

FILMAR

y Ver

3

REVISTA MENSUAL
DE CINE Y TELEVISION
ARGENTINA \$ 5,00
URUGUAY o\$u 4,50



La Hora de los Hornos
Lenguaje Cinematográfico e Iluminación-
México Insurgente - Fernando E. Solanas -
Historia del Cine - Julio Ludueña vs.
Enrique Carreras

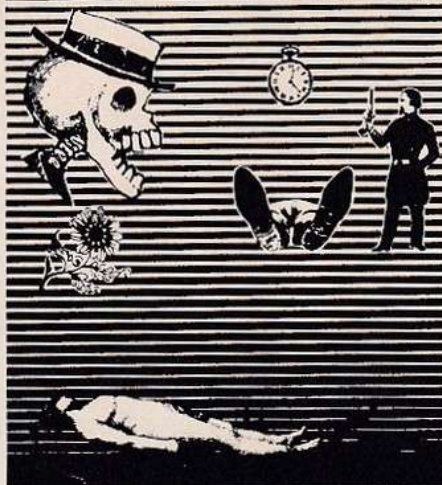
ediciones

crisis



EDUARDO GALEANO

VAGAMUNDO



anuncia

segunda
edición de

vagamundo,
de
eduardo
galeano

"... un prodigioso libro de cuentos que alcanza una grandeza y una originalidad inesperadas..."

panorama
setiembre 1973

"... Galeano ha despojado su lenguaje de toda sombra retórica y le ha concedido una poesía a veces violenta, ahogada, como si millones de voces expresaran su canción a través de una sola garganta."

opinión
setiembre 1973



segunda edición de

la cultura en la encrucijada nacional de ernesto sábato

en sólo diez días se agotó la primera edición, 5.000 ejemplares, de este libro en el que sábato reúne, actualiza y fundamenta sus ideas sobre la cultura y los argentinos.

+40

Cine-MAT

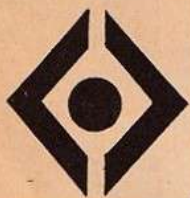
**DISTRIBUIDORA DE PELICULAS
VIRGEN DE TODAS LAS MARCAS**

16 mm y 35 mm Blanco y negro y color

Juramento 1044

BUENOS AIRES

T. E. 73-8628



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**



MENDOZA 975 - TEL. 781-7041/8 - 73-8544

CABLES SERVICINE - BUENOS AIRES - ARGENTINA

FILMAR Y VER



en el próximo número
CINE Y FOTOGRAFIA

Una guía completa
de casas
especializadas en material
de cine y fotografía

FILMAR Y VER

LA REVISTA DE CINE PARA TODOS
PENSADA CON CRITERIO ARGENTINO

LA COMEDIA MAS PICARAY DELICIOSA.

CON MUSICA,
PIANO
Y A TODA
ORQUESTA...!

LA COMEDIA MAS PICARAY DELICIOSA.

Barbara Bouchet | Dado Crostarosa | Simonetta Stefanelli | Dirección Giulio Petroni

"no cometas actos impuros"

Eastmancolor/Proh. men. 18 años

**CONMOVEDOR
SUCEO!!**

Del mismo director que nos dio
HABIA UNA VEZ UN TREN
LIONEL JEFFRIES

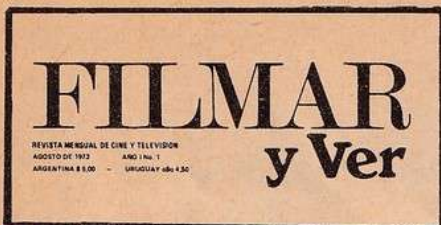
EMI

Un niño llamado Baxter

PATRICIA NEAL • BRITT EKLAND
y la revelación SCOTT JACOBY

Dijo La Opinión
"Aprisiona al espectador el humor y la naturalidad de un enfoque que intercala magistralmente emoción y ritmos. Es un prodigio de equilibrio, de habilidad suprema para conmovernos hondamente".





AÑO I No. 3

DIRECTOR EDITOR
Ernesto F. Davison

SUB DIRECTOR
Néstor J. Montenegro

JEFA DE REDACCION
Vilma Osella

DEPARTAMENTO DE ARTE
Miguel A. Ricciotti

CORRECCION
María D. Escande

DEPARTAMENTO PUBLICIDAD
Carmen Loiácono

COLABORARON EN ESTE NUMERO:

Homero Alsina Thevenet
Adelqui Camusso
Oswaldo Elliff
Simón Feldman
Inés Prat
Rodolfo Rabanal
Eduardo Saglul
Daniel Samoilovich
Máximo Soto

DIBUJOS
Pratico y Davice

ASESORIA LEGAL
Dr. Jorge Schvindlerman

ASESORIA CONTABLE
José Alegre

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 - Tel.: 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 1.206.953. La responsabilidad de las notas corre por cuenta de los autores. Las colaboraciones no se devuelven. La reproducción parcial o total está prohibida.



FILMAR Y VER



La Hora de los Hornos
Lenguaje Cinematográfico e Iluminación-
México Insurgente - Fernando E. Solanas -
Historia del Cine - Julio Ludueña vs.
Enrique Carreras

A NUESTROS LECTORES

Pedimos disculpas a nuestros lectores por la demora en la aparición de éste número; debido al problema suscitado en el medio gráfico, especialmente en nuestro taller de impresión.

NUESTRA PORTADA:
Una escena de
"La Hora de los Hornos"
de Fernando
Ezequiel Solanas.

SUMARIO

CINE CRITICA

La Hora de los Hornos	6 y 7
Los Demonios	8 y 9
México Insurgente	10 y 11
Ultimo Tango en París	12 y 13
Naranja Mecánica	14 y 15

LOS CORTOMETRAJISTAS

Bahía Blanca: un centro que experimenta e intercambia	16
Terror en paso reducido	40

FILMOGRAFIA

Marlon Brando	34
---------------------	----

ENTREVISTAS

Fernando Ezequiel Solanas	18 y 19
Ulises P. de Murat	20 y 21
Ping-Pong: Enrique Carreras Vs. Julio Ludueña	26 y 27

HISTORIA DEL CINE

Introducción	22, 23, 24 y 25
--------------------	-----------------

ANECDOTARIO

El día que Chaplin olvidó a Carlitos	30
--	----

TELEVISION

¿Liberal o Liberada? ¿Cipayo o popular?	28 y 29
---	---------

TECNICA

El director y el lenguaje cinematográfico	31, 32 y 33
Tecnología de equipos	35, 36 y 37
Iluminación: Alternativas de una técnica cinematográfica	38 y 39
El sonido sincrónico	42
Denuncia: Problemas y otros atentados técnicos	40
Correo del lector	41
Cine Clubs	41
Humor	42

LA HORA DE LOS HORNOS

Peripecias de un grito sagrado

Hace ya cinco años que Solanas exhibió su film en festivales europeos y americanos, obteniendo premios y elogios superiores a los de todo otro film argentino, pero recién en 1973 se anunció el estreno comercial de *La hora de los hornos* en salas céntricas de Buenos Aires. Finalizado el régimen militar, fue un gobierno peronista, elegido en marzo, el que permitió sacar de la clandestinidad a un film tan famoso y tan penetrado por la doctrina peronista. En Europa no tenían por qué enterarse de lo que el peronismo es o dice ser, pero es fácil advertir por qué sus críticos y realizadores, incluyendo destacadamente a Jean Luc Godard, han quedado impresionados con la obra. Nunca se había formulado un relevamiento tan amplio, tan intenso, a veces tan agudo, de las condiciones de vida en América latina, recapituladas con un moderno estilo de *collage* que permite mostrar y comentar. Por otra parte, los europeos y hasta los norteamericanos son decididos entusiastas de que América latina les sea exhibida con fuerte color local, como fuera probado, incidentalmente, por el primer premio que un jurado internacional diera a *Martín Fierro* (en el festival de Río de Janeiro, 1969). Pero también para un público argentino, y especialmente para la clase media en Buenos Aires, el film contiene recuerdos y revelaciones de calculado impacto. El film dice que hay miseria en las clases bajas y en los campesinos, que la tierra y el ganado son propiedad de unos pocos, que la mortalidad infantil y las condiciones sanitarias son alarmantes, que los analfabetos son demasiados.

Cuando Solanas terminó la compaginación de su film en 1968, la Argentina estaba presidida por Onganía y la censura cinematográfica impedía exhibir casi todo cine político. En funciones hechas en Uruguay, o clandestinamente en Argentina, fue posible comprobar que el sentido de *La hora de los hornos* era netamente revolucionario y que no se pedía allí nada menos que la rebelión armada. Entre sus muchos

"La hora de los hornos" (Argentina). Dir. y cámara: Fernando Ezequiel Solanas. Guión: Octavio Getino y Fernando E. Solanas. Fot.: Juan Carlos De Sanzo. Mús.: Fernando E. Solanas y Roberto Lar. Sonido: Octavio Getino. Montaje: Fernando E. Solanas y Antonio Ripoll. Asist. de dirección: Gerardo Vallejo. Jefe de Prod.: Edgardo Palero. Prod.: F. E. Solanas para el grupo Cine Liberación. Cines: Libertador y Sarmiento.

letreros se destacaban la consigna *¡Liberarse!* y la imagen final era la del cadáver del Che Guevara (muerto en 1967), mantenida en pantalla durante muchos minutos, hasta crear una toma de conciencia en el espectador. Fue recién en marzo 1973, al comenzar el gobierno peronista, que los rebeldes de antes se convirtieron en los oficialistas de hoy: no solo el film podía ser estrenado, sino que su co-director Octavio Getino fue nombrado interventor en el ente oficial que califica o censura todo material cinematográfico. Pero a esa altura el film parecía envejecido, con lo cual los realizadores procedieron a una "actualización". Ya no figura la prolongada imagen del Che Guevara, que es líder de toda guerrilla, sino una proclama de San Martín (en 1819). Y se agregó un nutrido texto inicial, fechado junio 1973, donde se declara el apoyo al nuevo gobierno peronista, aumentando en otras secuencias el caudal de frases de Perón, condensadas en la difundida y todavía teórica propuesta de que con él se habrá de producir la "liberación nacional".

Con esos retoques o sin ellos, el film sigue siendo político y social a todo volumen. Sostiene que la Argentina se sacudió a los conquistadores

españoles pero cayó en la dependencia económica de Inglaterra y de Estados Unidos, que esa subordinación sigue hasta hoy, que los terratenientes y ganaderos son sus representantes, que ahora "se enseña a pensar en inglés", que las becas a argentinos procuran corromper la conciencia nacional, que la clase media está incómoda pero resiste el cambio, que la intelectualidad "es ajena al país real" y que muchas manifestaciones semi-culturales son formas de esa dependencia, lo cual, según Solanas y Getino, abarca el psicoanálisis, los teatros, la publicidad, el llamado teatro de vanguardia, el *happening* en el escenario del Instituto Di Tella, y los escritores Manuel Mujica Láinez, Silvina Bullrich y Alberto Girri, como mínimo. El film tiene tanto letrado escrito que hasta Godard debe haberse cansado de leerlos, pero también desborda de locutores que explican cosas, opinan sobre economía y sociología, recitan estadísticas y remedan a los tilingos de clase alta, que dicen bobadas con un lenguaje y un estilo que apreciaría el humorista Landrú. Hay que reconocer a Solanas y Getino la habilidad con que compaginan sus kilómetros de imágenes y sus volúmenes de conceptos, con algunos aciertos de ritmo y de sonido que han impresionado debidamente a la crítica europea. Pero no hay que tomarse demasiado a la letra sus afirmaciones, particularmente cuando el film abandona la denuncia documental (que en sí misma es inobjetable) y se remonta a especulaciones, teorías, pronósticos y propaganda de la doctrina peronista.

Es llamativo, por ejemplo, que Solanas y Getino abominen de la publicidad comercial, como si ése fuera un invento americano para la penetración imperialista y no una actividad legítima del comercio mundial (y un medio de vida para Solanas, personalmente, durante varios años). Es significativo que el film no mencione el papel del ejército argentino para mantener un orden social al que se acusa de injusto:

no se pronuncia media palabra sobre cuánto cuestan los militares al Estado, ni es probable que al general Carcagno le gustara escuchar esa media palabra en el segundo semestre de 1973. Tampoco hay media palabra sobre la Iglesia oficial, que es un poder cierto en la República Argentina y que el cardenal Caggiano ha simbolizado en varias ceremonias junto a los señores Cámpora, Lastiri y Perón, durante los últimos meses. Cuando recorre la historia nacional, el film alega que el país, en cierto momento, se compone de "oro inglés, brazo italiano, libro francés", dejando curiosamente de lado a los españoles (entre cuyos descendientes figuran Solanas y Getino) e insinuando que el país habría progresado igual sin una inmigración que colonizara a los calchaqués, los onas, los tehuelches, los tobas y los ranqueles. Esa simpleza tan efectista aparece a su vez superada por un breve boletín de comercio exterior: "Argentina enviaba carnes y cueros, recibía pianos de cola", olvidando que también recibía otros elementos de la civilización, sin los cuales hoy no habría ferrocarriles, lentes de contacto ni salas cinematográficas donde se puedan exhibir *Z*, *Estado de sitio*, *La batalla de Argelia* ni *La hora de los hornos*. Hay un momento en que los letrados de protesta contra la "violencia cotidiana" se intercalan con imágenes de los obreros que marcan sus tarjetas de entrada en la fábrica, pero teóricamente Solanas y Getino no deben saber que ese control casi inofensivo también se practica en Francia, en Canadá y en una cartonería del principado de Mónaco. Hay otro momento en que un *happening* promovido por Marta Minujin y otros extravagantes en el escenario del Di Tella aparece englobado entre las sutilezas con que se realiza la penetración extranjera en la Argentina, pero sin duda los realizadores saben que la Embajada Americana no se molesta en auspiciar esas bobadas.

Todo lo cual disimula la verdadera complejidad de los intereses extranjeros en Argentina y de los pagos que el país hizo y debe hacer. Hoy se giran dólares por préstamos extranjeros que Argentina pidió para construir sus obras públicas y por la intervención extranjera en sus industrias, no sólo en forma de capital sino en papel sueco para diarios, patentes alemanas para laboratorios químicos, marcas francesas para autos nacionales y miles de elementos de muy diversos tipos. Liberarse de esas ataduras puede ser deseable, pero es también una tarea lenta y costosa, que comienza por generar riesgos para las industrias y para sus em-

pleados y obreros argentinos. La declaración contra el imperialismo revela así un ideal cuya nobleza no está en cuestión, pero empieza por demostrar una simpleza mental que confunde la comprensión del problema. También puede revelar una hipocresía. Si en Jujuy hay una miseria espantosa (ver *Siete Días*, 13 de agosto de 1973) la primera responsabilidad es de los gobernantes argentinos (nacionales, provinciales o municipales) y recién cuando éstos vean atadas sus manos por el capital extranjero será procedente que protesten contra el imperialismo. Recitar slogans contra Inglaterra o Estados Unidos (que son más capitalistas que santos) supone esconder la responsabilidad argentina por la desocupación en el Chaco, la pobreza en el sur o el desastre de los teléfonos públicos en Buenos Aires. La escoba está en casa.

Los críticos europeos han quedado muy impresionados con el film, como se transcribe en su abundante y legítima publicidad. Les gusta que una larga secuencia de degüello de vacas y ovejas aparezca contrastada con la riqueza de los ganaderos, con la miseria de los pueblos, con la violencia policial y con las frivolidades de la publicidad sobre cosmética; la secuencia reluce de compaginación, aunque desde luego en Europa no tienen por qué saber qué varias de esas tomas eficaces y crueles fueron levantadas del film *Faena* de Humberto Ríos (1960). Les impresiona la secuencia en que los niños corren al lado del tren implorando limosna, pero ignoran que ese notable fragmento ha sido levantado de *Tire Dié*, emotivo film de Fernando Birri (1958), con lo que elogian a Solanas (ver *The Monthly Film Bulletin*, Londres, octubre 1972) por haber absorbido o quizá colonizado a Birri.

La vocación peronista de Solanas y Getino inflama al film con grandes frases pero termina por proponer soluciones apenas discursivas y contradictorias a los problemas ciertos que el film plantea. En un momento el locutor informa que los medios de difusión "calumnian a los dirigentes sindicales", y es gracioso oír esa queja en 1973 y en la Argentina, donde nunca se escucharon peores dictámenes contra los dirigentes sindicales que los que a diario formula una parte del movimiento peronista. En otro momento subraya que "todos los medios de comunicación están controlados por la CIA" y que "la censura es total"; esto condice con la propaganda pre-eleitoral peronista, que prometía no sólo la liberación nacional sino también la libertad de expresión. Pero hasta hace poco

(hasta el cierre de esta edición, por lo menos), *La Prensa* mantenía en el copete de su página editorial la constancia "Clausurado y confiscado por defender la libertad el 26 de enero de 1951; reinició sus ediciones el 3 de febrero de 1956". Fue un anterior gobierno peronista el que cerró *La Prensa*, aunque los críticos cinematográficos europeos no tengan por qué saberlo. Pero fueron nuevos gobiernos peronistas, desde mayo 1973 y con alguna rotación en la Casa de Gobierno, los que dictaron suspensiones de varios días al Canal 9 de televisión y al diario *El Mundo*, los que eliminaron por marxista a Rodolfo Puiggrós de su cargo de Interventor de la Universidad y los que interrumpieron en el Ministerio de Bienestar Social la labor del padre Carlos Mugica, aparentemente porque el ministro López Rega estaba harto de que se ventilara la situación de las "villas miseria". Fue bajo el gobierno peronista que se produjo la censura judicial a *El último tango en París*, humillando quizá al interventor Getino, que había autorizado ese estreno, y fueron gobiernos peronistas los que en setiembre 1973 prohibieron un homenaje público al Che Guevara (famosa víctima de actualizaciones) y los que trataron como delincuentes a los exiliados chilenos, uruguayos, bolivianos y brasileños que escaparon de Chile. Entre la retórica de esta época figura la sonora afirmación de que para un peronista no hay nada mejor que otro peronista; puede confrontarse esa literatura con la masacre de Ezeiza, donde unos peronistas balean a otros (nadie está preso por ello) y con el reciente enjuiciamiento público del ex presidente Cámpora y de otros personajes del régimen, acusados tardíamente de desviaciones, como ocurría en la Unión Soviética con triste frecuencia.

La propaganda de la liberación comenzó a quebrarse cuando se empezó a festejar la verticalidad.

Estas podrían parecer objeciones extra-cinematográficas, si no fuera porque *La hora de los hornos* no se propone como un hecho cinematográfico sino como un hecho político. Parece ser que alguien dijo que "la realidad es la única verdad"; si eso llega a confirmarse, Solanas y Getino pueden examinar la Argentina de hoy, ajustar el lema "Perón-Liberación", actualizar otra vez *La hora de los hornos* y proponer alguna fórmula que funcione. Esa idea es cara, pero puede ser financiada por la CIA, con cuya gentil autorización se publica la presente.

H. A. T.

Página 7

LOS DEMONIOS

LOS DEMONIOS (The Devils) Con: Vanesa Redgrave, Oliver Reed, Dudley Sutton, Max Adrian, Gemma Jones, Murray Melvin, Michel Gothard, Georgina Hale, Brian Murphy, Christopher Logue y Graham Armitage. Producida por: Robert H. Solo y Ken Russell. Basada en la obra teatral: "Los Demonios" de John Whiting y el libro: "Los Demonios de Loudun" de Aldous Huxley. Director de fotografía: David Watkin. Dirección: Ken Russell.



El inquisidor Barre, demasiado frenético.

En 1634 el abate Urban Grandier fue quemado en la hoguera de Loudun, tras un proceso inquisitorial en que se le acusaba de posesión demoníaca. En 1952 Aldous Huxley publicó *Los demonios de Loudun*, un ensayo de investigación histórica donde se analizan las complejas fuerzas que provocaron aquel incidente: por un lado los conflictos políticos y religiosos que enfrentaban a Grandier con el cardenal Richelieu, asesor y ministro del rey Luis XIII; por otro el desprestigio que dentro de la Iglesia había obtenido Grandier, tras sus numerosas relaciones con mujeres locales. Parte importante de la causa fue el testimonio de las monjas del convento, poseídas quizá por los demonios pero más seguramente por la represión de sus deseos sexuales, concentrados en Grandier aunque él no lo supiera. El asunto sirvió después para la pieza teatral *Los demonios*, del dramaturgo

Página 8

inglés John Whiting, que en la versión de la Royal Shakespeare Company fue en 1961 el mayor éxito de su carrera. Casi simultáneamente, el polaco Jerzy Kawalerowicz filmó *Juana de los Angeles* (1960), que concentra su asunto en las monjas, prescinde totalmente del abate Grandier y de toda ubicación de tiempo y lugar, ensayando en cambio una interpretación perspicaz sobre el fenómeno de la posesión demoníaca: insinúa que los demonios no existirían si la Iglesia no los hubiera inventado, que la represión disciplinaria a la naturaleza humana engendra monstruos y que en el convento podrá haber monjas pero hay, ante todo, mujeres.

La abundancia de antecedentes fuerza al director inglés Ken Russell a buscar otras atracciones para su film. Sobre brujería, tortura, métodos inquisitoriales, posesión demoníaca, absolutismo monárquico y conflicto entre católicos y protestantes ya estaba casi todo dicho. Es significativo que las

reseñas sobre su film (producido en 1971 y detenido hasta hace poco por la censura argentina) prescindan de adjudicar toda especial intención a su tema o a su tratamiento dramático y solamente valoren (o desprecien) a Russell por su forma cinematográfica. La única excepción es la trabajada estructura del personaje de Grandier. En algunas zonas aparece equiparado a Jesucristo, con los martillazos que atraviesan clavos en sus pies o con su inmolación pública final; en otras zonas el personaje es dibujado como un hombre fuerte y sensual, un representante de la Iglesia pero también un vocacional del amor, de la vida y aún de la muerte. A los costados de ese complejo retrato, terminado por Oliver Reed en una excelente interpretación, los otros personajes parecen simples y lineales, incluso en su exageración o su delirio, mientras el asunto mismo es sólo un pretexto, tomado a la historia de Francia, para que el director lance los fuegos artificiales de su técnica y

FILMAR Y VER

DE LOUDUN

Oliver Reed: Urban Grandier, el abate.



de su imaginación.

