

FILMAR

REVISTA MENSUAL DE CINE Y TELEVISION
AGOSTO DE 1973 AÑO I No. 1
ARGENTINA \$ 5,00 - URUGUAY o\$u 4,50

y Ver

TV

**CRITICA
CINEMATOGRAFICA
ILUMINACION**

**CINE
LATINOAMERICANO
NUEVOS
REALIZADORES**





3M[™] está cambiando la fotografía.

El ojo es un ejemplo de visión perfecta.
Un ejemplo que 3M tomó en cuenta para crear sus rollos.
El ojo no miente en los colores. No deforma imágenes.
No duda.
3M tampoco.
Por eso creó rollos así. Rollos que reproducen bien.
Que guardan con fidelidad cada instante.
3M perfeccionó su técnica en todo el mundo
para crear rollos que funcionen así.
Como su ojo. Rollos que sacan lo que ven.

3M[™] Ferrania

Está cambiando la fotografía.



Revelado, marquitos y caja archivo,
incluidas en el precio del rollo.

DONACIÓN LINA
AGUÑA

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL
DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

CR
050
(410)
F 482
1



SERVICINE

SERVICIO INTEGRAL PARA LA
PRODUCCION CINEMATOGRAFICA



**Alquiler de equipos
Lowel**
**Alquiler de cámaras
de 16 y 35 mm.**
Materiales de cuarzo
**Material eléctrico y
accesorios**
**Filtros y equipos de
sonido**
**Galerías de filmación
y todo lo que se
necesite para la
realización de cine**



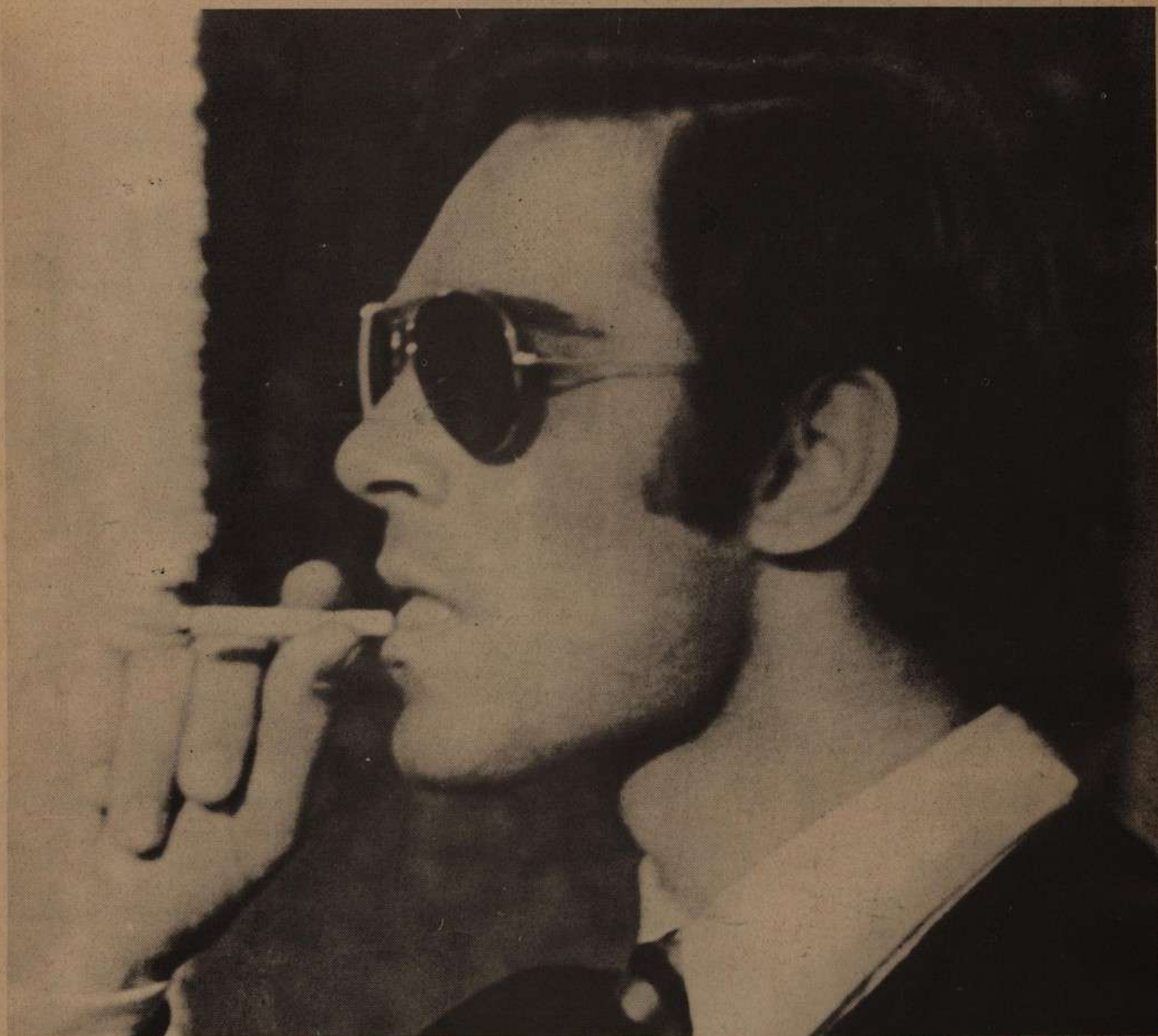
1) Una escena del rodaje de exteriores de la película "Garibaldi Giovane" de Rossi, hecha para la R.A.I. en la que fueron utilizados los equipos de SERVICE.

2) Otra toma de exteriores del mismo film.



MENDOZA 975 - TEL. 781-7041/8 - 73-8544 CABLES SERVICINE - BUENOS AIRES - ARGENTINA

PROXIMAMENTE



CAMORRA
con la presentación de
FABIO TESTI en Buenos Aires

Distribuye: Producciones **IMPERIAL**

FILMAR y Ver

REVISTA MENSUAL DE CINE Y TELEVISION
AGOSTO DE 1973 AÑO I No. 1
ARGENTINA S.R.L. - SUICEDEROS 461.430

AÑO I

No. 1

AGOSTO DE 1973

DIRECTOR EDITOR
Ernesto F. Davison

SUB-DIRECTOR
Néstor J. Montenegro

JEFA DE REDACCION
Vilma Osella

SECRETARIA DE REDACCION
Mónica López

DEPARTAMENTO DE ARTE
Miguel Angel Ricciotti

PROMOCION PUBLICITARIA
Carmén Loiacono

COLABORADORES
Homero Alsina Thevenet
Adelqui Camusso
Jorge Miguel Couselo
Miguel Grimberg
Javier Rodríguez Pardo
Zully Pinto
Inés Prat
Prático
Humberto Rivas
Eduardo Saglul

ASESORIA LEGAL
Jorge Schvindlerman

ASESORIA CONTABLE
José Alegre



Nuestra portada esta
compuesta por una foto
de Humberto Rivas
realizada en sus
estudios y varias
escenas de la película
Camorra de Pasquale
Squitieri

EDITORIAL

Con este primer número, Filmar y Ver, inicia un largo y complicado camino en el que trataremos de llenar un espacio vacío, dejado por anteriores publicaciones dedicadas a la cinematografía y que por una u otra causa han dejado de aparecer.

Contamos con un valioso y entusiasta equipo de colaboradores, quienes tratarán de reflejar en estas páginas toda la realidad cinematográfica vigente, para que tanto el lector que gusta del cine, como el profesional dedicado a la actividad cinematográfica sientan al leerlas que Filmar y Ver es el medio gráfico que les permite informarse, entretenerse y además canalizar todas sus inquietudes.

Las notas que componen este número fueron pensadas para que cubran varios aspectos del cine: la crítica, la técnica, la investigación, la opinión de realizadores, entre otras cosas conforman la base sobre la que, en las próximas entregas, iremos profundizando y ampliando. En el próximo número —que contará con más páginas— nuevas secciones nos irán acercando a un futuro no muy lejano, en el que todo el espectro del espectáculo quede conformado.

Por otra parte, todos los movimientos del cine —tanto de Buenos Aires como del interior del país— han sido convocados para que nos mantengan informados y de esa manera poder brindar a los lectores una imagen cabal de lo que está sucediendo con el cine en nuestro país.

LA DIRECCION

Alegre

SUMARIO

	Páginas
Editorial	5
Lo que ya vimos	6 y 7
Lo que veremos	8
Anticipando estrenos	9, 10 y 11
Jorge Prelorán	12
Cine Investigación	13 y 14
Carlos Schlipier	15
Archivo Nacional	16 y 17
Cine Latinoamericano	18 y 19
Tecnología de equipos	20 y 21
Cine Técnica	22
Los Cortometrajistas	24
Televisión	25
Nicolás Mancera: Prestidigitador ó Periodista?	26 y 27
Proceso del cine Paralelo	28, 29 y 30
Fichas Técnicas	31
Fotografía	32
Cine Mundo	33
Humor y Cinemateca	34

CINE-CRITICA

LA CLASE OBRERA VA AL PARAISO

(La clase operaria va in Paradiso, italiana) de Elio Petri.
Argumento y guión: Petri y Ugo Pirro. Con Gian María Volonté, Mariángela Melato, Salvo Randone.



En un tono exacerbado, paroxístico pero no sobreactuado, Lulú-Volonté debe decidirse entre el deseo del dinero, los argumentos negociadores del sindicalismo tradicional y la acción dura y violenta propuesta por los izquierdistas. Petri muestra a ese obrero italiano probando los tres caminos pero —advertir— que lo más parecido al Paraíso puede encontrarse únicamente después de una lucha larga y difícil, de la que su película es testimonio directo, espectacular y dinámico.

Dentro de un dominio donde el paternalismo ha contribuido a menudo a esquematizar la representación fílmica del mundo obrero, es interesante hallar finalmente una película que enfoca tan de cerca la realidad de las situaciones planteadas.

"Una pieza, un c..." es la frase repetida hasta la obsesión por Lulú, obrero de una fábrica italiana que trabaja ocho horas diarias y *rinde* más que ninguno de sus compañeros. El personaje es una víctima arquetípica de la sociedad de consumo que no solamente alienta totalmente al proletariado sino que —en nombre de la "producción"— condensa los sufrimientos del asalariado.

La película de Petri (*Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha*) describe a Lulú al borde de la esquizofrenia, enfermo en sus impotencias, sobre todo las sexuales. Este enfoque es más un acercamiento a la complejidad humana del obrero que un análisis simplista de la condición sindical.

Petri elude toda simplificación abusiva. Ni los asalariados ni los izquierdistas, ni siquiera los lacayos de la patronal o el patrón mismo parecen salir del habitual y distorsionante cine político a la europea. Cada uno representa su parte de ridículo pero también de verdad.

La clase en el poder, o en las luchas por conseguirlo, están presentes tanto como su valor pero no como objetivo de estudio. Esta aproximación, respetuosa pero atenta, es fruto de una disponibilidad frente a la verdad que no es frecuente percibir.

Como lo advirtió el novelista Alberto Moravia, este film no es sino la relación de Lulú con su amada-odiada fábrica. Dentro de ella y en sus inmediaciones, advertirá el destino de soledad y aislamiento en que estuvo sumido en medio del ruido familiar de la fábrica.

En la mostración de una actitud individual —inútil si se quiere— se encuentra lo mejor de este film de Gries, un documento claro sobre una sociedad enferma que no soporta la ética y la dignidad y las castiga como a crímenes.

Gries —un artesano irregular pero interesante a través de *Will Penny*, y *Tontos*— enjuicia la violencia en una narración simple pero alegóricamente potente. Su cámara no enfoca, por suerte, lo que se prometía en la publicidad escrita.

Si este hubiera sido un documental sobre las cárceles sería difícil que algún argentino se conmoviera demasiado. Sobre todo, después de haber vivido un período donde el secuestro, la tortura y la desaparición, fueron métodos de uso habitual.

Gries prefirió apuntar a otros niveles de horror, quizá menos espectaculares pero igualmente dignos de señalarse. La convivencia oculta, las relaciones subterráneas establecidas entre los integrantes de dos sociedades: una aparentemente normal (los carceleros); otra (los presos) que, como fruto de la primera, establece sus propias reglas. Para ambos grupos, el silencio se convierte en una forma de complicidad.

El film se desarrolla entre dos gran-

LA CASA DE CRISTAL

(*Glass House*, norteamericana) de Tom Gries. Guión: Tracy Keenan, según la novela de Truman Capote. Con Vic Morrow, Alan Alda, Clu Gulager, Billy Dee Williams.



des silencios. El primero, sugerido por el descubrimiento de la cárcel en medio de la blancura desértica e invernal; el último —casi idéntico— no es más un silencio que se tolera sino otro que se produce adrede. Entre ambos momentos se ubica

el drama: un testimonio sobre la realidad del régimen carcelario a través de dos ópticas confrontadas y confundidas luego de un mismo final.

De un lado, Jonathan Paige, un joven profesor condenado por homicidio involuntario. Del otro, John Courtland, un ex marino que no pudo tolerar lo experimentado en Vietnam. Ambos llegan al presidio en un mismo camión celular.

Pero no es sólo la casualidad lo que los reúne. Si Gries se detiene más en seguir los movimientos de Paige, negándose a Slocum (jefe indiscutido de los presos, enriquecido con el tráfico interno de heroína) son las secuencias donde Courtland se opone a su superior las que revelan a los dos hombres enfrentados a los mismos problemas. Ambos se sienten presa de las mismas dudas y sospechas en un estado de ánimo que termina con la imagen —ingenua sin duda— que tenían hasta ese momento de la terrible vida de presidio.

Cuando el drama llega a su término, Courtland no sólo renuncia a un puesto mejor dentro de la cárcel, sino también a aceptar una moral corrupta. No puede comportarse indefinidamente como un testigo (cobarde o traidor). En su reacción está el auténtico poder subversivo de la película.

EL MERCADER DE LA MUERTE

A la salida de una de las proyecciones, algunos críticos bromeaban, no demasiado sonrientes, sobre el final trágico que les toca a los colegas muy severos que aparecen en *El mercader de la muerte*. Es que nunca se sabe si algún actor puede enloquecer de orgullo y odio ante lo que considera injusto.

Es lo que le ocurre aquí con un actor experto en la obra shakesperiana (Vincent Price). El dramaturgo de *Macbeth* y *El rey Lear* sirve como pretexto para un recorrido por varias de sus obras. La revisión no es casual: cada uno de los integrantes del Círculo de Críticos que se negó a entregarle el premio al mejor actor del año hallará una muerte en una escena semejante a la de obras de Shakespeare.

En esta representación, Douglas

(*Theatre of Blood*, inglesa) de Douglas Hickox. Guión Anthony Greville-Bell. Con Vincent Price, Diana Rigg, Ian Hendry, Harry Andrews, Robert Morley, Jack Hawkins, Diana Dors, Milo O'Shea.

Hickox recuerda aquel consejo de Andre Bazin que aludía al respecto con que convenía adaptar a los clásicos del teatro en general. El texto shakesperiano y las estructuras escénicas se respetan en cada variante del libreto clásico. Cada crimen se convierte así en una representación particular donde las víctimas reciben la muerte después de apreciar el arte del actor loco. Así desfilan fragmentos de *El mercader de Venecia*, *Julio César*, *Cymbelino*, *Troilo y Creusa*, *Otelo*, *Ricardo III*, *Enrique VI*.

La ferocidad e ironía con que está planificado cada crimen, los comentarios de las víctimas, se convierten en una fuente inesperada de humor satírico que alterna la proverbial vanidad de los actores con la corrupción —casi generalizada— de los críticos.



