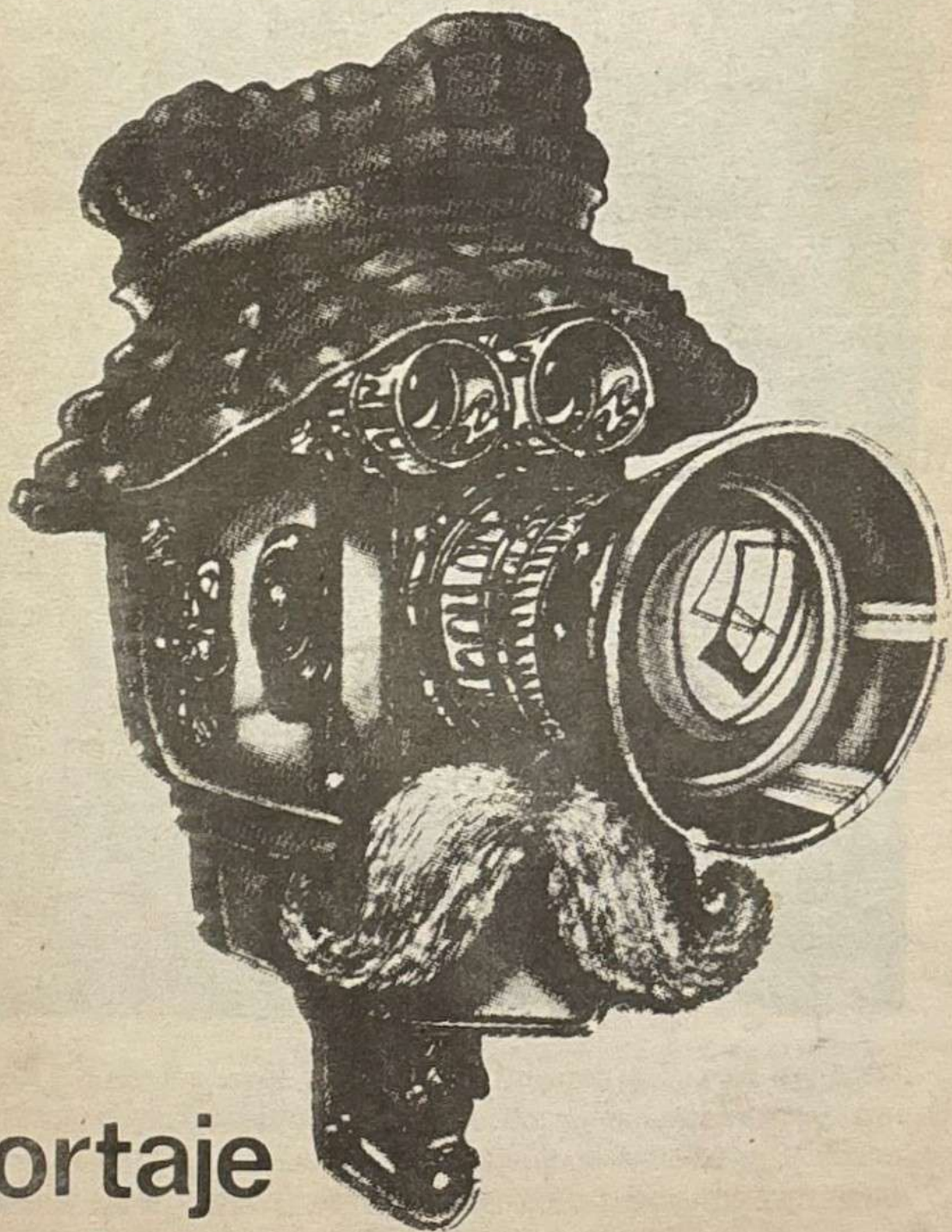


montaje

DEL MOVIMIENTO ARGENTINO POR UN CINE INDEPENDIENTE

Año 1 - Nº 2 - Abril/Mayo 1981 - \$ 6000.-



Reportaje
a la educación en cine



"Prefiero narrar las derrotas, describir las almas solitarias y los destinos destrozados por la realidad. Describo personajes de los que conozco bien su historia. Puede que cada una de mis películas esconda otra: mi verdadera película, nunca realizada, sobre los Visconti de ayer y de hoy."

Luchino Visconti
(1906-1976)

editorial

Este segundo número de *Montaje* estará en la calle a mediados del mes de abril, es decir, con dos meses de retraso de acuerdo a nuestros planes. Podríamos argumentar que tuvimos el receso de verano de por medio, y lo difícil de la situación económica, que es un peso objetivo que aún sobrellevamos, gracias al apoyo de numerosas personas movidas por la avidez de una revista de cine, una manera más de salir del estancamiento en que se ven sumidos el arte y la cultura. Este fenómeno se manifiesta en la necesidad de reedición de nuestro primer número y la aparición de tres nuevas revistas de cine: *Todocine* y *El amigo americano*, en la Capital, y *El Superochista* en Rosario, a quienes enviamos nuestros fraternales saludos.

En la elaboración de este número corroboramos con entusiasmo que todas las expresiones y manifestaciones por resistir al "Operativo Tala" que sufren todos los rincones de la cultura, el arte, la ciencia, o la educación, no han tenido "receso de verano". Por el contrario, continúan y se han extendido los proyectos de trabajo creativo y los intentos de reagrupamiento de esfuerzos para vencer las dificultades. Precisamente hoy, que siguen sin estar dadas las condiciones mínimas para el arte y la cultura y que no se vislumbran posibilidades de cambio.

Para la preparación de nuestra nota central, sobre la educación en cine, tomamos contacto con alumnos y profesores de diferentes institutos y escuelas. Encontramos una gran responsabilidad asumida por ambas partes, que se tradujo en la claridad alrededor de los problemas de la educación cinematográfica, como parte de una estructura que en el país se encuentra desmantelada.

En cine, con sus particularidades, se plantea hoy la misma necesidad que en todos los sectores de la educación: la discusión y la unión para encarar estos problemas.

Tomamos también contacto, en la idea de conocer las dificultades en otras áreas específicas, con la Comisión Coordinadora de *Encuentro de las Artes*, quienes sellaron el año 1980 con una semana de trabajos artísticos, discusiones y debates que unificó a los distintos sectores, incluso a estudiantes y jóvenes realizadores. Siguen la labor con el proyecto de extender para el presente año esta experiencia excepcional hacia el interior y hacia las ramas que, como la literatura y el cine, no tuvieron participación. Coincidimos con ellos en la conclusión a la que arribaron: la necesidad de una Comisión Nacional contra la censura (integrada por todas las organizaciones de la cultura, artísticas e intelectuales). Vemos en la participación del Encuentro de este año y en el impulso de esta conclusión un compromiso para los jóvenes estudiantes y cineastas tanto como para los productores profesionales, compromiso que por nuestra parte ya asumimos.

Las actividades que como MACI hemos venido realizando y los proyectos que tenemos y proponemos a cineclubes, estudiantes y realizadores independientes también se orientan en este camino.

Nuestra primer Muestra de Cine, que se realizó en el mes de diciembre, expresó las inquietudes y las potencialidades de nuestro cine independiente. Aún balbuceante y con errores, nuestra tarea avanza.

Nos vimos también en la necesidad imperiosa de integrar al interior y al gran Buenos Aires a nuestras actividades. Es por eso que proyectamos extender el cine a los lugares donde hasta ahora no llega. A través del impulso a cineclubes y del contacto con realizadores o núcleos cinéfilos que aún no conocemos.

Cuando este número esté a la venta habremos realizado ya nuestra Segunda Muestra, que incluirá materiales de Santa Fe, Rosario, y la nueva producción de Capital.

Planeamos nuestra concurrencia al encuentro anual del súper 8 en Villa Gesell, con una propuesta de unidad, para contrarrestar los problemas que aquejan a nuestro arte y que esperamos sea bien recibida.

Dirección

Evaristo González

Jefe de Redacción

Beto Sánchez

Redacción

Cristian Pauls
Adrián Rivero
Alberto Farina
Yaki Setton
Franco Frascino
Guillermo Chemes
Carlos Vega

Colaboradores

Miguel Grinberg
Juan Carlos Arch
Eduardo Nico
Claudio Minghetti
Ruben Plataneo
Lapachy
Valeria Lartigaux
Julio Real

Arte y corrección

Carlos Tirabassi
Mónica Urrestarazu

Los artículos reflejan la opinión
de su autor.

Registro de la propiedad
intelectual en trámite

Correspondencia a Mompox
1613 - (1134) Capital Federal,
a nombre de Tito Gutiérrez Páez

editorial

En nuestra editorial anterior decíamos que los problemas del cine nacional se inscriben en los problemas de la cultura y la educación, como estructura denigrada en nuestro país. En este verano hemos madurado el problema y comprendemos que la censura en todas sus manifestaciones, y el desmantelamiento cultural-educativo que sufrimos no son ajenos a los innumerables problemas que sufren amplísimos sectores de nuestro pueblo. Seguimos viendo "desmantelar" nuestros más mínimos derechos y entre ellos el del acceso a la cultura, hecho que afecta a público y artistas por igual.

Al respecto, es digno de reflexión el ejemplo dado en agosto de 1980 en Gdansk por Andrzej Wajda, quien filmó *Robotnik '80* (*Trabajador '80*), ligando así el cine a la lucha que desarrollan los trabajadores polacos.

Así como tomamos como punto de referencia el atraso de nuestro cine; es seguramente para artistas e intelectuales de nuestro país, otro punto de referencia el caso citado de Polonia, donde la batalla por la superación de contradicciones sociales la dan en forma conjunta los trabajadores del movimiento *Solidaridad* y los intelectuales.

La Redacción

sumario

Reportaje a la educación:

Hablan los profesores	6
Hablan los alumnos	17
Balance y conclusiones	23
Instituto de Cinematografía de Santa Fe, Juan Carlos Arch	26
Nelson Pereyra dos Santos: En búsqueda de un cine popular .	28
Sobre el cine de terror (primera parte), Alberto Farina	33
Cómo nos llegan las películas, Miguel Grinberg	38
David J. Kohon	40
Historia del Cine Argentino (segunda entrega), Juan Carlos Arch	47
Críticas	51
Informaciones	67



REPORTAJE A LA EDUCACION

Reunimos en sendas mesas redondas a seis de los más destacados docentes de cine de nuestro país y a ocho alumnos de distintas instituciones de enseñanza cinematográfica. Los profesores reunidos fueron: Simón Feldman (quien estudió en el IDHEC, en Francia, becado por el Fondo Nacional de las Artes en la Cátedra de Pedagogía del IDHEC y ORT -TV-, ex profesor de la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata, de la Escuela de Cine de la Universidad de Córdoba, del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral y del Centro Experimental de Cine del Instituto Nacional de Cinematografía, actual director de la Cine Escuela Buenos Aires, realizador de largos y cortometrajes), Oscar Gamardo (egresado de la Escuela Superior de Lodz, en Polonia, ex profesor de la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata, de la Escuela Panamericana de Arte y de varios talleres), Carlos Galettini (profesor de la Cine Escuela de Buenos Aires y realizador de varios largos), Ariel Baldrich (ex profesor de la Escuela de Arte Dramático y Bellas Artes, actual profesor de la Cine Escuela Buenos Aires), Manlio Pereyra (ex coordinador del Museo Municipal del Cine, director de estudios del Grupo Profesionales del Cine de la Escuela Superior Cinematográfica), Ariel Sandoval (egresado de la Asociación de Cine Experimental, director del Instituto de Realización Cinematográfica Argentina -IRCA-). Los Sres. Víctor Iturralde y Rodolfo Hermida no pudieron asistir.

Los alumnos que participaron en la mesa respectiva fueron: Ricardo Artesi (ex alumno del Museo Municipal del Cine, Escuela Panamericana de Arte e ingresante de la Escuela de Arte Cinematográfico -EDAC- de Avellaneda), Eduardo Rodinoz (alumno de EDAC de Avellaneda), Carlos López Mena (alumno de EDAC de Avellaneda), Fernando De Gregorio (ex alumno del Museo Municipal del Cine), Eduardo De Simone (ex alumno del Museo Municipal del Cine), José María Ñanco (alumno de 2do. año del Instituto Nacional de Cinematografía), Miguel Abal (ex alumno del Taller Experimental de Cine) y Eduardo Nico (ex estudiante del Museo Municipal del Cine y Escuela Panamericana de Arte, y actual integrante del Taller de Investigaciones Cinematográficas).

Hablan los profesores

—¿Cómo evolucionó la educación cinematográfica en Argentina desde sus comienzos a la actualidad?

Feldman: —Creo que ha seguido el curso de las actividades cinematográficas en general, con esta diferencia: hasta el '60 la enseñanza era únicamente práctica, se aprendía a hacer cine en los estudios. Había alguno que otro cursillo suelto, pero para nada sistemático.

Uno de los primeros cursos sistemáticos fue organizado por la Asociación de Realizadores de Cortometraje, fundada a fines de 1955. Una de sus principales tareas, además de empujar constantemente para que hubiera protección al corto y por una Escuela Nacional de Cine, era dar cursos.

Luego hay que citar la Escuela de Cine de Santa Fe, de la Universidad del Litoral, la Escuela de Cine de La Plata, también dependiente de la Universidad. Fernando Birri en Santa Fe y Monneo Sanz en La Plata. Luego la Escuela de Cine de la Universidad de Córdoba. Hubo también una Asociación de Cine Experimental que durante muchos años formó gente con mucha seriedad, con los medios que disponía en ese momento. De modo que hubo un crecimiento.

El Centro Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía empezó a funcionar en el '65. Durante todo este tiempo hubo además cursos privados, que abarcaban distintas especialidades: fotografía, guión, etc.

Actualmente las escuelas universitarias que mencioné fueron cerradas, salvo la del I.N.C. y la de Avellaneda.

—Señor Gamardo, usted también fue profesor en la Universidad de Cine de La Plata. ¿Nos podría contar algo acerca de esa experiencia?

Gamardo: —Mi conocimiento concreto sobre lo que fue la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata, en cuanto a sus propuestas, en cuanto a su nivel de relación Escuela de Cine-Escuela de Bellas Artes-Universidad y alumnos de cine, puedo hablar en dos niveles: por un lado el conocimiento periférico hasta fines del '71, cuando obtuve las cátedras, y desde 1972, su profundización, cuando comencé a dar clases.

La Escuela surge en La Plata impulsada por Monneo Sanz, por iniciativa suya y de un grupo de gente con gran ímpetu, con ansias de brindar muchas cosas que a veces el país no ha permitido que se fueran brindando, sin formación cinematográfica más que la dada por la práctica. Así se fue formando un grupo de gente que tuvo en sus primeros años una trayectoria diferente de la gente de la Escuela de Santa Fe. Había dos tendencias que reflejaban orientaciones cinematográficas de los años '60. Mientras La Plata tendía a un cine de autor (cuyo principal centro era Buenos Aires), en Santa Fe la gente de Birri se inclinaba por el documentalismo.

En la época que yo ingresé a la Escuela de La Plata (1972), coincidente con mi llegada desde el exterior, hallé un país enfervorizado donde la gente, todos, nos sentíamos dueños de nuestro destino, habíamos aferrado una espe-



Simón Feldman y
Oscar Gamardo.

ranza, habíamos salido a la calle con esa esperanza bien al frente, creíamos que de ahí en más todo iba a ser nuestro. La Escuela de La Plata estaba pasando por una etapa de grandes cuestionamientos, pero de gran euforia. Incluso se cuestionaba su historia anterior. Se cuestionaba con todas las faltas de respeto y de tolerancia características de la década del '70, que fueron muy productivas en algunas cosas y negativas en otras. Se cuestionaban los hombres, la orientación, el rol del cine dentro de la universidad, la función social del cine, etc.

Yo venía de Polonia, un país donde no había grandes conmociones sociales, que vivía el tiempo tranquilo de las épocas estabilizadas. En 1964 yo había obtenido una beca para estudios completos en la Escuela Superior de Cine de Lodz. Se estudian allí cuatro carreras: realización integral de cine, teatro y TV; iluminación integral de cada uno, producción y actuación (esta última sólo para alumnos polacos). La carrera de producción es sólo para alumnos de países socialistas. Esto se debe a que estos países tienen leyes de cine muy similares entre sí. Las de realización e iluminación son para alumnos de todo el mundo, están ocupadas en un 40 % por alumnos extranjeros.

Al toparme con nuestra realidad había dos problemas: uno era el de mi desarraigo personal, típico ejemplo del pequeño burgués porteño, intelectualoide, formado en pequeños grupos de cine, teatro y cineclubes, que creía antes de irme (por algunas experiencias cinematográficas que había tenido), que el descubrimiento del cine estaba bajo mis hombros sudorosos y que los dioses del Olimpo me iban a ayudar para que el cine me perteneciera. *En realidad el cine no nos pertenece sino que nosotros pertenecemos a él, el cine es una actitud frente a la vida.* Me encontraba, entonces, con un país que no era el país que yo soñé, no era el que añoraba estando afuera. Tampoco era el país que había dejado.

La segunda cuestión eran las ansias de participación de un joven, que se había ido de aquí a los 21 años y volvía a los 30. Estos deseos y expectativas fueron cubiertos totalmente por la Escuela de Cine de La Plata y su gente, guardando una profunda gratitud para cada uno de los compañeros que tuvimos allí,

independientemente de las grandes peleas que tenía cada uno de nosotros. En esa época, en La Plata, intentábamos replantear los fundamentos de la enseñanza cinematográfica. Como consecuencia de ese replanteo, la Escuela tuvo una trayectoria accidentada, pese a todos sus conflictos, hasta el año 1976; cuando por un decreto ley esa trayectoria fue truncada y se determinó la inmediata y futura extinción de la Escuela, como primeramente había ocurrido con la Escuela de Cine del Litoral, luego con Córdoba, La Plata y finalmente con el Instituto, que recién se formaba, en la Universidad de Lomas de Zamora y que estaba a mi cargo (se llegó sólo a comprar la casa y después todo quedó en la nada). En La Plata se había podido intentar una línea de formación diferente a la trayectoria de la Escuela. Eso se había planteado en cursos de ingreso distintos a los que se hacían hasta entonces, en una reestructuración de materias por áreas pedagógicas y fundamentalmente en una reestructuración de la Escuela de Bellas Artes que en el '74 se transformó en la Facultad de Artes y Medios de Comunicación. Un curso de ingreso que lamentablemente se realizó una sola vez y que era el principio de un replanteo de la forma de integración de las artes en una facultad. No sólo no existían cupos de ingreso sino que por resolución del rectorado, ese año se becaron a 18.000 alumnos que ingresaban. Este curso perseguía un replanteo de la formación cinematográfica bajo la siguiente consigna: "Importa redescubrir la realidad, tomar su medula, despejar lo fundamental de lo accesorio y reconstruir sobre esta base un nuevo conocimiento totalizador, independiente, creativo y transformador".

—¿Qué posibilidades habría hoy de una facultad de Arte Cinematográfico en nuestro país?

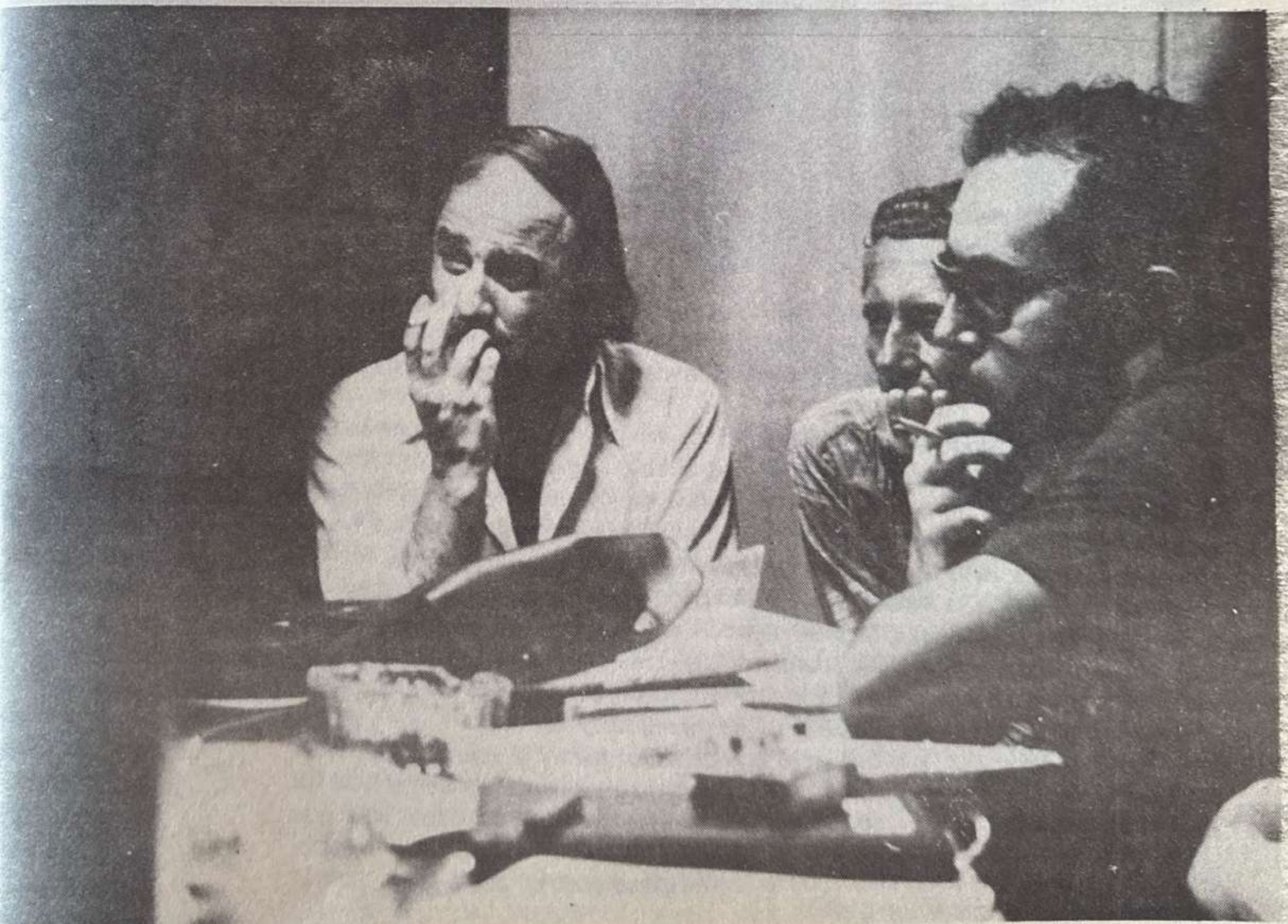
Ariel Sandoval: —Yo creo que habría que replantearse el problema de la educación y cómo viene la mano con respecto a la misma. Hay dos formas de hacer cine: la forma industrial, que como todos sabemos está en vías de extinción y por otro lado la forma artesanal, que generalmente es la que se practica en las escuelas, que practica también la gente que hace cine por su cuenta. Es necesario entonces un replanteo de cómo se estructura la educación. Nosotros, creo, vamos a educar en función de que la gente trabaje y que ese sea su modo de vida. Hay que ver cómo establecer que la industria cinematográfica funcione en la Argentina. Este es un problema eminentemente político y que lo tenemos que tomar todos los que estemos vinculados al cine. Hay un hecho que creo que es conocido por todos que es la sustracción del 10 % de la recaudación de boleterías que iba destinado a la industria. A esa industria accedía, aunque sea de forma muy limitada, gente que provenía de las escuelas de cine. Esto aparentemente ya no va a ocurrir más, o sea que la gente que estudie cine va a quedar dedicada a hacer sus pequeñas producciones, pero no va a poder hacer de este oficio su modo de vida. El problema sería lograr que se le otorguen nuevamente los fondos al Instituto y que sean administrados por una especie de consejo que

podrían integrar Asociación Argentina de Actores, Argentores, D.A.C., estudiantes de cine, S.I.C.A., escuelas de cine, etc. Creo que a partir de allí recién se podría hablar de la posibilidad de una Facultad de Cine.