Russell disfruta con la exageración y el delirio, con lo cual consigue que sus films provoquen el éxtasis en algunos espectadores y la repugnancia en otros. No le alcanza que las monjas del convento quieran presenciar el paso del viril Grandier por la calle: necesita amontonarlas, disputándose alcanzar una alta ventana donde no caben todas. No le alcanza que una monja sufra: necesita que mastique su crucifijo y se derrame por los suelos. No le alcanza que dos médicos charlatanes apliquen ventosas a una mujer agonizante: necesita que usen avispones y hasta un lagarto para chupar esa sangre. Ese criterio de ampliación y multiplicación puede advertirse en cada escena: los miles de gusanos que bailan en una calavera humana, la ferocidad con que docenas de monjas proceden a desnudarse y retorcerse durante un trance de histeria colectiva, la frialdad con que los cadáveres son amontonados durante la epidemia de peste. Si Grandier es torturado, hay que mos-

trar cómo se le estira y perfora la lengua mediante un diabólico aparato; si la Madre Superiora es sujeta a un exorcismo que le quite el diablo del cuerpo, hay que mostrar el enorme émbolo que recibirá en el sexo. Tan cercano a la truculencia como a la blasfemia, Russell no se queda corto para insinuar sentimientos, y cuando esa Madre Superiora (Vanessa Redgrave) adora desde lejos a Grandier, a quien no ha llegado a tocar, su fantasía está visualizada sin cautelas: ve a Grandier en la cruz de Cristo, hasta que él baja y hace el amor con ella. La escena fue recortada en la Argentina, presumiblemente por la empresa distribuidora, pero existe en la versión original y explica la resistencia católica que comenzó cuando el film fuera exhibido en Venecia. Ha quedado entera la otra escena en que las monjas hacen su propia parodia, ligeramente lesbiana, del casamiento en cuestión.

El director no pide disculpas por esos excesos, ni por su Luis XIII demasiado homosexual, ni por su inquisidor

Barre demasiado frenético. Está muy claro que Russell detesta el naturalismo, o que por lo menos no lo considera adecuado para vertir la sustancia de este ballet infernal de sexo, represión y diabolismo. Su mejor disculpa es el enorme talento cinematográfico con que mueve sus figurás y su cámara, en composiciones originales y dinámicas, con tal velocidad y fluidez que también se siente arrastrado el espectador escéptico contra sus mejores prevenciones mentales. Este fenómeno de seducción y aún de hipnosis está en la esencia del cine (y de la música). Se corrige cuando pasa el tiempo. Entretanto, hay que ubicar mejor a Russell, sin dejarse embaucar por sus despliegues: donde mejor rinde su imaginación loca es donde coinciden técnica, sentimiento e idea. El efecto sensorial de *Los demonios* puede ser traumático, pero todavía Russell no hizo nada mejor que las secuencias poéticas de *Mujeres enamoradas* y, sobre todo, de *La otra cara del amor*.

H.A.T.

REED: MEXICO INSURGENTE

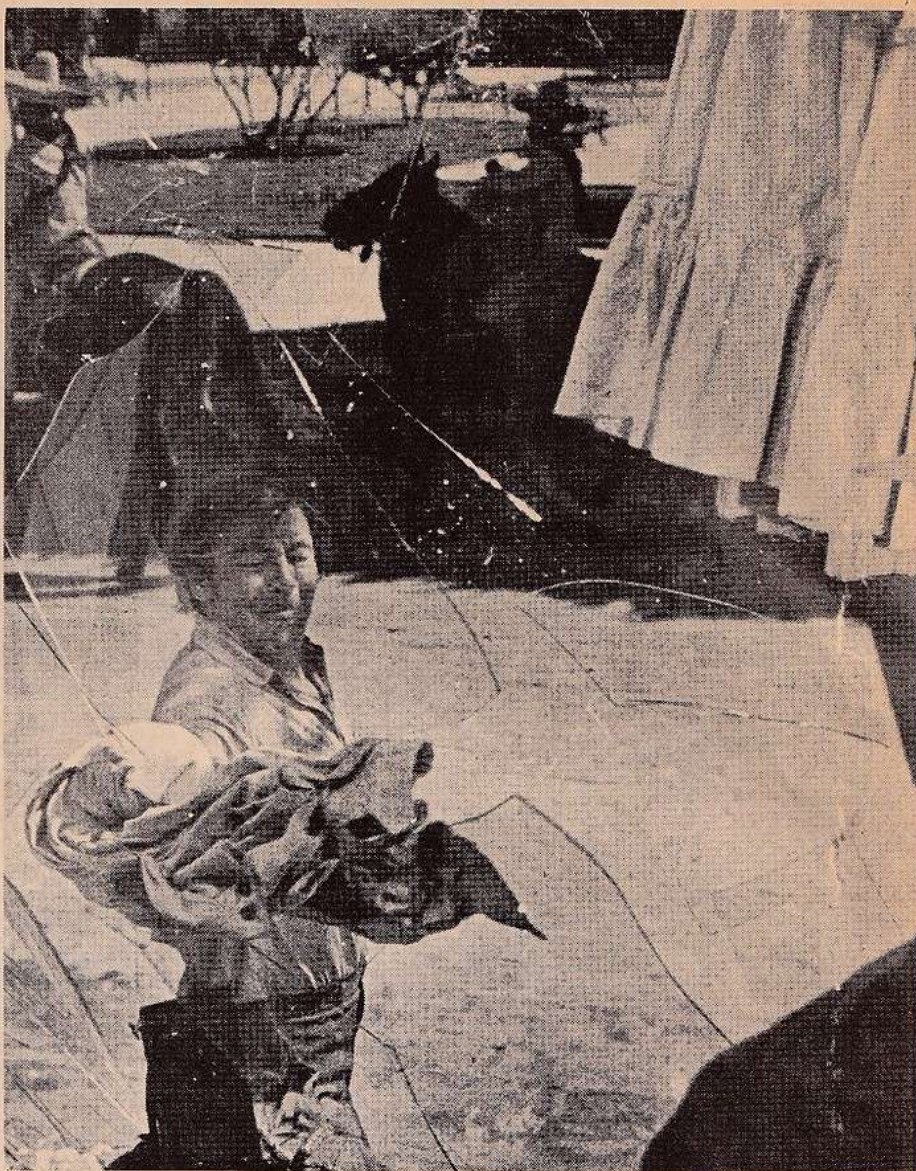
**Crónica apasionada
sobre un
aventurero
convertido en
revolucionario**

Reed: México insurgente (mexicana), dirigida por Paul Leduc, basándose en el libro de John Reed. Adaptación: Juan Tovar y Leduc. Con Claudio Obregón, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz, Max Kerlow, Hugo Velázquez, Eraclio Zepeda, Enrique Alatorre, Luis Suárez. Fotografía de Alexis Grivas. Distribuye Pel-Mex.

59 años después de la muerte de John Reed, su obra periodística no ha perdido vigencia ni vigor. Reparando en esa fuerza rara, el cineasta Paul Leduc quiso recrear el contenido de *México insurgente*, un libro escrito por aquel aventurero que, paulatinamente, se comprometió con la política de grandes masas populares.

Aquella crónica de estilo sobrio y a la vez apasionado, fue producto de un viaje emprendido en 1911, durante el cual Reed compartió la vida de campesinos y combatientes, cabalgó junto a Pancho Villa, participó de grescas alcohólicas, se llenó de piojos y —sobre todo— aprendió a amar a un pueblo que decía: "...ésta es mi tierra y la quiero. En los años de vida que tengo, durante los cuales vivieron mis padres y mis abuelos, los ricos se han quedado con el maíz y lo han retenido con los puños cerrados ante nuestras bocas. Y solamente la sangre les hará abrir las manos para sus semejantes".

Paul Leduc reconstruyó la realidad oculta de los acontecimientos narrados por Reed. Advirtió, sagazmente, que para lograr el mismo tono ascético y emocionante del libro, debía partir de la misma perspectiva vivida por el norteamericano: sus interrogantes, sus balbuceos, las derrotas y esperanzas que provoca toda empresa revolucionaria. Por eso, *Reed: México insurgente* no logra sólo una aproximación original a la realidad mexicana sino el



Reed, un héroe de carne y hueso.

examen de una conciencia en conflicto.

El primer acierto fue adoptar deliberadamente un tono de viejo noticiario, similar a aquellos viejos reportajes que probaban la total ingenuidad del camarógrafo. Filmada originariamente en 16 milímetros, su repercusión en varios festivales provocó el paso a 35 mm., siempre en color sepia. Resulta una sorpresa advertir como ese recurso —aparentemente superado, envejecido— se adecúa a los objetivos de Leduc: "*Ante nuestra historia desfila no una visión a posteriori de un momento de la historia de México, sino —al contrario— una reconstrucción que expresa los estremecimientos de la lucha en vías de desarrollarse y la*

victoria ideológica, ya que no militar, de los hombres que se entregan a ella". Es decir, la cotidianeidad de la lucha en un enfoque que nada tiene que ver con los tomos de historia oficial ni siquiera con los titulares de la prensa de esos años.

Reed, excepcional cronista de su época, manifiesta sus dudas más torturantes en medio de una borrachera. Intuye la imposibilidad de ser neutral, tanto frente a lo que le toca vivir como ante el pasado que lo condiciona de una u otra forma. Este es el segundo y mayor logro del film. Señala la distancia entre Reed, testigo objetivo de la realidad, y su necesidad de participar sin ambigüedades de la Revolución Mexicana.

Hasta que ello ocurre, con la decisión —en las últimas secuencias— de tomar las armas, toda la película no es sino la historia de un hombre capaz de entender, en medio de la violencia, las razones profundas que lo obligan a abandonar su condición de *combatiente desarmado*.

A diferencia del libro, Reed aparece aquí como el protagonista en el sentido clásico de cualquier narración —la acción se muestra a través de su mirada— pero son los hombres casi anónimos, heroicos y desgraciados los que le dictan lecciones sucesivas. No hay, sin embargo, ningún combate espectacular, ni siquiera un muerto sangrante en primer plano. *Reed: México insurgente* se ambienta en la retaguardia, dónde el futuro autor de *Hija de la revolución* y *Diez días que conmovieron al mundo* aparece confinado por los cuidados de las tropas del general Urbina, clamando por un caballo que lo traslade al frente o huyendo a pie, decididamente, ante el avance de las tropas federales.

"Quise mostrar, ante todo, el aspecto periodístico, humano, de eso que demasiado a menudo se acostumbra a considerar como una gloriosa epopeya; asimismo evitar el folklore, denunciar el antagonismo en tres dirigentes políticos y militares. Resaltar, por último, la crisis y la concientización del periodista, testimonio de una realidad que lo sobrepasa, su actitud de observador y luego como participante comprometido en el combate".

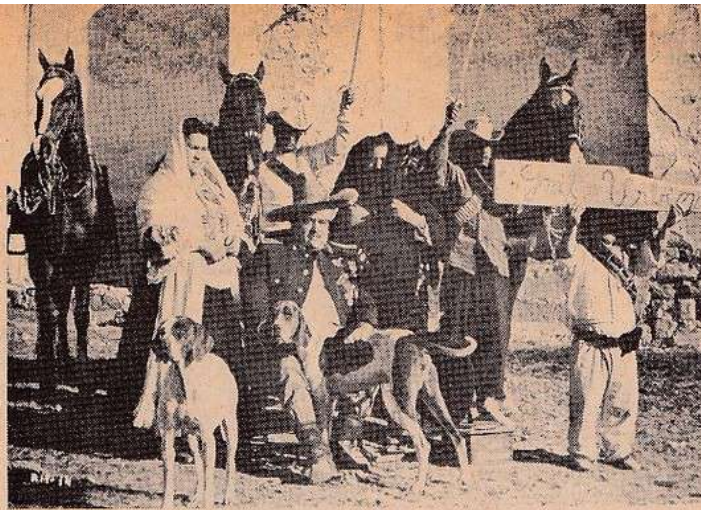
Como Leduc alcanzó esas metas, *Reed: México insurgente* aparece alejada del idealismo apaciguador y el pintoresquismo con que el cine alteró la verdad histórica ocurrida más allá del Río Grande. Desde *Viva Zapata* del greco-norteamericano Elia Kazan hasta la más reciente *Emiliano Zapata* del mexicano Felipe Casals, el reflejo de la subversión y sus líderes se distorsionó en representaciones míticas o estúpidas, siempre destinadas a diluir a los hombres en la leyenda.

Nada de combates espectaculares o arranques líricos. En lugar de ellos hay una cámara atenta a cada una de las personalidades que se cruzan ante Reed. Casi todos, seres anónimos, ridículos o trágicos, hechos de entregas a la causa asumidas libremente.

En el caso de Pancho Villa (el poeta Eraclio Zepeda) se logra una caracterización incisiva, llena de humor y tan ágil como para recordar que el general Doroteo Arango —su verdadero nombre— era capaz de tomar una ciudad y a las doce horas, luego de marchas forzadas en tren y a caballo, caer sobre otra fortificación que lo creía lejos.

E. S.

FILMAR Y VER



Las milicias del general Urbina: nada de folklore.



La nueva cámara **CP-16/A** es ultra silenciosa y fue diseñada para satisfacer específicamente las necesidades de los camarógrafos y documentalistas.

La cámara **CP-16/A**, fue especialmente balanceada para trabajar sobre el hombro, eliminando el uso de atriles de hombro y trípodes. Incorpora el sistema de amplificador auto-contenido, con registro de sonido a cristal, ideal para los camarógrafos que deben "arreglárselas solos" con la responsabilidad de registrar tanto el sonido como las imágenes.

- 7,200 Kg Peso Total ● Magazines Mitchel de Magnesio, con 120 ó 360 mts de capacidad ● Grabación de sonido magnético ● Amplificador incorporado a la cámara ● Motor controlado a cristal ● Batería de Niquel Cadmio con 1200 mts de autonomía

cinema E products
CORPORATION



RAYO ELECTRONICA / Belgrano 990 6to. 38-1779 - 37-9476/9890

"ULTIMO TANGO EN PARIS"

Sin vos Buenos Aires no tiene emoción

Algunos argentinos, durante unos pocos días, tuvieron la oportunidad —la suerte— de ver "Ultimo Tango en París", un film que venía precedido de amplios, contradictorios, alertadores comentarios internacionales. Entre esos argentinos estaban los señores Mario Soaje Pintos y Alejandro Beruti Lagos, fiscales, que denunciaron el film ante la Justicia y, de ese modo, tras su captura, impidieron que otros argentinos pudieran continuar viéndolo y polemizando sobre sus valores. La causa seguida contra quienes permitieron su exhibición está basada en considerar la obra de Bertolucci como pornográfica.

Según el diccionario de la Real Academia, pornografía es todo aquel tratado sobre la prostitución; y en su tercera acepción, la obra literaria o artística de carácter obsceno, es decir: impúdico, torpe, ofensivo al pudor.

"Ultimo Tango" sólo tiene una brevísima escena con una prostituta, así que, podemos descartar la primera acepción de pornográfico, está lejos de tratar sobre la prostitución. En tanto que la evaluación de la obscenidad o no de una obra de arte es riesgosa sino imposible. Si partiéramos del criterio de: falta de honestidad y torpeza, la obra de Bertolucci sería todo lo opuesto. Y, si buscáramos la falta de modestia, de recato, de cautela, de pudor, habría que ver desde que criterio lo hacemos, ya que hoy, en el campo del arte, todos estos términos han cobrado un nuevo sentido. La intención fundamental del artista es la de ampliar los límites, las fronteras restrictivas de la conciencia y de su arte.

Estrenado en una pequeña sala, con llenos permanentes de público, "Ultimo Tango" fue visto por un grupo reducido, selectivo e interesado; por ello, al intentar desarrollar un análisis, será bueno comenzar con unos breves datos previos que sirvan para su ubicación narrativa.

TANGO, MAGICA AGONIA

Paul (Marlon Brando) deambula por un barrio de París. Se cruza varias veces, casualmente, con una muchacha: Jeanne (María Schneider). En la

calle Julio Verne, Jeanne entra a alquilar un departamento, en él está Paul por idéntico motivo. De pronto, casi sin palabras, la violencia física los une. Tomarán el lugar como campo de batalla de sus encuentros amorosos, que se sucederán durante tres días, apenas entrecortados por instantes de vida individual. Paul volverá al hotel donde está Rosa, su mujer, que se ha suicidado; gritará, llorará ante ella. Se encontrará con Marcel (Massimo Girotti), el amante de su mujer. Hablará con una sirvienta. Irá tras el cliente de una prostituta. Jeanne se encontrará con Tom (Jean-Pierre Leaud), su novio, un director de TV, que filma una película en cine-verdad sobre Jeanne. Se verá con su madre. Pero, constantemente, Paul y Jeanne volverán a reunirse en el departamento, sin conocer sus nombres, conociendo apenas sus cuerpos. Paul entierra a su mujer. Jeanne decide casarse con Tom, dejar a Paul. Paul la busca, la persigue, quiere vivir con ella, le ofrece su hotel. Jeanne se escapa. Paul vuelve a perseguirla hasta meterse en la casa de la familia de Jeanne. Ella toma un revólver y, cuando él intenta abrazarla, lo mata.

ARACA, PARIS

El relato escueto de las líneas principales del argumento, apenas si permiten una visión aproximada de la obra. Una obra que tiene un conjunto de datos constantes que permiten ampliar su discurso. Hay, por ejemplo, una serie de citas, de referencias explícitamente cinematográficas, homenajes de Bertolucci a otros realizadores que le permitieron el lenguaje de su film. El salvavidas que Tom tira al agua dice *L'Atalante*, y recuerda a Jean Vigo. Por su parte Tom-Jean-Pierre Leaud es referencia a Godard. Y su cine-verdad al realizador Jean Rouch. Por momentos, el final recuerda al Renoir de *La Bestia Humana*.

Desde el punto de vista literario, Bertolucci comenzó como poeta, hay algo de Borges, del cual filmó un cuento *Tema del traidor y el héroe* al que llamó *La estrategia de la araña*; y algo

de Dostoievski, del cual partió para hacer *Partner*. Pero, ya al comienzo, hay un nombre con ecos diversos: el de Julio Verne. Acaso, a través del nombre del escritor francés, Bertolucci indique las influencias románticas y realistas que confluirán en su film, con el intento de realizar una práctica científica. Quizá, a través de Verne, muestre el complejo de un hombre que explora desde un cuarto las posibilidades de reconquistar el paraíso perdido.

LAS VUELTAS DE LA VIDA

Busquemos ahora una relación, diacrónica, con la película estrenada en la Argentina de Bertolucci: *El Conformista*; ella iluminará, a través de las constantes, datos relevantes de *Ultimo Tango*.

Tanto en *El Conformista* como en *Ultimo Tango* hay: el prostíbulo, el baile, el asesinato; la imagen paternal que es necesario destruir, mujeres que asumen roles masculinos, perseguidores y perseguidos. En el final de *El Conformista* Marcelo, ante la caída de Mussolini, denuncia a Lino, el chofer homosexual, como asesino y fascista. *Ultimo Tango* termina con Jeanne elaborando su denuncia: *No sé quién era... intentó violarme... estaba loco... no sé cómo se llama... no lo conozco... no sé... intentó violarme*.

Los dobles, simetría que enfatizaba *El Conformista*, volverán a reaparecer: Paul y Marcel, el amante de Rosa, son los que están más remarcados.

BATI, MI LINDA PERCANTA SI NO ES LA VIDA UN GOTAN

Frente al duelo, por la muerte de Rosa, su mujer, Paul intenta una salida aislándose en la sexualidad. Eros y Tanatos, placer y realidad entran en lucha. Con Jeanne logra formar una pareja perversa, donde el secreto y la transgresión los reúne. En Jeanne hay una situación edípica. Por ello, la superación del Edipo para el perverso será el asesinato del padre idealizado. Jeanne matará a Paul cuando éste tiene en la cabeza el kepis de su padre.

Paul cumple toda una trayectoria regresiva. Pasa de la etapa fálica, a la anal, a la oral, hasta morir en posición fetal. Cuando entierra a su mujer, y con ella su fantasma, recobra su identidad reprimida. Pero su sexualidad, instancia onanista, está en un estadio infantil. Jeanne lo ve en ese momento como un viejo fracasado.

Hay una correlación entre sexualidad y dominación, que hace que deje de ser un asunto privado para transformarse en un problema político. Al rever las relaciones autoritarias de nuestra sociedad, la imposibilidad de alejarse de la historia, *Ultimo Tango* se convierte en un film político. Un film donde el fascismo es una actitud de conciencia. Donde la perversión indica la inversión de los valores de uso por los valores de cambio, donde la sexualidad es reducida a la genitalidad y el hombre concreto a un hombre abstracto. En ese sentido es ciencia y es ficción (nuevamente Verne).

El tanto, señala una época anterior a la crisis europea, o, para usar un título de Bertolucci, un tiempo "antes de la revolución". La sociedad que rodea a Paul y Jeanne es una sociedad de muerte, de padre muerto, de mujer muerta. Ellos se refugian. Intentan renunciar a la identidad, a la historia. Y ser dos ejércitos que chocan en la noche, un orden donde la dialéctica del amo y el esclavo se vuelve a reimplantar pero a un nivel primitivo, casi animal. Ese aislamiento de la sexualidad es una profanación del orden impuesto. Pero, fórmula individual, no podrá sostenerse. Jeanne volverá a su normalidad burguesa, para ella será una aventura radical, pero una aventura. Paul tratará de escapar de la marginalidad a que ha llegado, pero sólo le queda la fascinación de la muerte. Escapar del duelo de la muerte de Rosa lo ha llevado al duelo de la pérdida de Jeanne.

MOSTRANDO AL COMPADREAR

Mientras Tom filma *Retrato de una chica*, que le permite una relación voyeurista con Jeanne, Bertolucci filma su retrato de un hombre, observa la producción-realización de un film. Los personajes aparecen ante la cámara casi por azar. Paul, el personaje, no es identificado, no logra ser en totalidad, hasta su muerte, hasta su conclusión como figura narrativa.

