

MONTAJE

DEL MOVIMIENTO ARGENTINO POR UN CINE INDEPENDIENTE

AÑO 1 - Nº 1 - Dic. 80 - Ene 81 - \$ 4.000.-



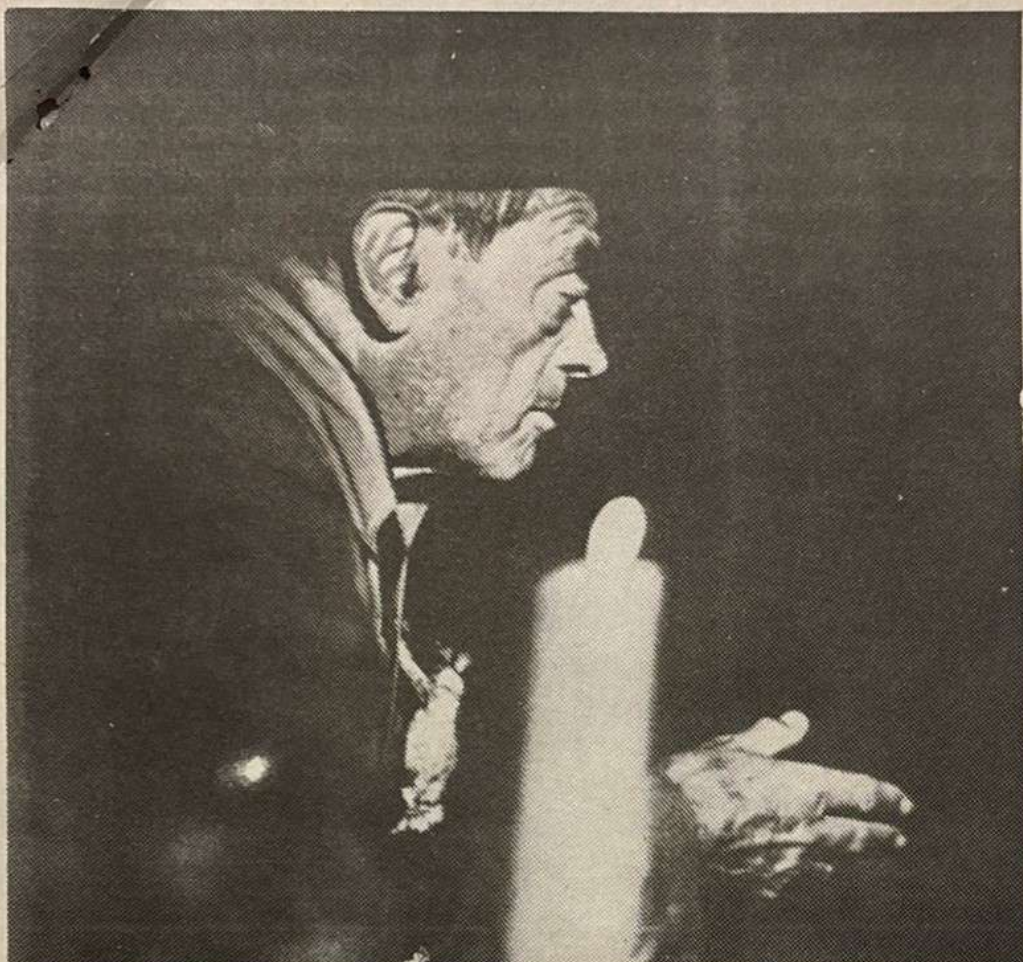
Mesa debate: ¿qué pasa con el cine nacional?

Acto en defensa del cine

Bertolucci

Cine Super 8

Aída Bortnik



*El cine es un arma peligrosa y maravillosa si la
maneja un espíritu libre*

Luis Buñuel

MONTAJE

Revista del MACI - Movimiento
Argentino por un Cine
Independiente

Año 1 - Nº 1 - Dic. 80 - Ene. 81

Dirección:

Evaristo González

Redacción

Beto Sánchez
Eduardo Nico
Ariel Sandoval
Adrián Rivero
Yaki

Colaboradores

Juan Carlos Arch
Alberto Farina
Angel Fichera
Taller de Investigaciones
Cinematográficas

Arte y corrección

Carlos Tirabassi
Mónica Urrestarazu

*Los artículos reflejan la opinión
de su autor*

Registro de la propiedad
intelectual en trámite

Correspondencia: Mompox 1613
(1134) Cap. Fed., a nombre de
Tito Gutiérrez Páez.

Editorial

El MACI no fue el producto de la febril imaginación de un grupo de intelectuales desocupados, sino la respuesta a una necesidad objetiva que palpamos en abril de este año en las jornadas del cine Súper 8 en Villa Gesell. Allí vimos la tremenda confusión de la gente ligada a este cine, confusión alimentada, entre otras cosas, por la falsa rivalidad "Súper 8 - cine profesional", la dispersión de los productores independientes, la fuerte autocensura de su producción, los problemas económicos, etc.

Gente de distintos cineclubes y talleres comenzamos a discutir estos problemas. Es así como se pone en marcha este movimiento, un poco a contramano de la historia reciente de quietismo y frustración en todos los sectores de la cultura.

Comenzamos por reconocer que nuestros problemas son los mismos del cine de todos los pasos. De acuerdo a esto, la primera actividad que encaramos fue la organización de una mesa redonda con personalidades del cine profesional y no profesional. Esa mesa resultó la confirmación de que nuestras propuestas reflejaban las necesidades del cine nacional.

Este primer número de la revista Montaje aparece en el marco de un despertar de distintos sectores de la cultura, que se manifiesta a través de mesas redondas, encuentros, debates, muestras, etc. Aparece también al final de un año negro para el cine y la cultura en su totalidad.

A la acostumbrada y liquidadora censura, a la desastrosa situación económica, se suma la posible aprobación de una nueva ley de cine y la aplicación del IVA a las entradas, medida que tiende a destruir la cinematografía local.

El acto organizado el 15 de diciembre por el Comité de Defensa y Promoción del Cine Nacional, salió al paso de estos atropellos. El MACI estuvo presente. Si bien diversas trabas, que aún no entendemos, no nos permitieron participar de su organización, apoyamos, difundimos y colaboramos con el acto. Nos parece la única forma de luchar por el cine que queremos. Nos parece el único camino para que se defienda y avance nuestra cultura.

Es necesaria la acción conjunta de todos los sectores del cine y la cultura. Es necesario elaborar un cronograma de actividades (mesas, actos, seminarios, debates, proyecciones, etc.)

Esperamos que en el nuevo año podamos superar los obstáculos que hoy nos llevan a dispersar nuestras fuerzas, para unir las definitivamente en defensa de nuestro cine y nuestra cultura.

La redacción

PARA NO SER SOCIOS DEL SILENCIO



El día 9/9/80, el MACI (Movimiento Argentino por un Cine Independiente) hacía su primera aparición pública, organizando una mesa redonda en la Escuela Panamericana de Arte. Integraron el panel: Aída Bortnik (guionista y escritora, M. Alemann (realizadora experimental), J.M. Couselo (crítico), J.C. Arch (Presidente del Cine Club Santa Fe), V. Iturralde (cineasta de animación), Miguel Grinberg (escritor), Beatriz Guido (guionista y escritora) y Aníbal Di Salvo (director de fotografía)

Pensamos que lo dicho por los panelistas es mucho más importante que cualquier comentario que podamos hacer a posteriori sobre su desarrollo, ahí van entonces algunas de las intervenciones:

J.M. Couselo: Intervenir primero en una mesa redonda siempre es fatal. Yo creo que una de las manifestaciones de esta misma crisis es este mismo acto. Yo no me olvido que hace veintitantos años, Leopoldo Torres Ríos solía decir en chanza que el cine argentino era un cine de conversaciones, seguramente, un poco como el país, cuando no se habla mucho se conversa demasiado. Desde que yo estoy ligado al cine argentino, unos veintidós años, siempre he oído hablar de crisis y ahora recordamos algunas de las etapas vividas anteriormente como felices, productivas o creativas. Creo que a esta altura la crisis se manifiesta de manera muy diferente a como se pudo manifestar en el 55, en el 62, en el 68, en el 72, es decir esas crisis que cíclicamente se van dando cada cinco años, más o menos. En este momento está numéricamente demostrado que el cine argentino podría ser, que hay fondos suficientes para que haya una producción basta. Es cierto que hay defectos estructurales que siguen en pie: la competencia no regimentada de la televisión, el problema de la competencia desleal de las películas extranjeras en el país, ciertos defectos de la infraestructura de la industria. Eso es cierto. Pero también es cierto que, por otro lado, el organismo rector de la política cinematográfica tendría los fondos de recuperación necesarios como para impulsar una política de producción que podría tranquilamente quintuplicar el actual número de películas. No está, creo a mi juicio, por ese lado el factor de la crisis del cine nacional. Crisis ahora sí realmente grave, realmente con mayúsculas, creo que el factor de la crisis del cine nacional es el de toda la cultura nacional y se refiere al problema de la libertad de expresión o, hablando más concretamente, el problema de la censura.

Problema que tiene fases muy diferenciadas, desde la censura que se ejerce para que temas adultos no ingresen al cine, como otro tipo de censura que determina que ciertos escritores no puedan escribir, o ciertos directores no puedan dirigir, o determinados actores no puedan actuar. Creo por otra parte, y en

esto plagio a Fellini, que la censura que nos agobia tanto no es una censura de moralidad. Fellini decía que la censura es siempre ideológica, de ahí que la censura generalmente transa con lo pornográfico, pero no tranza con los temas audaces. Creo que en perspectiva este momento del cine argentino va a poder medirse por las limitaciones temáticas que nuestras películas tienen en la actualidad. Hace pocos días, una revista literaria me pedía una nota sobre el cine argentino, y en razón de que es una revista de publicación espaciada y no era posible hacer una crónica, yo trataba de aguzar la imaginación para sacar un tema posible del cine argentino, y se me ocurrió éste que creo que es el más sintomático de todos, respecto de la actualidad. En qué medida nos vamos a reconocer los argentinos dentro de diez años en el cine que estamos haciendo. Esto no lo digo, sin duda, por una problemática generalizada, comercial, que satisface apetitos muy inmediatos, sino que lo digo por las películas importantes que uno mismo desde la crítica diaria aplaude. Pero ¿hasta qué punto trasciende la sociedad argentina en esas películas? Y ahí vamos como siempre al factor número uno de la crisis, que es un factor de imposibilidad de expresión, yo a veces me pregunto qué pasaría con películas que se hicieron en la Argentina si se intentara hacerlas hoy. Entonces, creo que sería absolutamente imposible una alusión al poder de los monopolios extranjeros como se daba en *Km. 111* de Soffici o como otra gran película de este director *La explotación de los mensúes en Misiones*, creo imposible que se pudiera repetir la exaltación de héroe anónimo como se hizo en *La Guerra Gaucha* o la parte más ingrata de la conquista del desierto como se hizo en *Pampa bárbara*, creo que sería imposible desnudar la crisis de la burguesía argentina, como lo hizo casi toda la filmografía de Torre Nilsson y ni que hablar de muchas audacias que se dieron en la generación del 60, por ejemplo mostrar la cara más ingrata de Buenos Aires, como se dio en *Alias Gardelito*, o mostrar una crisis generacional, como se dio en *Los jóvenes viejos*, todo eso creo que

ya no sería posible. Sin contar con las cercanas como *La Patagonia rebelde*, *Quebracho*, *La Tregua*, como algunos otros títulos que se me escapan en este momento. No sería posible, no ya como temas, sino también por los colaboradores, por los integrantes del equipo.

En trance de definir una crisis, yo diría que no es una crisis de tipo económica sino de la índole que he señalado. Por otra parte, así como yo trato de ser optimista en la lucha, me reservo una gran cantidad de pesimismo porque me pregunto hasta cuándo el cine argentino podrá disponer de estos fondos que no siempre se usan, porque el esquema económico reinante en el país parece que va para largo, (según vemos todos los días en el diario). Hasta qué punto ese esquema económico que perjudica a fuentes esenciales de la industria cinematográfica que sabemos que para ciertas estructuras de poder, para ciertas mentalidades, es una cosa muy muy pequeña.

Aída Bortnik: Yo estoy absolutamente de acuerdo con todo lo dicho por Couselo desde la primera a la última palabra. Además, me gustaría agregar que los problemas a los que nosotros nos referimos hablando de censura, que Couselo precisó más hablando de estructuras de poder, se refieren siempre a una estructura de sociedad y me gustaría que reflexionáramos conjuntamente acerca de la ingenuidad, si me lo permiten, y el romanticismo que significa pedir, desear, intentar luchar por un cine libre en un país que no lo es. Entendámonos qué clase de cine estamos pidiendo que nos den permiso para hacer, qué es lo que queremos conseguir con el cine que no estamos consiguiendo con la vida. La vida que estamos viviendo, el momento político que estamos viviendo, determina el cine que tenemos, sobre todo porque somos un país muy pequeño, aunque no nos guste, muy dependiente, aunque no nos guste. Si fuéramos un país con un pasado más poderoso seguramente nos quedarían más reservas, entre otras cosas, reservas de tolerancia en los grupos dirigentes como para permitir algunas formas del espectáculo o de la comunicación,

siempre que no sean demasiado masivas, ni agresivas, un cierto margen de independencia y de libertad. Esto se da en otros países del mundo en los que la crisis moral, ideológica y económica es también una crisis cinematográfica, como en Europa entera, por ejemplo. Pero allí hay estructuras que al mismo tiempo que determinan en algunos casos una ficción, y en otros casos una casi realidad de democracia que funciona, aún en crisis, aquí eso no existe. Y como eso no existe, nuestro cine está tan amenazado como nosotros mismos. Esto es lo que yo siento como autora. (Aplausos)



Beatriz Guido

J.C. Arch: Quizás en el interior podamos contemplar más descarnadamente el fenómeno del público que aquí en la Capital. Si hacemos un poquito de historia (creo que es importante en este caso), la Argentina ha pasado de ser un país totalmente cosmopolita en la visión del cine (creo que diez o quince años atrás acá se veía prácticamente todo el cine del mundo —tarde o temprano, pero se veía—), a ser un país donde prácticamente no se ve nada o lo poco que se ve, se ve muy cortado o sea que directamente podemos llegar a tener un juicio muy parcial de lo

que vemos. Haría referencia a una declaración del Interventor del Instituto, que apareció en el *Heraldo del cine* hace pocos meses, donde decía que francamente no autorizaría películas con argumentos tipo *Padre Padrone* o *Tarde de Perros*, que por venir de quien vienen adquieren visos de confesión oficial.