AMOR, DOLOR Y TODO EL RESTO

(Love and pain and the whole damn thing)

Es una producción de origen norteamericano, con Maggie Smith (ganadora de dos premios), Timothy Bottoms (el actor joven de La última película) en los principales papeles y con la participación de Don Jaime de Mora y Aragón. La dirección está ejercida por Alan Pakula (Los años verdes). Es la historia de un adolescente y una solterona que se enamoran durante una excitante travesía por España.

Completan el reparto de este film,



Emiliano Redondo, Charles Baxter, Margaret Modlin y Andrés Monreal. El guión fue escrito por Albert Sargent y la

fotografía pertenece a Geoffrey Unsworth, B.S.C. (Distribuye Columbia Pictures).

LA FUGA

(The Getaway)

(Los perros de paja). Llega a Buenos Aires con otra película policial y violenta. Un ex prisionero tentado por el seductor de todos los tiempos, el dinero,



se involucra en una serie de episodios truculentos. Steve MacQueen, Ali MacGraw y Ben Johnson encabezan el reparto. La fotografía es de Lucien Ballard. El film, basado en la novela de Jim Thompson, está realizado en technicolor Todd A0 35. Y producido por David Foster y Mitchell Brower (distribuye cine internacional de la Argentina)



QUE IMPORTANTE ES VIVIR

(Uccidere in silenzio)

La novedad de este film radica en que uno de los principales actores es un niño de dos años (Juanito Paolini) quien fue elegido entre miles de niños, por el director Giuseppe Rolando; completan el reparto de esta producción italiana, Ottavia Piccolo (Metello) y Rodolfo Baldini.

La historia trata de dos estudiantes de clase media, con padres de ciertas características; y de un niño invisible a todos, que deambulando por Turín completamente desnudo, busca a los padres ideales que lo acepten para poder crecer.

Completan el reparto de esta película, Gino Cervi, Sylvia Koscina, Gipo Farassino.



ESPANTAPAJARO

(Scarecrow)

Tiene avalado por el Gran Premio Internacional de Cannes, bajo la dirección de Jerry Schatzberg (Pánico en el parque). Es la historia de dos vagabundos que deambulan por San Francisco y, mendigando a los transeúntes y recogiendo colillas de cigarrillos en las cloacas. Jerry Schatzberg ha obtenido un realismo impactante al utilizar cámaras ocultas que han acompañado a los dos actores más importantes del film, Al Pacino (El Padrino) y Gene Hackman (Carnicería Humana), por importantes ciudades y pueblos de EE.UU.

Completan el reparto en papeles de importancia Dorothy Tritan, Anne Wedgeworth, Richard Linch, Eileen Brennan y Richard Hackman.

El guión es de Garry Michael White y la fotografía pertenece a Vilmos Zsigmond (distribuye Columbia Warner).

Un adiós peligroso

(The Long Goodbye)

Dirección: Robert Altman

Producción: Elliot Kastner y Jerry Bick

Protagonistas: Elliot Gould, Nina van Pallandt, Sterling Hayden, Mark Rydell, Harry Gibson, David Arkin, Jim Bouton.

Guión: Leigh Brackett.
Basada en la novela "El Largo Adiós" de Raymond Chandler

Fotografía: Vilmos Zsigmond

Música: John Williams

Montaje: Lou Lombardo.



Elliot Gould y Nina van Pallandt. Exquiciteces para los entendidos.

("Un adiós peligroso") se basa en una novela homónima de Raymond Chandler y recuerda, a treinta años de distancia, el clima de "cine negro" que Hollywood supo crear durante y después de la guerra. El clima se debe ante todo a Chandler y a su frecuentado detective Philip Marlowe, un Quijote melancólico y sarcástico que procura desenredar intrigas ajenas y recibe duro castigo en la demanda. En derredor del protagonista hay un millonario dipsómano y arbitrario, un psiquiatra bajito que lo domina, dos mujeres que dicen la verdad a medias, un crimen sin explicación aparente, un muerto falso, cuatro matones dirigidos por un sádico, una valija con \$ 535.000, una fiesta en la playa de Malibu, todo ello debidamente batido para provocar aquí un poco de curiosidad y allá un poco más de asombro. El repertorio es bastante parecido al de Dashiell Hammett (*El halcón mal-*

tés, La llave de cristal) y no es un azar que Chandler haya vendido cinco novelas al cine y haya trabajado como libretista en Hollywood, para Alfred Hitchcock y Billy Wilder, entre otros. En la mejor tradición de la novela norteamericana, sus obras abundan en hechos físicos, en muertes, en intentos de chantaje y en palizas, a la espera de una cámara que fotografíe cosas que pasan.

Puesto a emular el cine que hace treinta años produjeron sus mayores (John Huston, Howard Hawks, Jules Dassin, Robert Siodmak), el director Robert Altman agrega una cuota propia de humor y de ornamentación. Su mejor aporte corre por cuenta del fotógrafo Vilmos Zsigmond, un talento húngaro de reciente prestigio, que aquí maneja filtros, iluminaciones contrastadas, movimientos de cámara, como un verdadero maestro, hasta una secuencia ma-

gstral en la que superpone imágenes reales y reflejadas en los amplios ventanales de una mansión veraniega. En otros sentidos, Altman enriquece a Chandler con toques de humor y alusiones a la ficción que maneja. En el departamento vecino a Marlowe coloca varias chicas hermosas que hacen ejercicios gimnásticos en la terraza, con el pecho desnudo, para provocar comentarios eróticos y bromistas de otros personajes y del espectador; en el grupito de matones sádicos hay uno que se niega a sacarse la ropa porque "George Raft no se desnudaba"; en una playa privada hay un guardia que se especializa en imitaciones (de Barbara Stanwyck, de James Stewart, de Walter Brennan). Como ya supo subrayarlo Peter Bogdanovich en sus films de los últimos tres años, Altman toma nota de que el cine integra la formación de la gente de hoy, según se documenta en el cultivo re-

ciente de mitos como Humphrey Bogart y Marilyn Monroe.

Pero a la larga se advierte que Altman se ha dejado llevar por sus comentarios laterales y ha omitido la debida atención al centro del asunto. Las bromas, las ocasionales extravagancias, las frases puntiagudas que asoman en el diálogo, los continuos virtuosismos de la fotografía, dejan sin resolver dos deficiencias más esenciales. Ante todo, Elliot Gould es un actor demasiado blando e inseguro

Un adiós peligroso, intrincado y audaz.



PRODUCCIONES IMPERIAL

presenta a Ud. las películas que harán entrar millones a sus salas.

"LA PIEL DEL AMOR" (Eastmancolor): con Susana Giménez, Claudio García Satur, Héctor Alterio; dir. Mario David

"PRIMERA NOCHE DE QUIETUD", *Prima Notte di Quietè* (Eastmancolor): con Alain Delon, Giancarlo Giannini; dir. Valerio Zurlini

"CAMORRA", *Camorra* (Eastmancolor): con Fabio Testi, Raymond Pellegrini, Jean Seberg; dir. Pasquale Squitieri

"NO COMETAS ACTOS IMPUROS", *Non commettere atti impuri* (Eastmancolor): con Barbara Bouchet, Luciano Salce, Simonetta Stefanelli; dir. Giulio Petroni

"LOS AMORES PROHIBIDOS DE SAN ARCANGEL", *Le monache di San Arcangelo* (Eastmancolor): con Anne Heywood; dir. Paolo Dominici

"EXTRAÑAS GOTAS DE SANGRE", *Perché quelle strane gocce di sange...* (Eastmancolor): con Edwige Fenech, George Hilton; dir. Anthony Ascott

"DESESPERADA BUSQUEDA DE AMOR", *La Ragazza di nome Giulio* (Eastmancolor): con Silvia Dionisio, Gianni Macchia, Esmeralda Ruspoli; dir. Tonino Valerii

"SECUESTRO DE PERSONA", *Sequestro di Persona* (Eastmancolor): con Franco Nero, Charlotte Rampling, Frank Wolff; dir. Gianfranco Mingozzi

... y la lista sigue.

PRODUCCIONES IMPERIAL

Lavalle 1979

T.E.: 40/4338-3862 y 46-3610

para interpretar a Marlowe y se inscribe más apropiadamente en una sátira al género policial que en el género mismo. Y en segundo lugar, la intriga se amon-tona y resuelve sin crear el suficiente suspenso y sin que los personajes importen dramáticamente, lo que podrá desorientar al público común. Para otro público más erudito, que tenga en la cabeza tanto cine como el director mismo, acá hay dos alusiones más refinadas: un final en el que hombre y mujer se cruzan en un largo camino desierto y fingen no reconocerse, como Joseph Cotten y Alida Valli se cruzaban en *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949) y un suicidio de hombre que se interna de noche en las aguas agitadas de una playa, como Fredric March y después James Mason lo hicieran en las dos versiones de *Nace una estrella* (1937, 1954). Esas exquisiteces sirven para que los espectadores veteranos den un leve codazo a un vecino; la de la playa sirve también para un despliegue de fotografía difícil por el soberbio Zsigmond.

(Notas de H.A.T.)

HASTA LOS DIOS SE EQUIVOCAN

Dirección: Sidney Lumet
Producción: Denis O'Dell
Participan: Sean Connery, E Trevor Howard, Vivien Merchant Ian Bann en, Derek Newark, John Hallam, Peter Bowles, Ronald Rad, Anthony Sagar, Howard Gornney, Richard Moore.
Guión: John Hopkins
Fotografía: Gerry Fisher
Montaje: John V. Smith



Ian Bannen y Sean Connery: *Hasta los dioses se equivocan* de títulos.

THE OFFRENCE (espantosamente retitulada "Hasta los dioses se equivocan") se basa, aunque no lo dice, en una pieza teatral, *This Story of Yours*, que conoció corta vida en Londres, 1968. Su centro es ese gran delincuente legalizado de la época, el inspector policial que tortura a sospechosos. Otros torturadores invocan la eficacia como defensa de su tarea, y algunos llegan a razonar que todo criminal merece mano dura, con lo cual se sienten justificados. El Johnson de esta pieza de John Hopkins está un poco más allá de esos motivos. No sólo desprecia al tipo de delincuente que le cae entre manos (un presunto violador de niñas) sino que se siente recorrido por una violencia innata, que en otras circunstancias lo habría llevado a ser boxeador o soldado. Cuando Johnson se enfrenta a solas con el sos-

pechoso, el diálogo deriva hasta el sutil momento en que un hombre débil señala que los fuertes necesitan de él, para tener de qué abusarse; entonces Johnson se siente utilizado y pega sin asco. Mata al sospechoso con un golpe bajo y pierde su superioridad por repentina falta de víctima.

La astuta idea de ese esquema es la afinidad entre policía y delincuente. Este podrá ser o no un violador de niñas, que se abusa sobre cuerpos inocentes, pero el policía también procura violar. En una sutil imagen, cuando Johnson recoge el cuerpo ensangrentado de la niña violada, esa afinidad surge a primer plano, porque la víctima rechaza por igual al primer hombre que abusó de ella y al segundo que viene a rescatarla en el bosque. Otras dos secuencias mayores confirman esa idea. En la primera

Johnson se enfrenta a solas con su mujer (Sean Connery, Vivien Merchant) y la humilla agresivamente, mientras monologa su obsesión con la violencia, confusamente recordada en distintos episodios de su carrera policial; en la otra, se ve enfrentado con un veterano inspector policial (Trevor Howard), que le cuestiona haber dado muerte a un sospechoso, con lo que el agresivo Johnson se ve reducido durante un interrogatorio a ser súbdito y no superior. Es sin embargo en la extensa secuencia entre Johnson y el sospechoso (Ian Bannen) donde los retorcimientos psicológicos aparecen más claros, como una verdadera batalla entre dos hombres inteligentes que quieren ser fieles a sí mismos. Quizás advirtiendo que esa zona es la más sustanciosa del relato, y que Bannen rinde una interpretación estupenda, el director Sidney Lumet la coloca al final, como un *racconto*, aunque cronológicamente ese crimen debió mostrarse antes que su castigo.

Con excepción de los primeros quince minutos, que ilustran en exteriores la búsqueda del presunto criminal, y que están prolijamente resueltos, todo el relato se ubica entre cuatro paredes y entre pocos personajes. El origen teatral se denuncia en esa estructura y Lumet no pide disculpas por ella, después de haber vertido tanto teatro al cine (incluyendo O'Neill y Chejov). Pero el tema requería una ilustración gráfica más abundante: con toda la inteligencia de los diálogos y de los ocasionales monólogos, el film habría obtenido más impacto si se hubiera apoyado en hechos y no en palabras.

El triple eco establece su tema con envidiable naturalidad. Corre el año 1942, hay guerra en Europa, pero el film se abstrae de ese fondo. Lo que presenta es una mujer solitaria (Glenda Jackson) en una granja inglesa, después de que su marido ha caído prisionero de los japoneses. Una serie de imágenes la muestran muy dueña de esa soledad, desde el cuidado de los animales hasta la precisión con que maneja una escopeta de caza. Allí cae el soldado con licencia (Brian Deacon), que tras una hostilidad inicial se convertirá en su amante y desertará del ejército para convivir con ella. Hasta ese punto el relato es un trozo de vida, con adecuada observación de ambos personajes y de su circunstancia. Comienza a ser inverosímil cuando el desertor decide disfrazarse de mujer para disimularse ante los vecinos, y mu-

EL TRIPLE ECO

Dirección: Michael Apted
Guión: Robin Chapman
Libro Original: H. E. Bates
Fotografía: John Coquillón
Música: Mark Wilkinson
Reparto: Glenda Jackson, Oliver Reed, Brean Deacon.



cho más inverosímil cuando esa ficción y un sargento impetuoso (Oliver Reed) lo arrastran hasta un baile vecino, donde el obligado intento de seducción descubre la mentira.

Aunque el asunto termina por dejar distante a su espectador, hay que reconocer al director Michael Apted (salido de la TV inglesa) un esmerado tratamiento del material dramático. hecho de pausas, de miradas, de puntos suspensivos, como lo quiere toda una tradición británica para expresar sentimientos en cine. En perspectiva se aprecia cómo operan narrativamente algunos datos iniciales, particularmente los relativos a la escopeta y al perro que terminará por ser sacrificado. La interpretación es de alto nivel, pero la mayor virtud del film es la habilidad con que progresa desde la tranquilidad hasta la tragedia,

CINE- documentalista

JORGE PRELORAN: Un director y su cámara



En un pequeño departamento de la calle Echeverría en el barrio de Belgrano, Jorge Prelorán tiene instalado un estudio cinematográfico en miniatura en solo dos habitaciones. Moviolas, rollos de películas y colas de celuloide se ven sobre la mesa de trabajo. En la otra habitación, decorada con recuerdos de sus filmes: muñecos de cerámica, pinturas naives, cuchillos, puede advertirse en una de las paredes una pequeña ventanita abierta en un panel de madera, por allí Prelorán proyecta sus películas en una pantalla que baja sobre el lado opuesto. En menos de cuarenta metros cuadrados, ha instalado todo lo necesario para que cruzar la entrada de su departamento represente ingresar en un territorio, donde el cine juega un papel protagónico.

Jorge Prelorán nació en la ciudad de Buenos Aires en 1933. Su primera vocación fue la arquitectura. Se inscribió en la universidad de

Buenos Aires y luego viajó becado a Berkeley en los Estados Unidos, donde se convenció de que sus preferencias se inclinaban por el cine y en 1960 egresó como *Bachelor of Arts in Motion Pictures*. Algo así como un licenciado en cine.

