matrimonio, en el cual la transgresión anterior se ha codificado en la rutinaria relación consagrada. Es como si el incesto, el erotismo trágico de **I pugni**, al realizarse socialmente haya perdido el encanto de lo prohibido, la tentación del abismo.

En **Salto al vacío**, el juez Ponticelli y su hermana Marta viven plácida y tediosamente, el incesto anterior se ha convertido en resignada impotencia tras la formalización de la pareja. Pero Ponticelli no puede admitir que la transgresión anterior se haya convertido en rutina doméstica, tratará siquiera de poblarse relación con los fantasmas de un erotismo rudimentario. En una de sus audiencias conoce a Giovanni Sciabolla, un patán con vagos delirios libertarios a quien se acusa de inducir al suicidio a su amante quien se arrojó por la ventana. Ponticelli, hace que su hermana trabee relación con el farsante —un mediocre actor todavía enredado en el nihilismo del 68 europeo— para instalar en su vida tediosa siquiera una tragedia prefabricada.

Este Yago pequeño burgués que es Pontecelli intenta fabricarse concienzudamente una pasión, instalar en su departamento enrareci-



Angie Dickinson frente al terror de "**Vestida para matar**", de Brian De Palma.

do por recuerdos infantiles, el fuego de una modesta tragedia. Sciabolla —y he aquí la lectura más superficial del film— puede inducir a Marta al suicidio, pero lo que realmente interesa al juez, es crear una relación erótica mediante la cual recuperar el interés de Marta, o mejor por Marta.

Allí es donde Bellocchio, precisamente, acaba por reconocerse en su héroe, y más allá del **parti pris** ideológico (visible especialmente en los comienzos del film) se lanza junto con Ponticelli al abismo. Sucede que a la Esfinge no se le responde con slogans.

*"Salto al vacío" (Salto nel vuoto, Italia, 1980). Dirección: Marco Bellocchio. Guión: Marco Bellocchio, Piero Natoli, Vincenzo Cerami. Fotografía: Beppe Lanci. Música: Nicola Piovano. Intérpretes: Michel Piccoli, Anouk Aimée, Michele Placido. Distribuye: Vanguardia Cinematográfica.*

Angel Faretta

## "VESTIDA PARA MATAR"

De "homenajes", caricaturas y espanto

**M**e impresiona mucho Hitchcock, y me gusta esa manera de hacer cine, ensamblando todos esos pedacitos de película", le confesaba Brian De Palma al crítico

Joseph Gelmis, hace cosa de una década, a propósito de su segundo largometraje **Murder á la Mod**. En la misma, larga entrevista en la que Gelmis, de muy buena fe, incorporaba a De Palma a la generación formada "más allá del underground" (junto a Jim McBride, Robert Downey, Norman Mailer, Andy Warhol y John Cassavettes), el joven director de apenas 30 años, se reconocía, sin embargo más próximo a Jean Luc Godard.

**Greetings** (1968), una aguda sátira de costumbres que hablaba del aislamiento y el **voyeurismo** como modo de vida en el americano medio, realizada en dos semanas con apenas 43 mil dólares, lo dió a conocer a los grandes estudios, compensando una carrera de empeñosos fracasos, iniciada en 1964 con **The Wedding Party**. Antes y hasta ahí, unos cuantos cortometrajes de excelente factura técnica ("En mis cortos, yo hice todo el trabajo: rodaje, montaje, sonido. Conozco todo sobre óptica y cámaras. He tenido muy buena formación científica"). **Greetings** redituó un millón de dólares y fue cuando De Palma, doctorado en ciencias en la Universidad de Columbia, hasta entonces cineasta amateur, supo que la estudiantina tocaba a su fin.

"Con raras excepciones, a los estudios les interesan solamente los directores que han conseguido récords de taquilla". Bien aprendida la lección, tras la moderada re-



percusión estadounidense de **Gree-tings** (no estrenada en el país), olvidados los 16 mm y el blanco y negro, exultante, De Palma adelantaba que su próxima película (en 1970) sería "una de suspenso, hitchcockiana. Me gustaría intentar un cambio de método y concentrarme en un ejercicio técnico, estilístico. Me interesan cosas como las pantallas divididas y el 3-D. No me importaría hacer algo del tipo de **Psicosis**, la próxima vez. Algo que, por algún tiempo, me alivie de los dilemas políticos y morales de nuestra sociedad".