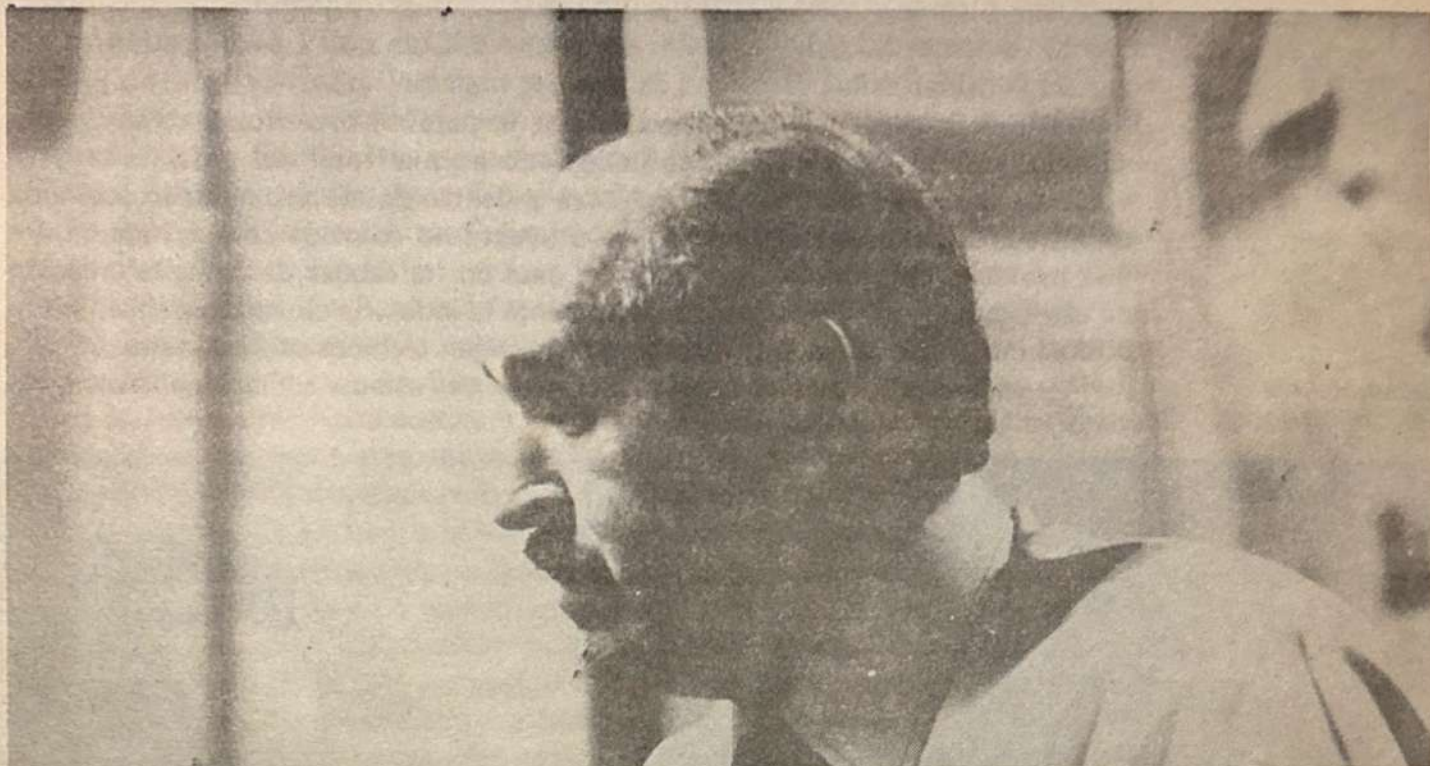
Ariel Baldrich: —La facultad de cine es para mí una utopía total. Su posibilidad estaría dentro de un contexto educacional total del país, de un proyecto de lo que se quiere que el país sea y dentro de ese proyecto se acomoda un esquema educacional. Mientras ese proyecto no coincida con las inquietudes que ustedes plantean, va a ser raro que pase por la cabeza de nadie la creación de esa facultad. Si vemos que no se fomenta la industria cinematográfica, es imposible instrumentar una facultad de donde salgan técnicos profesionales.

—¿Cómo se podría otorgar el interés del estado en la enseñanza cinematográfica?

Carlos Galettini, Ariel
Pandoval y Ariel Baldrich.



Manlio Pereyra.



Ariel Baldrich: —Yo creo que la primera propuesta que habría que hacer al estado es que recupere el interés por la industria cinematográfica, después recién se interesaría por la formación de la gente que va a integrar esa industria.

Oscar Gamardo: —Yo disiento con los amigos respecto a lo que se debe perseguir en la década del 80. Pienso que el cine es más que una industria. El hecho de que haya un movimiento tan grande de jóvenes interesados en aprenderlo, que existan secciones constantes en la prensa dedicadas mal que bien al cine como otros fenómenos afines, demuestra que éste es algo más que lo que atañe únicamente a la industria. Es la industria y algo más. En esta década habría que intentar reclamar la promulgación de una ley orgánica del cine que normatice y regularice el funcionamiento del cine como fenómeno integral en la Argentina, no solamente a una industria tradicional que sirve para alimentar los circuitos comerciales de exhibición y distribución.

Hoy se debe clarificar qué es lo que debemos pedir, lo que hay que tener en claro como frente de acción de nuestra actividad es vencer la barrera de los círculos cerrados que indudablemente venimos siendo hasta la fecha. Hay que integrar la actividad cinematográfica a lo que es la actividad social de nuestro país a fin de que el espectador puede identificarse con esa gente que ve en la pantalla.

Manlio Pereyra: Yo querría decir que La Plata sacó veintidós promociones de alumnos y los resultados fueron magros. Así que a un interventor, que entiende las cosas muy elementalmente, le fue bastante fácil cerrarla. Habría que hacer un análisis de por qué pasó esto. Yo pasé treinta años (cambiando un poco de tema) en la Secretaría de Cultura de la Municipalidad y me di cuenta de que al nombrar "cine" sienten un tufillo subversivo, así que cualquier cosa que sea ignorar el cine, mejor. Mi experiencia está en el Museo del Cine donde empezamos a hacer cursos, y en el momento en que se pretendió tocar una cámara y empezar a filmar, terminaron conmigo y me sacaron violentamente. Se llegó a dar una orden un día en el que teníamos que empezar a filmar a las nueve horas, a las nueve menos cuarto nos avisaron que no podíamos filmar.

—¿Piensan que actualmente se cuenta con la infraestructura, el personal y los medios necesarios para enseñar? ¿Qué es lo que falta?

Manlio Pereyra: —Todo. No hay nada.

Simón Feldman: —La pregunta anterior tiene relación con esto. Si hablamos de universidades de cine, si hablamos de la industria del cine, estamos hablando de una parte del fenómeno cinematográfico. A mi juicio, el problema está no sólo en no tener una facultad sino en que cada uno de esos fenómenos se llega a hacer abstracto porque está muy limitado. Tenemos que empezar no pensando en la universidad, sino pensando en el cine como un fenómeno integral, artístico, informativo y formativo, pero siempre como un fenómeno global. Inmediatamente saltan a la vista dos aspectos muy importantes: por un lado la sectorización, el hecho de que casi toda la gente quiere estudiar cine para ser director y filmar películas de largometraje, y por otro lado que todo, o casi todo, se concentra en Buenos Aires. Además, por más infraestructura que haya, si toda la gente que estudia en las escuelas termina de estudiar y se queda con los brazos cruzados, esto resulta totalmente negativo porque lo que va a crear son personas frustradas.

Yo hice un proyecto concreto que publiqué en un libro que se llama *Centros Regionales de enseñanza, producción y exhibición*. En él decía que hay que diseminar la producción y la enseñanza por todo el país. Yo he enseñado en Córdoba, en Santa Fe, en La Plata, y allí llegaban alumnos de Tucumán, Chaco, Santiago del Estero, Mendoza, Chubut, etc. El problema tiene que ser integrador en un sentido geográfico, humano y de normalización económica. ¿Ustedes saben qué es estudiar cine para un muchacho de Neuquén, Jujuy o Chaco? La única forma posible de enfrentar estos problemas es la formación de esos Centros Regionales donde la escuela, por llamarla así, está integrada al contorno social, geográfico, no sólo en la enseñanza sino en la investigación, en la producción, en la exhibición, es decir, servirían a su contorno: salud pública, industrias, etc., lo que permitiría que todo lo que se va estudiando tenga una aplicación concreta, inmediata, en el contorno de la persona que está estudiando. Entonces



hablar de la universidad es sólo un aspecto, hablar de la industria también, y hablar del centralismo porteño es *el aspecto*. No sé si queda claro.

—Sí, pero lo que usted plantea es un hecho eminentemente político. ¿Cómo se implementaría, por ejemplo, el mantenimiento de esos centros regionales?

Simón Feldman: —Se autofinanciarían mediante una producción que, destinada al contorno, realizarían los egresados con la ayuda de los alumnos. Por otro lado, pienso que no se pueden pretender medios más allá de lo que ofrece el lugar. Por ejemplo, si no tenemos un proyector ni una cámara de 35 mm. en el Norte, la solución no es ponerse a llorar, sino comenzar a trabajar con lo que se cuenta, es decir, partir de lo posible, sea súper 8 o 16, que sirven perfectamente a nuestras intenciones y así ir ensanchando nuestra infraestructura. Es una cuestión de tiempo.

A mi juicio el problema más grave que se debe afrontar es la falta de continuidad. Para dar un ejemplo está el National Film Board de Canadá. Se fundó en el año '39, creo, en un viejo galpón, con poco dinero y a partir de allí la planificación, la organización, la financiación de ese instituto canadiense fue constante, es decir no estuvo sometido a los cambios de gobierno o de ministerio. Ustedes saben que uno de nuestros "hábitos nacionales" es que cada persona que llega, trata de hacer algo nuevo y borrar lo que se hizo antes. El resultado entonces del National Film Board es que hoy Canadá es una potencia cinematográfica. Lo mismo pasa con Australia porque hubo continuidad.

Ese es uno de los problemas más graves: no hay plan que aguante. De pronto un funcionario tiene iniciativas para conseguir el dinero, sabe organizar, pero ni siquiera hace falta que cambie el gobierno, sólo su superior inmediato, y hay una barrida que borra del mapa todo lo anterior.

Ariel Sandoval: —Perfecto, Simón, pero lo que necesita tu proyecto es un período de estabilidad económica aparte de la estabilidad política que vos referías y eso por tradición en la Argentina es imposible. Yo antes me refería al problema de la industria cinematográfica no porque pensase que es el único problema sino porque me parece el más inmediato y que incumbe a la gente que hoy sale de las escuelas. No desconozco que la crisis es más global, lo que ocurre es que en las actuales circunstancias, tu proyecto me parece impracticable. Hay un contexto que lo impide totalmente.

Gamardo: —Yo estoy totalmente de acuerdo con Simón. Creo que nos estamos asustando antes de comenzar la actividad concreta, creo que empieza-

mos por ver la dificultad subestimando la posibilidad. Estoy de acuerdo en regionalizar la actividad cinematográfica argentina, y no sólo quedándonos en la producción, sino ensanchándola a la exhibición. Ese es el camino de la autofinanciación. Que hoy en día haya menos interés por el cine de arte, no significa que no exista una necesidad sino que hay un adormecimiento.

Referido al aprendizaje, a la formación no sectorizada de cine, disiento aquí con lo que apuntaba Pereyra, si de La Plata salieron veintidós promociones y no veintidós grandes directores de ninguna manera ha sido un fracaso. De todos los centros cinematográficos no sólo deben salir directores sino también divulgadores del cine, pedagogos, técnicos, etc.



Oscar Gamardo.

El caso es que hasta no tener en claro qué es lo que pretendemos de este fenómeno llamado cine, no sabremos más que pedir migajas de algo que en algún momento nos darán, para que otros nos las quiten. Porque, cuidado, en algún tiempo se luchó en el Instituto por una ley para que la taquilla pagara la producción nacional, esa lucha muy bien inspirada, heroíca, de la Asociación de Cortometrajistas y demás instituciones, sirvió para que ese 10 0/o, justificara, nada más, las transfugas de producción de mucha gente actualmente, y esta muerte en lenta agonía del cine argentino que hoy vemos.

Si nosotros empezamos a ver más claro qué es lo que pretendemos, observemos que no sólo tenemos medios de producción cinematográfica, caso del súper 8, sino de aprendizaje más integral, por ejemplo, apropiándonos de la prensa, caso concreto esta revista de un movimiento y saliendo con ésta a la calle. Si observamos que podemos crear circuitos no convencionales de producción, distribución y exhibición (ya que los existentes sólo tienen el fin de hacer del cine un negocio); estamos hoy en condiciones, por la juventud que viene detrás de nosotros, de apropiarnos de esas formas alternativas que son sumamente válidas.

Hoy no podemos pedir lo que se pidió en el '50 o el '60. Aquí se dijo que pedir una universidad de cine era una utopía, *yo creo que es hora de que todas las utopías se conviertan en nuestras banderas*, que esa utopías se las hagamos conocer a todo el mundo y golpeando todos los tambores. Pero al mismo tiempo es hora de saber que con las utopías hay que romper los huevos, para ir haciendo la tortilla —al mismo tiempo— con las cosas que tenemos a nuestro alcance. De lo simple a lo complejo, ir creciendo.

—Volviendo al tema de la formación: ¿están preparados los profesores artística y pedagógicamente para dar esta formación?

Pereyra: —Puedo hablar solamente de los profesores con los que he trabajado. Teniendo como premisa que los profesionales tradicionales, primero son médicos, abogados, ingenieros y luego docentes, lo primero que intenté fue recurrir a los profesionales. O sea que la mayoría son profesionales y no docentes. Así ha habido profesores que les costó el trato con los alumnos, como también alumnos que los tienen con determinados profesores. Ha habido progresos, no es lo mismo Aníbal Di Salvo, que es un profesional, dando clases hace dos años, que ahora.

Viendo estos problemas, siempre pretendí que el alumno, aunque sea parcialmente, se formara como docente. Así surgieron ayudantes de cátedra de los alumnos de años superiores, llegando incluso a dar ellos los cursillos de ingreso. Pienso que debería haber una escuela que forme docentes, en la Argentina casi no existen.

—¿Se prepara al alumno sólo técnicamente o también en lo artístico? ¿Cómo se balancean estas cuestiones?

Galletini: —La falencia que noté, en mi corta experiencia como profesor de cine, es que en la mayoría de las cosas faltaba poner el énfasis en la manera de narrar, yo pienso que un filme es esencialmente una narración. Hay sin duda un buen manejo de la teoría de la imagen, pero cómo desentrañar el nudo dramático de la historia es la falta principal. Eso no sólo ocurre en la escuela sino en la vida profesional.

Cabría agregar la insuficiencia en el trabajo con los actores, que también es problema general del cine argentino.

—¿Influye en la docencia la actual presión de la censura? ¿Cómo?

Baldrich: —Yo creo que no nos podemos extraer del contexto en el que estamos. Influye peligrosamente por la autocensura que tenemos incorporada. Es difícil separarnos de la censura que nos imponen, lo es más sacarnos la autocensura, que obedece a largos períodos en donde se nos va cercenando nuestra manera de ser y de actuar.

Por supuesto, estamos en una actividad expresiva y tratamos de ser lo más auténticos posible. Pero la censura la tenemos incorporada y es una gran traba.

Por experiencia, la gente joven representa la anticensura, desde el primer guión que proponen vemos la protesta, la denuncia. No hay sutilezas, y es natural que así suceda con la juventud, y es allí donde actúa también la censura. Para que esa energía no choque con la realidad adversa, uno intenta más que censurar, colocar estas inquietudes en la realidad, no olvidarse del contexto. Buscar formas operativas para moverse en este contexto.

Sandoval: —Yo coincido plenamente, el problema más grave es la autocensura, sobre todo en la educación. Pero, *sí*, considero que eso no debe ser una constante, debemos tratar de vencer la inercia. Yo desde mi puesto de docente le digo a la gente que ejerza la libertad que le pertenece. Si no empezamos por eso dudo que avancemos algo.

Galettini: —Yo creo que hay que diferenciar la enseñanza de la expresión. En la enseñanza no creo que deba haber ningún tipo de traba. Es lo mismo enseñar con un texto de Palito Ortega o uno de Costa Gavras, las reglas de la realización son las mismas, no devienen del producto, sino de ellas mismas y rigen determinados géneros.

Pasado un tiempo y obtenido ciertos conocimientos, si el alumno continúa con la idea de la denuncia y sólo eso, olvidando lo aprendido respecto a lo específicamente cinematográfico, habremos fallado. Dar respuesta a los problemas socio-políticos del momento, de manera directa, sin sutilezas, es lógico; sobre todo en la juventud (esto pasó con la mayoría de la gente de la década del '60, que desde el absurdo hasta el realismo, porque el contexto lo permitía, abarcó estos temas), y es totalmente válido, pero si las intenciones no pasan de eso y olvida que se está trabajando con un medio artístico, la enseñanza habrá errado.

Gamardo: —A mí me gustaría volver sobre el punto de la formación cinematográfica, ya que lo considero esencial. Pienso que no hay educación neutra, entonces habría que preguntarse qué escuela de cine queremos. En todos los países del mundo nos toparemos inevitablemente con contextos determinados y con educación dirigida por intereses ideológicos en pugna. En mi proceso de aprendizaje por los países del mundo y como ciudadano de un país específico, tampoco soy neutro. Entonces mi planteo, como docente cinematográfico, lo he hecho a través de preguntas esenciales sobre lo que hace —hoy y aquí— al plan de enseñanza. Desde allí pienso que hay tres planteos principales, que en la formación cinematográfica tradicional no se tenían muy en cuenta. El alumno es una entelequia en tanto no se convierte en una realidad que patatea, grita y exige. Y de ahí muchos de los problemas que los docentes tenemos en nuestra confrontación con los alumnos. El alumno viene con expectativas concretas, necesidades específicas y posibilidades reales desmesuradas o no, ante las cuales tenemos que responder. Si como docentes queremos sistematizar una relación docente-alumno tenemos la *obligación* de comprometernos con una formación determinada, pero al mismo tiempo de respetar la necesidad de *re-*

sensibilización perceptiva del alumno, (que es ciudadano de un mundo que mutila la sensibilidad humana), tratar de *fomentar la capacidad crítica* del alumno (para que en su desarrollo crítico sea él quien pueda tener las mejores armas para apreciar tanto lo propio como lo ajeno) y *alimentar la creatividad* de éste sin ningún tipo de mordaza ni apriorismo, para que alcance a decir *su propia palabra*, aunque luego se rompa, como afirmó un filósofo alemán. De ahí que por mi formación, por mis principios y por mi temperamento no creo en las escuelas que nucleen profesionales o no que se proponen el dictado de algo, que pudo ser válido en un momento de aprendizaje y para la experiencia que ellos ya tuvieron.

Con un grupo de gente hemos tratado de elaborar un camino de aprendizaje sistematizado partiendo de la clarificación de estas premisas. Desde allí en más y especificando en primer lugar que en todo aprendizaje artístico importa la resensibilización perceptiva del individuo, se impone fomentar su capacidad artística y cultivar su expresividad. Desde esos principios recién entonces puedo justificar un funcionamiento docente.

—Para terminar, ¿qué futuro le ve cada uno de ustedes a la enseñanza y al cine en nuestro país?

Pereyra: —Hay que pelear y nada más.

Sandoval: —Yo creo que a pesar de las condiciones adversas va a haber un incremento en la enseñanza de cine. Pero quiero reflexionar a manera de advertencia, que sobre todo en este tipo de enseñanza debemos respetar y acentuar el grado de libertad del alumno para posibilitar el desarrollo creativo del mismo.

Baldrich: —Yo diría más que nada una expresión de deseo, coincido con Ariel en que hay un creciente interés por el estudio del cine y espero que las escuelas se vayan desarrollando con planes más integrales.

Galettini: —Lo mío es una expresión de deseo: que el alumnado y los docentes organicen, sistematicen su propia experiencia.

Gamardo: —Yo voy a citar a dos de los que venero como entre los más grandes creadores argentinos. Roberto Arlt dijo: "El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo"; y Homero Manzi escribió que una vez en la vida tuvo que elegir entre "escribir letras para los hombres o ser un hombre de letras". Creo que en la actividad artística en general el porvenir será de aquel que tiene fuerza de voluntad y prepotencia y que por otro lado tenga presente qué es lo que quiere hacer, cuál es su gente y a qué país aspira.

Feldman: —Yo realmente prefiero no hablar del futuro porque al futuro hay que construirlo.

Reportaje de Adrián Rivero y Beto Sánchez

Hablan los alumnos



—¿Cuál es la visión general que ustedes tienen acerca de la enseñanza cinematográfica en nuestro medio? ¿Cuáles creen que son los principales problemas?

—Es una cosa demasiado amplia. Por el lado de mi experiencia personal como alumno diría que ha sido deprimente. Pienso que el nivel de la educación en cine es un desastre. El problema fundamental pasa por la falta de profesores y falta de grupos con un interés profundo en aprender cine. Esto no quita que haya excepciones, pero de mi experiencia puedo asegurar que no hay *un* profesor de cine, en el sentido integral del término. Por lo general son tipos recauchutados: profesionales con cierta trayectoria, pero que tienen muy poca idea de pedagogía. Pensar que para aprender cine hay que hacerlo con los profesionales es un error.

Igualmente atribuir a la falta de profesores los males de la educación es parcial. Creo que los problemas de las escuelas de cine apuntan a una situación más general, que es la situación actual del país. Es decir a los problemas económicos y educativos ya que de allí parten, no sólo los problemas de la educación de cine, sino de todas las áreas. Quizás el cine esté un poco más tocado.



—Mi experiencia en EDAC es distinta. No pienso que haya un problema de profesores o por lo menos no tanto. Es un problema del cine en general. Es la tan mentada "crisis del cine nacional".

Sobre mi experiencia en EDAC puedo decir que la escuela funciona como un gran taller. Con una dinámica que permite solventar problemas de profesores, alumnos, programas, equipamientos, etc. La dirección está bastante atenta a las inquietudes de los estudiantes. Esta organización dinámica permite sacar materias, agregar o modificarlas.

Los problemas obedecen a la raíz de la crisis cultural de nuestro país. A muy poca gente se le ocurre hoy estudiar cine. A los pocos que se nos pasa por la cabeza nos cuesta mucho. Se dan entonces situaciones extrañas, por ejemplo: el alumno de cine que no se le exige, no trabaja. Es como que le tenemos miedo a la libertad, cuando la tenemos no la aprovechamos. Esto da que pensar, ¿no? Es un poco más profundo de lo que creemos.

Aparte están los problemas de censura y autocensura. EDAC en este momento tiene apoyo estatal y por tanto debe atenerse a determinados lineamientos. Yo creo en la enseñanza oficial, pero desgraciadamente el subsidio que recibe la escuela es insuficiente, eso implica que paguemos un arancel. Esto no quiere decir que la escuela sea privada (aunque se pague) porque ahora la universidad también es paga. Digamos que la educación en general tiende a privatizarse, o a semi-privatizarse y EDAC entra en ese marco.

—¿Crées que EDAC es un modelo de escuela oficial?

—No, pero hay que contemplar que recién se inicia el trabajo y lleva dos años. En algunos años más a este ritmo, podemos tener un buen modelo. Seguro que si el Estado apoyara a fondo esto se podría lograr en muchísimo menos tiempo.

—Para mí el principal problema por el cual las escuelas de cine no tienen la atención que merecen, es por la crisis del cine nacional. ¿Para qué va a haber alumnos si cuando se reciben no trabajan? ¿Para qué sirve la educación entonces? ¿Para irse del país?

No escapa esto a la crisis general de la educación. En el cine es tan problemática o más que en cualquier otro sector. No hay campo de acción para los egresados.

—¿Hay diferencias entre los estudiantes de carreras tradicionales y el estudiante de cine o arte en general?

—En principio somos todos estudiantes, jóvenes en formación. Ahora bien, las carreras tradicionales son prioritarias y tienen aún cierta atención por parte del Estado, aunque pobre. El cine no es considerado por el Estado como "importante", eso es una carencia. Pero si contamos con un país donde la situación económica es desesperante, no podemos esperar que se le dé prioridad a la industria cinematográfica o a la cultura en general.

—Esa falta de interés del Estado debe suplirse con el trabajo de los que queremos hacer cine. Creo que se puede montar una alternativa de trabajo. Es la única manera de superar un problema que excede los marcos del cine.

—Claro, pero más allá de nuestra voluntad y esfuerzo, hay una falta total de incentivos. Ni las escuelas, ni los estilos, ni los nuevos métodos, ya conocidos en otros países, pueden evolucionar aquí si no se trabaja.

—Yo estoy de acuerdo con todo lo que se viene planteando, pero creo que nosotros debemos crear una alternativa y estamos lejos de hacerlo. Me refiero a los últimos materiales de súper 8 filmados por estudiantes. Hay una gran incoherencia en cuanto a planteos temáticos. No hay propuesta alternativa si no profundizamos en los temas, que es lo que el cine profesional no hace o no puede hacer. ¿En qué medida planteamos cosas en nuestros filmes?

—¿Piensan que están equilibrados en la enseñanza actual lo teórico y lo práctico?

—Mirá, por lo que conozco, no, en la mayoría de los casos predomina lo teórico. Es lo que se decía del problema económico y la falta de medios. Personalmente trato de suplir la falta de práctica en la escuela con mi trabajo extra. No hay que quedarse con la teoría. El cine se aprende filmando. Viendo o estudiando, pero esencialmente haciéndolo. Hay muy pocos lugares donde se le da verdadera bola a la práctica.

