

todo cine

Año 1 - Nº 6 - Septiembre 1981 - Director: **Eduardo Wolfson** - Jefe de Redacción **Alfredo Andrés** - Prosecretario de redacción: **Claudio Daniel Minghetti** - Colaboran en este número: Patricio Andrés - Fernando Brenner - Fernando Ferreira - Alberto Delorenzini - Alicia Herbón - Jorge Abel Martín - Luis Mujica - Andrés Porhebný. Todo Cine Nº 6 es un suplemento de la Revista Pepe Nº 3 de septiembre de 1981. Esta prohibida su venta por separado.

EDITORIAL

UNIDAD Y COMUNICACION

A través de la revista **Pepe**; **Todo Cine** se contacta nuevamente con sus lectores, siendo coherentes con la crisis que atraviesa el país, decidimos compaginar un plan de austeridad; esto quiere decir menos cantidad de páginas, pero de ninguna manera menos cantidad de información, se reducen fotos, se elige una tipografía de menor tamaño, se quitan las hojas ilustración que hablan de paqueterías pasadas. De esta manera **TODO CINE** puede seguir bregando por el buen cine nacional, nucleando a todos aquellos que en plena depresión tratan de producir, y resguardar fuentes de trabajo, en lugar de especular y esperar tímidamente el alza o la baja de una divisa.

Aprovechamos estas páginas para llamar a todos los cine-clubs y cines-arte del país para que se comuniquen con nosotros con la idea de formar la federación nacional de cine-clubs, esta unión permi-

tiría contar con un gran circuito exhibidor que realice ciclos en todo el país atomizando el precio de los alquileres de films. La idea es convocarnos y confluir a una reunión en una provincia central, conocernos y darnos pautas para la federación.

TODO CINE salió a recorrer el país y encontró numerosos talleres de cine, son gente que está luchando por hacer un cine representativo del interior, un séptimo arte que identifique su problemática. En este número reflejamos el sentir del grupo Rosarino Arteón a través de una nota realizada por el periodista Luis Mujica.

Comunicarnos para sobrevivir y avanzar es nuestra consigna, nuestra mano queda tendida para que ustedes la estrechen.

E. W.
A. A.

SARQUIS: UN ROSTRO DEL NUEVO CINE ARGENTINO

ROSARIO, EL CINE, EL TEATRO Y LA LUCHA DE ARTEÓN

Tenemos la intención de mantener un fluido contacto con la gente del interior. Pretendemos informarnos, intercambiar puntos de vista, pulsar opiniones. Para tal fin iniciamos una serie de viajes a lo largo y a lo ancho del extenso territorio nacional.

Sabemos que en el campo de la cultura hay mucho para ver y mucho por aprender allende la General Paz. Uno puede enterarse, por ejemplo, de que el gammexane o los incendios trasnochados no son patrimonio exclusivo de Buenos Aires, como tampoco lo son la censura, la pacatería o las ligas de la decencia. O de que, en cualquier rincón del país, todo intento de realizar una tarea cultural alejada de los cánones habituales (leasé conformismo, complacencia) es mal visto, hiere susceptibilidades, genera turbias sospechas.

En nuestro primer periplo hicimos un alto en Rosario. Visitamos, entre otros, a la gente del grupo Arteón, quienes se dedican a la realización teatral y cinematográfica. Mantuvimos con ellos una extensa charla, he aquí los resultados:

LOS PRIMEROS PASOS

Todo comenzó en 1965 cuando gente que poseía una rica experiencia teatral decide constituir un grupo de cine. Con el nombre de Grupo Organización de Arte realizan una primera experiencia con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Fue un film en 35 mm color llamado **Color '65**, al que consideran un primer intento fallido, demasiado abstracto.

Esto les crea una realidad, la de organizarse institucionalmente ante algo concreto: pagar el crédito del Fondo ("mi viejo había puesto como garantía una casita y necesitaba venderla", comenta uno de los integrantes). Así comienza la etapa de las proyecciones con las trasnoches, que los rosarinos aún recuerdan. Alquila salas grandes a las dos empresas exhibidoras que actúan en Rosario y con títulos de calidad, introducen la costumbre de la trasnoche, inexistentes en la ciudad hasta ese momento.

Pasa el tiempo, profundizan su experiencia y filman un corto en 16 mm blanco y negro, sonoro y que se llamó **Nosotros creamos**. Documenta una experiencia de libre creación en títeres con una escuela primaria en donde cada uno de los grados tomaba uno de

los derechos de la infancia. **Nosotros creamos** obtuvo un premio en París, en las Jornadas de la Educación del año 1969. A partir de ahí la película recorre diversos países.

En el año '68, ya con el nombre de **Arteón**, desarrollan una actividad filmica prácticamente única en Rosario, son solicitados para hacer cine publicitario y realizan una experiencia muy grande en el manejo del 35 mm. Filman localmente para Tecnicinema y Lowe y realizan sus propias producciones de TV.

Para ese entonces, con una infraestructura técnica ya afianzada, comienzan a filmar numerosos cortos argumentales y también equipan una sala que funciona como cine y como teatro.

Los trabajos filmicos son integrados a sus propias obras teatrales como parte complementaria del desarrollo dramático. Luego de realizar muchas películas de este tipo encaran la filmación de un medimetraje de unos 40 minutos que iba a llamarse **El hueso de Paco** y contaba la historia de un chiquilín que entraba a un restaurante de lujo por la parte de atrás para robar comida, desencadenándose un final muy trágico. Participaban cerca de 50 actores locales, gente de teatro independiente.

TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO

"Estábamos casi en la etapa final. Teníamos armado el sonido, armado todo, las primeras copias... y entonces nos sorprende, en el año '72, más precisamente en la madrugada del 27 de octubre de 1972, un incendio muy similar al que se produjo en estos días en el teatro Del Picadero".

La sala de **Arteón** queda totalmente destruida. Tenía casi 300 localidades y estaba equipada con tableros, spots, grabadores, proyectores de 35 mm, proyectores y filmadoras de 16 mm. Esto liquidó al grupo en lo económico, pero no en su moral. Se reponen del shock, se reorganizan y comienzan a filmar nuevamente. La sala es reconstruida y se reinaugura en agosto de 1973 comenzando la segunda etapa de **Arteón**.

"En el interín pasaron cosas muy lindas. Podemos decir con orgullo que cuando se quemó el **Arteón** todo Rosario se movilizó. La única que no lo hizo fue la Dirección de Cultura de la Municipalidad, nos dijeron que no podían colaborar".

"Pero mientras tanto de la sala no había quedado nada. Entonces nos fuimos a un viejo sótano teatrero en el bajo, cerca del río y ahí estrenamos una sala de cine. Improvisamos una pantalla y conseguimos un proyector Pathé de 1906, equipado con un cabezal de sonido y un motor. Pero como no había donde colocar la cabina nos fuimos a un baldío lindero y allí levantamos una especie de mangrullo con estructura de caños, maderas y chapas de zinc que encontramos por ahí. Después de las funciones había que tapar el viejo proyector con un "nailon" para que el rocío no lo terminara de herrumbrar..."

ARTEÓN, HOY

Actualmente **Arteón** funciona en el aspecto cinematográfico en dos niveles. Por un lado en la difusión de títulos importantes en dos salas: el Microcine **Arteón 1**, que está en la calle Sarmiento a pasos de Córdoba, en pleno centro, y el Microcine **Arteón 2**, en la sala Pau Casals de la calle Entre Ríos al

Sara Lindberg y Emilio Lenski en una escena de Stéfano, en una gira latinoamericana de Arteón.



700. En ambas salas hay actividad regular, diaria, con cine para adultos, y los sábados y domingos también para niños. Por el otro cubre el aspecto pedagógico y realizativo con un Taller de Cine que tiene actualmente 40 alumnos en dos niveles, primero y segundo año y cuenta con profesores invitados, gente egresada del Instituto de Cinematografía de Santa Fe, como Julio Toledo; Raúl Bertone, licenciado en cine en la Universidad Nacional de Córdoba o Quicho Fenici, fotógrafo y cameraman local.

"Estamos trabajando con mucha seriedad en el taller porque creemos que debe existir un medio cinematográfico del interior. Desechamos el amateurismo, creemos que el hombre de cine o de teatro del interior debe luchar por ser un profesional. No existe un cine nuestro, que nos represente. Claro, los laboratorios, las productoras, los actores están en Buenos Aires... bueno, entonces digamos que somos cómplices de que acá no se produzca jamás una expresión cinematográfica realmente enraizada en el interior. ¿Por qué el Instituto no desarrolla actividad cultural en el interior? ¿Por qué no se crean escuelas de cine o se fomenta la creación de los cineclubes? Este es el planteo nuestro, nosotros pagamos nuestros impuestos. ¿Qué se nos devuelve a cambio?"

ARTEON Y EL TEATRO

El taller de teatro de **Arteón** está a cargo de Néstor Zapata y con él conversamos sobre las actividades del gru-

Jorge Lauretti en una excelente interpretación en la obra "Tupac canto y quebranto"



po en ese ámbito y sobre el teatro argentino en general, visto desde la perspectiva de un profesional del interior consustanciado con su problemática.

¿Cómo funciona Arteón en el aspecto teatral?

Arteón viene trabajando en esto desde hace más de veinte años y ha formado un taller de teatro que es el más grande del país. En la actualidad tenemos 300 alumnos que cursan dos niveles. Tenemos también tres cursos para adolescentes, un curso para directores teatrales y uno para instructores. A todo esto le sumamos la asistencia que brindamos a nivel pedagógico en el interior del país cuando se nos requiere.

¿Y a nivel de producción?

A nivel de producción tenemos la siguiente política: Arteón educa al alumno durante dos años, a partir de ahí le brinda un curso de perfeccionamiento, ya sea en la parte instructores o directores, a la vez que le produce su primer montaje a nivel profesional. Se le paga la puesta, se le da la sala para que ensaye y luego para que estrene.

¿Con qué tipo de autores trabajan, nacionales o extranjeros?

Nosotros propugnamos la creación grupal, no porque desechemos al autor nacional, obviamente lo defendemos, sino porque la gente del interior no encuentra reflejada en los autores su verdadera problemática. Acá no hay un autor del interior, regional, el autor teatral argentino es un autor metropolitano. Tenemos grandes creadores pero que no alcanzan a cubrir las expectativas de un hombre del interior, y eso que Rosario se puede decir que todavía no es del todo el interior, pero cuando vos te metés en Misiones, en Tucumán, en Salta o en La Pampa, vas a ver que la problemática de la gente de esa región, si bien es una problemática argentina, tiene otras características. El hombre del interior no padece la alienación y el ritmo febril de Buenos Aires, ni está lejos de sus hijos toda la semana, ni hay una clase media tan patentizada como en ciertos sectores de la capital, o grandes zonas fabriles. Por eso nosotros tratamos de reflejar la problemática del aislamiento, de la postergación, de la dependencia centralista, esa es nuestra problemática.

¿Existe algún método o alguna escuela en particular a la que ustedes adhieran?

Nosotros tenemos nuestro propio método de trabajo, conocemos otras escuelas y las respetamos, como la de Stanislavsky, la de Grotovsky o la del distanciamiento, por ejemplo, pero nuestro método implica fundamentalmente formar un hombre de teatro de acuerdo a las necesidades reales y concretas que el medio requiere. Lo primero que se enseña al hombre, junto con la técnica es que va a tener que ser un trabajador del teatro, que va a tener que producir sus propios montajes, en-

contrar o crear sus propios ámbitos, salir en gira. Por eso le enseñamos a manejarse con elementos a veces precarios y a construirlos con sus propias manos, a conocer la realidad inmediata de su región y de las regiones vecinas. Enseñamos metodología de creación grupal, dinámica de los grupos, y todo lo que hace al aspecto interpretativo: expresión vocal, expresión corporal, etc.