Pero, mientras se alisa la barba que le marca una U sobre el rostro, confiesa "en realidad el cine fue mi auténtica vocación desde chico. A los 18 años filmaba con fervor casi afiebrado, la cámara se convirtió desde entonces en mi manera de mirar, de interpretar al mundo. En los Estados Unidos, prefería pasarme seis o siete horas en la oscuridad de una sala cinematográfica más que sobre los tableros de dibujo. Por eso, cuando llegué a Berkeley gasté todos mis ahorros en una Bolex de 16 milímetros usada, que compré en San Francisco. Con esa camarita—continúa— filmé el primer corto que me lo premiaron en 1954 en un concurso del Cine Club Argentino. En 1961 en California, filmé un corto elaborado en base a tres movimientos, como si fuera una sonata. Fue un trabajo que, junto con la base teórica que me dieron los estudios en California, me permitió solidificar una serie de conocimientos que manejaba solo intuitivamente. Creo que desde entonces—explica— para mí la cámara es mi manera de entender la realidad, pero al mismo tiempo es un instrumento que utilizo con tranquilidad, sin angustias. Mi trato con la cámara es el mismo que puede tener el dibujante con su lápiz", compara.

● UNA ARGENTINA REAL, OCULTA, DESCONOCIDA

Mientras estaba en los Estados Unidos, la Fundación Tinker le otorgó un subsidio para efectuar una serie de cuatro cortos sobre los jinetes argentinos. "Fue mi primer enfrentamiento con la realidad argentina, empecé a darme cuenta de que el país era un monstruo extraño pero terminé descubriendo a una Argentina real, oculta y desconocida, documentaba cada cosa que me parecía curiosa, y empecé insensiblemente a trazar una crónica, un testimonio de un país que no era el que mostraban las postales. Así me contrató la Universidad de Tucumán en 1963 y en seis años filmé 27 películas y 29 series didácticas. Además en 1965, con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes realicé otras 20 películas más también a lo ancho y largo de todo el territorio argentino. Estuve en el norte, en el límite con Bolivia y llegué hasta Tierra del Fuego, donde filmé una de las películas que más me importan desde el punto de vista humano y creativo: *Los onas*,

En esa película Prelorán registró—con la colaboración de la etnóloga Anne Chapman— el exterminio de un pueblo aborigen llevado a cabo con una minuciosa profinidad. "Soto he

podido mostrar la existencia de los últimos sobrevivientes—explica— allí describo el origen, las creencias y la cultura del pueblo Selk'nam y el cruel proceso de su destrucción por la denominada civilización del hombre blanco. Unos pocos descendientes de una raza que se extingue en forma irremisible—todos tienen ahora más de cincuenta años— me contaron su tragedia, los recuerdos de su infancia, las historias que recibieron de boca de sus padres. El film de esta manera se transforma en una aguda investigación etnográfica, al tiempo que una denuncia, se asombra.

● LA GENTE: SU MISTERIO

Poco a poco—continúa Prelorán— mi vocación cinematográfica, mi interés por documentar todo cuanto pasaba en el país, se fue convirtiendo en un enorme material etnográfico reunido tras recorrer 250.000 kilómetros". Así en 1968 es el único realizador latinoamericano invitado al Coloquio sobre el Film Etnográfico, efectuado en la Universidad de California y dos años después lo invitan a dictar clases para postgraduados sobre su especialidad.

Su manera de trabajar representa una quiebra con el documentalismo tradicional. Prelorán primero se integra a las comunidades a las cuales pretende documentar. "Creo que mi contacto con la gente puede darse, así como se da, porque yo llego con una auténtica humildad, con ganas de que me enseñen lo que ellos saben, y la gente se da cuenta de que no les estoy mintiendo. Los habitantes de esos perdidos pueblitos que he visitado, se dan cuenta enseguida de que es lo que busco y ellos son excelentes introductores. Por eso puedo grabar durante horas sus conversaciones y sobre la base de esas charlas, con las mismas modulaciones de voz, sin agregar ni quitar nada de lo que ellos dicen, luego en la moviola las películas se arman sobre una base de total realidad. Así corto y armo una línea argumental que luego me dará las pautas de lo que filmo. Pero la línea puede modificarse varias veces, por eso por lo general vuelvo al lugar y agregó escenas que luego, al ver la película, me he dado cuenta de que faltan. Regreso a mi casa y comienza el montaje, que es la auténtica película. La clave de todos mis films es el montaje, la compaginación"

● CON LAS LATAS A EUROPA

Así nació—por ejemplo— *Hermógenes Cayo*, la historia de un santero, un imaginero jujeño, un artista naif, intuitivo, que dedicó toda su vida a tallar coloridas imágenes religiosas. Allí pude rescatar tradiciones, mitos, leyendas, costumbres y por sobre todo, la miseria en la que está sumergida una Argentina que solo se conoce a través del pintoresquismo, y creo que ni siquiera así se la conoce del todo, conjetura.

Valle Fertil, narrada por los mismos habitantes de este agonizante pueblito sanjuanino que alguna vez mereció—hoy parece una ironía— aquella denominación, es la demostración de cómo la civilización, la técnica, van arrollando una cultura nacional, que desaparece como tragada por las arenas del desierto que día a día avanza sobre las miserables casas de esos compatriotas dejados de la mano de Dios.

En estos días Prelorán está en Europa. Viajó invitado por centros de cine documental de Alemania e Inglaterra. Hasta allá ha llevado las latas con sus películas, casi desconocidas para la gran mayoría de sus compatriotas.

ZULLY PINTO

CINE CENTER

FOTO - CINE

Laboratorios
Fotográficos

Objetivos para
Filmadoras

Lámparas — Projectoras
todo tipo — Moviolas

BOLEX

ARRIFLEX

AURICON

Película Virgen

35 - 16 y 8 mm.

Mencionando este aviso
hay descuentos especiales

Lavalle 1910 40-6963 Bs. As.

LOS CAMINOS DE LA LIBERTAD



Filmar, en la Argentina, con idea de realizar un largo metraje pasible de ser estrenado en una o varias salas comerciales, representa un acto de valentía o de masoquismo. Son muchos los factores a considerar dentro de la problemática inherente, en especial la situación de crisis financiera que atraviesa el país. El éxito de un film como *Juan Moreira*, por ejemplo, que ha superado en recaudaciones al *boom* producido por, digamos, Z de Costa-Gavras (para citar un éxito de boletería), es apenas un acontecimiento que se da una sola vez en muchísimo tiempo. En resumen, rodar una película

con la idea de plasmar una carrera cinematográfica a través de los canales tradicionales (producción-distribución-exhibición dentro del Sistema) plantea al cineasta disyuntivas que corren parejas con el desengaño.

Para abordar este inicio de Investigación, cotejaremos dos realizaciones de un mismo director que podemos calificar de "independiente", es decir, Mario Sábato (28 años). Tiene en su haber tres films de largo metraje: *Y que patatín, y que patatán* (1971), *Hola Sr. León* (1972), y *Golpes bajos* (1972/73). El primero y el tercero plantean dos alternativas bien delimitadas, tanto en el mo-

do de encarar la producción como de no hacer concesiones de tenor artístico. *Y que patatín, y que patatán* fue encarada al menor costo posible. Artistas y técnicos trabajaron en cooperativa, o sea que co-produjeron la obra invirtiendo su labor. El costo total del film fue de 21 millones de pesos antiguos, incluyendo el monto de dicho trabajo, las copias y la publicidad de estreno, y los gastos de material y rodaje. Contaron con un productor (Leopoldo Torre Nilsson), y para afrontar las erogaciones en efectivo fueron necesarios 7 millones, o sea, la tercera parte del costo total. Durante un lapso de ocho

LOS CAMINOS DE LA LIBERTAD

semanas se filmaron exteriores e interiores en escenarios naturales de Capital Federal y Gran Buenos Aires. La empresa requirió a nueve actores y a cinco técnicos, considerando que en este último caso —al tratarse de una dotación mínima— hubo roles referidos a la asistencia de dirección y a la jefatura de producción que se rotaron de acuerdo a la evolución de la tarea. Se utilizó una cámara Arriflex, el film utilizado fue blanco y negro, 16 mm. reversible, y tanto el revelado como la ampliación tuvieron lugar en los Laboratorios Alex. Se utilizó para el montaje la cuarta parte de la película filmada. No bien completado el ciclo de exhibición, prácticamente se recuperó la inversión y los miembros de la cooperativa vieron remunerado su trabajo. Y *que patatín, y que patatán*, desde el punto de vista de la industria, fue un mal negocio. Nadie invierte dinero, trabajo y tiempo para "cambiar la plata".



En cuanto a *Golpes bajos*, el esquema aplicado por Sábato fue diferente. Encarado el film dentro del marco productivo formal (aunque el director no se ciñe a ningún tipo de condicionamiento dictado por reglamentos industriales sobre la contratación de tal o cual cantidad de técnicos, afiliaciones obligatorias, etc.), requirió la participación de 40 actores y dos mil extras, además de 20 técnicos. Todos trabajaron a riguroso "cachet", o sea, ya no del modo cooperativo, sino con una asignación fija. El costo total de *Golpes bajos* ha sido de 60 millones de pesos veteranos, sin contar aun lo que requiera la publicidad de lanzamiento. La otra diferencia en relación al film mencionado previamente, es haber rodado (con Arriflex también) en el paso de 35 mm. color. La tarea llevó 9 semanas, y por cada cinco metros filmados se utilizó para el montaje un metro. Igualmente, no se utilizaron estudios de filmación, todo se llevó a cabo en interiores y exteriores naturales de Capital y suburbios. Obviamente, también —como el grueso del cine nacional— el material se procesó en Alex.

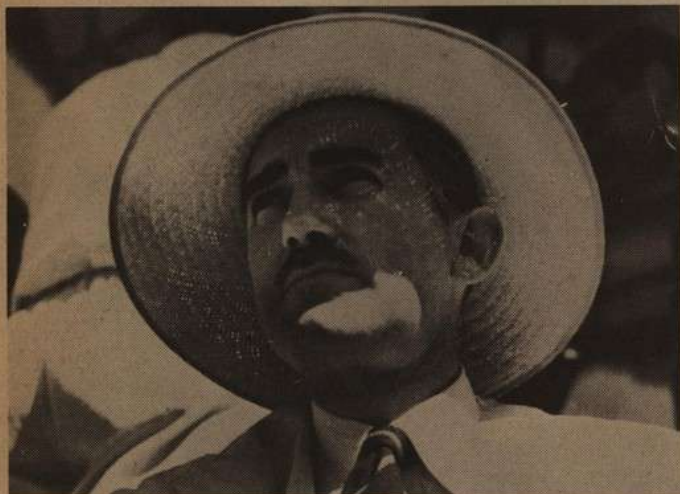
Mario Sábato, asumió en estos films dos variantes netas. Independientemente del resultado artístico, queda claro que para *penetrar* en el mercado argentino no queda mucho margen de especulación. Hay variantes para la producción, no así para la distribución y la exhibición. Se pueden reducir costos, como en *Y que patatín, y que patatán*. Pero

finalmente se hace menester convertir la obra en un "producto" pasible de ser canalizado por los carriles pre-establecidos. El problema —siempre— de todo inversor en cine, es recuperar lo invertido y capitalizarse a fin de encarar producciones más ambiciosas. Fuera de la cuota fija de *productos* elaborados casi seriadamente por la Industria propiamente dicha, a menudo la esperanza del director autónomo se cifra en particular de algún Festival foráneo, recibir allí algún lauro o comentario positivo, para colocar después el film en mercado europeos, sean salas o canales de TV. Porque de ningún modo cierto "éxito" en el extranjero modifica el callejón sin salida planteado en el país. Hasta el momento, los intentos por configurar una estructura fuera del Sistema imperante han fracasado debido al excesivo individualismo o al sectario oportunismo de los presuntos participantes. Entonces, en un cuadro financiero más que negativo, cual llaneros solitarios, nuestros directores jóvenes independientes buscan el modo de encarar la creación sin perder el alma por el camino. Como perdieron su ímpetu los renovadores del 61, emigrando o claudicando. O con films enlatados que no se pueden ver, porque nadie quiere distribuirlos y/o exhibirlos. Pero esta es otra historia: la del mercantilismo. EL resto, como de costumbre, sigue siendo voluntad de sacrificio y talento para no caer en el tembladeral de los sueños irrealizados.

MIGUEL GRIMBERG

CARLOS SCHLIEPER:

HOLLYWOOD EN CASTELLANO



Carlos Schlieper en Santiago de Chile, 1945

Carlos Schlieper nació en Buenos Aires el 23 de setiembre de 1902 y murió en la misma ciudad, el 11 de abril de 1957. Se recibió de escribano y ejerció durante algún tiempo la profesión, pero se dedicó con mayor entusiasmo a la fotografía artística, para luego volcarse de lleno al cine. Desempeñó su primera labor profesional como ayudante del director Moglia Barth en "Melodías porteñas". (1973); en el mismo rango actuó luego junto a Luis Bayón Herrera y otros. Pero fue en 1939 que su colaboración con Enrique Santos Discépolo, por afinidad de temperamento para la comedia, por un lado, y la realización de cortos, por otro, decidió su futuro de director. Filmografía: *Cuatro corazones* (codirección con Enrique Santos Discépolo, 1939), *El loco del obelisco*, *Calle Libertad*, *La familia Cemento Armado*, *Sansón de cartón* (cortometrajes en 2 actos, 1939-1940), *Si yo fuera rica* (1941), *Papá tiene novia* (1941), *Brumas en el Riachuelo* (1942), *Mañana me suicido* (1942), *El sillón y la gran duquesa* (1943), *El deseo* (1944), *La casa está vacía* (en Chile, 1945), *La honra de los hombres* (1946), *Las tres ratas* (1946), *Madame Bovary* (1947), *El misterioso tío Syllas* (1947), *El retrato* (1947), *La serpiente de cascabel* (1948), *Por ellos... todo* (1948), *Cita en las estrellas* (1949), *Fascinación* (1949), *Cuando besa mi marido* (1950), *Esposa último modelo* (1950), *Arroz con leche* (1950), *Cosas de mujer* (1951), *Los árboles mueren de pie* (1951), *El honorable inquilino* (1951), *Mi mujer está loca* (codirección con Enrique Cahen Salaberry, 1952), *Los ojos llenos de amor* (1954), *Detective* (1954), *Mi marido y mi novio* (1955), *Requiebro* (1955), *Alejandra* (1956), *Las campanas de Teresa* (1957).

A la personalidad cinematográfica de Carlos Schlieper concurren la pasión por la fotografía y un espíritu divertido. Es lógico que, no obstante el paso por otros géneros, se convirtiera en un prototípico director de comedias. Del drama evolucionó a la farsa y de ésta al divertimento. Su refinamiento no lo predisponía al sainete ni al grotesco, tampoco al costumbrismo. De ahí resulta su fruición en la trama brillante y de enredo, el

tema sentimental enfocado por el equívoco, la pintura de ambiente por el brillo y el movimiento. Tras la superficialidad, fue un observador y abrió para el cine argentino el resquejo de las debilidades de la burguesía o de los sectores sociales que en su momento accedían al lujo y la mundanidad. En su porteñismo aunó una formación de ascendencia europea, delectación en la figura femenina y un ritmo alocado, que parecía

privativo de Hollywood pero que argentinizó en personajes y hábitos cercanamente reconocibles. Profesionalmente, fue de los que valorizaron la colaboración estrecha con guionistas, técnicos y artistas. Ninguna película suya desmiente ese sello de equipo, aunque predomine, por supuesto, su modalidad peculiar, juguetona, traviesa, mesurada, amable.