El film, todo film, busca un espacio, un escenario (ritual). El departamento es escenario desnudo que se va a cubrir de fantasmas. La historia marca un tránsito aburguesante: va del hotel (habitat circunstancial), al departamento alquilado, a un hogar familiar. Dos escenarios surgen como interrup-

ciones: la calle, la vida cotidiana, con Tom; y el lugar del tango, el escenario escenario. La triple relación amorosa-erótica-sexual se puede observar como el acercamiento —de lo sentimental a lo físico, de lo ideal a lo material— al hecho estético.

ASI SE BAILA EL TANGO

Un profesor de tango en Milán, según una nota de F. Eleberg, aparecida en el diario La Prensa (19/6/73) expresa: "La mujer debe apoyarse en el hombre, inmóvil y sumisa, debe esperar el movimiento de su compañero y cuando la rodilla masculina roza la suya, debe retroceder, retroceder siempre. La mujer por propia iniciativa no puede avanzar más y debe recordar que será siempre el hombre el que la guía, el que decide los movimientos. Y si sucede que el hombre se equivoca, la mujer debe seguir su equivocación. A ella no le está permitida otra cosa que obedecer. La mujer es la esclava, el hombre el patrón".

Esta descripción coreográfica, surge como una verdadera descripción formalista de *Ultimo Tango*. *Ultimo Tango* es como un baile de tango, donde la mujer es manejada por el hombre hasta que se separa; pero, una vez separados, recobran su individualidad. Y como es el último tango ya no hay otro modo de volver a reunirse, a bailar.

Paul dice: *¿conocés el tango? es un rito, tenés que observar las piernas de los que bailan*". Y Bertolucci ha dicho que tomó la idea de una sentencia de Borges: "el tango es una manera de andar por la vida". Ha habido quienes se rasgaron las vestiduras diciendo que eso no era tango. Sin embargo *Ultimo Tango* remite a la idea del tango, es un tango, aún en su sentido romántico y a la vez trágico.

Como simple demostración recordemos que, por ejemplo, Ricardo Güiraldes en el poema Tango, del *Cencerro de Cristal*, escrito en París, en 1911, dice: "Tango trágico, cuya melodía juega con un tema de pelea. Ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hostiles (...) Creador de siluetas, que se deslizan mudas, bajo la acción hipnótica de un ensueño sangriento (...) amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad dominadora. Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente. Risa complicada de estupro (...) Presentimiento de un repentino estallar de gritos y amenazas, que concluirán con sordo quejido, en un chorrear de sangre humeante, como última protesta de lo inútil (...) tango sincero y triste (...) Baile de amor y muerte". Muchas son las frases, las teorías, los pedazos de letras citables. Recordemos apenas una

más, la descripción de Juan Carlos Paz: *(El Tango) me parece la expresión de gente vencida que hace la crónica de sus fracasos individuales*.

A MI ME GUSTA EL TANGO

Si lo puramente coreográfico es un modo de vulgar incitación sexual, *Ultimo Tango* es su opuesto, una incitación a la conciencia. Es un tránsito entre oposiciones, una lucha entre contrarios: entre la dependencia y la liberación, entre el placer y la realidad, entre la vida y la muerte. La sexualidad se muestra para conmocionar, para exhibir un universo donde el aislamiento es imposible. Habría que analizar un mundo que se escandaliza ante la pulcritud conceptual de *Ultimo Tango*. Acaso, como en los perversos, lo terrible, es revelar un secreto celosamente callado.

George Bataille decía: *No creo que el hombre tenga probabilidad de ver con algo de claridad si no domina lo que lo aterra. No que deba esperar un mundo en el que ya no haya motivos de pavor, en que el erotismo y la muerte estén en el plano de los encadenamientos de una mecánica. Pero el hombre puede superar lo que lo aterra, puede mirarlo de frente. Ese es el precio para evadirse del extraño desconocimiento de sí mismo que hasta ahora lo ha caracterizado*.

M. S.

CINE CENTER

FOTO - CINE

Laboratorios
Fotográficos

Objetivos para
Filmadoras

Lámparas - Proyectoras
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.

"NARANJA MECANICA"



Lucha entre un frustrado y un mecanismo sádico en una fábula mítica de Kubrick

Malcolm McDowell: Alex, el cabecilla.

La naranja mecánica (A Clockwork Orange, Inglaterra, 1971) dirigida, producida y escrita por Stanley Kubrick, basándose en la novela de Anthony Burgess. Fotografía de John Alcott. Con Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive y otros. Montaje de Bill Butler y Kubrick. Pinturas y esculturas: Herman Makkink, Cornelius Makkink, Liz Moore, Christiane Kubrick. Música electrónica de Walter Carlos: Music for the funeral of Queen Mary de Purcell, Overture del Guglielmo Tell de Rossini, Singing in the rain de Arthur Freed, Nacio Herb Brown cantada por Gene Kelly, Overture to the sun de Terry Tucker, Novena Sinfonía en Do Menor P. 125" (2o. y 4o. movimientos) de Beethoven en arreglo de W. Carlos. Trajes de Milena Canonero. Distribuye Warner Bros.

En diciembre de 1972 un tribunal suizo condenó a un joven de 25 años a someterse a una cura que reduciría sus impulsos sexuales. El producto, llamado *Cycloproteronacetato*, produce una especie de "castración química", disminuyendo apreciablemente los llamados de la libido. El condenado —que hoy está purgando un año de cárcel por ataques reiterados a menores de edad— vivió esa experiencia en una clínica psiquiátrica. Nuevamente se ratificaba la frase de Oscar Wilde ("la naturaleza imita al arte") pues ese episodio real registra similitudes con el argumento de *La naranja mecánica* una sátira prospectiva, estremecedora acerca del creciente control de personalidad humana en manos del Estado.

El tema, extraído de la novela de Anthony Burgess *A Clockwork Orange* (editada en Argentina por Minotauro)

transcurre en un Londres anticipado, no demasiado lejano. La visión es glacial: la sociedad del futuro es una suerte de villa de emergencia, al mismo tiempo supermecanizada y sórdida. La cultura ha sido invadida por una especie de *pop art* académico y apátrida.

La política también es un remedo de sí misma, en un combate perpetuo entre los defensores de la anarquía y los del control absoluto.

Con ese escenario y en el tono de una enloquecida fábula de horrores, una banda de delincuentes jóvenes domina la noche con actos de rapiña y violación. Alex (Malcolm McDowell) es el cabecilla y, al mismo tiempo, el narrador en primera persona de los acontecimientos. Como Ricardo III, de William Shakespeare, Alex es técnicamente vil, aunque dotado de energía e imaginación demoníacas que lo hacen

superior a cualquiera de sus compañeros de fechorías.

Tal personaje debería desagradar profundamente, pero son su convicción y sensualidad la que lo ponen fuera de todo juicio normal. Como ocurría con los protagonistas de *Dr. Insólito* —también de Kubrick— Alex parece perder totalmente el control cuando, en realidad, lo que hace es mostrar los síntomas de un proceso inequívoco que lo convierte en víctima de una generación mayor, débil y acorralada, de una sociedad lunática y de un gobierno francamente policíaco.

Kubrick ha cuidado que no se lo odie demasiado. Para ello estiliza los climas de violencia, provocando un distanciamiento entre acción y consecuencias. Lo logra describiendo como malvadas a las víctimas o convirtiendo los ataques en una forma de ballet. La violación a la mujer de un escritor, y la lucha entre pandillas rivales, se muestra como una variación de *Cantando en la lluvia*, el conocido film de Gene Kelly. Una orgía se desarrolla con los compases de la Obertura *Guillermo Tell* de Rossini.

Como una aparición fantástica, Alex atrae por algo ancestral. El realiza los deseos inconfesados de gratificación sexual inmediata, los instintos reprimidos de venganza y excitación, la necesidad de la aventura imposible. Alex es finalmente encarcelado. El gobierno, satisfecho de su ofensiva contra el crimen, lo exhibe orgulloso. Más tarde lo internan en una clínica de rehabilitación, experimentando en él un nuevo método terapéutico. En una demostración científica, es provocado por un actor y tentado por una mujer desnuda. Su única reacción es lamer el zapato del hombre y arrastrarse a los pies de la mujer.

Finalmente, Alex retorna a su barrio y es apaleado por todos los que ultrajó alguna vez. Además de su capacidad de defensa, pierde otras cosas. Por ejemplo, su gusto por Beethoven. El feroz remedio deja de surtir efecto, cuando el gobierno —ante el ataque de la oposición— se ve obligado a devolverlo a su estado natural y a los impulsos que Alex denomina *excesos de vida*.

A esta altura de la anécdota, George y Dim —sus antiguos compañeros de fechorías— siguen apaleando, pero ahora vestidos como policías. Como Alex, siguen comportándose con extrema violencia, pero ya han sido absorbidos por el sistema y aquella reacción no ha sido elegida libremente por ellos. Este cuadro de degrada-



Stanley Kubrick: cuida que no lo odien.

ciones organizadas se completa con los retratos de un ministro y dirigentes cuyo único objetivo es perpetuarse en el poder; la familia incapaz de comprender a las nuevas generaciones se aturde en la idiotez de la televisión; el escritor, los intelectuales, pura apariencia de progreso que desaparece apenas están en posición dominante.

Kubrick acentúa estos caracteres en beneficio de un tono de farsa enloquecida y brinda un vistazo pesimista del mundo que lo rodea. No opone, en cambio, otra opción que la de una moral religiosa. No es casual que el Capellán sea el único personaje *salvado* de la completa descomposición que invade la historia. A través del Capellán, Kubrick propone una nueva religiosidad, ubicable más allá del conservadorismo institucionalizado de la Iglesia actual.

Es precisamente desde este enfoque donde se producirán las críticas contra la película, deslumbrante y dantesca en su visión de la lucha entre un frustrado y un mecanismo sádico, pero más limitada cuando trata de señalar a la religión como única salvación para la humanidad.

E.S.

NOVEDAD

Los jóvenes realizadores
argentinos ahora también
en 16 mm.

PALO Y HUESO
de Nicolás Sarquis

TUTE CABRERO
de Juan José Jusid

MOSAICO
de Néstor Paternostro

JUAN LAMAGLIA Y SRA.
de Raúl de la Torre

EL AYUDANTE
de Mario David

Distribuye:
SAMPABLO FILM

Lavalle 1992
T.E. 46-1364

los cortometrajistas

BAHIA BLANCA

Un centro
que
experimenta
e intercambia



1972: durante el rodaje de "El Nutriero", Ventureyra marca.

CUANDO a un grupo de gente joven le interesa el cine, y contando con medios precarios puede producir 7 películas de 16 milímetros en 4 años, planear otras tantas y organizar intercambio de proyecciones con cine clubs, está en condiciones de formar el Centro Experimental Cinematográfico de Bahía Blanca. Alberto Freinquel, Alberto Blanco, Julio Ventureyra, Ana Alvarez, Vicente Rodríguez, Enrique Pierini, Carlos Larriera y Eduardo Alvarez son los responsables de este centro que tiene como propósito orientar al aficionado *amateur* para que tome conciencia de sus conocimientos, los amplíe, se agrupe, experimente y luego realice un cortometraje aplicando la práctica aprendida. "Es importante que el aficionado del cumpleaños familiar o el cine turístico y que utilice sus conocimientos técnicos para producciones más comprometidas", se explaye Freinquel. El Centro Experimental Cinematográfico de Bahía Blanca ejerce una política de integración y fomenta el intercambio. "Sólo de esta manera el *amateur* puede salir del anonimato; puede también tomar contacto con otras producciones, intercambiar ideas y compartir con los demás, éxitos y fracasos." Para esto, todo el grupo se reúne los lunes, a las 21 hs. en una sala cedida por la Universidad del Sur en Av. Colón 80. Allí se exhiben películas de corto metraje y se debaten. Pero las películas del grupo tienen también otros escenarios: cine clubs, casas de amigos, clubes de-



Actores y técnicos durante el rodaje de "La Fruta en el Fondo del Tazón".

portivos, universidades, whiskerías y a veces algún canal de TV.

Duelo (un corto de 10 minutos), *Mateo* (5') documental sobre el coche de plaza ya casi desaparecido en nuestro medio, *Poema* (6') basado en el poema de Arthur Rimbaud; *El durmiente del valle*, la única experiencia en color; *La fruta en el fondo del tazón* inspirada en el cuento de Ray Bradbury, publicado en *Las doradas manzanas del sol*. Fueron realizados por Alberto Freinquel en co-dirección con Atilio Germani y Rafael

Martín. El sonido fue grabado en pista magnética, un detalle que obstaculiza la exhibición por la escasez de proyectores apropiados.

Más recientemente filmaron *Apocalipsis*, basada en un poema de Manzi (Hombre); *El nutriero*, adaptación de un cuento de Lobodón Garra, dirigido por Julio García Ventureyra y *En victoria* con ideas propias del equipo.

El nutriero ejemplifica la gran coherencia del grupo. El tema (el individuo en su lucha por la supervivencia), como casi todos los elegidos por ellos, tiene implicaciones sociales. El personaje refleja la problemática del hombre que habita las regiones húmedas donde se caza la nutria. Puesto en una situación límite, llegará a matar para salvar su sustento y por lo tanto su única posibilidad de existir. Como se ve, otro personaje clave en el corto es la naturaleza, que ha sido bien captada por una cámara que usa primeros planos y largos *travelling* para mostrar su hostilidad y su belleza agreste. La banda sonora capta hasta el más mínimo susurro; los grises claros resaltan el medio ambiente por obra de una excelente fotografía y el montaje paralelo crea tensión y expectativas.

El futuro de este centro experimental es, al parecer, auspicioso: proyectos de charlas en la universidad, cursos de capacitación en teoría y práctica de cine siguen ocupando a estos jóvenes bahienses.

N.M.

FILMAR Y VER

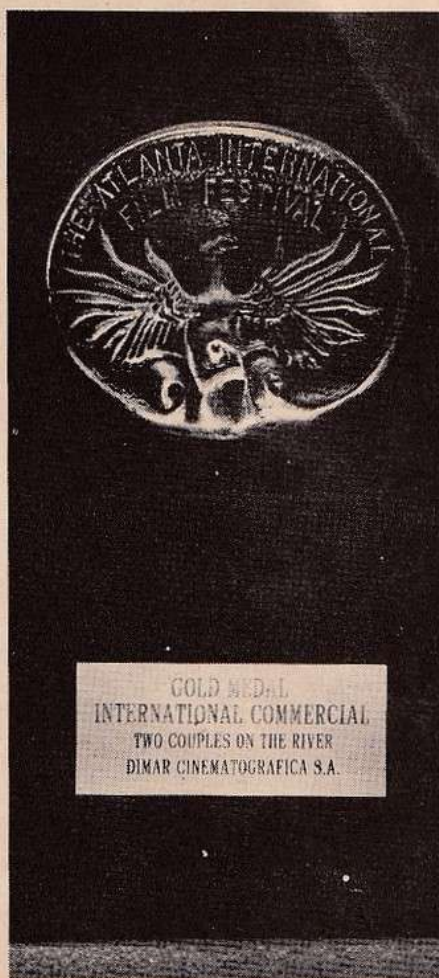
EL CORTO "JOCKEY BARCO" FUE PREMIADO EN ATLANTA



Ejecutivos: Norberto Quirno, Jorge Agudín y Federico Oromí.

"Luego de la prohibición que se hizo hace dos años, de no pasar avisos de cigarrillos por televisión, la línea que Jockey mantiene en sus campañas es gratificante; buscando siempre crear situaciones reales". Los objetivos que puntualizara Rodolfo Quirno, Director de la cuenta Jockey en Gowland Publicidad, parecen estar lográndose. El cortometraje *Jockey Bote* acaba de ganar la "medalla de oro al mejor film extranjero" en el festival de Atlanta, Estados Unidos.

En la misma línea pregonada por Quirno están ubicados los cortos *Jockey Casamiento* y *Jockey Disfraz*. Se trata de llegar a la gente joven. Según Quirno las campañas que se han emprendido con esta táctica resultaron favorables. "En todos los casos, se tiene en cuenta la música a utilizar —compuesta especialmente— y la originalidad de los temas. Se trata de que la gente asocie la música con el cigarrillo".



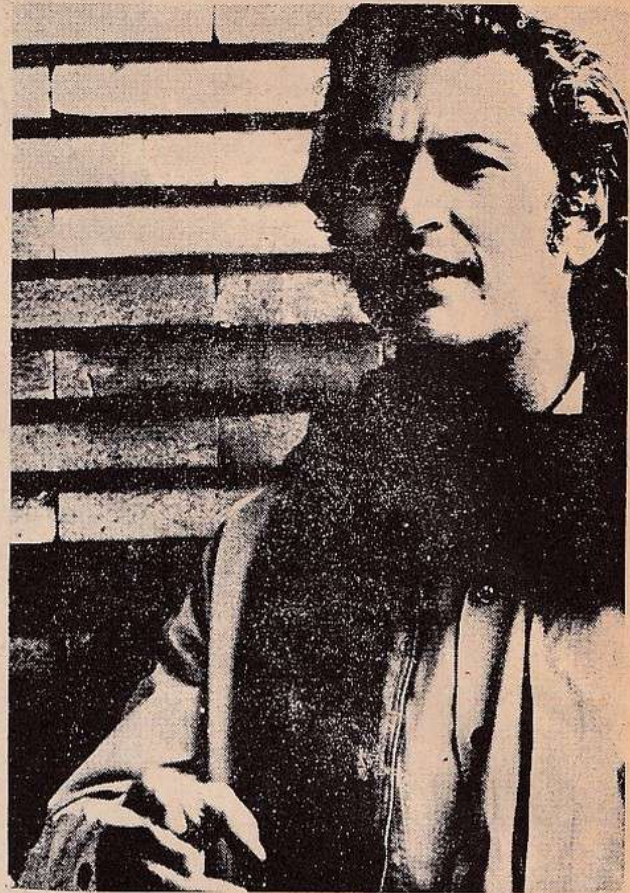
"Jockey —sostiene Quirno— sigue siendo el líder absoluto en el mercado; el producto lanzado el año pasado (*Jockey largo*) es el de mayor venta". *Jockey Bote* es el film más reciente lanzado por Nobleza. La película fué filmada en el sur argentino, en las márgenes del río Limay y se rodaron aproximadamente entre 800 y 1.000 metros de película. En esta campaña cumplió una tarea importante el señor Eduardo Grant, Gerente de Publicidad de Nobleza, y los equipos Creativos y de Planeamiento de Gowland Publicidad y la productora Dimar Cinematográfica S.A.

Quirno y Grant pueden sentirse satisfechos: *Jockey Bote* compitió con otras 2.000 películas procedentes de 32 países.

La medalla obtenida en la International Commercial.

FERNANDO EZEQUIEL SOLANAS:

UN CAMBIO DE PLANES



- Fernando E. Solanas

Hace unos días, en forma oficial, se estrenó finalmente en Buenos Aires "La hora de los hornos".

Esto hacía suponer que se pondría fin a las polémicas que había suscitado en todas las exhibiciones realizadas anteriormente, tanto en la clandestinidad como en los distintos festivales internacionales a que concurrió. Sin embargo,

la controversia se agudizó aún más aunque las causas de la misma habían variado: ahora la preocupación de la opinión pública giraba en torno a la demora de su presentación y al cambio de final. En un principio la película debía exhibirse en setiembre y hasta el día anterior al fijado para el estreno todo parecía indicar que así se haría. Sorprendió a los espectadores el comprobar que la película no se proyectaría.

A partir de ahí, las suposiciones y rumores fueron creciendo y algunos llegaron a afirmar que el problema radicaba en el enfoque ideológico de algunas secuencias, que habían obligado a Solanas a cambiar el epílogo a último momento, sin darle tiempo a que estuviera lista para la fecha prefijada. La verdad la sabía solamente Fernando Ezequiel Solanas y él es el encargado de decirla.

"Las causas de la postergación del estreno fueron varias. Por un lado, el 26 salíamos al público, el 25 asesinaron a Rucci y los ánimos no estaban, precisamente, como para ir al cine. Además, las copias de tiraje para distribuir en las 34 salas en que iba a proyectarse la película no estaban listas. Y aunque esto podría haberse solucionado momentáneamente, también influyó que ese mismo día estrenaban *Operación Masacre* cuya temática ideológica es similar y no tenía sentido la competencia. La situación no era la ideal, sobre todo para llegar masivamente al público, que es lo que nosotros quere-

Grupo Cine
Liberación:
Con Perón.



mos. Estrenar en ese momento hubiera sido trabajar para una derrota y por eso preferimos esperar”.

— ¿Es cierto que el cambio del final no lo decidió Ud. sino que le fué impuesto?

— “Esto lo voy a contestar para que todos los idiotas del mundo se enteren: nunca voy a dejar de decirles a los espectadores lo que yo quiero expresarles, verdaderamente. Lo que sucedió es que la película tiene ya 6 años —se rodó entre el 66 y 67— y desde entonces hasta ahora han pasado miles de cosas, tanto en el país como a cada uno de nosotros y la lógica indicaba que había que remozarla. Por eso agregué algunas secuencias (que son para 1973), sin quitar nada de la anterior, salvo el final que es distinto porque el otro sirvió para la época de los militares, pero no para los momentos que estamos viviendo. La gente desconfía porque cree que ya “acomodé” el film a las coyunturas actuales y eso no es así. Simplemente lo adecué a lo que pienso hoy”.

— ¿Cómo piensa Pino Solanas en 1973?

— “Hoy no lucho por una ideología como lo hice en el 66 y 67, sino que peleo por un modelo de cine. Pero no me gusta dar explicaciones porque cuando el Grupo de Cine de Liberación salió a decir lo que pretendía, nadie lo apoyó; al contrario, lo tiraron a matar. Por eso las únicas explicaciones que doy son las de tipo técnico; lo que no acepto, bajo ningún punto de vista es el cuestionamiento al contenido de “La hora” porque esos que ahora me cuestionan ¿qué hicieron para defender lo suyo cuando las papas quemaban?”

— ¿Qué pretende con “La hora de los hornos”?

— “Decirle al espectador como vemos las cosas. La película es un análisis de los problemas argentinos y latinoamericanos y la propuesta de tipo político sólo se da al final donde la opción queda librada al criterio de cada uno. Y esto es para mí lo más importante porque antes que cineasta soy militante político y el cine es un medio de difusión que debe ser utilizado para reflejar la realidad. Algunos no creen en esto, pero yo sí”.