Bueno, si esto lo sacamos de la calle Lavalle, este fenómeno de las películas mutiladas y de las que no se ven, y nos trasladamos al interior, creo que con lo que sucede en estos años se va a comprobar que la única escuela que tiene el público para aprender a ver cine es la sala oscura, que cuando esto falla se provoca un quite total de sensibilidad y de acostumbamiento frente al hecho fílmico. Esto determina que hoy tengamos, como hecho concreto, que muchas películas no sólo no llegan a exhibirse acá, sino que las que se estrenan lo hacen por pocos días. Esa película seguro que no se estrena en casi ninguna capital del interior y menos en ciudades pequeñas. El interior está confinado a las películas de gran aparato publicitario, que sabemos que rara vez son las mejores. Yo pienso que éste es un factor de la crisis: como elemento de comunicación en nuestro país. Y allí habría que poner el acento.

Otra cosa es la gran cantidad de películas que en el interior tienen problemas de censura que no tienen en la Capital. Un ejemplo es la gran campaña que hubo que hacer en Santa Fe para evitar la prohibición de *El tambor*, película que se ha prohibido en otras capitales del interior. Santa Fe fue un epicentro cinematográfico en el interior, porque allí estuvo la sede del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, que fue el primero en el país, y también contó con un movimiento cineclubístico. Actualmente es una ciudad de 400.000 habitantes con dos cineclubes con sala propia y proyecciones en 35 mm., lo cual es un fenómeno único en el país. Hoy ha quedado una estructura muerta que no sabemos a qué destinar. En nuestro caso tenemos departamentos funcionando: juvenil, infantil, cinemateca propia con 50 títulos; conquistas que hemos ido logrando a través de 28

años de trabajo, pero que realmente en este momento para mantenerla hace falta tracción a sangre, todo el mundo trabajando ad honorem y realmente con un panorama muy incierto, porque no sabemos en qué va a ir a parar todo esto. Vemos la quiebra en cualquier momento. Al punto de que mantener una programación continuada de calidad significa no cubrir gastos. Esta respuesta, que es la que yo enfatizo, es la del público, quien nos puede dar el soporte para intentar algo mayor, pero se nos está escapando de las manos, o sea, creo que esto también responde a un fenómeno más vasto, creo que el cine está reduciendo su porcentual de recaudaciones en todos los niveles. Pero pienso que hay otros factores más importantes que son los ideológicos, los cuales determinan que la gente vaya con otros ánimos al cine. Quien está en nuestro ambiente puede palpar claramente esto, comparando simplemente la alegría con que la gente iba al cine hace cinco años, la fe con la que descubría una película, el ánimo con el que la debatía y la abulia tremenda que hay ahora. Esto creo que nace (Torre Nilsson lo decía en un artículo) con el primer decreto de censura que lanzó Guido durante su presidencia, un decreto que se fue puliendo y mejorando hasta llegar ahora, cuando parece que funciona a la perfección. En ese momento Nilsson decía que quizás los más perjudicados por la censura eran los jóvenes, porque los más viejos o la gente medianamente consagrada iba a tener siempre una alternativa, pero los jóvenes no. Hoy yo diría lo mismo, pero está la alternativa del cine no comercial, del cine superochista (creo que acá hay varios representantes), que de alguna manera es una alternativa en la que tendríamos que trabajar todos para lograr una base de distribución y exhibición de estas películas. Y fundamentalmente trata de lograr una coordinación entre todos los que hagamos películas. Y fundamentalmente tratar de lograr una coordinación entre todos los que hagamos cine del interior y de capital para fundamentar determinadas coordenadas estéticas que lo van a regir.

Víctor Iturralde: Creo que estamos metidos en algo así como una especie de suicidio con respecto a las nuevas generaciones, pero un suicidio un poco más hondo que el que nuevas generaciones de jóvenes puedan o no hacer cine, ya que parece que va a ser mucho más grave si los chicos no van más al cine. Yo me acuerdo cuando era pibe, iba al cine, iba mucho al cine, y los chicos en estos momentos no van al cine con frecuencia. En la medida en que un chico no se acostumbre a ir al cine, deja de ser espectador. En el futuro difícilmente acuda al cine porque es mucho más fácil ver televisión y ahí es donde ocurre otra cosa, que es el reino de la estupidez, la televisión vive una censura constante que es infernal.



Jorge M. Couselo, Aníbal Di Salvo y Juan Carlos Arch

Beatriz Guido: Pido disculpas si titubeo, pues no tengo la precisión absoluta del conferencista, pero pienso que ha faltado nombrar un protagonista especial y un enemigo absoluto del cine nacional. Ese enemigo (ya se nombró la ley de Guido) es el exhibidor. Sólo quien está muy adentro del cine puede darse cuenta de qué manera trabaja (tipo doctor insólito) y de qué manera está en relación directa con los enemigos de todo cine artístico, de toda profesión de fe, cómo es amigo de la censura, (aunque no lo es para las películas extranjeras). Ya que Juan Carlos nombró *Padre Padrone*, basta saber que si esa película perte-

neciera a la Motions Pictures para que se estre-
nara en el cine Atlas o en el cine Rex. El problema de la exhibición no es un proceso circunstancial, sino que viene de muy lejos y es muy lento, y lo que les podría decir yo ya que se habló de la ley de Guido, es que esa ley consistió en poner al frente del Instituto a un hombre que terminó siendo abogado de los exhibidores. El trust de exhibición es un trust tan poderoso como la censura y que responde indudablemente a factores de tipo sociopolítico y que todos nosotros tenemos que padecer.

Aníbal Di Salvo: Voy a citar palabras de Torre Nilsson cuando me decía: "Aníbal, no le tengo tanto miedo a la censura en mis libros, como le tengo terror a la censura económica, porque contra esa no puedo luchar". Y solamente un técnico de cine o la persona que está detrás de la cámara o un director de cine puede decirles lo que es la censura económica. El productor independiente que quiere hacer una película artística, mejor que se suicide con una toalla colgado en el baño, porque va al suicidio derecho.

Hace muy poco tiempo tuvimos la enorme dicha de tenerlo a Vlacil, el director checoslovaco de *Sombras de un verano ardiente*, *El valle de las abejas*, etc. Entre las cosas que dijo es que en su país también se hace un cine como el de Porcel y Olmedo, los productores independientes lo hacen, pero el estado hace 5 ó 6 películas por año en las que lo incluyen a él, en las que pierden dinero ¿Por qué tiene que ganar dinero el Instituto de Cine? Es como si radio Nacional quisiera ganar dinero, o si el teatro San Martín quisiera ganar dinero.

Esa censura económica también limita a los autores. Cómo un autor se va sentar a escribir algo que sabe que no se lo van a filmar. Es imposible. Entonces yo pienso que el Instituto debiera tomar cartas en el asunto y decir "señores, este dinero es para que una comisión de producción elija directores", y que empiece a volver la gente que no puede filmar.



Aída Bortnik y Marielouise Alemann

Miguel Grinberg: Yo voy a hablar a nivel estrictamente personal, si bien soy ejecutivo de una compañía norteamericana de películas. Hay una cantidad de cosas que se han dicho aquí que yo siento como absolutamente ciertas. Esta experiencia de sentarse a discutir el cine argentino para mí es muy antigua. Yo era uno de los chicos que todavía en los últimos años de Perón, caía en el cine club del cine Biarritz. Para mí era una experiencia importante, que sentía como una actividad clandestina, y en cierto modo todo lo que se ha dicho acá es cierto y tiene mucho que ver con nuestros problemas. Yo soy enemigo total del lamento, no creo ni en el lamento ni en la queja, por la sencilla razón que éstas son madres de la derrota. Yo trato de creer en los triunfos, es decir, soy obstinadamente optimista. En función del problema del cine argentino, no podemos desglosarlo del problema de la sociedad argentina, en la cual el problema no es sólo cultural, sino también es político e ideológico. A veces se piensa que las compañías americanas de cine tienen privilegios y es cierto, tienen privilegios, pero que surgen de su alianza con uno de los sectores más funestos que son los exhibidores, a quienes no les interesa en absoluto el arte, a quienes no les interesa la industria y menos si es argentina, que tienen una idea muy vaga del cine que se mide en la lectura de los bordereaux, que no tiene nada que ver con el esfuerzo que se ha puesto detrás de esa creación. Ahora bien, cuando yo digo que el problema del cine argentino, de la cultura Argentina, es cultural,

ideológico y político, lo siento en la medida en que cualquier reunión de este tipo, que se limite a la enunciación del problema, no ayuda absolutamente para nada. Los argentinos tenemos la tendencia a dividírnos enseguida en bandos antagónicos, y hoy casi tuvimos un conato de esto aquí, entre el 35 y súper 8, lo cual es muy cierto. Yo, en los veintitantos años que tengo de trabajo en el área cultural, he presenciado intentos de mucha ambición en sus orígenes para unir a los escritores, para unir a los poetas, para unir a mucha gente vinculada a la cultura, que terminaron en bandos antagónicos por problemas de apreciación, generalidades, rencores, ideas fijas, obstinaciones, vicios mentales, todo lo que se quiera decir. Pero, ¿cuál es el problema fundamental? Un plástico español me dio desde Europa esta visión muy dolorosa de los argentinos, los dividía en aterrados, enterrados y desterrados. Yo hasta el momento, no figuro en las dos últimas categorías y me resisto denodadamente a participar de la primera de ellas.

Cuando uno se para y habla solo en cualquier lugar donde el mecanismo imperante es represivo, y no sólo por cuestiones ideológicas sino por ignorancia, porque buena parte de los censores que están en el Instituto, en la televisión, en las radios, en los diarios comerciales (que también tienen su historia negra dentro de esta historieta), es gente que censura, poda e inhibe por ignorancia, porque como no saben, temen que por algún recodito se les filtre algún tipo de contrabando ideológico. Entonces serruchan. ¿Qué ocurre? Hemos visto serruchar tanto que estamos sumergidos en una situación de impotencia, como si no se pudiera hacer nada y lo que en verdad se puede hacer es muchísimo. Y aquí es donde empieza el problema político, que no tiene nada que ver con quien esté en el poder, en función de su capacidad de llevar adelante una cosa, como en este caso es la industria del cine, que no va a ir a ninguna parte si andamos todos sueltos, cada cual por su lado, reuniéndonos periódicamente para hacer un enunciado de qué problemas tenemos y de qué problemas no tenemos. Y a

mí me sirve como ejemplo lo que está pasando en Europa en estos momentos, en lo que se llama el problema ecológico, los partidos verdes, se plantea un problema, y la gente decide que hay que actuar políticamente en función de ese problema. En este momento los partidos verdes que empezaron como un chiste por el problema ecológico, en Europa tienen el 10 % del electorado, acá hablar de electorado en situaciones donde no existen las elecciones también podría parecer ridículo, pero aunque haya elecciones el poder político lo tenemos, esté quien esté en la Casa Rosada, esté quien esté en el Ente de Calificaciones Cinematográficas, tenemos el poder de decir que no y cuantos más juntos estemos, más cerca vamos a estar de tener el cine que queremos.

Marielouise Alemann: Lo que quiero decir a toda la gente que está aquí reunida y que tiene ganas de hacer cine, es un poco inmodesto de mi parte, pero quizás sirva mi ejemplo para todos los que tienen ganas de hacer algo. Yo hago cine experimental, quizás no tiene nada que ver con todas las temáticas que hemos mencionado aquí, porque no pretendo hacer un cine comercial. Hago esto desde hace 15 años, hasta ahora he tenido siempre un público que me ha acompañado hasta cierto punto, porque no es un cine cómodo que permite disfrutarlo, porque trato de conmover al público y de repente poner en cuestión todas las cosas.

Y eso permite justamente evitar la censura, porque hay mucha sutileza cuando me expreso. Quiero decirle al que quiere hacer cine que haga, que trabaje, aunque sea con súper 8, yo no me dejo estar, sigo con mis ideas, no me siento para nada inhibida por todo lo que me rodea, por el contrario. Casi es un desafío para mí saber que no hay ninguna posibilidad de que mi cine llegue a las salas, sino que hago esto porque no sé hacer otra cosa y porque me brota de adentro. Yo creo que ahí empieza el cine, debemos replantearnos qué es lo que queremos lograr

con el cine: queremos vender, o estamos tratando de hacer arte, algo que trate de mover cosas en el espectador. Me gustaría que lo pensarán.

Un integrante del MACI: Yo creo que llegamos a la parte culminante de esto, donde ya no es posible seguir enunciando cosas, sobre todo a partir de las últimas intervenciones. Creo, sobre lo que dijo Marielouise Alemann, que es necesario combinar estas dos actitudes. Vamos a seguir siendo artistas, si podemos, de alguna forma, producir, expresarnos; pero creo que vamos a seguir haciéndolo cada vez con mayores limitaciones en el súper 8 y posiblemente el año que viene en el súper 4, si no combinamos esto con la lucha, que es necesaria para poder desarrollarnos como artistas frente a todas las trabas que se nos imponen. Y en ese camino también se nos hace una necesidad como individuos, como personas dotadas de una capacidad y de una vocación que nos justifica ante la vida.



Víctor Iturralde y Miguel Grinberg

CRITICAS

EL INFIERNO TAN TEMIDO

Dirección: RAUL DE LA TORRE

Libro: Oscar Viale, sobre un cuento de Juan Carlos Onetti. Fotografía: Juan Carlos Desanzo, Música: Astor Piazzolla Escenografía y vestuario: Graciela Galán. Intérpretes: Alberto de Mendoza, Graciela Borges, Beba Bidart, Cacho Espíndola, Arturo García Buhr, Nora Cullen, Flora Steinberg, Ana María Castel, Enrique Almada.

Infrecuentes méritos logra para la pantalla local Raúl De La Torre, en su film *El infierno tan temido*, basado en el relato homónimo del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti.

Tal vez sobre De La Torre recaía la objeción de reiterarse a menudo, pues exceptuando el film *La Revolución*, desde su largometraje *Juan Lamaglia y Sra.*, hasta *Sola*, y pasando por *Crónica de una Sra.*, y *Heroína*, este realizador pareció no poder deshacerse de un mismo planteo: Las dificultades de la mujer de clase media-alta en la sociedad actual. Sin menosprecio del valor que este tema posee, la objeción encuentra fundamento en que el cineasta repitió esquemas narrativos con mayor o menor fortuna, de esta producción justo es reconocer en *Juan Lamaglia y Sra.*, su film más logrado, explotando hábilmente la expresividad de Julia Von Grolman y Pepe Soriano en una película rematada con tres monólogos de antología.

El infierno tan temido, (dedicado a Torre Nilsson), vuelve a reconciliar a De La Torre con público y crítica, aunque si bien pueden observarse desniveles interpretativos, conviene apuntar que el director supo aprovechar el máximo de posibilidades que los protagonistas ofrecieron, alcanzando a mantener sus personajes como creíbles y logrando sostener una atmósfera que cobrara aún mayor intensidad

El infierno tan temido



dramática en las últimas escenas, donde la pareja central, luego de construir una salvadora relación amorosa al margen de una real falta de afinidades, acaba por transformar esa suerte de panacea, obtenida en una situación enfermiza y desesperantemente destructiva.