J. M. COUSELO

PRIMERA MUESTRA RETROSPECTIVA DE CARLOS SCHLIEPER

Las funciones se realizarán en el Salón Auditorio del Centro Cultural General San Martín, Sarmiento 1551, 4o. piso. Los horarios se indican en cada caso y la entrada es libre. En la galería del mismo piso, se librará al público una exposición gráfica sobre la carrera de Carlos Schlieper, del sábado 4 al viernes 17, de 10 a 22.

JUEVES (a las 21)

LAS TRES RATAS

Prod., Estudios San Miguel S.A.C.I.C. (Bs. As.); prod., Miguel Machinandiarena; dir., CARLOS SCHLIEPER; arg., Alfredo Pareja Diez Canseco; adapt., Samuel Eichenbaum y Ariel Cortazzo; fot., Bob Roberts y Mario Pagés; cám., Carmelo Lobótrico; efectos especiales, Ralph Pappier y Américo Hoss; mús., Alejandro Gutiérrez del Barrio; escen., Gori Muñoz; decor., Manuel Vilar; mont., Oscar Carchano; asist. dir., Alicia Miguez Saavedra; son., Ramón Ator y Juan Carlos Gutiérrez; maquill., Ricardo Alvarez Lamas; pein., Jorge Gambocz; est. y lab., Sar Miguel; elenco, Mecha Ortiz, Amelia Bence, María Duval, Miguel Faust Rocha, Santiago Gómez Cou, Ricardo Passano (h), Felisa Mary, Floren Delbene, Amalia Sánchez Aríño, Lalo Bouhler, Juan José Piñeyro, Aurelia Ferrer, Cirilo Eutlain, Gonzalo Palomero, Elena Marcó, Nérida Romero, Jorge Villoldo, Eliseo Herrero, Francisco Audenino, Alberto Quilés, Félix Gil, Marcelo Lavalle y Mabel Sellers; rodaje, diciembre 1945-enero 1946; distr., Distribuidora Panamericana; estreno, 7-8-1946, cine Opera; dur., 95'; inconveniente para menores de 18 años.

SABADO 11 (a las 18)

EL MISTERIOSO TIO SYLLAS

Prod., E.F.A. Establecimientos Filmadores Argentinos S.A. (Bs.

As.); dir. CARLOS SCHLIEPER; arg., basado en una novela de Sheridan Le Fanu; adapt., León Miras y Jorge Jantus; fot., Roque Funes; cám., Juan Caraballo; mús., Juan Ehler; escen., Juan Manuel Concado; mont., José Cardella; son., Oscar L. Nourry; est., E.F.A.; lab., Alex; elenco, Elisa Galvé, Francisco de Paula, Elsa O'Connor, Ricardo Galache, Homero Cárpena, María Santos, Pascual Nacaratti, Marianita Martí, Norma Giménez, Marga Landova y Maruja Roig; rodaje, mayo-junio 1946; distr., E.F.A.; estreno, 7-5-1947, cine Monumental; dur., 83'; inconveniente para menores de 14 años.

JUEVES 16 (a las 21)

EL RETRATO Prod.,

Prod., Curt G. Lowe para Emelco S.A.C.I.F. (Bs. As.); dir. prod., Manuel M. Alba y León Klimovsky; jefe prod., Kurt Land; dir., CARLOS SCHLIEPER; asist. dir., Fernando Bolín; libro, Horacio Verbitsky y Emilio Villaba Welsh; fot., Humberto Peruzzi; cám., Ignacio Souto; mús., Bert Rosé; coreogr., Margarita Wallman; escen., Juan Jacoby Renard; mont., Gerardo Rinaldi; son., Germán Szulem y Cándido Hours; est., Emelco; lab., Alex; elenco, Mirtha Legrand (Clementina Alcorta/Clementina Valenzuela); Juan Carlos Thorry (Raúl); Alberto Bello (Cosme); María Santos (Rosa); Carlos Enriquez (Pedro), Alberto Terrones (Dr. A. Carreras); Sara Olmos (Laurita); Osvaldo Miranda (Eustaquio); Héctor Calcaño (Dr. Ladislao Moltaí); Francisco Pablo Donadío (comisario); Aurelia Ferrer (cocinera); Mario Faig, Alberto de Mendoza, Santiago Rebull, Raúl Sánchez Reynoso y la Orquesta Santa Paula Serenaders; rodaje, febrero-marzo 1947; distr., Em-pa; estreno 19-6-1947, cine Gran Rex; dur., 79'; inconveniente para menores de 18 años.

Premio al mejor libro, de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.

ARCHIVO NACIONAL

selección de
JORGE MIGUEL COUSELO

La representación de *He visto a Dios*, en el Teatro Municipal San Martín, no sólo ha redescubierto, para las nuevas generaciones, una obra esencial del teatro argentino,

vecina del grotesco discepoliano. También ha rescatado de la nostalgia a un dramaturgo rebelde e inteligente.

El entrerriano Francisco Defilippis Novoa (1892-1930) se inició en el costumbrismo predominante en la segunda década del siglo y paulatinamente evolucionó hacia un teatro filosófico, del cual, precedentes a la obra citada, son meridianos ejemplos *Los caminos del mundo*, *El alma de un hombre honrado* y *María la tonta*.

Pero, además, Defilippis Novoa estuvo abierto a otras inquietudes. Así compensó una vida muy corta. Esas inquietudes lo acercaron a la puesta en escena, atento —de los primeros en el país— a las teorías y experimentaciones de Copeau, Baty y Jouvet, de los rusos y los italianos vanguardistas. Y, consecuentemente, el cine fue otra de sus preocupaciones. Se improvisó uno de los primeros directores, a la vez guionista o adaptador de sus films.

Su filmografía abarca cinco películas en siete años: *Flor de durazno* (1917), *Blanco y negro* (1919), *Los muertos* (1919), *La vendedora de Harrods* (1921). *La loba* (1924). En ese internarse en el cine, no escapó al devaneo melodramático y folletinesco de la época, pero —curiosa comprobación— tampoco faltan ineludibles circunstancias históricas (haber iniciado en el cine a Gardel en *Flor de durazno* o a Berta Singerman en *La vendedora de Harrods*) y una premonitrice concepción de lenguaje al no rehuir (en el caso de *Los muertos*, de Florencio Sánchez) un original teatral e intentar su recreación desde el ojo de la cámara, sin pretender airear convencionalmente la limitación de escenarios y situaciones.

De que Francisco Defilippis Novoa fue capaz de asumir una perspectiva crítica respecto del nascente cine argentino, resulta testimonio esta nota de 1917. Tenía entonces 25 años y acababa de dirigir su primera película.

De Francisco Defilippis Novoa



DEFILIPPIS NOVOA (Retrato por Diógenes Tabor, hacia 1925)

Ha pasado el cinematógrafo a la posibilidad de arte en el concepto de cuantos, en un principio, lo creían industrial

De si será o no arte duradero, corresponde al tiempo. Hoy, lo que conviene es dedicarle toda la atención que merece, ya que ha desalojado, en mucha parte, al teatro de su efectiva influencia sobre el público.

El cinematógrafo es hoy el arte del pueblo. Y si las expresiones artísticas sirvieron para disciplinar el gusto de las coleccividades, el cinematógrafo reclama la contribución eficaz de los intelectuales. Ha conseguido el cine —y es mucho— abrir el mundo a los ojos del espectador. Mediante él, habrá al final analfabetos, pero no ignorantes.

Es conveniente, pues, que las revistas cinematográficas argentinas apoyen la creación del arte cinematográfico nacional, orientándolo hacia el camino de la belleza.

¿Cuál es el primer paso que la cinematografía nacional debe dar para merecer la atención del público argentino? Reflejar las costumbres, la vida y los problemas del país, en obras de argumentación sólida y dignificadora. La vida del país no está solamente en el arrabal ni en el gauchaje, está en los problemas morales y económicos, que se nos presentan a cada paso en la lucha diaria. Está en todos los lugares y en todos los individuos que habitan el



*Ilde Pirovano y
Carlos Gardel
en Flor de
Durazno
(1917)*

país. En el presente, en el pasado y en el porvenir.

Siendo fuente de cultura y de enseñanza, nada que interese a la colectividad debe omitirse, en el orden idealista, político o social. Pero debe presidir cuando se haga y se intente, el gusto, la inteligencia y la buena intención.

La cinematografía nacional carece de todos los recursos materiales: dinero, medios, defensa. Pero le falta también lo esencial: dignidad artística.

Hasta el presente —salvo muy raras excepciones— todo se ha hecho con propósito de especulación: tratando de halagar los gustos del público que paga: el mismo defecto anotado en el teatro nacional. No se ha intentado hacer arte cinematográfico argentino, sino obras cinematográficas con la denominación de argentinas, como motivo de mayor explotación. Así, pues, ha entusiasmado al negocio y no el propósito. De ahí que el esfuerzo sea aislado y lo ejecuten gentes que nunca tuvieron que ver nada ni con el arte ni con el buen gusto.

Cualquier buen señor con pesos, abandona momentáneamente sus negocios y se dedica a "hacer una película", alquilando, de unos, más capaces que él —a veces muy poquita cosa más que él—, la idea de la obra; de otros, la labor, y de otros la pobre experiencia, amalgamando todo eso para realizar, según sus planes, algo que si resulta un éxito le habrá devuelto con creces el capital, y si un fracaso, habrá significado un mal negocio.

No ha habido ni siquiera el talento del hombre de empresa que pone su capital a contribución del ingenio para que éste trabaje, lo que le rendirá luego la ganancia. Bien es cierto que para ello se requiere, lo que decimos que ha faltado en los negociantes del cinematógrafo: talento.

Plantada, ya que no la industria cinematográfica, el negocio cinematográfico, désele bases sólidas. Entonces los elementos de que hoy carece la cinematografía argentina aparecerían. Y entonces, también, habrá llegado el momento de trabajar para el futuro que traerá por consecuencia la industria primero, y luego la producción artística.

Pero no hay que olvidarse que cada cual debe empezar y continuar con lo suyo. El hombre de negocio con su negocio, y el artista con su arte. Y ya que el dinero hace que el arte esté supeditado a él, que el arte guíe al comerciante, pero que no se convierta en artista el negociante, porque lo hace muy mal. El burro de la fábula tocó una sola vez la flauta. . . por casualidad.

Soy un convencido de que el arte cinematográfico argentino será un hecho cercano. Hay, pues, que llamar la atención de los artistas sobre esta nueva expresión que llega en su favor.

Que las pocas empresas, muy pocas, que hay hoy en el país, trabajan con talento, es lo que hay que desear, para su mayor progreso.

(A PROPOSITO DE LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL,
en "La Película", 4 de octubre de 1917).

REFLEJOS DE UNA CAMARA CONTENIDA

por JAVIER RODRIGUEZ PARDO

(.) El cine latinoamericano sólo ofrece ciertos aislados y no una respuesta de conjunto. Cuando se advierte de manera cualitativa la producción cinematográfica de esta porción del hemisferio americano, nos enfrentamos con las realizaciones de alguno que otro autor, a veces con connotaciones propias del país de origen. El exponente más claro, de un país intenta expresarse con un lenguaje cinematográfico que lo caracterice y con la fuerza de un movimiento genuino, un hecho ejemplarizador es el *cinemanovo brasileño*, sofocado en un principio por presiones del imperialismo y eliminado de cuajo por la dictadura que actualmente usurpa el poder en el Brasil.

La situación de un hecho artístico depende sin duda, de la realidad política del país que lo gesta. Mucho más cuando se debe a coyunturas que presentan a pueblos en sus luchas de liberación. Además de quedar atrás la bizantina antinomia de arte comprometido o no (ya que de hecho toda manifestación artística implica un determinado tipo de compromiso), la historia demuestra de qué forma se vincula el concepto anterior en la situación de un pueblo reprimido. En cualquier lugar de la tierra, hacer cultura es hacer política, y en la

medida en que hagamos —sojuzgada— cultura estaremos contribuyendo con la política opresora de turno.

En los últimos años, un cine clandestino se acercó auténticamente al pueblo en tanto a éste pretendieron aislarlo de su medio de comunicación masivo. Porque es imposible generar estructuras que apuntalen, por ejemplo, un cine al servicio del pueblo y desde el pueblo, cuando ese pueblo no tiene el poder. Entonces queda claro que en un país sometido se genera un cine sometido.

Mediante esta perspectiva que no debemos olvidar, en nuestro país —como así también en muchos otros latinoamericanos— la mayor parte de los mejores creadores, potencialmente los más claros, se fueron apartando de las insignificantes posibilidades creativas que les daba el régimen militar y —si bien algunos produjeron obras aisladas conceptualmente limitadas— la totalidad optó, de manera prioritaria, por una salida de conjunto e integral, y no individualista.

Los más consecuentes, los que entendieron el proceso político, se enrolaron en las luchas por la liberación nacional y social. Conocemos quienes perdieron la vida por las causas populares, porque habían dejado a un lado los tradicionales interrogantes burgueses del intelectu-

alismo ante el simple llamado del proyecto revolucionario. En realidad, habían adquirido la conciencia revolucionaria.

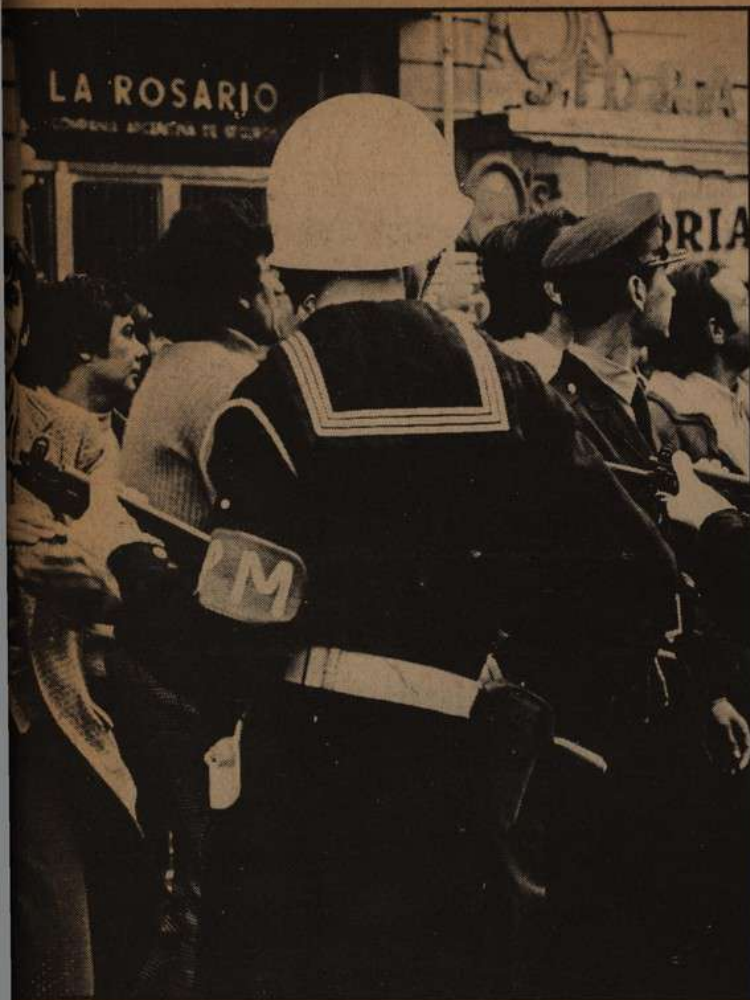
Los débiles comenzaron a deambular entre interpretaciones existenciales del arte. Muchos, abrazaron la corrupción, la obsecuencia o el oportunismo, en tanto no abandonaron el país buscando marco propicio creativo, lo que también habla de quienes nunca asumieron el compromiso que venían levantando los demás.