Por lo visto, la polémica recién empieza.

I.P.

La múltiple personalidad de

ULISES PETIT de MURAT

Autor de casi un centenar de libretos cinematográficos, entre adaptaciones y argumentos propios, Ulises Petit de Murat es, a los 66 años, una de las figuras tutelares del cine argentino. Exceptuando su período mexicano —43 argumentos— y la breve etapa inicial en Europa, ha dedicado siempre sus esfuerzos profesionales al cine nacional. A pesar de eso, hoy prefiere reconocer que en él vive antes que nada un poeta, un hacedor de versos, y que sus tareas cinematográficas han sido vicarias “aunque satisfactorias”. La tarde del 18 de agosto conversó largamente en su casa de Belgrano y recordó —entre un cúmulo de chispeantes anécdotas— sus pasos iniciales en la redacción de libretos y argumentos. Los principales tramos de esa conversación, que en verdad fue un monólogo, se reproducen seguidamente de modo textual.

Un Crítico

Arturo Mom abandonó la dirección de la página de cine que hacía en el diario *Crítica* alrededor del año 1930. Eduardo Bedoya, entonces subdirector del diario, convocó a un concurso para suplir el cargo. Se trataba de establecer un paralelo entre Greta Garbo y Carlitos Chaplin en el afecto del público y fuimos muchos los que participamos; entre otros Conrado Nalé Roxlo y Pablo Rojas Paz. Vaya a saber por qué motivo, Botana prefirió mi trabajo a todos los demás y fue así que me dieron la dirección de la página de cine. De todos modos, al cine había llegado yo muchos años antes gracias a mi abuela que era una mujer muy adelantada para su época; hablo de los años 14, 16 ó 18, más o menos, un tiempo en que el cine estaba muy desprestigiado y tenido a menos por la gente de buen tono. Veíamos dramones mudos y la mayor parte de las veces inconexos, pero a nosotros nos encantaban, a mi abuela y a mí. La gente, quiero decir el resto de la familia y las relaciones más próximas a nuestra casa preferían por lejos ir al teatro; aquello significaba mucho más

que el cine, naturalmente. Así fue que, accedí a las cintas en episodios y vi *El Misterio de la doble Cruz*, y conocí a Pearl White. . . A propósito de esto, recuerdo ahora mi sorpresa y mi asombro cuando supe que la mujer de Edmundo Guibourg era nada menos que hermana de Pearl White, a quien yo admiraba tanto en mi infancia.

Ese es entonces mi primer contacto con la pantalla, en tiempos en que don Alfonso Reyes decía que la gente estaba dividida entre la que había vivido antes del cine y la que vivía en el cine, como si esto fuera una categoría antropológica y social. Mi madre era de las de antes del cine y para ella sonaba a ridículo todo lo que a él se refiriera; recuerdo la ingenuidad con que mi madre enfrentaba las películas, las pocas que vio en su vida. Una vez, estábamos viendo creo que *Carnaval de la Vida*, pude probar esa ingenuidad y a la vez otra cosa más. En un plano avanza Greta Garbo de frente y se produce un repentino corte de escena que da lugar a una enorme mano apretando un timbre. Totalmente desconcertada, mi madre me pregunta en la sombra: “¿Pero de quién es esa mano?”, “De Greta” le dije. No podía creerlo, le costaba admitir que le hubieran escamoteado de golpe la figura entera. Supe así que había cosas que nosotros podíamos entender fácilmente y que ella, o la gente como ella, no podía en absoluto; advertí además que el cine tenía ya un lenguaje propio. Al fin, también mi madre fue atrapada por el encanto de la Garbo y por el encanto de Chaplin, esas dos figuras que llevaron al cine a casi todo el mundo sin excepción. . . Como si dijéramos que no podía estarse a bordo del mundo sin conocerlos. Hubo alguien sin embargo que, estoy seguro, jamás osó ver una película en toda su vida; me refiero a don Hipólito Yrigoyen. Inclusive iba poquísimas veces al teatro y muy pronto dejó de ir a las tertulias y a los bailes del Club del Progreso. En realidad, don Hipólito era un fanático de la política y de las señoras”.

Un Galán

Pero estábamos entonces en *Crítica*. . . Lo curioso fue que cuando me hice cargo de la página de cine —estuve allí diez años, más o menos— y me relacioné con el ambiente, las primeras proposiciones que recibí en el sentido de trabajar para el cine nada tenían que ver con mi función de crítico: me ofrecieron papeles de galán; vea un poco, querían que trabajara en las películas porque, según decían, tenía yo condiciones.

Más adelante empezaron las ofertas de argumentista. Algunas personas vieron en mí esas cualidades pero ahora pienso que se debió también al hecho de que trabajara yo en un diario de mucha influencia. En esa época casi nadie, quiero decir casi ningún escritor, se dedicaba a escribir para el cine en la Argentina. Los directores necesitaban ayuda y buscaban el apoyo de las publicaciones importantes, esta actitud hizo que muchos críticos de cine ingresaran luego al oficio de libretista de esa forma. . . Bueno, personalmente creo que cometieron un error muy grande al seguir escribiendo sobre cine argentino, porque yo, en cuanto vendí el primer argumento, dejé la crítica.

La historia de ese primer argumento y de cómo lo vendí tiene aspectos atractivos. Yo estaba tuberculoso y se me recluyó en Ascochinga, Córdoba, para someterme a una curación muy larga que duró casi cuatro años; en aquellos años no había antibióticos y todo lo que se hacía era recurrir a la cirugía, así que debí soportar cosas muy duras. En el sanatorio, entonces, con todas las horas libres, yo tomaba apuntes para mi novela “El balcón hacia la muerte” y hacía algunas críticas de cine y a que Botana, muy generoso, se preocupaba por hacerme llegar hasta allí algunas películas para que yo no perdiera mi trabajo. A propósito, recuerdo que una de esas películas era “La Dama de las Camelias” donde Greta Garbo reproduce con una fidelidad impresionante la última tos del tuberculoso, la tos agónica que sobreviene cuando ya ni si-

quiera se tienen fuerzas para toser. . . Creo que ni Sarah Bernhardt consiguió hacer la tuberculosis tan bien como lo hizo Greta. Y bueno, los enfermos, mis compañeros de internación; se reían de aquello, vea un poco, se reían, pienso, como defensa, del mismo modo que uno se ríe ante una película de terror. Entre aquellos internados —hubo semanas en que morían catorce enfermos de un golpe—, estaba Darío Quiroga, el hijo de Horacio, y yo era amigo de él y también participaba de la admiración por su padre. A raíz de eso, y de que yo estaba relejendo los cuentos de Quiroga, me puse a escribir un esbozo de argumento basándolo en la idea de algunos de sus cuentos. Darío me desalentaba al principio, porque decía que nadie podía producir dramáticamente las historias de su padre ya que carecían de diálogos y demás. Yo seguí en mis trece, porque sostenía la tesis, como todavía hoy lo sigo haciendo, de que en un país como el nuestro sólo es posible mirar hacia adentro para rastrear los temas propios. Es fácil hacer comedia sofisticada si se vive en un país donde hay un Sheridan o un Oscar Wilde sirviendo de apoyo tradicional; pero aquí, nada de eso.

El malentendido

El mismo Quiroga había escrito una vez un libreto para uno de sus cuentos; ese libreto le fue llevado a León Bouchichien, con muy buen criterio prefirió dejarlo de lado para no empañar el gran nombre de Quiroga: "Es demasiado importante el nombre de Quiroga para que este argumento folletinesco salga con su firma —había dicho León—, además están aquí algunas de las mejores historias que se hayan escrito en América. No, no hay que estropear una cosa así". De todos modos, yo sostenía que había material de sobra en Horacio Quiroga para armar una buena película y me puse a trabajar sobre los cuentos *Los desiradores de Naranjas*, *Desterrados* y *Un peón*. Darío me ayudó prestando su conocimiento de la selva y del ambiente en general. Una vez que lo hube terminado creo que se lo mandé a Mario Soffici; digo creo porque alrededor de ese envío siempre se tejió un malentendido desentrañable y aún hoy, después de tantos años, es motivo para que nos crucemos chistes. Yo le digo: "Ni siquiera lo leíste" y él me contesta: "Pero si nunca lo tuve en las manos". El hecho es que algunos amigos, por

piEDAD seguramente, porque todo el mundo creía que yo iba a morir en poco tiempo, lo publicaron en alguna parte y allí quedó hasta que una noche en Buenos Aires, con motivo de celebrarse un aniversario de *Crítica*, José Gola me habló de él, me dijo que había oído hablar de un argumento basado en los cuentos de Quiroga y que estaba interesado en leerlo. Le dije que yo ya lo había mandado a Soffici pero que él no se había interesado y que ahora no tenía ganas de hacer antecelas en las oficinas de productores y todas esas cosas.

Gola insistió, era obstinado, y al día siguiente mandó a casa a su hermano Ermete para que retirara el guión. Ermete me llamó por teléfono veinticuatro horas después para decirme que José Gola no podía hablarme porque estaba deshecho en lágrimas de la emoción: "Tu argumento le pareció formidable a José y va a filmarlo". Era la época en que José tenía un fuerte contrato con Pampa Film y era él quien decidía los temas en los cuales iba a trabajar. Bueno, en definitiva, así nació *Prisioneros de la Tierra*, mi primera película. Vendí ese argumento en 6 mil 300 pesos de los de antes; estábamos en 1938 y me compré un Ford del 35 y todavía me sobró una buena cantidad de plata.

El camino de la selva

Soffici atacó el manuscrito despojándolo en parte del aire poético para destacar en cambio el aspecto realista del asunto. Todos nos trasladamos a Misiones un mes antes de efectuar la primera toma. Era necesario que conociéramos el clima, la vida, el ambiente sobre el que debíamos trabajar. Este tipo de adecuación previa ya no se hace. Los actores, Petrone y Gola y también Lange, rechazaron la ropa que les vendía la sastrería teatral y prefirieron comprar en las depensas de Posadas el tipo de vestido que allí mismo adquirirían los mensúes y los capangas.

Primero nos instalamos en Posadas y después pasamos a Oberá, en plena selva y en la época en que Oberá tenía un solo hotel el *Hotel de los Siete Suavos*, prácticamente devorado por el verdor e invadido por las lianas y las plantas que, lo juro, se metían en los cuartos como si fueran serpientes.

Recuerdo que Petrone se había cortado el pelo a la prusiana y se había teñido de rubio; estaba tan concentrado en su papel de patrón cruel que andaba por allí blandiendo siempre un

látigo. José Gola era otro caso, un actor formidable y de una voluntad sorprendente. Yo había escrito en su papel que en un momento de ira a su personaje se le hinchaba una vena en la frente; el bueno de Gola practicaba frente al espejo todos los días tratando de marcar ese rasgo hasta que lo logró. Es curioso como esta filmación estuvo signada desde el principio por la comedia y por la tragedia; el destino cambió tomas que no habíamos previsto. En principio, pasó aquello tan gracioso de Magaña en el puerto de Buenos Aires. Resulta que estábamos por partir y Magaña había venido a despedirnos junto con su hermano, pero por hacerle un chiste lo secuestramos y lo metimos en un camarote: "Vos no te despedís nada —le dijimos—; vas a venir con nosotros". Resignado, Magaña pidió que por lo menos alguien tuviera la gentileza de tirarle a su hermano, que estaba en el muelle, la llave del auto. Así lo hicimos y él se vino con nosotros. Como se sabe, Magaña suplantaría luego a Gola. José se ocultaba a sí mismo la necesidad de una operación de apendicitis y en Misiones tuvo un fuerte ataque que al fin lo llevó a la tumba. . . Hubo entonces que rehacer secuencias enteras y adaptar el personaje a la juventud de Angel Magaña. De modo que las muertes de la ficción, que eran varias, sintieron celos de la realidad y se llevaron una vida valiosa. La película fue un éxito de todas maneras y a pesar de nuestros temores: "Con tantas muertes —en la película—, me decía Soffici, si la gente empieza a reírse, la tragedia terminará por convertirse en comedia".

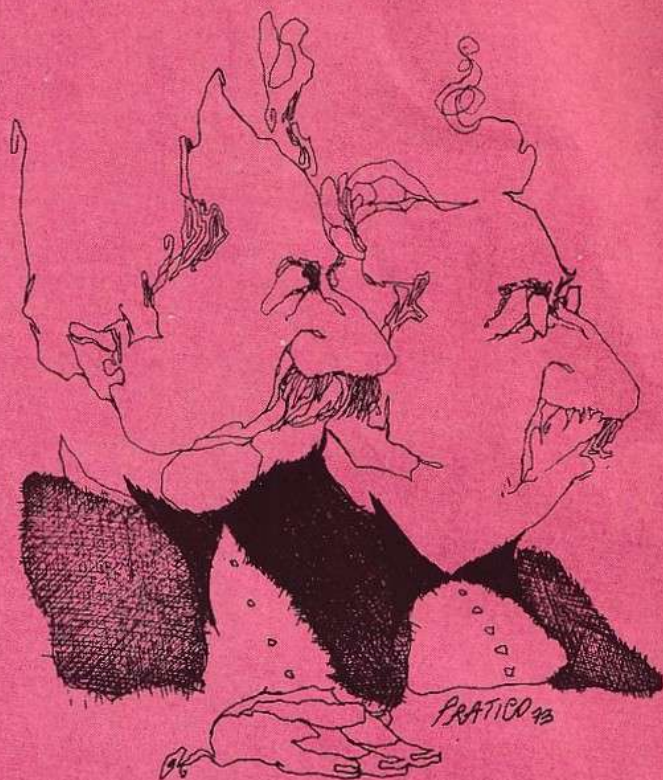
Todo lo que viene después es mi actividad con Homero Manzi, cuatro años largos en los que producimos para Artistas Argentinos Asociados una buena cantidad de películas como *La Guerra Gaucha*, *Su mejor Alumno*, *Donde mueren las palabras*, *Todo un Hombre*, *Pampa Bárbara* y algunas otras que nos dieron premios y satisfacciones diversas. *Nunca te diré adiós*, con Zully Moreno y Angel Magaña, es la última de ese período. Luego hice yo solo dos películas con Mario Soffici, una nueva versión de *El Hombre y la Bestia* y *Tierra del Fuego*, una cuarentena de films pero nada que me interesara mayormente; seguí escribiendo poesía, como todavía lo hago ahora, y seguí urdiendo alguna novela, al fin mi verdadera pasión. ♦

EL CINE: PEQUEÑA GRAN HISTORIA

ACTO I: 1895-1918

Principio quieren las cosas... se dice. Sin embargo, esta historia no comienza con el invento de aquellos aparatos de Luis y Augusto Lumière, ni tampoco con el kinetoscopio de Thomas Alva Edison. En un juego algo intencionado, algo necesario, tal vez inevitable, pulsamos otro instante y la fecha dice: 11 de noviembre de 1918. A las 11 horas, exactamente, una salva de cañón ordenada por el Alto Mando Aliado, pone fin a la **Gran Guerra** desatada 4 años atrás. Entonces, cuando la noticia de la definitiva derrota germana gira por el globo y estremece de alegría —y esperanza— a todos los habitantes de la tierra, incluidos acaso los vencidos subditos del kaiser, el séptimo arte o **biógrafo**, como lo llamaban abuelo y papá, cumplía uno 23 floridos años de existencia... Pero eso sí, muy bien vividos. Porque ni el comienzo del nuevo siglo, ni el final de la **belle époque**, ni los estragos de la guerra, ni todos los contratiempos, fracasos y desastres reales o imaginables, pudieron detener las manivelas de cientos de cámaras que registraron, cuadro a cuadro y escena tras escena, hechos de la vida real en los más distantes rincones del mundo o las ficciones preparadas por libretistas y escritores que daban escasa tregua a su cansancio, ya incorporados a los engranajes de factura irrefrenable del nuevo arte-industria, llamado cinematógrafo.

1918: el nivel alcanzado por los creadores de aquellas imágenes era prodigioso, con relación a los orígenes. En Europa competían sin cuartel las empresas francesas, italianas, alemanas, inglesas y escandinavas, citando algunas. Y la fama tocó desde el principio a realizadores como Georges Méliès, a productores como Charles Pathé, a cómicos como Max Linder, a bellezas



como Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli.

Pero si hubo buena fortuna para aquellos nombres, también abundó el éxito para numerosos títulos. Las cine-tecas iniciaban su secular tarea, reservando copias de obras valiosas como **Cabiria** (Italia, 1912/14) de Giovanni Pastrone, **El estudiante de Praga** (Alemania, 1912) de Paul Wegener, **Fantomas** (Francia, 1913) de Luis Feuillade, sin olvidar los inicios de Sjöström con **Ingeborg Holm** (Suecia, 1913). Entre tantas pujando por diferenciarse en una producción bastante seriada recordamos obras como **Perdidos en la oscuridad** (Italia, 1914) de Nino Martoglio.

Durante las cincuenta y tres semanas de la gran guerra, no disminuyó la producción y el espantajo rojinegro de la lucha pareció avivar la calidad de los films. Desde 1915 se conocía **Los vampiros** (Francia) de Feuillade, mientras Pastrone en Italia e Ivan Chardinin en Rusia, adaptaban **El fuego** de Gabrielle D'Annunzio y **Los bajos fondos** de Máximo Gorki. Es que en 1918 el cine era ya un espectáculo de masas, transitando una ecuación clave de su historia. Para 1917, la cantidad de películas rodadas en estudios europeos se había duplicado respecto a dos años atrás. Feuillade ratificó su valor con **Judex** (Francia, 1916/17), mientras surgía Germaine Dullac con **Las**

hermanas enemigas (Francia, 1916) no menos exitoso que **Wollo** de Stiller (Suecia, 1916); el corazón germano permitía escuchar las primeras pulsaciones del expresionismo con **Homunculus** de Robert Neuss y **Otto Ripert** (Alemania, 1916).

Diverso tributo el del cine a la desangrada humanidad de 1918, y a la gran guerra: ésta cerraba su acerada garganta con miles de cadáveres en los campos de batalla y una secuela incalculada de heridos y damnificados de toda especie, clamando por sus últimas vapuleadas esperanzas. El nuevo arte contrapuso a semejante horror, cientos de films proyectando vida y belleza ante tanta muerte y destrucción: sólo en 1915, se produjeron en Dinamarca 135 películas; entre ellas **La favorita del Maharajá** y **Pax Aeterna**. Carl Theodor Dreyer preparaba sus valijas para trasladarse a Estocolmo, donde dirigiría su primera obra importante.

Del resto afirmamos lo mismo: Abel Gance sacaba punta al talento con **Mater dolorosa** y **Zona de muerte** (1917), mientras los realizadores italianos —salvo excepciones señaladas— persistían en la reconstrucción de dramas clásicos (?) como **La Jerusalem liberada**, **Fabiola** y **Macbeth** de Guazzoni.

El día siguiente estaba siempre a la puerta de los estudios.

Pero el mundo no se llamaba Europa, aunque muchos pudieron creerlo durante esa época. Para los Estados Unidos, la guerra, antes que afectar el desarrollo de Hollywood, que ya concentraba la actividad cinematográfica del país) posibilitó aún más su penetración en los mercados europeos o dependientes de ellos, junto con la depuración total de la competencia extranjera en el cerco nacional. La guerra entre Guillermo II y sus archienemigos anglo-franceses, resultó paradójicamente benéfica para el progresista país norteamericano. 1915 se destacó por la aparición en las pantallas de las **bathing beauties**, muchachas semidesnudas comandadas por el avizor Mack Sennett, inventor de la fórmula del **sex-appeal**, aliado directo del **star system**. Este constituyó un mecanismo casi mágico de los productores (al estilo Lasky, Goldwyn y Fox) que les permitió a no mucho andar el control absoluto de la industria y la preeminencia del cine de yanquilandia. Los agentes de publicidad de las empresas construyeron una leyenda enorme alrededor de la vida y milagros (sin olvidar los amores, los gustos y las excentricidades) de los

astros y estrellas que la gente común veía por una moneda en los **biógrafos** instalados en todo el país. Un sistema de propaganda que al pasar los días se perfeccionaba a sí mismo (como típico proceso mercantilista) y aún subsiste en la actualidad, distribuía fotografías dedicadas por actores y actrices e imprimía las canciones de las stars en revistas y placas fonográficas que aumentaban sideralmente su tiraje y circulación, redondeando el **proceso** con la organización de visitas a los estudios, donde aquellos seres del neoparaso americano podían ser contemplados **in vivo**...

Esta mitología alcanzó su máximo fulgor durante las décadas de los años veinte y treinta, con Rodolfo Valentino —encarnación del apasionado **latin lover**— Mary Pickford, **la novia de América**, Douglas Fairbanks, Tom Mix y tantos más.

La suerte sonreía a los Estados Unidos en aquellos días difíciles para Europa. En el mundo del cine ocurría lo mismo. Para facilitar más esa situación, se vieron enriquecidos con una inmigración casi masiva, rica en savia



intelectual. A las posibilidades naturales de David Wark Griffith, se unieron las ideas del franco-flamenco Cecil B. De Mille, el teutónico Erich von Stroheim —que por disposición de los empresarios pasó en ida y vuelta de actor a realizador—, productores de clara intuición comercial como Adolph Zukor y el ya citado Mack Sennett...

Párrafo aparte merece la aparición de quien se transformaría en un año (1914) en el campeón de actores, directores y productores, concentrados en su gran personalidad y su pequeña talla: **Charles Spencer Chaplin**. Tras breves escauceos iniciales, actúa en **Making a living** (lit. Ganarse la vida), el

número uno de la serie realizada para la Keystone, compañía que dejaba en noviembre de aquél año al firmar un contrato con la Essanay, que le aseguraba 1250 dólares semanales, para empezar...

Films como **El nacimiento de una nación** (1915) e **Intolerancia** (1916) deformaron la: verdad, pero decidieron la fama de su director, David Wark Griffith, a quien se le reconocen aciertos técnicos y artísticos repetidos por él y sus colegas en adelante. Esos frisos gigantescos de la historia yanqui, vista con ojos sudistas y los capítulos bíblicos captados con visión entre liberal y protestante, resultaron el pedestal de Griffith y un espejo imitable para sus pares. Thomas H. Ince quiso remedar esas alturas con **La cólera de los dioses**, **La batalla de Gettysburg**, **El tifón** (1914), **Civilización**, **El cobarde**, **Los lobos** y **Carmen la de Klondyke** (1915) en una producción cuya cantidad superaba la calidad de aquél.