—El problema es que para practicar hay que tener con qué. Así sea súper 8, práctica es tener la cámara y gatillar mucho (como mínimo), y eso es muy caro. Las escuelas no tienen equipo para todo el mundo, no hay a tu disposición los medios mínimos indispensables.

—¿Hay equipo de cine en las escuelas, además del equipo súper 8?

—La mayoría, creo, salvo el INC, no tienen equipos industriales y si hay 16 mm. no se usa por los altos costos.

—El INC lo tiene pero no se usa por esa razón. Tampoco el laboratorio fotográfico. No sobra, pero hay, 35 mm., 16 mm., y ahora dos equipos de video. El año pasado filmamos un minuto de 16 mm. blanco y negro. . . (risas)

—Avellaneda tiene súper 8 y video.

—En el Museo directamente no se filma, los prácticos son: guión, montaje y crítica. Se puede tomar como alternativo por las limitaciones que hay.

—¿Cómo se podría lograr el interés del Estado para con la enseñanza de cine?

—Este tipo de Estado no se va a calentar en la cultura y menos por el cine, es contradictorio plantear eso. Puede que otro gobierno dé más atención al arte, pero no éste, creo que está bastante demostrado.

—No sé cómo se puede lograr interés. La educación y el arte tienden a ser, cada vez más, para una elite, y si a eso le sumás que es una elite censurada. . . el



arte es sospechoso, el cine también. No sé. El presupuesto para cultura es del 4 0/0. De ahí arranca la cosa.

—Es utópico pensar que el Estado se ocupe del cine. El cine es un arte popular. Hay un cine comercial de 35 mm. pero hay otro cine que también importa y es aquel al que todos tenemos acceso: el súper 8. El cine, entonces, debemos ser nosotros. Si el cine está muerto, isaquémoslo a flote!

—Pero, ojo, que el súper 8 de hoy tiene una carencia temática y técnica terrible. Es necesario gestar un movimiento, así sea de súper 4 pero con una fuerte base temática y expresiva, consustanciadas con una realidad que nos es propia. Esto pasa en cualquier paso. El súper 8 es una alternativa, pero, ¿por qué es la única posible?, está lejos de ser lo ideal. Jamás podremos equipararlo al 35 mm. o hacerlo competir con él. El súper 8 no es alternativa si no se masifica y eso, en las actuales circunstancias, es imposible. Se puede, sí, mejorar lo hecho: crear una estructura para el súper 8 y ensanchar sus actuales posibilidades.

—El problema temático es también un problema de desarrollo personal. Se va a superar en la medida que sigamos produciendo. La mayoría de nosotros recién empieza a filmar y encarar temas serios exige un proceso de maduración.

—¿Con qué intención estudian: para ser realizadores o técnicos? ¿Las escuelas los preparan para esos objetivos?

—La idea inicial siempre es la de ser realizador, luego se especifica o se mantiene. Por lo general se sale capacitado, claro que dentro de las limitaciones. Debería prepararse al alumno para su ingreso al campo profesional, pero ahí volvemos al tema anterior.

—Yo soy ex de varias escuelas. En este momento este problema está en manos de uno. Ante la falta de una buena orientación, la formación corre en un 50 0/0 por nuestra cuenta. Saber aprovechar las oportunidades que se presentan es fundamental. Esto es un problema bastante grave, porque si un pibe es un poco falto de iniciativa, experiencia o carácter, se queda en banda. La formación hay que pelearla. Por ejemplo yo, este año, voy a entrar al INC. ya sé lo que me espera ahí (risas) pero se puede sacar algo de jugo a lo poco que nos ofrecen.

—¿Qué opinan de la probable formación de un Centro de Estudiantes de Cine y qué roles tendría?

—Hay que hacerlo, creo que debería adaptar los principios del cine "underground" americano. O sea producción, distribución y exhibición independiente.

—Para mí es fundamental, pero me parece prematuro largar pautas, creo que el funcionamiento debe salir de la gente que lo integre y no de tal o cual modelo extranjero.

—Es natural que la gente de una misma actividad se nucleee. Como lo hacen los obreros, empresarios o estudiantes: para defender sus intereses. ¿Modelo? Lo esencial es tomar contacto con nuestra realidad y a partir de ella elaborarlo. Lo principal es plantear los problemas que sufre el estudiantado, hacerlo público y exigir soluciones.

—¿Además de estudiar todos filman independientemente? ¿Qué importancia le dan a esta labor?

—Sí (todos). Hay que filmar adentro, afuera, en todos lados.

—¿Qué tipo de cine les interesa hacer? ¿Creen que se investiga en lo formal y lo temático?

—Puedo hablar de lo que estoy haciendo. Pretendo arrancar de un tema comprometido en lo conceptual, y en las formas me interesa el grotesco, investigo sobre el tema.

—Algo que sí pasa es que esta tarea de investigación se hace muy solo, mi idea parte de la combinación de lo trágico y lo poético, pero, insisto: solo.

—La forma está unida a los contenidos, lo fundamental es la investigación a partir de trabajos que hablen de nuestras propias vivencias. Se sufren todo tipo de influencias, lo cual es lógico, pero eso es un problema de nuestro desarrollo artístico.

—¿Puede ser una alternativa nuestro cine a la crisis actual?

—Sí, para nosotros evidentemente lo es. ¿O hay que esperar a que se arregle el cine para que podamos hacer algo? La cuestión es el público.

—Es alternativa de última, o sea, "no hay alternativa"; entonces lo somos (risas). No se trata de competir, como decíamos antes, con el cine comercial, se puede plantear una alternativa estética y una transición a mejores formas de distribución y exhibición. Algo de lo que se planteaba con respecto de un circuito alternativo. Creo que a partir de los cineclubes, las escuelas y las diferentes muestras se está gestando un embrión de ese circuito, pero es preciso no quedarse con esto, hay que desarrollarlo y exigir un buen funcionamiento de la política cinematográfica, si no nos quedamos en la "underground".

—¿De qué manera encaran la producción de estos filmes independientes?

—Los bancamos nosotros. Se hace todo a pulmón. Se pide prestado el equipo que falta. Los materiales se compran, son baratos: tres minutos son dos almuerzos baratos, no comés diez días y te hacés un corto. (Risas)



Hay algunos que trabajan de manera cooperativa, me parece que es la única variante.

—¿Ven alguna posibilidad de trabajar en la industria cuando salgan de las escuelas?

—Yo, ninguna. Puede ser que después de estudiar tres años en INC o EDAC entres a trabajar como ayudante de montajista: te tiran un cacho de película, que no sabés qué es, "cortá acá y cortá acá y devolvémela", y a fin de mes te dan ochenta palos. Sólo queda alimentar al súper 8.

—Qué querés, si los profesionales están mal, qué se puede esperar para nosotros. Hoy hay muy poca gente que se plantea entrar a la industria, si entra, bien. La otra posibilidad es la publicidad, que según creo aún no está en crisis. El problema es que hasta qué punto es válido laburar en publicidad.

—Y si no transás no vivís, si querés hacerte de una profesión y vivir de ella, en este momento se impone transar. El asunto es tener claros los objetivos, transar pero para luego poder hacer tus cosas, transar no es venderse.

—Para los directores hay tres posibilidades: primero, que seas purista y no filmes nada que no sea lo tuyo, y además de correr el riesgo de no filmar más, te tenés que ganar el pan en cualquier otra cosa. La segunda es transar como se hablaba antes, es la que hace la mayoría; y la última es pasarse al otro lado (también hay muchos en esa). El problema de transar es que luego de diez años empleaste siete en mierda y tres en cosas buenas, entonces es un problema ver de a dónde volcás tus energías.

—¿Influye la censura en la enseñanza?

—Sí, bastante. Hay cosas que no se pueden hacer o decir, creo que existe una diferencia entre los institutos privados y los oficiales, como es lógico, pero en ambos se nota. Además hay que agregar la censura "que se respira", las películas que no vemos o se cortan, etc.

Reportaje de Adrián Rivero y Beto Sánchez

BALANCE Y CONCLUSIONES:

Queda claro, por lo que se desprende de ambas charlas, que el problema de la educación cinematográfica en nuestro país excede los meros márgenes de nuestro biógrafo. Sería redundante volver a analizar los motivos ~~político-económicos~~ políticos, que han expuesto con profundidad los directos interesados.

La situación actual respecto a la política cultural y educativa ~~ordena~~ ordena cualquier posible hipótesis.

Los tres centros educacionales terciarios (Córdoba, La Plata y ~~Santa Fe~~), cerrados. El proyecto de la Universidad de Lomas de Zamora, interrumpido. El Instituto Nacional de Cinematografía, con un cupo de 25 alumnos anuales y un horario prohibitivo. A lo que se suma el insistente rumor de su cierre para el año próximo, rumor que, aunque no superó la calidad de trascendido, vale como duda respecto a la "coherencia" con que viene trabajando el Estado en el rubro educación artística. Esta situación deja como pobre saldo, a la Escuela de Arte Cinematográfico de la Municipalidad de Avellaneda que viene "tapando el agujero" con un presupuesto insuficiente y con más "pulmón" de parte de docentes y alumnos (\$ 200.000.- de cuota mensual, funcionamiento cooperativo, etc.), que subsidio. Siendo ésta la única receptora oficial de un gran caudal de jóvenes que hoy pretenden estudiar cine (aproximadamente cien inscriptos al preparatorio en 1981).

En el campo de la Educación privada, que con mayor o menor suerte se desarrolla en Capital, se abre un amplio abanico de talleres y escuelas; con distintas tendencias educativas, desde las "profesionalistas" a las "superochistas". Todas ellas adolecen de problemas que superan sus posibilidades: falta de equipos apropiados, crisis ocupacional de sus egresados, falta de personal docente unas, falta de programas acordes a las necesidades otras, etc.

Creemos —igual que nuestros entrevistados— que la EDAC, los 25 anuales del INC y las privadas no cubren las necesidades de cientos o miles de potenciales alumnos en nuestro país. Porque parafraseando a Simón Feldman "pensemos lo que puede pasar con un joven del Chaco". Evidentemente, la situación en el interior es más crítica que en Capital y Gran Buenos Aires.

Tanto educandos como educadores han acordado, pues, que la combinación de la política educacional y la crisis en que se encuentra la industria cinematográfica han llevado a la educación en cine a la debacle total.

Un paralelo: la universidad actual

Fácil sería echar culpas o marcar errores sobre los actuales protagonistas de estos pocos centros educacionales. Estas escuelas son, sin duda, perfectibles y es tarea de todos ver de qué manera. Pero, por el momento, no nos queremos

detener en este aspecto. Los distintos proyectos individuales (Simón Feldman, Oscar Gamardo o Manlio Pereyra), con diferencias o no, son impracticables en la situación actual. Necesitan de un marco que no es el que nos rodea, ya sea desde lo que atañe al Estado o a nosotros. Por eso estos proyectos, al concretarse, se reducen a focos que no superan, en el mejor de los casos, las 30 personas, siendo su verdadero destino la totalidad del potencial estudiantil. Es por eso que, lejos de deslindar responsabilidades, queremos marcar la labor de estos docentes en un medio absolutamente adverso.

Los estudiantes universitarios padecen hoy de graves problemas que atentan a su formación: falta de nivel académico, arancelamientos, programas arcaicos, cupos de ingreso, imposibilidad de ejercer de determinados profesores, falta de trabajo para los egresados, etc.

En la educación cinematográfica nos encontramos con una situación similar, pero que excede cualquier límite. El nivel académico no existe. No sólo por lo bajo, sino que cuando lo hay (las menos de las veces) es imposible ponerlo en práctica —sin apoyo y una perspectiva colectiva, de contexto—. Las voces de protesta que se elevaron contra el arancelamiento y los cupos —tanto del sector estudiantil o docente— en la universidad, son necesarias y lógicas. Los estudiantes de cine padecen el hecho del arancelamiento como un mal endémico. Los cupos (salvo en el INC) no existen, pero *de hecho* la situación no los hace necesarios, los “tamices” nos los da la realidad. Se habla de \$ 50.000.- de arancel universitario mensual. El estudiante de cine debe disponer de no menos de \$ 300.000.- (incluyendo cuota y material, olvidando el equipo, sea escuela privada u oficial).

Ningún tipo de programa puede ser aplicado de conjunto. Gran cantidad de valiosos técnicos, directores y teóricos del cine han emigrado del país ante la falta de posibilidades. Del campo ocupacional para egresados, ni hablemos.

Podríamos seguir enumerando pero no alcanzarían las páginas. *La educación en cine es una entelequia*. El Estado que en algún momento se ocupó de enterrar los embriones de ésta, hoy se “despreocupa” llevándola a la lenta muerte en agonía. Como se dijo en la mesa de estudiantes: ¿a quién se le ocurre hoy estudiar cine? ¿y al que se le ocurre, qué encuentra?

Dos proyectos que se unifican. Conclusiones.

Los profesores apuntaron, a partir del mencionado proyecto de Feldman, a un problema estructural y sus posibles soluciones. Sus experiencias pasadas —sea aquí o en el exterior— dan un punto de referencia a estos proyectos. Esto es sin duda un hecho sintomático. Ni a Simón Feldman se le ocurrió su plan porque es una persona sumamente imaginativa. Ni Oscar Gamardo plantea sus teorías sobre la formación integral porque padece de insomnio. Pensamos que

lo hacen porque ellos son los verdaderos encargados de proyectar y regir los destinos de la educación cinematográfica. ¿Quién, sino? Quién, sino los docentes y estudiantes en discusión abierta, con el apoyo material del Estado, que "debe velar por el desarrollo de los individuos de una nación". Esto que mencionamos no es un proyecto innovador o subversivo. Es uno de los planteos de la Reforma Universitaria del año 1918, que por esos avatares del destino hoy se nos aparece futurista.

Los alumnos se vieron más preocupados, sin olvidarse de la generalidad del problema, por una propuesta alternativa a nivel de la producción, imputando a este posible movimiento artístico tareas incluso formativas.

Quizás nosotros, jóvenes del cine, seamos más permeables a estas preguntas debido a que nuestra experiencia en el campo educativo no tiene marco de referencia. Se circunscribe a la actual situación. Quizás los docentes reparen menos en este aspecto, o bien por el pesimismo al cual los llevan intentos anteriores, o bien por la situación actual de la industria, o finalmente porque consideren indivisibles ambas tareas, circunscribiendo la producción independiente a estos proyectos globales de formación.

De cualquier manera todas nuestras especulaciones, creemos, deben quedar en el campo de las hipótesis. La discusión debe quedar abierta. La solución nos parece hacer público este debate, para continuarlo, y que se unan a él sectores que no han participado, para comenzar ya mismo la acción conjunta. La confrontación de ideas va a enriquecer y hará avanzar la actual situación.

Pero es ineludible encarar la actividad que revierta esta situación. Ya no sirven los lamentos o quejas al aire, los alumnos, los productores independientes, los docentes, deben unirse a críticos, directores de la industria y demás sectores, para enfrentar este problema.

El Movimiento Argentino por un Cine Independiente y *Montaje* se ponen al servicio de esta tarea.

Una experiencia única

Cuando en 1957 Fernando Birri regresaba de Italia con los conocimientos adquiridos en el Centro Experimental de Roma, (al lado de maestros como Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Roberto Rossellini y otros de aquel "sismo" cinematográfico mundial que se conoció como el neorrealismo), obtenía para la ciudad de Santa Fe un privilegio único: lograr que una universidad argentina —la del Litoral— incorporara a sus planes de estudio la cinematografía. Así se creó el primer Instituto con jerarquía universitaria del país en la materia, algo que después iba a ocurrir en Tucumán, Córdoba y La Plata. Y en ese episodio tuvo activa participación el entonces de Roma, (al lado de maestros como

En aquellos primeros años, estudiar cine era una aventura que a veces no obtenía el reconocimiento, no ya de otras carreras, sino de las otras artes. Pero abrir la brecha no fue el único mérito del Instituto. Contra viento y marea —el cine, además de una profesión no convencional, es muy caro—, los primeros 104 alumnos que ingresaron a sus cursos se pusieron a trabajar bajo las órdenes de Birri, en un proyecto que abarcó dos años y que iba a cimentar la línea estética y los objetivos de la escuela. Inspirado en las premisas del neorrealismo y aplicadas al paisajes y al hombre argentinos —y más concretamente, al santafesino, al litoraleño—, creaba *Tiredié*, llamada entonces "primera encuesta

social filmada", piedra angular de la historia que más importa del cine nacional.

La Escuela Documental de Santa Fe nacía. Las primeras prácticas se transformaban en conceptos teóricos que daban su estructura a los cursos: cuatro años de estudio, el alumno empezaba a filmar en segundo año; con 16 años cumplidos se podía comenzar aprobando el ingreso. En sus cátedras estuvieron cineastas de la valía de Simón Feldman, Abelardo Arias, José Martínez Suárez, Pablo Tabernero, Adelqui Camusso, José Gárgano, Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y José Bullaude, entre otros. Y así llegarían otros filmes importantes en su momento, como *El retablillo de Perico* de César Caprio, y más tarde *Los cuarenta cuartos* de Juan Oliva, que aún sigue prohibida. Pero la obra más grande se hacía en sus aulas, en ellas crecía una generación de cineastas que hoy, desparramados por el mundo, siguen llevando en su sangre algunas verdades allí aprendidas.

Diego Bonacina, Gustavo Moris, Olinto Taverna, Jorge Goldemberg, Dolly Pussi, Edgardo Pallero, Rodolfo Neder, Enrique Urteaga, Nicolás Sarquis y tantos otros, son algunos de esos alumnos que quizás encuentren en las palabras de un condiscípulo, Gerardo Vallejos (autor de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*), la traducción de aquellos sentimientos

aplicados a la realidad: "Para mí fue decisivo aprender junto a Birri, yo creo que todo emana de aquello. Creo que el cine argentino se divide en antes y después de *Tiredié*; fue el primer testimonio cinematográfico de la vida argentina, el primer sacudimiento, la primera emoción de ver el país. La escuela de Santa Fe se definía como documental y lo proclamaba no como el reportaje o la encuesta periodística, sino como la indagación de la realidad. Y esa indagación se atenía a tres principios que hoy recuerdo nítidamente, y que Birri subrayaba en sus magistrales clases de aquella época: humildad, humanidad, autenticidad. Términos que por entonces sólo nos parecían de tipo moral, pero que definen una posición ante la vida".

Y las iniciativas no terminan allí. En 1961 *Los inundados*, estrenada como fiesta popular en el cine Mayo (llamado "el templo del cine argentino"), obtenía en Venecia el premio "Opera prima". Pocos deben recordar que esta fue la primera distinción internacional que recibió el cine argentino, en esa dimensión. En esos años, el Instituto recibía visitas de estudiantes cineastas de toda Latinoamérica, que se fueron llevando las pautas que luego aplicarían para abrir las posibilidades de otras cinematografías.

El organigrama de estudios comprendía cuatro años, el último de los cuales se aplicaba estrictamente a la práctica. Más de diez asignaturas por año integraban el cuadro de materias, entre las específicamente cinematográficas y otras de complementa-

ción como Integración Cultural, Sociología o Medios Audiovisuales. El alumno filmaba en segundo año ejercicios breves en 16 mm. y en tercero un filme de 10 minutos. En el cuarto ya filmaba en 35 mm.

Después vienen los años recientes. Sectores que se oponen a la línea original y la desnaturalizan, el uso indiscriminado del poder político, la ausencia de al menos un profesor que sustituyera aquel apasionamiento de Birri por su recurso expresivo, de esa mística creativa que en sus primeros años lo colocaron en el liderazgo de un cine que nacía de otra manera, son factores que contribuyeron a la lenta, paulatina desaparición.

Cuando se lo cierra, hace ya casi cinco años, se cerró una de las posibilidades más fecundas de crecimiento de nuestro cine. Su historia es así: cuando no había elementos, en sus primeros años (*Tiredié* se filmó con una desvencijada cámara), había hombres dispuestos al trabajo desde una base coherente; cuando desaparece, cargado de equipamiento técnico, no hay cineastas concientes y su breve vida se pierde en el silencio. Por eso hay que destacarlo, porque con ella se perdió mucho, tanto en rigor ideológico como en el vasto material técnico que llegó a poseer. Cuando alguna vez se rememore la historia, se llegará forzosamente a comprobar que el Instituto de Santa Fe fue hasta ahora el único movimiento digno de llevar tal nombre de nuestra escuálida cinematografía.

Juan Carlos Arch

NELSON PEREYRA DOS SANTOS



En búsqueda de un cine popular

En 1955, Nelson Pereyra dos Santos subía a las favelas de Río de Janeiro y anticipaba el Cinema Novo con Río, 40 graus. En estos veinticinco años produjo doce filmes y sus crisis y soluciones se confunden frecuentemente con la propia historia del cine nacional. Aunque la propuesta de toda una generación de cineastas fuese la de reflejar a través de la imagen, una realidad específica de país subdesarrollado, paradójicamente ese cine se distanció del público consumidor de arte. Apenas se aproximó al pueblo. En relación a lo último, según ha declarado Nelson, el cine ha aceptado críticas y asumido culpas. En relación al público consumidor bien localizado y definido económicamente, el problema es más complejo.

La actitud prejuiciosa que existe en Latinoamérica hacia las cinematografías locales es la misma posición de desdén hacia toda la cultura latinoamericana (esa cosa de que la gente tanto habla y que es tan difícil localizar dónde está o qué es).

A lo largo de su filmografía, Nelson Pereyra dos Santos ha tomado la premisa de investigar en lo menos colonizado de la cultura brasileña. Así es que para realizar O Amuleto de Ogum asistió a sesiones de umbanda y candomblé, y en Tienda de los Milagros narró la vida de un antropólogo bahiano desconocido en el Brasil.

Este reportaje fue hecho por Montaje en su oficina de Río de Janeiro.

—¿Podría dar un panorama general del cine brasileño actual?

—El cine brasileño hoy está en una etapa de transformación muy importante. Una gran parte de él es apoyada por el Estado a través de medidas generales tales como la ley que obliga a pasar filmes brasileños en una cantidad determinada de días por año y también a través de la Embrafilme, empresa estatal de economía mixta, que realiza financiaciones, participa de las producciones como coproductora. Además, también participa de la distribución y en una pequeña parte de la exhibición.

También se desarrolla una actividad muy importante fuera del apoyo estatal.

—Esa producción independiente, ¿llega a las salas comerciales?

—Sí, los exhibidores deben hacerla llegar para cumplir la ley. Esto facilita que la producción continúe.

—Generalmente se dice que usted sería el iniciador del "Cinema Novo" con su filme *Río, 40 graus*. ¿Qué opina de eso?

—Cronológicamente, *Río, 40 graus* antecede al movimiento "Cinema Novo", que fue un movimiento del grupo del cual formé parte. *Río...* fue uno de los primeros filmes que se ligó a las raíces populares de la cultura brasileña. Fue filmada en 1955 y dio una apertura porque en ese momento la producción del cine nacional se limitaba a la imitación del cine americano y mi película era un intento de ligar el cine a los problemas sociales del país.

La formación del grupo "Cinema Novo" fue muy espontánea, cada uno venía de un lugar de Brasil con un espíritu crítico en relación al cine. La primera actividad fue fundar una revista que se llamaba precisamente *Cinema Novo*. Antes de salir la revista cada uno ya estaba haciendo su primer filme.

—¿Qué otros realizadores integraban el grupo?