Estas consideraciones, dan cuenta del fenómeno dialéctico: la capacidad creativa del hombre ante el medio que lo determina. La respuesta de esa capacidad fue violenta. Sólo a ratos el realizador pudo usar la cámara como fiel registro de esa realidad. Dadas las condiciones vino a surgir una suerte de cine documental; en otro orden, un cine de liberación, aún cuando muchos potenciales cineastas, los más, no aceptaron utilizar la cámara como respuesta de una realidad política.

También se explica, a partir de estas apreciaciones, las razones por las que no existe un cine argentino.

Cuando aparece "Alias Gardelito", vuelve a la superficie la idea del Nuevo Cine Argentino. Desde entonces fue más





La violencia y la represión son casi tema obligado al que se vuelca el cine latinoamericano como medio de expresión a través de sus realizadores, marcando un contraste de hondo contenido social.

una expresión de deseos que una fiel interpretación de la realidad. Nunca existió el cine que represente a la mayoría argentina y cuando esto ocurra será merced al nuevo orden constituido a través del acesor del pueblo al poder. (...)

"El cine está hoy como siempre amenazado. Pesa sobre él una tarea originaria: el dinero." Fue el concepto que René Clair lanzara tiempo atrás. Relegaba al poder financiero y a los monopolios, la crisis cinematográfica de su país. Los términos, levemente ciertos, omitían el poder de penetración del imperialismo, no sólo mediante el ahogo económico sino mediante leyes represivas, normas legislativas que aún habiendo cierta posibilidad económica, existía una imposibilidad concreta.

En nuestro país, se aprecia de manera clara que, si bien el cine es producto de estructuras industriales y comerciales, fundamentalmente lo monopolizan las minorías políticas ejerciendo el poder, conocedoras de sus innatas cualidades de comunicación masiva. (...)

La concepción artística básicamente responde a pautas de tipo individualista. Una idea, sea cual fuere la vía expresiva, se sujeta a un esquema inicial cuyo origen y concreción es patrimonio de su

progenitor. Y aún siendo la realización cinematográfica un trabajo de equipo, prevalecen en ella características unipersonales. El resultado no es otra cosa que el *cine de autor*. Con todo, pues nadie cuestiona la calidad de esas obras, es necesario ejercitar una práctica que permita modificar el criterio anterior. De alguna manera, revertir los términos. Un desarrollo dialéctico tal, capaz de generar una confluencia creativa de conjunto. Esto, a sabiendas de qué forma *la explosión creadora del artista* lanza abruptamente conceptos que sólo él es capaz de ordenar y de terminar en un fin del cual se asume como responsable.

Pero si caracterizamos correctamente el medio que nos circunda, las condiciones del país, su encuadramiento en el contexto latinoamericano, cuyas semejanzas globales lo hacen confluir en un *continente* socio-económicamente idéntificado, como así también desentrañar de una vez por todas la cultura limitada por estas fronteras, iremos concibiendo un cine nacional donde el lenguaje propio será la impronta y su común denominador. Este camino, hoy en día, es tan arduo como lo es el proceso de liberación en que está empeñado el pueblo. Aquí cabe la pregunta: ¿primero está la preocupación por la victoria y

recién luego la preocupación artística? La antinomia suele responderse indicando que ambos proyectos van juntos, pero lamentablemente se ignora de esta manera una verdad histórica: las luchas por la liberación nacional y social condicionan salidas aisladas, pues sólo consiguiendo el todo se tendrán las partes que lo integran. Como si el pueblo que produce el *cordobazo* pudiera simultáneamente sumergirse en catacumbas aisladas de esa realidad para planificar y desarrollar todas y cada una de las etapas que hacen a la obra de arte. Por el contrario, en el caso del cine, sólo se atina de manera conjunta a tomar la imagen como fiel reflejo de las jornadas que a ese pueblo le toca vivir. Lo que no quita la existencia de hechos individuales que aparecen de manera excepcional. En este sentido, conviene caracterizar la etapa. Una suerte de transición que bien permite plasmar alguna que otra "película de interés".

NOVEDAD

Los jóvenes realizadores
argentinos ahora también
en 16 mm.

PALO Y HUESO

TUTE CABRERO

MOSAICO

JUAN LAMAGLIA Y SRA.

EL AYUDANTE

DISTRIBUYE:

SAMPABLO FILM

Lavalle 1992

T. E. 46-1364

CINE- técnica

Esta sección persigue un fin: informar al profesional sobre los elementos con que cuenta en el país para la mejor realización de su trabajo. Con esta primera nota, se inicia una tarea de investigación de la que se desprenden algunos de los materiales y servicios más importantes.

Iniciamos esta sección con la presentación de dos elementos que, por sus características, se pueden muy bien ubicar en las antípodas de utilización de materiales y servicios: la simple y "humilde" lámpara sobrevoltada de 500 W. y el complejo camión de exteriores *Servicine*, destinados ambos a satisfacer necesidades de distinta escala.

Lámpara sobrevoltadas

La utilización de materiales sensibles de creciente rapidez, permite el uso auxiliar —y en cierto tipo de filmaciones documentales, exclusivo— de las antiguas lámparas de 500 W. sobrevoltadas. Estas lámparas denominadas tipo Argaphoto son fabricadas por Philips en el país. La modelo *espejado* permite hoy la utilización más ágil y menos costosa. La excelente pinza (sistema cocodrilo) Fassalari-Ruiz Diaz, también nacional, es el complemento seguro y eficaz para utilizar en el caso de iluminación rebotada, por ejemplo, como luz de línea de cámara, de fondos o, eventualmente, total en un interior convencional. En tales casos, las placas de *telegopor* constituyen los materiales más indicados para el rebote y la pinza puede, con total firmeza, utilizarse en bordes de puertas, ventanas, respaldo de sillas, anaqueles, bibliotecas, etc.

Una variante muy recomendable son

CINEMATOGRAFICA CUNTO

Proyecciones
a domicilio
35 y 16 mm.
Accesorios
Cinematográficos

LAVALLE 1892
T.E. 45-8704

ASISTIENDO AL PROFESIONAL



La lámpara sobrevoltada de 50 W.: una vieja propuesta de gran utilidad.

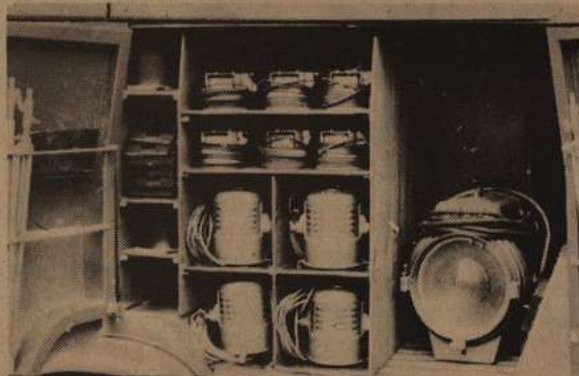


Las visceras Lowell, prácticas y livianas dan mayor rendimiento a la fuente y orientan la luz.

tecnología de equipos



La unidad móvil de Servicine ofrece la imprescindible implementación técnica para la realización del rodaje.



Las viseras Lowell (lamentablemente no fabricadas aún en el país) que pueden en cambio disponerse en alquiler en Servicine, Delta Films, etc. Estas viseras prácticas y livianas, permiten una complementación a la pinza y flood (lámpara sobrevoltada) mencionada para usarse como iluminación directa, dan mayor rendimiento a la fuente, y permiten una

relativa orientación (y limitación) de la luz. Además, por sus características constructivas, se establece una cierta distancia y se puede tamizar la luz mediante papeles como el calco, lienzo blanco u otros elementos difusores.

Unidad móvil Servicine

Las filmaciones en exteriores o inte-

riores fuera de estudio son, en mérito a exigencias de libro cinematográfico y por sus menores costos, las que habitualmente mejor se adecúan a las actuales aspiraciones y necesidades en el rodaje.

Pero la plena utilización de esta modalidad —hoy insoslayable— depende siempre de la agilidad y eficacia con que se disponga en el lugar de la imprescindible implementación técnica para la realización del rodaje: la *unidad móvil* de Servicine permite mediante un notable aprovechamiento funcional de espacio y facilidades satisfacer este requerimiento. La unidad móvil posibilita el acoplamiento de un generador eléctrico, la utilización de la amplia plataforma del furgón para ubicación de cámara, cameraman, ayudante etc., la unidad incluye un cómodo cuarto oscuro no sólo para el eventual fraccionado en el terreno. Por sus características de tracción, se puede llegar con un completo equipo a los lugares inclusive de difícil acceso permitiendo, en todo caso, la rápida y cómoda utilización de cámaras, con trípodes normales y bajos con cabeza fluída, carros de *travelling* (con rieles o goma neumática), 8 reflectores de cuarzo de 2.000 W., 10 reflectores de cuarzo de 1.000 W., 2 reflectores *Soft-light* de 2.000 W., con sus trípodes, que mediante un tablero, llave de corte con líneas, zapatillas, prolongadores, etc., se conectan a un grupo electrógeno (110 Volts) remolcado y con una capacidad de carga hasta 18 KW. La dotación cuenta además con pantallas para sol con trípodes, tresmedidas, difusores y accesorios. La operación de carga y descarga de los materiales está facilitada por el acceso directo por los flancos laterales y almacén posterior a los materiales dispuestos en *boxes* y compartimentos separados para la prevención de deslizamientos y golpes en su traslado. ♦

FILMAR Y VER

Continuar:

piensa para su próximo número: con el curso didáctico de iluminación, con todo lo nuevo del cine latinoamericano, con la Historia del Cine...

Iniciar:

su correo de lectores, información sobre Cine Clubs, investigación sobre T.V...

... Y seguir siendo la revista de cine que todos esperan

reparaciones

Cámaras
fotográficas

Filmadoras

Proyectores

Fotómetros

Toda marca y modelo

Diez - Valderrama

CARLOS PELLEGRINI 27
2º piso D — 37-3250

EL cine nace a mediados de la década de 1890 como consecuencia del desarrollo de los medios de producción; su antecedente ideológico tal vez sea muy antiguo. Las sombras chinas, la caverna de Platón, los espectáculos de feria del medioevo. Leonardo da Vinci seguramente lo presintió incluido en la perspectiva: ciencia razonadora y fiel reproducción de la realidad en una nueva estética. En Francia la invención tiene casi curia académica: los hermanos Lumière lo salvan —por una ocasional proyección pública (1895)— de filiación bastarda; la investigación al respecto señala intentos de variado origen en distintos países y tal vez hubiera alcanzado legítima paternidad USA si el cálculo rediticio de T.A. Edison no lo hubiera detenido en su intento de total monopolio: sabemos que su obsesión era el lanzarlo ya con la palabra de su fonógrafo (*fonógrafo-óptico*) y... en colores!

Los Lumière —no obstante los intentos de explotación comercial— en sus comienzos, al menos, lo supusieron de casi exclusivo interés científico; así lo admitió, Louis Lumière cuando ya retirado en un pueblo del sur de Francia confiesa en 1948 su desinterés por el desarrollo del cinematógrafo-espectáculo: "Voy poco al cine. Por la noche, por razones de salud no salgo y durante el día, el trabajo del laboratorio me absorbe. Y poco me interesa el espectáculo cinematográfico, como por otra parte fue desde el principio; tanto es así que estuve ausente la noche de la primera presentación pública". Tampoco su hermano Auguste se contó entre los treinta y tres asombrados espectadores que en la fría noche del 28 de diciembre de 1895 asistieron a la primera función pública, en el Salón Indien de París, estupefactos ante esta maravilla consagrada con el nombre de *Cinematógrafo*.

Edison, en cambio, sostenía que su posteridad estaba ya asegurada por la letra E de la Enciclopedia Británica (entre Edimburgo —capital de Escocia— y Edith —mujer de Lot—) pero que en vida sabría defender él mismo sus intereses (y aún más allá de lo prescripto por las leyes, manipuladas por su departamento legal): en 1908 participa en el Plaza Hotel de Nueva York de un "acuerdo de caballeros" con algunos exponentes de la producción y en detrimento de los "independientes" por vía de la distribución (exclusividad mediante de

CRONICA DE UN INGENIOSO INVENTO

por ADELQUI CAMUSSO

films y equipos) se reparten el mercado norteamericano. El desarrollo posterior —con las excepciones que nos depara la historia del cine— tal vez haya sido más coherente con esta perspectiva.

El cine participa desde sus inicios de su naturaleza dual: arte-industria; más allá de la reiterada polémica enchida de sutiles fundamentaciones reivindicatorias de su valor creativo, la ecuación la resuelven los dividendos de la distribución comercial (monopólica, en sus aspiraciones al menos) lo que lo tipifica —y en forma creciente— como mercancía de producción industrial. Sin embargo la publicidad que procura el ámbito y la recepción favorable del film no hará otra cosa que proclamar sus excelsas condiciones artísticas; exponente, en consecuencia, de los valores de la cultura —y como tal prioritario en los beneficios de intercambio— está solapadamente incluido en acuerdos y convenios internacionales. Goza así de beneplácito en aduanas complacientes y los censores locales —tan pudorosos con las expresiones propias— suelen ser magnánimos, benévolos en fin, ante tan ponderada maravilla. (1) En realidad y por sobre todas sus características y circunstancias el cine es un medio de comunicación, como el ferrocarril o el avión pero con una sensible diferencia: mientras el tren o el avión pero con una sensible diferencia: mientras el tren o el avión transportan objetos y personas, el cine (y su extensión monstruosa la televisión) ideologías.

Las etapas fundamentales de su desarrollo técnico se hicieron a impulsos de la exclusiva competencia por los mer-

cados de consumo y mediante investigaciones científicas y técnicas orientadas a sostener en forma machacona la imagen avasallante de las estructuras de poder de los grandes países productores. El sonido se incorpora cuando el mudo (al decir de Chaplin o de Clair) había logrado por fin real ponderación artística. El color cuando el blanco y negro había alcanzado una formidable finura en los matices de gris y hasta en condiciones precarias de iluminación imposibles aun hoy en el color y finalmente el cinemascope —y su pariente pobre la pantalla panorámica— imponiendo nuevas distancias entre la producción de las grandes industrias y los esfuerzos independientes. Aceptados estos recursos por los grandes públicos, en forma excluyente de las etapas anteriores, veremos subrayar que ninguno surgió realmente como necesidad artística.

Sin embargo, con ser esta situación grave no es lo peor: lo tremendamente negativo es la relación que este cine establece entre espectáculo y espectador. Las técnicas, sabemos, abren nuevas posibilidades expresivas pero al responder como sistema al ámbito en que se generan crean, a su vez, condicionantes: alcanzan, innegablemente a configurar —en sus líneas fundamentales— la estructura misma del film, su lenguaje. Este espectáculo se impone al espectador generalmente por sus cargas místicas, en forma total, sumiéndole en una actitud meramente receptiva, al punto tal que hasta los contenidos más urticantes resultan, a la postre, inofensivos; sabemos que no hay film que a la larga el sistema no termine absorbiendo, invalidándolo, finalmente. Por *efecto de demostración* es el reaseguro de diseño de sociedades de consumo aun en países en que por la endeblez de su estructura socio-económica quede el proyecto circunscripto a la caricatura del modelo.