La guerra, según comprobamos, se combatió con métodos y sistemas muy diversos en las trincheras europeas y allende el mar en los Estados Unidos. Pero hubo frentes de batalla, luchas sin cuartel y cargas a la bayoneta, con fuego graneado, cañonazos e incesante metralla... hollywoodense.

Siendo los hombres actores directos de ambos dramas, aunque en distintos lugares del mundo, la similitud es válida y los resultados, de algún modo, coinciden.

La experiencia latinoamericana.

Pero el mundo no termina sobre las márgenes del Río Grande. Desde comienzos de siglo, los principales países de América latina —Méjico, Argentina y Brasil— tuvieron un **cine local** para diferenciarlo del europeo o proveniente de Estados Unidos. Lamentablemente, pronto sufrió una **áspera competencia norteamericana**, utilizando las palabras del señor Georges Sadoul... En Méjico, el ingeniero Salvador Toscano Barragán, considerado padre de la cinematografía nacional, compró en 1897 un aparato Lumière y filmó, durante 20 años, la historia y las revoluciones de su patria, en 50.000 metros de apasionantes documentales, que permitieron —en 1954— un montaje titulado **Memorias de un mejicano**. Traspuesto el siglo, el fotógrafo Julio Lamadrid, siguiendo los pasos de Toscano, filmó como representante de Pathé Frères algunas documentales, que recogieron imágenes de paisajes, eventos políticos y festividades religiosas.

EL CINE PEQUEÑA GRAN HISTORIA



Pero ante el escaso acicate logrado por su trabajo, Lamadrid orientó su camino hacia el norte, asociándose con Mr. Fox.

Tal defección no hizo mayor mella al naciente cine azteca. Otros adelantados de Toscano fueron Julio Labadie, Enrique Rosas, los hermanos Alva y Manuel Becerril. Hasta llegar a 1906, con el estreno de la primera película mexicana de argumento, con duración poco mayor a la que corresponde a un rollo. Se titula **El San Lunes del Valador**, pero se ignora quien fué su director...

Los años no se detienen y en 1910, **El grito de Dolores** inicia el período de los films de argumentos. El cine documental, con su carácter de diversión de feria pasará a ocupar un segundo plano y si bien la Revolución retardó en Méjico tal fenómeno, es evidente que el esfuerzo de los cineastas se dedicaría fundamentalmente a la realización de un cine considerado como arte dramático.

En 1917 se fundaron dos estudios, los de la Azteca Films S.A. y la **Productora Quetzal**. Empezaban a definirse los géneros centrales del cine nacional. En todos ellos existe el común denominador de lo melodramático, con subdivisiones en orden al lugar de la acción (melodrama cosmopolita o costumbrista vernáculo) o al tiempo (films de época, con frecuentes exaltaciones de lo indígena) y finalmente el film de aventuras notoria-

mente influido por los seriales europeos y norteamericanos. Gracias a este último género, ocurre en Méjico un fenómeno común a otros países: los cineastas locales se ven obligados a superar la noción de simple teatro fotografiado para alcanzar valores específicamente cinematográficos. En 1919 el productor Enrique Rosas, dirige **El automóvil gris**, serie que calificaríamos como policial, pero estaba incluido en las premisas de los melodramas. Autores como Emilio García Riera opinan que **El automóvil gris** es en realidad la película más importante dentro de la historia del cine mudo mejicano". Dividido en episodios, narra las aventuras de una banda de delincuentes que opera en la ciudad de Méjico, con la ayuda de un automóvil gris. Esa banda existió en la realidad y, según parece, su actuación tuvo implicaciones políticas. Tras el éxito de 1919, cuando surgió el cine sonoro —hacia 1927/28— se sonorizó el film, pero ello no añadió nuevos atractivos a la película, que por el contrario, disminuía con el sonido sus valores dramáticos. Casi 55 años después, **El automóvil gris** conserva todo su sabor y su frescura originales. Paradójica prueba del nacimiento y primer desarrollo del cine mejicano y latinoamericano.

En Brasil, como cita Sadoul siguiendo a otros autores, el cine tuvo un interesante desarrollo y ya en 1900 se registraron sus primeras manifestaciones. En este vasto país se habían for-

mado diversos centros de producción, no sólo en Río de Janeiro y San Pablo, sino también en Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre, Bahía y diversas ciudades de los Estados de Minas Geraes y Río Grande do Sul.

Hacia 1913, Francisco Santos produjo el primer largometraje de importancia: **El crimen de Banhaos**, donde se reconstruía un episodio policial ocurrido en la ciudad de Pelotas, por entonces importante mercado de ganado. En San Pablo, el emprendedor Francisco Serrador había fundado, hacia 1910, ciento cincuenta salas. Pero los pioneros del cine brasileño fueron realizadores como Antonio Leal, con **Primera actualidad** (1903), Capellaro, con **O guaraní** (1916), José Medina, con **El castigo de Dios** (1919) y sobre todo el actor y director Luis de Barros, con **Muerto en vida** (1915), entre algunos títulos memorables... El poder de Hollywood, tras el embate inicial de los europeos, llegó a su apogeo entre las dos guerras, influyendo directamente sobre las cinematografías latinoamericanas, que, sin embargo, siguieron su camino, paralelo al de sus pueblos...

Entre nosotros.

El cine llegó muy joven a la Argentina. El 28 de julio de 1896 se realizó la primera exhibición de películas en el Teatro Odeón, con amplia repercusión popular. Ya en 1894 se había introducido el Kinetoscopio de Edison, aparato que sólo permitía la visión individual por un ocular, por lo que, a no mucho andar fue transferido a los parques de diversiones...

Llegaron después los días del francés Eugenio Py, técnico de la casa Lepage, Eugenio Cardini y otros adelantados de las cámaras. Hasta que el 24 de mayo de 1908 se estrena **El fusilamiento de Dorrego**, primera película argumental, interpretada por figuras destacadas del teatro nacional como Roberto Casaux, Salvador Rosich y Eliseo Gutiérrez. Con ese film inicia su trabajo Mario Gallo, llegado al país como integrante de una compañía lírica italiana. Otros títulos acicatearon el interés y la voluntad del nuevo realizador que agregó a su filmografía **Camila O'Gorman**, **La revolución de Mayo**, etc.

Otro gran pionero llegado en 1910 —año del Centenario patriótico— fué Federico Valle que inició su actividad fílmica con el **Film Revista Valle**, un

noticiero semanal que durante 10 años cubrió con agilidad y sentido vivo los hechos del periodismo cinematográfico. Ya en 1912 se consigna la fundación de la Sociedad General Cinematográfica, por Julián de Ajuria, ex socio de Mario Gallo. Se impone con ella el sistema, utilizado ahora, de alquiler de copias, en lugar de su venta. Se intensifica al mismo tiempo la distribución de películas extranjeras. Aparecen nuevas distribuidoras y en 1914 se funda la Pampa Film, que produce varias películas. El mismo año Enrique García Velloso —hombre de teatro— filma una versión de *Amaia*. 1915 marca un hecho trascendente para el cine argentino: la realización y estreno de *Nobleza gaucha*, de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, con argumento de Humberto Cairo, pulido por José González Castillo, quien suprimió algunos desajustes de la narración e ingenuas leyendas explicativas, reemplazadas por pasajes de *Martín Fierro* que coincidían con las situaciones. El éxito de *Nobleza gaucha* fue extraordinario —lo evoca acertadamente José Agustín Mahieu— y su costo de \$ 20.000 se cubrió con una cifra excepcional para la época: \$ 600.000. . .! Orfilia Rico, Celestino Petray, Julio Escarcela, María Padín y Arturo Mario, serían recordados por esa película, tanto como por sus performances teatrales. . . 1915 fue también el año de la primera película de José A. Ferreyra, evocado con auténtico cariño como el



negro Ferreyra. Se titulaba *Las aventuras de Tito*, aunque después cambió por *Una noche de garufa* —como el tango de Arolas— y el joven realizador la estrenó con muchas dificultades en el cine Colón, manteniéndose en cartel en una sola exhibición de un solo día. El público no rechazaba desde el vamos a Ferreyra, pero ya existían los problemas con los exhibidores, salvo excepciones. . . Ferreyra fue el primer hombre netamente de cine en el país. Como señala Estela Dos Santos —El cine nacional— quienes lo antecedieron trataron de hacer películas sobre los moldes que proporcionaba el teatro. Aunque él también tuvo una educación teatral, supo unir sus aficiones de pintor, músico, escenógrafo y fotógrafo, amén de una nunca abandonada bohemía, a su intuición natural para el cine. Al revés de otros, que pretendían emular a los films extranjeros, si no en los temas por lo menos en el estilo y la técnica, buscó ser original, siendo él mismo. Tras sus inicios, filmó otras dos películas en 1916 de las que no se sabe prácticamente nada, para nuestro memorable perjuicio. Recién en 1917, con *El tango de la muerte* —a la que él se empeñó en considerar su primera película— Ferreyra orienta su camino hacia un futuro abundante en títulos y éxitos. Mientras Europa resolvía sus problemas guerreros y los Estados Unidos intentaban el patronazgo mundial del cine, en la Argentina surgía algo auténtico, que el tiempo confirmaría.

DESDE LA LUNA



Enfoque macro desde 1 mm.

AL QUIROFANO DEL CIRUJANO
LA FILMADORA SUPER 8 MAS COMPLETA DEL MUNDO
Beaulieu 4008 ZM2
ZOOM F/1,8 DE 6 A 66 MM. Y FUNDIDO ENCADENADO CON RETROCESO



A. RUBIO importación
 25 de Mayo 786 - 5° P. 38
 T. E. 31-4249 - BUENOS AIRES

PING PONG

ENRIQUE CARRERAS Vs. JULIO LUDUEÑA

¿Cómo y cuándo se inició en la actividad cinematográfica?

¿Qué significa el cine para Ud.?

¿El cine debe representar la realidad?

¿Cómo selecciona la gente que va a formar su equipo? (asistentes, actores, iluminadores, etc.)

¿Cuál es el género que prefiere para sus películas?

¿Qué opinión le merece el público argentino?

¿Cuáles son a su juicio los mejores actores argentinos?

¿Y los internacionales?

¿Qué piensa del cine latinoamericano?

¿Cree que el cine marginal va a seguir existiendo?

¿Cuál es el mejor realizador cinematográfico?

Si circunstancialmente le faltara algún elemento durante el rodaje de una película y se encontrara en un lugar apartado. ¿Cómo resolvería la toma?

Cuando va a filmar una película y pensando en su posterior difusión, ¿se autocensura?

¿Qué piensa del cine político?

¿Todas sus películas tuvieron recuperación industrial?

JULIO LUDUEÑA

Adquirí oficio escénico al lado de varios directores teatrales argentinos, de los cuales fui adecuado asistente. Trabajé en la televisión como tiracables de camarógrafos y estudié técnica audiovisual. Tengo guardados mis primeros cortometrajes con los que intenté hallar un estilo. Hice después cortos publicitarios y mi primer proyecto para producir un largo "Eva y los hombres" fue suspendido por la censura. Entonces me marginé de toda censura y autocensura y decidí hacer lo que me interesaba: "Alianza para el progreso". Un film que fue perseguido en mi país y conoció el éxito internacional. "La civilización está haciendo masa y no deja oír" es una especialísima co-

media musical. "Drácula", mi futuro trabajo.

Es lo que más me divierte. Me divierte comunicar a la gente lo que pienso de las cosas y conseguir adeptos, conseguir que la gente coincida. Por eso quiero ser un buen director, para que mis películas sean vistas por mucha gente. Porque en definitiva, ¿qué es un director de cine? Un tipo que quiere que los demás sepan que sabe contar y hacer una película.

Primero hay que saber lo que se entiende por realidad. En el Renacimiento, por ejemplo, los íconos representaban vírgenes como seres extraterrenos y a los dioses como una abstracción total. Y bueno, eso era la realidad en ese entonces. Y cuando el Giotto pintó a Jesús como un pastor triste, se dijo que esa pintura no respondía a la realidad. Y la realidad en cine hoy, es que el cine es una industria en la que se mueven bancos, empresas, etc. En todo caso el que hace cine busca la realidad. Todo productor de arte corre detrás de un deseo.

Nosotros somos un equipo de trabajo y no un grupo de cine. Por eso, la gente que trabaja conmigo cambia, se va, ingresa otra. El equipo se va renovando. Es que uno camina junto a otro hasta un punto donde ya no piensa igual, gente que trabaja conmigo: Monti, Carlos Alberto Mendel (psicoanalista, trabaja en la estructura del film), Irma Brandeman, Omar Atriaza, Lorenzo Quinteros, Carlos Del Burgo (actores) Y desde ahora, Stella Maris Closas, mi mujer.

Yo hice una película de guerra, una película musical; ahora voy a hacer



Enrique Carreras

una película de terror. No sé que género me gusta más. Me gusta el cine. Quisiera volver a hacer todas las películas que vi. Como deseo personal quiero hacer películas muy teatrales. Pienso que el cine tiene que rescatar el contacto que consigue el teatro con el espectador.

Es más sensible que muchos otros. Mis películas aquí siempre produjeron una reacción: odio u amor. En "Alianza" hay una escena en la que se muestra un guerrillero primero torturado y luego violado. Los franceses se rieron mucho con la escena. En cambio los suecos, que son un público sensible, la recibieron con todo su patetismo. Aquí hasta hubo gente que se descomponía al verla. El argentino es un público lindísimo y muy difícil de conformar.

Me gustan los que trabajaron conmigo y los que todavía no trabajaron. No me gustan los que hacen del realismo stalinista su única fuente de crítica para aceptar sus trabajos.

Hay una lista imposible con la que me hubiera gustado filmar: Marilyn Monroe, Jean Harlow, Errol Flynn. De los posibles me gusta cualquiera que haga que mis películas se vean mucho.

Un poco sobre la base de la experiencia que tengo internacionalmente, creo que el latinoamericano es un lenguaje nuevo. Hasta ahora ha llenado las expectativas que provocó; respondió al cine que el mundo esperaba ver. A medida que se fue independizando, arrojó un lenguaje nuevo. Hoy su difusión es fundamental para toda la industria cinematográfica mundial. La va a



Julio Ludueña

refrescar, va a provocar una fuerte ruptura de los moldes narrativos. Además tiene una ventaja: está realizado por gente que no fue a la academia, que no tiene influencias hollywoodenses, ni de las otras.

Por una cantidad de circunstancias, ya no tiene sentido. Ahora es posible exhibir las películas, la cinematografía creció, eso es una realidad. En los grandes países, el cine undergrawn que nació como una necesidad de irreverencia al cine establecido, es un género más. El cine marginal nace cuando su existencia es necesaria y después se integra a la industria.

Kodack. Y también Agfa. Después, los directores se pueden dividir en muchas clases. Y en todas hay buenos y malos.

Cambiaría la película. Es que cada toma incide en el discurso de la película. Cada toma es una palabra en la película. En *La Civilización*, por ejemplo necesitaba el tesoro de un banco y no lo conseguí porque encontrarlo demoraba tres días la filmación y elevaba el presupuesto en 1 millón de pesos. Ahora bien, el tesoro de un banco encierra la opulencia del capital y la necesidad colectiva de preservarlo. Además, un asalto al tesoro de un banco es un espectáculo. Entonces, cambiando los medios, busqué la manera de montar el discurso, de hacer una puesta en escena inteligente. Un baño roñoso, con todo lo que tiene de siniestro, es tan espectacular como el tesoro de un banco. Una voluminosa cartera marca tanto la opulencia del capital como el tesoro del banco y la contradicción entre el dinero y el lugar donde se lo guarda está también dada. Si a esto se suma un hombre de escasos

medios llevándose un maletín del baño, se consigue una escena tan ridícula como la que podría protagonizar un banquero.

Cuando filmé *Alianza*, dejé de lado todo tipo de censura. Ahora, acumulo experiencia para poder decir mejor mis ideas. Esto es, darles una forma que no moleste a los distribuidores y la pueda ver así mucha gente.

Todo el cine es político. El cine es un espectáculo político y además un misterio porque nadie sabe que puede pasar por él. Cuando se filma una toma, cuando se hace una película no se sabe su alcance hasta que el público la ve. Político porque alrededor del cine, alrededor del espectáculo del cine se sientan obreros y banqueros.

Las dos tienen recuperación industrial.



ENRIQUE CARRERAS

—Me inicié en la actividad cinematográfica como crítico de cine. Tenía una audición que se llamaba *Ecos del Cine*, en Radio Libertad. Después fui promotor de publicidad en los Estudios San Miguel, hasta que, junto a mis hermanos, decidimos producir cine. Después de mi quinta producción, pensé que estaba capacitado para dirigir. Entonces hice *“El mucamo de la niña”*.

—Un vehículo muy importante para acercarme a ese monstruo de mil cabezas que es el público.

—No siempre. El cine testimonial es importante y el cine documental también. Aunque a veces este último no pasa de ser una buena intención. De todas formas, el cine puede reflejar la realidad y también la fantasía.

—Tengo un equipo formado e inamovible desde 1962: Antonio Merallo es el iluminador; Sumpano el director asistente; Tito Rivero el músico; Jorge Garate el compaginador y Carlos Roy y Jorge Velazco hacen la producción.

—Yo filmo mucho y no me encasillo en un género. Puedo hacer una película de denuncia como una comedia intrascendente. Si me gusta el libro, hago la película. Pero jamás hago un plan de producción, jamás me ajusto al libro estrictamente. Creo en el momento, en el acto espontáneo. De todas formas, el valor del libro es lo que me determina a filmar una película. René Clair ya lo dijo antes que yo: *“Dame un buen libro y te haré una buena película”*.

—Es un público al que muchos subestiman pero que es muy culto y al cual no se lo puede engañar. Cuando una película no está hecha con honestidad, no va, no tiene repercusión. El público argentino califica lo que ve.

—Tita Merello, que es muy intuitiva. Malvina Pastorino, Sandrini, Olga Zubarry, Alcón, Pepe Soriano.

—Rommy Schneider, Chaplin, Fernandell, Anthony Quinn, Catherine Deneuve, Dusty Hoffman.

—El cine latinoamericano no ha tenido ni buenas producciones, ni buena distribución en estos últimos años. El cine mejicano, por ejemplo, ha perdido el mercado que años antes conquistara. Una pérdida que nos favorece a los argentinos, que repuntamos en películas y vendemos en casi toda Sudamérica.

—Creo que ya no tiene mucho sentido la existencia de un cine marginal. Aparentemente, ahora vamos a tener la libertad necesaria para filmar lo que se nos ocurra.

—Me interesan distintos realizadores en distintas obras. Admiro, por ejemplo, al Trauffaud de *“Los 400 golpes”*, al Claude Lelouche de *“Un hombre y una mujer”*, el Fellini de *“La Strada”*. Es que necesito que una película me llegue como expresión de deseo.

—Puedo darle un ejemplo: en un film musical que se realizaba en Mendoza, teníamos que rodar una escena en lo alto de una montaña, y el sonidista se olvidó el play-back. Como se ve era imposible regresar y buscarlo. Entonces improvisé: Palito Ortega cantó la canción y la grabamos. Y utilizamos la grabación como play-back. Ya de vuelta en Buenos Aires, vimos que el doblaje había salido perfecto.

—No. Porque leo primero el libro, como dije antes.

—El cine político es una rama importante.

—No todas. Eso dependió de las leyes que rigieron.

V.O.

TELEVISION

¿LIBERAL O LIBERADA? ¿CIPAYA O POPULAR?

En el curso del mes pasado, la televisión, inventora y vehículo de noticias, fue ella misma una de las protagonistas.

El punto de partida lo dio la intervención de los tres canales privados de la capital y uno del interior, en virtud de la indudable caducidad de sus licencias.

A partir de ahí, se abrió un enorme abanico de versiones acerca del régimen definitivo en que se encuadrará la televisión de la capital; especulaciones, temores y esperanzas que sólo se verán disipados con la sanción de la ley de Radioteledifusión. De todas maneras todos creían saber algo sobre el asunto, y todos reconocían que ese "algo" no era mucho, dado el hermetismo oficial.

Puede intentarse, sin embargo, analizar los antecedentes de la medida, las soluciones posibles, los modelos propuestos; y también esbozar una propuesta acerca de las grandes líneas de una televisión auténticamente popular.

Las licencias vencidas

El vencimiento de las licencias de los canales privados que ahora se ha efectivizado, pareció esbozarse ya el año pasado, en las postrimerías de la dictadura militar. Había vencido ya entonces el plazo de las licencias, si se las computaba a partir de la fecha en que fueron otorgadas; pero no, si se tenía en cuenta como fecha inicial la de la primera emisión de cada canal. Realmente, la ley no era conclu-

yente a ese respecto, y se hacía necesario un dictamen judicial. Ese dictamen, se produjo, entonces, bajo el nuevo gobierno, y vino a cuajar perfectamente en las líneas programáticas del justicialismo, sin plantearle a éste la engorrosa necesidad de quebrar o forzar el orden legal.

La cuestión de las licencias de los canales de la capital es central respecto de toda la televisión argentina; ya que estos constituyen la fuente principal de ingresos de las grandes productoras que los explotan, y que abastecen también a los canales del interior.

Si a las grandes productoras se las priva de su canal propio, la producción de programas exclusivamente para el interior deja de ser rentable; lo mismo sucede con la importación de series. O sea que, suprimidas las licencias de la capital, se abre la instancia de la modificación de todo el sistema.

Las posibilidades de solución que se barajan son múltiples. Oscilan entre la estatización total de los tres canales y la concesión de nuevas licencias privadas; entre uno y otro extremo se abren muchos matices, desde la formación de empresas mixtas con participación o predominio estatal, la concesión de canales a las centrales sindicales, empresarias y la universidad, su adjudicación a ministerios, la constitución de entes autónomos con control parlamentario, etc.

Esta última solución parece

tener cierta preponderancia, y aún contaría con el apoyo de la bancada radical, que tiene mucho interés en controlar los contenidos de la televisión; a su vez, el peronismo querría evitar cualquier tipo de acusación de partidismo o totalitarismo en este campo.