Recreando con no pocos aciertos el universo de Onetti, los personajes y situaciones dibujados a partir del cuento se encuentran enriquecidos con características que los acercan a nuestra realidad inmediata.

De La Torre accedió a una correcta utilización de los primeros planos y supo evitar la literaturalización del film, pese al incómodo monólogo con que enfrentó a Enrique Almada.

Aún así, y junto a la riqueza de los diálogos, la fuerza dramática se nutre en las interesantes imágenes, donde mucho tuvo que ver la eficaz fotografía de Desanzo.

Resultan también destacables las actuaciones de Cacho Espíndola, Arturo García Buhr, mientras que la oportuna partitura de Astor Piazzolla se convierte en otro valioso aporte para esta nueva realización que De La Torre logró dirigir con suficiente lucidez como para enfrentarnos a uno de los films más maduros e inteligentes producidos en el orden nacional durante los últimos años, al tiempo que recupera para la obra de De La Torre la atención de aquellos interesados en la evolución del cine argentino.

Alberto Farina

OTRO "TIRO AL AIRE" (Y VAN. . .)

Dirección: MARIO SABATO

Argumento: Mario Sábato. Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís. Música: Víctor Proncet. Intérpretes: Héctor Alterio, Adrián Ferrario, Graciela Alfano, Graciela Duffau y otros.

El cine argentino a esta altura tiene más de argentino que de cine. Uno lo ve y dice: "Sí, esto es la Argentina. No hay dudas. Está la cancha de River, el bar Los Astros, el ping-pong del mundial, Julio de Grazia, Graciela Alfano, la pizza de jamón y morrones. . . Esas cosas telúricas".

Pero. . . ¿y el montaje, la dramaticidad, el valor de los planos, las posibilidades expresivas de la música, el tempo de cada una de las secuencias? Y no es que uno sea un esteta, ni mucho menos un extranjero; pero así como nos gusta ver las "callecitas de Buenos Aires", también, (aunque sean muy pocas), algunas tomas de buen cine. Tendremos que contentarnos con los audiovisuales localistas o seguir esperando a que se estrene una nueva película de Fellini.

Con respecto a la crítica supuestamente cinematográfica que es posible hacer sobre *Tiro al aire*, se podría decir, sin ánimo de ofender a nadie, que se trata de una tragicomedia con situaciones trágicamente cómicas y cómicamente dramáticas, donde se intenta recrear las dificultades y bajezas que se mueven en torno al ambiente artístico nacional. La película desarrolla la historia de un actor sin empleo (Héctor Alterio) y su hijo (Adrián Ferrario), enano lampiño y omnisciente, víctima de sufrimientos atroces debido a la muerte de su madre y a la inestabilidad emocional y económica de su padre, que tarda en darse cuenta de que el trabajo y la familia son la única forma de solucionar sus conflictos psicológicos y afectivos.

Se destaca la actuación de Ricutti y Semillita, que interpretan respectivamente a Ricutti y Semillita, es decir, a dos actores fracasados que se rebajan por conseguir un papeli-

to como extras. Sin olvidar las fugaces intervenciones de Gasalla, representando a Gasalla un poco más histérico, y al mismísimo hijo de su padre: Marito Sábato, que interpreta a un director de cine un poco más idiota. Las demás actuaciones son inmejorables, sobre todo si uno parte de la base de que hay cosas que son imposibles de mejorar, por más que uno quiera.

Dejando de lado los saltos de montaje, lo obvio de las situaciones cómicas, la estupidez de los diálogos inteligentes, los insulsos movimientos de cámara y otras trivialidades cinematográficas, llegamos a la conclusión de que no queda nada de la película, y que en última instancia, si su intención fue la de hacer una crítica a la mediocridad y corrupción del ambiente artístico, le salió el tiro por la culata.

Angel Fichera

FAMA:

Un film de rara fascinación

Dirección: ALAN PARKER

Libro: Christopher Gore. Fotografía: Michael Seresin. Música: Michael Gore. Coreografía: Louis Falco.

Intérpretes: Barry Miller (Ralph Garcy), Maureen Teefy (Doris), Paul McCrane (Montgomery), Irene Cara (Coco), Gene Anthony Ray (Leroy), Lee Currari (Bruno), Antonia Franceschi, Laura Dean, Teresa Hughes, Anne Meara, Eddie Barth, Boyd Gaines, Albert Hague, Steve Inwood, Jim Woody.

Una escuela de Bellas Artes como eje de una historia. La de un grupo de adolescentes que luchan por alcanzar la fama y lograr una identidad. Seres solitarios, marginados. Artistas, una minoría. "Como toda minoría están destinados al sufrimiento", dice el profesor de teatro.

Fama es un canto de amor. Un reflejo patético de la sociedad. Nueva York es el protagonista anónimo de esta tragedia, marcando y determinando a sus protagonistas. Y el colegio, como una isla, el único lugar donde estos

jóvenes encuentran la posibilidad de comunicarse, concretar aspiraciones, encontrarse a sí mismos, evidenciando quizás, la imposibilidad de ser felices, pero viviendo un continuo enfrentamiento y, tal vez, con la paz interior que puede otorgarles la claridad mental. Dice Montgomery: "No ser feliz no es lo mismo que ser desdichado".

Fama es un film triste. Triste en su concepción. Desgarrador en la descripción de sus personajes. En contraste con estos elementos, la música elocuente, movilizadora. Desde las tinieblas, nuestros protagonistas elevan su inocencia, dan a luz, de la forma que les es posible (muchas veces a costa de sufrimientos), su capacidad de ternura. Alan Parker conjuga humor ácido y melodrama en la oposición marcada. Crea un "espectáculo" perfecto. Desarrolla un estilo (al igual que en *Expreso de Medianoche*, pero aquí con mayor claridad conceptual) que parte de la emoción y da pie al análisis. En ágil e inteligente montaje se mezclan situaciones graciosas y extrovertidas coreografías con escenas de hondo dramatismo (sin eludir lugares comunes, coherentes con el tono elegido para el film). La dirección, interpretación, coreografías, música, guión, fotografía y la historia misma forman una unidad indivisible, redonda y fluida (a pesar de los evidentes cortes practicados por la censura local, que dejan situaciones sin resolver). Es admirable lo que Parker logra con los jóvenes actores (prácticamente desconocidos). Excelentes todos. Similar elogio para los que interpretan a los profesores y padres (memorable en el caso de la "idishe mame").

El mensaje es simple y difícil. Los adolescentes están solos. Solos en la ciudad, en el colegio. Solos con sus padres, consigo mismos. Visión patética. Enfrentar al mundo uniéndose, con todos sus conflictos. Comunicándose a partir del afecto, del lamento de su marginación. En forma consciente o inconsciente. Todo esto es posible a través de una larga lucha a partir de la autoconciencia y revalorización individual. Algunos conservan todavía el estado puro.



De qué otra forma enfrentarse, sino con la ternura a través del arte; y por qué no esto como forma política de vida. Tal vez caemos en la subjetivización, idealizando. Ante semejante planteo, ¿qué otra cosa nos queda?

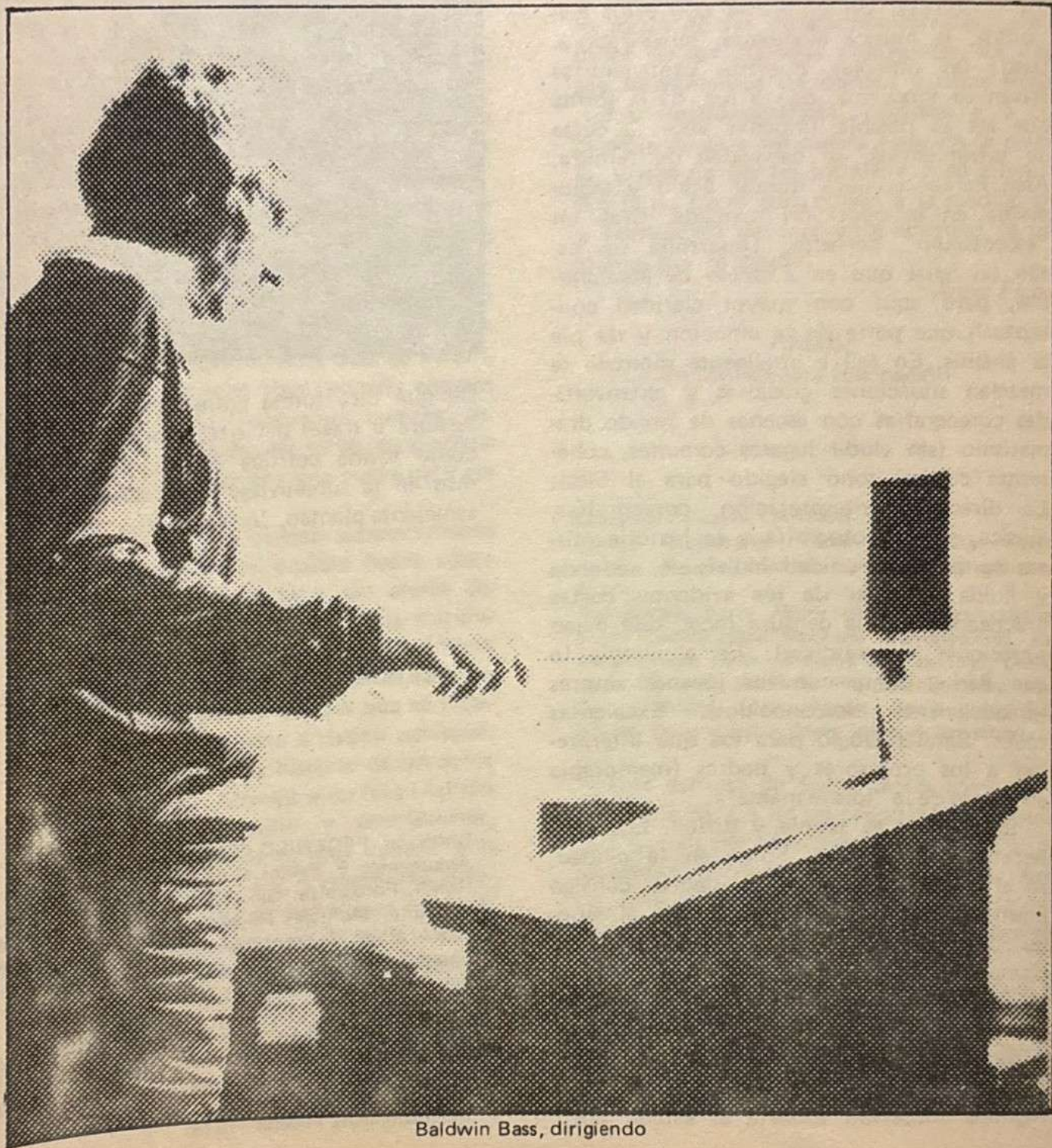
Evaristo González

ACERCA DE "ENSAYO DE ORQUESTA"

Dirección: FEDERICO FELLINI
 Argumento: F. Fellini. Guión: F. Fellini y Brunello Rondi. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Música: Nino Rota. Montaje: Ruggero Mastroianni. Cámara: Gianni Fiore. Asistente de dirección: Maurizio Mein. Sonido: Carlo Baccarini. Jefe de Producción: Lamberto Pipia. Productoras: Daimo/Albatros, para la RAI. Estudios: Cinecittà.
 Intérpretes: Balduin Baas (director), Clara Colosimo (arpa), Elisabeth Labi (piano), Ronaldo Bonacchi (contrabajo), Ferdinando Villella (violoncello), Giovanni Javarone (tuba).
 Italia-Alemania Federal - 1978.

Hay muchas constantes en la filmografía de Federico Fellini. A lo largo de veinte años ha pintado a Italia como pocos. El rescate de la cotidianeidad del hombre común, el carácter grotesco y siniestramente ridículo que a veces adquiere la realidad italiana y sus personajes más atípicos, son el leit-motiv de esa gran aventura que bucea en la idiosincracia

peninsular y que ha dado caldo de cultivo a la caracterización del "universo felliniano" al que siempre se hace referencia. Cabe recordar la pintura de la Italia fascista y la adolescencia en *Amarcord*, de la juventud abúlica en *Los inútiles*, de la TV italiana en *Tommy Dabbit* (Capítulo de *Historias prohibidas*), del mundo del circo en *Los payasos*, etc.



Baldwin Bass, dirigiendo

Hoy Fellini vuelve con *Ensayo de orquesta*, su obra más política, trazando un relato alegórico sobre la realidad contemporánea de su país. El ensayo de una orquesta en un templo religioso antiguo es lugar-pretexto para volcar su particular visión sobre la crisis política y social por la que atraviesa Italia. Fellini ha dicho: "Lo que me interesa es la posibilidad que tiene el individuo de reflexionar sobre sí mismo, en la toma de conciencia acerca de su posibilidad de la restauración de un orden moral individual sin el cual es, para mí, impensable y hasta peligroso buscar un orden colectivo social". Esta cita plantea a las claras la duda de la que hoy parte Fellini: despotismo o caos. La imposibilidad de un orden, la frágil democracia de su país, es lo que lo moviliza. Para ello hace uso discrecional de los recursos tradicionales del lenguaje cinematográfico, reordenándolos de acuerdo a sus necesidades expresivas. Es, sin duda, una obra de madurez, sin recursos brillantes, sin lujo, en la que todo está puesto al servicio de lo que se quiere decir y, como es Fellini el que dice, para él entonces todas las libertades.

La película transcurre dentro de una apariencia de ficción realista, apariencia porque en ella no se respetan los dos ejes del realismo, que son el desarrollo de los caracteres y la credibilidad de la acción. Pero a Fellini no le interesa el polo opuesto, el distanciamiento del espectador con respecto a lo representado. Es por ello que recurre a una forma de narrar que le resulta familiar al espectador: el reportaje (con más razón si tenemos en cuenta que originalmente fue producida para TV). Con este fin introduce un personaje invisible que es la cámara de TV, transformándose ésta en el narrador y toda la película en una ficción de documental. Esta ambigüedad le permite a FF hacernos aceptar lo inaceptable, a creer lo increíble, optimizando las posibilidades de procedimiento narrativo (la ficción como vehículo de ideología). Esa orquesta es nuestra sociedad, algunos integrantes nosotros mismos. Finalmente, como todo está al servicio de Fellini y él no está al servicio de ningún

sistema estético, rompe con todas las estructuras de relaciones entre los personajes, de los personajes con el narrador, y de ambos con el espectador, con el tremendo golpe de una bola de acero que deshace el decorado, que es también un golpe narrativo. Separa al espectador de lo ficcionado, haciéndolo consciente de la representación, logrando a las claras el contenido de su discurso político, de su duda y su discusión. En medio de este alarde distanciadador, Fellini dibuja la caricatura política de Italia con incomparable maestría. Está allí toda la galería de personajes: el sindicalista profesional que "defiende" a los trabajadores y cuando lo desbordan se aterra, el director alemán con claras reminiscencias a Hitler, los ultraizquierdistas, el hombre medio-medioocre italiano, los infaltables "viejitos", y las constantes referencias al pasado fascista y al mo tan pasado.