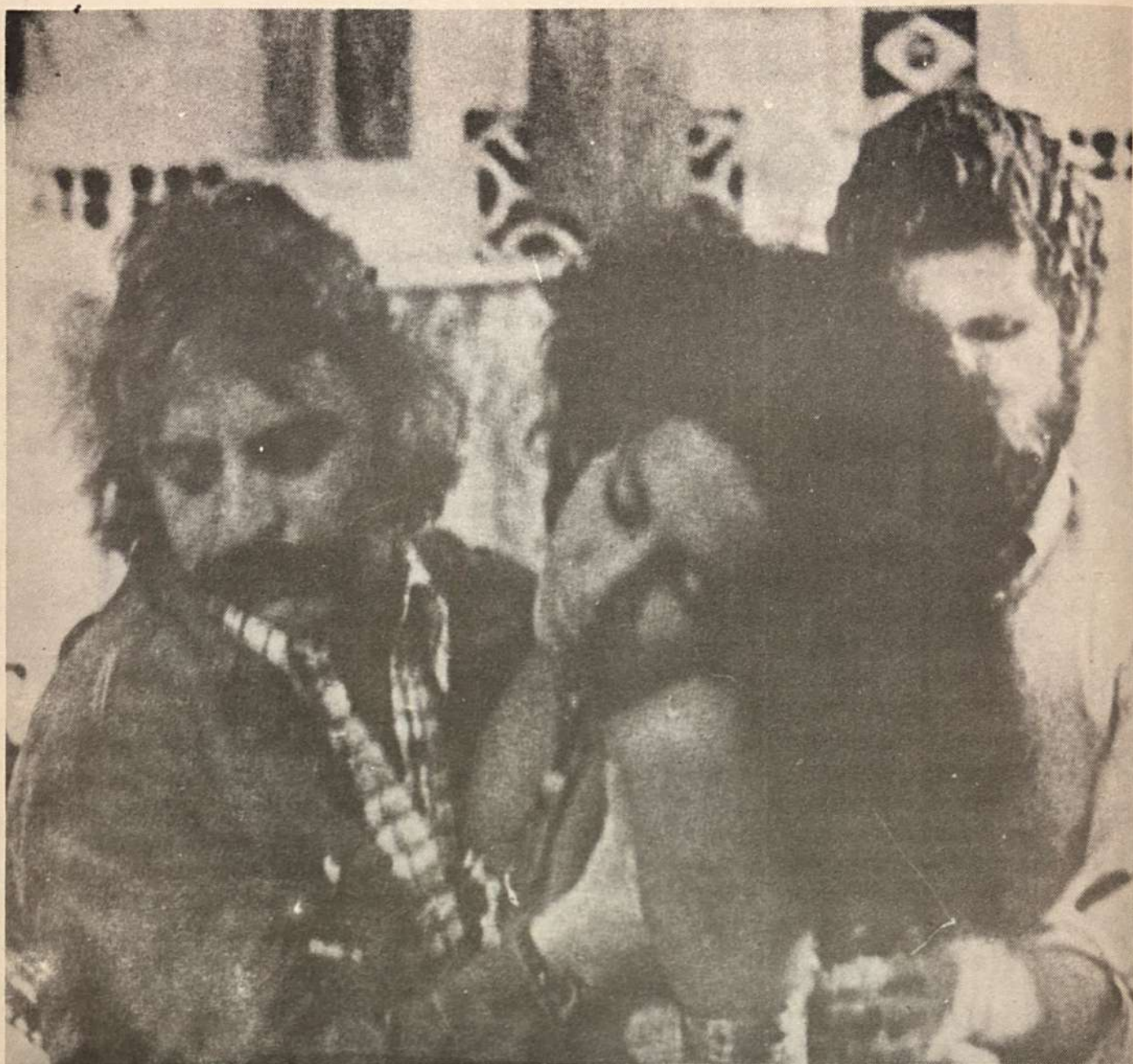
—Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirschman, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor.

—¿Cómo fue que se perdió el "Cinema Novo"?

—A partir de que cada uno encuentra su camino en este tipo de movimientos, el grupo pasa a ser represivo, y se disuelve naturalmente. La importancia del movimiento, visto hoy, con una cierta distancia, fue que provocó una manera de hacer cine. Cada uno de nosotros se sintió "descolonizado" de la forma antigua de hacer cine.

—¿Qué relación tenía el "Cinema Novo" con el momento político que vivía Brasil entonces?

—El "Cinema Novo" acompañaba el movimiento de las fuerzas populares democráticas. Con el golpe de estado de 1964 comienza un retroceso político en Brasil, pero el "Cinema Novo" decidió sobrevivir aunque marginado de la cultura oficial. En el '68, cuando las cosas se dificultaron aún más, mucha gente decidió emigrar. Yo no emigré, pero fui a filmar a Parati, que era una especie de isla en ese entonces.



Escena de Tienda de los Milagros.

—¿Cómo fue evolucionando su temática en relación a esa situación?

—El proyecto, al inicio de mi obra, era buscar un cine realista. Después de analizar la realidad pasé a reflexionar la ideología que preside a toda interpretación de la realidad. Entonces realicé *Fome de Amor* (1968), que es sobre un intelectual portador de una ideología transformadora y su perplejidad ante el mundo. Después hice una alegoría histórica *Como era gostoso o meu francês*, que era sobre la primera etapa de colonización del Brasil.

La otra parte de mi obra comienza con *El amuleto de Ogum* (1974), que da una apertura a un cine popular, a la incorporación de la imaginación y la mitología popular al cine. Este filme coincide con la iniciación de la apertura política.

—¿Qué es para usted un "cine popular"?

—La cultura popular es aquella que es producida por el pueblo, para el pueblo y en función de sus reivindicaciones. Creo que la tercera definición es la



Escena de Río, Zona Norte.

que responde mejor, ya que en realidad el cine nunca fue popular, porque la gran mayoría del pueblo nunca fue al cine. Además en Brasil los cines están distribuidos en las zonas de mayor poder adquisitivo y hasta hace poco existía una prohibición de entrar al cine en zapatillas o sin chaqueta.

La cuestión del cine popular es entonces, trabajar en función de una transformación de la sociedad que interese a los oprimidos.

—¿Qué dificultades halló para hacer llegar su cine al pueblo?

—La principal dificultad fue la censura, tanto la censura oficial como la realizada por los exhibidores, que están sumamente comprometidos con el cine extranjero. Ellos prefieren un cine que sea de imitación o pornográfico de bajo consumo.

—¿Tiene una identidad propia el cine brasileño?

—Yo creo que sí. La identidad del cine brasileño es precisamente no tener un padrón de lenguaje definido. Cuando uno está viendo un filme brasileño nunca puede tener certeza de cuál va a ser el plano siguiente y esto se debe a que es un cine muy libre formalmente.

—¿Usted piensa que el cine brasileño puede competir en el mercado interno con el cine extranjero?

—No, ni en el mercado interno ni en el externo. Es muy difícil porque el cine norteamericano, por ejemplo, tiene una base económica fuertísima. En términos de una visión crítica, estética, sí puede competir en calidad, pero comercialmente es muy difícil.

—¿Cómo es la situación actual de la censura en el Brasil?

—Actualmente la censura es más tolerante. Hay una ley que permite apelar un fallo del Consejo de Censura ante el Ministerio de Justicia. Además la libertad de prensa contribuye ya que la prensa debate y denuncia las decisiones de la censura logrando a veces una revisión de esas decisiones.

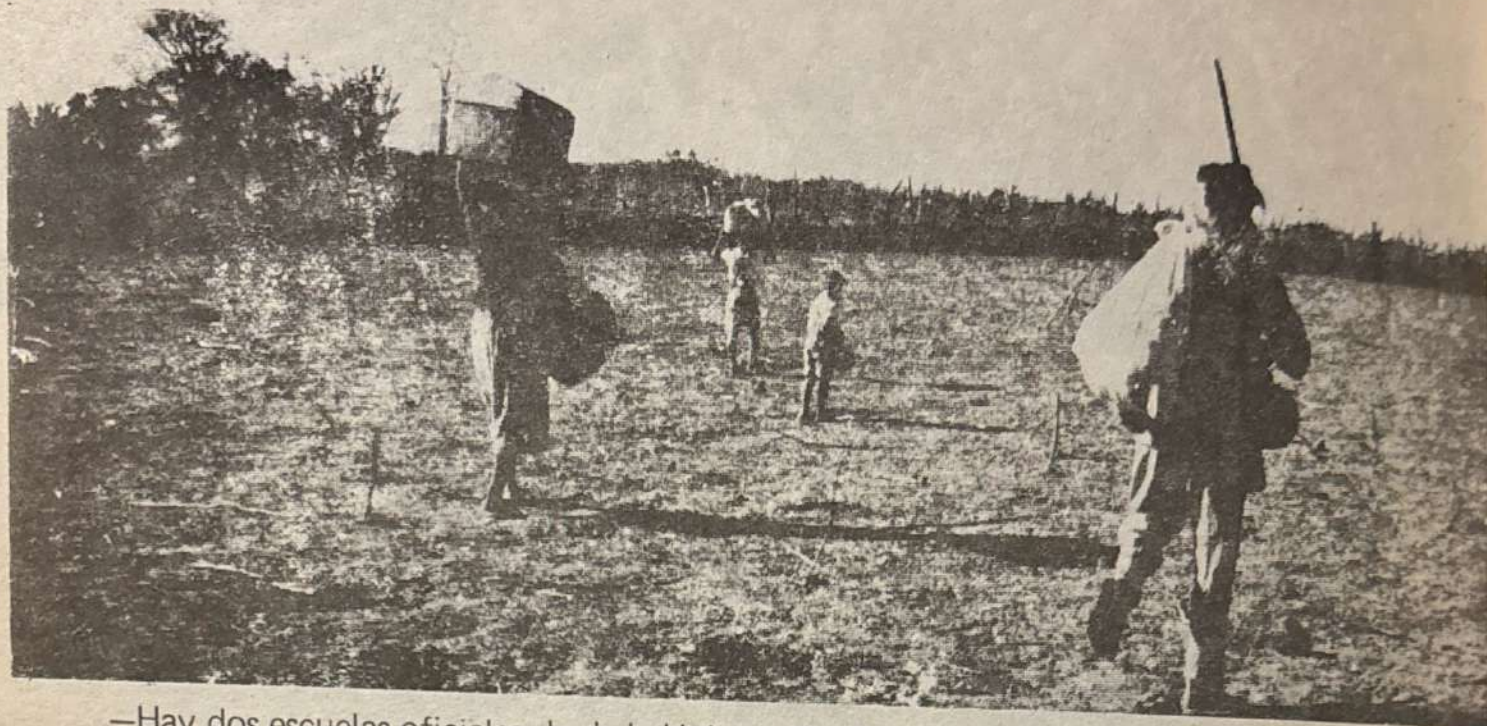
Hasta hace pocos años no existía esa libertad.

—¿La censura es más tolerante con el cine extranjero que con el cine brasileño?

—Mucho más, sobre todo en televisión

—Usted enseña cine en una escuela de Niteroi. ¿Cómo se halla la enseñanza de cine en Brasil actualmente?

Escena de Vidas Secas.



—Hay dos escuelas oficiales: la de la Universidad Fluminense y la de la Universidad de Sao Paulo. Durante un largo tiempo aquí no se le dio prioridad al cine y los presupuestos universitarios se volcaron a las áreas tecnológicas (ingeniería, medicina, etc.). Pero últimamente se nos está reabasteciendo, hemos incorporado inclusive equipos de televisión.

—¿Tiene modelos cinematográficos?

—Sí, creo que el principal es Rosellini y tengo una gran apertura hacia Buñuel.

—Muchas gracias.

Reportaje: Adrián Rivero

FILMOGRAFIA

1955: *Río, 40 graus.*

1958: *Río, Zona Norte.*

1961: *Mandacaru Vermelho.*

1962: *O Boca de ouro.*

1963: *Vidas Secas.*

1967: *El Justiciero.*

1968: *Fome de Amor.*

1969: *Azyllo Muito Louco.*

1971: *Como era gostoso o meu francês.*

1973: *Quem é Beta?*

1974: *O Amuleto de Ogum.*

1977: *Tienda de los Milagros.*

1980: *A Estrada da Vida.*

SOBRE EL CINE DE TERROR

(Primera parte)



Sin la pretensión, en esta primera parte, de profundizar en el análisis del cine terrorífico en relación con los resortes de la psicología social que lo ponen en vigencia o lo transforman, pero admitiendo que dichos lazos existen y que los monstruos y leyendas llevados a la pantalla son pasibles de una lectura ideológica —bastaría con tomar el ejemplo de Frankenstein para advertir el espíritu romántico reaccionando contra el cientificismo y el reemplazo de Dios por el hombre—. Sin tampoco discutir el carácter comercial o artístico del género dentro del fenómeno cinematográfico, convengamos primeramente en que el cine de terror ha funcionado generalmente como vehículo de emociones más que de ideas y aprovechado en sus posibilidades comerciales sin que esto implique una absoluta ausencia de valores artísticos.

Por otra parte conviene destacar las distintas etapas por las que evoluciona o involuciona el filme de horror y que lo sitúan dentro de un fenómeno artístico de la magnitud del expresionismo para buena parte de la producción alemana anterior al sonoro, ese cine expresionista que hacia los años 20 conforma una verdadera vanguardia nutrida de títulos como *Nosferatu, una sinfonía de horror* (1922) de Murnau, *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) de Wiene. Entre otras razones la depresión de post-guerra, la especial atracción del espíritu germánico por el rescate de ciertos valores románticos, su fascinación por los mitos y leyendas y aún por lo primitivo, que dentro de escenografías amenazantes y deformadas nos sumergen en lo irreal y lo fantasmagórico, exponiéndonos una crisis interior, retornando al irracio-

nalismo romántico y a la preocupación por el sujeto en lucha con un universo hostil. La escuela expresionista puesta en marcha desde la pintura como reacción al impresionismo y al naturalismo literario, llegará tardíamente al arte cinematográfico poniendo en vigencia la expresividad de las sombras y lo tenebroso, desde el talento de realizadores como Murnau, Fritz Lang o Paul Leni —entre otros—, produciendo un desfile de vampiros, sonámbulos, científicos dementes y robots por la pantalla alemana que le valdrá el nombre de “pantalla diabólica” según el título del excelente libro de Lotte Eisner sobre este capítulo del cinema germano.

Durante las décadas del 30 y 40, el género conocerá un desarrollo distinto en los estudios norteamericanos de la Universal que pondrá en circulación una variada galería de momias y

hombres lobos. A esta etapa de la Universal pertenecen escasos títulos de vahía o que enriquecieran el género en la medida lograda por Tod Browning (asistente de dirección de D.W. Griffith) conocido como el Edgar A. Poe del cine, autor del alucinante filme *La parada de los monstruos* (*Freaks*) de 1932, y que ya había deslumbrado hacia 1931 con una insuperada versión americana de *Drácula*, adquiriendo entonces los derechos que le permitían titular el filme como la novela de Stoker en que estaba basado, mientras que Murnau había preferido evitarse el gasto titulando su versión como *Nosferatu*. Browning había sobresalido durante la época muda dirigiendo en distintas oportunidades al pionero actor Lon Chaney, famoso por sus impactantes caracterizaciones en filmes como *El fantasma de la Opera*. También a la etapa de la



El gabinete del Dr. Caligari (1919) de R. Wiene.



Nosferatu, (1922) de F.W. Murnau.

Universal pertenecen los filmes del ingenioso James Whale quien adaptando libremente la novela gótica de Mary Shelley, escrita en 1816, lleva al cine *Frankenstein*, el autor del monstruo, filme interpretado por Boris Karloff que inauguraba así una exitosa carrera en el género cubriendo un papel destinado en principio a otro integrante del *star-system* americano en filmes de horror: el húngaro Bela Lugosi, actor que se destacara posteriormente por sus interpretaciones como el conde Drácula y que curiosamente terminó sus días víctima de la locura creyéndose un vampiro.

No menos recordable resulta el clásico *King Kong* (1933), dirigido por Shoedsack, quien utiliza por primera vez en notable magnitud el trucaje de la "transparencia". Esta película inspirada en el mito de la bella y la bestia —que al decir de Kinsey, nace del deseo conciente o inconsciente de los hombres por relacionar

a la mujer con el animal— constituye la mejor de su serie.

De la larga lista de títulos producida en EE.UU. y en otras latitudes, pocas son las específicas del género que ofrecieron aportes notables durante esta etapa rica en subproductos como los *Fu Man Chu* de Charles Brabin o Witney *Los tambores de Fu Man Chu*, de inspiración racista y algo reaccionarias, explotadas por la Paramount y la Metro. Es el período que desembocara en la imposición de una nueva generación de mutantes y monstruos atómicos descendientes directos de Hiroshima.

Siempre que no revisemos lo generado en un pariente que más tarde se hará aún más cercano al *thriller* de suspenso, alimentado especialmente por el cine de Hitchcock, quien supo demostrar su oficio en obras como *Los pájaros* o *Psicosis*, comenzando a prescindir del monstruo y sentando las bases del terror moderno.

El triste renacimiento

Así en la década del 50 se produce un fenómeno notable, la moribunda industria cinematográfica británica intenta sobrevivir frente a la creciente competencia de la TV y es entonces cuando la productora Hammer compra todos los monstruos a la Universal americana y apoyada en el exitoso binomio Christopher Lee-Peter Cushing junto al realizador Terence Fisher, transforman con buenos resultados comerciales al ingenuo género de antaño agregando a los efectismos cromáticos eficaces dosis de erotismo. De este modo la Hammer repitió hasta el hartazgo una misma fórmula y a los monstruos tradicionales como Drácula, Frankenstein o La Momia, se agregaron luego una variedad de reptiles, zoombies, vampiras escotadas y mansiones embrujadas que constituyeron dentro de su mediocridad un estilo, y al que se incorporaron Roger Corman y William Castle en los EE. UU., donde el género siguió maltratándose a menudo, aunque el verdadero hundimiento se aceleraba por las coproducciones que engendraban los europeos explotando la extravagancia de filmes como *Drácula 1972*, en la que el siniestro conde interpretado sensualmente por Christopher Lee es perseguido a través de modernas discotecas. Mientras el cine japonés aportaba sus monstruos de cierre relámpago en las espaldas destrozando maquetas poco convincentes.

Tampoco los españoles dejaron de explotar la variante erótica del terror asociado al sadomasoquismo, la homosexualidad, de la mano de realizadores como Jesús Franco, entre otros.

En EE.UU. se ha llegado a filmar una versión titulada *Blácula el conde negro*, donde un actor de color interpreta al afamado vampiro.

Aún así, el estilo Hammer mantiene una lamentable aunque mínima vigencia pese a que acabó por hastiar al mismo Lee quien colgó los colmillos luego de que injertaran su personaje en deslumbrantes cocteles de horror en historias de gangsters y hasta de karatecas.

De estas decenas de filmes me animo a confirmar que pese a sus truculencias *Circo de vampiros* y *Horror en el Museo de Cera*, ofrecen prolijas facturas técnicas y más de una secuencia rescatable.



Las humoradas y otras variantes

Al margen de este poco auspicioso desarrollo surgieron aisladamente filmes fronterizos con el género como *El bebé de Rosemary*, de Polansky, que sin excluir el ingrediente demoníaco y sobrenatural, roza lo terrorífico para alimentar un estilo personal, que como en el caso de Buñuel o Losey permitirían una mayor aproximación al análisis del comportamiento humano y social con el "cine de la crueldad",

donde con estructuras y objetivos más ambiciosos correrían mejor suerte elementos propios del horror.

Es entonces cuando el cine terrorífico se confunde en innumerables analgamas con lo psicológico y lo parapsicológico en el caso de filmes rodados durante los años 70, como *La leyenda de la casa infernal*, o las de Brian De Palma como *Carrie*. También se entremezcla con la ciencia ficción ofreciendo méritos parciales en *Alien*, el octavo pasajero, del británico Ridley Scott. Y aún se advierten fusiones con el cine catástrofe en producciones como *Tiburón*, de Spielberg. Pero donde parece lucir el terror es en los filmes donde se lo ridiculiza, pues estas comedias están elaboradas desde dentro del género para el caso de *La danza de los vampiros*, del ya mencionado Polansky, que logra una alucinante ambientación para su sátira, este extrañamiento logrado también desde la apoyatura sonora y la fotografía no impedirán que el director de *El inquilino* abandone las posibilidades del horror aún dentro de la comedia. No menos destacable resulta el reidero y al tiempo nostálgico filme de Mel Brooks *El joven Frankenstein*.

Los estrenos más recientes

En la actualidad pocos filmes terroríficos logran superar los obstáculos impuestos por la censura, algunos prohibidos en su totalidad como *Zoombie*, de Darío Argento y otros exhibiéndose de forma tal que lo más aterrador resultan ser los siniestros cortes ejecutados desde nuestro ente de calificación. Al margen de ello y atendiendo a los últimos estrenos del año 80 pueden advertirse en el filme de Walton *Cuando llama un extraño* y en *La niebla* y *Noche de brujas*, de Carpenter, un alivio para los adeptos al sobresalto en la butaca, pues aún

sin renunciar a fórmulas que aprovechan el castigo del mal sobre la sexualidad o la debilidad temática, los filmes citados ofrecen un interesante tratamiento formal sin ausencias de talento.

Los filmes de John Carpenter demuestran una reactualización de la estructura narrativa para un género agonizante, su habilidad para planificar la toma en relación con el montaje le permiten una admirable construcción del relato, la utilización de audaces travellings panorámicos en *Noche de brujas* excusan la dimensión argumental reducida a lo anecdótico gracias al tratamiento de la imagen, el tiempo y la música creada por el mismo Carpenter, quien construye un juego de máscaras (el niño, el asesino, las calabazas), rematando en una escena polémica pero que no logra empañar la figura de un realizador que con inteligentes recursos vuelve a ejercitar el nerviosismo de la platea.

Lejos de significar esto un resurgimiento cualitativo el filme de horror se destaca hoy sólo cuantitativamente, tal vez por aquéllo de que el cine de terror cobra auge durante las épocas de crisis y aunque su paupérrima situación sólo estimule el desencanto de sus seguidores enfrentados ahora a la alternativa de la nostalgia o decidiéndonos a comenzar con esa lectura a veces incómoda pero necesaria a la que aludía en principio y que nos remite a la búsqueda de relaciones entre el conde Drácula con la nobleza decadente, desafiada por el intrépido burgués Harker y un benévolo científico llamado Van Helsing. . .

Alberto Farina

Segunda parte: Lenguaje de lo irreal. El complejo del doble (desde *Las manos de Orlac* a la fantasía transexual del *Dr. Jekyll* y su hermana *Hyde*). El cine de terror en la Argentina. Agonía y epílogo del género.

COMO NOS LLEGAN LAS PELICULAS

Toda película, sea una producción nacional o extranjera, sea distribuida por un "independiente" o por la filial de una empresa foránea, recorre —para llegar a los espectadores— un itinerario fijo e ineludible.

Su colocación en la pantalla no es posible sin la obtención de dos certificados: el de calificación y el de exhibición. El primero lo otorga el Ente de Calificación Cinematográfica (dependiente de la Secretaría de Información Pública de la Presidencia de la Nación), el segundo es emitido por el Instituto Nacional de Cinematografía.

La legislación actual obliga a los importadores a procesar las copias a exhibir en laboratorios argentinos. De la totalidad de películas traídas al país durante el año, hay un pequeño porcentaje (que nunca excede el diez por ciento) de copias que vienen del exterior. En su mayoría son copias positivas (una por título) que se traen para el trámite de calificación. Dado que el cine actual de Norteamérica y Europa es "muy permisivo" para los cánones locales (temas como el aborto, la homosexualidad y las drogas son tabú), y puesto que otras temáticas (erotismo, sindicalismo, activismo estudiantil y político) son irritativas, es frecuente que la copia "piloto" se importe temporariamente para el trámite de censura. Si obtiene calificación positiva, esa copia "se radica" y luego se procesan las demás.

Al margen de tales copias "nacionalizadas", las otras salen de los laboratorios nacionales. Dichas copias pueden obtenerse a partir de la importada inicialmente, mediante

la realización de un internegativo (el color final pierde algo de calidad), o importando temporariamente negativos obtenidos de la productora original. Los negativos son tres: uno de imagen, otro de sonido, otro de banda de subtítulos.

La película de producción nacional, obviamente, no atraviesa tal sendero puesto que los negativos se hallan en el país.

Interviene en la importación un despachante de aduana. El material no puede ser retirado si el despacho no ha sido previamente visado por el Instituto, que así toma conocimiento de la importación respectiva. En este caso, se abonan los derechos específicos, estadística e impuesto al valor agregado (IVA), mediante boleta del Banco de la Nación Argentina.

Una vez que la copia se halla en poder del distribuidor, éste la envía al Ente para calificarla. En enero de 1981, la tarifa era: hasta 120 minutos, 840.000 pesos, hasta 150 minutos, 1.320.000; más de 150 minutos, 1.840.000. El Ente dispone de treinta días hábiles para el trámite. El presentante aporta una ficha técnica del filme y la sinopsis argumental. Se han dado casos de películas largas que han sido "abreviadas" por el distribuidor para poder pasar en el cine cuatro veces diarias en vez de tres, o para obtener una calificación de "14 años" en vez de "18 años". Contrariamente a lo que se cree, el Ente no realiza los cortes. Los señala al interesado como necesarios (cuando hay tomas o parlamentos objetados según la legislación vigente) y el distribuidor



los practica en la copia, devolviéndola luego transitoriamente para el contralor del o los cortes, que quedan depositados en el organismo.

Una vez obtenido el certificado de Calificación, se hace el trámite posterior en el Instituto. Son cinco los formularios que se llenan, con datos sobre el filme en sí y la importación. Y se añaden fotocopias del despacho de Aduana, de la boleta bancaria de depósito, del Certificado de Calificación y la sinopsis. Además, un Certificado de Origen, que emite la autoridad cinematográfica del país de donde proviene el filme, en el que se establece la nacionalidad de la producción. El Instituto emite entonces el Certificado de Exhibición, que representa un número conocido como "código", una especie de cédula de identidad, que los cines están obligados a declarar toda vez que los visitan los inspectores del Instituto, quienes a su vez supervisan también la venta de entradas mediante el boleto especial que ese organismo provee, y con el que los espectadores pueden participar luego en el sorteo mensual de un automóvil.