¿Es intenso el movimiento teatral rosarino en la actualidad?

En Rosario hay prácticamente seis grupos en funcionamiento: el Grupo del Sur, que montó lo de Gene-Güiraldes, "El herrero y el diablo", y últimamente un espectáculo en base a textos de Fontanarrosa. **El Tablón**, que hizo un verdadero suceso de carácter barrial que se dio en Buenos Aires y en el interior, **Quién quiere patear el tacho**, que cuenta la historia de tres cirujas. El **Teatro para adolescentes**, que hizo una obra que se llama **Cómo te explico**, que estaba por la segunda temporada a sala llena y bajó porque quieren cambiar el repertorio. Cubrieron una verdadera necesidad que es el teatro para adolescentes, que no existe en el país. Otro grupo es **Teatro del interior**, que montó el año pasado una experiencia también de carácter grupal que se llamó **Adiós a la soltería**.

¿Estos grupos están conformados con egresados de Arteón?

Si, prácticamente en su totalidad, porque se van formando los distintos subgrupos aquí mismo.

¿Cómo los trata la censura?

Mal, muy mal. Una producción nuestra, **Cómo te explico**, dirigida a los adolescentes, fue prohibida para menores de 18 años. En este caso la peleamos, pedimos una reconsideración y encontramos sensibilidad a nivel de la Administración anterior, que solicitó que se revea la medida por parte de la comisión calificadora. Fue un hecho sin precedentes en Rosario, se decidió, por una diferencia de un voto, que fuera apta para mayores de 14 años. Además nuestras salas son constantemente asediadas, nosotros controlamos el acceso a menores, pero a veces se nos escapa alguno, hay chicos que aparentan mucha más edad de la que realmente tienen. Nosotros tratamos de ser estrictos en la aplicación de las ordenanzas, pero al mismo tiempo les planteamos a las autoridades que tanto nos controlan que provean opciones para los jóvenes. Los jóvenes de Rosario no tienen prácticamente oportunidad de acceder a espectáculos para ellos. Después de las doce de la noche no pueden deambular por el centro, entonces tienen que encerrarse en una confitería donde les ponen media luz y la música a todo volumen, para que ni siquiera puedan hablar y donde se la pasan golpeando los pies siguiendo un ritmo para colmo extranjero.

Luis Mujica

Todo Cine - 3

SUPER 8 EN TODO EL PAIS

CAPITAL FEDERAL

La Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR) continúa desarrollando una intensa actividad durante 1981. Como ya informáramos, viene cumpliendo con gran repercusión de público sus funciones de los días sábados en Alsina 1465, a las 17 y 30

horas. En la exhibición los espectadores debaten cada uno de los films proyectados emitiendo su voto que luego determina un coeficiente que significa la primera selección para el concurso anual de la entidad. La tabla de posiciones con relación a lo ya presentado hasta el 15 de agosto es el siguiente:

El X Concurso de Cine no Profesional de **UNCIPAR** está abierto a todos

los realizadores del país hasta el 21 de noviembre.

Para información de nuestros lectores les adelantamos la programación de dicha entidad para el mes de septiembre, a proyectarse en Alsina 1465:

Sábado 5

A las 5 y media, del grupo TEC.

Laura, de Luis Pasqualini.

Edén, de Mary Hardcastle.

Límite, de Claudio Caldini

Sábado 12

Entre dos, del grupo TEC.

Gauche, de Oscar Casarin.

Te escribo, de Gustavo Prener.

Sábado 19

Proyección de los filmes ganadores del concurso **Los diez mandamientos**, cuyo cierre de recepción fue fijado para el 9 de septiembre.

Sábado 26

De cómo Juan Cristóbal aprendió sus primeras letras, del grupo TEC.

Casi como amigos, de Luis Pasqualini.

Domingo en mi esquina, de Luis Petragala (de EDEC).

La oferta, de Miguel Nieri.

Finalmente, hasta el 28 de octubre recibirá en su sede de Defensa 592, 1º piso, los trabajos que deseen presentar sus asociados al certamen **Película institucional UNCIPAR**.

CONCORDIA

Singular repercusión tuvo el Tercer Certamen Nacional de Cine Amateur en Super 8 que organizó la **Peña Super 8 Concordia**. Concuraron 60 películas pronunciando jurado constituido al efecto el siguiente dictamen:

FANTASIA

1º Premio: **Principio de realidad**, de Alberto J. Prida (Mar del Plata).

2º Premio: **Del Génesis**, de Pablo César (Capital Federal).

3º Premio: Desierto.

ANIMACION

1º Premio: **El gran rescate**, de Alberto J. Prida (Mar del Plata).

2º Premio: **La llave**, de Sergio Aronson (Capital Federal).

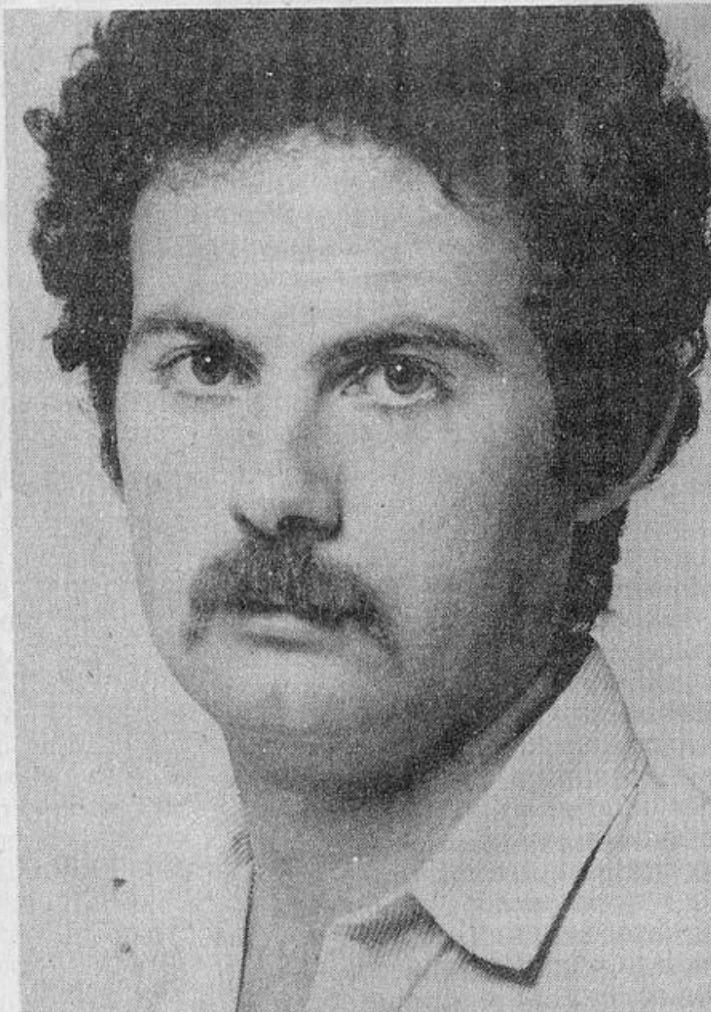
3º Premio: **Fin**, de Gustavo Ivanoff (Zárate).

DOCUMENTAL

1º Premio: **Ariel y Flia.**, de Luis Pasqualini (Capital Federal).

Puesto	Título	Realizador	Coeficiente
1º	"Las reglas del juego"	Mercedes D'Adderio	2,68
2º	"La bolsa de las aguas"	Héctor Sierra	2,62
3º	"La casa con chimenea"	Toshio Miyake	2,53
4º	"La invitada"	Aldo Romero	2,22
5º	"Egipto, impresiones"	Antonio Rocha	2,13
6º	"Black Sabbath"	Pablo César	2,11
7º	"Desayuno"	Mercedes D'Adderio	2,04
8º	"Villa Bosca"	Mary Hardcastle	1,86
9º	"La rabia, un peligro mortal"	Harry Bandini	1,85
10º	"Edgardo Giménez desde el comienzo"	Claudio Caldini	1,74

"La bolsa de las aguas" fue el primer filme que realizó Héctor Sierra, demostrando gran sensibilidad y buen manejo del lenguaje cinematográfico. El público que asiste a las proyecciones de UNCIPAR le brindó su apoyo, según es posible observar por el coeficiente que obtuviera en la votación (2,62). Mientras tanto otro filme suyo, "Gioconda" (1980), en el que utilizó la técnica del collage dentro del género animación, representará a nuestro país en el certamen internacional de UNICA '81.



UN FILM: "RITMO"

FICHA TECNICA

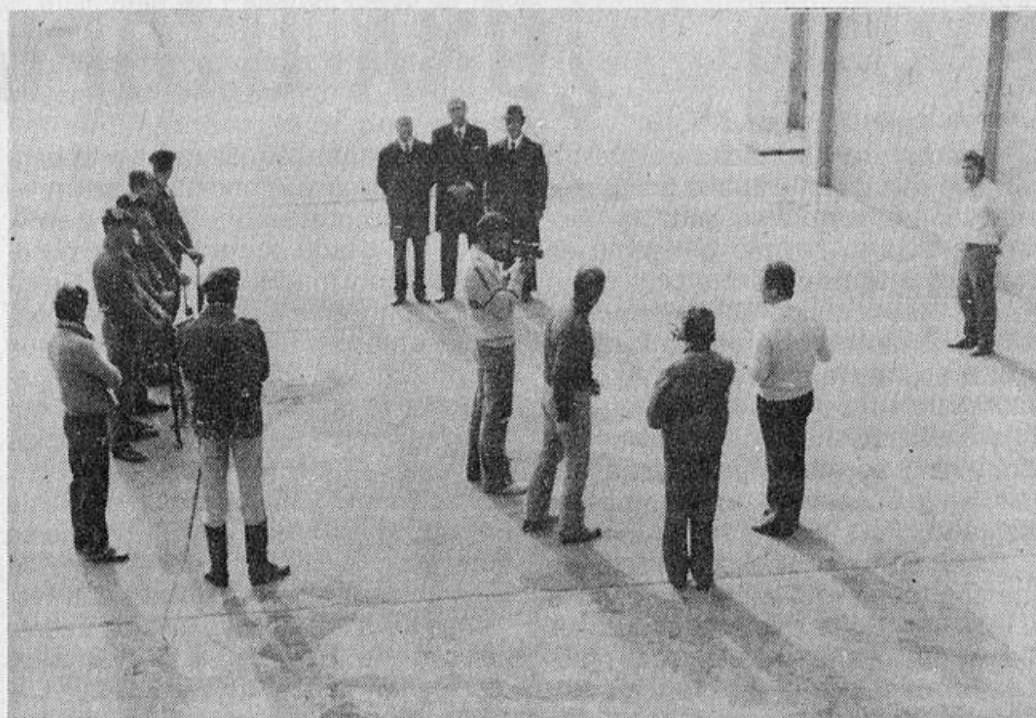
Es uno de los filmes más destacados de 1980, año de su producción. Se trata de una versión libre del cuento homónimo de Charles S. Chaplin.

Realizador: Carlos Romagnoli; **Cámara:** Gustavo Ivanoff; **Iluminación:** Valentino Faienza, Adelelmo Porticelli, Luben Ivanoff; **Sonido:** Héctor Descalzo; **Montaje:** Eduardo Vecchio; **Ayte. de dirección:** Mario Reynoso; **Guión técnico:** José Coló.

Datos técnicos: Tipo de material sensible, Kodak blanco y negro; sonido, incorporado por el sistema de doblaje; velocidad de proyección, 24 c.p.s.; duración: 5' 32".