Es claro el llamado de atención de Fellini, tan claro como la bola de acero. Es oscuro y ambiguo el futuro. Cuidado con el abuso de autoridad, con la posibilidad de volver a un orden paternalista y represivo, con los extremos políticos. Cuidado con Italia. Si en las historias de Fellini nunca faltó el retrato del folklore humano, como tampoco faltaron, a pesar del localismo que caracterizó a sus films, determinados valores universales, en *Ensayo...*, se añade a su universo creativo la alegoría política clara, en la que su creador expresa su preocupación y la manera cómo la siente: confusa, con miedo, con valentía al desnudar su lúcida contradicción.

¿Puede haber salvación individual del artista-individuo? ¿A dónde nos lleva este caos a nosotros que no "actuamos" y somos espectadores? La respuesta está en el público, y su discusión, en las crisis políticas italianas, en la duda de un creador que como alguna vez planteó la duda y describió a la curia, como alguna vez planteó la duda y describió la decadencia de la burguesía romana, hoy plantea la duda y describe a su Italia política.

Taller de Investigaciones Cinematográficas

BERTOLUCCI



LA LUNA

Bernardo Bertolucci es, a los 39 años, uno de los más importantes realizadores a nivel internacional. En 1961 (cuando tiene 20 años) asiste a Pasolini en *Acattonne*, y al año siguiente realiza su primer largometraje *La commare secca* (sobre idea de Pasolini). A partir de allí su filmografía tiene altibajos, realizando varios cortos y largos —paralelamente a su actividad literaria y colaboraciones como guionista en otros films—, para afianzarse definitivamente en la creación cinematográfica a partir de 1969, con *La estrategia de la araña*, basado en una obra de Borges y *El conformista*, sobre la novela de Moravia. Llegarán después el discutido y no menos glorioso *Ultimo tango en París*, el gran fresco épico *Novecento* y *La luna*, su pequeña gran obra. Estos films dicen por sí mismos quién es Bertolucci y su significación en el panorama del cine contemporáneo.

Bertolucci y el cine italiano

Se habla mucho de la crisis del cine, y en particular del cine italiano, motivado por la desaparición de genios de la talla de Pasolini o Visconti. Pese a ello, perdura un grupo de creadores: Antonioni, los hermanos Taviani, Liliana Cavani, Ettore Scola, Lina Wertmüller, y Fellini, Rossi, Bolognini, Olmi y otros, que, con mayores o menores posibilidades, nos presentan a una Italia feroz y autocrítica, con el terrible paso del fascismo sobre sus espaldas. Bastaría citar para confirmarlo joyas tales como *Padre Padrone* de los Taviani, *Pascualino* de la Wertmüller, *Portero de noche* de la Cavani y *Un día muy particular* de Scola. Entre todos ellos florece con una luz particular Bernardo Bertolucci, quizás el más trascendente de todos (con la Cavani a la cabeza), no en cuanto a su calidad porque en eso sería difícil discernir, sino por sus temas (polémicos, censurados, políticos) y su capacidad para producir admiración o indignación (tanto en la crítica como en el público). De ahí que se imponga una comparación con su amigo Pasolini, el poeta asesinado. Qué decir de Pasolini si es tan difícil hablar de él sin resultar irrespetuoso, cómo tratar de encontrar en el

cine otro creador de tal conciencia política y moral. Su obra nos deslumbra, destroza y conmueve, no nos deja otra posibilidad que la de enfrentarnos a una verdad terrible o huir despavoridamente. Mucho de esto hay en Bertolucci, mucho de conciencia y de arte: El poder crítico, el emblema, la herencia de Pasolini.

Luna, Narcisismo y autoliberación

“La autoliberación, en el sentido en que empleo el término, es un primer paso hacia vivir mejor, hacia el encuentro del equilibrio con el inconciente. Estos primeros pasos pueden ser a menudo muy dramáticos, desde el momento en que tendemos a suprimir nuestros propios intentos de darlos” (B. Bertolucci, en un reportaje de Gideon Bachmann para Film Quarterly, 1973).

Como bien dijera Pasolini: “Hacer una película significa, al menos para mí, confesar la verdad sobre sí mismo, sobre lo que realmente uno es”. En la propuesta de Bertolucci hay algo más que confesión, algo más que el contarse a sí mismo. *La luna* es una suerte de alegato anti-castración, anti-fascista y un largo y difícil proceso de liberación de Caterina a través de su hijo.

¿Qué nos plantea Bertolucci? ¿Por qué ese aparente “final feliz”? El film concluye con los personajes hijo-madre-padre, cada uno en su rol, cada pieza en su lugar, separadas y al mismo tiempo juntas. Caterina retoma la voz y canta su liberación. En el fondo vemos la luna.

Asumir la verdad y tomar conciencia de la tragedia que nos toca vivir, como única posibilidad de salvación, es el enfoque realista que se nos plantea. Bertolucci explica el título de *Luna* en la identificación de ésta con su madre, como le ocurre a Joe en el film. Es ésta su “confesión”, y no sería errado apuntar aquí el narcisismo del director. Un positivo narcisismo que domina el film. Porque si hay algo indiscutible es la honestidad con que lo expone. La belleza de la autocrítica y el amor a sí mismo, que trasponen la pantalla, nos invaden, penetran y emocionan siempre

que estemos dispuestos a amarlo y a aceptarlo tal cual es, y también nosotros enfrentarnos a la realidad. Desde esta óptica Bertolucci es admirable. Es arte en su estado más puro, rayando la perfección. Y qué otra cosa es la obra de arte sino la transmisión de un sentimiento puro.

La idea central del film está exactamente desarrollada. Tomemos el momento en que Caterina descubre que Joe se droga (manifestado en el rostro de la actriz), desencadenando la terrible búsqueda de liberación. En torno a ellos va a girar una serie de personajes: el padre y la abuela de Joe, Arianna su amiguita, el amigo que le pasa la droga. Y, como en otros films de Bertolucci, el componente homosexual que rodea a los protagonistas. Así, como en *El conformista* J. L. Trintignat es acosado por el recuerdo de Pascualino el chofer (interpretado por Pierre Clementi) y S. Sandrelli es sometida a una suerte de juego amoroso y sensual por D. Sanda en las escenas del baile y la prueba del vestido; la inversión roles a medida que avanza el film en *El último tango en París*; en *La luna* J. Clayburgh es continuamente asediada por su amiga, y Joe cuando camina por las calles de Roma, entra a un bar y baila a lo Travolta en inconciente seducción hacia Franco Citti.

La iluminación de Vittorio Storaro (el justamente reconocido fotógrafo de *Apocalypse now* y colaborador de Bertolucci a partir de *La estrategia del ragno*) logra climas sorprendentes; por ejemplo Caterina llevando a Joe en la bicicleta con un magnífico trabajo de color y la enorme luna (trucada) en el fondo. A la actuación de Jill Clayburgh no le cabe otro calificativo que el de genial, la mayor parte del film está construido en torno a ella (sujeta en varias oportunidades a improvisaciones) y nos transmite toda la carga de sensualidad, belleza, frustración y talento de Caterina. La Clayburgh es, sin lugar a dudas, una de las mejores actrices de la última época. Matthew Barry es el exacto adolescente para Joe, tan hermoso como conflictuado. Excelentes Renato Salvatori y Alida Valli (en breves pero importantes intervenciones). Lo mismo para Tomas

Millian, Verónica Lazar, Elizabetta Campetti y el resto del elenco. Hay en Bertolucci un gran director de actores (cosa no poco frecuente en el cine italiano).

Como final nos queda una idea. La película produjo una serie de ataques injustificados debido a la franqueza en la exposición del tema. Las escenas de amor edípico son de una honestidad y claridad tal que más allá de la demostración, es por su significado que pudiesen haber indignado a esos señores. Es cuestión de mentalidad. La de Bertolucci es, por supuesto, sana. Porque más allá del tipo de relación lo único que importa es el amor.

Y nos quedamos con la imagen de un beso apasionado entre Joe y Caterina.

Evaristo González

LA LUNA

(Ficha técnica)

Dirección: BERNARDO BERTOLUCCI

Argumento: Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci y Giuseppe Bertolucci. Guión: Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci y Clare Peploe. Adaptación inglesa: George Malko. Fotografía: Vittorio Storaro. Cámara: Enrico Umetalli. Efectos especiales: Franco Celli. Extractos de óperas: *Il Trovatore* (1853), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853), *Un ballo in maschere* (1859) de Giuseppe Verdi. Canciones: *Night Fever* por Bee Gee; "St. Tropez Twist" (Cenci-Faiella) por Peppino Di Capri, Montaje: Gabriella Cristiani. Asistente Dirección: Gabriele Polverosi. Estudios: Palatino (Roma). Productor: Giovanni Bertolucci. Jefe de producción: Mario Di Biase.

Intérpretes: Jill Clayburgh (Caterina Silveri), Matthew Barry (Joe, su hijo), Tomas Millian (Giuseppe), Alida Valli (madre de Giuseppe), Renato Salvatori (el comunista, en Parma), Verónica Lazar (amiga de Caterina), Elizabetta Campetti (Arianna, amiga de Joe), Fred Gwynne (Douglas Winter, marido de Caterina), Franco Citti (Mario, el hombre del café), Stephane Barat (Mustafá).

Origen: Italia - 1979.

Filmografía

- 1955 *La morte di un maiale* (corto)
1956 *La Teleferica* (corto)
1962 *La Commare Secca*, con Francesco Ruiu, Giancarlo de Rosa.
1964 *Prima della rivoluzione* con Adriana Asti, Francesco Barilli.
1965 *Le Origini* (48')
Il Viaggio (40')
1966 *Attraverso l'Europa* (45')
Il Canale (corto)
1968 *Amore e rabbia* (Episodio: *Agonía*; los otros episodios fueron dirigidos por Pasolini, Godard, Bellocchio, Lizzani) con Julian Beck, Milena Vukotic.

- Partner* con Pierre Clementi, Stefania Sandrelli, Tina Aumont.
1969 *La Strategia del ragno* con Giulio Grogi, Alida Valli
Il Conformista, con Jean-Louis Trintignat, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Pierre Clementi, Gastone Moschin.
1971 *La salute e'malata* (corto)
1972 *Ultimo tango en París*, con Marlon Brando, María Schneider, Jean-Pierre Leaud, Massimo Girotti.
1975 *Novecento* con Burt Lancaster, Sterling Hayden, Robert De Niro, Gerard Depardieu, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Alida Valli, Donald Sutherland.
1979 *La Luna*

HABLA BERTOLUCCI

(Los reportajes fueron publicados en julio de este año por el Cine Club Núcleo, con traducción de Beatriz Maudet).

Periodista: ¿Cómo explica el hecho de que *La Luna* no haya gustado a la crítica de su país?

Bertolucci: Nunca fui apreciado por la crítica italiana. En Cannes, en ocasión de la presentación de *Prima della Rivoluzione*, me proponían que cambie de oficio. Su rechazo total de *La Luna* es más complejo. Primariamente, los críticos italianos ocultaron completamente el tema del incesto. Después se quedaron desconcertados por la forma dramática. Con su mentalidad generalmente reaccionaria y su incapacidad para entender el cine, era de prever que no iban a captar la película. Hay también otras explicaciones: Italia es un país en donde no se ven, casi, películas que no sean italianas o americanas. Todos —realizadores, crítica y público— están completamente subinformados sobre el cine que se hace en Alemania, en Francia, en los países árabes o asiáticos.

Ustedes no se dan cuenta de la suerte que tienen en Francia, en nuestro país —cinematográficamente— somos todos analfabetos. El doblaje sistemático, el rechazo de los subtítulos, contribuyen a ese fenómeno.

—El incesto es un tema que se trata raramente en el cine. Y su ilustración ha presentado siempre problemas. ¿Qué lo llevó a enfrentar ese tabú y con qué problemas se encontró al llevarlo a la pantalla?

—En el punto de partida de todas mis películas hay una pequeña idea imprecisa, casi una impresión. En este caso la asimilación en mis recuerdos, del rostro de mi madre a la Luna. Este elemento llegó a ser una especie de sueño que el prólogo trata de ilustrar. Y todo el resto del film es la representación de la interpretación de ese sueño. La fantasía incestuosa es algo muy común y hasta muy conciente en todos los seres humanos. Pero para mí el incesto es solamente interesante en su nivel fan-

tasmal. Si en esta película el incesto hubiera llegado a la "penetración", hubiera habido violencia. Hubiera sido otra cosa, otra película.

—Caterina habla de su éxito con los homosexuales. Su amiga está evidentemente enamorada de ella. Joe, en un café, es abordado por un homosexual adulto. ¿Por qué estas alusiones? ¿Qué importancia tienen en la psicología de Joe?

—Todo el film lo muestra a Joe en busca de su identidad. Está en equilibrio entre la heterosexualidad y la homosexualidad. La escena del café muestra claramente ese frágil equilibrio. Baila y es la nostalgia de América; baila y es también una forma de seducción hacia un hombre que podría ser su padre. La secuencia es bastante abierta para que no se pueda saber a ciencia cierta si llegó al final de la experiencia o no. Pero se ve que cambió. Se esconde, vigila a su madre, extraña al padre, se enferma.

—Ud. presenta personajes que pasan del fantasma del incesto al acto. Pero no completamente. ¿Le tiene miedo a la violencia, o aún a la destrucción que podría fatalmente acarrear?

—Es evidente, pero hay otras razones. Los primeros contactos físicos entre madre e hijo, al final de la comida y en la escena del tenedor, están dictados por el desasosiego y la ternura. En Caterina sus gestos están dictados por el instinto maternal. La segunda vez —en el paso a nivel— ya es diferente. No es necesario. Ya es una dialéctica del movimiento incestuoso. Finalmente —en el dormitorio— se llega a los límites de lo posible. Para esta escena no tenía nada previsto en el guión. Le pedí a Jill Clayburgh que improvisara. Logró muy bien los gestos, la intensidad, la exaltación. Pero se dio cuenta en seguida, y yo también, que la escena podía desembocar en una penetración. Era incompatible con la moral adolescente. Si se hubiera llegado más lejos, se hubiera provocado un rechazo del personaje. Se correría el riesgo de sacrificar la imagen materna en un deseo efectivo de destrucción.

—Se le reprochó un final un poco melo-

dramático que evitaba justamente la violencia contenida en el tema y en su desarrollo.