Puede asegurarse que, en diez años, ha sido coherente con estas declaraciones. Casi todo su cine (con la rara excepción de **Un fantasma en el Paraíso**) es una suerte de empecinado "homenaje" al lenguaje y a la temática del maestro británico, a quien, por cierto, no le falta discípulos.

"Mi estilo es muy diferente al de Hitchcock", acotaba sin embargo el año pasado, al momento del estreno neoyorkino de **Vestida para matar**. "Personalmente, aportó una imaginería surrealista y erótica que no es de ninguna manera la vena hitchcockiana. Mi película habla de los sueños eróticos de una mujer, y hasta tiene un costado buñueliano". Aquí pierde pie y exagera de lo lindo. En todo caso, su "imaginería surrealista" está más cerca del peor Ken Russell que del ajustado rigor del inimitable sordo aragonés.

A la Argentina, la filmografía de De Palma fue llegando de lo más salteada. Tuvimos un auspicioso debut con el arribo de **Un fantasma en el Paraíso**, una delicia que todavía se exhibe (en las trasnoches del Studio), fascinándonos renovadamente con su provocativa mezcla de comic, novela gótica, folletín a ultranza, Gastón Leroux de la mano de Goethe y Oscar Wilde, sin descuidar la sibilina tomadura de pelo al negocio de la música **pop**. Frescura, desparpajo e imaginación hacían presumir que Gelmis había tenido su parte de razón cuando lo incluyó en el volumen **El director es la estrella**. Pero, claro, toda "estrella" es necesariamente un autor.

**Magnífica obsesión** (un film anterior, de 1974) lo muestra enamorado como nunca de sus imágenes

en un melodrama "a lo Hitchcock" con una relación de amor-odio a un paso del incesto.

En **Carrie** (1976), la truculencia se enlaza con cierta poesía (toda la secuencia del baile era como para subyugar a cualquiera) hasta arribar al desenfreno final con una vuelta de tuerca (la mano de la muerta emergiendo de la tumba para apresar a la alelada Amy Irving), verdadero colmo del golpe bajo. De cualquier modo, nada reprochable. De Palma se divierte y el asunto da óptimos dividendos.

Cuando llegó tardíamente **Sisters** (1973), supimos que además de tramposo, podía ser monótono y de lo más confuso. Algo que se confirma en **Furia** (1977), ya con el mejor **cast** (Kird Douglas, Cassavettes, la Irving) y todo el apoyo de la Fox. Respondiendo al bestsellerismo más pueril, De Palma mezcla una intriga de espionaje con dos chiquilines que tienen poderes extrasensoriales, lo bate bien, lo carga de **ketchup** y lo derrama sobre la pantalla, sin demasiada gracia.

Y así llegamos a esta **Vestida para matar**, película destinada a dividir para siempre a los críticos entre fervorosos del "estilo De Palma" y denostadores de un cine que se bandeja entre el "homenaje", la caricatura y el mero plagio.

La historia en cuestión se ocupa de una señora en edad menopáusica (una Angie Dickinson sometida a impiadosos primeros planos), cuya insatisfacción erótica la llevará, casualmente hasta la navaja de Bobby, un travesti que la tajea sin piedad al salir de un ascensor (la secuencia copia plano por plano el célebre crimen de la ducha de **Psicosis**). Antes de eso, habrá una pesadilla erotizante (convenientemente podada en la copia local) que prefigura la tragedia, unos veinte minutos de calma y exposición frente al flemático psiquiatra

(basta verle la sonrisa a Michael Caine para recordar a Anthony Perkins) y un adulterio fugaz, hasta que la sedienta bestia irrumpa. Igualito que en **Psicosis**.

Al momento de la sangre, una joven prostituta de alto vuelo (Nancy Allen) se incorpora a la historia como testigo de la masacre y posterior señuelo para atrapar al psicópata (ni más ni menos como Vera Miles en el film mencionado). Por si queda alguna duda, una vez que el transexual ha sido atrapado cuando estapa a punto de acuchillar a su nueva víctima, habrá una explicación a cargo del siquiatra de turno para aclararnos el asunto de la esquizofrenia del protagonista, su doble rol, la culpa, el crimen que purifica y todo eso (igual, igual que en aquella).