Se cita entonces, insistentemente, el modelo de la RAI italiana y las ORTF francesas, que son, precisamente, entes autónomos controlados por el Congreso.

¿Culta o divertida?

Pero muchos expertos en medios de comunicación de masas ex-gerente de Investigaciones de Mercado de PROARTEL y entre ellos Heriberto Muraro, consultor de los Sindicatos de Publicidad y Luz y Fuerza en la materia señalan que en organismos del tipo de la RAI, inevitablemente el reparto político de los cargos termina generando un aparato burocrático, anticuado, y por fin, apolítico.

Esta observación nos introduce de lleno en la cuestión de cómo debería ser la televisión, y qué papel debe cumplir en una sociedad como la argentina.

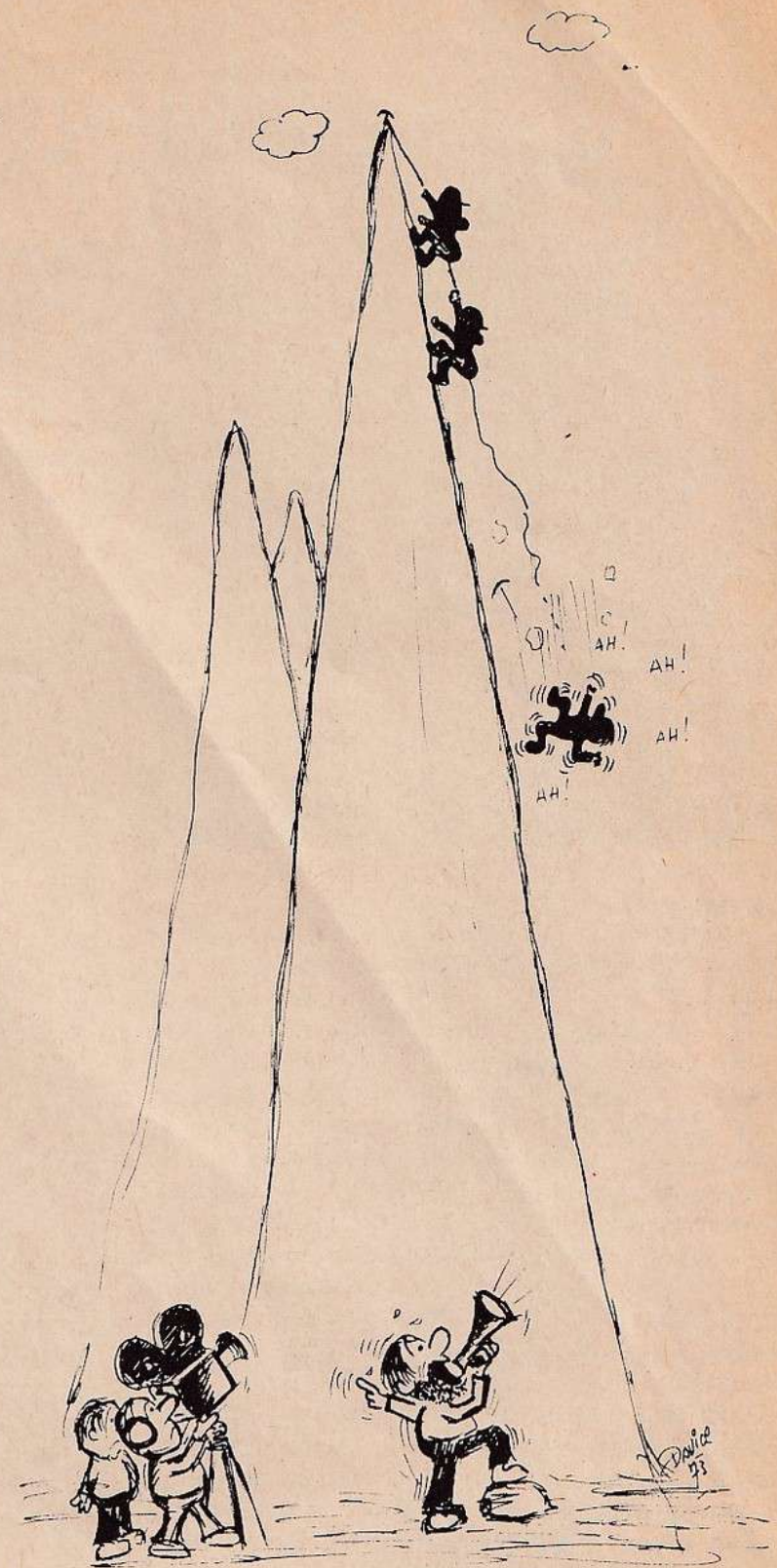
Si, efectivamente, el dilema de nuestra sociedad, y por lo tanto de nuestra cultura, es *liberación o dependencia*, la cuestión se precisa en estos términos: ¿cómo hacer de la televisión un instrumento adecuado de la liberación nacional?

Esto remite a la concepción que se tenga del Estado que

hace falta para esa liberación; si se cree que bastará con un estado democrático liberal para operar la liberación nacional, entonces puede creerse en una televisión controlada por el parlamento. Pero si se comprende la necesidad de la movilización de masas, aparece la idea de un sistema de medios al servicio de esa movilización. Claro está que *movilización* no implica solamente las acciones políticas, sino el conjunto del accionar cultural del pueblo, en el cual la política juega un papel central. La televisión debería entonces recoger todas las manifestaciones populares, y todos los experimentos de vanguardia que sirvieran a ese accionar. Solo así puede superarse la antinomia entre una *televisión culta*, pero mortalmente aburrida, y una *televisión entretenida*, pero frívola y cipaya. Es cierto que, en cierta medida, esa escisión responde a la escisión de toda nuestra cultura; pero el pueblo necesita, en el camino de la liberación, superar esa antinomia en extremo alienante. y la televisión tiene la posibilidad de transformarse en un elemento de síntesis entre lo popular y lo realmente valioso; como también corre el peligro de, bajo una nueva forma, seguir contribuyendo a sostener una cultura de la dependencia.

En síntesis: la estatización de la TV es, de concretarse, una medida de por sí positiva, ya que así ella acompañará la suerte del conjunto de la cuestión política argentina; pero y por lo mismo, su efectividad dependerá de la participación del pueblo en todos los niveles de la conducción de la República.

D.S.



¡¡ SIGAN FILMANDO... NO CORTEN QUE ES LA FILMACIÓN MAS REAL QUE HE LOGRADO !!
GRACIAS A DIOS...

Hace cincuenta años...

EL DÍA QUE CHAPLIN OLVIDO A CARLITOS...

Nueve años bastaron al joven actor inglés para triunfar en el naciente mundo del cine norteamericano. Setenta y dos films cuyo metraje no llegó a superar, cada uno, los cuatro rollos, fueron el pináculo sobre el cual descansaba ya una fama innegable: más allá de las fronteras de Hollywood, su figura, inconfundible aún en la oscuridad —según aparatosas palabras de cierto poeta—, daba la vuelta olímpica por capitales, ciudades y pueblos de todos los países que no escatimaban risas y aplausos para el hombrecito de la galera, el bastón mimbroso y estrafalario caminar, ...era Carlitos!

Exaltado por un estilo reconocido genial por muchos, rico en talentos materiales y de los otros, Chaplin integró, junto con otros monstruos sagrados del 1922-23 (Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David Wark Griffith), una entidad independiente: La United Artists. Y decidió llevar adelante —lo narra en su

autobiografía— un proyecto que daba vueltas por su mente desde tiempo atrás. Según su costumbre, preparó el argumento, dio los toques necesarios a la producción, tomando también a su cargo la dirección: pero se mantuvo fuera del foco lumínico, salvo en una fugaz escena de escasa duración.

La película, para la que Chaplin descontaba una masiva aceptación del público de sus otros films, se tituló definitivamente, "Una mujer de París" (A woman of Paris), incluyendo en roles centrales a la "partenaire" favorita del gran bufo: Edna Purviance, junto al simpático villano Adolphe Menjou y el galán Carl Miller. En principio, Chaplin la tituló "La opinión pública" (The public opinion), con cierto sabor ácrata, pero los integrantes de United Artists y demás productores lo disuadieron y se adoptó finalmente el título conocido...

"Una mujer de París" alcanzó ocho rollos de

extensión, exactamente el doble de "Reverendo Caradura" (The pilgrim), su film anterior, que había barrido con los cálculos de taquilla, la noche del 25 de febrero de 1923. Hombre obstinado, Chaplin mantuvo su opinión contra la de colegas y amigos, que dudaban de esa nueva película "dramática" dirigida por él, pero con la deplorable ausencia de Carlitos, su otro yo... en cierto modo, su alma.

El estreno de "Una mujer de París", tuvo como guión un melodrama de amor frustrado, una muchacha que "huye" a París y cae en brazos de un villano con todos los recursos de los pícaros del cine: apostura y billetes, con un final atroz en que el galán primero se suicida y la desesperada pseudo-heroína marcha al campo para aislarse del mundo y pagar de alguna forma su culpa...

Esa era la película en que Chaplin olvidó a Carlitos. La estrenó, contra viento y marea, sin "gags", sin persecuciones, ni tortas de crema a

la cara, el 10. de Octubre de 1923...hace cincuenta años!

Pero la historia grande o pequeña del séptimo arte no olvida el traspies del creador de "El pibe" y "La quimera del oro", como tampoco él olvidó durante varios años el traspies cometido...

Por una vez Chaplin quiso dejar en un rincón del camarino los atuendos de Carlitos, apartándose del estereotipado personaje, que el gran público había hecho suyo, exigiendo verlo, para aplaudir las desventuras del impenitente bohemio de los caminos...

Edna Purviance no volvió a sus papeles previos y sólo actuó en roles de extra en dos films de Chaplin que nunca dejó de pagarle lo estipulado por sus primeros contratos hasta que falleció en 1958. Distinta fue la suerte de Adolphe Menjou, que se vio catapultado a sucesivos papeles de villano no solo durante el período del cine mudo sino también del sonoro y finalmente, en algunas series para televisión...

Una decepción económica para Chaplin, el final de la carrera artística de su compañera de muchas películas previas y un positivo empujón para el señor Menjou, fueron algunos resultados de aquella idea que el gran Chaplin concretara el día que se puso serio y decidió olvidar a Carlitos...

A pesar de su mudez (?) y su inocencia, éste tuvo la última palabra.

O.E.



EL DIRECTOR Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

FILMAR Y VER

Quienes se interesan por conocer los mecanismos de la realización cinematográfica, deben renunciar a menudo, a poco de comenzar sus intentos, desorientados por una información casi siempre contradictoria, subjetiva, estetizante y grandilocuente.

La actividad del director cinematográfico llega al conocimiento general envuelta en una serie de mitos distorsionadores de la realidad, oculta por una aureola de misterio, genialidades y extravagancias aptas para todo menos para un juicio objetivo.

Curiosamente, esto lleva a una suerte de deificación que atribuye al director una suerte de omnipotencia cinematográfica; concepto totalmente inverso del que se tiene cuando se hacen los primeros contactos con el cine como espectador. Recuérdese que es muy común el hecho de que muchos niños —y no pocos adultos— no consiguen imaginar cuál es la función del director en una película, pues aparentemente no hace *nada*. En efecto, los actores y actrices se encargan de la interpretación, el iluminador y el operador de la fotografía, el compaginador del montaje, y así sucesivamente, sonidistas, maquilladores, escenógrafos, etc., etc. Y si cada uno de

ellos se encarga de su misión específica, ¿Qué diablos hace el director?!

Tomemos la cosa con toda la objetividad posible, y preguntémosnos, en efecto, lo más elemental.

¿Cuál es la función del director de una película?

No es fácil contestar a esta pregunta en términos absolutos, por la simple razón de que la materia cinematográfica está en permanente transformación, desde Lumière hasta hoy; y también porque las expresiones actuales abarcan un amplísimo espectro que va desde las superproducciones multimillonarias hasta los documentales unipersonales.

Es posible sintetizar esa función, sin embargo, en un denominador común que sería: asumir la responsabilidad de expresar cinematográficamente un tema determinado.

Y la forma más adecuada de ilustrar este denominador común, consiste en ejemplificarlo con algunos de sus casos más característicos. Se sabe que las primeras películas eran simples registros de la cámara cinematográfica, inmóvil frente a la realidad que captaba. *Estas fotografías animadas* cumplían una función que poco tiene que ver con el cine actual. No desarrollaban una anécdota, sino que explotaban la admiración y el asombro del público, cuyo interés se centraba en el movimiento reproducido en la pantalla; movimiento de las hojas de los árboles, movimiento de las olas del mar, movimiento de los seres numinosos, etc.

Estas primeras estampas sueltas dieron paso a lo que puede llamarse el nacimiento de la narrativa cinematográfica.

Se trataba de uno o varios breves episodios, cada uno de los cuales era tomado normalmente por la cámara fija, de manera tal que se reproducía el mecanismo del espectáculo teatral: un punto de vista fijo del espectador (la cámara), observando un escenario (el espacio tomado por la cámara, abarcando una serie de personajes de cuerpo entero representando una escena), en el que se desenvolvían una sucesión de cuadros con diversos decorados, contando una historia.

Los próximos pasos se orientaron decididamente al descubrimiento y aplicación de recursos específicos del cine: movilidad de la cámara; diversificación de los encuadres en beneficio del énfasis narrativo, utilizando primeros planos, planos medios, etc.; desdoblamiento del relato por medio de

las acciones paralelas; alteración de los tiempos reales con los recursos del montaje y de los *raccontos*; posteriormente, el sonido multiplicó las posibilidades creativas.

Se llegó así, en las décadas del treinta y del cuarenta, al establecimiento de un lenguaje cinematográfico clásico, utilizado con pocas variantes en todo el cine mundial, y que respondía a una concepción industrialista y comercial. Las películas eran productos fabricados en gran escala para servir de entretenimiento, proyectar la imagen de los países productores a todo el mundo consumidor, y devenir utilidades.

El papel del director variaba entre el de un simple engranaje pasivo del mecanismo de producción, hasta el de una gran responsabilidad creativa. En cualquiera de los extremos, sin embargo, su tarea enfocaba fundamentalmente la relación cámara-realidad, guiando el ojo del espectador, construyendo o reconstruyendo el microcosmos fílmico.

En ese período quedan fijados ciertos principios de construcción que aún hoy suelen condicionar las capacidades creativas.

Algunos principios clásicos de construcción

Plano y contraplano: se trata del clásico sistema que enlaza con tomas opuestas, los distintos fragmentos de una misma escena. Los casos más comunes se refieren a la relación entre distintos personajes: diálogos, peleas, etc. En efecto, cuando la cámara debe tomar, alternadamente, los diversos sectores o individuos que configuran una escena, la posición de cada uno de ellos dentro del cuadro debe enlazarse con fluidez en el relato, toma tras toma. Si el personaje A, por ejemplo, comienza viéndose a la derecha del cuadro y el personaje B a la izquierda, conviene que esa ubicación relativa no se modifique al cambiar la toma, y que, si el primero mira a la izquierda y el segundo a la derecha, la dirección de sus miradas se mantenga aunque en alguna de las tomas sólo se vea uno de los dos personajes. De esa manera, un plano que toma a B, y su contraplano que toma a A, establecen una relación directa entre sí, ligando a los dos personajes, aunque uno haya sido filmado en Tucumán y el otro en Mongolia.

Entradas y salidas de campo: también ésta es una convención tendiente a unificar psicológicamente los dis-

tintos trozos de películas que, como se sabe, a menudo se filman sin relación cronológica y en los lugares más dispares. Comencemos advirtiendo que se llama campo, a la porción del espacio captada por la cámara; es decir, a todo lo que se ve en la pantalla. Los personajes viven y se mueven dentro del cuadro —o sea el campo de la cámara— y también entran y salen de cuadro de campo. El personaje C, por ejemplo se levanta de una silla del comedor y sale por la izquierda, a la toma siguiente, C entra en campo, ya en la cocina, para servirse una fruta. Si C entra por la derecha, el movimiento anterior parecerá tener una continuidad lógica. Si C entra por la izquierda esa continuidad parecerá quebrada.

Trayectoria de los personajes: la necesidad de condensar el tiempo real en un tiempo cinematográfico útil, hizo necesario eliminar las etapas prescindibles. Si el personaje D, por ejemplo, debía peinarse frente al espejo en el cuarto de baño, ponerse el abrigo en el vestíbulo, abrir la puerta de su casa, salir a la calle y subir a un automóvil, se condensaba esa acción tomando los momentos significativos enlazándolos de manera tal que el movimiento general resultara lógico. Por ejemplo: Toma 1 — C se peina y sale de campo por izquierda. Toma 2 — Ya dentro del cuadro, en el vestíbulo, C da el último paso junto al perchero (siguiendo el movimiento hacia la izquierda), se pone el abrigo y sale de cuadro por derecha. Toma 3 — Siguiendo el movimiento hacia la derecha, pero ya dentro del cuadro, C abre la puerta y sale por derecha. Toma 4 — se ve el auto-

móvil sólo. C entra en cuadro por derecha, abre la portezuela y entra. Como se verá, en cada toma se ha eliminado una parte de la trayectoria de C, cuidando que su movimiento tenga una continuidad, alternando, al mismo tiempo, el mecanismo que hace que cuando salga de cuadro en una toma, esté ya dentro de él en la siguiente. Esta brevísima ausencia de C entre toma y toma permite "aceptar" visualmente la eliminación de los pasos intermedios. Todas estas convenciones del lenguaje cinematográfico —y otras— obedecían a la necesidad de reducir al mínimo las dificultades de "lectura" de una película, llevándola a constituirse en una mercancía masificada del entretenimiento, producida en serie para un espectador pasivo en todos los niveles y todos los ámbitos geográficos. Y esa forma, además, expresaba cabalmente el contenido de la inmensa mayoría de la producción:



anécdotas convencionales alejadas de la vida real.

Esto no impidió, naturalmente, las excepciones. Grandes obras fueron construidas, pero fueron sólo eso: excepciones.

El papel del director, en ese contexto, con mayor o menor talento, con mayores o menores libertades creativas, se redujo a formar parte del engranaje de la industria y la producción, sirviéndolo.

Transformaciones y responsabilidades: las transformaciones del lenguaje cinematográfico luego de la segunda guerra, insinuadas al principio tímidamente, obedecieron, no sólo a modificaciones de tipo expresivo, sino también a la necesidad de que las películas participaran o testimoniaran los grandes problemas reales de su tiempo. El neo-realismo italiano, por ejemplo, modificó el concepto de in-

terpretación y puesta en escena, la iluminación y el montaje, pero, por encima de todo, ello, dio cuenta de una nueva responsabilidad del cineasta, de un nuevo rol del director, preocupado por las condiciones reales del mundo en que vivía, queriendo transmitir esa preocupación al espectador, ayudarlo a verse a sí mismo y a sus contemporáneos. En los años más recientes, las grandes posibilidades técnicas, abiertas por las películas más sensibles, las cámaras más livianas, los sistemas de grabación más simples, el 16 milímetros, el color, etc., se integraron naturalmente en un proceso acelerado de transformación del lenguaje y el rol del director.

Simultánea o alternativamente, los movimientos de la cámara se hicieron más libres porque el operador podía llevarla en mano; los intérpretes profesionales o los ocasionales pudieron actuar sin trabas espaciales y temporales porque las tomas se hicieron más largas, la profundidad de foco mayor y

las necesidades de iluminación se redujeron al mínimo; el montaje pudo recurrir a un armado más imaginativo para un espectador más lúcido; el director se hizo más *autor* de la totalidad del film, se redujo la necesidad de equipos complicados, y se aumentaron las posibilidades de dirigirse a sectores concretos de público a través de circuitos de exhibición menos convencionales: universidades, sindicatos, salas de arte, etc.

Sería necesario que todo este proceso se acompañara con una clarificación del verdadero papel jugado por el director, sacándolo de un olímpo absurdo para llevarlo a su concreta e ineludible condición de hombre. Un hombre como los demás, pero también responsable del manejo de una de las herramientas más poderosas para comunicarse con los demás hombres: el lenguaje cinematográfico.

S.F.

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



MARLON BRANDO

N ACIDO en Omaha, Nebraska, 3 de abril de 1924. Estudió en Illinois, en Minnesota y en California. En 1943 comenzó a residir en New York, donde fue destacado alumno del Actor's Studio. Su carrera teatral, durante 1943-47, comprende papeles en *Bobino* (Stanley Kauffman), *Hannele's Way to Heaven* (Gerhart Hauptmann), *Twelfth Night* (Shakespeare), *I Remember Mama* (John Van Druten), *Truckline Cafe* (Maxwell Anderson), *Cándida* (G.B. Shaw), *A Flag Is Born* (Ben Hecht), *A Streetcar Named Desire* (Tennessee Williams). En 1950 actuó en televisión para programas de la NBC; después pasó a Hollywood. Los siguientes son sus films como intérprete. Títulos castellanos y fechas de estreno corresponden a Buenos Aires.