—Lo sé, los críticos encontraron en el final de *La Luna* una especie de "happy-end", que podría sugerir la reconstitución de la familia. Es erróneo. En el final del film, esa familia está dislocada. Cada uno se desempeña en un área diferente, tal como lo muestra la puesta en escena. A menudo se confunde lo que hay efectivamente de liberador en el sentimiento del hijo en ese momento, al ver a sus padres reunidos como al iniciarse la pe-



Jill Clayburgh y Matthew Barry

lícula; pero en realidad esta escena significa que Joe, en ese instante, se está volviendo adulto, después de haber pasado por el infierno del incesto, después de haber "puesto en escena", él mismo, el encuentro con su padre, sobre un escenario teatral. La realidad se beneficia con el clima melodramático del ambiente artístico. Al mismo tiempo que Joe penetra en los bastidores del melodrama, éste penetra en su vida.

—¿Le preocupa a Ud. que su guión sea creíble?

—Sí. Es evidente que mi película no es una película sobre la droga. Y se puede pensar que algunas escenas como el encuentro con Mustafá —y Caterina— son demasiado hermosas para ser verdaderas. En realidad, esta escena que a mis ojos tiende a explicar la aprensión hacia la Roma resentida por Joe (niño americano que ve a Europa con una mirada exótica) encontró, algunas semanas después de terminada la filmación, su equivalencia en la actualidad. Lo que sucede es que trabajé en la estructura del guión con bastante rigor. La única escena que no me gusta mucho es la del coche en el cementerio.

—¿Por qué tantos signos y símbolos en este film? (la luna, Verdi, el hilo de Ariadna, etc.)

—Soy un hombre marcado por el signo de la desmedida. Trabajo sobre la abundancia. Conozco a algunos realizadores avaros, económicos, pero yo no soy así. Este film, además, va en busca del placer. El verdadero mensaje de la película es el placer, de quien da y de quien recibe. Nada de falsas coartadas en ese aspecto. Si un "travelling" me gusta, lo realizo. Es así como se elabora lo que yo denomino mi nueva dramaturgia. Hay que agregar a esto el hecho que, durante la filmación, explotó a fondo los estados de ánimo de mis actores al igual que explotó los míos. Todo se utiliza en beneficio del film. Espero que esta lujuria le sea beneficiosa. . .

(Reportaje realizado por Gaston Haustrate y Dominique Rabourdin, en "Cinéma 79", París, Francia, octubre de 1979)

P.:—¿Por qué en la versión general en inglés la película se llama *Luna*, casi como un nombre de mujer?

B.: —Nunca pensé en traducir los títulos en los distintos idiomas. Simplemente suprimí el artículo por razones fonéticas y para quedar más unido a ese término, a su fascinación, tal vez a su misterio: luna. . . Es verdad, Caterina es la primera mujer, y mujer-madre, que pude crear espontáneamente, sin filtrarla en cierta forma, viéndola actuar y vivir por sí misma.

—Se habló mucho del prólogo del film, en particular de la secuencia nocturna en que la luna domina la pantalla a la vez como planeta y como símbolo: comentaste que tuviste que recurrir a uno de esos efectos que no te agradan. . .

—Es exacto, esa escena exigió un efecto especial, simplemente un truco que permitió evitar el temblequeo que acarrea la toma de fotos de la luna con un teleobjetivo durante la noche. Por otra parte, tampoco podía utilizar un gran angular y filmar la luna y al mismo tiempo el resto de la escena: habría aparecido más pequeña que un grano de arena. Preferí por lo tanto filmarla con teleobjetivo y luego montar esas imágenes sobre las otras, filmadas con un gran angular, de la madre en bicicleta con su hijo. Pero hay también otra razón que los críticos no conocen: la luna, —y aparece en la secuencia de la película— me resultó desde siempre como un efecto especial que se agregaba a la película. Cuando iba al cine, cerca de mi casa, en mi juventud, veía en el entreacto el techo que se abría y aparecía el cielo con la luna. Era un sistema algo primario de aire acondicionado, pero recuerdo aún este efecto especial no previsto por la película pero que aparecía allí como un truco mágico. He utilizado también este recuerdo para indagar en mi memoria visual hasta encontrar la antigua imagen del viaje nocturno en bicicleta.

—Sigamos hablando de tu manera de sentir el cine, que se traduce en el continuo análisis de los personajes a través de la cámara, tu

costumbre de seguirlos en un vaivén de "travellings" y de movimientos de "dolly".

—Es verdad y creo que se trata de una característica de todo mi cine. Es lo único que me hace sentir despótico frente a la cámara: quiero obtener la vida y la vitalidad de la toma, debo sentir la respiración, un movimiento continuo en relación con los personajes. En forma general, la técnica, las tecnologías avanzadas, me irritan, tal vez porque no las sé dominar, seamos francos, sería torpe hasta con un aparato fotográfico. La película me fascina, pero el material electrónico, por ejemplo, me asusta. He hablado con Antonioni que está entusiasmado con las nuevas técnicas electrónicas y filmó *El aguila de dos cabezas*, siguiendo a Cocteau, con la misma alegría del descubrimiento que siente un niño ante un juguete nuevo. Ante mis juguetes, nunca sentí la curiosidad de mirar el mecanismo, de mirar adentro, lo que siempre me fascinó es la magia del funcionamiento, el resultado obtenido.

—Me parece que el tema fundamental de tu película es el difícil camino a partir de un recuerdo, para remontar hasta el Mito, a través de un relato: en este sentido se puede interpretar el papel del "melodramma" (en su sentido original italiano: el drama musical) verdiano, como en *Livia* de Visconti.

—Ante todo, es verdad que me gusta Verdi y que me apoyo con agrado en su música. Después interviene evidentemente una elaboración racional a través de la cual el placer del texto verdiano llega a asumir un papel en relación con otros elementos estéticos y narrativos.

—¿No piensas, entonces, que el "melodramma" es como un punto de reunión entre la tragedia clásica, impregnada del clima místico y épico del Mito, y el teatro burgués en donde la vida y la Historia se encuentran en el centro de la trama dramática?

—No es fácil vivir esas reflexiones en forma lineal cuando se realiza una película. Finalmente pienso que es posible estar de acuerdo con ese punto de vista, pero creo que la verdadera síntesis debería realizarse más allá del "melodramma" que es una forma expresiva autónoma. Debería surgir justamente del cine

que trato de hacer. Se podría llamar "cine-dramma". En todo caso cuidémonos de no tomarnos demasiado en serio. Es un problema similar al de las rupturas cómicas que me propuse insertar en mis películas cuando la tensión emotiva llega a su punto culminante. Sin duda esto no basta para hablar de una nueva dramaturgia. Pero en estos tiempos en que se habla de "nueva filosofía" y de "nueva cocina" tal vez podría también yo descubrir una nueva dramaturgia.

—Todo esto parece estar de acuerdo con lo que has declarado muchas veces, es decir que *La luna* es un film bastante ajeno a los condicionamientos de la cultura y de la teoría, un film realizado después de la experiencia del psicoanálisis (tuya y de los actores) y por lo tanto, más auténtico en cierto sentido.

—Es verdad que los actores y yo mismo habíamos tenido diversas experiencias de terapia psicoanalítica: pero en el momento de la filmación nadie se acordó mucho de ello. El papel que tuvo el psicoanálisis se sitúa por el contrario en lo que me quedó de esas experiencias: una dosis mayor de libertad y de inconciencia. Esta película aparece ante mis propios ojos como una gran llamarada donde se consumieron los filtros culturales que encerraba en mí. Haciendo la paráfrasis del título de una célebre novela de Pavese, se la podría llamar exactamente "*La luna y las llamas*". Dejando a un lado las bromas, el inconciente tuvo un papel central en mi reflexión: encuentro que el hombre está condicionado en sus elecciones y en su porvenir a causa de su inconciente. También esto es verdad para el autor y por lo tanto los personajes están predeterminados en su trayectoria antes de escribir el guión.

Si pienso en el famoso título de Verdi *La fuerza del destino*, me gustaría poder cambiarlo por *La fuerza del inconciente*. Para responder finalmente a tu pregunta te diré que creo que la terapia psicoanalítica me ayudó a olvidar durante la filmación todas las fórmulas freudianas, arriesgando la exactitud científica. Y creo haber hecho una elección acertada, por lo menos en ese punto.

—Tu película suscitó una violenta reacción por parte de los críticos.

—Sé que está llena de defectos: no creo en la perfección y, en el fondo, no me interesa. Pero pienso que la película tiene momentos bien logrados, que están de acuerdo con mi personalidad y que me agradan. Me hubiese gustado hablar de ellos: al contrario asistí a la misma historia desencadenada que ya había conocido con *Novecento*. En este caso, buena parte del público tenía una opinión opuesta a la de la crítica; es posible que en la actualidad los críticos estén buscando, inconcientemente, una revancha. Pero más allá de toda otra consideración, me parece estúpido dejarse llevar por tanta indignación cuando la película es presentada en el marco de una "mostra", esta nueva Bienal, que es un ensayo general pero que podrá encontrar muy pronto su identidad específica y significativa.

—¿Si esperabas encontrarte con todo eso, por qué trajiste tu película a Venecia?

—Me sentí obligado a adoptar un comportamiento correcto con respecto al cine italiano. Son los mismos autores los que enterraron la vieja Bienal y aún así yo acepté entonces —en 1968— dar una de mis películas —se trataba de *Partner*— a Chiarini, es mi deber actualmente sostener esta iniciativa que puede llegar a ser un lugar de encuentro para todos y un puesto de observación para lanzar indicaciones y propuestas para ayudar a ese cine italiano que agoniza, a pesar de la impresión que de él se tiene en el extranjero. Es por esta razón que yo esperaba que podía ser aceptado el riesgo de un análisis sereno y amistoso. Por otra parte, esperaba también una participación más homogénea en la "Mostra" y por ello, cuando me di cuenta de que mi película era la más esperada, sentí todo el peso sobre mis hombros.

—Entonces, ¿lo lamentas?

—No, y creo que volvería a hacer la misma elección, aún conociendo el resultado, especialmente porque en la única proyección a la cual asistí el público respondió bien, con lo que Caterina llama en el film una "ovación de pie".

Pero lo volvería a hacer sobretodo porque estoy preocupado por el estado de salud, diría físico, por el destino de nuestro cine. Vamos tranquilamente a una condición de subdesarrollo. Si miramos los ejemplos más famosos, notamos que el cine se alimenta del cine. Toda la "nueva ola" fue a la escuela de la Cinemateca de Langlois. Actualmente, la crisis del cine italiano es también, y tal vez sobre todo, una crisis de hambre: corremos el riesgo de morir de hambre por falta de películas. Sobre nuestras pantallas vemos solamente la miseria de la pequeña, de la ínfima producción nacional. Ya no existe más una producción mediana y la única alternativa está representada por los films americanos que llegan todos doblados. Estas son las dos verdaderas razones de la crisis. Los productores no toman riesgos, pero los distribuidores todavía menos, porque la importación de películas supone actualmente un fuerte gasto al cual se agrega la necesidad del doblaje. Se sigue pensando que los italianos son analfabetos y se descarta el medio más económico, el de los subtítulos.

De esta manera, por un lado se tiene la sensación de que nada cambia en el cine, mientras los Akerman, Fassbinder, Schroeter, Handke existen y manejan la investigación cinematográfica; por otro lado, se dispone solamente de productos donde caras mudas se agitan sobre la pantalla mientras se oyen otras voces que las de los verdaderos protagonistas. Hay que pensar en el incalculable perjuicio que esta situación acarrea a los jóvenes actores que no pueden materialmente aprender las lecciones de sus grandes maestros; hay que pensar en las limitaciones impuestas a los jóvenes autores obligados a referirse siempre a los mismos modelos ya vistos. Finalmente, aquí en Venecia, tuve la sensación atroz de que los críticos estaban irritados e inhibidos por los subtítulos. De manera que el gesto que yo consideraba justo e importante —la presentación de mi película en versión original— me fue devuelto como un reproche y como un pretexto para acusarme de haber vendido mi alma al capital americano.

—¿Entonces crees que los defectos de la



Jill Clayburgh y Matthew Barry

crítica están ligados a los defectos del cine actual?

—¡Evidente! Los críticos ven cada vez menos películas, en muy malas condiciones, y terminan casi siempre hablando de otra cosa, incluso atacan sistemáticamente a un autor, como en mi caso. En resumen, la crítica esconde a menudo su propia impotencia y su instinto de autodestrucción corporativa detrás de un sueño megalómano y deformado que la lleva a demoler su obra para afirmar lo que queda de su propio poder.

—Además de acusaciones, deberías lanzar iniciativas, nuevas proposiciones. . .

—Al no ver solución a corto plazo en la crisis actual de nuestra producción, traté de establecer con el capital americano una colaboración no paralizante. Creo que todo capital es paralizante, sin gran diferencia entre lira y dólar. Paradójicamente, debo admitir que, en la situación italiana, se podría esperar un mayor interés extranjero en nuestra producción. Pero

sobre todo, exigí a la Fox, que distribuye mi película (de la cual soy el primer productor), la inserción en el contrato de una cláusula que la compromete a producir dos películas de autores jóvenes que yo recomiendo: en esta forma han podido salir a la luz *Ogetti smarriti* de mi hermano Giuseppe y el último film de Gianni Amelio.

—Todavía es difícil confiar en las "mayors" americanas. . .

—Todas no están administradas de la misma forma. Para *Novecento* tuve numerosos problemas con la Paramount. Pero esta vez, Alan Ladd Jr., que dirige la Fox, me impuso una sola modificación en el montaje previsto para *La luna*: la inserción de dos breves secuencias que yo había suprimido. Creo que no me puedo quejar.

*Reportaje realizado por G. Cosetti,
en "Ecran 79", Nº 84, París
Francia, 20 de octubre de 1979.*

EL SUPER 8

UN CINE ALTERNATIVO

El cine en paso reducido a 8 mm. nace hace aproximadamente quince años. Las causas de su nacimiento obedecen esencialmente a cuestiones comerciales. Las grandes firmas y monopolios que manejan la tecnología cinematográfica, largaron al mercado consumidor un cine de fácil manejo, económico y con características acordes a la realización de un cine familiar, emulando el desarrollo alcanzado por la fotografía, como artículo de consumo masivo.

No pasaron muchos años para que el nuevo juguete técnico, pasara a ser un nuevo medio de expresión artística. El cine de difusión restringida, de alternativa o marginado, que hasta ese momento se había limitado al paso en 16 mm., tenía ahora una nueva variante: el 8 mm.

A lo largo de estos quince años las empresas han ido mejorando la tecnología en 8 mm. (y la de su hermano avanzado el súper 8), acercándola cada vez más al cine en 35 mm. Uno de los motivos preferenciales para que ello ocurra, es el vuelco antes citado de los jóvenes y nuevos artistas al cine.