Pero como De Palma no es Hitchcock, engolosinando con su divertimento, variación del original, tomadura de pelo o vaya uno a saber, incorpora un epílogo similar al de **Carrie**: la pesadilla aterradora que amenaza no acabar para la protagonista, cerrando el enviciado círculo. En suma: ya no le basta con agregarle bordados de **Grand Guignol** a la espléndida y noble filmografía del gordito inglés (que dibujaba atmósferas de suspenso con recursos genuinos), sino que ahora se regordea en el "autohomenaje". Variantes de megalómano.

"Vestida para matar" (Dressed to kill). Dirección: Brian De Palma. Fotografía: Ralph Bode. Libro: B. De Palma. Producción: George Litto. Intérpretes: Angie Dickinson, Michael Caine, Nancy Allen, Keith Gordon, Dennis Franz y otros. Presenta: Distrifilms. Duración: 91 minutos, (en el original: 1 hora 45').

Jorge Carnevale

## "EL PATAN"

### La última carcajada

**E**l patán es un nuevo **opus** en la trayectoria de uno de los más importantes representantes de la comedia cinematográfica americana actual, uno de los más secretos e incomprensidos; un verdadero artista maldito. Esta gema continúa el discurso ya desarrollado en films notables como **El cómico** (notálgica, elegíaca visión de

sigue en pág. 76





los tiempos del cine mudo-equivalente sennettiana a la griffithiana **Nickelodeon**, otra obra maldita, **Yo quiero a mamá, pero...**, **Oh, Dios mío** y **El primero y el último**, con el gran **Henry Winkler**, "quemada" en su estreno en una sala de la avenida Santa Fe.

El film arranca con Navin Johnson derrumbado en una calle con otros borrachos y contando su historia al espectador. Así lo vemos arrancar desde su vida con una familia de negros, cantar con ellos los **blues**, festejar su cumpleaños llorando de felicidad ante el regalo de unos sandwiches con velitas y una **Tab**, para asistir luego a su partida hacia la vida, las experiencias. Echado al camino, empleado en una clásica gasolinera, alcanzará el éxito en los negocios sin proponérselo gracias al invento de un soporte para anteojos. El suceso, sin embargo, se verá convertido en un rotundo fiasco y Navin termina en dónde comenzó su narración. Pero al final de la fábula le deparará la vuelta a la fortuna, a su ahora rica familia negra, a la mujer de sus amores, y a los **blues**.

Siguiendo a Navin, **Reiner** encuentra **on the road** muchas aproximaciones enriquecedoras. Así están presentes **Jerry Lewis**, **Frank Capra** y **Eric Rohmer**, pero transformados. Navin es, en parte, **Jerry** en sus reacciones ante el afecto familiar, la "viveza" de los demás, y las mujeres. Es un personaje capriano, un **Jimmy Stewart** más negado, en escenas como la que lo muestra devolviendo centavo por centavo, contestando persona a persona, a los miles de defraudados compradores del desastroso artefacto. Es una fábula moral como **El signo de Leo**, con una parábola parecida, con una "salvación de último momento" que lo sacará de la abyección (la cual ya estaba en **El último de los hombres** de **Murnau**). Otro paralelismo que se podría encontrar en Navin y sus peripecias es el Chiquito



"El patán", ironía y risas en un intento logrado a medias.

Abner de **Al Capp**. Con ingenuidad, y mayores torpezas que Abner (la motociclista **punk** también parece un personaje de **Capp**) el antihéroe reineriano parece salido (y retornado) de algún Dagpatch (en este caso la cabaña del **Mississippi**). Como en **Godard**, como en **Frank Tashlin**, hay toda una cosmovisión chillona, pop, caricaturesca, historietística, plena de absurdos y de acciones simultáneas a su descripción verbal. El distanciamiento logrado provoca un reflexión pesimista, no escéptica, entre tanta risa y descalabro. Todo aquello para lo cual un europeo hubiera empleado amplias dosis conmisericordia, "**fatalité**", efectos "**poetiques**" y pleonasmos, **Reiner** lo resuelve, lo hace sentir mediante una **mise en scène** que ubica la absurdidad de todo a través de un prisma de respeto y, como en **El cómico**, melancolía. La soledad parece ser también otra constante de **Reiner**. Soledad de **Dick Van Dyke** y **Mickey Rooney**, cómicos envejecidos y desplazados por el cine sonoro en el film antes citado, del empleado tomado por loco porque ha logrado comunicarse con Dios en un supermercado (**Oh, Dios mío**), de Navin, personaje **naif** rodeado de otros seres y amores iguales (la motociclista, la cosmetóloga, su familia adoptiva).