Las fotos y afiches expuestos en los cines deben ser previamente autorizados por la Municipalidad de Buenos Aires, que asigna un número de permiso que de no estar visible en cada uno de los ítems, hace pasible de multa al cine y al distribuidor. El Municipio regula también mediante inspecciones la decoración de las salas respectivas.

Los avisos publicados en los diarios son "autorregulados", es decir, que

tanto el anunciante, como la agencia publicitaria intermediaria y el medio respectivo, establecen los límites de la gráfica incluída. Ciertos avisos que en *Crónica* indican que se trata de una mujer desnuda tapándose el busto con sus manos, pueden aparecer en *La Nación* con un corpiño o una bombacha pintados sobre el fotolito.

Una película prohibida por el Ente puede ser apelada, es decir, el distribuidor puede negociar cortes o insistir solicitando una revisión de la medida explicitando las razones por escrito. En caso de que el motivo involucre "razones de seguridad", las relaciones con una nación amiga o temas religiosos, intervienen en la decisión final las autoridades del caso, por iniciativa del Ente. Una segunda prohibición cierra definitivamente el trámite. Existe la alternativa de recurrir a la Justicia mediante un recurso de amparo, pero los distribuidores no van tan lejos.

Cuando hay cortes, el distribuidor es responsable de efectuarlos posteriormente en las copias emanadas del laboratorio. El Ente actúa inspecciones en los cines regularmente, con el expediente del caso, para controlar posibles omisiones.

Se han dado casos de letrados que una vez estrenado un filme han presentado denuncias en juzgados objetándolo por razones de moralidad. No hay antecedentes de acciones legales iniciadas por los consumidores (espectadores) por exhibición de películas mutiladas.

Miguel Grinberg

DAVID KOHON

Integrante de la Generación del 60 es, sin duda, uno de sus exponentes más significativos. Tres veces Ana, Breve cielo y ¿Qué es el otoño?, son algunos de los títulos que David José Kohon aportó a la casi siempre alicaída cinematografía argentina. Hoy, a casi cinco años del estreno de su última película, Kohon, como otros realizadores, se encuentra frente a un panoraman desalentador donde sólo cabe elegir: filmar con ciertas concesiones y en algunos casos haciendo abuso de ellas, o prácticamente condenarse al ostracismo. Frente a esta situación, Kohon opina así:

—¿Cómo se gestó la generación del 60? ¿Se conocían entre ustedes?

—La extracción fue diversa. Algunos habíamos hecho incursiones como ayudantes de dirección, otros venían del cortometraje o de tareas afines (actuación, crítica periodística). La coincidencia en el 60 fue tal vez no casual pero involuntaria. La mayoría de nosotros hizo su irrupción de manera solitaria. Sólo después de las primeras experiencias profesionales comenzamos a conocernos.

—¿Por qué "no casual"?

—Seguramente se dieron circunstancias favorables para la aparición de jóvenes con ideas propias y un espíritu inconformista. La coyuntura política y económica de la breve primavera desarrollista nos ayudó mucho, a pesar de la oposición de los sectores retrógrados que siempre, por alguna razón misteriosa, aterrizan en puestos claves para la cultura. Incluso dentro del gremio se nos miraba con desconfianza. Es natural, todo cambio o anuncio de revisión provoca reacciones. Pero luego de la larga noche de los teléfonos blancos ese tipo de oposiciones parecía no tan inexpugnable. Lo esencial, de todos modos, fue el contexto de una filosofía económica propicia a todo esfuerzo creador, incluso en lo material. En cierto modo, podría decirse que lo del 60 fue nada más que una coincidencia generacional, no un movimiento. Nuestra visión, preceptiva, ideología, etc., eran muy diversas. La única base común era nuestra necesidad personal —en casi todos los casos sin la pedantesca pretensión de representatividad social que se detectó en alguna manifestación posterior— de expresarnos, de sentirnos y sentir a nuestra manera la realidad o la ilusión del ámbito. Y especialmente la rebeldía ante el anquilosamiento de la industria, la búsqueda de un lenguaje adulto adecuado a la época (algunos detractores posteriores siguen confundiendo autenticidad con primitivismo), el

FILMOGRAFIA

- 1950 — *La flecha y un compás*: guión y dirección. Cortometraje experimental, filmado en 16 mm., sin sonido.
- 1958 — *Buenos Aires*: guión y dirección. Cortometraje documental, filmado originalmente en 16 mm., ampliado luego a 35 mm.
- 1960 — *Prisioneros de una noche*: dirección (sobre guión de Carlos Latorre).
- 1961 — *Tres veces Ana*: guión y dirección.
- 1964 — *Así o de otra manera*: dirección (sobre guión de Carlos Latorre).
- 1968 — *Breve cielo*: guión y dirección.
- 1970 — *Con alma y vida*: dirección (libro original de Carlos Malatesta, guión de Norberto Aroldi, Carlos Malatesta y David Kohon).
- 1977 — *¿Qué es el otoño?*: dirección (argumento de David Kohon, guión de Mario Diamant y David Kohon).

Distinciones:

Gran Premio de la Crítica al Mejor Cortometraje en el I Festival de Mar del Plata. Premio de Cortometraje en el Festival de Santa Margherita de Ligure, Italia. Premio al Mejor Documental y Medalla de Oro en el Festival de la Juventud de Viena, Austria. Por *Buenos Aires*.

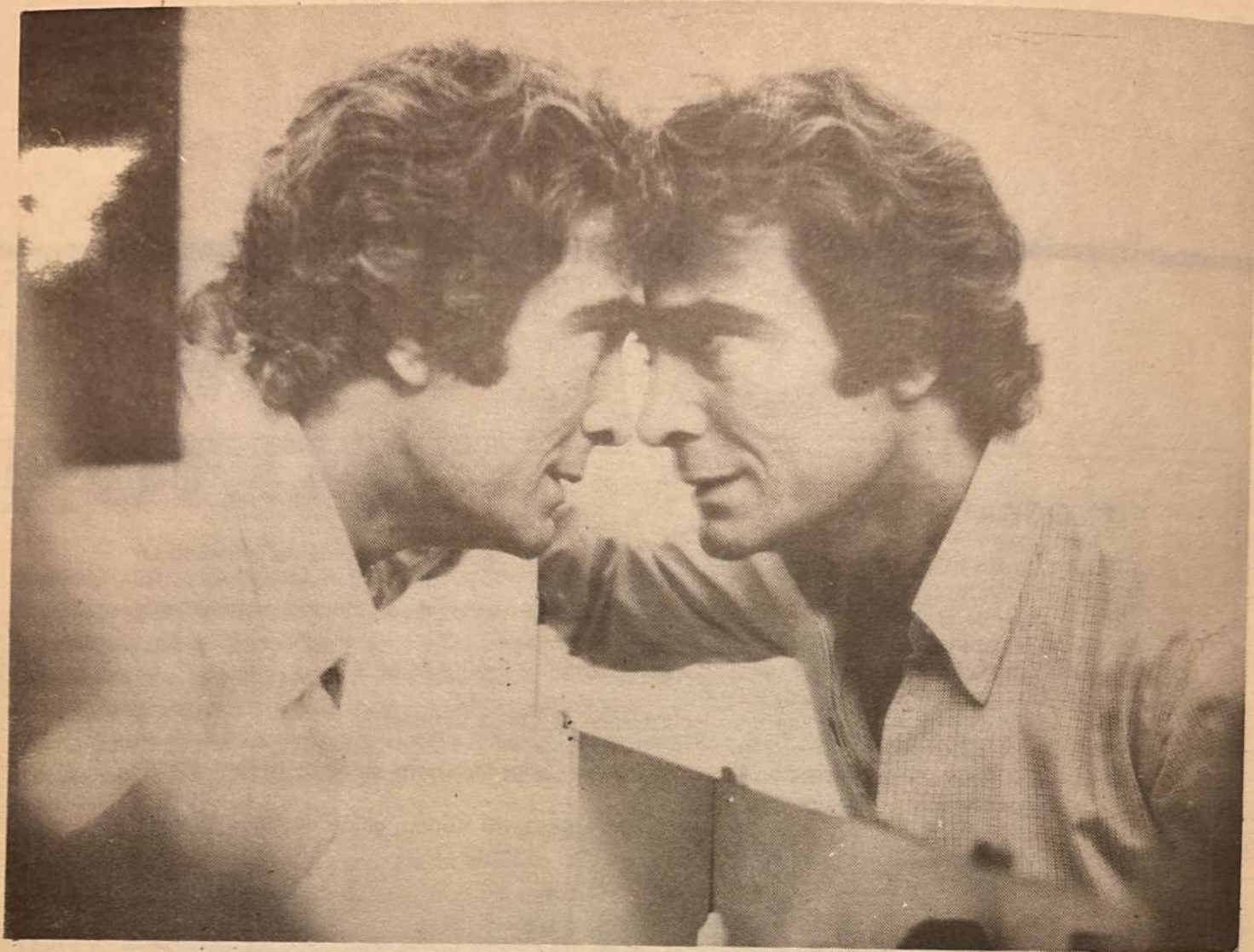
Premio Opera Prima al Mejor Director Debutante en Largometraje, en el Festival de Sestri Levante, Italia. Premios FIPRESCI (Prensa Internacional) y CINEFORUM a la Mejor Película en el mismo certamen. Por *Prisioneros de una noche*.

Premio Especial en el Festival de Nuevos Valores de Las Palmas, España. Premio al Mejor Guión, de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Por *Tres veces Ana*.

Premio a la Mejor Actriz (Ana María Picchio) y Premio al Mejor Guión en el Festival de Moscú. Premio ARGENTORES al Mejor Guión Dramático del año. Premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina al Mejor Guión. Mención de Honor en el Festival de Barcelona. Por *Breve Cielo*.

Premios a la Mejor Dirección, a la Mejor Música (Astor Piazzolla) y al Mejor Intérprete de Reparto (David Lewellyn), de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Por *Con alma y vida*.

Premio ARGENTORES al mejor Guión Dramático del Año. Por *¿Qué es el otoño?*



Alfredo Alcón en
¿Qué es el otoño?

rechazo de las anteojeras tradicionales al enfrentar el panorama de la vida, la denuncia sin eufemismos pero también sin vocinglería publicitario-partidista.

—¿Hay algún realizador argentino que se podría considerar precursor de la generación del 60?

—*Siempre hubo en nuestro cine gente con inquietudes similares. Con diferencias, también. Desde Demare y Soffici hasta Saslavsky y Christensen. Pero hubo dos realizadores que de alguna manera, por haberse iniciado en una etapa inmediatamente anterior a la nuestra, comenzaron a despejar el camino: Ayala y Torre Nilsson. También con ellos podríamos señalar diferencias muy grandes, pero me refiero siempre a puntos básicos en común.*

—¿Cómo recibía el público argentino sus películas?

—*Muy bien, en algunos casos con entusiasmo. Se vivía una etapa de crecimiento en todo sentido, de euforia. Nuestra tarea participaba y de alguna pequeña manera representaba esa transición hacia la madurez. Desde luego, el resultado material no siempre fue óptimo. El azar, algunas programaciones inoportunas, el sabotaje —premeditado o no— que siempre acecha en las trastiendas del “negocio”, son constantes que también nuestros filmes debieron afrontar. Pero, reitero, en casi todos los casos la repercusión fue muy favorable. Se obtuvieron incluso “records” de recaudaciones, algo que ni siquiera hubiéramos imaginado previamente.*

—¿Y qué pasó después?

—¿Después? *Vino un golpe de estado.*

—¿Eso fue suficiente para frenarlos?

—Claro, así como frenó otras euforias, otras actividades productivas de avanzada.

—¿Las producciones de ustedes eran muy costosas? ¿No intentaron trabajar con equipos reducidos, actores nuevos, escenarios naturales?

—La mayoría de nosotros debió comprometerse a respetar presupuestos muy económicos, por lo menos al principio. Así descubrimos, por necesidad, recursos más ágiles y libres que los tradicionales. Yo, por ejemplo, recuerdo que me vi obligado a trabajar con cámara en mano, para lograr movimientos que hubieran requerido maquinaria y tiempo muy onerosos. Para mí no era novedad, pues en mi etapa anterior de aficionado la había usado bastante. En ese momento, recién se intentaba, con camarógrafos como Aníbal Di Salvo y Víctor Caula, que eran de los pocos que se animaban a afrontar el escepticismo y aún el desprecio de sus colegas. Luego seguí utilizándola por la maravillosa libertad que me otorgaba, al margen de tabúes y convenciones. En todo el cine mundial pasó algo similar, imagino que por necesidades parecidas. Más tarde se convirtió en moda, abusándose de cierta desprolijidad premedita a manera de suprema coquetería: una estupidez. Pero así pasa siempre: primero se descubre con esfuerzo, con sangre y venciendo muchas oposiciones, un recurso, una manera, una técnica o una forma. Luego se integra en expresiones distintas ese aporte, pasando a institucionalizarse, y finalmente aparecen los insectos que pululan mimetizándose. . .

Con respecto a equipos reducidos, por temperamento y cierta timidez siempre los preferí, pero había que respetar convenios sindicales. Intérpretes nuevos, por supuesto: fueron integrantes de nuestra generación. Escenarios reales estaban también en nuestras preferencias. A mí por lo menos el set me agobia. Aunque sea incómodo, el lugar real, exterior o interior, me resulta estimulante, me inspira, me incita a ejercitar un diálogo entre la cámara y las cosas. De todos modos, sería un error enfocar la problemática del cine argentino con esta cuestión de los costos. La diferencia entre un filme "caro" y uno "barato" (no me refiero a casos extremos de super-super o "rascadas") no define nada. Yo hice en *Breve cielo* la experiencia de una producción baratísima, con un presupuesto que debe haber sido el más bajo del año. Y después tuve el problema de no poder estrenarla, durante muchos meses. No por el costo bajo, sino porque los exhibidores no la consideraban comercial. En fin, nuestro cine no va a salir adelante hasta no resolver el problema de la dictadura de los grandes circuitos. Es inútil polemizar sobre películas costosas o pobres si en ambos casos dependemos del dictamen de unos pocos empresarios. Eso es también censura, aunque pocos se atreven a hablar de ella. Y la peor censura, la del poder económico.

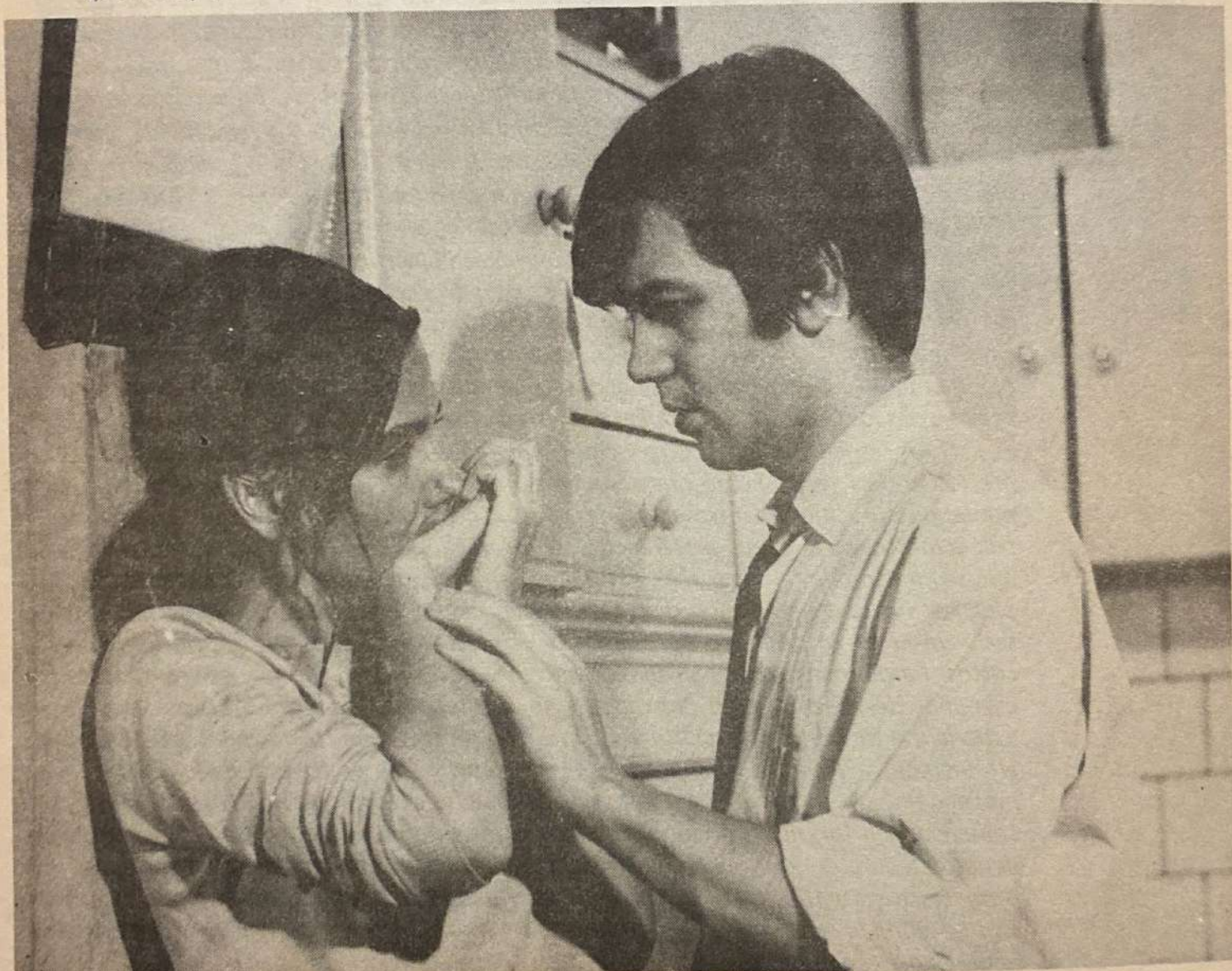
—¿Desde 1981, qué arroja un balance de aquellos años?

—Creo que aquello fue un milagro. Desde luego, la capacidad, el talento, están siempre presentes en nuestro medio, pero no siempre es posible su manifestación como ocurrió en ese breve período. El cine está ligado al destino socio-económico del país.

—En las condiciones actuales, ¿qué posibilidades existen de expresarse libremente a través del cine? Me refiero a personas con una trayectoria como la suya.

—El cine nunca fue libre: depende del dinero y de los poderes económicos y políticos. La coyuntura actual es, además, particularmente dificultosa por la situación general. La lucha permanente de los que estamos en esta actividad es, antes que nada, por realizar, por concretar los proyectos. Y por supuesto sin autocen-

Ana María
Picchio y Alberto
Fernández de
Rosa en Breve
cielo.



surarnos: eso es trabajo de los censores. Lamentablemente no todos son concientes de la necesidad de no achicarse, de exigir el espacio mínimo de libertad y respeto que requiere toda labor de creación. En cuanto a la trayectoria... en fin, me parece que la mayor parte de los problemas actuales son comunes a todos, sean principiantes o veteranos.

—¿Qué opina de la actuación del Instituto?

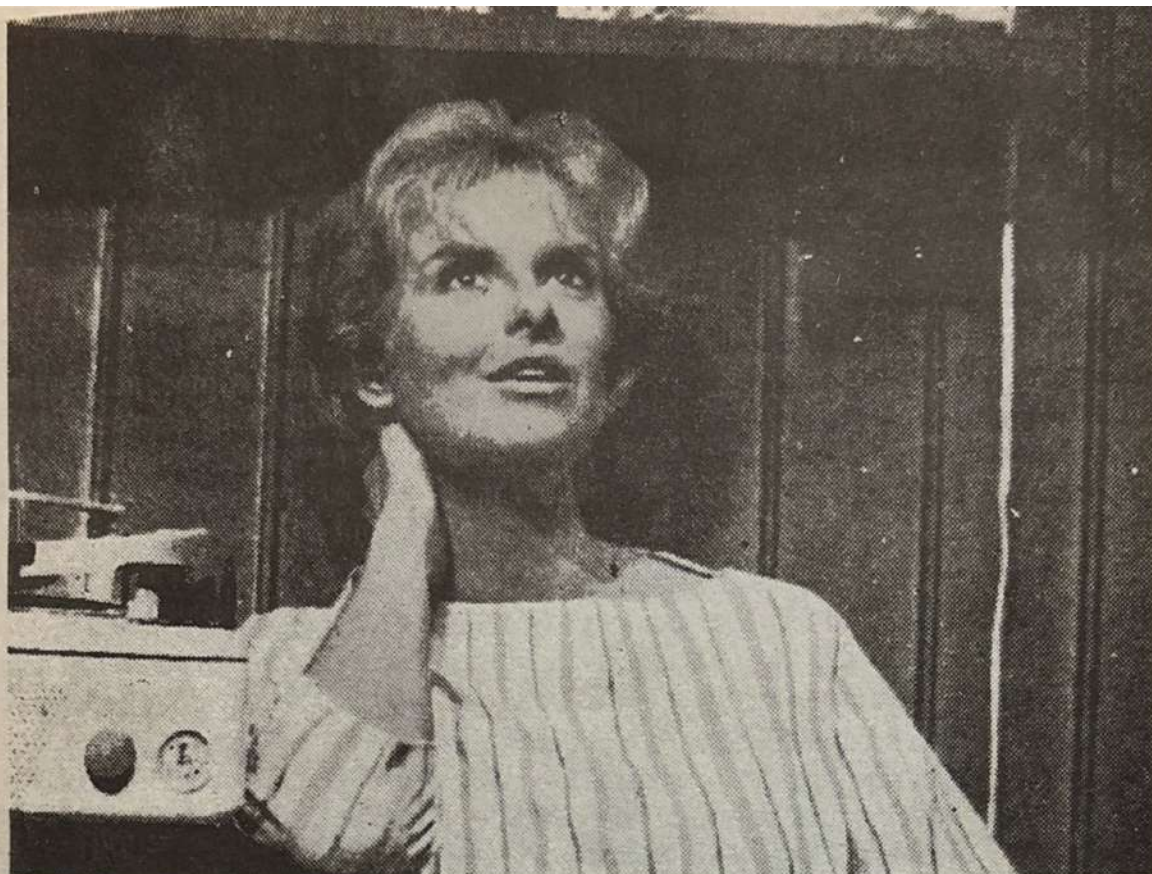
—Es errática. A veces da créditos a proyectos importantes, a veces no. Son etapas, en gran parte signadas por el criterio de los funcionarios que deciden. De todos modos, la estructura de nuestro cine padece por su debilidad frente a la competencia del cine extranjero. Menos del diez por ciento de lo que se estrena es nacional. Y en consecuencia los exhibidores son aliados del cine foráneo, no del nuestro. Sería irreal pedirles otra cosa. Lo cierto es que ante ese panorama, el problema de los créditos es más bien anecdótico o, por lo menos, episódico. Y la dependencia del realizador frente al Instituto es sólo un eslabón de la cadena que lo maniat.

—¿El público no tendría que ser quien exija un buen cine? Un sector muy importante de espectadores no va a ver películas nacionales.

—El público también es errático: a veces apoya películas nacionales de valor, a veces las ignora. Es un fenómeno muy azaroso y difícil de analizar. Lo que sí se puede señalar es que la proporción del noventa y pico por ciento de producción extranjera que mencioné antes provoca un acostumbramiento, digamos que crea una orientación. Si se aumentara la cantidad de producciones locales de nivel adulto comenzaría a crearse una corriente de público adicta. Es un poco lo que nos ocurrió en el 60. También algo parecido, pero aún más fugaz, fue lo del 74. Lo cierto es que nuestro público —salvo un sector esnob y autocolonizado— no está a priori a favor ni en contra de un buen cine local. Sucede que estas cosas se olvidan muy rápidamente. Hace falta no una racha de buenos títulos, sino una continuidad de años. Pero, ¿cómo conseguimos esto en un medio y una etapa tan caóticas como la que vivimos?

—Quien aspira a empezar a filmar, ¿qué posibilidades tiene? ¿El súper 8 es una alternativa?

—Depende de la experiencia previa. Nosotros debimos largarnos al compromiso mayor del largometraje con un aprendizaje salteado y muy escasas prácticas personales. En cierto modo envidio la posibilidad que tienen los jóvenes ahora con el súper 8, pues les permite probarse, experimentar y, sobre todo, equivocarse en privado. Todo a un costo relativamente accesible. Además, en cuanto se solucionen algunos problemas técnicos (sobre todo de laboratorio y sonido), el súper 8 puede convertirse en una alternativa viable para cualquiera. Me encantaría realizar algo en ese paso. Es cine, en definitiva, y en muchos aspectos permite mayor agilidad en el trabajo. Creo que tarde o temprano se crearán circuitos de exhibición independiente para dar salida a ese tipo de producciones. Tal vez en clubes, pequeños tea-



María Vaner en
Tres Veces Ana.

tros y otro tipo de locales se podrían organizar muestras permanentes: hay un público potencial para esas programaciones.