Las particularidades técnicas de este paso estrecho, cuyo análisis no es el objeto de esta nota, van determinando desde sus inicios al súper 8 como un cine que denominaremos a priori subterráneo o marginal. Su posibilidad de adecuación a una producción, difusión y distribución fuera del circuito comercial (por el bajo costo de su tecnología, la facilidad de trabajo artesanal e individual) lo irán encaminando, a lo largo de su corta historia, como medio de expresión a la vez casero o familiar y de marginalidad artística.

En nuestro país el súper 8 surge como actividad hace diez años, pero su utilización "masiva" como medio estético se remite a la década pasada. En ésta hubo un aumento cualitativo de productores, llegándose a lo que es hoy un verdadero auge del "superochismo".

Este hecho plantea la necesidad de empezar la discusión de cuáles son los alcances, objetivos y direcciones del súper 8 argentino actual y sus posibilidades de aquí en más.

Marginalismo o marginación. La primera contradicción

La cuestión de concretar la obra de arte (sea cine, teatro, literatura, etc.), está íntimamente ligada a las posibilidades económicas de que el artista disponga. Y de éstas irá condicionado el producto, en cuanto a su recepción o consumición. La sociedad industrializada ha desarrollado el arte como una variante mercantil más, al igual que cualquier otro producto manufacturado. Se llega al extremo de los comerciales publicitarios, con formas a menudo similares al arte, con un contenido de venta de la ideología de consumo.

El arte oficial, el que se nutre y vive de las formas y canales ortodoxos, aceptados institucionalmente como "el arte", deja huecos. Las nuevas generaciones y productores no decididos a la corrupción, que en la mayoría de los casos implica la comercialización del arte, no tienen espacio en este nudo que significa la interrelación poder-arte-consumo.

El arte subterráneo o alternativo surge como una respuesta a este hecho. Conviene ser, pues, sumamente claros en este aspecto: *la marginalidad es una cuestión de estructuras*



y no de ideología. No de un "deber ser" sino, por el contrario, de un "poder ser". Que hacer súper 8 "pueda ser", no significa invariablemente que "deba ser". Que nuestros films los vean un promedio de cien personas, que es lo que habitualmente ocurre, no significa que, por ejemplo, (valga lo primero que viene a la cabeza) se pase súper 8 en TV y vivamos de ello. O que la industria cubra las expectativas de la gente que quiere hacer cine.

Claro queda que el arte alternativo (y el súper 8 menos), no se plantea competir con el oficial, pues en tal romántica empresa se vería aplastado. En 1980 es imposible pensar en la masividad de un mensaje, al margen de los medios de comunicación masiva. No digamos ya la TV, en estos momentos manejada por el Estado, con el resultado que todos conocemos, sino en el cine comercial y el difícil y corrupto circuito de exhibición.

Los considerandos anteriores nos hacen ubicar al súper 8, como único *cine posible*. Lo cual no implica una postura marginalista, sino una objetiva marginación. Que las posibilidades de masividad del súper 8 sean nulas, y que la industria se encuentre en una situación desastrosa, que esto tenga visos de seguir por varios años, nos obliga a que analicemos dónde estamos parados como "superochistas"; o mejor decir, como cineastas del único cine posible en la Argentina 1980, para la juventud que ingresa al cine y los productores no decididos a bajar la mira de sus obras para mejor venderlas. (Dejemos de lado el problema de los que trabajan en la industria cinematográfica de hoy, que es objeto de otro análisis).

Una segunda contradicción

Al súper 8, arte marginado entonces, surgido de la imposibilidad de expresión por los canales habituales, le cabrá retomar la bandera de la libertad temática y la investigación estética. Las distintas trabas que antes puntualizamos, que condicionan al productor de arte, se ven aumentadas en grado alarmante por la

censura, que en nuestro país es un fenómeno de características de catástrofe. Ahí es donde corresponde al arte marginado responder a la necesidad, tanto de consumidor como de artista, de la libre expresión o recepción. Pero hete aquí el meollo de la cuestión. Es habitual observar en nuestro medio que los apóstoles del marginalismo, los superochistas furiosos, empuñan su herramienta para hacernos ver, por lo general, bodrios temáticos y exentos de búsqueda estética, que emulan (o pretenden hacerlo) al cine comercial actual (que ya es muchísimo decir).

Qué hacer con las "ventajas" del elitismo

Quiere decir que las posibilidades que otorga la marginalidad (falta de censura férrea, posibilidad de trabajo fuera de los compromisos comerciales, etc.) no son debidamente aprovechadas.

Comercializar el súper 8, es decir, emular al cine "grande" no sólo en lo estético, sino en lo demás, es lo peor que se nos puede ocurrir.

Se trata de dar a conocer que hacemos Súper 8 porque es lo únicos que podemos hacer. Se trata de encarar el hecho artístico con las posibilidades que nuestra marginación nos abre. De comenzar una búsqueda estética en todos los campos: lo formal, lo específico técnico y, sobre todo, lo temático. Acompañando esta acción con la sistemática lucha por recuperar nuestros derechos de ciudadanos y productores de arte; contra la censura, por las leyes incumplidas que nos protegen, por la aplicación de nuevas atentatorias, de manera inconsulta.

Las excusas son varias y por lo general valideras: la auto-censura, la falta de nivel, la inexistencia, casi, de lugares de estudio, etc.

La verdadera alternativa, nuestro compromiso como productores de arte de la Argentina, comienza por un análisis objetivo de la realidad y las fuerzas para modificarla.

Beto Sánchez

"Fijate vos una cosa, en 1950 empezamos a filmar en 35 mm., en el 60 empezamos a conformarnos con filmarlos en 16 mm., y en el 80 estamos hablando de filmar en súper 8, y si yo vivo creo que dentro de 10 años vamos a venir acá a cambiar figuritas".

Simón Feldman

AIDA BORTNIK

"TRABAJAR EN UNA CAMPANA DE VIDRIO"

Una de las invitadas a la mesa redonda organizada por el MACI fue la prestigiosa guionista Aída Bortnik, autora de los libretos de La Tregua y de La Isla, entre otros films. A partir de esa reunión mantuvimos contacto con ella y dirigió un curso de guión organizado por el Taller de Investigaciones Cinematográficas. Este curso constituyó uno de los pocos acercamientos de gente de la industria cinematográfica a los superochistas. Se mostró muy interesada por nuestras actividades y concretamos una charla para la revista. Si bien divergimos con ella en algunos de los conceptos que vertió durante el diálogo, nos pareció importante publicarlo por tratarse de la opinión de alguien que está viviendo muy de cerca la crisis de nuestro cine.

P.: —¿Habías trabajado anteriormente con gente del Super 8?

Aída Bortnik: —No.

—¿Qué impresión te dio la gente con la que trabajaste en este curso, en cuanto a nivel creativo y a la forma de encarar la tarea?

—La impresión fue óptima, si no, no hubiera seguido. No tenía contrato alguno, la entrada era libre y la salida era gratis, tanto para mí como para ustedes. Me pareció gente muy interesante, de excelente nivel, y además lo suficientemente diferenciada entre sí, sin esa cualidad de "extraña ósmosis" que se suele formar en los grupos, por la cual la gente intercambia vicios y va perdiendo virtudes. Ustedes son muy distintos entre sí, afortunadamente.

—En la mesa organizada por el MACI te mostraste, al igual que el resto de los panelistas, preocupada por la situación de dependencia política y económica en que se halla el cine nacional. ¿Qué acciones te parece que tendrían que realizar los artistas contra ese estado de dependencia?

—Pienso que lo que tienen que hacer es trabajar.

—Aparte de trabajar, que es lo que todos intentan hacer, ¿no pensás que tienen que defenderse de alguna manera contra las agresiones de la censura y del desmantelamiento?

—La agresión que sufren los artistas es la misma que sufre la gente en general, como gente en general, no es distinta. Esa diferenciación me parece peligrosa. En este país, como en el resto del mundo civilizado que conocemos, se agrede a los artistas, pero primero que nada se los agrede como personas; y repito, lo que deben hacer los artistas es trabajar.

—¿Trabajar sin defenderse de las agresiones?

—Trabajar a pesar de las agresiones, por encima de las agresiones, contra las agresiones y por debajo de las agresiones.

—Ultimamente algunos de los artistas que debieron irse del país por amenazas están volviendo, por ejemplo, Héctor Alterio, y otros vuelven muy fugazmente, como Marilina Ross, ¿pensás que actualmente la si-

tuación es más alentadora que en el momento en que debieron irse?

—Supongo que ellos deben pensarlo, ya que han vuelto.

—¿Te parece que en este momento podrían realizar trabajos del nivel de los que hicieron desde el '70 al '75?

—Los actores no son responsables del nivel de los trabajos que hacen. Héctor Alterio hizo, en esos años que mencionás, películas que ahora obviamente no se podrían hacer, pero esto no es porque él quiera o no quiera, nadie le va a preguntar a él lo que quiere.

—Hace poco vimos un trabajo tuyo en televisión: *Sonata de celos*. ¿Cómo viste el clima de trabajo en T.V.? ¿Bajo qué pautas impuestas se manejan?

—El clima de trabajo tiene dos niveles: Uno es el que se impone desde arriba y otro es el que se vive realmente en el trabajo cotidiano. El que se impone desde arriba es el que maneja el resultado que vemos en pantalla, el que todos conocemos, y es el mismo que se impone desde arriba en la vida cotidiana. El que se logra en el trabajo es el mismo de toda la vida, es decir, si el trabajo le importa a la gente que está comprometida en él, ya sean técnicos, actores, gente que apriete botones, si como seres humanos son todavía capaces de interesarse por lo que hacen, entonces las cosas funcionan como si estuvieras dentro de una campana de vidrio mientras lo hacés. Se trabaja como si la censura no existiera, como si la pobreza no existiera, como si los límites no existieran. Se trabaja. Se trabaja con placer, se trabaja tratando de solucionar lo que no existe, de crear lo que no hay, de sobrepasar un poco las limitaciones.

—Actualmente, algunos directores reconocidos como talentosos se están dedicando a bodrios puramente comerciales. ¿En qué medida opinás que eso es nocivo para la formación de un cine nacional adulto?

—Opino que en todo caso sería nocivo para la formación del cine de ellos. Pero opino que más nocivo aún para la formación del cine de ellos es no trabajar. ¿Ustedes preferirían que vendieran galletitas?

—¿Vos que preferís?

—Mi opinión es que lo que hay que hacer es hacer cine. Y que si hacer una película musical le representa a Aristarain la posibilidad de estar en el mercado para hacer una película que le interese a él personalmente, Aristarain hace muy bien en estar en el mercado. Y además pienso que es mejor una película musical bien hecha que una película musical mal hecha. Y además no creo que no pueda haber películas musicales. Y además odio a los puristas que se quedan sentados en su casa y dicen lo que deben hacer los que trabajan. Detesto a la gente que dice que es mejor ir a lavar copas que hacer una película musical, a menos que esa película musical sea de una alta pornografía moral, cosa que no creo para nada que sea lo que hizo Aristarain con *La Discoteca del Amor*.

—Hay opiniones muy diversas al respecto...

—Ya lo creo. También hay gente muy diversa. También hay gente frustrada que cree que hace cine serio y le sale para la mierda, entonces critica al que hace cine divertido y le sale bien.

—¿Cuál fue a tu juicio la mejor época del cine nacional, y qué relación le hallás con el momento histórico en que se desarrolló?

—Como yo soy muy joven, pienso que la mejor época del cine argentino no fue el '30 ni el '40. Para mí, la mejor época fue el '73, '74 y '75, y pienso que se desarrolló en una etapa de apertura, de desconcierto del sistema y de aparente cambio, fue breve, fugaz, juvenil, eruptivo y hermoso mientras duró.

—¿Qué opinás de la llamada "generación del '60", qué significación tenían entonces esas películas?

—Pienso que la generación del sesenta no existe más que como significación, ya que entre Kuhn, Kohon y Lautaro Murúa, por ejemplo, existen diferencias abismales, ¿no? Pienso que existía una "moda Antonioni", existía un talento, como el que tenía Murúa, y existía una posibilidad en aquel momento. Era muy interesante ver cómo se daba todo

eso en nuestro país, pero de todos modos pienso que algunas de esas cosas dan vergüenza vistas ahora.

—¿Por qué?

—Veamos... ¿Cuál es la utilidad de que yo me cague en Rodolfo Kühn? ¿Por qué me querés hacer decir que *Los jóvenes viejos* era una cagada, que era una película pequeño burguesa?

—Yo no te pedí que lo dijeras.

—Te lo digo. ¿Y qué ganamos con eso veinte años después? Sin contar con que trabajaba gente muy valiosa, y que si la película era estúpida es porque ellos eran estúpidos, eran muy jóvenes, eran inmaduros, habían visto mucho a Antonioni, no tenían sentido de la realidad y además resulta mucho más estúpida vista ahora.

—En las condiciones de deterioro que sufre nuestro cine, ¿pensás que cualquier salame puede ser guionista?

—Es obvio que sí. Pero eso pasa en la época más sublime de cualquier cinematografía también. Este no es un momento en el que medren los peores. Tampoco medran los mejores. Hoy medra la *mediocridad*. Trabajan pocos en general. La condición ideal para los malos guionistas es la misma que para los buenos: que se haga mucho cine. Cuando se hace poco cine (como ahora), trabajan poco los malos y poco los buenos. Puede ser que trabajen más los malos, pero no mucho más, no mucho.

—¿Cómo funciona la autocensura en el artista argentino y en vos individualmente?

—Bien, funciona muy bien (risas). A mí me funciona muy bien, yo, como verás, estoy viva, trabajo... Vos parecés creer que esto de la autocensura es una reflexión. No es así. Yo no me siento a escribir y después tacho. Yo escribo para que se dé, tratando de no caer en cosas que sé que no van a ser permitidas, y supongo que la mayoría de los artistas debe hacer lo mismo.

—¿Con qué pautas te movés para adaptar una novela a un guión cinematográfico y en qué medida le agregás al trabajo iniciativas propias?

—Me muevo con total libertad, adap-

tando únicamente lo que a mí me interesa adaptar. Le agrego iniciativas propias en la medida en que lo crea necesario. Con *La Tregua*, por ejemplo, (que es una novela que yo siempre hubiera querido escribir, sólo que lo hubiera hecho a mi manera), cuando escribí el guión lo hice a mi manera; cambié muy pocas cosas, referentes al carácter de algunos personajes como el del homosexual, que en la novela es repugnante y en el film es todo lo contrario. En lo demás, casi no introduje cambios.

Con *Sonata de Celos*, en cambio, la cosa fue muy distinta: De Tolstói sólo tomé el título y algunos personajes y con ellos armé una historia diferente de la original, ya que aborrezco ideológicamente al Tolstói de aquella época.

—¿Sos partidaria del realismo?