Marlon Brando

- 1950 - **THE MEN** (Vivirás tu vida), dir. Fred Zinnemann, con Teresa Wright, Everett Sloane; estr. agosto 1951;
- 1951 - **A STREETCAR NAMED DESIRE** (Un tranvía llamado Deseo), dir. Elia Kazan, con Vivien Leigh, Karl Malden, Kim Hunter; estr. abril 1953;
- 1952 - **VIVA ZAPÁTA!**, dir. Elia Kazan, con Jean Peters, Anthony Quinn; estr. marzo 1954;
- 1953 - **JULIUS CAESAR** (Julio César), dir. Joseph L. Mankiewicz, con James Mason, Louis Calhern, John Gielgud, Greer Garson; estr. abril 1955;
- 1953 - **THE WILD ONE** (El salvaje), dir. Laslo Benedek, con Mary Murphy, Robert Keith, Lee Marvin; estr. octubre 1957;
- 1954 - **ON THE WATERFRONT** (Nido de ratas), dir. Elia Kazan, con Eva Marie Saint, Rod Steiger, Lee J. Cobb, Karl Malden; estr. setiembre 1955;
- 1954 - **DESIREE**, dir. Henry Koster, con Jean Simmons, Merle Oberon, Michael Rennie; estr. junio 1956;
- 1955 - **GUYS AND DOLLS** (Ellos y ellas), dir. Joseph L. Mankiewicz, con Frank Sinatra, Jean Simmons, Vivian Blaine; estr. enero 1957;

- 1956 - **THE TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON** (La casa de té de la luna de Agosto), dir. Daniel Mann, con Glenn Ford, Machiko Kyo, Eddie Albert; estr. setiembre 1957;
- 1957 - **SAYONARA**, dir. Joshua Logan, con Miiko Taka, Red Buttons, Patricia Owens, Ricardo Montalban; estr. abril 1959;
- 1958 - **THE YOUNG LIONS** (Los dioses vencidos), dir. Edward Dmytryk, con Montgomery Clift, Dean Martin, Maximilian Schell; estr. junio 1959;
- 1959 - **THE FUGITIVE KIND** (El hombre de la piel de víbora), dir. Sidney Lumet, con Anna Magnani, Joanne Woodward, Maureen Stapleton; estr. setiembre 1960;
- 1960 - **ONE-EYED JACKS** (El rostro impenetrable), dir. Marlon Brando, con Karl Malden, Pina Pellicer; estr. abril 1962;
- 1962 - **MUTINY ON THE BOUNTY** (Motín a bordo), dir. Lewis Milestone, con Trevor Howard, Richard Harris, Hugh Griffith; estr. marzo 1963;
- 1962 - **THE UGLY AMERICAN** (El americano feo), dir. George Englund, con Eiji Okada, Sandra Church, Pat Hingle; estr. octubre 1963;

- 1964 - **THE BEDTIME STORY** (Dos seductores), dir. Ralph Levy, con David Niven, Shirley Jones; estr. febrero 1965;
- 1965 - **MORITURI**, dir. Bernhard Wicki, con Yul Brynner, Janet Margolin, Trevor Howard; estr. noviembre 1965;
- 1965 - **THE CHASE** (La jauría humana), dir. Arthur Penn, con Jane Fonda, Robert Redford, Angie Dickinson; estr. agosto 1966;
- 1966 - **THE APPALOOSA** (Siempre hay un amanecer), dir. Sidney J. Furie, con Anjanette Comer, John Saxon, Emilio Fernández; estr. febrero 1967;
- 1966 - **A COUNTESS FROM HONG-KONG** (La condesa de Hong-Kong), dir. Charles Chaplin, con Sophia Loren, Tippi Hedren, Sydney Chaplin; estr. junio 1967;
- 1967 - **REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE** (Reflejos en tus ojos dorados), dir. John Huston, con Elizabeth Taylor, Brian Keith, Julie Harris; estr. febrero 1968;
- 1968 - **CANDY**, dir. Christian Marquand, con Ewa Aulin, Richard Burton, Charles Aznavour; estr. agosto 1971;
- 1968 - **THE NIGHT OF THE FOLLOWING DAY** (La noche del día siguiente), dir. Hubert Cornfield, con Richard Boone, Rita Moreno, Pamela Franklin; estr. marzo 1969;
- 1968 - **QUEIMADA!**, dir. Gillo Pontecorvo, con Evaristo Márquez, Renato Salvatori; estr. marzo 1971;
- 1970 - **THE NIGHTCOMERS** (Los que llegan con la noche), dir. Michael Winner, con Stephanie Beacham, Harry Andrews, Thora Hird; estr. agosto 1972;
- 1971 - **THE GODFATHER** (El padrino), dir. Francis Ford Coppola, con Al Pacino, James Caan, Richard Castellano; estr. julio 1972;
- 1972 - **ULTIMO TANGO A PARIGI** (El último tango en París), dir. Bernardo Bertolucci, con María Schneider, Jean Pierre Leaud; estr. octubre 1973.

Notas:

- 1) En 1953 se anunció que Brando protagonizaría *The Egyptian*, pero rechazó ese papel y fue sustituido por Edmund Purdom;
- 2) *One-Eyed Jacks* fue el único film dirigido por Brando;
- 3) *Mutiny on the Bounty* fue dirigido inicialmente por Carol Reed, luego sustituido por Milestone;
- 4) En 1966 los hermanos David y Albert Maysles dirigieron un corto metraje titulado *Meet Marlon Brando*.
- 5) Brando obtuvo dos veces el Oscar de la Academia, por *On the Waterfront* y *The Godfather*. Asimismo fue candidato a ese premio por *A Streetcar Named Desire*, *Viva Zapata*, *Julius Caesar* y *Sayonara*.

MATERIALES Y SERVICIOS

CP-16 y CP-16/A

Cinema Products Corporation —tecnología al servicio de la creatividad— hace mérito al epígrafe mediante la presentación de una nueva cámara insonora 16mm, la CP-16 y la CP-16/A. Cinema Products se caracteriza por el diseño y producción de accesorios decisivos en la cinematografía actual: el J-4 "Joy Stick" (unidad eléctrica para objetivos zoom) y el SRP (Silent Pellicule Reflex) el ultimísimo sistema reflex, posterior al obturador espejado y al sistema de bloque prismático, con riesgosas distorsiones cromáticas y anastigmáticas. Estos nuevos y utilísimos elementos han sido distinguidos por premios y menciones al aporte tecnológico por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood y se deben, entre otros, al esfuerzo de Ed. di Giulio a quien hay que atribuir el originalísimo diseño de estas cámaras.

Tanto la CP-16 como la CP-16/A se caracterizan como cámaras 16mm para sonido directo, en mano y de franco apoyo en el hombro, de enorme capacidad de servicio —chasis de 120 y 360m— simplicidad y extremada funcionalidad aunados a un excelente construcción. Aún cuando ambos modelos permiten simultáneamente el rodaje de imagen y sonido sincrónico por el sistema de **señal piloto** (sin conexión por cable) la CP-16/A puede también hacerlo sobre pista magnética incorporada a la emulsión reversible 16mm, con una particularidad sobre los equipos anteriores: el sistema de amplificación está incorporado al mismo cuerpo de la cámara pensando, con 120m de película y zoom Angénieux 12x10 (12-120mm) solamente 7,600 Kg; apenas 400 gr. más que la CP-16, que como se señaló hace sonido solamente por el sistema **double**, con grabador cinta lisa (tipo Nagra).

Estas características y la total fiabilidad en su manejo permiten al operador librado a su sola iniciativa abarcar el complejo trabajo del registro de imagen y sonido en las filmaciones de actualidad para TV y el documental testimonial.

Ambos modelos tienen un perfil constructivo común, incorporando tanto sus partes esenciales —batería nickel— cadmio, óptica zoom Angénieux, chasis tipo Mitchell de 120 o 360m, etc., como sus accesorios —zoom eléctrico Joy Stick, fotómetro-diafrag-



G P-16 completa con chasis de 120m. y objetivo zoom 12-120.

ma automático; soporte micrófono y cuarzo para iluminación, etc. por un sistema de encastres modulares, rápidos y seguros. El arrastre de la película se realiza por una grifa de acero templado comandada por un movimiento sinusoidal intermitente que recibe el film guiado por una serie de rodillos de acero inoxidable que garantizan el foco en el plano de exposición; la platina, también de acero inoxidable, es fácilmente desmontable para su limpieza. El nivel de ruido del equipo es muy bajo (31 dB a un metro de distancia) consecuencia del sistema reflex óptico que permite obviar el obturador espejado, procurando además una fiel visión continua del encuadre, libre de **parpadeo**. El zoom Angénieux, vinculado a la cámara por una montura a rosca (tipo C) dispone de una virola de encastre destinada tanto a fijar el sistema óptico en su correcta posición como a impedir la transmisión al cuerpo exterior de ruidos del sistema mecánico de tracción.

El visor lateral —extremadamente luminoso y de gran ampliación— puede

admitir tres posiciones (22,5o., horizontal o 45o.) para mejor apoyo del ojo del operador. Tiene puesta a foco por círculo cnetrado y por prismas con definición total en todo el cuadro: una retícula TV marca el área de seguridad para el encuadre.

Ambos modelos pueden solicitarse para 24 ó 25 cuadros por segundo o 24 y 25 cuadros por segundo y mediante control por llave, cadencias adicionales de 36 c/s y 37,5 c/s; el obturador giratorio de 173o. (1/50 seg.) puede, a pedido obturar a 180o. ó a 144o. para Kinescope. El filtro de gelatina, por corredera, detrás del objetivo.

La empuñadura ajustable y desplazable permite posiciones de arco (90o.) para mejor manejo y sostén de la cámara en mano; el botón de marcha está incorporado a la base de la empuñadura, independiente de otro ubicado en la parte posterior de la cámara.

El motor de arrastre —tanto para el modelo CP-16 como para el CP-16/A— es de corriente continua cuya velocidad constante está rigurosamente controlado por un circuito a cristal: el oscilador está compensado para lograr un perfecto sincronismo en la grabación por el sistema de **señal piloto** en grabador sin conexión por cable con la cámara y tiene capacidad suficiente para operar con el chasis de 360m y aún en bajas temperaturas. Si por alguna circunstancia se perdiera el sincronismo una luz roja, visible al operador, señala inmediatamente el **fuera de sincro**.

La batería Nicad (NC-4) alimenta tanto el motor de arrastre y bobinado en el chasis como el sistema de grabación en el modelo CP-16/A (así mismo, el CdS accesorio) una carga completa es suficiente para el rodaje entre 1000 y 1400m, pudiendo recargarse en la misma cámara (con conexión línea monofásica alterna de 115 a 230 Volts, 50 ó 60 Hz o fuera de ella — 14 horas una carga

PREFERIDA POR LOS REALIZADORES DE AVANZADA

Beaulieu R 16

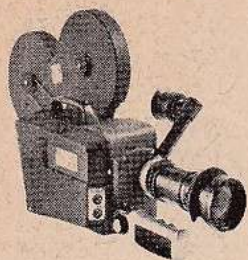
LA FILMADORA LIVIANA COMPACTA, TOTALMENTE TRANSISTORIZADA, CON GRABACION SINCRONICA DE SONIDO.

Beaulieu

A. RUBIO importación
25 de Mayo 786 - 5° P. 38
T. E. 31-4249 - BUENOS AIRES

Veála funcionar! nuevo folleto en castellano en color

tecnología de equipos



GP 16/A completa con chasis de 120m y objetivo zoom 12-120.

completa. La cámara puede rodar directamente alimentada por la fuente alterna a través del cargador y se dispone además, como accesorio de cargadores múltiples.

El modelo CP-16 puede modificarse en fábrica para realizar sonido directo en pista magnética incorporada por el sistema de grabación Crystasound, similar al usado por el modelo CP-16/A. Ambos pueden obtenerse con el cuadro Super 16: no podía pedirse menos de una cámara que se ubica a la vanguardia del paso 16mm por su avanzada tecnología. Es uno de los primeros modelos originales de fábrica que sirve a esta opción destinada a tanta trascendencia en los proyectos del nuevo cine no solo para la realización documental sino para las más ambiciosas y complejas formulaciones del lenguaje cinematográfico en producciones que pretendan, además, acceder por la ampliación a 35mm a los circuitos tradicionales.

Todos los modelos pueden ubicarse sobre trípode mediante sólidas roscas en su base con los pasos standard de 3/8" y 1/4". Maleta de transporte en fibra, madera compacta y refuerzos metálicos para la cámara completa, con tres chasis de 120m y valija adicional para 3 chasis suplementarios de 120m.

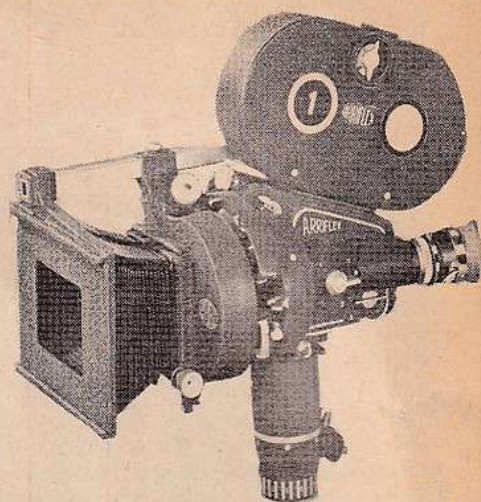
(Importador Rayo Electrónico — Avda. Belgrano 990 6o.P).

Arriflex 35 IIC

Arriflex es, por sus características técnicas y robustez, la cámara 35mm por antonomasia: las actuales condiciones del rodaje en escenarios reales (con sonido a posteriori, por doblaje en estudio) han cimentado su creciente utilización profesional; en el orden documental 35mm es prácticamente indiscutible.

Arriflex (Arnold & Richter, Alemania Occidental) es además, el caso de un diseño y concepción básicas de notable permanencia: aparece con la filmación documental de las Olimpiadas de Berlín del año 36 —realizado por Leni Riefenstahl— concebida como cámara de extrema agilidad y rapidez en el trabajo. Sus características no se han modificado desde el comienzo: cámara reflex por obturador espejado, torreta de objetivos a revólver, chasis para 60 y 120m de película, motor de velocidad variable y motor constante, alimentados por batería. Al cuerpo básico —por sus particularidades modulares— se han agregado en los sucesivos modelos todos los adelantos de una avanzada tecnología que han procurado a Arriflex una creciente versatilidad, con un nivel de calidad nunca discutido. En óptica, Arriflex ha incorporado los objetivos zoom y los anamórficos; en motores, los servo a cristal de riguroso sincronismo. Los blimp para 120 y 300m —con comandos exteriores— la convierten en la clásica cámara para el sonido directo con o sin conexión con el grabador a cinta lisa (señal piloto). El modelo BL 35mm (puesta a prueba en los Juegos Olímpicos de Munich del 72) iniciará la nueva generación de cámaras 35mm insonoras, livianas y con apoyo directo en el hombro del operador. ARRI fabrica y diseña, además, copiadoras y reveladoras múltiples, mesas de montaje y grabadores sincrónicos, etc.; desde sus comienzos a la fecha alrededor de 15.000 cámaras Arriflex 16 y 35mm han salido de la planta.

El modelo básico en uso en la actualidad es el 35mm II C y sus variantes: el 35 IIC-BV (con obturador variable); el 35mm II C- HS (alta velocidad, de 0 a 80 c/s). El modelo II C acepta blimps (carcaza insonora) para 120 y 300m. La variante 35mm C/T permite el arrastre de dos perforaciones por cuadro (en vez de las cuatro del cuadro convencional) con máscara en la ventana y en el visor para el rodaje por el procedimiento Techniscope, llamado a notable desarrollo en nuestra cinematografía.



Arriflex modelo 35 II C

El modelo 35 II C es una típica cámara en mano concebida como modelo universal: la utilización profesional en filmaciones convencionales (con o sin sonido directo) no excluye particulares prestaciones científicas (micro, macro, rayos X, etc.) y las más variadas en procesos industriales.

El sistema reflex por espejo de 180o. (magnificación de la imagen en el visor, 6,5x) permite, aún en las condiciones más difíciles de bajo nivel de iluminación una clara visión continua, exenta de problemas de paralaje, sin inversiones laterales ni verticales y con igual definición que en el plano focal; el modelo acepta, con visión plena, el cuadro Cinemascope y pueden utilizarse, alternativamente, despulidos con distintas marcas para el cuadro standard: formato TV, panorámico 1:1,66 (panorámico europeo), 1:1,85 (panorámico americano), anamórfico tipo sonido óptico, etc. El visor comporta un anillo de corrección para el cameraman de (+ o -) 5 dioptrías.

La torreta de objetivos dispone de tres encastres a bayoneta de rápida y segura ubicación de los objetivos en el eje óptico del formato: admite angulares extremos (9,8mm) a tele-objetivos prácticamente ilimitados: para el zoom 25-250mm (Angénieux) como para los objetivos pesados (anamórficos) o extremos (mayores de 300mm) dispone de soportes especialmente fabricados para el modelo. El parasol metálico está diseñado para soportar las condiciones más adversas del rodaje en exteriores: dispone, además, de un parasol a fuelle extensible: ambos permiten el uso de filtros convencionales 75x75mm (3x3'), como así mismo filtros graduados.

Para Artículos
en
FOTO y CINE

Consulte Sin
Compromiso

en

CENTRO
FOTOGRAFICO

ARIEL

BROWN 657 QUILMES

tecnología de equipos

La guía para el film y el sistema arco (por bucle) asegura el perfecto centrado vertical y horizontal en la ventanilla de exposición, sin alternación alguna en su apoyo totalmente plano: el sistema cuenta con presores laterales y una platina con presión regulable. La grifa juega una parte substancial en la precisión y fijeza del cuadro (IIC/BV) puede fijarse para la toma en posiciones de 15o. entre 0o. a 165o.: todo abierto a 24 ó 25 cuadros por segundo la obturación es equivalente a 1/48 de segundo. El tacómetro tiene un rango entre 0 y 50 cuadros por segundo y está colocado en la parte posterior del cuerpo de la cámara. La Arriflex II C opera entre 12 y 16 Volts, corriente continua suministrada por una batería nickel-cadmio recargable. El chasis de 120 m permite filmaciones marcha adelante y marcha atrás.

Hay una gran cantidad de motores (fuera del standard con velocidades regulable por reóstato): **constante** (con control transistorizado) a 24 ó 25/seg; motor **sincrónico trifásico** 380 Volts/50 ciclos para 24 ó 25 c/s., con alimentación alternada. Para operar con el **blimp** dispone de motor corriente continua 24 Volts para 24 c/s y motor con accesorios para obturación cuadro a cuadro. Todos los motores se cambian en una simple y rápida operación en el terreno mismo de rodaje.

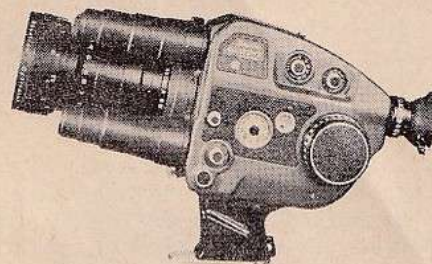
La cámara dispone de baterías, cargadores y trípodes adecuados a cada situación; merece destacarse la batería nickel-cadmio a cinturón y la cabeza del trípode a fricción con bocha para la rápida puesta a nivel.

Los modelos **35 IIC** y **IIC/BV** admiten incorporar a su propio cuerpo un generador de **tono piloto** para la filmación con sonido sincrónico (grabador cinta lisa como el ARRIVOX-TAND-

BERG) mediante conexión por cable, Modelos **IIC (P+St)** y **IIC/BV (P+St)** incluyendo **start** de marcación sincrónica por velado de fotograma completo.

La maleta de cámara (varios modelos) a prueba de golpes y polvo, es extremadamente robusta, revestida por aluminio martillado para preservar el interior libre del calor exterior.

VENDE-CINE CENTER
Lavalle 1910 - Ps. As.)



Beaulieu 4008 ZMII

El 8mm —y su versión actualizada el Super 8mm— con la definitiva profesionalización del 16mm asume el interés del campo **amateur**; sin embargo esta calificación no implica hoy necesariamente menoscabo sobre todo cuando

canaliza intereses trascendentes por la real significación de sus objetivos. Además fuera del país y en nuestro propio medio se acrecientan día a día los servicios de procesados, sonido y duplicación que amplían su uso a sectores de la investigación —científica y técnica— aplicación a la industria y, finalmente, la experimentación del lenguaje para el cine testimonial como para las complejas resoluciones narrativas. En el orden específico de la cinematografía profesional (16 y 35mm) el paso permite agilmente y a bajo costo entrenamientos y eficientes pruebas previas. En muchos aspectos el paso reducido (hoy el Super 8mm como anteriormente el 16mm) permiten avisorar el inmediato desarrollo de los pasos **profesionales** en sus aspectos técnicos y realizativos.

Ante esta perspectiva cierta se ubica la **Beaulieu 4008 ZM II**, un verdadero alarde de diseño y construcción de la moderna industria cinematográfica francesa: algo así como un bolígrafo-estilográfica para la escritura fílmica. La cámara completa con 15m de película Super 8mm pesa 1.500 gr; dimensiones: longitud máxima 260mm; altura máxima, 170mm; espesor 70mm. La miniturización y la electrónica explican su peso y tamaño.

El visor reflex sobre cristal esmerilado es de tipo **pantalla gigante** con una ampliación x27: esta enorme ampliación es consecuencia del obturador a guillotina a 45o. del plano focal, espejado en su cara anterior, que permite enviar al sistema del visor la misma cantidad de luz que llega a la ventana de impresión, sin desmedro ni de la visión ni de la exposición; además, con solo accionar un botón el objetivo zoom asume su posición de tele a plena apertura para facilitar la puesta a foco. El visor incluye una aguja testigo de la carga del acumulador,

(Pasa a página 40)

ESTACIONAMIENTO GRATUITO
CANGALLO 1955

Mecánica Fotográfica de Precisión

NUEVA DIRECCION
Y ATENCION
AL PUBLICO

C. de los Pozos 33 (Subsuelo)

DIEZ CALVO S.R.L.

Cangallo 1938 - 46-1503
Horario: 8 a 18.30

ILUMINACION: Alternativas de una técnica cinematográfica

EN el país, la transmisión de informaciones y experiencias —sobre todo en la rama técnica— en sus líneas fundamentales, se ha operado siguiendo el esquema de las grandes industrias cinematográficas extranjeras, lo que equivale a decir, en el contexto del propio ámbito empresario: también entre nosotros la información se amparará en los *secretos* profesionales y en el *escalafón* sindical y por último, en la resolución de los talentos individuales... con la sola diferencia que la tal industria nacional —si alguna vez existió— no tuvo otro desarrollo que el que le permitieron algunas transitorias coyunturas, como el primer período del sonoro —en que el idioma nacional privilegia, por corto tiempo ciertamente, las cinematografías propias— y en el período final y de inmediata posguerra, coincidente con las legítimas aspiraciones del gobierno popular.

Sin embargo, la década del 60 volverá a confirmar la regla: las excepciones —algunas discutibles, incluso, en una perspectiva histórica— de la llamada generación del 60 (que alcanzó como era natural órdenes técnico-realizativas) no tuvieron la vertebración y la continuidad que todo proceso cultural requiere. Y esta imposibilidad de alcanzar una realización cinematográfica continuada no puede ser solamente atribuible a las fallas —que por lo demás existieron— en la reglamentación de una ley (Instituto Nacional de Cinematografía) o en supuestas carencias individuales en los realizadores ya que más que causa son efecto, consecuencia de una falencia mayor: la ausencia de un proyecto nacional autónomo del que éste, el de los medios de comunicación no es más que un subcapítulo de un acápite mayor: la dependencia no puede entrañar otra condición que la *alienación* en el

orden de la cultura puesto que, con la variante equívoca de la sociedad de consumo, es el reaseguro del subdesarrollo. Hoy se sostiene que el subdesarrollo no es una etapa de desarrollo incipiente sino que —dado que las distancias tienden a abismarse— es algo así como la otra cara, insoslayable (el "contracampo", diríamos en cine) del desarrollo de otros, que nos obliga a ser consumidores pasivos y no productores de bienes y servicios esenciales.