Intérpretes: José Coló, Raúl Bullosa, Mario Reynoso, Ricardo Vidal, Aldo Paterlini, Gustavo Cossi, Claudio Prelat, Alberto Monserrat, Hugo Lignazzi y Enrique Puig.

Premios obtenidos: X Concurso Internacional y XIV Nacional de la Peña Foto Cine 8 mm La Plata 1980 (2º premio sin distinción de categoría, 1º premio categoría argumental, menciones al mejor montaje, mejor guión técnico y mejor dirección); IX Festival de Cine no Profesional UNCIPAR 1980 (1º premio y mención a la actuación de grupo de intérpretes); Terceras Jornadas Argentinas de Cine no Profesional, Villa Gesell 1981 (seleccionada para representar a la Argentina en el certamen in-



ternacional de UNICA '81 y "Piña de Oro" otorgada por el Municipio Urbano de Villa Gesell).

Comentario sobre la realización: La preparación, elaboración del guión técnico y selección de los escenarios naturales demandó aproximadamente dos meses. El rodaje se realizó en tres días, en los dos primeros se filmaron las escenas de interiores y el tercero se destinó a los exteriores. El montaje y la sonorización demandó una semana.

En la confección del guión se respetó, en la medida de lo posible, el orden del relato de Chaplin, tratando de lograr en el espectador un efecto que produce la narración, lo cual demandó un tiempo considerable, por cuanto había que reemplazar la idea expresada en palabras por las imágenes. La elección de película blanco y negro se debió a que, por la temática, se consideraba la más adecuada para lograr una mejor ambientación y clima.

2º Premio: **Indaba**, de Günther Grüber (Capital Federal).

3º Premio: **Apuntes de un viaje a EE.UU.**, de Orlando Moure (Lanús Oeste).

Además el jurado otorgó, entre otras distinciones, Mención de Honor a **Apaguen las luces**, un argumental de Norberto Rüttolo, y los documentales **El altar de la patria**, de Daniel Joubert (Concordia) y a **Chau zoo**, de Carlos Heger (Capital Federal).

TRENQUE LAUQUEN

Antes de fin de año **Oswaldo Ros** realizará un film argumental, cuyo guión está en su etapa final de elaboración, conjuntamente con los integrantes del grupo **Gente de Teatro**, cuyos integrantes asumirán los distintos personajes de la historia.

ZARATE

El **Círculo Cinematográfico Zárate** tiene programado para el 25 de septiembre la cuarta charla de su Curso de

Cine, en la que se completará el tratamiento del tema iluminación.

El 9 de octubre procederá a la entrega de rollos para su **Concurso Primavera**, y el 23 del mismo mes recibirá el material filmado, fecha en que también se cumplirá la última charla 1981 del Curso de Cine, que en esa oportunidad estará referida a "Montaje y realización integral del filme".

LA INFORMACION Internacional

VENEZUELA

Del 20 al 25 de octubre se cumplirá el **Festival Internacional de Super 8** de Caracas. La recepción ya culminó y, según pudo informarse **TODO CINE**, hay cinco películas argentinas que competirán en dicho certamen, enviadas desde la Capital Federal. Es muy posible que a ellas se sumen otros fil-

mes remitidos por superochistas del interior.

ESTADOS UNIDOS

Del 25 al 27 de septiembre tendrá su desarrollo el certamen que anualmente organiza en Chicago la Sociedad de Cineastas Amateur.

Participarán películas en 8, Super 8, Single 8 y 16 mm, con una duración máxima de 30 minutos, sobre tema libre. La inscripción cerró el 1º de agosto.

PUBLICACIONES

Hemos recibido el número 12 de la revista **Sin Cortes**, que edita la **Escuela Cinematográfica Americana**, cuyo director es Juan José Minatel La Scala.

Dedicada al Super 8, 16 mm y Video Cassette, contiene esta entrega amplio material informativo e interesantes artículos, sin descuidar el toque de humor. Presentados con buen ritmo en la diagramación, cuidada distribución del material y excelente impresión en offset, se destaca por su sobriedad y amenidad.

EL CINE PROVINCIAL: ¿UNA UTOPIA?

Si hacer cine de calidad en nuestro país resulta un empeño gravísimo, una aventura harto arriesgada, la aflicción se duplica cuando el asunto es rodar una película en el interior, y no en Buenos Aires, donde estudios, personal y laboratorios están a mano. Y se triplica, cuando la empresa es de cuño enteramente provincial. No existen muchos antecedentes en este último orden, y ninguno de ellos resultó ganancioso en lo económico. Breve repaso y puesta al día.

¿Es posible un cine provincial? Un cine que represente verdaderamente a su lugar de origen, que se produzca allí mismo, que atienda y exprese las preocupaciones regionales, y, factor especial, que sirva de mantenida fuente de trabajo a técnicos, artistas y creativos locales... A esta altura del partido, es imposible. En cambio, que haya cada tanto, en forma semiexcepcional, una producción provinciana, esa pareciera ser la constante posible y real. Sus resultados no harán un camino transita-

ble, pero marcarán jalones como para que idealistas posteriores hagan nuevamente la prueba.

Así fue desde que en 1916 el escritor, político y magistrado Alcides Greca realizó en Santa Fe **El último malón**, documentado y serio trabajo sobre un hecho histórico, donde también ocupaba lugar la denuncia de injusticias cometidas contra la reducida población indígena.

Recién en 1956, y también en Santa Fe, el cine provincial volvería a hacerse notar, con la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, cuyo primer trabajo colectivo fue **Tiré dié**, aludiendo a los diez centavos que, a riesgo de su vida, pedían sobre un puente ferroviario los chicos de una villa miseria cercana a Santo Tomé. **Tiré dié** tuvo también su trascendencia (por supuesto que no a nivel de éxito comercial): inspiró los primeros trabajos testimoniales del cine-ma novo brasileño.

Su director, Fernando Birri, también

creador del Instituto rodó en 1961 el largo **Los inundados**, sobre un cuento del lugareño Mateo Booz, un filme que hizo historia, no sólo por ganar medalla de oro León de San Marcos en el Festival de Venecia —la mayor distinción hasta entonces lograda por el cine argentino— sino por tratar un tema polémico, y haber sido una producción enteramente provinciana.

La polémica también estuvo referida al público, auspicio de la Universidad del Litoral, para con este filme y con los siguientes cortometrajes documentales que, en esa línea, iría dando a conocer dicho Instituto en los años siguientes, hasta su decadencia y liquidación definitiva, a partir de una década más tarde (uno de sus últimos interventores, un abogado, llegó a proclamar públicamente su desinterés hasta por el cine en general).

No obstante, del Instituto, que llegó a ser el mejor de Latinoamérica, salieron diversos técnicos, productores y realizadores, luego diseminados por otros

Rostros de una mitología viviente

DE AQUI A LA ETERNIDAD

ZARAH LEANDER. Fue, junto a **Martha Eggerth**, la gran diva cantora de los cines austriaco y alemán de la década del treinta y comienzos de la del cuarenta. **Noche de gala (Premiere)**, de **Geza Von Bolvary**, **Magda de Carl Frölich**, **Era un noche embriagadora**, **El corazón de la reina** y **La canción del desierto** son algunos de los principales films que protagonizó. Sin embargo sus obras mayores se produjeron del encuentro con el Maestro **Douglas Sirk**. Este (en esos días aún firmaba como **Detlev Sierk**) la dirigió en 1937 en dos joyas llamadas **La Habanera** y **Zu neuen ufern** (conocida aquí como **Se trata de una dama**, y en Francia como **Paramatta, Bagne de femmes**). Zarah encontró así su cineasta, un poco más modestamente que **Marlene** con **Von Sternberg**. Con **Dietrich**, **Eggerth** e **Hildegard Kneff** dio lo mejor a la canción alemana en este siglo. **Leander** falleció en su patria, Suecia, a los 81 años el 23 de junio.

HENRY LEVIN. Durante muchos años fue el espanto de los cinéfilos. Arruinó la segunda parte de la biografía de **Al Jolson** (**Canta el corazón**, 1949), hizo dos films espantosos con el excelente **Clifton Webb** (**Mr. Scoutmaster**, 1953 y **The Remarkable Mr. Pennypacker**, 1959) y tras aburrir con **Charlton Heston** haciendo de **Andrew Jackson** (**President's Lady**, 1953), concluyó su obra con la idiotez absoluta de **Las maravillas de Aladino** (1961), con un **Donald O'Connor** más insipiente que nunca. Más visibles re-

sultando **The Gallant Blade** (1948), de capa y espada, con **Larry Parks** (o sea "Al Jolson"), y sus westerns **The man from Colorado** (1948), con **Glenn Ford** y **William Holden**, **The gambler from natchez** (1954), con **Dale Robertson** y **Debra Paget** y **The Lonely Man** (1957), con **Jack Palance** y **Anthony Perkins**, antes de **Psicosis**. Sus únicos logros auténticos parecen haber sido **Viaje al centro de la tierra** (1959), estupenda versión de **Verne** con **James Mason** y **Arlene Dahl**, y su mejor film: **La gitana loba** (**Cry of the Werewolf**, 1944), una notable obra fantástica sobre el eterno tema de la licantrópia, con **Nina Foch** y **Blanche Yurka**. Visto todo lo anterior los méritos de estas dos gemas parecen más atribuibles a los estudios que las produjeron, y a sus equipos de técnicos, escenógrafos y fotógrafos. La noticia de la muerte de **H. L.** ocurrida a fines del año pasado no fue señalada por ningún medio local.

MEYER LEVIN. Autor del libro "Compulsión", que diera origen a la mediocre película de **Richard Fleischer**, produciendo en cambio soberbias actuaciones de **Bradford Dillman**, **Diane Varsi** y, sobre todo, de **Orson Welles** como el abogado **Clarence Darrow**. Fallecido en Jerusalén en julio.

WANDA HENDRIX. Tras debutar en **Agente confidencial** en 1945, que realizara **Herman Shumlin** sobre la novela de

continúa en pág. 11

países, o tragados por la maquinaria comercial. El más significativo es el incalculable Nicolás Sarquís, cuyo primer largo, **Palo y hueso** (1968), rodado con pobrísimos recursos, ilustraba otra historia de Mateo Brooz, acerca de la vida sin futuro de un joven pescador isleño.

Sarquís hizo luego **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro**, filme que inició en 1971 y recién pudo terminar en el 77, merced a un apoyo de producción de Torre Nilsson. El filme ha sido visto en Cannes y premiado en varios festivales, incluyendo el de Valores Religiosos y Humanos de Valladolid, pese a lo cual pareciera no haber podido obtener todavía el permiso de exhibición en Argentina.

Volviendo a los años 60. En esa década de renovación, surgió en nuestro país un movimiento en pro de un nuevo cine nacional. La segunda hornada de tal movimiento incluyó los ecos provinciales del cuyano Humberto Ríos, con **Eloy** (68), sobre novela del chileno Carlos Droguett, y del marplatense Jorge Cedrón, con **El habilitado** (70), cuyas cualidades de furor y agresividad impresionaron vivamente. Era un filme claustrofóbico, de inspiración autobiográfica. Si se viera de nuevo, a nadie extrañaría que Jorge Cedrón haya terminado su vida como terminó, para regocijo de las crónicas policiales de las revistas sensacionalistas.

Si se viera de nuevo... En realidad, esas películas ni siquiera fueron vistas en su momento, pese a gozar del elogio de la crítica. **Eloy** apenas alcanzó a estar cuatro días en cartelera porteña. Por torpezas o pobreza técnicas, a más de su origen provinciano, siempre relegado por una determinante élite capitalina, ninguna película surgida en el interior tuvo éxito (se entiende que no hablamos de producciones porteñas rodadas en provincia, desde **La guerra gaucha** a **La hora de María y el pájaro de oro**, sino de producciones enteramente regionales).