Parodia de los "films de aprendizaje" y de las **picture-road** (Navin haciendo autostop, levantado por

un camionero que lo lleva "hasta donde termine la cerca") e incluso una a **El Ciudadano**-Navin y su mujer en la **discoteque** de su Xanadú, ella en el piso como **Dorothy Comingore**, Navin lléndose de la mansión con objetos inservibles a la manera de los objetos de arte que coleccionaba Kane, **El patán** es la obra de un moralista que, como el Maestro Lewis, es también un pesimista activo. La salvación por el humor, la caridad, el azar de las simetrías y **Bernadette** (la canción de Santa **Peters**) nos recuerda que, al decir de **Blake (William)**, "si el necio insistiera en su necedad se volvería sabio".

"El patán" :The Jerk), de Carl Reiner. Guión: Steve Martin, Carl Gottlieb y Michael Elias. Fotografía: Victor J. Kemper. Música: Jack Elliot. Elenco: Steve Martin, Bernadette Peters, Catlin Adams, Jackie Mason, B. Macy, Carl Reiner. Estreno: 18-6-81. Cine: Metro. Distribuye: CIC.

Rodrigo Tarrauella

## "CUARTO DE HOTEL"

*El cine, en camiseta*

**E**n el cine italiano, más allá del esplendor de un Visconti, de la desmesura de Fellini o del costado polémico que pudo alimentar durante tanto tiempo la obra de Pier Paolo Pasolini, hay una "segunda



línea de realizadores (Dino Risi, Steno, Comencini, Monicelli) con propuestas acaso menos estruendosas, pero de inusual eficacia.

Aparentemente, más "comerciales" (como si los otros no buscaran su inversión), más accesible, rondando la comedia de costumbres, apuntando siempre al espectador medio, hijos menores del transitado neorrealismo, con gracia, ternura y lucidez han sabido dibujar como pocos una picaresca de nuestro tiempo que persigue bastante más que la carcajada fácil.

En este rubro de auténticos "laburantes" del cine, de vuelta de cualquier divismo y capaces de filmar con el presupuesto mínimo sin arrebatos de histeria, se inscribe la filmografía de Mario Monicelli y, especialmente, este **Cuarto de hotel**, capaz de venderse como una comedia de alcoba, para endosarnos como al descuido, una reflexión sobre el cine, una mirada que no se engaña sobre ficción y realidad y, además, una historia de amor deliciosa, folletinesca y vital.

Monicelli tiene hoy 65 años, de los cuales le ha dedicado a la tarea cinematográfica nada menos que 40. En 1936, a los 20, ya es asistente de dirección, y del 43 al 49, guionista de Camerini, de Alessandrini, de Germi. Con Steno, codirigen a Totó en una serie inimitable (**Totó busca casa**, **Totó y las mujeres**, **Totó y el rey de Roma**).

Hasta hoy, lleva dirigidos 25 largometrajes con unos cuantos traspiés, algunas concesiones y un estilo y una temática que nos hablan de una voluntad coherente.

Dede **Un héroe de nuestro tiempo** (1955), pasando por **Los desconocidos de siempre** (1958), **La gran guerra** (1959), **Los compañeros** (1963), **La armada Brancaleone** (1966), **Amigos míos** (1975), **Un burgués pequeño pequeño** (1977) o **Cuarto de hotel** (1981), alternativamente premiado o zamarreado por la crítica, jocoso o patético, Monicelli mantiene su fidelidad a las historias chiquitas, a los antihéroes de todos los días.

Es el vocero de los descastados, de los que perdieron el tren o no aprendieron a respetar las reglas del juego en un tiempo que no suele ofrecer segundas oportunidades. Ladrones condenados al fra-

caso en **Los desconocidos**..., cruzados de cartón en esa corte de los milagros que arrastra el "iluminado" Brancaleone, cincuentones insatisfechos que escapan a la diaria frustración gracias a la travesura, en **Amigos míos**. Monicelli jamás se distancia de sus personajes: los quiere como son, no busca mejorarlos ni tampoco le cierra las puertas a la esperanza. Trata, sí, que también el espectador los sienta muy cercanos.