Y la tan alardeada capacidad educativa del cine? En sus formas tradicionales sabemos hoy que inclusive el film didáctico si bien es de indiscutible eficacia en la confirmación del consenso lo es mucho menos cuando se propone el cambio de hábitos y conductas, finalidad mínima de toda propuesta pedagógica.

No se trata de rechazar lo que, por sus contradicciones inclusive, la evolución técnica puede hoy depararnos; sí, en cambio, de ubicarla —y manejarla— en nuestro contexto y en vista a nuestros objetivos.

Este es el desafío más claro y honesto que permitirá restituir al cine las potencialidades que frecuentemente, en forma retórica, se le atribuyen pero que pocas, muy pocas veces, alcanzó.

(1) Nuestro país soporta un aluvión de casi medio millar de films extranjeros por año.

FILMAR Y VER

Cubrirá en el próximo número

**La programación completa
del mes y anticipará
los proyectos de
LS 82 TV CANAL 7**

SIGLO XXI TEATRO

Genevieve Serreau
HISTORIA DEL
"NOUVEAU THEATRE"

Konstantin Stanislavski
EL ARTE ESCENICO
con un ensayo de David Magarshack

Jerzy Grotowski
HACIA UN TEATRO POBRE

Philip Weissman
LA CREATIVIDAD EN EL TEATRO
estudio psicoanalítico

SIGLO XXI CINE

Fernando E. Solanas
Octavio Getino
CINE, CULTURA Y
DESCOLONIZACION

Georges Sadoul
HISTORIA DEL CINE
MUNDIAL
(desde los orígenes hasta
nuestros días)



SIGLO XXI ARGENTINA
EDITORES S.A.

Córdoba 2064 Bs. As. Tel.: 45-7609/46-9059



los cortometrajistas

Aventuras y Desventuras del "TALLER JOSE AGUSTIN FERREYRA"



Las fotografías de la filmación serán expuestas en una muestra.

El nombre del grupo es una herencia de David Khon y Adelqui Camusso. Ellos iniciaron una experiencia en común que Humberto Rivas, Martín Siccardi, Esther Bianchi, Julio Murúa, Rubén Chiappini, Isaac Chamy, Jorge Saravia y Daniel Fridman, decidieron continuar a partir de una necesidad común: hacer cine y con el propósito de recibir el asesoramiento idóneo de los dos profesionales.

Todos estudiaron cine en distintos lugares y desde principios de año comenzaron esta aventura del Taller José Agustín Ferreyra.

El grupo no tiene coordinador prefijado. "Acá todos los trabajos se hacen discutiendo entre todos, aprobando o

rechazando", explica Martín Siccardi. "Surge un tema y se discute. Si se acuerda filmarlo se distribuyen las funciones en el equipo técnico —amplía Humberto Rivas—. Después de filmar se designa el equipo de montaje y así ocurre con todas las funciones. La idea es que cada integrante pueda desarrollarse en lo que más le interesa."

El 25 de mayo, cuando la toma del gobierno, el equipo filmó un documental que registra lo que pasó en la calle. Se tomó principalmente la reacción del pueblo —dice Esther Bianchi—. Es decir nos interesaba mostrar el 25, como una manifestación popular de un hecho histórico. El documental es un contrapunto entre la represión que representaron los 18 años anteriores y el júbilo de la gente.

Divididos en tres grupos de cuatro personas cada uno, y con indicaciones precisas impartidas con anterioridad, salieron a filmar. Alquilamos una habitación en un hotel de Avenida de Mayo y se trabajó desde el balcón. Se filmaron 800 metros de película, de los cuales son recuperables un 70 por ciento —indica Rivas—. Suponemos que la película quedará reducida a 10 minutos. El trabajo de cámara fue hecho por el mismo Rivas, Martín Siccardi y Esther Bianchi.

Ahora, se reúnen tres veces por semana para trabajar. Un grupo trabaja en ejercicios de montaje de 16 milímetros; otro, realiza el montaje de la filmación



Exteriores y un sector del grupo Taller en plena filmación.

del 25 y el último está ocupado en un seminario fotográfico.

Como nuestros niveles de formación son distintos —cuenta Esther Bianchi— lo que se busca es uniformar los conocimientos. Para esto, los que saben más enseñan a los que saben menos".

Además, todo el grupo trabaja en un proyecto, cuyo objetivo es hacer películas cortas y baratas, que tomen como tema las necesidades de una comunidad, barrio, etc. para ser luego mostradas en ese mismo lugar. "Eso no significa que la película no pueda ser exhibida en otros lugares", se apuran a aclarar. En este momento —se explica David Fridman— el tema concretamente es salud y política. Se toma el cierre de un centro en un barrio, con todo lo que esto puede significar para los habitantes del lugar.

Entre los proyectos inmediatos está hacer una exposición fotográfica sobre el material recogido durante la filmación del 25 de mayo.

Sostenido por el apoyo de todos sus integrantes quienes aportan una cuota fija de ciento veinte pesos nuevos por mes, el grupo que forma el Taller se inclina por un cine social, de denuncia, sin que esto represente excluir otra temática. La falta de modificaciones en el Instituto Nacional de Cinematografía, los revela. Vamos a tener que apoyarnos en el cine paralelo, sentencia Martín Siccardi. Humberto Rivas es más preciso: "Es un absurdo que ninguno de los componentes del Instituto represente al cine joven. Además, hacer películas sociales para mandarlas al extranjero es otro absurdo —se queja—. Así no cumplen la función social que deberían cumplir."

Todos coinciden al terminar, que ya nadie le teme al cine imperfecto, el que quiere hacer cine debe hacerlo, aún sin los elementos imprescindibles. Y no vacilan en contar una inquietud: queremos conectarnos con otros grupos de trabajo. Uno de nuestros propósitos es intercambiar información y material con otra gente que funciona igual que nosotros, en todo el país.

NESTOR MONTENEGRO

FILMAR Y VER — Agosto de 1973

Para Artículos
en
FOTO y CINE

Consulte Sin
Compromiso

en
CENTRO
FOTOGRAFICO
ARIEL

BROWN 657 QUILMES

HAYDEE PADILLA

BOOMERANG AL MEDIO DIA

Cuando hace un año, el canal 11 anunció la aparición de *Almorfando con la Chona*, se pensó que era una forma inteligente de competir con los otros almuerzos que a la misma hora rivalizaban en la pantalla chica. El éxito no se hizo esperar. Es que Haydée Padilla ya tenía ganado adeptos entre el público, con ese personaje que surgió en forma espontánea hace seis años, en su casa, cuando trataba de amenizar reuniones familiares.

El fenómeno no es gratuito. La Chona es una caricatura de

una clase social realmente existente en nuestro medio. Permanentemente llena de moños, con vestidos con volados y cintitas atiende a sus invitados, les pregunta, tergiversa sus respuestas y ridiculiza sus funciones. El resultado no es una agresión ni para los comensales ni para el personaje: su parodia logra una pintura arquetípica pero sin agresiones y ofensas que la degraden. Por el contrario, trata de mostrar que la simpleza puede transmitir alegría. La repercusión y vigencia del personaje —que está aceptado en todos los

niveles— lo muestran con evidencia.

El programa que se transmite en directo, se realiza con una investigación periodística a cargo de Ricardo Horvarth. El equipo de producción que dirige Ernestina Riera, se encarga de invitar a los comensales. Y, sobre pautas de Sergio De Cecco, la Chona improvisa en la cabecera de la mesa, situaciones que provocan risa hasta a los protagonistas reales que se convierten, todos los mediodías, en entusiastas televidentes.



NICOLAS MANCERA:

¿PRESTIDIGITADOR O PERIODISTA?



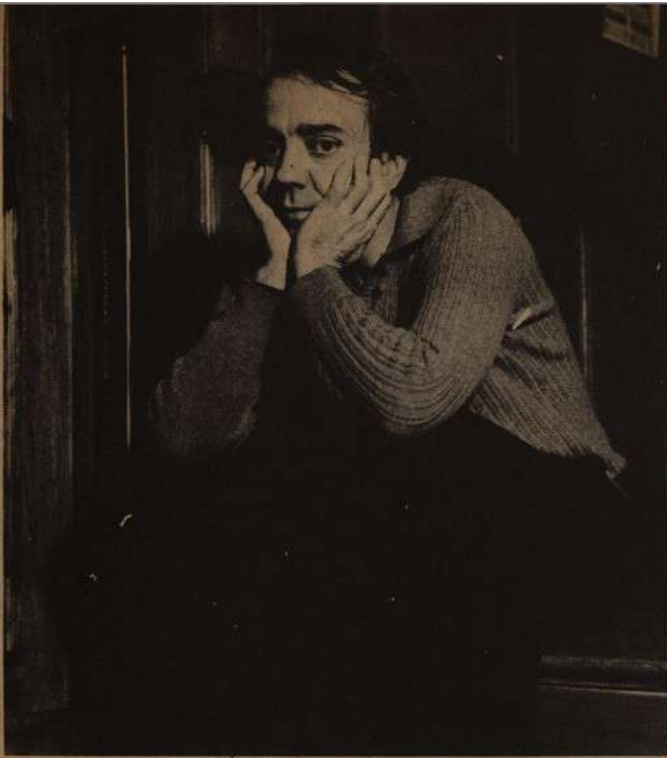
Nicolás Mancera intenta, este año, otro camino para continuar su ruta televisiva. ¿Qué hace y cómo lo hace? ¿Se define? ¿Continúa con sus viejos trucos de ilusionista? ¿O rescata de sus temas de pretendido contenido social la realidad, objetivamente?

Después de haber ocupado durante bastante tiempo la tarde sabatina, Nicolás Mancera intenta ahora acaparar la noche dominguera. Pero su permanencia en el fin

de semana de los televidentes porteños no es el único hecho repetitivo: también varios de los recursos utilizados con anterioridad en los "Circulares"

siguen teniendo vigencia en el sólo supuestamente novedoso "Programa de Mancera". Desde la "Cámara sorpresa" hasta su insistencia en no dejar hablar a los entrevistados —sobre todo cuando empiezan a decir cosas que, a juicio del animador pueden reultar comprometedoras— los lugares comunes —conocidos, rutinarios— sobran. Entre las escasas variables dignas de apuntarse, está la de que, por la tónica impuesta al programa, Mancera puede realizarse más libremente en su afán de mostrar su cara en la pantalla.

Estas conocidas manías vedettísticas del animador, contribuyen a que sus errores sean aún más evidentes ya que no tiene con quien compartirlos. Para colmo, sus conocidas técnicas de mal ilusionista contrastan con el tipo de temas elegidos que, hasta el momento, pretenden tener un contenido social y polémico, tomados de la más dolorosa



Nicolás Mancera o el arte de continuar ilusionando.

"achicolina" y hace encoger la ropa, un profuso bombardeo de L'sketches" inundó la pantalla chica. Algunos de ellos fueron medianamente rescatables, pero el resto hizo que la emisión no trascendiera la inveterada mediocridad de siempre. Sin embargo, la diferencia con los programas anteriores sirvió para comparar: entre la superficialidad de la cámara sorpresa y la pretendida profundización de los problemas sociales el resultado fue que Mancera no puede ni quiere escapar de la frivolidad e insiste con recetas archiconocidas que huelen a moho, en un país cuyos habitantes se resisten, cada vez más, a que le sigan vendiendo mentiras con apariencia de realidades adobadas con almíbar y decoradas con moños de seda. Hasta ahora, fabricar alegría le

realidad local: visita al manicomio y submundo de Buenos Aires (cloacas, "quema" y clubes nocturnos de la calle 25 de Mayo), por ejemplo. Temas de pretendido corte periodístico, bastante difíciles de abordar particularmente cuando no se tiene bien claro qué es lo que se va a hacer con ellos.

Por ahora lo único claro, y que se ha dado en todas las emisiones, es evitar todo tipo de compromisos con la realidad, alcanzando su máxima expresión en las tomas de la "quema". Esto, por supuesto, tampoco es nuevo. Allí Mancera hizo todo tipo de juegos malabares para dar una visión superficial y "rosa" de las circunstancias que rodean a los pobladores. Sus intentos por justificar la desocupación y miseria —planteadas por la misma gente del lugar— se sintetizaron en expresiones tales como "en todas las grandes ciudades pasa lo mismo y el trabajo que aquí se realiza al fin y al cabo es como cualquier otro". Claro, "mal de muchos, consuelo de tontos". Pero a pesar de sus esfuerzos, la imagen fue más elocuente que las palabras: el excelente trabajo de cámaras, mostró una urticante realidad que el palabrerío no pudo ocultar. Como también fue difícil superar con

hojarasca verbal la vergüenza del entrevistado Ciriaco Gauna que rehusó, tímidamente, reconocer que vivía en la quema; ni las insistentes bromas que los chicos le hacían al animador. Pero allí no terminó la cosa: para redondear el esbozo de "no meterse en honduras", en su visita al Centro Asistencial del



Suicida, en lugar de delimitar los "por qué" de la existencia de la Asociación, prefirió actuar como un presunto suicida y al término de la representación sólo le interesó saber qué tal había estado en su papel. En la emisión siguiente, la temática tuvo un sentido totalmente opuesto: se reeditó el "suceso" de la cámara sorpresa y durante una hora y media el televidente pudo observar cómo se le tomaba el pelo a los presuntos incautos. Desde jugar con la píldora que devuelve la juventud hasta llegar al agua que contiene



arrojó un saldo comercialmente positivo y no cabe duda que Mancera quiere seguir la racha. Evidentemente no le falta astucia para darse cuenta que hay que ir un poco más allá. En la teleplatea aparentemente, hay una mayor exigencia, una más grande apetencia de niveles realistas, que el animador pretende satisfacer. Pero su capacidad para profundizar es menor que su talento para entretener honestamente, lo que es mucho decir. Transitar el camino de lo polémico implica, necesariamente, ser capaz de asumir la realidad tal como es, dejando de lado la insistencia en vender imágenes engañosas y acarameladas. El público necesita verdades y no cuentos pueriles escenificados, para colmo, por un mal actor. Todo esto demuestra una vez más que Nicolás Mancera como periodista no pasa de ser lamentable ilusionista.

INES PRAT

EL PROCESO DEL CINE PARALELO

Para desentrañar y aclarar la trayectoria de un cine marginal que representa un verdadero testimonio en el proceso social argentino, en la redacción de FILMAR Y VER, Vilma Osella y Néstor Montenegro entrevistaron a tres de sus representantes: Edgardo Cozarinsky, Jorge Cedrón y Miguel Bejo. Se habló durante dos horas. Se intercambiaron opiniones. Se fumaron muchos cigarrillos. Este es el resumen de la entrevista:

FILMAR Y VER: Ustedes son todos representantes de un cine llamado marginal, un cine que no se adapta al sistema imperante, pero sería conveniente que contaran, antes que nada, quién es y qué hizo cada uno de ustedes.

MIGUEL BEJO: Yo hice en Rosario dos cortos. Uno sobre un cuento de Quiroga y otro con un guión que escribimos con un compañero de equipo. Después hice cortos experimentales, en 16 milímetros que no eran sonoros. Los llevamos a distintos festivales y los paseamos por todo el país. Eso fue entre 1964 y 1965. Después hice teatro en Rosario, en el Tim con Carlos Mathus. Hice audiovisuales, también en Rosario. Después vine a Buenos Aires: trabajé en varias empresas, hasta que me puse a hacer publicidad con Fisherman. Por último, hice el largo "Esperando la llegada del Hallelwyn".