Sacando cuentas, el único cineasta del interior que conoció algún éxito es el fueguino Alberto Larrán, recientemente desaparecido. La paradoja es mayor si se atiende a su especialización en documentales (**Los ríos de hielo** fue su mejor obra), pero es explicable al apreciarse qué proporción de su filmografía se dedica a promocionar la labor de nuestra Armada Nacional en la Patagonia.

Otro documentalista, Jorge Prelorán, actualmente en Estados Unidos, tras estadía en Venezuela, también recurrió al apoyo oficial —en su caso, el Fondo Nacional de las Artes— para hacer su obra, que incluye piezas tan apreciables como **Hermógenes Cayo**, sobre un santero de Humahuaca, y **Araucanos de Ruca Choroy**.

Por cierto, tales caminos estaban voluntariamente vedados para los cineastas de militancia política, de donde surgirían, en medio de varios trabajos o-

vidables, dos filmes de atendibles méritos, si bien percutidos por el panfletarismo entonces dominante: el mendocino **Un hombre de 561 años** y el tucumano **El camino hacia la muerte del viejo Reales**, que llegó a ganar el gran premio en Mannheim 71 y el de la Oficina Católica Internacional de Cine. Su autor, Gerardo Vallejo, trabaja actualmente en Panamá, luego de haber rodado algunos documentales en su provincia (dicho sea de paso, la Universidad de Tucumán supo tener un buen departamento de cine, dedicado al rodaje de cortos documentales sobre antropología y folklore, por supuesto que sin motivaciones políticas de ninguna clase).

En 1977 se produjeron en Córdoba dos películas disímiles, e igualmente desafortunadas: **Netri, el mártir de Alcorta**, de Juan Ginés Muñoz Digiorgi, producida por Cinematográfica Agraria de Córdoba, y **Yo soy el gol**, de Adelqui Pellegrino, una obra de montaje que, de estar mejor hecha, tal vez hubiera tenido alguna suerte durante el Mundial. Se exhibió en diciembre en una sala de tercera de la capital mediterránea, **Netri**,..., en cambio, sólo se vió públicamente en contadas ciudades del interior.

A fines de 1980 el Ente de Calificación Cinematográfica otorgó el certificado de exhibición a **Desafío de coraje**, historia de aventuras rodada años atrás por Julio García Ventureyra, con alicio enteramente propio de Bahía Blanca. En cambio, se frustraba una versión cordobesa de **Babilonia**, pese a haber sido declarada de "interés provincial" por la gobernación, y una serie de registros de trabajos camperos, que planeaba el folklorista entrerriano Víctor Velázquez. La bohemia, tanto como la tardanza de créditos, parecen haber estado entre las causas de estas frustraciones.

Todo esto no agota, claro, el panorama, ni es tampoco una reseña demasiado completa (aún restaría hablar de algunos cortos, experiencias de largos en Super 8, y noticieros provinciales, el único estable de los cuales parece ser el de Cine Press de Córdoba), pero sirve para indicar que existe, en semilátente estado de vida, un cine del interior con aspiración de calidad y tradición de inquietud, y que también existe una barrera, muchas veces provista por la propia indiferencia del público.

En este momento, el cine provincial vuelve a jugarse en Córdoba. Capitán del equipo: Alberto Cognini, el de **Hortensia**, con una comedia protagonizada por personajes como los memorables Negrazón y Chaveta. La intención es divertir al país entero. Ojalá que el futuro también sonría al titubeante cine provincial.

AL CIERRE

PELICULAS

En la sala audiovisual del Museo Nacional de Bellas Artes se llevará a cabo, entre septiembre y octubre, un ciclo de **Encuentros de Cine Experimental Argentino**, con la participación de los siguientes realizadores: Alberto Fisherman, Roberto Cenderelli, Marielouise Alemann, Claudio Caldini, Narcisa Hirsch, Sergio Levín, Juan Villola, Héctor Sierra, Juan José Mugni, Alberto Honik, Jorge y Laura Honik. El programa, que transcribimos a continuación, incluye proyección de films y una mesa redonda de realizadores.

Sábado 12 de septiembre (16.30 hs.): Introducción a cargo de Alberto Fisherman; **The Players vs. Angeles Caídos** de Alberto Fisherman (1968).

Sábado 19 de septiembre (16.30 hs.): Films de Roberto Cenderelli: **Últimas cosas sobre la Sra. Peyi** (1978) y **El documento de identidad** (1981).

Sábado 26 de septiembre (16.30 hs.): Films de Marielouise Alemann: **Sensación 77: Mimetismo** (1977); **Ring-Side** (1978); **Lormen (Autobiográfico 3)** (1979); **Umbrales** (1980); **Paisajes para Ghédalia** (1980); **Legítima Defensa** (1980) y **Tazartés Transport** (1981).

Sábado 3 de octubre (16.30 hs.): Films de Claudio Caldini: **Aspiraciones** (1976); **Vadi-Samvadi** (1976); **Almuerzo en la Hierba** (1977); **Ofrenda** (1978); **Cuarteto** (1978); **The Dream Boat** (1979); **Gamelán** (1981).

Sábado 10 de octubre (16.30 hs.): Films de Narcisa Hirsch: **Homecoming** (1981) y **Hamakom** (1981).

Sábado 17 de octubre (16.30 hs.): **Escalera al cielo** de Sergio Levín; **To be continued** de Juan Villola; **Gioconda** de Héctor Sierra; **Representaciones** de Juan José Mugni; **Yama** de Alberto Honik.

Sábado 24 de octubre (16.30 hs.): Films de Jorge y Laura Honik: **El inmortal** (1968) y **Passacaglia y Fuga** (1975).

MESA REDONDA DE REALIZADORES / CIERRE

Con Nicolás Sarquís

UN REALIZADOR Y SU COMPROMISO

"La vigencia del hombre indirecto es lo que hace que "El hombre del subsuelo" se conecte tanto y tan bien con este momento nuestro. El hombre indirecto, que existe, existió y existirá siempre, es aquél que no puede —por limitaciones de todo tipo— decir lo que piensa, lo que quiere. Y por temor a la frustración, a la mentira, siempre está poniéndose distintas caretas; como uno, que tiene que salir diariamente con una valija llena de caretas y se pone la que más le conviene, según el momento. El centro de mi film es poder desentrañar esto, decirlo de algún modo. Por eso Diego Carmona, su protagonista, es un ser frustrado, desesperado, cuya gran necesidad de comunicación, finalmente se transforma en un sentimiento negativo, porque destruye lo que quiere, al no poder atravesar los límites que le impone la realidad. Por eso se convierte en un hombre indirecto, que se ríe cuando no quiere; que llora cuando no puede y que permanentemente falsea su verdad interior".

Nicolás Sarquís

Nicolás Sarquís nació en Banfield, provincia de Buenos Aires, el 6 de marzo de 1938. Desde muy joven comenzó a interesarse por la fotografía y trabajó en ella, haciendo el proceso de laboratorio, revelado y copiado. Paralelamente, escribía cuentos y veía mucho cine. La suma de estas actividades lo impulsaron a estudiar en la Escuela de Cinematografía de Santa Fe, dependiente de la Universidad del Litoral donde, entre otros, tuvo como maestro a Fernando Birri, realizador que después de filmar entre nosotros títulos memorables como **Tiré dié** y **Los inundados**, se radicó en Italia.

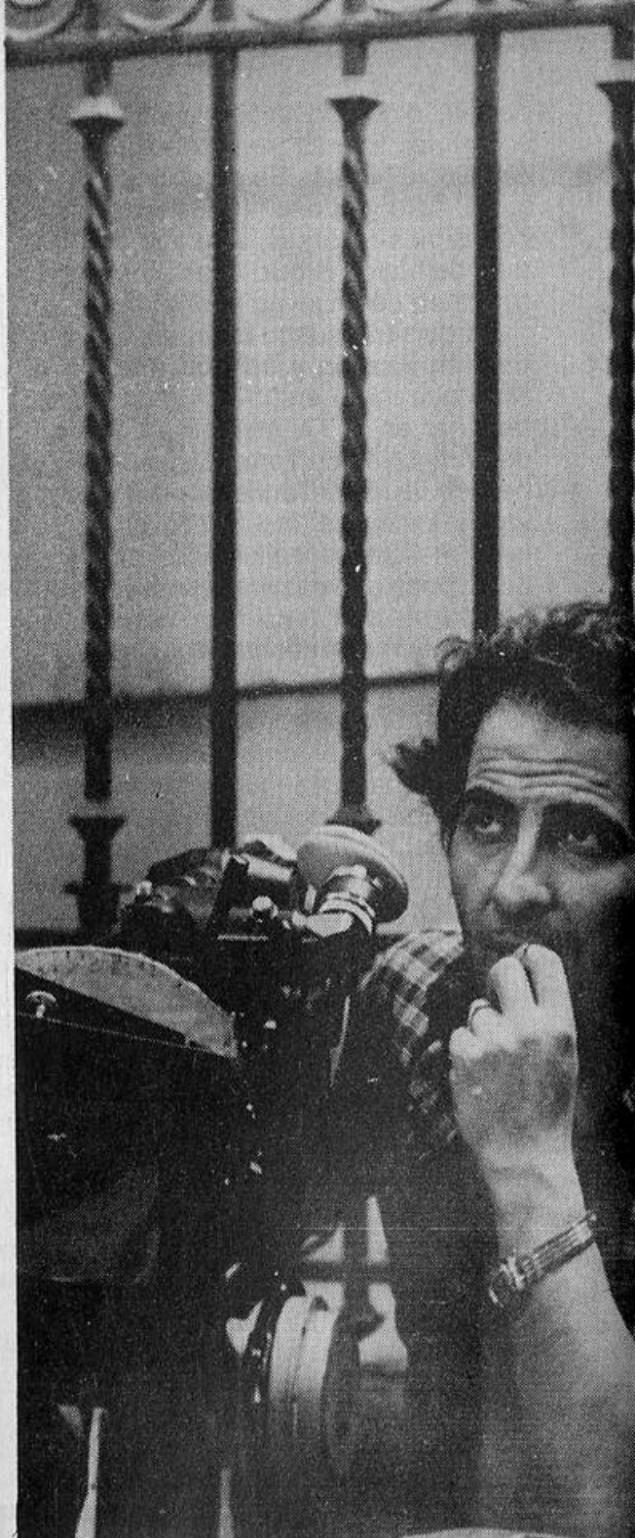
Luego volvió a Buenos Aires, donde se desempeñó como ayudante de dirección en varios títulos (ver filmografía) y realizó **Después de hora**, su primer cortometraje. Inmediatamente se abocó a la preparación de **Palo y hueso**, título que marcó su debut en el largometraje.

¿Qué pasó entre "Palo y hueso" y tu segundo film, "La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro"?