Historia sin una anécdota mayor pero con un entramado jugoso, **Cuarto de hotel** (que no por nada escribieron Age y Scarpelli, junto al director) palidece al contarla, porque está hecha para la pantalla, para ser disfrutada sin remilgo, bien arrellanado en la butaca (si es en un cine de barrio y comiendo chokolatines, mejor).

Tres jóvenes cineastas, obsesionados con los méritos del llamado "cine-verdad", introducen subrepticamente una cámara en el cuarto de un hotel de segunda, y filman a sus ocasionales visitantes. Como el ojo de la cámara no perdona, así pasarán el melancólico rostro de una anciana leyendo una carta, dos fogosos meridionales, desprejuiciadas y hermosísimas nórdicas, un abogado con tendencia a seducir a su cliente, un presunto suicida y una pareja de amantes en su última cita.

Sobre estos dos últimos personajes de fotonovela, Flaminia y Fausto (Mónica Vitti y Enrico Montesano) pivotará la trama.

Cuando los chicos le llevan el material en bruto a un posible distribuidor, **il signore** Mengaroni (Vittorio Gassman), ese histrión bufonesco, decadente y ladino les hará ver el otro costado de la empresa. "Ese material no está nada mal", les dice, tras la proyección, "pero hay que ayudar a la realidad. Habrá que hacer algunos retoques".



Es decir, una mirada irónica sobre el cine, sin las pretensiones de **8 y medio** o **La noche americana**. Mengaroni les demuestra que el llamado "documental" no existe, que todo el cine es ficción, montaje, retoque final. Cuando los muchachos le hablan de neorrealismo, Mengaroni niega con un gesto enfático: "Salvo **Roma, ciudad abierta**, el resto es invención".

De este modo, a la señora que lloraba por la carta se le incorpora un texto "en off" mucho más emotivo que el original. Los meridionales pelean con un lenguaje peligrosamente refinado y a la pareja de amantes se le agrega un marido de ficción para que el asunto tenga más color.

Pero —y esta es la vuelta de tuerca formidable de Monicelli— cuando Flaminia y Fausto son reunidos nuevamente por el inescrupuloso productor, ellos, que se habían despedido para siempre, que no pensaban verse más porque Flaminia había elegido la seguridad de un matrimonio burgués, descubren que no todo está dicho. Actúan con palabras ajenas frente a la cámara, pero se besan en serio. No han dejado de quererse y esa desazón provocará múltiples equívocos.

La película no ahorra muletillas para convocar la risa del espectador, pero detrás, de una manera subliminal ofrece una lectura sabrosa. Flaminia y Fausto se aman cómica y desesperadamente, son descubiertos por el verdadero marido y todo está a punto de culminar en una "tanada" a escopetazos. Pero, claro: Monicelli, al menos esta vez, está del lado de la vida. Mengaroni-Gassman, deshilachado maestro de ceremonias, festival aparte dentro del film, congela a sus criaturas con un gesto desbordado que mucho se parece a la comprensión. El "cine-verdad", naturalmente, acaba siendo pura ficción, pero a la vez, la realidad termina haciéndole pito catalán al guión preconcebido.

"Cuarto de hotel" (Camera d'albergo). Dirección: Mario Monicelli. Argumento y guión: Age-Scarpelli-Monicelli. Fotografía: Tonino Delli Colli. Música: Etto Mariano. Intérpretes: Vittorio Gassman, Mónica Vitti, Enrico Montesano, Roger Pierre y otros. Distribuye: Transmundo Films S.A. Estreno: 23-7-81. Cine: Gran Rex.

**Jorge Carnevale**

sigue en pag. 78



## "EL FACTOR CONSTANTE"

### *Vivir en Polonia*

**E**l hombre se siente solo, acosado y busca en la inmensidad de las alturas una salida, pero no la encuentra. Vuelve entonces a su realidad, la de todos los días, a la monotonía. En esa constante que significa vivir, Witold, uno de los tantos técnicos fabriles polacos, verá como todo el microcosmos que le rodea se acostumbra, poco a poco, al estado de sometimiento general sólo compensado con pequeñas evasiones a la moral (a la aparente moral establecida) que pintan a las claras el propio debilitamiento de una sociedad que ansía los pequeños (y burgueses) placeres de occidente. Ellos (su entorno) no le ven como integrado a sus costumbres y lo considerarán una oveja negra, justamente por enfrentarse a todo, a esa también constante serie de pequeños delitos que pasan desapercibidos en medio de la burocracia, esa tan común en países del bloque oriental.