—Sí (ríe). Mis alumnos dicen que sí. En la Panamericana me llamaban Juana Realismo. Soy realista, pero mi realismo se maneja con las angustias, con los sueños, con los temores, con los terrores. Cuando aquí se estrenó *La Isla*, me pasó algo muy importante al respecto: La gente aplaudía al terminar cada función. Y no creo que fuera por la realidad mostrada, sino porque se identificaban con un estado del alma. A eso tiende mi realismo.

—No es frecuente encontrar mujeres dedicadas al cine en roles técnicos (dirección, guión, montaje, etc.). ¿Hay discriminación hacia la mujer en ese sentido?

—La discriminación que sufre la mujer en el cine es la misma que sufre en el resto de las profesiones. Es cierto que hay pocas directoras y pocas guionistas. Hay algunas extraordinarias y otras bastante malas, pero también son pocas.

Yo individualmente nunca sufrí discriminaciones, pienso que porque nunca me embanderé en el feminismo, con el que no estoy de acuerdo. Además, yo nunca pretendí escribir como una mujer ni tampoco como un hombre, sino como un ser humano que hace arte.

—¿Cuál pensás que es, actualmente, la vanguardia en cine?

—Para mí, en este momento, la vanguar-

dia es Teo Angelópolis. Es un director griego del que creo que acá no se estrenó nada. Este hombre filma como si hubiera inventado el cine, como si nunca antes se hubiera hecho cine. Utiliza casi permanentemente el plano secuencia. Una de las películas que vi de él se llama *El Carro de los Muertos*, y duraba como cuatro horas. Era una recreación de las *Orestíadas* en varios momentos históricos a la vez. Mostraba la Grecia Antigua, la Grecia ocupada, la Grecia en armas. Cuando terminó la película la gente no quería irse de metida que estaba en el mundo que mostraba Angelópolis. Y el lenguaje era bien clasicista. Para mí, esa es la vanguardia, pero cada cual elige la suya.

—¿Cómo es eso de que cada cual elige su vanguardia?

—Significa que hay varias vanguardias. Hay en Europa una vanguardia de porno-

grafía política que ha fusionado lo porno con lo social de una manera sorprendente. Yo prefiero el clacismo, porque pienso que en este momento de pérdida de la individualidad que sufren los seres humanos, es notable hacer concentrar al público en una obra de arte clásica.

—¿Qué pensás hacer en 1981?

—Estoy terminando un guión que se llama *Las Viudas*, y que trata de dos mujeres que estaban casadas con el mismo hombre, y se dan cuenta el día en que este hombre muere. Antes de fin de año me voy al Festival de Nantes con *La Isla*, y luego al Festival Internacional de Huelva como jurado.

—Muchas gracias.

Reportaje: Adrián Rivero



REPORTAJE A UN SUPEROCHISTA

El panorama del cine en Rosario, al igual que en las otras ciudades del interior, se limita a la actividad super 8. Montaje entrevistó a uno de los más importantes realizadores jóvenes de Rosario. Mario Piazza, de 24 años y siete de trabajo cinematográfico desplegando una incesante labor de difusión y producción del super 8. Comienza en 1974, con la filmación de sus primeros cortometrajes. En 1976 obtiene mención de honor al menor de 20 años en Uncipar '76 por su El hombre de acero. En 1977 estrena, con la actuación en vivo del grupo musical que realizó la banda sonora, Sueño para un oficinista, con la que obtiene el 1º premio fantasía en Uncipar '78 y el 3º argumental en Ateneo Fotocine Rosario '79. Actualmente acaba de estrenar Historia de un pintor. Organizó en abril de este año la Semana del Cine Super 8 en Rosario, con el auspicio de la Municipalidad y el Centro Cultural B. Rivadavia, de esa ciudad, teniendo esta muestra gran repercusión en el público. Para mediados de noviembre planea sacar El superochista, revista dedicada al cine Súper 8.

Pregunta: ¿Cuál es el panorama del cine en Rosario?

Mario Piazza: En Rosario, decir cine y super 8 es lo mismo. La producción va creciendo lenta pero gradualmente. Se inició en el '69 y en los últimos años ha habido un incremento notable. El grueso del movimiento actual se manifiesta a través de los cineastas independientes. Vale destacar también la creación, el año pasado, de dos talleres, el de Arteón y el Crisol.

—¿Hay un vuelco de la juventud al cine?

—Cada vez hay más jóvenes que van encontrando una nueva forma para su cine. Así es que se puede constituir un nuevo movimiento de cine independiente a partir del S8. En la semana del S8 en Rosario, para citar un ejemplo, nos encontramos con más material que el que preveíamos. La idea inicial fue mostrar toda la producción y llegamos a reunir sesenta films para las exhibiciones.

—¿Qué nivel artístico tuvo la muestra?

—Muy desparejo, el criterio de incluir el total de la producción, determinó falta de coherencia, desniveles de calidad e intencio-

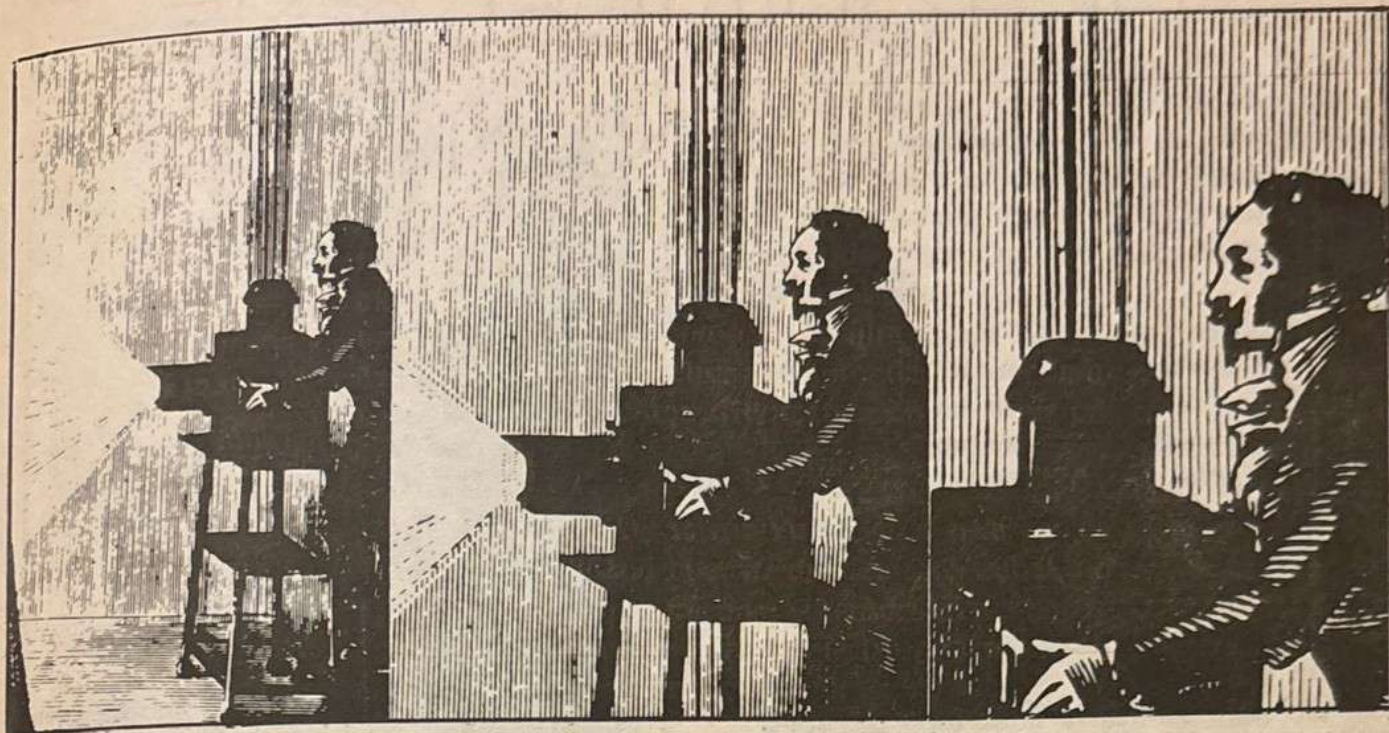
nes, de direcciones de búsqueda. De todas maneras sirvió para determinar el panorama de la producción existente. Una especie de punto de partida para el trabajo de ahí en más.

—¿Creés que hay un vacío de inquietudes o intenciones en el super 8 actual?

—Tanto en Rosario como en el resto del país, según he podido observar, hay una falta de claridad, no se sabe qué puede o debe hacerse. Creo que es producto de la falta de información que sufrimos en este momento. Nos falta saber y ver lo que se hace en S8 en otras partes del mundo, o en el resto del país. El cine de super 8, como medio, hace poco tiempo que existe y todavía no hay una tradición, ni maestros que lo enseñen. Es necesario que el realizador se dé cuenta de la libertad que tiene, porque el medio se la otorga y dejar de imitar al cine comercial, tanto en temas como en forma.

—¿Qué diferencias existen, en tu opinión, entre el S8 y el cine en 35 mm, aparte de las ligadas a lo específico técnico?

—La principal es económica. Los materiales de S8 son mucho más baratos que los de cual-



quier otro formato. El cineasta de S8 no se ve en la necesidad de considerar la recuperación de los costos y menos en la ganancia. Esto significa una gran libertad expresiva. La accesibilidad del S8 como herramienta documental es fundamental, por su tamaño y fácil manipulación.

—¿Es un lenguaje particular el Super 8?

—El Super 8 puede hacer lo que hace el 35 mm, salvando algunos obstáculos. Pero a partir de las características que recién mencionábamos puede deducirse un nuevo lenguaje para este cine. Este se desarrollará con el mejor aprovechamiento de las ventajas que el medio tiene. Comenzaremos por desembarazarnos imponen al cine que nos hemos acostumbrados a ver. Será un trabajo de conjunto entre realizadores y público.

—¿Qué opinás de la educación cinematográfica actual, de los cierres de las Universidades y el cupo de INC?

—Va acorde a la situación de la industria, y a la situación cultural que vivimos. No hace falta cine nacional, ni a nivel industrial, ni a nivel cultura. Por eso el problema de los subsidios e impuestos, que tienden a liquidar la producción actual (ya pobre). Por lo tanto

¿para qué va haber estudiantes de cine? Esta situación tiene que terminar inevitablemente algún día, es demasiado artificiosa para dar resultado, no tiene bases firmes, no se puede limitar la expresión y menos prohibirla.

—Finalmente, dame tu opinión sobre el cine nacional actual y las últimas medidas con respecto a éste.

—No estoy muy enterado de lo que pasa con la industria. Pero mi impresión general es que se quiere salvar a un lisiado pegándole un palazo. El cine nacional se ve muy condicionado, no es coherente, ni lo dejan que sea. No tiene márgenes de acción. En esta situación es muy difícil que surja un cine nacional. El super 8 no puede llenar ese vacío. Pero sí es una alternativa de expresión sumamente válida y que necesita una urgente consideración como tal.

Esta es la primera de una serie de notas, en las que *Montaje* intentará rescatar la opinión de los jóvenes y desconocidos realizadores del cine actual.

Reportaje de Beto Sánchez

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO

Primera Entrega

Esta es la primera de una serie de entregas sobre cine argentino a cargo de Juan Carlos Arch, Licenciado en Cinematografía del Instituto de Cine del Litoral, director del Cine Club Santa Fe y cronista de cine en El Litoral, diario de esa ciudad.

Dicen que Louis y Auguste Lumière no creían en su invento, y que aseguraban nada más que un buen éxito pasajero a esa mentada "atracción de feria" con la que, en 1895, habían marcado un punto de referencia histórico. Esas películas que no salían del plano fijo, se llamaron *El regador regado*, *La salida de la fábrica*, etc., y su título no hacía más mención que al hecho que mostraban. Sin embargo, con los dos citados tenemos, simplemente, el mejor antecedente de los filmes argumentales y documentales.

Esta atracción novedosa llegó a los pagos del Río de la Plata, apenas un año después, en funciones que se realizaron en el Odeón; Francisco Pastor y Eustaquio Pellicer (empresario el primero) fueron quienes tuvieron la idea de importar el juguete y a quienes les corresponde la paternidad en el rubro exhibición. Pero quienes fueron primeros en el intento de hacer cine, Enrique Lapage, Max Glücksmann y Eugenio Py. Tenían una casa de venta de artículos fotográficos, a la que enseguida sumaron los rudimentos en cinematografía que pudieron importar.

Quizá la primera película argentina haya sido *La bandera argentina*, que era un simple plano de algunos segundos, rodado por Py. En esos primeros años las experiencias deben de haber sido muchas y parecidas a las de los Lu-

mière. *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*, es una de las primeras intentonas serias de "completar" un noticiero, o documental. Es Py quien continúa rodando cosas como *Visita del Gral. Mitre al Museo Histórico* o *La revista de la Escuadra Argentina*, y llega, en 1907, a intentar el sonoro mediante la sincronización con discos.

Estos filmes se procesaban en un laboratorio que Py había hecho construir y eran verdaderas atracciones en su momento. La novedad ya había prendido en el interés de la gente y comenzaron a funcionar las primeras salas cinematográficas. Estos primeros años, ya muestran la evolución de esta nueva industria a través de estos pioneros que no iban en zaga de los europeos.

La primera película argentina "importante", apareció en 1908. Se trata de *El fusilamiento de Dorrego*, dirigida por Mario Gallo, un italiano que hacía tres años que estaba en el país, al cual había llegado al frente de un coro. El filme estaba interpretado por Salvador Rosich, Eliseo Gutiérrez y Roberto Casaux. Además, Gallo estuvo siempre vinculado a la distribución de filmes extranjeros. Max Glücksmann y el uruguayo Julio Alsina también empezaron a hacer sus películas. De esos años datan las primeras versiones de Facundo Quiroga y Juan Moreira.



Eugenio Py inicia con *La bandera argentina* una serie de pequeños filmes. Utiliza una cámara Gaumont

Cuando llega 1910 y culmina la primera década del cine nacional, el centenario de la Revolución de Mayo, estimula obras conmemorativas. Quizás la única que pueda salirse de esta influencia es *Muerte Civil*, de Gallo, interpretada por su connacional Giovanni Grasso.

Mario Gallo es el primer nombre relevante de este incipiente cine argentino. Se animó a empresas muy difíciles, como filmar escenas de masas y en grandes escenarios. Su *La batalla de Maipú*, dejó anécdotas inolvidables e incontables, ya que la inexperiencia hacía de algunas tomas un desafío a la imaginación, y aún el coraje de intentarlas; por ejemplo, esto dio como resultado que muchas veces que se requerían heridos en la ficción, éstos terminaban siéndolo en la realidad. Otros filmes de Gallo fueron *Güemes y sus gauchos* y *Tierra baja*.