Manejé varios proyectos que no se concretaron. Eso fue lo que me llevó a repetir la experiencia de **Palo y hueso**, un film personal e independiente, que me sirvió como antecedente como para evaluar la posibilidad de hacer un film autoral y con otras posibilidades de búsqueda en el lenguaje, con un tema que me interesaba mucho y que surgió de una serie de apuntes hechos durante una serie de viajes que había realizado a La Rioja, donde finalmente filmé **Arache**. Esta fue una experien-

cia mucho más radical desde el punto de vista de la producción, ya que hasta debí interrumpir durante más de un año el rodaje porque murió uno de los actores principales (Raúl del Valle), lo que me hizo modificar el libro y extendió la duración de la filmación a dos años. El proceso posterior se detuvo nuevamente por problemas económicos y pensé que nunca iba a poder terminarla. Dejé **Arache**... de lado por un tiempo, y me puse a trabajar en **Facundo**, un proyecto que estuvo a punto de concretarse, pero que también se frustró. Al volver a **Arache**... trabajé mucho tiempo en el montaje hasta que, finalmente, en el '77, me fui a Europa para poder terminarla, ya que el material con el cual yo había filmado, ya no se procesaba en el país. La primera copia la obtuve en Madrid, el 9 de marzo del '77. Ese trabajo de cinco años, produjo como resultado una película que aquí todavía no se estrenó (se filmó en 16 mm), pero que se difundió muchísimo en distintos festivales europeos, con críticas tan entusiastas, que me sorprendieron. Pienso que **Arache**... tiene un valor constante, sobre todo a partir del lenguaje, de la imagen que tiene y de una arriesgada propuesta sin concesiones; no porque haya sido hecha a espaldas del público, sino porque es un film que responde más a la intención de seguir con la búsqueda que estaba planteada en **Palo y hueso**. Estas dos películas me permitieron trabajar sin limitaciones expresivas, donde hice lo que sentía, lo que creía que tenía que hacer, a riesgo de producir films no comerciales.

¿Cómo surgió la idea de filmar las



El director Nicolás Sarquís y el fotógrafo...
"El hombre del subsuelo". Abajo, Al...
Regina Duarte en u...





o Ricardo Younis durante el rodaje de
erto de Mendoza y la actriz brasileña
na escena del film.



PALO Y HUESO

Palo y hueso se basó en el cuento homónimo de Juan José Saer y se filmó con el título de **El camino de la costa**, para luego retomar el original, en razón de existir un guión previo, que con ese título había intentado dirigir José Agustín Mahieu.

Su historia es, probablemente, verídica: en el medio rural santafesino, un viejo sesentón compra por doscientos pesos a una muchacha adolescente y se la lleva a vivir con él, al rancho donde convive con su único hijo.

El film, hecho con gran austeridad de medios económicos —que no impidieron, sin embargo, poner de manifiesto el rigor expresivo de su realizador— fue calificado "B" por el Instituto Nacional de Cinematografía. Después de varias presiones —fundamentales del periodismo— se lo recalificó "A", para salas especiales y a la escasa repercusión entre el público, se opuso una excelente crítica.

J. A. M.



Gestos y actitudes del extraño personaje de Dostoievski encarnado por Alberto de Mendoza.

"Memorias del subsuelo", de Dostoievski?

Cuando volví de Europa, hace aproximadamente un año y medio, me puse a trabajar en **Zama**, una novela de Antonio Di Benedetto, que tengo en carpeta desde hace varios años y que iba a ser coproducida con capitales españoles y paraguayos. El proyecto estaba muy avanzado y ya había sido aprobado por el Instituto Nacional de Cinematografía, pero el costo de realización lo hizo imposible. Entonces retomé otro proyecto anterior, que es **Memorias del subsuelo** y que ahora se va a estrenar como **El hombre del subsuelo**.

¿Qué es "El hombre del subsuelo"?

Yo definiría al film más como una crónica que como la historia de un personaje determinado. **El hombre...** no tiene una intriga ni un desenlace propiamente dicho. Lo tiende desde el punto de vista dramático, claro, pero no desde el argumental. No hay una historia planteada, desarrollada y luego cerrada con un remate que clarifique lo que se ha planteado. Mi película está estructurada en base a situaciones que, anecdóticamente, se van sumando para dar una visión de un ser que se llama Diego Carmona, que pasa por situaciones límites.

¿Qué similitudes —o qué diferencias— tiene tu film con el cine argentino contemporáneo?

Yo creo que no tiene ninguna similitud, a partir de lo que acabo de mencionar. No creo que aquí haya antecedentes de una película que no esté estructurada en base a una historia. Es un

film que trata de englobar situaciones, estados de ánimo, comunicaciones a través de lo afectivo y lo emotivo. No es un experimento ni mucho menos. Es un film con otras características, que tiene un suspenso propio. La crónica no desecha el suspenso, sino que lo incorpora de otra manera. Y esto no se ha experimentado en el cine argentino. Yo he hecho una película sin prejuicios desde el punto de vista del lenguaje; entonces ahí, la característica es muy diferenciada de otro film que encara un argumento determinado, con ciertas fórmulas seguras para llegar al espectador. En ese sentido, **El hombre del subsuelo** es un film arriesgado, pero lo es todo aquél cine que busca caminos diferentes. Sé que mi propuesta no es fácil, pero tampoco creo que sea muy riesgosa desde el punto de vista del espectador. El espectador de hoy está sensibilizado; es receptivo y creo que está preparado para aceptar un nuevo código de comunicación. Este cine **pre-masticado** que se hace con la finalidad de tocar exactamente el gusto del público, es un cine que también tiene sus riesgos. Los productores tradicionales entienden que el público masivo ya está acostumbrado a determinadas cosas que hay que seguir dándoselas, porque es una fórmula segura para llegar a él.

Yo entiendo que el público ha crecido mucho más rápidamente —o de otra manera— que los productores que piensan que el cine debe ser siempre igual. La prueba está que hay películas que llegan de Europa o de los Estados Unidos con proposiciones muy diferen-

RELACIONES



Regina Duarte interpreta a una actriz de films pornográficos, quien sufre las recriminaciones del protagonista.

Los puntos en común entre **Palo y hueso** y **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro** son varios: En lo externo, las duras condiciones de filmación en el interior; las dificultades económicas. En lo interno, el hombre condenado por el atraso y la pobreza; ubicado en un contexto que lo margina y lo condiciona. El protagonista de **Arache...** ha nacido en un remoto pueblo de La Rioja y a los pocos años de vida, fue llevado a la ciudad por su madre. En plena madurez, vuelve para develar el enigma que rodea la desaparición de su padre, lo que provoca tanto la curiosidad como el malestar entre los habitantes del pueblo.

Arache... es casi un rito; un film que entronca en lo social, desdeña el panfleto y profundiza en nuestras raíces latinoamericanas, para emparentarse —tal vez— con **Vidas secas**, de Nelson Pereira dos Santos o **Dios y el diablo en la tierra del sol**, de Glauber Rocha.

J. A. M.

tes a las nuestras y que tienen gran éxito de público. Por otro lado, los productores tienen prejuicios con ciertos directores que, se supone, hacen un cine elitista, intelectual, no masivo. Yo no estoy de acuerdo. Pienso que este cine tiene un público vasto, que incluye al público masivo. Simplemente creo que en este momento y en nuestro país, al espectador hay que darle autenticidad. Estoy absolutamente convencido de que nuestros espectadores buscan reconocerse en situaciones que se le cuentan con verdad.

Tanto **"Palo y hueso"** como **"Arache..."** fueron films hechos al margen de las estructuras de producción habituales en nuestro cine. **"El hombre del subsuelo"** tiene otras características: gran respaldo económico, actores de cartel, despliegue de producción, etc. ¿Este hecho, te condicionó de alguna manera?

No. Tuve bastante suerte con este proyecto, porque a pesar de que desde el comienzo tuve conciencia de que iba a ser una película encuadrada dentro de la producción industrial, no tuve ningún tipo de condicionamientos. Siempre tuve en cuenta que era una película destinada a un público masivo: la hice con actores de cartel, con un equipo profesional, pero paralelamente a ello, la hice como yo sentía que debía hacerla. No me limité para nada.

¿El elenco fue pensado por vos en función de la historia, o teniendo como base su atractivo popular para

atraer espectadores a las salas?

Lo pensé en función de la historia. Pensé que Alberto de Mendoza podía componer un personaje que es muy distinto a todo lo que ha hecho hasta ahora y me pareció que esa cosa de cotidianidad que tiene como actor —personaje reconocible en situaciones muy definidas— le iba a posibilitar, lógicamente a partir de Dostoievski— un desborde cotidiano. No me interesa el cine naturalista y directo. Tampoco me interesa un cine efectista.

Para Nicolás Sarquis, **"El hombre del subsuelo"** es su tercer film; para Alberto de Mendoza el N° 151 (sumando su filmografía argentina y europea), ¿se te hizo muy difícil trabajar con él?

Reconozco que al principio, fue un trance recíproco, más bien a partir de la personalidad de cada uno, no en el aspecto profesional, porque Alberto lo es y mucho. Pero poco después de la primera semana de rodaje comenzamos a entendernos muy bien. Viendo el mecanismo con el que yo trabajaba, que más bien está basado en trabajar a partir de su personalidad e incorporarla al fin y en no forzarlo y transformar su trabajo en otra cosa, creo que se sintió mucho más confiado y dejó en mis manos el resultado de su labor. Creo que hemos conseguido un excelente trabajo.

Tu film se basa en un original de Dostoievski, adaptado por vos y por Beatriz Guido. ¿Cuál fue la participa-

ción de ustedes y hasta dónde quedó algo del original?

De Dostoievski quedó la esencia de su mundo. A partir de allí, yo trabajé con absoluta libertad. El aporte de Beatriz fue muy importante, porque pudimos conjugar nuestros puntos de vista en función de un film que no era, no es y no quiso serlo nunca, una transcripción literal de Dostoievski. Creo que sería anacrónico hoy, tomar a Dostoievski, sacarlo de la literatura y traducirlo al cine. La referencia es **Memorias del subsuelo** a partir de Dostoievski, un autor de conciencia universal, que ya forma parte de una cultura universal. Para mí es un elemento de la realidad que puedo tomar, como un hecho que puedo tomar de un diario o de una observación personal. O sea lo que indujo a que yo haga este film, que la lectura de **Memorias del subsuelo**, pero la impronta, la mía y la de Beatriz prevalecen.

¿Por qué hacen transcurrir la historia en el Buenos Aires de mediados de la década del '30 y no en la época actual?

Concretamente, porque me parece mucho más creíble y aceptable que la historia se desarrolle en esos años. Entre los años '30 y '40, hay toda una gama de situaciones históricas que componen personajes muy definidos: Roberto Arlt realiza su mejor producción; Discépolo también. El idealismo romántico que caracteriza al hombre de esa época, encaja perfectamente en la caracterología del personaje que es el hombre centro de la historia.

Vos filmaste **"Memorias del subsuelo"**, ¿por qué se va a estrenar **"El hombre del subsuelo"**?

Yo hubiese querido conservar el título original de la novela, porque me parece mucho más sugerente, pero **El hombre del subsuelo**, en realidad, parecía ser un título más efectivo, más directo. Yo estaba relativamente de acuerdo, pero finalmente lo acepté, porque, en realidad, los títulos son meras nominaciones. Lo que importa es el film.

¿Es espectador va a encontrar el subsuelo?

Sí, estoy seguro. Desde ya que el subsuelo aludido no es el lugar físico, sino esa parte de la personalidad oculta y no revelada que cada uno de nosotros tiene, y que, diariamente, uno escamotea por temor al fracaso, a la humillación, al desdén. Creo que esto va a ser reconocido como un hecho humano muy tangible. La película tiene una gran carga emotiva, pero al mismo tiempo, no está librada a la emoción arbitraria demagógica y oportunista, sino que tiene la intención de provocar una reflexión. Pienso que **El hombre del sub-**

suelo intenta conjugar un cine, pensado dentro de un marco industrial, pero sin concesiones; que nos permita quebrar nuestro aislamiento cultural; que nos permita conectarnos con otros países. Es una propuesta muy ambiciosa.