El padre de Witold murió hace tiempo: él también escapaba de la abulia escalando cumbres perdidas entre las nubes. Sobre ese instante crítico parecen acudir todos los encontronazos del pasado y del presente, la enfermedad de su madre, una farmacéutica que víctima de cáncer verá transcurrir sus últimos minutos junto a su hijo y otros problemas.

El comienzo de los choques en el trabajo, con jefes enceguecidos por el insignificante poder que resulta el tener un puesto ocasional; su viaje a la India y luego a los Estados Unidos. En el primero será un turista más, uno que ve con ojos de voyeur esas marcadas diferencias sociales. Muy lejano de vivencias espirituales será testigo de un mundo conflictuado, duramente delineado por un grupo de jóvenes

que en absurda rebeldía, o lo peor, por moda, están habituados a las drogas. En el segundo verá la misma confusión interna de la propia sociedad polaca transplantada a otro continente, y en medio de ambos caos se encuentra irremediablemente solo. Su necesidad de comunicarse le hará, por ejemplo, tratar de llamar por teléfono a su madre, cuando esta había muerto tiempo atrás, antes de salir de viaje. Esa necesidad de estar tranquilo con su propia conciencia le ponen en un estado de oposición total a sus compañeros y funcionarios que le transforman en un "elemento disociador".

Los personajes de Zanussi nunca parecen tener escapatoria: están acosados y nada ni nadie podrán hacerlos salir de esa tremenda soledad que conspira contra su solidez moral.

Sólo el amor parecerá una salida. El de hoy, el de hoy por hoy...

Este es Krszystof Zanussi, un director preocupado por el hombre, un creador que vive en su Polonia, en la conflictuada Polonia acosada por la falta de libertad y los problemas que, ahora con Walesa, parecen hacer eclosión. Una esperanza de salir adelante. Es más, cuando nos quiere demostrar esa constante desesperación, reduce a Witold a "cosa", ya que llevarlo del Himalaya al frente de un edificio que se cae a pedazos es denigrarlo. Pero no es maledicencia, sino una fuerza interior lo que hace de **El factor constante** un análisis viviseccionador de un intelectual polaco, un film claro dentro de una filmografía densa en conclusiones e ideas. Witold no reacciona, no parece hacerlo contra esa burocracia establecida: acepta las reglas de juego, o se margina. Opta por rebelarse violentamente y marginarse. Entonces es privado de su pasaporte y no podrá viajar hasta el anhelado Himalaya. La resignación. Ni el viaje a Estados Unidos y ese retiro de autorización para salir del país parecen trastornarle, pero en su interior es un hombre deshecho, casi tan muerto como su padre. En el final, el accidente por el cual muere un niño completa el círculo de esa constante: es el punto que tocará un recuerdo del pasado con la muerte del presente. De allí el comienzo entre las nubes y un final inerte pero trágico.

Zanussi estructura por primera vez su pensamiento en forma clara, demostrando el poder crítico de un cine que no termina de someterse a una hegemonía político-social-cultural. Se levanta en contra de las mediocridades y las niega como posible institución, habla a través de la imagen.

Tadeuz Bradecki personifica a Witold, uno de tantos intelectuales acosados que sólo venrán en su vida interior una huida a la fatiga y al estancamiento en absurdas ni-miedades.

La música de Wojciech Kilar completa el marco exacto que Zanussi consigue para su obra.

La soledad de una Polonia que no se detiene, y lo más importante, que piensa.

Claudio Daniel Minghetti

## "EL LLANERO SOLITARIO"

### *Ay, Silver!*

**L**a estructura mítica de este film es doble: por un lado se estructura en base a una leyenda oral del Oeste norteamericano y por el otro en la mitología adquirida a través de la recreación estilística que se le dio contemporáneamente en los Estudios Unidos: seriales, **comics**, canciones, chistes...

El problema con el film de **William A. Fraker** (antiguo fotógrafo y director de un western: **Monty Walsh**) es que en todo momento prima el elemento fotográfico por encima de lo que la mera fotografía debe narrar y representar, esto es: el Mito. Enancado en la excelente labor (¿podría ser de otra forma?) del sublime **Laszlo Kovacs**, su colega **Fraker** insiste en todo momento en ser un mero supervisor del trabajo de iluminación de aquel.