—En el plano internacional, ¿existe lo que podríamos llamar vanguardia en cine?

—La palabra "vanguardia" me resulta paradójicamente vetusta. Hoy no se puede discriminar, ni en cine ni en otras artes, entre expresiones netas de ruptura o "académicas". Está todo muy confundido, como en el cambalache discepoliano. Y hay muchos conformistas disfrazados de iconoclastas. Lo que sucede es que, en ciertos aspectos, es más rentable la supuesta ruptura. Otra paradoja: ahora tomar el curso a contramano es moda, queda bien. Entonces, sólo cabe diferenciar la expresión auténtica, profunda, sentida, de las impostaciones y amaneramientos al uso. Hacer separaciones de otro tipo, en una etapa del cine en la que coexisten creadores tan particulares como Fellini, Wajda, Kurosawa, Antonioni, Fassbinder, Resnais, Polansky, Menzel, Chytilova, Wertmüller, Losey, es perder el tiempo. Sólo cabe celebrar la riqueza y diversidad de su aporte.

—¿Qué directores considera más importantes en la historia del cine?

—Por supuesto Griffith, Eisenstein, Pudovkin, Vertov. Son los cimientos de un lenguaje y aún de muchas de sus variantes actuales. Agrego, por mi gusto personal, a Dreyer, Murnau, Orson Welles. Y muchos de la actualidad, como los que mencioné en mi respuesta anterior.

—¿Qué proyectos tiene realizables a corto plazo?

—Realizables, no sé. Hay uno bastante avanzado, con libro mío. El título provisorio es El agujero en la pared. Estoy esperando precisamente en estos momentos respuestas sobre el crédito y sobre una montaña más de cosas. En fin, hay otras ideas también, en cuanto de sinopsis, eso nunca falta.

Reportaje de Yaki Setton y Franco Frascino.

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO

(segunda entrega)



Un nombre: Federico Valle

Federico Valle es sin duda el nombre más importante del período mudo y su paso por el cine argentino registra tantos afanes y vocación de su parte, como injusticias recibidas. Una especie de leit-motiv de padeceres que los años fueron repitiendo con otras figuras destacadas. Veamos sus andanzas. En 1915 Valle intenta el dibujo animado. Junto a Alfredo de Lafferrere concibió el libro de *El apóstol*, sátira sobre política, cuyo argumento relataba un sueño de Irigoyen, quien desde el Olimpo enviaba rayos y centellas sobre una desprevenida Buenos Aires, presa de la corrupción.

Para *El apóstol* se inventan una serie de efectos y se crea una maquette, debida al talento del francés Andrés Ducaud. Trabajan también el dibujante y caricaturista Quirino Cristiani y otro muy popular en su tiempo: el "Mono" Taborda. El filme se estrenó sin mayor éxito, siendo quizás el antecedente número uno en cuanto a dibujos de largo metraje se refiere. Pero cuando se estrena, Valle y sus colaboradores ya estaba trabajando en otro, éste con mezcla de dibujos y muñecos: *Una noche de gala en el Colón*, obra que como la anterior acusó algunas imperfecciones y el mismo divorcio con el público.

Los jueves a las cinco de la tarde, era el día y la hora de exhibición del Film Revista Valle, un noticiario excelente, que compitió con el de Glucksmann y que se proyectó hasta 1930. Entre los colaboradores de Valle en ese entonces, figuraban Antonio Meraño, Alberto Etchebere, Chas de Cruz, Luis Moglia Barth y Epifanio Aramayo, que posteriormente realizaron una amplia carrera. El Film Revista alcanzó 657 ediciones, produjo más de mil documentales e incursionó en el cine de argumento, en filmes como *El ovillo fatal*, *Los peligros de Paulina* y *Milonguita*. También descubrió a uno de los primeros galanes, Arauco Radal.

Jugosas anécdotas pueden rastrearse sobre la pasión de Valle. Quizá la más significativa sea contemporánea al inicio de la tragedia que lo llevó a la bancarrota, que fue un devastador incendio que se declaró en sus estudios, en 1926, y que destruyó todo el material. El mismo día Valle había terminado *Entre los hielos de las Orcadas*, que había filmado Juan Carlos Moneta tras un año de permanecer en aquel lugar.

Lejos de lamentarse, Valle lo mandó de nuevo, permaneció otro año, y ahora con más experiencia, trajo un material mejor para el montaje.

Otras películas de Valle fueron *El toro salvaje de las pampas*, interpretada por el mismísimo Luis Angel Firpo, y *La mujer de medianoche*, dirigidas por el italiano Carlo Campogalliani; y *Adiós Argentina*, en donde debutaba en un pequeño rol Libertad Lamarque. Produjo además muchos filmes no exhibidos en el país, pero sí en Europa, y destacados como una eficiente difusión de nuestro país. Hizo lo imposible para repatriar al "Negro" José A. Ferreyra y María Turganova, anclados en Madrid, tras una fracasada gira para promocionar el cine argentino, y una vez logrado su propósito hizo con ellos *La canción del gaucho*, una de sus pocas películas sonoras.

La historia activa de Valle se cierra con un invento que luego se aplicó en todo el mundo, y que perfeccionó junto a Alberto Etchebere: el sistema para colocar subtítulos sobreimpresos en filmes dialogados en otros idiomas. El resto es lamentable. Empobrecido y solo, este hombre que nunca se ocupó de sacar copia de lo que hizo, un verdadero bohemio luchador, trata de vender lo que quedaba, (que era mucho) de su material, el cual contenía imágenes únicas de la historia del país. Luego de deambular por museos y organismos oficiales, no tiene más remedio que venderlos a una fábrica de peines, que los compró para utilizar el celuloide. Aunque parezca mentira, se retiró y vivió en un rancho de las afueras de Córdoba hasta 1958, cuando el gobierno se acordó de él, y tras otorgarle un cargo en el Instituto de Cinematografía que desempeñó

durante un año, le acuerda, en 1959, una pensión. Un año después fallecía en silencio quien quizás más hizo por nuestro cine.

Los otros pioneros

No es intención nombrarlos a todos ni todas las películas. Pero en esta segunda nota nos referiremos a una explosión que desató un entusiasmo poco duradero pero efectivo. El detonante fue el film *Nobleza gaucha*, de Humberto Cairo y los fotógrafos Eduardo Martínez Le Pera y Ernesto Gunche. El filme alternaba sus imágenes con fragmentos de *Martín Fierro*, cuyas leyendas actuaban a modo de ilustración metafórica, idea que perteneció a José González Castillo. Un éxito rotundo, que multiplicó treinta veces lo invertido, no sólo significó el mayor triunfo del cine mudo, sino que alentó a muchos a continuar, incluso a los mismos responsables que, en forma aislada, no lograron igualarlo. *Nobleza gaucha* se estrenó en 1915 en 25 cines simultáneamente en Buenos Aires, se exhibió en Brasil y España y la crítica la distinguió con altisonantes juicios.

A su sombra despuntaron otros filmes, como *Hasta después de muerta*, de Martínez y Gunche, con Florencio Parravicini, *Resaca*, con Olinda Bozán, Luis Arata y Eva Franco, de Atilio Lipizzi, a quien se deben también *Amor de bombero* y *Federación o muerte*, con Ignacio Corsini. Con él hizo sus primeras armas José Ferreira, su ayudante. Max Glucksman, por su parte, produce *Amalia* sobre la obra de José Mármol, que dirige Enrique

García Velloso y con fotografía de Eugenio Py, interpretada por figuras de la alta sociedad porteña, y que es estrenada en el mismo teatro Colón. Otros filmes de Glucksmann fueron *El conde Orsini*, *Aventuras de Viruta* y *Chicharrón* y *El negro Johnson*.

Los hermanos Leopoldo y Carlos Torres Ríos comenzaron como ayudantes de Ferreyra en *Palomas rubias* (1920). Como de Ferreyra vamos a hablar en la próxima entrega, nos referiremos aquí al otro grande de la época: Leopoldo Torres Ríos, que siguió siendo su ayudante en *La gaucha* (1921) y *La muchacha del arrabal* (1922), trabajó, luego, en *El guapo del arrabal* (1923) como ayudante de Julio Irigoyen, para hacer su primera película el mismo año: *El puñal del mazorquero*, y luego *Buenos Aires bohemio*, *Empleada se necesita*; y escribir luego el libro de *La costurerita que dio aquel mal paso*, que también dirigió Ferreyra.

De estos años datan las primeras versiones de *La casa de los cuervos*, de Defilippis Novoa, en donde apareció por primera vez Carlos Gardel; y *Flor de durazno*. A él también pertenecen *Los muertos* y *La vendedora de Harrods*. Con la creación de la Platense Film, Camila y Héctor Quiroga traen al país a Georges Benoit, un gran técnico francés y a su colega, el realizador Paul Capellani. En estos estudios se rueda un éxito más: *Juan sin ropa*.

Muchas figuras de nuestro cine comienzan antes del 20. Enrique



Federico Valle, durante el Festival de Mar del Plata, 1959.

Muiño, con *Los habitantes de la leonera*, César Ratti, Berta Singerman. En 1916 se realiza la primera versión de *Santos Vega* de Scaglione, y se produce *El capataz de Valderrama*, de José M. Palache, con Pablo Podestá (todos los Podestá actuaron en varios filmes en estos años), Olin da Bozán y el niño Humberto Peruzzi, hijo de Emilio, y que luego fuera un destacado fotógrafo. Se producen además, hechos curiosos, como el estreno de *Bajo la tiranía de Rosas*, en 1915, filme imprevistamente llegado de Hollywood, coloreado a mano aquí y presentado con gran resistencia, sobre todo porque simultáneamente se proyectaba *La revolución*

Un afiche de la productora Valle (1922).



de Mayo, de García Velloso, que no tenía errores históricos, como la norteamericana.

La aparición de Roberto Guidi puede ser señalada como la del primer estudioso del cine. Intelectual nato, escribió sobre aspectos del lenguaje cinematográfico y pronto olvidó su título de doctor en ciencias económicas para dedicarse de lleno al cine. Fundó en 1919 la Ariel Film junto a Alberto Biasoti y Mario Ponisio, y allí realizó su primer obra, *El mentir de los demás*, en donde debutaba nada menos que Milagros de la Vega. Otros filmes suyos son *Mala yerba*, *Aves de rapiña* y *Escándalos a medianoche*. Años más tarde, Guidi fue el primer presidente de la Asociación Cinematográfica Argentina, y un discurso suyo puede escucharse en la primera película sonora argentina.

Los años que siguieron a 1920 fueron de lenta decadencia y evidenciaron una acentuada pobreza de medios. Muchos filmes mostraban errores muy gruesos, tanto de iluminación como de movimientos de cámaras, o bien a través de un decorado que a veces registraba el paso del viento u otros fenómenos atmosféricos. Federico Valle y Torres Ríos quedan como los nombres insoslayables y a los que habrá que volver muchas veces. Pero aún la época del mudo no está agotada y otros hechos, y otros nombres, jalonan esta aventura del cine hecha a base de sentimiento y habilidad, de vocación y desinterés.

Juan Carlos Arch

CRITICAS

EL BROMISTA

El bromista (Argentina, 1980).

Dirección: Mario David.

Libro: Armando Chulak y Mario David.
Fotografía: José Santiso. Producción: Gustavo Girardi. Música: Víctor Proncet. Intérpretes: Santiago Bal, Alicia Bruzzo, Celia Games, Aldo Barbero, Erika Wallner, Beba Bidart, Thelma Stefani, Daniel Guerrero, Juan Carlos De Seta, Mario Luciani.



Un personaje típico —el bromista— que esconde tras su máscara alegre, despreocupada y a menudo cruel, profundos problemas personales. En el caso de Pepe Gentile (Santiago Bal), una marcada falta de carácter y una incapacidad sexual que lo obsesiona.

De este planteo básico parte el último filme de Mario David. Quizás por la situación en que se encuentra, a nivel temático, nuestro cine, este tema se inscriba como uno de los más interesantes. Su desarrollo podría llevar a la profundización de ciertos modelos, formas de actuar de la arquetípica clase media porteña. Y digo "podría" porque no opino que este sea el caso de *El bromista*. La buena idea original hace agua a poco de comenzado el fil-

me. El guión se hace reiterativo, facilista e increíblemente obvio. En la presentación de los personajes, en la resolución de las situaciones dramáticas, incluso en la excesiva acumulación de las situaciones de "broma" que son el fuerte de la película. Hay una total falta de sutileza y los lugares comunes superan los marcos que permite la narración arquetípica.

Los diálogos son acartonados y a menudo absurdos. Esto hace que, más allá de las actuaciones, los personajes se tornen poco creíbles.

La dirección cae en los mismos errores del libro. Existe una notable falta de recursos narrativos. Por ejemplo, las secuencias resueltas con música de fondo: Santiago Bal persiguiendo al perro, el robo del supermercado, el baile con Thelma Stefani y la escena de la escalera mecánica. Todas se hacen largas y pierden fuerza dramática.

El final es abrupto y falto de sentido por las mismas cuestiones.

En fin, no alcanzan las buenas intenciones. Es necesario una más exhaustiva elaboración del guión, una estudiada colocación de la cámara, una fotografía más creativa y todo al servicio de esa intención. Es decir, es necesario más cine.

Lo mejor: el oficio de los actores. Santiago Bal en un papel a su medida que naufraga en la escena del hotel alojamiento, por falta de dirección. Alicia Bruzzo, Aldo Barbero, Erika Wallner, J. C. de Seta, Mario Luciani y los demás correctos, pero con más de oficio que de marcación.

Beto Sánchez

SENTIMENTAL (Requiem para un amigo)

(Los desangelados de celuloide)

Sentimental (Requiem para un amigo)
(Argentina, 1980).

Dirección: Sergio Renán.

Guión: Sergio Renán, Mario Sábato y Jorge Goldemberg, basado en el libro original de Geno Díaz. Fotografía: Alberto Basail. Música: Julián Plaza. Producción: Kiko Tenenbaum. Escenografía: Guillermo De La Torre. Intérpretes: Sergio Renán, Pepe Soriano, Luisina Brando, Alicia Bruzzo, Ulises Dumont, Enrique Pinti, Guillermo Rico, Juana Hidalgo, Silvia Kutika.

La narración original (una novela policial), es aprovechada por Renán para describir un aspecto importante de Buenos Aires. El título aparenta tener relación con lo melodramático de la noche porteña, aunque no se trata de la "tradicional" noche de tangos y malevos. Acá los personajes se mueven durante la noche, o en la misteriosa oscuridad reinante en los círculos del hampa, de la policía, los periodistas y el más misterioso de todos, el que ocupa la amistad y los hombres (recordemos el segundo título, *Requiem para un amigo*).

Como en la novela de Geno Díaz, José tiene que ir desenmarañando una madeja demasiado complicada. El espectador no puede permanecer pasivo, desconoce quién es el asesino y, por lo tanto, debe investigar, ver, escuchar y pensar como si estuviera en la pantalla. Con esta característica la película fluye lentamente, deteniéndose en anécdotas que sirven para describir a personajes que se ajustan muy bien

a sus modelos, los habitantes de Buenos Aires, y la mesurada violencia, elementos que hacen creíble esta historia enmarcada por un ambiente conocido y multifacético.

Con respecto a las fisuras que tiene el filme, debemos reflexionar un poco.

Tenemos a Renán que, con su doble trabajo de director y actor, termina una obra coherente pero que queda a mitad de camino. Le falta algo. ¿Esto es responsabilidad de Renán, o forma parte de las carencias comunes a la mayoría de las películas argentinas? Con las excepciones de siempre, es común encontrar demasiado maquillaje; un personaje se levanta de la cama perfectamente peinado, corre, le dan una paliza y sigue peinado. El diálogo explicativo del final (muy usado por los guionistas nacionales), más que para redondear sirve para tapar baches que no tendrían que estar. El trabajo actoral está cubierto por un plantel de buenos profesionales, manejados con la austeridad propia del ritmo impuesto a la película. Debido quizás a la reiteración de recursos interpretativos, (como gestos o expresiones), recursos formales y abuso de primeros planos con fondo en "flou", se llega a un equilibrio inestable.

Por eso, *Sentimental* no pasa de ser una buena película argentina. Lamentablemente, hay cosas como las señaladas que desacreditan una obra que, por sí misma y por el esfuerzo empleado en realizarla, tendría que estar entre las mejores películas estrenadas últimamente.

Franco Frascino

GENTE COMO UNO

Gente como uno (*Ordinary people*, EE. UU., 1980).

Dirección: Robert Redford.

Guión: Alvin Sargent, basado en la novela de Judith Guest. Fotografía: John Bailey.

Música: adaptada por Marvin Hamlisch.

Montaje: Jeff Kanew. Intérpretes: Donald Sutherland (Clavin), Mary Tyler Moore (Beth), Timothy Hutton (Conrad), Judd Hirsch (Berger), Elizabeth McGovern (Pratt).

Un cuadro negro, que sirve como marco a la presentación del filme, va aclarándose poco a poco hasta convertirse en un cielo muy claro. De ahí en más se encadenan una sucesión de imágenes de muelles, plazas, parques, buscadamente calmos y solitarios. Un colegio, una cámara que se aproxima lentamente, un coro y un protagonista: Conrack (Timothy Hutton). Sus padres: Calvin (Donald Sutherland) y Beth (excelente Mary Tyler Moore),



claro exponente del matriarcado americano, que afloró en las pantallas de los años dorados de Hollywood, y que luego fuera trasladado con singular éxito a las series televisivas y marcó sin duda una época, el "american way of life", hoy crítico y decadente, pero todavía aferrado a las viejas estructuras conservadoras.

A los pocos minutos de transcurrido el filme, la historia nos deja entrever una crisis producida por la muerte accidental del hijo mayor y el posterior intento de suicidio de Conrack, hechos que quiebran la aparentemente sólida estructura del núcleo familiar, sólida hasta ese momento porque "todo iba bien, mientras no había ningún problema".

Sin ser un profundo análisis de la crisis de la familia y por proyección, de la sociedad actual, *Gente como uno*, se convierte en un valioso aporte. No sólo por la honestidad con que Redford y el guionista A. Sargent abordaron el tema sino también porque el filme, con sus limitaciones, trasciende los esquemas habituales del tema y el ablandamiento temático que se está produciendo en el cine americano en los últimos años. Es válida entonces la comparación con *Kramer vs. Kramer*. Este filme, a pesar de una ambigua posición frente al divorcio, traslucía como consecuencia de éste el sufrimiento del pobre hijo y, por supuesto, la mayor parte de la culpa corría por parte de la madre, quien había buscado su independencia y realización como ser humano, culminando con el feliz reencuentro del

padre con su niño, y el malo arrepentido (ella) iba a purgar sus culpas en soledad.

El planteo de *Gente como uno* es a las claras distinto.

Conrack, tras su intento de suicidio y difícil recuperación, recurre desesperado al análisis para, según él, "dominarse". Encuentra ahí la paternal figura del psiquiatra Berger (Judd Hirsch) y gracias a este se reencuentra a sí mismo. Deja la natación y enfrenta a su madre cuando toma conciencia de sus necesidades, y llega a aceptar que ella no tenga la suficiente capacidad como para quererlo en la forma en que él lo necesita. (Muy bien resuelto en la secuencia en que Conrack abraza a su madre).

Por su lado Beth, frente al intento de conciliación por parte de Calvin, responde: "No me gustan los cambios", "no quiero más cambios, ¿no te parece que hubo bastantes?". Y cuando, frente a la confesión de Calvin, se da cuenta de que su imperio está acabado, lo abandona. El monstruo que devora a sus hijos, siente la derrota, deja su hogar y su perfecto modo de vida, pero no su orgullo. Ella será ella misma, más allá de las consecuencias.

Calvin trata de conciliar (como vemos en la secuencia de la cámara fotográfica); ante la imposibilidad de ello, llega a la ruptura en forma más desesperada que conciente de liberación. Así se encontrará por primera vez con su hijo, y ambos podrán declararse su amor. No ya como padre e hijo sino como dos seres capaces de manifestar sus sentimientos.

El filme es esencialmente, "americano". Lo es en su estructura, ambientes y personajes. Pero la universalidad del tema hace que a todos nos toque de cerca. Temas como la crisis de la pareja y la estructura familiar no nos son ajenos.

De todas maneras, y a pesar de los logros positivos marcados, el tema daba para planteos más profundos y polémicos; tal vez las contradicciones de Redford, que traslucen sus declaraciones, no se lo permitan. Aún así demuestra gran capacidad sensible en el manejo actoral y sutilezas en la creación de climas, situaciones y descripción de ambientes, en especial las escenas rodadas en la casa. Esto hace un filme contenido que no cae en el melodrama fácil.



Robert Redford, con *Ordinary people*, entra al cine en su faz de realizador por la puerta grande en el "mejor estilo americano". Cabe esperar entonces, sus próximas intervenciones.

Evaristo González



KAGEMUSHA

Kagemusha (Japón, 1980).

Dirección: Akira Kurosawa.

Guión: Kurosawa y Masato Ide. Fotografía: Takao Saito, Masaharu Ueda. Efectos: Takeshi Miyanishi, Akira Kondo. Escenografía: Matsumi Yamamoto. Producción: Kurosawa y Toho Producciones. Productores ejecutivos de la producción internacional: Francis Coppola y Georges Lucas. Intérpretes: Tatsuya Nakadai, Tsutomu Yamasaki, Kenechi Hagiwara, Daisuke Ryu, Tetsuo Yamashita.

Es por cierto lamentable que diversos motivos relacionados con problemas estrictamente comerciales impidan que los filmes de Akira Kurosawa se difundan de manera coherente y completa. Esto dificulta enormemente el acceso a la evolución de una obra capital del cine. Imposible, entonces, hablar de evolución de este autor, pero más difícil aún plantearse algo acerca del cine japonés del cual sólo recibimos escasísimas muestras, siendo Kurosawa quizás el único realmente di-

fundido (aún con los inconvenientes citados). Qué decir, por ejemplo, de Mizoguchi, de Oshima o de Yasujiro Ozu, autores casi desconocidos en nuestro país.

Si tuviésemos la posibilidad de su amplia difusión, sabríamos sin duda que los *jidai-geki* (filmes de guerra que tienen como escenario el Japón feudal) son hoy en día pertenecientes a un género inusual en aquel país. Sólo se realizan unos pocos para la TV y ésta es la razón por la cual la Toho dudó en un principio en llevar a cabo el proyecto de Kurosawa. Por otro lado, el filme fue un fracaso comercial en su país de origen. Kurosawa, siendo uno de los más altos exponentes del cine nipón, encuentra desde hace ya mucho tiempo las más complejas dificultades para llevar adelante sus proyectos.

En *Kagemusha*, el mecanismo de la intriga está conducido por Kurosawa de tal modo que el espectador aguarda constantemente una guerra "definito-

ría". Falta en *Kagemusha* la escena "definitiva", el choque tan esperado entre las dos armadas. Ciertamente, la batalla final del filme no es de ningún modo una revelación (al menos, deberíamos decir que no tiene objeto aclaratorio). Una suerte de "estética de la omisión" recorre el filme: la imagen no "aclara" y la banda de sonido, muy lejos de paliar aquellas "carencias", afirma y refuerza a cada paso la idea de la omisión (absolutamente deliberada por otra parte). Se observa aquí el primer choque que hace progresar al filme: la contradicción entre los medios invertidos y lo que finalmente se nos muestra. Es en este sentido que la escena final, si puede tomarse como reveladora —problema a discutir—, no tiene un objetivo aclaratorio.

Estas omisiones voluntarias del relato son mucho más que un simple signo de economía narrativa: elaboran todo el sistema del filme. Así en *Kagemusha* tenemos sólo pistas y casi siempre pistas falsas. Esta postura es la estructura misma del filme: durante toda la película vemos tropas, pero jamás sabemos a dónde se dirigen, a dónde llegan, quiénes las conducen y por qué. (Tampoco Kurosawa parece empeñado en brindarnos alguna explicación al respecto).