El gran pionero del cine argentino estaba por llegar. Era Federico Valle, también italiano, que pisa nuestra tierra en 1911. Venía con un antecedente envidiable: Había tomado lecciones y trabajado al lado de George Méliés, era un operador experto que había recorrido todo el mundo, y en algunos medios se aseguraba que había sido el autor de las primeras tomas aéreas.

Lo que puede lograrse con entusiasmo e ingenio, con real vocación y creatividad, está representado en la obra de Valle, nombre a quien se deberá volver exactamente para toda referencia a un cine "anterior", para cuando se quiera investigar sobre los primeros pasos de algún género cinematográfico en nuestro país. Empezó en la distribución de filmes extranjeros, y casi enseguida se puso a hacer los llamados filmes industriales, y que hoy podemos considerar el primer paso del filme de propaganda. Llegó a hacerlos tan bien y con tantos valores didácticos, que el público los pedía para verlos en conjunto.

Este aporte de Valle, fue cristalizando algo muy importante: la formación de técnicos para el cine en el personal que trabajaba para él y que cada día era más numeroso. La "empresa" Valle llevó con el tiempo una labor cada vez más intensa, hasta hacer noticieros y filmes de dibujos animados.

Por ahora, cerramos este primer capítulo de resumida historia del cine argentino, con la mención de otro peninsular: Emilio Peruzzi, un avezado fotógrafo que ayudó a la formación de otros.

Estamos en la segunda década. Aparecen la Sociedad General Cinematográfica, importante distribuidora, el Noticiero Buenos Aires, de Julio Irigoyen; y se funda Pampa Film, cuyos primeros títulos fueron *Bajo el sol de la pampa*, de Alberto Traversa, con Olinda Bozán y María Esther Podestá entre otros; *Buenos Aires tenebroso*, *El rosario de las ruinas*, etc., todas con fotografía de Peruzzi.

Juan Carlos Arch

LA LIBERTAD Y LA CREACION

Dos elementos coadyuvantes son los propulsores de la lamentable crisis por la que atraviesa nuestro cine. El despotismo económico y las políticas culturales en marcha parecerían encaminadas a un atontamiento del gusto popular y, por ende, a la estrechez de una imagen nacional, (otrora floreciente en América).

El cine como arte eminentemente popular tiende a desarrollar y a apuntalar el desarrollo de la comunidad, brindándole mediante la imagen, la síntesis del pensamiento de un equipo, la reflexión que sobre la vida posee un director o la simple ensoñación de un mundo distinto.

Esta multiplicidad de la realidad tiene relación directa con un factor que nace y que se interacciona con el hombre desde sus comienzos: la libertad, la diversidad de enfoques que se le ha dado al término parecería haberla transformado en un concepto-comodín, maleable a los más diversos intereses que bullen en nuestro país.

La libertad del hombre, como la de la comunidad, no se logran sin la posibilidad de su práctica. Esto, que suena a Perogrullo, en nuestra comunidad forma parte del arte que hemos elegido: el cine.

En los últimos tiempos se han suscitado algunos hechos que demuestran cómo estos conceptos son dignos de reflexionarse.

Las argucias económicas de un equipo ministerial han creado el IVA, que ha sido extendido a las entradas del cine. Paralelamente se ha eliminado el impuesto del 10 % que en-

grosaba las arcas del Instituto Nacional de Cinematografía y que estaba destinado a la producción de películas. Ahora el impuesto se ha elevado al 20 % (aumentando obviamente las entradas), desconociéndose totalmente el aporte que el Tesoro Nacional hará para nuestro cine.

En este caso la libertad es cercenada a dos niveles: privarnos de ver representaciones que tengan que ver con nuestra idiosincracia (al desaparecer prácticamente nuestra industria), y a la imposición, de hecho, de familiarizarnos con malos esquemas foráneos. De los buenos se encarga la censura.

Esta última tiene una profunda relación (por ser opuesto, naturalmente) con el concepto de la libertad. Pero no ya de la ejercida por los hombres de nuestro país, sino con la estatuida en su ley máxima: la Constitución. Ella consagra de hecho y por derecho la libre expresión de todos los ciudadanos.

Hay un llamado Ente de Calificación Cinematográfica creado por una ley que indudablemente ignoró (y que pretende seguir ignorando) el ejercicio de los más elementales derechos del hombre: el de crear en libertad y el de que sus iguales lo disfruten o no.

Ese organismo anticonstitucional, que obviamente se maneja con leyes tan vagas y etéreas como su propia esencia, ha reiniciado su embestida con más ímpetu contra la cultura cinematográfica del país.

A la constante acechanza contra Cinemateca Argentina, se han sumado ahora las "Cartas-Documento" contra los cineclubes "Nú-

cleo" e "I.R.C.A.". En la primera se le llama la atención por la exhibición (para sus socios) de *Norma Rae*, y a I.R.C.A. se le invalida, por diversos motivos, la programación de noviembre-diciembre, compuesta por películas proyectadas comercialmente y por cine clubes y hasta por alguna sala oficial de esta capital.

Como podemos ver el concepto de la palabra libertad se torna por demás intrincado, insólito y con tendencia a su interpretación por el absurdo.

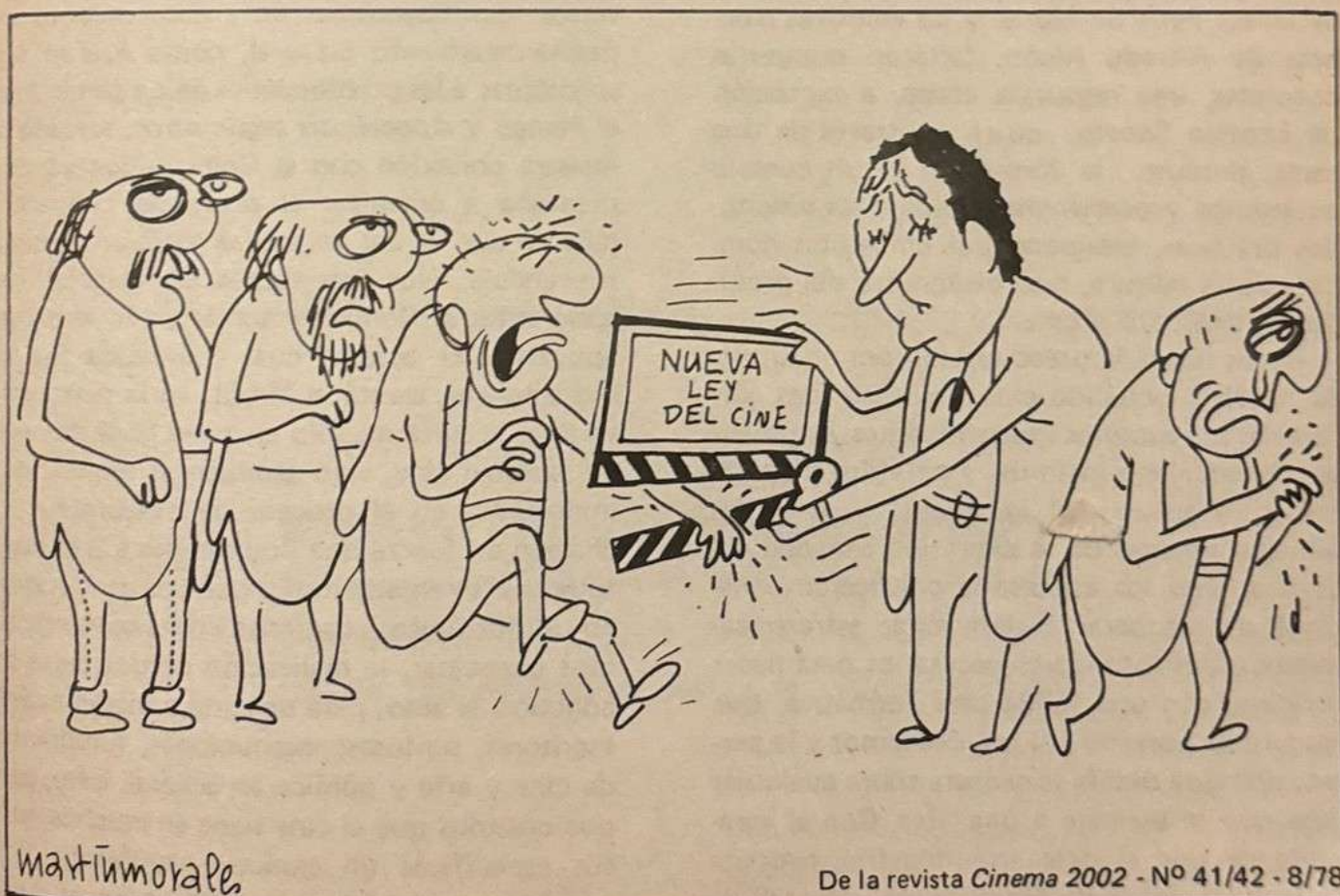
Naturalmente no escapan a este panorama la prohibición de obras literarias como algunos trabajos de Neruda, *La historia presente* del Centro Editor, calificaciones oficiales de "no recomendables" a alguno de los últimos li-

bros de Ernesto Sábato y censura a *Apocalipsis según otros*, de Angel Elizondo y *La sartén por el mango*, de Javier Portales.

El panorama no es demasiado alentador como se desprende de lo apuntado hasta ahora. Vivimos en un tiempo donde la distorsión de los valores y el incumplimiento de las normas jurídicas más altas se nos quieren presentar como un hecho consumado.

Estos hechos, por sí mismos, implican un desconocimiento de nuestras tradiciones culturales y una afrenta solapada al mundo de la creación, importante medio para perdurar como nación y avanzar hacia un futuro que por ahora no vemos.

Ariel Sandoval



De la revista *Cinema* 2002 - Nº 41/42 - 8/78

Acto en defensa del cine

Quisimos aguardar el cierre de nuestro primer número para cubrir la nota que más expectativas había acumulado en los últimos meses. El 15 de diciembre se realizó en el teatro El Nacional un acto convocado por el Comité de Defensa y Promoción del Cine Nacional, con una concurrencia de más de 700 personas, entre quienes había muchos jóvenes. Integraron el panel Alfredo Alcón, Claudio España, René Mujica, Aníbal Di Salvo, Ulises Petit de Murat, Beatriz Guido, Héctor Olivera y como coordinador Jorge Miguel Couselo.

Los problemas allí planteados se centraron en dos ejes fundamentales: las trabas de tipo económico y la censura; dando una clara visión de la situación crítica que vive el cine y su gente.

A pesar de la inteligente exposición de Claudio España, Aníbal Di Salvo, las agudezas de Ulises Petit de Murat y las emotivas palabras de Alfredo Alcón, faltaron respuestas concretas, una respuesta acaba, a excepción de Ernesto Sábato, quien, a través de una carta, propuso la formación de un consejo autárquico y permanente, ajeno a las vicisitudes políticas, integrado por eminentes hombres de la cultura, que dispondría del presupuesto dedicado al cine.

No es nueva la preocupación por el futuro de nuestro escuálido cine nacional, más aún para los productores independientes, estudiantes de escuelas e institutos y cinéfilos de cineclubes, a quienes, al igual que a los profesionales amantes de la expresión artística auténtica, sólo los impulsa la convicción constante de recuperar y desarrollar estratégicamente todos los medios necesarios para hacer un cine, con una sólida base formativa, que asegure su porvenir y libre del temor y la persecución que desata la censura sobre cualquier cosa que se asemeje a una idea. Con el agravante de que el cine arte-industria, necesita de grandes sumas de dinero, y de la avasallan-

te tecnología sin la cual deja de existir; debiendo ser estos elementos manejados por los directos interesados y no por una administración ajena al medio, que ha dado claras muestras de su inoperancia en la materia.

Si bien estas preocupaciones tienen que ver con la crisis "corriente" del cine nacional, fue en la mesa redonda del MACI (que es nota de esta revista) donde llegamos a la conclusión de que la crisis del cine comenzaba a definirse hacia su muerte. Detrás de la suspensión de los créditos a la producción nacional, la aplicación del IVA y el reemplazado de la nunca cumplida ley 20170 por una nueva, seguramente liquidadora, se marchaba ineludiblemente a la quiebra física de nuestro cine.

Para esa misma época también, alentados por la repercusión de nuestra mesa y las diversas manifestaciones de enfrentamiento al desmantelamiento cultural, como fueron las solicitadas a las prohibiciones de *La sartén por el mango* y *Apocalipsis según otros*, sumado a nuestra conexión con el Comité, que ya comenzaba a organizar el acto, nos convencimos de que de ahí en más se abría un camino irreversible. Nos integramos en carácter de adherentes al Comité y tomamos la tarea de apoyarlo. El acto al cual convocaba fue el oxígeno que alentó al MACI, en la perspectiva de que sería no sólo el inicio de la defensa de nuestro cine, sino también el mojón más importante en el proceso de desabrochar el chaleco de fuerza que hoy somete a la cultura toda. Así lo entendimos y por ello propusimos en las dos únicas reuniones en las cuales pudimos participar, la realización de una carta de adhesión al acto, para dirigirla a intelectuales, escritores, pintores, instituciones, estudiantes de cine y arte y público en general. Esto, porque creemos que el cine tiene en muchos puntos específicos un carácter envolvente, con respecto a todas las disciplinas artísticas y por

ser el arte de mayor atracción masiva, incumbe también al público. Se daba así la posibilidad, detrás del cine, de encolumnar a todo el arte y a su directo destinatario, el público, en una sola manifestación contra la crisis que soporta la cultura actual. Lamentablemente, la posibilidad de integrar a la preparación del acto a todos los sectores afectados, la posibilidad de recurrir al público y permitirle su participación directa, a través de su pronunciamiento e integración a los problema como receptor definitivo de la obra artística; no se pudo realizar dentro del Comité, porque se prescindió de nuestra participación como adherentes y fue muy difícil coordinar con éste las tareas preparatorias. Como MACI, nuestro apoyo se expresó en una carta de adhesión. Durante una semana visitamos escuelas, elen-

cos de teatro, personalidades de cine, periodistas, etc. En corto tiempo conseguimos 200 firmas. La carta fue entregada a modo de volante debido a que no fue leída en público, ni su texto ni la lista completa de sus firmantes. Seguimos pensando que la única manera de fortalecer "nuestro acto", es buscando el apoyo de toda la comunidad artística y cultural y ser claros en planteos y objetivos.

Realizando encuentros que nucleen a directores, autores, técnicos, actores, estudiantes; donde se sigan discutiendo nuestros problemas y sus posibles soluciones. Organizando proyecciones, cursos y seminarios. Esta sería la continuidad del acto. Transformar el ámbito cultural en un solo movimiento. El futuro de nuestro cine, de nuestro patrimonio cultural, así lo requiere.

La redacción

El próximo número de *Montaje* corresponderá a febrero-marzo 1981. Estará dedicado a la educación en cine, con la incorporación de los integrantes de *Cuadernos de cine* a la redacción de la revista.



Fauna