Solamente cuando **Fraker** consigue —gracias al cielo— equilibrar el mero esteticismo fotográfico con la leyenda que tiene entre manos, la leyenda de este Llanero solitario, adquiera las dimensiones épicas y aventureras que era lógico esperar. Un autor de films de nuestros días —un **Walter Hill**, un **Steve Carver**— hubieran trabajado el material legendario en base a una puesta en escena, donde primaran todos los elementos que interrelacionados llevarían a la concreción



de una obra. Por el contrario: si tenemos, escenas aisladas en donde aparecen buenos elementos de guión, fotografía, pero decantados cinematográficamente, unidos con ripios, escenas cuya única función estructural es imponer una continuidad narrativa a cualquier precio, el resultado final es irremediablemente confuso.

Un film hecho a medias, difícilmente puede aspirar siquiera a una mediana permanencia. Los apuros de producción —que se ven a cada instante— sólo pueden conducir a un goce momentáneo por lo que pudo ser y lo que no fue. De todas formas, un film tan intrínsecamente norteamericano como **El llanero solitario** —aún en sus errores— permite como siempre acercarse pura y exclusivamente al Cine —nada menos— lo cual ni el más pretencioso y falaz de los engendros contenidistas puede proporcionar al cinéfilo consecuente. El Universo "real" puede ser una creación rudimentaria de algún amanuense de la divinidad; el Universo ficcional tiende a la perfección siempre: tiende a Hollywood.

Angel Faretta

## "EL PRIMER PECADO MORTAL"

### *Serie negra*

La intriga de **El primer pecado mortal** puede reducirse a un esquema de mínima complejidad.

Un sargento de detectives investiga los asesinatos cometidos por un psicópata; la naturaleza del arma utilizada y —obviamente— la identidad del asesino son los enigmas a resolver.

Los pasos que sigue la investigación conducen sin tropiezos al desenlace. No hay pistas falsas, ni vuelcos sorprendidos en la trama. Así, el estudio minucioso de las heridas y una paciente búsqueda en un museo y varios comercios permiten identificar el arma y encontrar el lugar donde fue vendida. El desenlace no escapa al tono general del film; en una secuencia que constituye un verdadero anticlímax, el asesino cae sin enfrentamiento, sin saber siquiera que lo matan.

La sencillez de la intriga —una forma deliberada de quitarle espectacularidad a la acción— revela una preocupación realista.

Pero más que la verosimilitud de la pesquisa y de las situaciones importa una postura ética: "El asesinato —escribió Raymond Chandler— es una frustración del individuo y por consiguiente una frustración de la raza". Nada más lejano a ésta postura que la intención de convertir el crimen en espectáculo o en mero pretexto para un juego deductivo.

En otra acción —paralela a la anterior y sin vínculo alguno con la trama policial— la mujer del detective es sometida a una operación de urgencia; poco después cae en una lenta agonía.

Ambas acciones se entrelazan según el procedimiento que consiste en alternar rítmicamente temas y/o secuencias. Como veremos, este recurso no limita su función a sugerir la idea de simultaneidad, sino que establece un tipo de relación abstracta, puramente conceptual, entre una y otra acción.

En lo que se refiere al desarrollo de la pesquisa se diría que el espectador lleva ventaja sobre el detective. Sin embargo no es así: las imágenes que muestran al asesino plantean un enigma adicional. Sin duda, hemos visto la cara del criminal momentos antes de atacar a sus víctimas, pero hay ciertas imágenes que no podemos descifrar: un hombre de cabeza rapada se esfuerza en extraños aparatos; aparece rodeado de esculturas de vidrio; se lo ha visto sollozar con desesperación. ¿Es el asesino? De no ser así, ¿qué relación tiene con los crímenes?

A medida que las desciframos nuestra atención se centrará en detalles que conciernen a otros niveles de significación.



El arma resulta ser una herramienta que usan los alpinistas; un martillo de pico corvo para perforar hielo. El asesino vive rodeado de esculturas de cristal, en una atmósfera que parece congelada. Cuando el sargento Delaney dispara sobre él, la bala atraviesa un vidrio antes de dar en el blanco.