EDGARDO COZARINSKY: Yo llegué al cine un poco tarde. Mi formación fue literaria. Escribí mucho, especialmente ensayos. Escribí también sobre cine. En cierto momento me puse a hacer periodismo, para vincularme y para viajar. "... (Puntos Suspensivos) que es un film construido por bloques independientes, se hizo fragmentariamente, aprovechando que esa construcción no exigía una filmación continuada casi durante un año, entre 1970 y abril de 1971.

JORGE CEDRON: Yo hice publicidad, hice cortos en 16 milímetros, en blanco y negro y color. Mi primer largometraje fue "El Habilitado" con actores profesionales y mi última película

"Operación Masacre", sobre el libro de Walsh.

F. y V.: Uds. tuvieron muchas limitaciones con el régimen político anterior. Yo quisiera que me cuenten concretamente cuáles eran y cuáles piensan que en este momento van a tener o no.

CEDRON: Yo sufrí lo que sufrí todo el pueblo en general.

F. y V.: Pero concretamente, lo tuyo, ¿qué es?

CEDRON: Después de hacer una experiencia de tres años filmando en 16, en 8, en blanco y negro, en distintas formas, haciendo una producción normal aunque fuera independiente, comprendí que eso no tenía sentido, que era censurarme absurdamente. Era preferible entonces, hacer un cine a otro nivel, distinto completamente, rompiendo con todo, con todas esas instituciones que te reprimen. Es mucho más positivo y te lleva a eliminar la autocensura.

F. y V.: Entonces, ¿vos admitís que te autocensurabas?

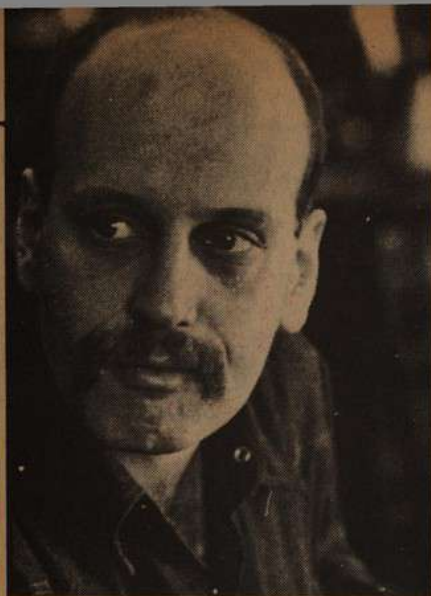
CEDRON: Hay ciertas cosas que cuando las ves con el tiempo decís, claro, yo esta cámara la puse así porque estaba pensando en el Loire. En las salas de Cine Arte. Ahí te pedían una mínima de 4.000 espectadores en una sala donde hay 250 butaca, y ni aunque te pongas a hacer payasadas puede entrar toda esa gente. Si a la semana llegábamos a 3.900... faltan 100, buenas noches, muchas gracias y se terminó la fiesta.

COZARINSKY: Las limitaciones de producción se dan en todos los niveles:

cuestiones de horario, días de filmación, metros de negativo que podés gastar, cosas que querés hacer y no podés alquilar los elementos técnicos para hacerlas.

CEDRON: Por otra parte, nosotros aceptamos que nos corten las películas. Yo por lo menos acepté. Y de alguna manera me estaba autocensurando cuando hacía el trabajo también por eso. En la última experiencia (Operación Masacre) eso no ocurrió. Tenía sí limitaciones de tipo económico pero a la vez se fueron solucionando porque toda la gente se juntó, se discutió todos los planos, se discutió políticamente y se solucionó de manera más ingeniosa. Sin pensar en el Instituto, en las salas de la calle Corrientes y Lavalle. Pensando más vale en un circuito de base en serio, trabajando con los barrios, con las fábricas. Y evidentemente lo hemos conseguido. Si vos pensás que en 6 meses, la película fue vista por 250 mil espectadores, sin una infraestructura, sin una cosa armada... Bueno... ¿Qué película que se haya estrenado en un Cine Arte la han visto más de 10 mil espectadores? Ninguna. Quiere decir que el cine de alguna manera es comunicación. Y si uno ya se corta desde ahí... ¿qué estamos haciendo?

COZARINSKY: Además, si uno está trabajando en el nivel de abajo y no en el de arriba, las limitaciones las podés hacer trabajar para tu lado. Por ejemplo, si yo tuviera un presupuesto de 200 millones de pesos, que seguramente no van a ser míos, tendría que hacer algo para que el financista recuperara ese dinero: algo que pueda pasarse en el



Edgardo Cozarinsky

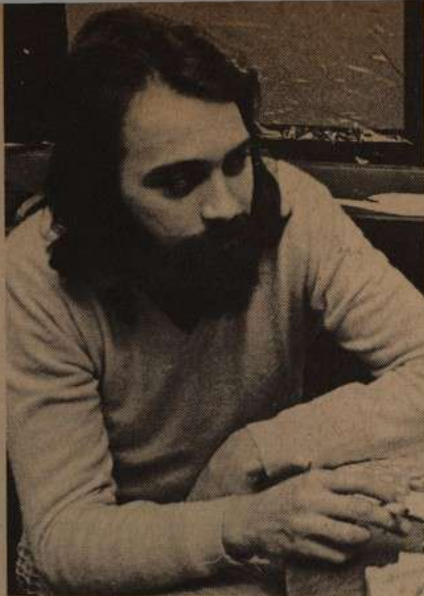
Gran Rex, que permita hacer estrenos simultáneos, esas cosas. En el extremo de abajo, tenés que sudar tinta, pero podés darte ciertos lujos; que es decir, quiero decir esto de tal manera y lo digo, quiero tirarme en contra de los militares y me tiro.

F. y V.: ¿Y cómo sería eso de usar, en la filmación, las limitaciones a favor y no en contra?

COZARINSKY: Esto es algo que a mí me interesa personalmente, voy a dar un ejemplo, en la película de Miguel Bejo había cosas que no se podían hacer porque faltaba equipo. Frente a eso, nunca se trataba de hacer algo parecido a lo que uno hubiera querido, sino todo lo contrario.

BEJO: Lo que dice Edgardo es que el planteo de mi película era una puesta en escena operística de gran gasto. Y nosotros teníamos una cámara, tres velas y un reflector. Todos estábamos muertos de hambre, de sueño y sin tiempo. Eso provocaba la puesta en escena opuesta a la propuesta inicial. Para hacer una escena con cuatro millones de caballos que peleaban contra 7.000 arqueros, la solución no era, entonces, reemplazarla con 4 jinetes y 2 arqueros sino hacer algo totalmente opuesto que, como partía de esa idea, la denunciaba desde adentro.

COZARINSKY: En mi película, por ejemplo, había que filmar una secuencia en el altar de una iglesia. Teníamos permiso para filmar en la nave y los pasillos laterales y superiores pero no podíamos filmar en el altar. En un tipo de planteo tradicional, yo podría haber reconstruido en estudio el altar de la iglesia, lo cual significaba un gasto enorme y me limitaba para hacer contraplanos, porque no podía poner la cámara en el altar: se iba a ver que era un estudio, un teatro. Entonces empecé a trabajar precisamente con esa imposibilidad: hay una parte que no puede ser hecha en un altar, hay una parte que por



Miguel Bejo

razones de producción tiene que ser hecha en un teatro. Entonces, ¿para qué disimular que la hacemos en un teatro? Vamos a tomar el teatro como metáfora de la iglesia. Vamos a rabajar con la metáfora del público que va a misa y el que va al teatro. Entonces en un momento dado, la acción pasa de una iglesia, a transcurrir en un teatro. Y todo ese desfasaje empieza a servirle a la película. Si el teatro estaba vacío, era precisamente porque de alguna manera esa iglesia que estaba llena de gente, estaba vacía de verdaderos fieles. El escenario era un lugar donde se libraba el conflicto de un personaje en su relación con la religión y, por lo tanto, era un escenario de teatro. Y si el personaje creía que la religión lo había traicionado, entonces las luces de la iglesia, eran luces de teatro, de cabaret. La realidad me opone esto y yo le retruco aceptándolo pero que esa aceptación no sea la victoria de la realidad, sino la mía.

F. y V.: ¿Qué piensan que va a pasar ahora con el cine?

BEJO: Ahora viene un momento en cual todavía no hay cambios de ninguna especie. Primero, el Instituto todavía no está funcionando. El Instituto no ha cambiado. Hugo del Carril asumió y ya tiene licencia. Soffici no está, en fin. ...

F. y V.: ¿Pero vos pensás que el Instituto va a cambiar, tenés expectativas?

BEJO: Yo creo que sí. Yo fui al Instituto, pedí hablar con Soffici y Hugo del Carril. Y no había nadie. Fui para decir: "Señores, yo estoy trabajando". Sabía que me iba a encontrar con un montón de caras conocidas. Grandes sonrisas de gente que antes me había echado. Pero no había ningún directivo. Y yo creo que eso es lo que hay que hacer ya, ir a hablar, presionar y discutir.

F. y V.: Ustedes piensan ir individualmente o piensan formar un grupo para presionar?



Jorge Cedron

CEDRON: Hay una propuesta que salió ayer, para juntar a toda la gente. Ustedes se habrán enterado que se acaba de formar la Cámara de la Industria Cinematográfica. En el último año se han hecho, fuera de la industria, más de 20 películas. Es un monto que oscila entre los 600 millones de pesos. Como podrán ver es un poder. Yo voy a proponer a la gente con la cual me voy a reunir, que armemos la Cámara paralela. Y voy a insistir sobre el poder de esas 20 películas, sobre lo que representan económicamente. Malas o buenas son 600 millones, producto de nuestra industria. Tenemos que extraer la experiencia de la producción netamente comercial: ahí, por más que los productores no estén de acuerdo, no dejan por eso de mancomunarse. Entonces, le diremos a este gobierno, que se dice popular, que la plata es del pueblo y tiene que volver al pueblo.

COZARINSKY: Lo que pasa es que la gente estaba trabajando con intereses muy distintos. Está la persona que se dedicó a hacer cine para difundir una determinada idea política y tratar de que esa difusión sea lo más instructiva posible. Está también quien se puso a hacer cine para probar una cantidad de recursos lingüísticos y está la otra que no sabe por qué se puso a hacer cine, pero que sintió algo adentro que tenía que decir y lo hizo. Es decir que entre la mayor espontaneidad y la mayor liberación hay un montón de afinidades. Hay que tratar de ver cuál es la base común y ver lo que se puede ganar en este juego.

F. y V.: ¿Cuáles serían los puntos neurálgicos que provocan la crisis del cine, hoy?

COZARINSKY: Yo creo, de todas maneras, que si hay tiranía en las circunstancias en que se haya el cine, antes que nada están en la exhibición. No hay que buscarlas en la distribución y mucho menos en la censura. Porque la

EL PROCESO DEL CINE PARALELO

censura sabemos qué es, tiene una cara, la vemos. Pero la exhibición es algo que depende de todo un sistema social, económico, que hace que el cine circule de determinada manera. Y si se hace una película para un consumo masivo o minoritario, las dos cosas son igualmente válidas. Lo que importa es tratar de demostrar que puede circularse por otras vías que no son las de exhibición establecidas. En la medida en que pudiera haber un circuito alternativo y organizado de cine y no un circuito hecho a pulmón, las cosas van a resultar mejor. Ahora claro, no hay que ser utópico. Yo creo que sin un cambio económico en las condiciones de producción y de exhibición, que dependen a su vez de un cambio social, no puede haber un circuito alternativo, desarrollado, por lo menos para que una película pobre fuera rediticia. Porque ya sabemos que la única manera de seguir haciendo cine es recuperar los fondos de una película anterior.

F. y V.: ¿Entonces vos esperás un cambio estructural? ¿No pensás que es demasiado?

COZARINSKY: No se puede pensar en un cambio en una sola esfera si no se da en las otras, porque todo va junto. Nada se da por decreto. Vamos al caso de Chile, por ejemplo, donde a pesar de la buena intención que pueda tener la política cultural, se está exhibiendo lo peor del cine extranjero. Y simplemente porque no se pueden pagar películas mejores. Exhiben westerns italianos de la peor categoría, lo cual no tiene demasiado que ver con el proceso de descolonización cultural en el que están metidos. Por otra parte, está el caso de Estados Unidos, donde por pura riqueza los circuitos paralelos que están funcionando, permiten recuperar una película de 16 milímetros. No porque tengamos un buen sistema de gobierno, o una buena cantidad de medidas sociales todo va a andar bien. Es mucho más complicado, hay una interrelación de fuerzas y por eso las cosas hay que

lucharlas en todos los planos.

BEJO: Pero ahora hay que lograr que se presione al Instituto. Y eso depende a la vez de la política cultural que maneja la televisión, el cine, etc.

CEDRON: Y en esta especie de bati-fondo que hay en el cine hoy, pueden pasar muchas cosas que no son ninguna locura. Puede pasar por ejemplo que ciertas películas que se hicieron clandestinamente, se exhiban comercialmente. Y no tengo ninguna duda que pueden tener un caudal de público muy grande, como en el caso de "La hora de los Hornos" y "Operación Masacre". Y si a alguno se le ocurre no quiero decir que la vaya a hacer yo, pero sí que ayudaría a quien se le ocurriera hacerla — hacer una película sobre Trelew, pienso que el público la recibiría muy bien. Porque en lugar de los héroes de cartón que inventa la publicidad, llámense Palito Ortega o Sandriní o quien sea, va a recibir a los héroes verdaderos y los va a recibir con toda el alma. A Ayala se le ocurrió hacer una película con los fusilamientos de la Patagonia, que es un tema histórico muy importante. ¡Hay tantas cosas que hacer por acá! No hay que olvidar, de todas maneras, al cine paralelo y afirmar los circuitos de barrio, donde la propuesta cinematográfica es diferente. No es lo mismo pasar una película en un pequeño galpón que en un cine.

F. y V.: ¿Qué problemas tenés de exhibición comercial con Operación Masacre, en este momento?

CEDRON: Se asustan un poco los exhibidores con la película porque les parece muy dura y les da miedo. Pero se consiguen igual. Ahora acabo de presentarla al Ente y vamos a ver qué pasa. Eso sí, desde ya no aceptamos que nos corten las películas.

F. y V.: ¿Trabajaron en cooperativa?

CEDRON: Una plata cash que corresponde a la película con negativo, positivo, laboratorio y el resto en cooperativa.

F. y V.: ¿Intervino Troxler, el mismo personaje de la realidad, en la película?

CEDRON: Sí. Es uno de los protagonistas. Es uno de los sobrevivientes del hecho. El entró en cooperativa también. Se discutió cómo repartiríamos las pérdidas en caso de que las haya. Eso es fundamental.

F. y V.: (A BEJO) Vos que vendiste tu película a Europa, contá sobre lo que eso te redituó, sobre el proceso, etc.

BEJO: Nosotros fuimos a Europa. Obtuvimos una mención de jurado y económicamente nos fue mal. Después fuimos a Manheim, obtuvimos el primer premio y nada más que eso. Tuvimos que dejar allí las copias, que no las recuperamos más y el dinero que nos

quedó era poco. También fuimos invitados al Congreso de Sincae. Después fuimos a Rotherdam, Holanda, donde la película ya se conocía, y ahí se hizo un festival con gente de Inglaterra, Alemania, etc. Estuvimos también en Alemania e Italia. La película la vendimos en Italia, Inglaterra, Holanda, Canadá y se exhibió en Suecia un par de veces. Ese fue todo el recorrido. Y eso significa que es tiempo de que empiecen a llegar dividendos de un 50 o/o de recaudación, de los cuales ves una quinta parte. Y en el mejor de los casos, conseguir que ellos se hagan cargo de los gastos y después te descuenten de ganancias. La experiencia sirve para tender lazos, porque tenés una oportunidad de moverte con Europa y porque hay crítica. Además, nosotros fuimos en un momento donde la única chance era conseguir plata europea.