El público percibe cuando se le miente, cuando se le adorna la realidad y ve determinadas películas, sabe lo que va a ver. Pero cuando hay un film que, por sus características, se presenta como muy diferente dentro de la producción comercial, percibe si en este film hay un rasgo de autenticidad. Entonces, confío en que esta película pueda conectarse con el público al cual quiero llegar. Claro que si detrás de esto, uno se aferra a no hacer concesiones, a no poner esos ganchos comerciales que mediatizan generalmente las mejores propuestas de nuestro cine, a lo mejor tocamos el nervio del espectador; pero partiendo de un reconocimiento mutuo, sino vamos a seguir engañándonos. Hay algo que dice Bergman y que quisiera que reproduzcas textualmente: "Todo arte auténtico tiene que estar vinculado con la ética". Es algo que a mí me preocupa mucho, en el cine, en el arte en general y como individuo.

Jorge Abel Martín

FILMOGRAFIA

- 1964 **Así o de otra manera**, de David José Kohon (ay.r.); **Máscaras de otoño**, de Dino Minitti (ay.r.); **Pajarito Gómez —una vida feliz—**, de Rodolfo Kuhn (ay.r.).
- 1965 **Castigo al traidor**, de Manuel Antín (ay.r.); **El encuentro**, de Dino Minitti (ay.r.); **Los tímidos visten de gris**, de Jorge Darnell (ay.r.).
- 1966 **Buenos Aires, verano 1912**, de Oscar Kantor (ay.r.); **La culpa**, de Kurt Land (ay.r.).
- 1967 **Después de hora** —cortometraje— (r., pr. y arg.); **Palo y hueso** (r. y coguion.).
- 1970 **El hombre del año**, de Kurt Land (ay.r. y coguion.).
- 1971 **Talampaya** —cortometraje— (r., pr. y coguion.).
- 1972 **Navidad** —cortometraje— (r., pr. y coguion.).
- 1972 **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro** (r., pr. y guión.).
- 1981 **El hombre del subsuelo** (r., pr. y coguion.).



"El hombre del subsuelo" intenta, infructuosamente, ingresar a un estrecho y aristocrático círculo de amistades.

De aquí a la eternidad

viene de pág. 6

Graham Greene, Wanda fue la musa inolvidable de *Ride the pink horse* (1947), esa obra maestra de la *serie noire*, que dirigiera e interpretara **Robert Montgomery**, llamada en nuestro país *Del barro brotó una flor*, y en Francia *Et tournant les chevaux de bois*. Luego continuó deslumbrando a sus admiradores en *My Outlaw Brother* (1951), de **Elliott Nugent**, con **Mickey Rooney**, *El mar de los barcos perdidos* (1953), del gran **Joe Kane**, junto a **John Derek** y el sabio **Brennan**, y **Johnny Cool**, mensajero de venganza (1963), admirable "film único" de **William Asher**. La presencia fantasmal de **Wanda** en *Ride...* la ubica en nuestra memoria junto a otras heroínas de esa poética de la Muerte que viene de **Poe**, **Baudelaire** y **Nerval**: la **Gene Tierney** de *Que el cielo la juzgue* y la **Jane Greer** de *La mujer de su pasado*, del Maestro **Tourneur**.

Muerta a los 52 años, en febrero.

JEAN DOMARCHI. Excelente crítico de cine francés. Publicó muchos de sus mejores trabajos en *Cahiers du Cinéma* en la década del 50 y principios de la del sesenta. Falleció en París, en febrero, a los 64 años.

ROQUE FUNES. Este iluminador con nombre de estación de ferrocarril era el decano de los fotógrafos del cine nacional. En acción desde 1917, fue colaborador del "Negro" **Ferreyra** en *La leyenda del Puente del Inca*, *La gaucha*, *Mientras Buenos Aires duerme* (título de ecos languianos) y *Odio serrano*, todas en los veinte. Entre sus trabajos más significativos se cuentan: **Luces de Buenos Aires**, de **Manuel Romero** y **Adelqui Millar**, con **Gardel**, **Calles de Buenos Aires**, de **Ferreyra**, **Bruma en el Riachuelo**, las notables *El misterioso tío Syllas* y *Lucrecia Borgia*, la execrable **Malambo**, **Fúlmine** y **Cuidado con las imitaciones**. Activo hasta 1959 realizó en los treinta un film de montaje *En el infierno del Chaco*, sobre dicha guerra. Funes fue el

pionero de un cine que contó siempre con grandes fotógrafos, desde los americanos **Bob Roberts** y **John Alton**, pasando por el notable **Pablo Taberner** (véase *No abras esa puerta*, de **Christensen**) hasta **Aronovich**, **Miguel Rodríguez** y **Horacio Maira**.

R. F. falleció en su Buenos Aires el 26 de junio, a los 82 años.

PADDY CHAYEFESKY. Tras su paso por la radio, la televisión y *Broadway*, y de colaborar con **Elia Kazan**, **Chayefsky** recaló en el cine, al cual aportó su visión naturalista, chata, vulgar e insoportablemente charlada. Perteneciente a la nefasta "generación de la TV", aquella que los **Lumet** y los **Frankenheimer**, de la cual **Paddy** fue su guionista-mentor, logró la fama con *Marty* (el peor papel para el cine de **Ernest Borgnine**), para abrumarnos luego con *Despedida de soltero* (**Delbert Mann**), *Medianoche pasional* (*idem*), *Banquete de bodas* (**Richard Brooks**) y esa summa que fue *Poder que mata* (**Network**), su inevitable encuentro con **Lumet**. Este brote de supuesta "autenticidad" en el cine americano tuvo los realizadores que se merecía. Los films más visibles a los que aportó **Chayefsky** fueron *La diosa* (1958), una de las últimas obras de **John Cronwell** y *La americanización de Emily* (1965), del autor de *Love Story*, **Arthur Hiller**. Como bien señaló **Edgardo Cozarinsky**: así como el ciudadano **Kane** es irreductible del cine, el carnicero **Marty** nunca debió salir de las pantallas de la TV. Lo cual vale para toda esa generación.

Fallecido en New York, el 1º de agosto, a los 58 años.

TODAS LAS

“LA NOCHE DE LOS ASESINOS”

“Duke” en Phoenix

Ted Post es un realizador posterior (y también postrero). Encargado de segundas partes (que como se sabe, a excepción de **El padrino** y **Tiburón**, “nunca fueron buenas”) fue el continuador desafortunado de los avatares de los monos del **Planeta de los simios** y del **Clint Eastwood** de Harry el Sucio en **Magnum 44**. Tras firmar un lamentable primer acercamiento del cine americano a la guerra de Vietnam, **Ted** recalca ahora en el **thriller**.

La noche de los asesinos es un film lleno de trampas argumentales realizado de manera tramposa. Con todas las inepcias de un mal telefilm, **Post** prosigue aquí su estética continuatoria persiguiendo, sin poder ni rozarlo, al **Clouzot** de **Las diabólicas**, aquella gema de los cincuenta con **Simone Signoret**. Como el cineasta francés el tema está lleno de **pièges**, hay una muchacha aterrorizada al borde del síncope durante todo el transcurso (esperemos que no tenga el mismo destino de **Vera Clouzot**), un supuesto muerto que la persigue tras haber reposado en un congelador (en **Las diabólicas** el lugar era una bañera) y un final sorpresivo. Sin embargo no basta ambientar una película en Phoenix, Arizona, para hacer **Psicosis**. **La noche**... remeda situaciones con una puesta en escena tediosa, con secuencias alargadas sin necesidad, una ausencia total de climas, de misterio, un mundo en que las supuestas incógnitas que propone están desmentidas por una realización literal que torpemente muestra absolutamente todo, anulando la imaginación, impidiendo esas atmósferas que sólo se logran por elusión, por metáforas, y por fe en lo que se está haciendo. **Post**, en cambio, cree en la falacia de un materialismo de la imagen, y si en un **thriller** impera el naturalismo más chato, si todo está puesto “delante”, el juego se pierde.

Un párrafo aparte es la presencia de

Mitchum. En su papel de investigador-asesino Kelly Rodríguez (una suerte de mezcla de **Adiós muñeca** con **La noche del cazador**), el “**Duke**” nos revela que este film fallido será visto dentro de varias décadas como una obra de él. Como en los casos de **Bogart**, **Wayne** y **Vincent Price**, **Mitchum** es uno de esos actores que hacen necesaria la visión de sus films por sus solas presencias, más allá de los muchos **la-drilleros** que los dirigieron.

“*La noche de los asesinos*” (*Nightkill*, USA 1980) de **Ted Post**. Argumento: novela de **John Case**. Guión: **Joane Andre**. Fotografía: **Anthony Richmond**. Música: **Günther Fischer**. Producción: **Richard Hellman** y **David Hill**. Elenco: **Robert Mitchum**, **Jaclyn Smith**, **James Franciscus**, **Mike Connors**, **Sybil Danning**, **Belinda Wayne**, **Fritz Weaver**. Estreno: 6-8-81. Cines: **Alfa** y **Santa Fe 2**. Distribuye: **Imperial Producciones**.

Rodrigo Tarruella

“TIEMPO DE REVANCHA”

Tiempo para el tiempo

“**L**a violencia no termina cuando su manifestación externa ya se ha suspendido. Siempre forma parte de un proceso. Si no se detiene el proceso y no se resuelve la violencia, estallará una vez más, aunque quizás en otro tiempo o en otro lugar” (**Frederik Wertham** - *La señal de Cain*).

Pedro Bengoa es un hombre como



cualquier otro y está de vuelta de una prolongada marginación, un involuntario alejamiento luego del cual habrá de obtener un empleo como dinamitero en una compañía constructora y buscadora de fuentes minerales.

Está dispuesto a cambiar y para hacerlo deberá aceptar condiciones que no están de acuerdo con su forma de ser. En esa localidad del sur de Buenos Aires encontrará pocas cosas rescatables: un lugar casi perdido en el mapa donde una rudimentaria estación ferroviaria le servirá de paupérrima recepción y punto de encuentro con otros aparceros de la multinacional que allí se sumarán a los que en la sede central cumplían abyectas funciones. Pedro es un hombre humilde, alguien que se lustra los zapatos con los pantalones antes de una reunión de importancia, uno de los que están imposibilitados de decir no a lo que —muchas de las veces— no le parece correcto. Encontrará —pese a que delante de todos deberá disimularlo— a un compañero que años atrás cimentó junto a él una sólida amistad: **Bruno di Toro**. Aquel, pergeñó entre rocas y explosiones, un plan para timar a la empresa, esa que en ningún momento se había preocupado por la seguridad de sus obreros. **Di Toro** sufre un accidente mortal y el curioso plan queda en manos de **Bengoa**. A partir de ese momento, el que había comenzado sumisamente sus tareas deberá enfrentarse al inhumano poder económico y a la alienación que esta postura presupone. Es un juego que permite sólo un ganador, y el hombre, aferrado al individualismo de la sociedad moderna es solamente uno contra la institución sin rostro. De esta manera, no podrá ganar nunca, pese a que este es su “tiempo de revancha”.

EL PROCESO

“¿Cuántas muertes se requerirán aún para que se den cuenta de que ha muerto demasiada gente?” (**Bob Dylan**).

Un obrero, un dinamitero, uno de tantos argentinos que circulan por las calles de Buenos Aires vuelve al trabajo. El rostro de **Pedro** denota el paso de los años, esos que han dejado el dolor del estancamiento, la lucha sindical perdida, el virtual congelamiento social, en los que tuvo que dedicarse a cual-

PELICULAS

quier cosa para poder subsistir. Es, en cierta forma, un perdedor que trata de dejar de lado todos los ideales, creyendo que de esa manera va a resurgir, volver a caminar o, al menos, salir a flote. Apartarse de los sentimientos que le habían transformado en lo que era: alguien que debía ocultar su pasado, su otra vida, esa muy distante de las cantinas y los almuerzos bajo los refugios...