Esta relación hielo-cristal, sufre una inesperada vuelta de tuerca al enterarnos de que las muertes son parte de un atroz y desesperado rito de comunión con el otro. El pico que atraviesa el cráneo de las víctimas abre también una profunda grieta sobre el abismo que yace bajo la tibia apariencia de la vida cotidiana.

Con el procedimiento del montaje de acciones simultáneas, se muestran alternadamente el primer asesinato y la operación a que es sometida la mujer del policía. Este primer contrapunto entre las imágenes del visturí que penetra en la carne y la del martillo cayendo sobre una de las víctimas alude al motivo central del film: el dolor. El de la mujer moribunda, el de las víctimas inocentes, el sufrimiento del policía por su mujer, el del alma torturada del asesino: un dolor que parece atravesarlo todo.

Los elementos reflejos del film corresponden tanto al nivel de la imagen (las esculturas de vidrio y los espejos), como al técnico (montaje paralelo) y al argumental (muerte de la mujer —muerte del asesino), multiplicándose indefinidamente. El dolor del detective en la escena final es tan atroz que el mundo se derrumba alrededor. Todo se oscurece. En un **zoom** hacia atrás la cámara muestra el rostro del policía inclinado sobre el de su mujer muerta, ambos tenuemente iluminados, en medio de un creciente mar de oscuridad.

Joseph von Sternberg decía que sólo en escasos momentos aislados el realizador cinematográfico puede alcanzar la plenitud de expresión deseada. Es evidente que este film de Brian Hutton posee varios de esos momentos estético-artesanales que escapan a la presión de la industria. Aún así, no es fácil decir qué hay de casual y qué de calculado en este film. Esta dificultad, ciertamente, no disminuye su interés.

Alberto Delorenzini



# 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!**



"El hambre", un tema en "De la misteriosa Buenos Aires"

|                                   | JORGE ABEL MARTIN | NORBERTO SCISCIOLI<br>(RADIO ARGENTINA) | HUGO SUVCOPLAS<br>(CRONICA-HERALDO) | EDUARDO MARRAZI<br>(LA RAZON) | MARCELO ZAPATA<br>(CONVICCION) | CLAUDIO MINGHETTI | ALFREDO ANDRES |
|-----------------------------------|-------------------|-----------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|-------------------|----------------|
| VESTIDA PARA MATAR                | 3                 | 5                                       | 5                                   | 6                             | 7                              | 7                 | 3              |
| ... DE LA MISTERIOSA BUENOS AIRES | 6                 | 5                                       | 6                                   | —                             | 6                              | 6                 | 5              |
| COSA DE LOCOS                     | 2                 | 1                                       | 1                                   | 3                             | 1                              | 1                 | —              |
| CUARTO DE HOTEL                   | —                 | 6                                       | 5                                   | —                             | 5                              | 5                 | 5              |
| EL MAGO DE LUBLIN                 | —                 | 6                                       | —                                   | 4                             | —                              | 4                 | —              |
| DESPUES DE LA EMBOSCADA           | 5                 | 7                                       | 6                                   | 6                             | 7                              | 7                 | 6              |
| EL QUE NO CORRE VUELA             | —                 | 6                                       | 2                                   | 5                             | 4                              | —                 | 3              |
| EL CAVERNICOLO                    | —                 | 5                                       | 4                                   | 5                             | 4                              | 4                 | 4              |
| EL PRIMER PECADO MORTAL           | —                 | 3                                       | 2                                   | 3                             | 5                              | 4                 | 6              |
| ENEMIGOS NATURALES                | —                 | 4                                       | 6                                   | —                             | 2                              | —                 | —              |



# todo futbol

Año I-Nº I-  
Agosto 1981-  
\$ 15.000

ese en profundidad

**INFERIORES:  
UNA  
REALIDAD  
QUE SE  
DEBE  
CONOCER**

**SUECIA:  
EL DESASTRE  
DEL '58**

**LOS "PELIGROS"  
DE LA FAMA**

**MESA REDONDA**

**MENOTTI-GRIGUOL  
MAGALVA-GARIBALDI**

**UN ANALISIS A FONDO  
DEL FUTBOL ACTUAL**

Revistas Argentinas [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



# La hora del deporte



 Calidad con tradición

Porque el tiempo es oro

  
**BULOVA**  
QUARTZ

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.duram.ar](http://www.duram.ar)