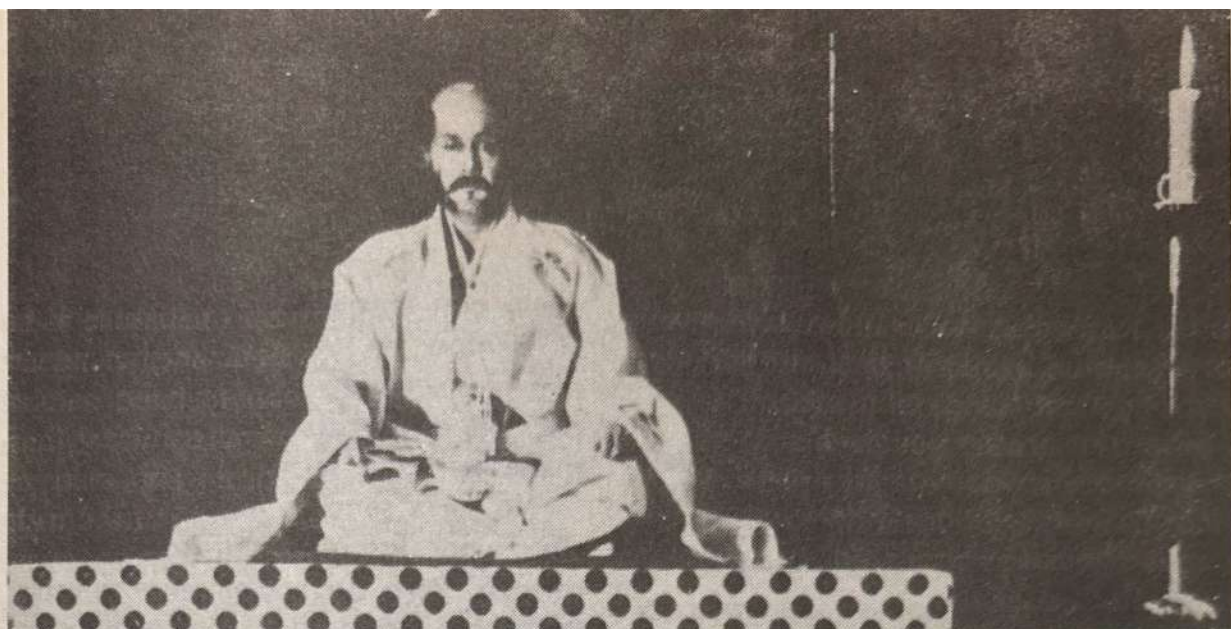
Si *Kagemusha* es un *jidai-geki*, ¿qué es lo que neutraliza esa aparente falta de información? Es justamente la idea del poder: concepto esencial que recorre el filme como un fantasma y toma cuerpo del principio al fin. Es el poder de un personaje, el poder de un actor en escena y también el po-

der del espectador de "saber" sobre lo que está ocurriendo en la pantalla (volveremos sobre esto).

En principio —y esto relacionado con el héroe central— el problema del poder está íntimamente ligado a la posibilidad de un doble, de un falso, de un impostor, de llegar a su perfecta identificación con un "modelo" para pasar del simple parecer al ser, lo que supone desprenderse de sus propios rasgos para adquirir los ajenos. La primera escena nos plantea ya los dos campos asociativos, antagónicos para producir tensión y llevar adelante el conflicto: el falso, el embaucador que debe aceptar el trabajo de cambiar de piel (puesto que está condenado a muerte). (Los dos campos: el falso en sí mismo y el destino repentino).

Es evidente que mucho más que la guerra, a Kurosawa le interesa retener cómo ese Shingen falso va entrando en la piel del verdadero, cómo comienza a acceder al poder. La puesta en escena refuerza la metamorfosis: el sustituto jamás entra a campo de acuerdo a como salió en la escena anterior. (Ese tipo de continuidad expone al falso a ser descubierto como tal).

Pero el poder también está reflejado en la posibilidad —o no— del impostor, de llevar a cabo sus proyectos, de desenvolverse como tal. Al respecto, la escena en que es presentado a los demás miembros es bien clara: ellos saben (y el espectador también) que no es el verdadero Shingen. Momento de duda: ¿hasta dónde podrá llegar el sustituto? El trabajo de Kurosawa



consiste en filmar y en preocuparse por cómo el actor va entrando en su personaje (el falso entrando en el verdadero, ficcionalmente hablando).

En esta minuciosa puesta, el cuerpo se transforma en algo menos que un simple vehículo portador de signos: es solamente un mero imitador, produce gestos y actitudes pero nunca su personaje. Y así es descubierto: su cuerpo que ha sido sólo una superficie pasiva de inscripción no perdona; las concubinas descubren la falta de cicatriz y esto lo desenmascara. El drama del sustituto consiste en intentar borrar los trazos de la muerte del modelo (¿hasta dónde un actor puede producir ilusión con su cuerpo?)

A lo largo del filme la idea de omisión se presenta una y otra vez: Kurosawa no muestra nunca la muerte propiamente dicha; la de Shingen es reemplazada por su entierro y ni siquiera eso, puesto que la barca va ocultándose detrás de la extensa niebla y sólo alcanzamos a percibir el sonido que produce la caída del ánfora. Kurosawa se resiste a filmar la muerte quizás porque sea el instante en que perdemos de vista al otro.

Al igual que con la muerte, Kurosawa no representa al poder. El poder

tiene un infinito "poder" de representación, porque tiene todos los medios para representarse.

Y, ¿qué, entonces, del espectador? ¿hasta dónde puede confiar en lo que ve y oye? Podríamos decir que Kurosawa trabaja deliberadamente (en el sentido de lo que el espectador advierte a primera vista) en el producto y no en la manifestación. De hecho siempre se espera la guerra definitiva que cerraría el filme, pero como antes dijimos, no son sino falsas señales.

Por cierto que el juego sutil de Kurosawa —que es también un juego sobre el saber del espectador— hace creer que sabemos más que sus personajes. Si bien esto es cierto por momentos, no hay que creer que tenemos la última palabra sobre lo que vemos y oímos, sobre la representación. En la escena del lago el espectador ve únicamente a quien registra la muerte pero nunca la muerte misma. En *Kagemusha* las huellas y pistas que tenemos no son los mejores caminos para definir lo que vemos.

Película admirable, *Kagemusha* se interroga sobre el poder, el alcance de la representación y el acceso a la misma por parte del espectador.

Cristian Pauls

LAS SEÑORITAS DE WILKO

Las señoritas de Wilko (Polonia, 1980).

Dirección: Andrzej Wajda.

Libro: Jaroslav Iwaszkiewicz. Fotografía: Eduard Klosinski. Música: Karl Shimanovski. Intérpretes: Daniel Olbichski, Maja Komorowska, Cristine Pascal, Anna Seniuk, Kristina Szapaziewicz.

*"He rezado para volver a encontrar
mi infancia y ha vuelto, y siento que
todavía está cerrada como antes
y no me ha servido de nada
envejecer".*

R. M. Rilke

Sucede que Dios nos existe o que anda suelto. O en todo caso, su presencia (¿o esencia?) crece en nosotros desde nosotros mismos hasta el límite de la vida; más allá de ella, la sociedad se encarga de inventarnos eventuales dioses cuya consistencia es más endeble que un soplo. Pero es que si toda la fe que se deposita obstinadamente en la creencia de un dios supremo fuera invertida en nuestra propia existencia, nuestra capacidad de lucha sería inagotable (infinita).

Al promediar su vida (35 años), y a raíz de la súbita muerte de Jorge, su más querido amigo, Víctor empieza a vivir. O mejor dicho, comprende que "lo más importante de nuestra vida ocurre a pesar de nosotros, al margen de nuestra voluntad y su conciencia".

A partir de este momento Víctor resuelve la historia de amor que en su adolescencia lo unió a todas y cada una de las hermanas Wilko. A sabien-

das y con absoluta impunidad seduce al tiempo en un juego sospechosamente placentero que involucra su capacidad de persuasión sobre las hermanas pero que termina agotándolo.

No sería sencillo explicar los laberintos por los que transitó su pensamiento. Pero sustancialmente nuestro personaje representa a una generación vencida por la guerra (Víctor había combatido en la Primera Guerra).

Es que la pérdida de Jorge (también ex combatiente) se resuelve en el absurdo de una pulmonía y es en ese momento en que toda la estantería se viene abajo. La vida es tan efímera como la eternidad. O lo que es similar a aquello que le dijera su médico: "la muerte es lo que no se puede negar nunca, porque es lo único real que tiene la vida". Ni aún la presunta existencia de Dios nos exime de las pérdidas, de los fracasos, de las omisiones, a pesar de su inmensa bondad. Víctor intenta desesperadamente retroceder tratando de recomponer un viejo esquema. Pero esta vez ya no está Fela (que se suicidó hace quince años atrás), ni tampoco Jorge y por lo tanto sólo queda él para rehabilitar la vida (a tiempo aún para que su cuerpo lo sostenga). Si Víctor no lo hubiera entendido así, no hubiera partido, se hubiera resignado al urticante rol del frívolo seductor al que el paso de tiempo no se le nota y por lo tanto puede darse el lujo de reeditar romances en la nueva generación de hermanas (Tunia).

Un capítulo aparte correspondería a la "familia de Wilko". Las cinco her-

manas que llegaron al mundo no se sabe bien bajo qué circunstancias familiares, conforman una especie de pacto neurótico por el cual sus vidas transcurren mágicamente esquematizadas, secretamente diabólicas, formalmente intrascendentes. Julia (la única que sólo por equivocación amó a Víctor), está casada con un funcionario dudosamente enamorado que sojuzga bajo su poder económico a todo el resto de la familia; Yola (su casamiento es sólo un episódico fracaso), paranoica con neuróticos delirios de seducción; Kazia, separada; Sofía, casada con un diplomático; Tunia, la adolescente deslumbrada por el mito de Víctor que las otras hermanas mantuvieron vivo en la casa durante quince años, sólo porque era el único recuerdo sano que logró perdurar. Todo lo posterior: la formación de sus propias familias, fue su destrucción y el acercamiento cotidiano y aplomado hacia la muerte.

De todos modos, Víctor logra asumir la frase inicial de Rilke (creo que sin conocerla) en el momento en que se siente enfrentado con su propia imagen sentada dos asientos más adelante

en un vagón de ferrocarril que casi se le "escurre de los dedos. . ."

Más allá de este análisis lo cierto es que la minuciosa actuación de Daniel Olbrijski (al que ya habíamos admirado en *La tierra prometida*, también de Wajda) secundado por un incomparable elenco, está maravillosamente fotografiada por Eduard Klosinski. Trabajador incansable y brazo derecho de Wajda, Klosinski logra un fresco de la época exacto en brumas y penumbras contrastantes con los pasteles del lugar y la estación del año.

Todo en su conjunto es una obra de Wajda que una vez más nos demuestra que no se olvidó de nada: todo está en orden perfectamente dispuesto, haciendo honor a la belleza y convocando a la sensibilidad del espectador en cada imagen, en cada diálogo. Es la mayor virtud del director polaco (*La boda*, *El hombre de mármol*, *La tierra prometida*, *Sin anestesia*, etc.) filmar nuestra vida, la de todos los días, la universal, la suya y la mía. . . también.

Valeria Lartigaux



EL TORO SALVAJE (1)

El toro salvaje (*Raging Bull*, EE.UU., 1980).

Dirección: Martin Scorsese.

Guión: Paul Schrader y Mardik Martin, basado en el libro *Raging bull* de Jake La Motta. Producción: Irwin Winkler y Char- toff. Fotografía: Michael Chapman. Mon- taje: Thelma Schoonmaker. Escenografía: Jack Mortellaro. Efectos especiales: Ray- mond Klein y M. Wood. Intérpretes: Robert De Niro, Joe Pesci, Cathy Moriarty, Franck Vincent, Nicholas Calasanto, Theresa Sal- daña, Frank Adonis.

Como es habitual en los últimos años, asistir a la función de un filme estadounidense exige predisposición para presenciar el debilitamiento conceptual en algunos de sus otrora auspiciosos realizadores.

En *El toro salvaje*, nos enfrentamos a un filme de impecable factura técnica (aunque pueda apuntarse algún salto brusco en la fotografía), pero que en el terreno argumental va reduciéndose a la dimensión de lo anecdótico, mientras la inquieta cámara de Scorse se realiza los más deslumbrantes trave- llings sobre un ring que generalmente acaba teñido en abundante sangre.

La historia del boxeador Jake La Motta está expuesta en el tono de los revivals a que nos está acostumbrando la producción norteamericana del último lustro. Aprovechando la sugestiva fotografía lograda por Michael Chap- man en blanco y negro, alternada con distintos virajes de color, y la asombro- sa reconstrucción de épocas, el realiza- dor de *Alicia ya no vive aquí* y *Taxi driver*, entre otras cosas, alcanza a construir un producto fílmico narra-

do con cierto atractivo aunque sin de- jar de explotar truculencias prescindibles y donde los logros formales no alcanzan a remontar el escaso vuelo de un libreto desde el que se intenta di- bujar un personaje pintoresco y ma- chista, que sin mayores explicaciones concluye recitando el soliloquio de Ricardo II de Shakespeare ante una distinguida platea.

En el heterogéneo elenco se desta- can la soltura de De Niro y el sobresa- liente Joe Pesci que, interpretando des- pués de ocho años de inactividad acto- ral al hermano de La Motta, compone con tal ánimo y naturalidad su perso- naje que lo convierten en una de las mejores sorpresas del filme, mientras que la principiante Cathy Moriarty en el rol de Vickie, segunda esposa de La Motta, se apoya en la insipidez de su papel para extralimitarse en tal inex- presividad que quien se interese por co- nocer los estados de su personaje de- berá informarse a través de su vestua- rio, o la acción que la rodea, pues los acalorados elogios de algunos críticos norteamericanos sobre el talento de esta ganadora de concursos de belleza en las orcas de Bronx, parecen cuanto menos que excesivos.

La espectacularidad de las escenas pugilísticas convertidas por momentos en una suerte de ballet o ritual pasan a ocupar la atención del espectador, seduciéndolo suficientemente como para que el realizador se permita simplificar la pretensión biográfica, pues los procesos internos, morales y psicológicos del personaje quedan resueltos por una frase o recurrien- do a algún arrebató del que sólo se



extrae pintoresquismo o desmesurada reacción externa (pelea de Jake con Joley, escena de la cárcel donde Jake "se comprende a sí mismo") sin que el receptor acceda a una eficaz intimidad con el personaje.

Es entonces cuando lo que debiera ser el marco del filme se transforma en su eje, es decir el espectáculo boxístico, descuido que tan correctamente supiera evitar Huston en su *Fat city* (*Ciudad dorada*), una década atrás, y donde los pasajes pugilísticos sólo acompañaban con sobriedad a una ambiciosa narración bien estructurada.

Con *Raging bull*, la añeja fórmula de los filmes sobre boxeadores vigente hacia la década del 40, con los infortunios amorosos de sus protagonistas, el enfrentamiento con las mafias y el infaltable manager preocupado por el triunfo, retorna a la pantalla de los años 80, como lo están haciendo los dramas musicales de descollante despliegue coreográfico y los resucitados géneros de terror y de suspenso, mientras renacen también algunas nostalgias por el cine bélico.

En este retorno a viejas fórmulas temáticas decoradas con novedosos artificios técnicos, Hollywood alcanza a

neutralizar las inicialmente rigurosas observaciones críticas de cineastas locales y foráneos que hacia los años 60 y comienzo de los 70 mantenían un espíritu atento sobre la problemática del hombre contemporáneo en relación con su entorno sin descuidar planos formales, pero manteniendo el vigor en sus planteos. La industria absorbe los entonces independientes nombres de Jewison, Ashby, Schlesinger o Scorsese comenzando a circular slogans como "disentir pero dentro del sistema", "aparentarse aprovechado para aprovechar la industria", y otros que arrojan hoy el resultado de concesivos filmes como *Desde el jardín*, o *Yankis*.

Scorsese y su *Raging bull* están lejos de ser la excepción, abandonando casi por completo la calle como explorable escenario de sus filmes más audaces para producir un cine espectáculo que lo adormece entre los almibarados saxos de *New York, New York*, o los neblinosos estadios boxísticos de los años 40 donde una encantadora rubia traicionara una vez más al protagonista al mejor estilo hollywoodense.

Alberto Farina

EL TORO SALVAJE (2)

Una impactante y bella secuencia abre la última película de Martin Scorsese. En ella, entre brumas y música de fondo, observamos al protagonista en una suerte de danza ritual por el escenario de combate. En plano general vemos una platea anónima e inexistente, sólo algunos rostros borrosos contrastan esa inmensa soledad. El es Jake La Motta (Robert De Niro), quien se apronta a combatir.

Scorsese ha estructurado su película en forma de crónica, tomando como base los enfrentamientos más destacados de La Motta. Entre esos enfrentamientos se asiste a la descripción personal y psicológica del protagonista junto a su entorno, en donde tienen cabida desde maleantes hasta truhanes.

En todo momento el director Scorsese conduce la acción lejos del tono melodramático procurando la descripción aguda y ácida al llanto desesperanzado. Para ello, utiliza un guión construido sobre aspectos conceptuales y emocionales que procuren la interpretación humana y fundamentalmente social del boxeador.

Desde el comienzo se asiste a la búsqueda afectiva que rodea al protagonista y su mundo. Esa búsqueda generalmente se logra a través del orgullo y jactancia que esconden las debilidades humanas: y también las de quienes han tenido en sus vidas sólo carencias de todo tipo.

Para disipar cualquier tipo de suspense Scorsese ubica al principio del filme el fin de la carrera boxística de La Motta narrada por él mismo. Un elemento indispensable para observar la

película desde el punto de vista del análisis y no de la acción propiamente dicha, lo que hubiera subvertido las verdaderas intenciones de la película.

La Motta quizás no tenía ninguna peculiaridad que lo hiciera sobresalir de los demás, es, por el contrario, un arquetipo de su clase. De principio a fin. Incluyendo quizás la vida conyugal. Desafortunada y vacía. Librada a los vaivenes autoritarios que le imponía a su esposa y a su hermano, a quien apreciaba de una forma personal y salvaje. A través de la descripción de los aspectos fundamentales del boxeador, Scorsese nos introduce en ese infierno que componen desde managers y representantes hasta oportunistas y matones. Mundo en donde una derrota puede llegar a ser un posible eslabón para el éxito, que se revela al protagonista y al espectador como ínfimo y efímero. Y muy evidente es que el éxito no está entre las luces ni las sogas, sino abajo. Este magnífico paralelo Scorsese lo logra equilibrando ambos elementos, evitando el tedio y agregando elementos de juicio constantes.

Robert De Niro ha asimilado la personalidad de Jake La Motta en forma total. Así, asistimos, ya promediando el filme, a su deformación total, tan deslumbrante como insólita. A su lado, Joe Pesci, un actor casi desconocido para nosotros, absorbe a la perfección un personaje de difícil composición. En cambio los efectos especiales no son del todo convincentes e inclusive se hace excesivo abuso de ellos.

Guillermo Chemes

EL AFICIONADO

El aficionado (Amator, Polonia, 1979).

Dirección: Krzysztof Kieslowski.

Guión: K. Kieslowski. Fotografía: Jacek

Petriki. Escenografía: Rafal Waltenberger.

Diálogos: Jerzy Stuhr y K. Kieslowski.

Intérpretes: Jerzy Stuhr, Malgorzata Zab-

kowska, Ewa Pokas, Stefan Czyzewsky,

Kerzy Nowak, Tadeusz Bladecki, Marek

Litewa, Krzysztof Zanussi.

Productos de confort se fabrican en uno y otro lado de la cortina, en inevitable standarización. Al parecer, lo mismo ocurre con la producción de ciudadanos medios. Como el protagonista de este filme de Kieslowski que se emborracha para domar la emoción que lo conmueve mientras espera la llegada de su primer hijo. "Lo tienes todo, Filip". Y además, con mucho sacrificio, una cámara rusa de paso reducido, para grabar el crecimiento del vástago.

Hasta aquí existió un hombre más; a partir de convertirse en el único empleado con una máquina, mejor, con una cámara, su vida habrá de trastocarse por la responsabilidad inicial de responder a un encargo y por la pasión posterior de ser leal a sí mismo y al medio expresivo que le ha tocado en suerte.

Habíamos comenzado el viaje propuesto por Kieslowski con una acepción onírica de su filosofía zanussiana: nuestros "héroes" son perdedores, como todo bondadoso en la actualidad. Y se desarrolla, diez minutos des-

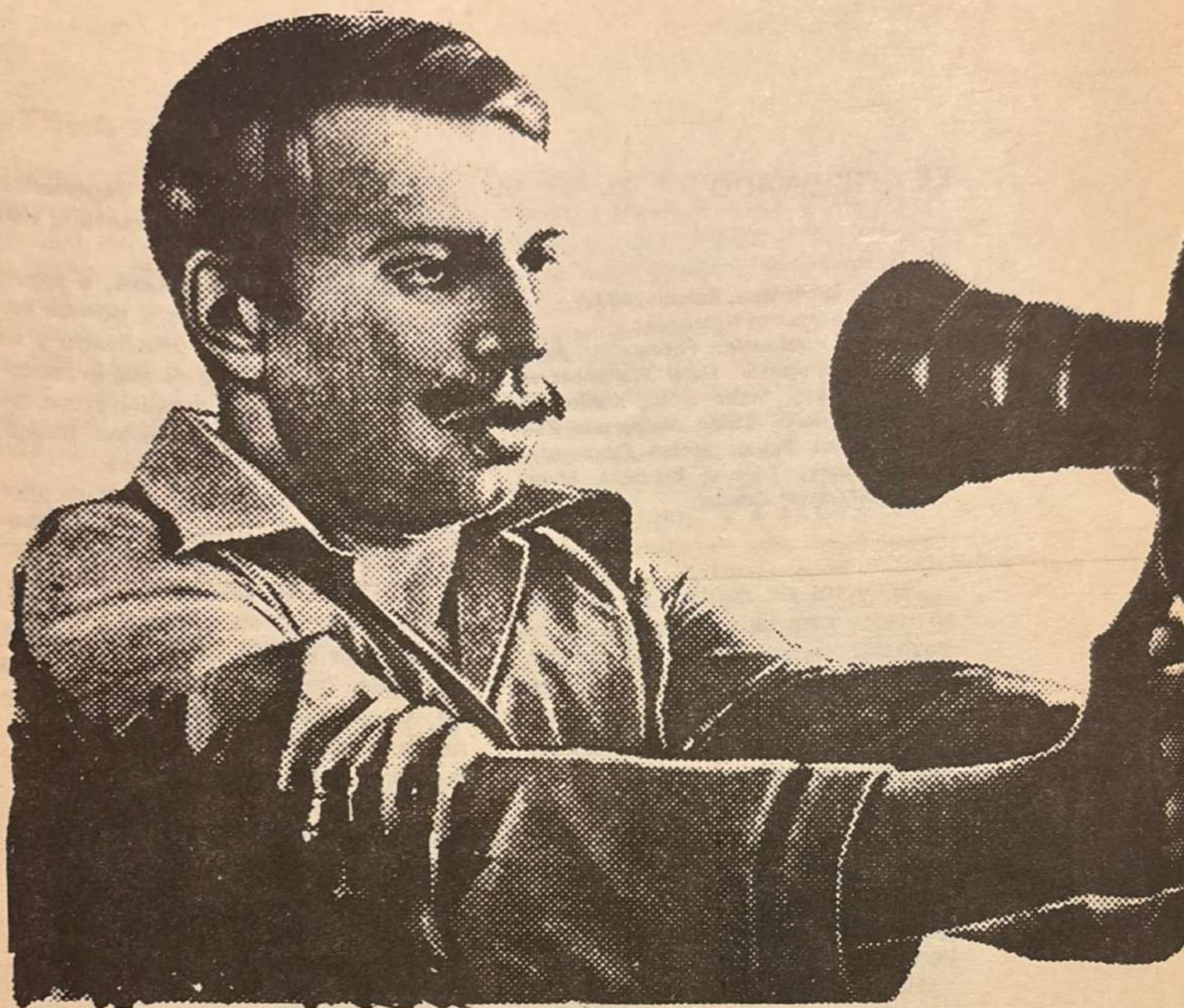
pués, la evolución de una experiencia íntima a medida que transcurre la vida o el filme.

Dispongámonos, entonces, a seguir el derrotero del aficionado, porque habrá de ser el de todo aficionado y lo que observemos luego de que la pantalla acabó su discurso, también coincidirá seguramente, con nuestro pasaje en la búsqueda de la expresión.

Siguiendo entonces el desarrollo anecdótico, este aficionado descubre la vida al observarla por el visor, y surge en él la necesidad de registrar "todo lo que se mueve" chocando con las primeras resistencias; unas prejuiciosas (la visión "moralizadora" de la esposa), y otras oficialistas, que dictaminan la imagen definitiva (el director de la empresa que financia los filmes).

Ya comenzamos a advertir que la tranquilidad hogareña era primaria, que hay incluso cosas más importantes, verdades a las que la observación permite acceder. Nociones vitales que desde la butaca compartimos a través de esa especie de simbiosis que, juguetona y coherentemente, utiliza el realizador, como ver en la gran pantalla lo que el aficionado filma mientras aprende la vida creativa. Y ese aprendizaje comienza en la eufórica necesidad de ver cine. Prácticamente es determinar la vocación vital del cineasta en el plano en que Filip se arroja hacia adelante cayendo frente a la cámara, su gesto voluptuoso obligándose al compromiso de educarse frente a la pantalla.