Tulsaco es el nombre de la empresa (el anónimo rostro de la multinacional escondido tras una sigla y un logo) esa empresa que disimula tras una aparente actividad tareas mucho más diversas. Bengoa tendrá el dudoso privilegio de formar parte de sus filas y, por lo tanto, servir a su bandera. Es Navidad y mientras en las calles del centro algún disfrazado de Papá Noel regala caramelos a los chicos, todos los pecados parecen redimirse. Comienza un ciclo y, paralelamente, el hombre parece entrar en el mundo de la humillación.

Bengoa había obtenido su primer triunfo: ser alguien con un pasado limpio: "¿Entraste por derecha?", le preguntó Di Toro.

La respuesta, obviamente, fue negativa. Todo a nuevo, preparado para servir al "amo", ese que, prepotentemente y a la manera de un self-made-man del subdesarrollo, le observaba desde un enorme retrato en las oficinas centrales. Delante de los ojos del industrial Ventura y Torrens (Rodolfo Ranni), uno de sus serviles genuflexos, ondeaba un estandarte apátrido cuya intención era palidecer cualquier otro. El viaje a esa zona de penurias estaba destinado solo a aquellos que necesitan trabajar para vivir, y Pedro estaba en esa triste situación. Enfrentar la humillación cotidiana necesitaba otro tipo de resistencia que la de costumbre. No eran momentos de hacer planteos sobre cuestiones peligrosas. Cada uno comienza a encerrarse en sí mismo y en su propia lucha. Todos nos creemos autosuficientes, desaparece la solidaridad, y mientras el poder económico se alía fuertemente, se anula en los hombres el pensamiento comunitario, y Bengoa no parece saber que el triunfo de uno solo contra un ente sin rostro es una utopía. Sobre la mesa de juego se plantearán las reglas de una nueva estrategia para herir sus sentimientos.

Su padre, Aitor, un vasco con firmes convicciones le mostrará en el momento justo el sentimiento al cual se está por entregar: "¡Suerte que tu madre no puede ver que su hijo es un cagón!".

Pero a Pedro, eso no parece afectarle, como en realidad nada parece surtir efecto en su resignada condición de "ex".

Tan sólo una mirada en el espejo le habría ahorrado el camino a la alienación. Vio como todos a su alrededor hacían lo imposible por tomarse un tiempo de desquite y actuará con bronca al comprobar que su hija no era tan formal como imaginó en un primer momento, ya que convivía con un joven poco mayor que ella. Pero eran felices, y eso le confunde, muy seguramente afectado todavía por la reciente muerte de Aitor. La reclusión en sí mismo y una prueba para demostrar que era capaz de tener su propia revancha, la que siempre estuvo esperando. Consigue sus objetivos, pero el "poder", incansable e inmovible, terminará por destruirle. Bengoa pierde, lentamente, toda esa humanidad que aún poseía a cambio de lo que el propio poder considera como tal un bien imprescindible; el poder del dinero.

Había ganado su estrategia, su juego, pero ganar significaba perder muchas cosas importantes: el silencio eterno, la mudez, más allá del hecho físico, era algo moral. ¿Ganó o perdió?

Realmente podía decirse a sí mismo "¡los jodí!", o es que en ese silencio a perpetuidad al que se había condenado no sería solamente aceptada la adaptación? Pedro estaba fuera de sí, ya no era el mismo de antes. ¿Cumplió realmente su revancha ante el poder que estaba tratando de combatir? Tulsaco, en cambio, había logrado sus objetivos, porque le había destruido, más allá de que nunca comprobarían el fraude. La aniquilación del hombre libre, el que no acepta el sometimiento, y para colmo, haciéndole creer que había ganado.

Bengoa es el representante de una clase de argentinos: los que todavía hoy sufren la marginación de las ideas, y que sin darse cuenta, pueden en cualquier momento, creer que están ganando cuando en realidad están perdiendo. No es solamente la historia de un dinamitero sino la parábola de aquel que necesita un tiempo para desquitarse.

Es la viva expresión de alguien que quiere, de una vez por todas, salirse con la suya, ganar y poder gritar: "¡Ven, a mi no me van a ganar!". Pero en ese camino, que tiene como final un éxito parcial, destruye todo lo que a través de su vida había construido. No es intencional, sino son las circunstancias las que obligan a hacerlo así.

Pedro es un hombre honesto, de eso no puede haber dudas. Aristarain nos demuestra que el juego del poder siempre tiene un solo ganador, y que el hombre, tarde o temprano se toma su tiempo de revancha, cueste lo que cueste.

Pedro había reemprendido la lucha, pero por otro camino y solo consiguió destruirse.

Tan sólo el mirarse a tiempo en el espejo, comprender que su hija estaba tratando, desesperadamente, de llegar a la felicidad, encontrar en Amanda (Haydée Padilla) su esposa, el verdadero amor y tantas otras cosas que le hubiesen salvado... Pero era demasiado tarde.

LA PELICULA

El lenguaje cinematográfico ha sufrido a través del tiempo, innumerables variaciones, avances y retrocesos. En medio de la crisis más paroxística sufrida por el cine argentino, Adolfo Aristarain concreta una verdadera obra maestra tanto en su aspecto estructural como en su homogeneidad cualitativa.

Si tuviésemos que graficar de alguna forma el desarrollo dramático de **Tiempo de revancha** una curva sería perfectamente parabólica: entre Navidad y Navidad se estructura la progresión dramática en donde conviven una serie de pequeños gestos, delicados toques que familiarizan al espectador con un repertorio clave: las explosiones, el encierro, la navaja, el espejo, el coro navideño, la obsesión por el silencio y el acoso, nudos dramáticos que hacen dibujar en el rostro de Bengoa-Luppi una culminante sonrisa cargada de ironía y sarcasmo. Su estado tensional hará eclosión: la persecución se hace real, y al mejor estilo de Coppola en **La conversación** (una búsqueda paranoica), Aristarain hace sufrir a sus personajes, a los que pese a querer, tortura hasta trastornarlos definitivamente. Así como en **La parte del león**, Bruno Di Toro (en

TODAS
LAS
PELICULAS

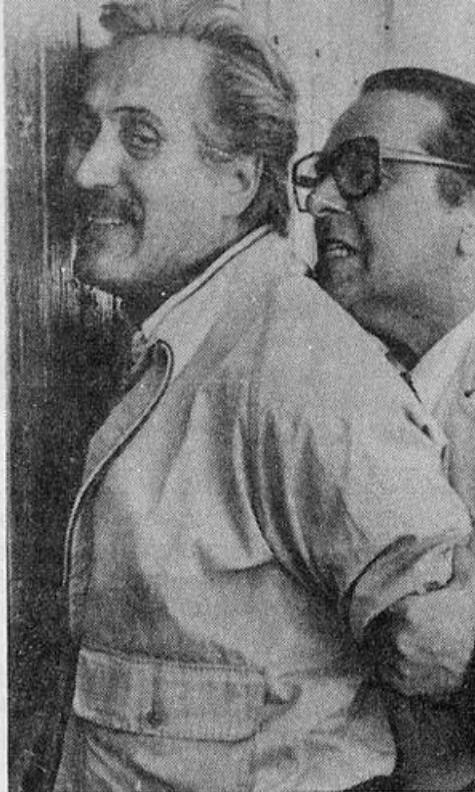
aquel film el empleado personificado por Julio de Grazia) quedaba solo en el camino de un triunfo que no fue tal, aquí Bengoa no podrá resistir la tentación de ser el último artífice de una jugada casi macabra.

Los personajes de **Tiempo de revancha** son perdedores, aunque en algún momento parezcan ganar. Aristarain no necesita de convencionalismos ni recursos repetidos para identificarnos más allá de los clisés exteriores. Vuelve a los nombres de los personajes de **La parte del león**, como Larsen o Di Toro (en aquella oportunidad Dumont y De Grazia, ahora a la inversa), y los mueve como en una partida de ajedrez.

Aristarain se constituye así como el más claro representante del cine argentino actual superando cualquier otro ejemplo de los últimos años, el único capaz de obtener sin falsas pretensiones ni esnobismos —además de un tiempo récord— una obra de las dimensiones que ostenta **Tiempo de revancha**. Todo está absolutamente calculado, y para concretar un ritmo de impresionante equilibrio se vale del montaje, los diálogos, los efectos dramáticos utilizados como piezas de un rompecabezas que, poco a poco, se va concretando hasta el momento de calzarle la última pieza, esa que se junta con la primera para terminar el cuadro.

La homogeneidad de las actuaciones encabezadas por Federico Luppi y Haydée Padilla, sumadas a la de Julio de Grazia como el abogado Larsen, un chanta que en el cuerpo del que fuera protagonista de la ópera prima de Aristarain, se constituye como una de las más brillantes actuaciones del cine argentino de todos los tiempos. Rodolfo Ranni, natural en su justa medida; la emoción de Ulises Dumont, la corrección de Aldo Barbero y Enrique Liporace (este último como un mediocre ingeniero útil para nada), el brasileño Joffre Soares como el padre; Arturo Maly (el inolvidable maestro de ceremonias de **Marathon**), aquí dando vida a un sucio leguleyo; Jorge Hacker como el industrial Ventura, Cayetano Biondo, Ingrid Pellicori y Jorge Chernov, un excelente Alberto Benegas como el Golo, un obrero indio, figura clave en varios momentos del relato.

El cine argentino tiene a partir de hoy los ojos en el único cultor del **cine de autor** en nuestro país: Adolfo Aristarain



En una escena de "Tiempo de revancha", el abogado Larsen (Julio de Grazia).

brinda una respuesta creativa de primera línea que asegura el porvenir de un arte-industria, que pese al flagelo que es sometido, puede darse el lujo de poseer obras de indiscutible valor y de una claridad superlativa como **Tiempo de revancha**, un film que apunta hacia adelante y que analizado desde las más diversas estructuras, resiste imbatible cualquier crítica posible.

Ecléctico sin por ello dejar de lado la genialidad, Aristarain ha logrado con **Tiempo de revancha** una verdadera obra maestra.

"Tiempo de revancha" (Idem, Argentina 1981). Dirección y Guión: Adolfo Aristarain. Fotografía: Horacio Maira. Música: Enrique Kauderer. Maquillaje y efectos especiales: Alex Mathews. Compaginación: Eduardo López. Duración: 112'. Distribuye: Aries Cinematográfica Argentina S.A. Intérpretes: Federico Luppi, Haydée Padilla, Julio de Grazia, Ulises Dumont, Rodolfo Ranni, Aldo Barbero, José Joffre Soares y otros. Estreno: 30-7-81. Cine: Ambassador.

Claudio Daniel Minghetti

"INFIERNO"

Horror a la "bongole"

Tres madres estériles conforman una extraña trinidad. Cada una de ellas vive en una ciudad distinta: Roma, Nueva York y Frieberg, todas en casas iguales diseñadas por el arquitecto Varelli, el que escribe en su libro **The Three Mothers** las claves de un misterio que aún no ha sido develado.

La Mater Suspiriorum, la Mater Lacrimarum y la Mater Tenebrarum constituirían la antítesis de la vida: la muerte.

Tres mujeres emprenderán la búsqueda simultánea de los misterios que ocultan esas mansiones neogóticas. Muertes horribles, animales entre felinos y quiméricos que asumen una cruenta violencia, ratas, tinieblas de azufre y mutilaciones infernales...