F. y V.: ¿Cuál es la diferencia de costos entre las películas de 16 y 35 milímetros? ¿Conviene filmar en 16 y pasar a 35?

BEJO: Tenemos una experiencia concreta en este momento: Ludueña acaba de filmar su película en 16 color reversible para ampliar en 35. El cálculo de los costos demuestra que sale más caro filmar y ampliar, que directamente ir a 35. Explico por qué. La ampliación sale alrededor de 6 millones de pesos. La película reversible tiene poca sensibilidad, los equipos de luz son monstruosos. Además el equipo de 16 milímetros que es el más práctico para salir a la calle y que es más manuable, que es lo que a mí me interesa, me mata la película si tengo que llevar un equipo de reflectores para una iluminación nocturna. El lío está en que acá no se amplía en negativo. Estoy pensando que se puede ampliar en negativo en Europa, así sí saldría mucho más barato. En el caso de blanco y negro es diferente porque filmás en negativo y ahí se amplía.

F. y V.: Partiendo de una realidad bien puntualizada por ustedes que consistiría en la importancia de los circuitos paralelos, ex del cine marginal y el del cine comercial... ¿cuáles serían los proyectos para el futuro?

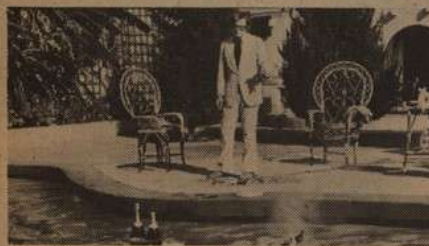
COZARINSKY: Yo creo que la batalla hay que darla en los dos planos y tener tipos de proyectos que puedan servir para unos y para otros. Yo en este momento estoy trabajando con dos proyectos, uno de los cuales debe hacerse al margen y el otro desde adentro, y ninguno de los dos puede hacerse en el otro plano. No sé cuál de los dos podré armar como producción antes, pero concretamente quiero decir que voy a tratar de solucionarlas en los dos niveles. Y voy a hacer presión para que el nivel del margen se vaya fortaleciendo.

FICHA TECNICA



LA FUGA

Duración: dos horas
 Actos: Siete rollos dobles
 Paso: 35 mm.
 Título original: "The Getaway"
 Producción: David Foster y Mitchell Brower
 Dirección: Sam Peckinpah
 Guión: Walter Hill
 Basado en la novela de: Jim Thompson
 Música: Quincy Jones
 Montaje: Robert Wolfe
 Fotografía: Lucien Ballard
 Color: Technicolor - Tod Ao 35
 Escenografía: George Nelson
 Año realización: 1972
 Origen: USA
 Reparto: Steve McQueen, Ali MacGraw, Ben Johnson, Sally Struthers, Al Lettieri, Slim Pickens.
 Un film de First Artists
 Distribuido por Cine Internacional de la Argentina.



SCORPIO

Dirección: Michael Winner
 Producción: Walter Mirish
 Reparto: Burt Lancaster, Alain Delon, Paul Scofield, John Colicos, Gayle Hunnicutt, J.D. Cannon, Joanne Linville, Melvin Stewart, Vladek Sheybal, Mary Maude,
 Guión: Davis W. Rintels y Gerald Wilson
 Argumento: Davis W. Rintels
 Fotografía: Robert Paynter
 Director Artístico: Herbert Westbrook
 Música: Jerry Fielding
 Montaje: Freddie Wilson
 Color: Technicolor
 Distribuida por Artistas Unidos.

007: VIVIR Y DEJAR MORIR (Live and Let Die)

Dirección: Guy Hamilton
 Producción: Albert R. Broccoli y Harry Saltzman
 Reparto: Roger Moore, Yaphet Kotto, Jane Seymour, Clifton James, Julius W. Harris, Geoffrey Holder, David Hedison, Gloria Hendry, Bernard Lee, Lois Maxwell.
 Guión: Tom Mankiewicz
 Fotografía: Ted Moore
 Efectos Especiales: Derek Meddings
 Montaje: Bert Bates, Raymond Poulton y John Shirley
 Música: George Martin
 Coreógrafo: Geoffrey Holder
 Distribuye: Artistas Unidos.



HASTA LOS DIOS SE EQUIVOCAN (The Offense)

Dirección: Sidney Lumet
 Producción: Denis O'Dell
 Reparto: Sean Connery, Trevor Howard, Vivien Merchant, Ian Banner, Derek Newark, John Hallam, Peter Bowles, Ronald Radd, Anthony Sagar, Howard Goorney, Ricard Moore, Maxine Gordon.
 Guión: John Hopkins
 Fotografía: Gerry Fisher
 Montaje: John Victor Smith
 Color: de Luxe
 Distribuida por Artistas Unidos

AUNQUE LA HORMONA SE VISTA SE SEDA

Dirección: Vicente Escrivá
 Producción: Aspa Films Madrid
 Guión Cinematográfico: Manuel Summers, Vicente Escrivá y Juan Lamet.
 Fotografía: Raúl P. Cubero
 Dirección Musical: Antón García Abril
 Escenografía: Adolfo Cofiño
 Montaje: Pedro del Rey
 Vestuario: Cornejo y Maribel
 Sonido: Jesús Giménez
 Reparto: Manuel Summers, Alfredo Landa, Ana Belén, Guadalupe San Pedro, María J. Román, Luis S. Polack, María Paz Pondal, Marysol Ayuso, Vicente Roca, Víctor Israel.



DIARIO DE UN GANGSTER (Pulp)

Dirección: Michael Hodges
 Producción: Michael Klingner
 Reparto: Michael Caine, Mickey Rooney, Lionel Stander, Lizabeth Scott, Nadia Cassini, Al Lettieri, Dennis Price, Ave Nicchi.
 Guión: Michael Hodges
 Fotografía: Ousama Rawi
 Montaje: John Glenn
 Vestuario: Gitt Magrini
 Sonido: Christian Wangler
 Color: de luxe
 Distribuida por Artistas Unidos.



LA MALA VIDA

Dirección: Hugo Fregonese
 Asistente de Dirección: Horacio Reales
 Productor: Gilberto Forti Glori
 Gerente de Producción: Angel Zabalía
 Asistente de Producción: Julio Zabalía y B. Lozano
 Libro Cinematográfico: José Dominiari
 Música: Sergio Mihanovich y R. Achuron
 Fotografía: Aníbal G. Paz
 Camarógrafo: Amílcar Bonatti
 Fotógrafo de Filmación: Eduardo Cafferratta.
 Escenografía y Vestuario: Tamames y Zemborain
 Montaje: Gerardo Rinaldi
 Sonido: José Gramático
 Laboratorio: Alex
 Distribuye: Glori-Art.
 Reparto: Hugo del Carril, Víctor Laplace, Soledad Silveyra, Idelma Carlo, María R. Gallo, María Vaner, Jorge R. López, Tito Alonso, Ignacio Quirós, Adrián Ghio, Héctor Méndez, Alberto Segado.



PEDRO DANEFF y Cía.

UNA EMPRESA
ARGENTINA
AL SERVICIO
DE LA
INDUSTRIA
FOTOGRAFICA

DANESSA COLOR 135

PARA FOTOS COLOR,
BLANCO y NEGRO y
35 mm

Proyectores
DANELUX 100

Visores
SUPER REF

Diapotecas

Alem 109
253-8748
QUILMES

la fotografía



RETRATO DE MARIA HELGUERA

El fotógrafo argentino Humberto Rivas, ha retratado a la artista plástica María Helguera. Para la realización de la fotografía ha utilizado luz de cuarzo: dos luces de 1.000W, rebotas en paraguas blanco a 45º y una de 1.000W rebotada en telgopor como relleno, a la derecha de la cámara; asimismo, empleó película Plus X 4x5", revelador D-76 con un tiempo de revelado de 8' a 20°C. Usó una cámara Sinar 4x5".

De esta manera se ha logrado un contraste de claves tonales altas y bajas, una textura bien definida y, una prolija fusión de fondo y figura en la parte inferior de la fotografía.



Se terminó el rodaje del largometraje de Mario Sábato. Se filmó en África. "Hola Señor León", se llama.

Todos los sábados, en el microcine de la Escuela Superior de Periodismo, Moreno 1921, se proyectan películas argentinas. Al finalizar la proyección, se debaten acaloradamente.

En Munich, España, Inglaterra y Africa, se filmarán algunas escenas del decimocuarto film de Michelángelo Antonioni titulado "El Reporter", protagonizadas por el actor norteamericano Jack Nicholson.

Hace pocos días finalizó uno de los más importantes festivales cinematográficos en el ámbito mundial; el VIII Festival Internacional de Moscú, en el que se presentaron 150 productores de setenta países. Films como "Sutjeska" de Stipe Delic (yugoslavo), "Aquellos Años" de Felipe Casals (mexicano) "Tierra Prometida" (chilena), "Triple eco" (inglesa), despertaron el mayor interés y fueron comentados positivamente por la prensa soviética.

El cine y teatro ingleses, perdieron el mes pasado a una de sus figuras más importantes, Jack Hawkins, autor de numerosos films entre los que figu-



En una sala céntrica y en salas simultáneas se estrenará el documental "La verdad sobre Vietnam" de W. Heynowsky y G. Scheuman.

Se está filmando en la ciudad de Salta "La Balada del Regreso" del director Oscar Barney Finn, interpretada por Ernesto Bianco, Elsa Daniel, Julia von Grolman entre otros.

ran: "El puente sobre el río Kwai", "La Batalla de Waterloo", "Lawrence de Arabia", etc. Fue reconocido por la reina Isabel con la orden de Comandante del Imperio Británico en el año 1958, por su trayectoria artística.

En Francia se realizaron paralelamente al Festival de Cannes y totalmente ignorado por la prensa, los Encuentros Internacionales Film y Juventud, creados por Francie Legrand, profesor de filosofía en Cannes.

Entré los films expuestos figuran "Vida en familia" de Kenneth Loach, "Calcuta 71" de Mrinal Sen, "Las semillas de la aurora" de origen uruguayo, "Operación Masacre" de Jorge Cedrón, y "El coraje del pueblo" del cineasta boliviano Jorge Sanjinés.

Fue proyectado en Chile, provocando diversas opiniones, el film documental de Carlos Flores "Descomedidos y Chaccones", que trata sobre la juventud chilena actual.

FILMAR Y VER: Publicación mensual de Editorial Filver S.R.L. (en formación). Dirección, Administración y Venta de Ejemplares atrasados: Avda. de Mayo 1324 - 1o. piso - Of. 5, Capital. T.E.: 37-2552. Impresa en Alemann y Cía. S.A. 25 de Mayo 626, Capital. Distribuidora Rubbo S.A. Juan de Garay 4228. Distribuidora de Interior DAESA S.A. México 1848, 1o. piso. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual (No. en trámite). La responsabilidad de las notas corre por cuenta de los autores. Las colaboraciones no se devuelven. La reproducción parcial o total está prohibida.

Correo Argentino (Central B)	TARIFA REDUCIDA
	EN TRAMITE

CINE-*mateca*

CICLO DE CINE PARA EL MES DE AGOSTO
ORGANIZADO POR LA CINEMATECA ARGENTINA
EN EL TEATRO MUNICIPAL GRAL. SAN
MARTIN.

CICLO: OPERAS ALEMANAS (REPETICION)

Miércoles 1o. - "WOZZECK" de Alban Berg.

Jueves 2 - "LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG", de Richard Wagner.

Viernes 3 - "LA FLAUTA MAGICA" de Wolfgang Amadeus Mozart.

CICLO: "RAUL DE LA TORRE, UN DIRECTOR ARGENTINO"s,

Sábado 4 -

Sábado 4 - "JUAN LAMAGLIA Y SEÑORA" de Raúl de la Torre con Pepe Soriano y Julia Von Grolman.

Domingo 5 y Lunes 6 - "CRONICA DE UNA SEÑORA" de Raúl de la Torre con Graciela Borges y Federico Luppi.

Martes 7 - "HEROINA" de Raúl de la Torre, con Graciela Borges, Federico Luppi y Lautaro Murúa.

CICLO: PRIMERA MUESTRA DE CINE BELGA (PREESTRENOS)

Jueves 9 y Viernes 10 - "EL HOMBRE DEL CRANEO RAPADO" (1965) de André Delvaux.

Sábado 11 - "PAZ SOBRE EL CAMPO" (1969) Eastmancolor de Jacques Boigelot.

Domingo 12 y Lunes 13 - "LA GRAN BARRERA DE CORAL" (1968) EASTMANCOLOR de P. Dubuisson y R. Taylor (Documental).

Martes 14 - "LOS ENEMIGOS" (1967) de Hugo Claus.

Miércoles 15 y Jueves 16 - "KLAN: GRAND GUIGNOL" (1970) EASTMANCOLOR Y GEVACOLOR de Patrick Le-doux.

Viernes 17 - "EL ADIOS" (1966) de Roland Verhavert.

Sábado 18 y Domingo 19 - "LA SEGUNDA MUERTE" ó "LAS GOMAS" (1967) de Lucien Deroisy.

Lunes 20 y martes 21 - "LE DPART" o "LA PARTIDA" (1967) de Jerzy Skolimowski.

CICLO: DEL CINE DOCUMENTAL

Miércoles 22 - "TIEMPO EN EL SOL" de Sergio M. Eisenstein y "A PROPOSITO DE NIZA" de Jean Vigo.

Jueves 23 - "BUENOS, HERMOSOS TIEMPOS" de Lionel Rogosin.

Viernes 24 - "CRONICA DE UN VERANO" de Jean Rouch. Sábado 25 y Domingo 26 - "NATURALEZA SALVAJE" de W. Sielmann (PREESTRENO).

Lunes 27 - "EL MUNDO DE LOS ANIMALES" (EASTMAN-COLOR) de Eugen Schumacher.

Martes 28 - "LA GRAN AVENTURA" de Arne Sucksdorf.

CICLO: DE LA OBRA DE CARLOS SCHLIEPPER

Miércoles 29 - "EL DESEO" de Carlos Schliepper con Santiago Gómez Cou, Roberto Airaldi y Aida Luz.

Jueves 30 - "LAS TRES RATAS" de Carlos Schliepper, con Mecha Ortiz, Amelia Bence, María Duval y Miguel Faust Rocha.

Viernes 31 - "MADAME BOVARY" de Carlos Schliepper, con Mecha Ortiz, Roberto Escalada y Enrique Alvarez Diosdado.

Página 34



Impreso en Oriente por Talleres Grá-
ficos Alemanes y Cía. S.A.C.I. y F.
25 DE MAYO 626, Buenos Aires

Considere el impacto.

Si usted tiene algo que vender, véndalo en películas, la expresión del arte más irresistible de hoy día. El cine tiene el poder de alcanzar cualquier audiencia, jóvenes o ancianos. Comunica cualquier modo o estilo de vida. Puede gritar o susurrar. Entretener o vender. Por esto los grandes comerciales están en películas. La libertad creativa del cine, más la experiencia y el apoyo técnico de la gente que trabaja en él, lo hace una inmejorable inversión.

Y aún después que su comercial está en el aire por medio de la televisión, la película continúa llevando el impacto de su mensaje, en conferencias, reuniones de ventas, revisiones de la agencia, presentaciones al cliente, representaciones, etc. Ponga sus ideas en películas. Para que el impacto visual permanezca en la mente del público al que usted quiere llegar.



KODAK ARGENTINA S.A.I.C.
Viamonte 1123
Buenos Aires