Ya en este estadio de la predisposición a la creatividad se impone dis-



cernir sobre el peso de las influencias en el seno fértil del aficionado. La necesidad de una conducción o de un sistema de pautas básicas que aclaren y allanen la investigación y el trabajo concreto, permiten el ingreso en el caudal de energía y libertad del aficionado, de la experiencia y claridad del batallador profesional. Y de ese encuentro de un aprendiz que observa atento y un asentado creador que impulsa nuevos talentos, deducimos una instancia en la que penetra la energía

creativa que no puede dejar de crecer sin la duda.

Y aquí hablamos del indudable padrino de *El aficionado* y también del pensamiento cinematográfico polaco: Zanussi. El hecho de incluir dentro de un filme escenas de otros (*Camouflage*) e incluso disertaciones del realizador, evidencian una complicidad y más concretamente una postura compartida frente a la vida y el cine. Zanussi sabe que sus protagonistas son perdedores y el amator también lo es. Zanu-

ssi siente la falta de una idea suprema que todo lo conduzca y el aficionado deviene en la soledad de la duda. Si todo poeta habla a lo largo de su obra de los mismos temas, seguramente las sucesivas películas de Kieslowski rodearán el mismo tema así como Zanussi intenta reafirmar en cada nuevo filme, una idea que se afianza y revitaliza, crece alimentando la energía original.

Kieslowski no tuvo pruritos en declarar su fidelidad al maestro y la escena en que Zanussi visita el Club de Filip implica sustancialmente este hecho. En el ángulo opuesto a cámara, el asistente de Filip comienza su primer filme encuadrando a Filip, su maestro y a Zanussi, el de Kieslowski.

Todos los aportes contribuyen a que Filip encare sus trabajos con una pasión por ahondar en una realidad que, emoción mediante, lo lleva a reafirmar su necesidad creativa. Sus propios personajes, un trabajador que tuvo más problemas que otros en su labor, es enaltecido en el documental en lo más humano de sus facetas y Piotr, un compañero de trabajo con una relación muy fuerte con su madre que permitirá a Filip descubrir un elemento del lenguaje cinematográfico: la panorámica, una relación en celuloide que mantendrá a la madre grabada aún después de muerta, porque como el enano y Piotr, ha superado su protagonismo para seguir viviendo.

A esta altura del filme existe ya un lenguaje que se manifiesta con toda libertad en el uso de los recursos cinematográficos que caracterizan al cine

polaco por su coherencia expresiva. Un zoom que ya no duda en plegarse a la importancia de los otros recursos, como la cámara en mano, que no necesitan de referencias convencionales para profundizar sensibilidades humanas.

Filip ya ha aprendido cosas. Necesariamente algo tiene que cambiar. Todos sus antiguos valores han sido superados por la suma de confrontaciones dialécticas. La ruptura de su hogar es inevitable cuando ha comprobado orgánicamente que aquella tranquilidad se opone al movimiento de la duda creativa que ahora guía sus actos.

El cine ya no se puede separar de su visión, y, encuadre por medio, dramatiza aún más una escena en la que la distancia con su mujer es abismal porque ella ha quedado deseando aquella tranquilidad.

Pero no sólo esto contribuye a la definitiva soledad de Filip. El choque con su propia obra apestada de subjetividad, lo lleva a negarla por la conciencia de que lo hecho respondía a la óptica parcial de quien no ha penetrado lo suficiente en sí mismo como para pretender hacerlo en los demás.

La inutilidad del arte es notoria. Y los últimos planos del hombre solo con su cámara, con su ojo exterior que lo observa implacablemente, nos sumen en la reflexión individual.

Una soledad física y total y una entrada nada más que a sí mismo. La melancolía de lo perdido. Y un apego a la pantalla como el personaje a su objetivo. Espectadores aficionados.

Lapachy
Ruben Plataneo

MAS ALLA DE LA GLORIA

Más allá de la gloria (*The big red one*, EE. UU., 1980).

Dirección: Samuel Fuller.

Guión: S. Fuller. Producción: Gene Corman. Fotografía: Adam Greenberg. Música: Dana Kaproff. Intérpretes: Lee Marvin (sargento), Mark Hemill (Griff), Robert Carradine (Zab), Bobby Di Cicco (Vinci), Kelli Ward (Johnson), Sigfried Rauch (Shroeder), Stephane Audran (Waloo), Serge Marquand (Rensonnet).

Con una estructura fragmentada, con elementos comunes a las películas del género, tras la aparente sucesión de anécdotas se encuentra uno de los análisis más lúcidos sobre el rol del soldado en un contexto que le es adverso, donde sólo tiene cabida obedecer y sus decisiones se limitan a matar o morir. Tomamos la primera secuencia de esta película y en ella está la clave del concreto discurso de Samuel Fuller: vemos a un soldado de la Primera Guerra Mundial, en un campo de batalla cubierto de cadáveres y niebla, que siguiendo a su instinto de supervivencia mata a un enemigo, minutos después se entera de que éste tenía razón cuando con las manos en alto gritaba: "¡La guerra terminó!". Poco tiempo nos queda para analizar si obró correctamente o si, por cuestión de minutos, dejó de cumplir con su deber para convertirse en un asesino; pues nos trasladamos a la Segunda Guerra Mundial con el mismo soldado convertido en sargento al mando de una patrulla, que enfrenta las adversidades de la guerra, hasta sobrevivir.

Y este deambular por el mundo, fusil a cuestas, es hábilmente utilizado para entregarnos elementos muy difíciles de obviar y que completan una cla-

ra descripción de la guerra y de la trampa histórica en la que se encuentra el soldado, el hombre común, que con sus miedos y ambiciones, sin concesiones, debe seguir adelante. Cabe destacar que el prolijo trabajo de realización hace posible esto con elementos tan conocidos y utilizados (americanos/bien contra alemanes/mal, la paternal figura del sargento), cuyo uso de ninguna manera quita valor a los cuestionamientos como el del episodio del Loco, cuando este, ametralladora en mano, dispara a mansalva para demostrar que lo puede hacer, que lo sabe hacer como los cuerdos. O en las secuencias finales como la toma del campo de concentración (secuencia despojada de falsos heroísmos), en la cual se llega a sentir la lucha interior de los protagonistas que por la fuerza del destino están allí, combatiendo, cumpliendo órdenes; para descubrir las atrocidades cometidas por hombres como ellos que también cumplieron órdenes, que también fueron atrapados en esa trampa de la cual se sale de una sola manera: sobreviviendo.

Fuller dedica esta película a los sobrevivientes, pero no reivindicando glorias pasadas o trillados actos de heroísmo, sino cuestionando, no los dogmas utilizados para justificar una confrontación bélica, sino deteniéndose ante lo más insignificante de ella: el enfrentamiento entre seres humanos. ¿A un enemigo se lo mata? ¿se lo elimina? ¿se lo asesina? Y recreando cómo sobrevivieron el protagonista y sus compañeros de esa trampa que los puso entre las balas del enemigo y las balas del sargento, las del deber.

Franco Frascino

INFORMACION

CINE SUPER 8

III Jornadas de Cine Argentino no Profesional en Villa Gesell. Programa:

Jueves 16 de abril: apertura de las Jornadas — Test de equipos de súper 8 — sonido directo versus sonido de estudio — Proyección de los filmes preseleccionados para competir por la representación argentina en la Unica '81.

Viernes 17 de abril: El súper 8 y el video cassette, proyección de los largometrajes en súper 8: *El documento de identidad* de Roberto Cenderelli y *Morir jugando* de Oscar López.

Sábado 18 de abril: El súper 8, ¿un cine sin artes?, proyección de los filmes premiados, cena de cierre y entrega de la "Piña de Oro".

Canadá

Durante el último mes de febrero, a lo largo de cuatro días de intensa actividad, se realizó el Segundo Festival Internacional de Cine Súper 8, en Quebec, en la Universidad de este lugar.

El festival comprendió tres competiciones: intercolegial, nacional e internacional.

En el próximo número de la revista daremos más detalles del festival, así como de las películas exhibidas, en un artículo escrito por Mario Piazza.

Las informaciones sobre el próximo festival se pueden solicitar en francés o inglés a: Richard Clark, Collège Ahuntsic, 9155 St-Hubert, Montréal, Quebec H2M 1 Y8 CANADA.

Información

Claudio Caldini presentó en Buenos Aires su medimetroraje

en súper 8 de 40 minutos *Hay un enano en el jardín*. Trabajó con la bailarina Alice Bloch y actores profesionales.

Será exhibido también en Villa Gesell y en el Instituto Goethe.

Del 22 al 25 de mayo próximo se llevará a cabo la "semana Internacional de Cine súper 8 de Rosario", organizada por Mario Piazza y Gabriel Serrano, editores junto con Gustavo Aronson —de la revista *El superochista*—. El evento será realizado en colaboración con la Federación Internacional de Cine Súper 8, y en el mismo será presentado un programa internacional de películas en su mayoría facilitadas por los organizadores del Festival de Campinas, en Brasil. También serán exhibidos varios programas de filmes nacionales. La muestra tendrá lugar en la Sala "Manuel José de Lavardén", con una capacidad de 500 espectadores, en pleno centro de Rosario. Inscripciones: 3 de Febrero 103, 8º A, (2000) Rosario, Tel.: (41) 24-4941.

Programación cineclubes

Cine Club IRCA-SAAP - Viamonte 458. Sábados 21,30 hs.

Programación: Ariel Sandoval (duodécimo año de proyecciones).

11/4 *Paulina 1880* de Jean-Louis Bertucelli, con Olga Karlatos. Maximilian Schell. (Francia).

25/4 *El Paraíso Perdido*, de Abel Gance, con Micheline Presle (Francia, 1939).

Cine Club Proyección - Tucumán 2618. Domingos 20 hs.

Programación: Alberto Farina. (Ciclo sobre el importante realizador alemán Rainer Werner Fassbinder, con entrega de material crítico).

12/4 *Sólo quiero que me amen*, con Vitus Zeplichal, Elke Aberle, Erika Runge.

19/4 *El frutero de las cuatro estaciones*, con Irm Hermann, Hans Hirschmüller, Hanna Schygulla.

26/4 *Las amargas lágrimas de Petra von Kan*, con Margrit Carlsen, Hanna Schygulla, Irm Hermann. (1972).

3/5 *La angustia corroe el alma*, con Brigitte Mira, El Hedi Saim, Barbara Valentin. (1973).

Cine Club Jaén - Ramírez de Velazco 958 (alt. Corrientes 5600). Domingos 18,30 hs.

12/4 *Señales de vida*, de Werner Herzog (Alemania Federal, 1967).

El Cine Club Jaén tiene proyectado para las restantes funciones de abril y de mayo un ciclo (a confirmar) sobre "el cine y la guerra". Algunas de sus películas: *Golpe de gracia* de V. Schlöndorff, *Una vida perdida* de O. Runze, *La guerra ha terminado*, de A. Resnais.

CINE NACIONAL

Próximos estrenos

La conquista del paraíso: dirección: Eliseo Subiela; intérpretes: Arturo Puig, Katia D'Angelo, Raúl Lavié. Música: Milton Nascimento y otros.

Momentos: Dirección: María Luisa Bemberg; guión: M.L. Bemberg

y Marcelo Pichón Riviere; fotografía: Miguel Rodríguez; música: Luis María Serra; intérpretes: Graciela Dufau, Miguel Ángel Sola, Héctor Bidone, Cuny Vera, Mario Luciani.

Mientras me dure la vida: producción, argumento y realización de Carlos Otaduy.

Cuentos prohibidos de la misteriosa Buenos Aires: basado en los cuentos *El hambre*, *La pulsera de cascabeles* y *Salón dorado*, de Manuel Mujica Lainez, adaptados por Ernesto Schoo. Dirección de Ricardo Wulicher, Alberto Fischerman y Oscar Barney Finn.

Los crápulas: dirección: Jorge Pantano; guión: Lito Espinosa y Jorge Pantano; intérpretes: Lando Buzzanca, José Wilker, Leonor Manso.

Fiebre amarilla: dirección: Javier Torre. Producción: María Elena Torre. Jefe de Producción: Aníbal Uset. Asistente de dirección: Alejandro Pimentel. Fotografía: Miguel Rodríguez. Libro original: Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido, adaptado por esta última y María Elena Torre. Con Graciela Borges, Graciela Dufau, José Wilker, Sandra Miha-novich, Carlos Muñoz y elenco. Rodaje en Buenos Aires y Colonia (Uruguay).

Los viernes de la eternidad: dirección: Héctor Olivera. Producción: Luis Osvaldo Repetto para

Aries Cinematográfica de Argentina. Fotografía: Juan José Stagnaro. Música: Lalo Schifrin. Libro de Héctor Olivera y María Grana-ta basado en la novela homónima de esta última. Con Héctor Alterio, Thelma Biral y gran elenco. Estreno previsto: 21/5/81.

Proyectos

Memorias del subsuelo: dirección: Nicolás Sarquis (*Palo y hueso*, *La muerte de Sebastián Arache* y *su pobre entierro*); fotografía: Teo Escamilla. Libro: Beatriz Guido basado en la novela de Fedor Dostoievski. Con Alberto de Mendoza, Miguel Ligerio. Distribuirá Argentina Sono Film.

Tiempo de revancha: producción: Ayala y Olivera; guión y dirección: Adolfo Aristarain. Intérpretes: Federico Luppi y Haydée Padilla.

De locura, de amor y de muerte: guión y dirección: Aníbal Uset, basado en tres cuentos de Horacio Quiroga. Intérpretes: Alfredo Alcón, Luisina Brando, Soledad Silveyra, Héctor Alterio.

Usurpación: dirección: Fernando Ayala. Libro: Beatriz Guido. Con Thelma Biral.

Flores robadas en los jardines de Quilmes: dirección: Héctor Olivera. Libro de Jorge Asís.

El gran deschave: dirección: Nés-

tor Lescovich, basado en la obra teatral de Sergio de Cecco, con Federico Luppi y Haydée Padilla.

El cine en el mundo

El cine y la ópera continúan su estrecha relación: Micklos Jancsó dirigió recientemente *Otello* de Verdi en Florencia; Joseph Losey ha dirigido *Boris Godunov* en París y el alemán Volker Schlöndorff ha hecho lo mismo con *Dido y Eneas* de Henry Purcell. Pero no sólo los directores cinematográficos dirigen ópera. También ésta sigue yendo al cine: Luciano Pavarotti debutará el año próximo haciendo *Yes, Giorgio*, para la Metro.

Protesta de Fassbinder ante la cadena de TV alemana. Su último film *Berlin Alexander Platz* fue cambiado en su horario de difusión al público. Las autoridades decidieron pasarlo para las 21,30 hs. en lugar de las 20,15, horario de mayor auditorio.

Walter Hill dirigió hace poco una carta al público francés desconociendo la versión de *Warriors* que se pudo ver en las salas parisinas, amputada sin su acuerdo en más de diez minutos.

En recientes conferencias en el festival de Nueva York, Godard

denunció la teoría de los autores (caballo de batalla de la Nueva Ola francesa), provocando reacciones en sus entrevistadores. Anunció también que había llegado a un acuerdo con Francis Ford Coppola para la producción de un filme llamado *The Story*, probablemente en video.

F.F. Coppola creó un nuevo departamento en sus estudios Zoetrope. Será dedicado a la comedia musical y en su cabeza estará Gene Kelly, por quien Coppola siente una profunda admiración. El estudio se especializará en producir y lanzar filmes, y paralelamente intentará descubrir nuevos talentos en la especialidad.

Nuevo montaje efectuado por Wim Wenders sobre *Lightning over Water*, su película sobre Nicholas Ray.

El cine cubano acaba de terminar su filme más caro. Es una coproducción con España que ha costado 4 millones de dólares. Su título es *Cecilia*, basado en una novela cubana del siglo XIX, *Cecilia Valdés*.

Heaven's gate de Michael Cimino. Basándose en un episodio real de la historia americana, el director Michael Cimino creó un cuadro épico de las luchas de los inmigrantes en el oeste americano, a fines del siglo pasado contra una

organización de terratenientes. El costo de la película fue de 30 millones de dólares y su duración de 210 minutos. Su estreno en Nueva York fue un rotundo fracaso, por lo que la United Artists decidió retirarla del circuito comercial para realizar un nuevo montaje del filme, último intento para salvar el dinero invertido.

Sauve qui peut (la vie), de Jean-Luc Godard se estrenó en Nueva York con buena crítica y mejor suceso de público.

Proyectos

Roman Polansky piensa filmar *Pirates*. El guión escrito por Gerard Brach ya ha sido terminado. *Pirates* sería interpretado por Nicholson e Isabelle Adjani y su rodaje comenzará en abril.

Remakes de títulos famosos de la RKO: Paul Schrader dirigiría *Cat People*. El notable John Carpenter (*La niebla*, *Noche de brujas*) hará lo propio con *The thing*.

La próxima película de Samuel Fuller, será *The tunnel*, historia de prisioneros yugoslavos en la Segunda Guerra Mundial, Serge Liberman, productor de Buñuel, será el patrocinador. Fuller tiene a su vez otro proyecto: *Destinies*, pero para Gene Corman, productor de *The big red one* (*Más allá de la gloria*).

Luego de *Hammet*, Wim Wenders hará *Trapdoor*, con Christopher Reeve.

Jerry Lewis volverá a ser actor, guionista y director. Será en *Smorgasbord*.

Isabelle Hupert volverá a ser dirigida por Maurice Pialat luego de *Loulou*. Será en *Marfa*.

El próximo filme de Ingmar Bergman luego de *De la vida de las marionetas* será *Alejandro y Fanny*. Con él volvería a rodar en Suecia.

Paralelamente al éxito internacional de *Mi tío de América*, Alain Resnais volverá a firmar con guión de Jean Gruault. Otra posibilidad para el director de *Hiroshima mon amour* sería un guión que tiene para él Stan Lee, creador de *Marvel Comics* (*Hulk*, *Capitán América*, etc.).

Paul Newman actuará en *Absence of Malice*. Dirigirá Sidney Pollack.

Rodajes

Eric Rohmer dirige *Une journée exceptionnelle*, con Matthieu Carrière, Anne Laure Meury, Philippe Montand y Marie Rivière.

Liliana Cavani realiza *La pelle*, con Burt Lancaster. Marcello Mas-

troiani, Claudia Cardinale y otros.

Francesco Rosi dirige a Charles Vanel, Philippe Noiret y Andrea Ferreol en *I fratelli*.

Rainer Fassbinder presentó en Berlín *Lili Marleen* con Giancarlo Giannini y Hanna Schygulla, y prepara *Cocaina*, basada en un folletín de Pittigrilli, con Ornella Mutti.

Peter Weir (*La última ola*, *Picnic en las rocas colgantes*), filma en Egipto y Australia. El nombre del nuevo film: *Gallipoli*.

Arthur Penn comenzó a rodar *Four friends*, escrito por Steve Tesich.

George Cukor dirige a Jacqueline Bisset y Candice Bergen en *Rich and famous*.

Próximos estrenos extranjeros

McVicar, con Roger Daltrey. Música: The Who.

Salto al vacío (*Salto nel vuoto*), de Marco Bellocchio, con Michel Piccoli y Anouk Aimée.

Silver Dream Racer, de David Wickes, con David Essex, Cristina Raines, Beau Bridges.

La constante o *El factor constante*, de Krzysztof Zanussi.

La noche del juglar, de Robert Butler. Música: Artie Kane. Con James Brolin, Cliff Gorman, Richard Castellano.

Blood Beach, de Jeffrey Bloom, con John Saxon, Mariana Hill, David Huffman.

Elvis, de John Carpenter.

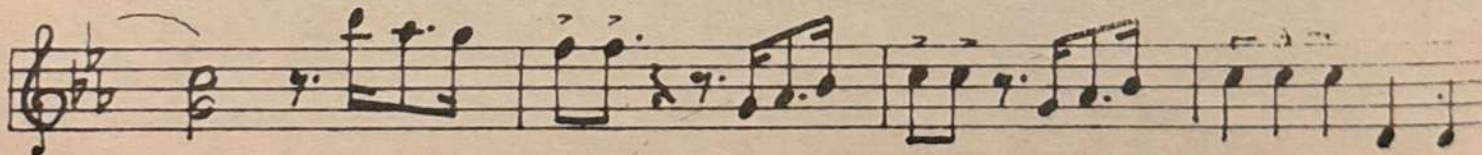
La terraza, de Ettore Scola. Música: Armando Trovaioli. Con Vittorio Gassman.

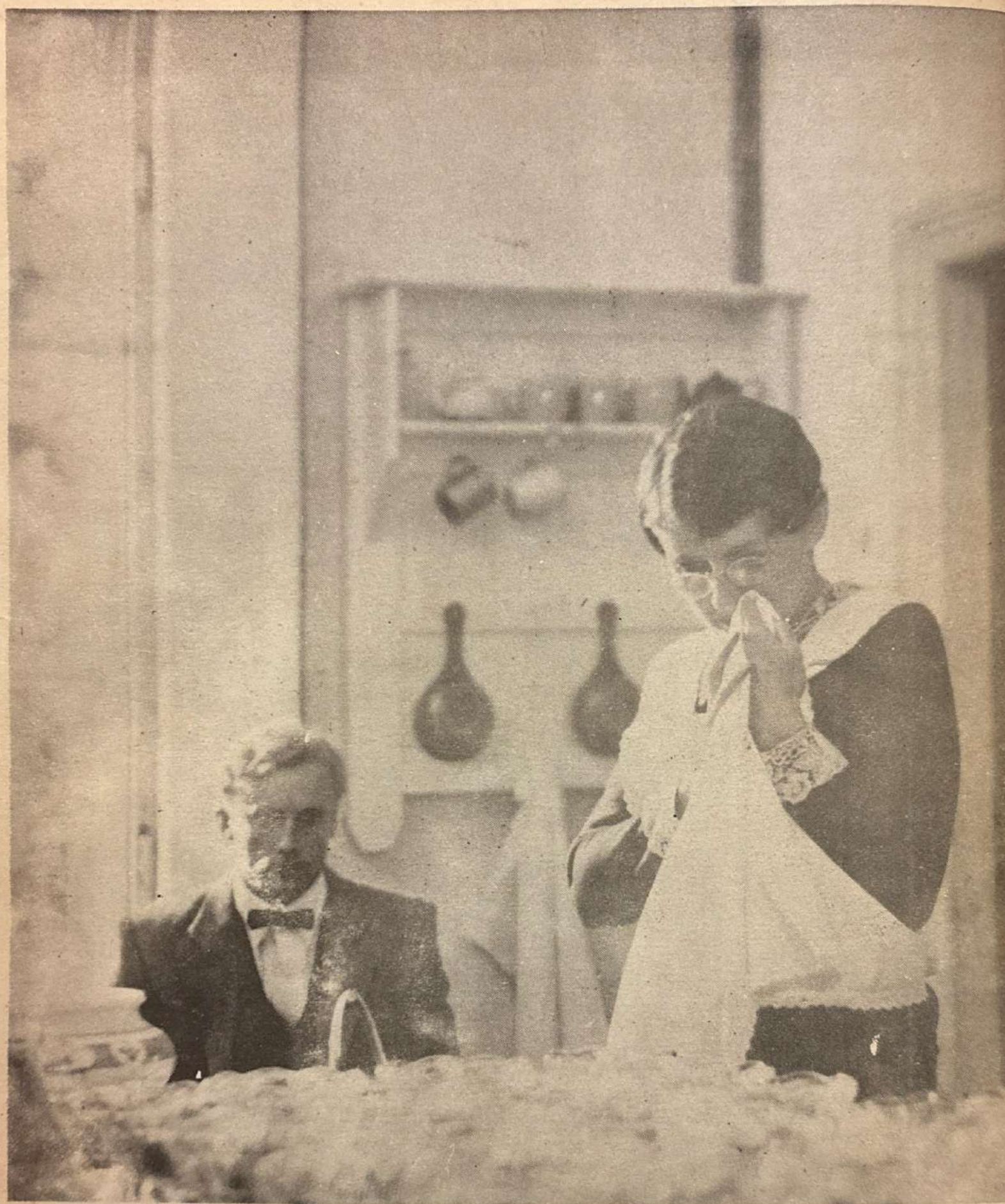


SATENDRE S.A.

- ★ VIDEOGRABADORES ★
- ★ CAMARAS DE VIDEOCOLOR ★
- ★ CASSETTES ★
- ★ TELEVISORES COLOR ★
- ★ PROYECTORES DE VIDEO ★

Galería Jardín - Local 441 - 1º piso - Florida 537 - Capital Federal





LAS SEÑORITAS DE WILKO de Andrzej Wajda

AHIRA | Archivo Histórico de Revistas Argentinas