Dario Argentino no es un nombre que resulte extraño a los seguidores del film de horror. Sus recordadas **El pájaro de las plumas de cristal** o su fascinante **Rojo profundo** han demostrado su habilidad en el manejo del **thriller** que poco a poco se fue internando de lleno en el horror. Luego de **Suspiria** (film prohibido en Argentina), Argento se ha dispuesto a la obtención de un cine de terror que consiga evadir al espectador del mundo de lo cotidiano, de lo real. **Infierno** es un film fantástico en el que estallan de manera imponente un cúmulo de elementos que le transforman en una obra maestra del género. Lindando con el paroxismo de lo revulsivo y manteniendo un ritmo ascendente que no se detiene en ningún momento combina, en forma ecléctica, líneas que han sido el cimiento de creadores como Leng (su espacio escénico arquitectónicamente confuso y singular), la crueldad y el color que podrían utilizar directores como el desaparecido Mario Bava o el personal De Palma, el fuego y la fastuosidad de Corman. A todo eso se suma una efectista música de Keith Emerson y la nostalgia de **Va pensiero** de Verdi que comparten en un marco absolutamente **kitsch** la fantasía creadora de uno de los genios del cine de horror actual: Dario Argento.

"Infierno" (Infierno, 1980, Italia). Dirección y guión: Dario Argento. Música: Keith Emerson. Intérpretes: Eleonora Giorgi, Gabriele Lavia, Verónica Lazar. Estreno: 20-8-81. Cines: Trocadero y Premier. Distribuye: Columbia-Fox.

Claudio Daniel Minghetti

"SIN NOVEDAD EN EL FRENTE"

La guerra romántica

El escritor alemán Erich María Remarque, autor de **Tres Camaradas** conquistó la celebridad a través de su clásico **Sin novedad en el frente** transformado poco tiempo después en una obra maestra del húngaro Lewis Milestone. Pieza clave de un período ubicado entre las dos grandes guerras de este siglo tuvo en su momento un efecto antibélico de connotaciones de trascendencia tal que hicieron dudar su exhibición allá en el 29. Pasado más de

medio siglo de aquel estruendoso éxito poco puede agregarse a la poética de Remarque, que en esta nueva versión de Delbert Mann (original para televisión reducido en una hora de su duración verdadera), se limita a transcribir el original, lleno de romanticismo y nostalgia.

Una guerra poco convincente para el mundo violento de la actualidad compite constantemente con las excelentes labores de un grupo de jóvenes actores que serán, muy seguramente, los rostros del cine que está por venir.

C. D. M.

“STALKER”

La Tierra Baldía

Cabe suponer, aunque no leímos el cuento original de los hermanos Arkadi y Boris Strugatski, que una excesiva literalidad ha entorpecido la realización de este film. Excepto en algunas tomas y secuencias de poderosos rasgos visuales, Tarkovski se muestra inclinado a desarrollar la acción a través de diálogos supuestamente filosóficos. Los alegóricos personajes discurren acerca de la Esperanza, la Fe y el Conocimiento, entre otros temas, rodeados de una escenificación confusa que sólo en escasos pasajes del film alcanza concreción plástica. Quizás la patética música del poema que recita el Stalker resuena en nuestra memoria con mayor persistencia que la tediosa charla metafísica de los tres viajeros.

Stalker es un film que neutraliza esa dinamización del espacio que es atributo de la imagen fílmica: “Cualquier intento —escribió Erwin Panofsky— de transmitir (en el cine) pensamientos y sentimientos de forma exclusiva, o incluso primaria, por medio de la palabra nos deja con una sensación de embarazo o aburrimiento, o de ambas cosas a la vez... En su esencia sigue siendo una serie de secuencias visuales unidas por un ininterrumpido flujo de movimientos en el espacio (excepto, por supuesto, en los cortes y fundidos, ya que tienen el mismo valor compositivo que el silencio en música) y no un documentado estudio del carácter y destino humanos transmitidos por un eficaz, por no llamarlo «bello», discurso”.

La Zona es un lugar donde ha ocurrido una catástrofe ominosa. Ningún ser humano vive en ella; sus fronteras son severamente custodiadas. Las ruinas o, más exactamente, los desechos que la pueblan no evocan otra dignidad que la de los objetos cotidianos de la vida moderna. ¿Qué misterio florece en la Zona? Nada deja traslucir que tal misterio exista —más allá de las



La Zona o el desierto mortal: los ordenes natural y humano se trastocan.

ignotas causas de la catástrofe— sino en la mente de los desesperados viajeros. Y éste es precisamente el núcleo temático del film. El Cuarto, meta del peregrinaje, lugar donde se cumplen los deseos, donde debe habitar la Esperanza, es el ámbito de la supuesta experiencia religiosa que persigue el viaje. Pero un templo requiere un dios que lo habite: la pretensión de llenar ese mundo en estado de caída, degradado, con una experiencia religiosa espontánea parece una broma sarcástica. En realidad se lo llena con palabras y actos que son la burda parodia de un lenguaje ritual.

No obstante el film tiene momentos que articulan narrativamente una compleja trama de elementos iconográficos, que lo redimen, al menos en parte, de la grandilocuencia propia del género. Estos momentos, secuencias o partes de secuencias, propician la creación de una atmósfera de pesadilla, cargada de ansiedad y melancolía, que es, en última instancia, lo más perdurable del film. Cuando el Escritor se acuesta a dormir sobre el fango —la luz se ha vuelto espectral— un perro aparece merodeando alrededor de la figura yacente. Aquí se invierte el contenido iconográfico de ambas figuras, según puede rastrearse en diversas épocas del arte occidental. El Escritor duerme encogido sobre el barro y el agua (sabemos que ha renunciado al conocimiento): no es difícil percibir en esta imagen una voluntad de regreso a lo primordial. Por otra parte, sueño, barro y agua son tres elementos que desde antiguo se asocian a la indiferenciación del todo, a la ausencia de individuación. El perro, invirtiendo el papel de complemento antagónico del **vir contemplativus**, es decir: representación del sueño y la pereza, permanece alerta, vigilante. El hombre renuncia a la

conciencia. En la Zona todo trastocamiento o inversión del orden natural y humano es posible: “la zona está llena de trampas”.

En otro momento de la expedición, el Stalker y el Escritor pierden al tercer peregrino, el Profesor. Después de dar un complicado rodeo a un lugar que el Stalker llama “El túnel seco”, contradictoriamente lleno de agua (“es una de las bromas de la Zona”), después de pasar por otro punto del mismo túnel donde el fuego y el agua no se excluyen, cuando creían alejarse del punto de partida, vuelven a encontrarse con el Profesor; éste, que no se ha movido, come junto al fuego. Los Elementos, el tiempo y el espacio, se alteran súbitamente. Sin embargo, el film no profundiza visualmente en los juegos laberínticos del tiempo y del espacio, ni en el espectáculo desolador, apenas entrevisto, de esa tierra baldía. Tanto discurren los personajes acerca de la Zona que ésta termina por hacerse difusa, inasible.

Del trabajo de Tarkovski vuelven a destacarse, como ocurría en **Solaris**, la cuidadosa elección de los encuadres y el tratamiento del color, uno de los ejes formales del film.

Mención aparte merecen los actores, todos ellos de excelente desempeño. Rostros, gestos y movimientos están compenetrados de la atmósfera pesadillesca. La cabeza rapada de Stalker, su rostro doliente, la voz patética causan una impresión indeleble de sufrimiento y desamparo.

“Stalker” (La Zona). Origen: URSS. Dirección: Andrei Tarkovski. Guión: Andrei Tarkovski, sobre un cuento de Boris y Arkadi Strugatski. Fotografía: Alexandr Kniazjinski. Música: Eduard Artemiev. Intérpretes: Alexandr Kaidanovski (Stalker), Anatoli Solonitsin (Escritor), Nikolai Grinko (Profesor).

Alberto Delorenzini

RAFELSON Y NICHOLSON: EL "PORNO DE AUTOR"

Los intérpretes —Jack Nicholson y Jessica Lang— y el director —Bob Rafelson— de **El cartero llama dos veces**, nueva versión cinematográfica de la famosa novela homónima de James Cain, se convirtieron en las figuras más solicitadas del último Festival de Cannes. "Después de escandalizar a América (por EE.UU.), los tres han venido a perturbar a Cannes con el erotismo violento y rabioso de su última película". Este es tan sólo uno de los comentarios que la prensa europea dedicó al discutido y exitoso film que, según muchos expertos del cine americano, podría ser la primera etapa de un nuevo recorrido: el "porno" de autor.

Las versiones anteriores —entre las que se cuentan la excelente **Ossessione** de Luchino Visconti (1942) y aquella otra que Tay Garnett dirigió con corrección allá por 1946— no buscaron o no pudieron profundizar en el saturado erotismo del texto original. Visconti realizó una versión un tanto alejada del mismo, pero Garnett, que siguió casi literalmente la novela, se vio obligado, en razón de los códigos de censura entonces vigentes en EE.UU., a eliminar todas aquellas situaciones eróticas que constituyen sendos núcleos temático-narrativos. Rafelson, sinceramente o por conveniencia, parece aceptar el papel de pornógrafo de calidad: "Las personas de sexo han sido un verdadero desafío para mí y para los protagonistas: Nicholson —con él trabajó desde siempre— discutió conmigo el proyecto durante diez años; y Jessica Lang, a la que he elegido entre 128 candidatas es buenísima pero no ha sido por esto que la he tomado, ni siquiera por-

que había logrado seducir hasta a un mono mecánico en el **King Kong** de De Laurentis. En cierto momento de las pruebas, dejé de observarla. Miraba sólo las reacciones de Jack, que me pareció de pronto exitadísimo. Comprendí que entre los dos se establecía una corriente eléctrica, que me sería de gran utilidad para hacer un buen film, un **Cartero** finalmente integral, sin censura".

Las declaraciones de Rafelson contribuyeron en no poca medida a acrecentar el interés por el film que próximamente se verá (lo que quede del mismo, cabe su-

poner) en Buenos Aires: "El film es francamente sexual. Ninguno de los elementos sadomasoquistas aparece en la versión de 1946 —de Tay Garnett, con John Garfield y Lana Turner—. Este film trata de la manera en que la gente deja libre curso a su sexualidad, a la expansión de sus deseos de toda índole, y es traicionada por actos desgraciados. Espero haber llevado el libro a la pantalla como Cain lo habría deseado". Es evidente que el prestigioso director no se arredra ante el —digámoslo— sensacionalismo.

Jack Nicholson, menos

solemne y más irónico, también contribuyó con esta pintoresca declaración: "Apenas la vi —se refiere a Lang, obviamente— no tuve dudas (sic). Jessica era perversa aún cuando preparaba hamburguesas. Me exitaba locamente".

Vayamos ahora a la descripción de una de las escenas del film que con fruición realiza un crítico europeo. "Miremos —nos invita— esas escenas del escándalo en la moviola. En la primera, el decorado es la cocina de la casa. Jessica está apoyada, casi abandonada, contra la pared. Lucha con Jack que está encima suyo, casi sin dejarla respirar. Después, imprevistamente, la mujer cede: el combate la ha acalorado y vencido. Despeja la mesa de la cocina, tira al piso los platos, casi rabiosa; se extiende sobre aquello que se ha convertido en un lecho de pasión para su amor violento. La cámara encuadra en primer plano la mano de Jack que sube por las piernas de ella y aparta el portaligas..."

Jessica Lang también hace su aporte verbal: "Si pienso que en nuestro **Cartero** hay una comunicación erótica de nuevo tipo. Sin embargo, no se trata de "hard core". En resumen —agrega la casta— no hemos hecho el amor delante de las cámaras, como algunos piensan; si en ningún momento es un film "hard" explícito, tanto Jack como yo estábamos muy atrapados por aquellas escenas".

Aunque parece bastante claro que **El cartero llama dos veces** no es un film pornográfico —de luces rojas queremos decir—, su erotismo rabioso ha bastado para entusiasmar y escandalizar a yanquis y europeos. ¿Y los argentinos? Mal, gracias.

Aquí todavía con los ojos ennegrecidos por el resplandor, ahora Jack Nicholson escandaliza a Europa con "El cartero...", un porno de autor.