¿Es acaso la cultura, la cultura cierta, esa que explica, expresándolo, al presentir el futuro, el pasado y el presente de un pueblo, artículo superfluo, no esencial?

En los últimos años en nuestro país (y en algunos otros de Latinoamérica) se han diseñado propuestas de variado origen destinadas a encausar una cinematografía adulta, frecuentemente balbuceante como cuadra al intento de ordenar el desorden de apetencias, aspiraciones, las apremiantes evidencias de la realidad, en fin. A este desarrollo han confluído gestiones grupales al amparo de talleres cinematográficos, carreras en la especialidad en universidades nacionales y privadas, sin excluir la espontánea práctica genuina del documental o la menos gratificante del film publicitario, casi todos con el agobio de frondosas teorías que procuraban disculpar una práctica escasa, por todo lo señalado.

Sin embargo, esta producción —por las distintas vertientes, social, cultural, política en fin— toma contacto, a lo largo del tiempo con el propio público mediante circuitos no tradicionales de los cineclubes, las escuelas y universidades, los sindicatos y sociedades populares. En encuentros nacionales y extranjeros se los identifica —frecuentemente por oposición— como el esperado cine nacional, siendo ex-

ponente de un lenguaje que inclusive en el orden internacional inaugura pautas de relaciones dinámicas con el espectador, inusitadas en el cine de consumo, restituyendo para el film las condiciones de enriquecimiento de la auténtica cultura.

Estos films realizados, por lo general, con la sola ayuda de la necesidad han permitido renovar o reinventar métodos y procedimientos técnicos, a veces, ya conocidos, por carecer de una coherente información. Sin embargo permitieron experiencias concretas que reflexionadas en la transmisión grupal y la práctica colectiva de la realización (entonces si, incondicionada) permiten algunos modestos pero decisivos desarrollos autónomos).

Corresponde reconocer que muchos de estos trabajos se insertaron en una tradición del mejor profesionalismo independiente, al conformar, con significativas ventajas, equipos comunes con integrantes de la referida industria (SICA): la experiencia y pericia técnica de algunos de estos profesionales no solamente aportó soluciones de rutina sino que encontró, a su vez, en el nuevo ámbito, condiciones más favorables a su propio desarrollo y afirmación. Esto es particularmente válido no solamente para el personal técnico de rodaje (directores de fotografía, cameraman y ayudantes, asistentes de dirección, jefes de producción, sonidistas, compaginadores, etc.) sino que también para todos los escalones técnicos de los laboratorios de procesados y sonido. Capítulo aparte merecen muchos de nuestros jefes eléctricos, reflectoristas, maquinistas, carpinteros de filmación, etc., cuyo rendimiento y entusiasta participación en las tareas corresponde a un alto nivel de eficiencia comparable y frecuentemente superiores, a los *standards* del nivel internacional.

Imagen cinematográfica

En esta nueva perspectiva ubicamos el problema de la realización de la imagen cinematográfica; sus particularidades están implícitas en el planteo de los claros objetivos del film y su realización por equipo integrado. Esto implica rehusar las clásicas divisiones del trabajo tanto como el perfeccionismo prolífico del profesionalismo industrial.

Corresponde ubicar la fotografía cinematográfica en el complejo técnico del film: independientemente de la valoración de la imagen, es decir, más allá de la importancia que se asigne a la imagen en la economía expresiva del film, la fotografía cinematográfica es la primera evidencia no literaria del film y mientras subsista el sistema actual de registro por emulsiones sensibles el rodaje de imagen es irreversible: queda tal cual se realizó, con ligeras modificaciones en el proceso; tanto el sonido, como el mismo montaje, pueden y suelen tener alternativas de cambios, sin por esto trabar o frustrar los objetivos de realización: más bien lo contrario, puesto que el carácter de estas actividades permite evaluar y reflexionar, en vista a soluciones propuestas, con un tiempo entre cada experiencia, decidiendo finalmente, con un gran margen de libertad. En una palabra, tanto el sonido (salvo pocas excepciones de sonido directo, en films testimoniales) como el montaje de una entera secuencia, pueden rehacerse: el mayor costo está ya generalmente previsto dado que este criterio es de norma metodológica para estas especialidades. Rehacer la imagen significa, en cambio, el fatídico RT (retoma) que además de honoroso (implica fuera del costo del material, horas o días suplementarios) es agobiante para todo el equipo, para la realización, en particular, que se suele encontrar en la difícil alternativa de hacer lo que ya se había dado por hecho: algo así como

calcarsé a sí mismo.

Gianni di Venanzo, el gran fotógrafo italiano sostenía que el fotógrafo moderno se diferencia del que no lo es porque para él **no existen imposibles**. Más allá de la temeridad de la afirmación, di Venanzo quería significar la total adherencia de la imagen a los propósitos del film; en el período clá-

sico del cine industrial el veto del fotógrafo, el **no se puede** era proverbial: esto estaba referido no sólo a una respuesta muy menguada de equipos y materiales, sino a su afán separatista del resto del film: el **iluminador** como justamente se lo llamaba —en una industria altamente competitiva— procuraba, por obvias razones su lucimiento personal.

Hoy la propuesta es inversa: la imagen forma con el film una unidad indisoluble. Una mala imagen —por incompatible con la propuesta del film— frustra un film que tal vez pudo lograrse, pero una **excelente** imagen no rescata un mal film: no hay nada más tedioso que el contemplar una serie de **buenas fotografías** no incorporadas **necesariamente** al relato.

De acuerdo a la propuesta de di Venanzo en el cine actual el fotógrafo debe caminar por el filo de la cornisa para poder ceñir plásticamente los significantes dramáticos de la acción. La iluminación, siendo importante no es como en la escenografía teatral, por ejemplo, condición final, concluyente por sí misma, puesto que la formación de la imagen en la pantalla es consecuencia de una serie de intermediaciones entre la luz, los materiales sensibles, la exposición, el medio óptico, etc. sin excluir hasta la misma estructura de producción. En conclusión, en nuestra perspectiva corresponde analizar los resultados en relación a todas las disciplinas que interrelacionadas en una unidad dinámica confluyen en la imagen fotográfica final; de ahí la relevante importancia de la sensitometría, la fotometría, la óptica y el gran capítulo del color, que alcanza por extensión, inclusive, los fenómenos de percepción.

Las obvias condiciones de usura en el uso de los materiales, impuestas por su alto costo en divisas y el rédito frecuentemente exiguo de nuestros films (consecuencia del límite del propio mercado comprimido, además, por la presión de la exhibición indiscriminada del material importado), agrega una responsabilidad adicional en su manejo. La gran industria cinematográfica es deliberadamente costosa: el despilfarro, incluso, conforma su manera de operar al autogenerar la publicitada imagen de excepcionalidad que impregna el **arte cinematográfico**. Las altas remuneraciones (actores, rea-

lizadores, personal técnico, etc.), en un particular régimen competitivo, son uno de los requisitos de exclusividad, lo que traducido al lenguaje económico de las empresas multinacionales es condicionante del monopolio. Nuestro cine, por el contrario, requiere un gran rigor en los manejos técnicos: sólo al incrementar su eficacia podrá incidir en los necesarios bajos costos de la producción; para lograr estos niveles los buenos laboratorios de procesados del país debieran poder sostener regímenes tarifarios que concurren al incremento de una producción legitimada por estos objetivos, a la par que implementar servicios en las etapas de incidencia de calidad final de los procesos, pautados por procedimientos acordes con nuestra escala de producción.

La transferencia tecnológica en esta área de la cinematografía sufrió las alternativas propias al resto de nuestras industrias, agravada, como se señaló, por la concurrencia del condicionante artístico, llegando a configurar un panorama de técnicas esotéricas, inconexas, aparentemente imposibles de formular en la sistemática coherencia inherente a toda información científica. La primera etapa consiste en desbrozar la escasa información en las fuentes —expulgándola de sus datos contradictorios— que permita a nuestros profesionales superar el juego del ludo, al que frecuentemente nos vemos conminados (damas, alguna vez) para acceder al tablero de ajedrez.

La segunda etapa habrá de orientarse hacia programas de investigación que atiendan nuestras necesidades en relación a nuestra particular escala de producción y mercado, puesto que las investigaciones de la gran industria, aparte de su lógica privacidad, no siempre son aplicables a nuestros fines. Esta misma situación se ha dado en el panorama de los últimos veinte años en el orden internacional: la ventana líquida en copadoras ópticas y los procedimientos de ampliación 16/35 mm, el super 16 mm y el techniscope en edición directa, la exposición adicional neutra en materiales alto contraste y en negativo color, etc., son algunas de las extraordinarias ventajas que abonan las perspectivas más fecundas del cine actual. Todas fueron iniciativas de grupos independientes y en vista a intereses muy particulares.

A.C.

(Viene de página 37)

reacciones de la célula fotoeléctrica de medición fotométrica (CdS) y un indicador de arrastre de la película.

La cámara es totalmente eléctrica por alimentación de batería nickel-cadmio y con una autonomía entre 8 y 12 cassettes, según se opere entre 18 c/s ó 70 c/s; las velocidades son de 2, 4, 8, 18, 25, 36, 50 y 70 cuadros por segundo. A la regulación mecánica en la cadencia, a giróspoco —más económica— Beaulieu prefirió la más costosa pero segura de la regulación electrónica a transistores que procura una total estabilidad en la marcha no solo para las velocidades marcadas sino que inclusive para las intermedias; desde 2 a 70 c/s puede, además, cambiarse en rodaje la cadencia compensando el fotómetro incorporado, automáticamente, la diferencia de densidad por el relativo cambio de velocidades de obturación.

El zoom Beaulieu Optivaron f.1.8, 6x11 (6mm-66mm) está equipado con diafragma automático de iris centrado, para no perturbar el rendimiento óptico, (Reglomatic) y para sensibilidades entre 10 a 400 ASA, recorriendo su focal completa entre 2 y 12 segundos para todo el recorrido, pudiendo modificarse en su trayecto: el parado instantáneo —inercia mecánica frecuente en los zoom eléctricos— está asegurada por un circuito de microrruptores denominados de **todo o nada**. Tanto la marcha adelante como la apertura del zoom se maneja por botonera. El desplazamiento del lente posterior del zoom permite la inmediata posición de macro para la filmación de macrocinematografía con un campo mínimo de 23,5 x 17,7mm conservando la completa utilización de la focal variable. La torreta acepta un intermediario para óptica microscopio para la filmación de microcinematografía y en reemplazo del zoom, objetivos de cámara fotográfica 35mm y 16mm con rosca tipo C.

Dispone de accesorios que permiten hacer fundidos de apertura y de cierre por obturación variable (encadenados y sobre impresiones) **cuadro a cuadro** para títulos y animación, etc.

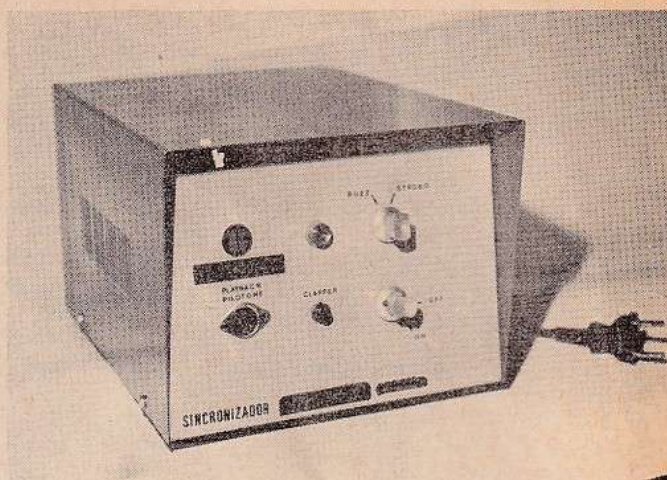
El sonido, en grabador cinta lisa, en correcto sincronismo por generación de señal piloto puede, también, realizarse por contador mediante el sistema Erlson.

La cámara y sus accesorios quedan eficazmente protegidos en su estuche de reportaje de cuero negro.

La Beaulieu 4008 ZM II tiene todas las facilidades que se puede, ambiciosamente, aspirar para una cámara profesional en los pasos mayores. (Importador A. Rubio, 25 de Mayo 786, 5o. Piso/38, Buenos Aires).

EL SONIDO SINCRONICO: UNA POSIBILIDAD EN SUPER 8

El Resolver un instrumento moderno, para la transcripción sincrónica, que se puede efectuar en la propia casa.



Filmar con sonido sincrónico fué siempre un anhelo del aficionado al super 8. Pero no todas las filmadoras ofrecidas en el mercado, podían brindar esa posibilidad. La aparición de cámaras de avanzada tecnología electrónica y características sofisticadas como la BEAULIEU 4008 permitió alcanzar ese deseo. Pero ofrecían a su vez, una serie de inconvenientes hasta lograr tener la copia proyectable perfectamente sincronizada. Varias operaciones, de las que no estaba exenta la prestación de servicios de algún laboratorio munido de los elementos que permitieran un logro perfecto, molestaban al aficionado, generalmente adepto a realizar sus trabajos con sus propias manos para darles lo que los ingleses llaman *personal touch*.

Fué uno de estos entusiastas *amateurs*, el doctor Alejandro Arbiser, quien en forma muy ingeniosa y valiéndose de elementos caseros encontró la forma de utilizar cualquier pro-

vector sonoro de super 8 de las existentes en el mercado, para obtener una transcripción perfectamente sincrónica.

Para grabar la señal de un sincronismo sobre la cinta de un grabador con destino posterior a la pista fonomagnética del film, se recurre a un grabador profesional o también a cualquier grabador común estereofónico, utilizando uno de los canales para la señal piloto que emite un sincro-generador de 50 ciclos. El problema posterior se presenta al transcribir el sonido grabado en la cinta del grabador a la pista magnética del film. El doctor Arbiser consigue de una forma ingeniosa solucionar el inconveniente con elementos caseros. Su método, entusiasma al departamento técnico de Beaulier Argentina, donde se perfecciona y se crea así un Resolver de alta eficiencia y reducido costo que brinda al amateur la posibilidad de elaborar sus trabajos en su propia casa.



Fredo Rubio de la firma Rubio Importación, en una visita a la fábrica Beaulieu con el ingeniero Marcel Beaulieu y P. E. Dorot director general de la misma.

Terror en paso reducido

Aman las películas de terror y tienen un sentido bastante inglés del humor. Cuando empezaron a hacer cine, allá por el 65, tenían una edad promedio de 11 años. Hoy, la mayoría de los componentes sigue aferrado al equipo y con ganas de realizar una película en 16 milímetros, sobre los jóvenes y su problemática social.

Leandro Bardach quién indiscutiblemente lidera el grupo, cuenta: "Filmamos toda nuestra producción en super 8. Nuestra primera experiencia fué un corto sin argumento fijo, dónde los protagonistas emulaban al gordo y el flaco". Después, y por separado, empezaron a estudiar cine con Ricardo Beccher y Néstor Paternostro. De la importancia de esos conocimientos habla claramente *La pata del mono*, un corto basado en el cuento del inglés Jacob. "Allí se respetó un guión cinematográfico y una puesta en escena correcta" dice Bardach, "Además, se repartieron las tareas. Yo dirigí, la asistencia la hizo Daniel Paninpucci y la escenografía Eduardo Grossi. Para hacer esta película alquilamos equipos profesionales y nos llevó un año terminarla". "Drácula" (1968) fué la primer



El monstruo y la bella.

producción en colores y "Frankenstein" tiene una duración de 25 minutos.

Después de eso, Alex Schulte, Norberto Macellari, Diana Kleinjan, Néstor Carecchio, Christian Schulte, Eduardo Grossi y Leandro Bardach decidieron trabajar en "Las bodas del Monstruo". Un premio, otorgado en Quilmes en el Concurso Nacional del Cine Amateur, possibilitó esta filmación que costó 2 mil pesos ley.

La película, filmada en super 8 está hecha con categoría de largo metraje. Los claro-oscuros que destacan las escenas de terror, tienen reminiscencias del expresionismo alemán. Los personajes, bien caracterizados; la escenografía, muy cuidada. En suma: una muestra de cine de terror, donde la sangre abunda y las buenas intenciones del equipo se marcan con claridad.

V.O.

ACTIVIDADES DE LOS CINE CLUBS DEL INTERIOR

SANTA FE

El Centro de Información Cinematográfica que funciona en la ciudad de Santa Fe, está subvencionado por el Fondo Nacional de las Artes y dirigido por el presbítero Oscar Edmundo Ortiz.

Este centro, ubicado en la Calle Pedro de Vega 753, Santa Fé, realiza reuniones quincenales de presentación, exhibición y debates de películas según un ciclo orgánico anual.

Este año el ciclo se tituló "Aproximación al Cine". Además, C.I.C., presenta todos los jueves por LT9 Radio General López una audición de actualidad (Ahora, Cine). Publican también una columna semanal (Si, No/Cine) en el diario El Litoral que está a cargo, también, del presbítero Oscar Edmundo Ortiz.

SAN RAFAEL

El Cine Club San Rafael, en San Rafael (Mendoza) ha comenzado sus actividades realizando un ciclo sobre el neorealismo italiano. Se han proyectado en el mes de septiembre, con gran asistencia de público, tres exponentes de esa corriente: "Dos centavos de esperanza", "Ladrones de bicicletas" y "Paysá" de Rossellini.

Como dentro de sus inquietudes se encuentra la de difundir el cine de realizadores argentinos de paso reducido (preferentemente 16 mm), solicitan por intermedio de esta revista que quienes cuenten con material lo hagan llegar o se pongan en contacto con ellos escribiendo a: Cine-Club San Rafael Avenida Mitre 41, San Rafael, Mendoza.

la imprudente corrida de telón ya mencionada (que, a veces, llega a perturbar capciosamente una escena vital) se llegó a una muestra de desprecio mayúscula: hace unos días, en una sala céntrica, se dejaron apagadas las luces luego de finalizada la proyección. Los pobres espectadores parecían zombies o ciegos sin bastón en busca de la salida.

Los programas no suelen citar las negligencias y defectos que ofrecen habitualmente las salas de cine argentinas. Por eso pensamos que una enumeración de los mismos sería útil, no sólo como advertencia para el público desprevenido, sino como toque de atención para la administración oficial.

E. S.

PROGRAMAS Y OTROS ATENTADOS TECNICOS

Una falta de respeto añeja persiste aún en la mayoría de las salas de espectáculo, argentinas. No otra cosa significa ese papel inútil y abusivo que entregan los acomodadores al público. Se los denomina *programas*. No se encuentra en ellos, ninguna forma de complemento sobre el film elegido. En cambio antes que las luces se apaguen, cualquiera puede enterarse sobre los menús de alguna cervecería cercana o dónde comprar los zapatos para la próxima temporada.

Estos espacios publicitarios no son desdeñables. Lo malo es que invaden el 99 por ciento del papel impreso. En este, ni siquiera se citan los aspectos más exteriores del film a proyectarse. Salvo calle Corrientes, que con una sobriedad justa incluyen ficha técnica y un resumen crítico (por supuesto breve y siempre elogioso pero útil como elemento aproximativo), la mayoría de estos *programas* no son sino inútiles papelitos por los cuales hay que entregar dinero.

Significan, al mismo tiempo, una prueba de subestimación elocuente.

Hay otros atentados técnicos que deberían investigarse a fondo. De un modo estricto podría decirse que, en realidad, el espectador argentino pocas veces ve el film verdadero, tal como salió del laboratorio. La razón, atribuible a un peregrino sentido del *show*, está en la costumbre de correr el telón después que comienza el film y antes que termine.

En cuanto a la imagen: objetivos que nunca tienen el foco adecuado; frecuentes diferencias de luz entre proyectores; ventanillas que cortan arriba y a los costados el fotograma original. Y en cuanto al sonido: mala reproducción frecuente (hay exhibidores que dicen alegremente: total, la gente lee los subtítulos); aceleraciones o retardos en el sincronismo que modifican el ritmo normal de 24 imágenes por segundo.

Por fin, existe otra plaga atribuible a no se sabe qué inventor o una idea no publicitada de algunos dueños de sala. A

CORREO DE LOS LECTORES

SUGERENCIAS: "...esta carta tiene tres objetivos. En primer término felicitar a los especialistas de esa revista, por el enfoque correcto, que estimo que es el que debe realizarse en materia de cine. En segundo término, solicitar a través de esa publicación, el tratamiento de temas que consoliden los conocimientos cinematográficos, sobre todo para personas que se hayan abocadas con entusiasmo al cine. Y en tercer término, pedir la investigación de la labor cinematográfica en la ciudad de Córdoba, de gran afición al celuloide."

Luis Augusto Barrera (Córdoba).

NUMEROS ATRASADOS: "...Conseguí en un kiosco de Bahía Blanca el número 2 de Filmar y Ver. Lo leí de cabo a rabo y salí al instante a la caza del número 1. En ningún kiosco de esta ciudad se encuentran ejemplares de este boom. Tampoco se conoce el nombre de la distribuidora. Concretando: quiero el número 1 y los restantes de la revista. Y les deseo que sigan adelante en esta publicación a la que considero lo mejor que he visto en temas cinematográficos."

Nicolás Domingo Ciarniello (Bahía Blanca)

FELICITACIONES: "...quiero felicitarlos por todo lo importante y bueno de esa publicación. Si continúan con la misma seriedad y responsabilidad, pienso que por fin, vamos a contar con una edición que complete el vacío que hasta ahora teníamos, en lo que a cine se refiere."

(Norberto Vera (Sta. Fe).

PRIMER CONCURSO DE CINE DE CORTOMETRAJE PARA FILMES EN 8 MILIMETROS Y SUPER 8

ORGANIZADO POR LA DIRECCION GENERAL DE ACTIVIDADES ARTISTICAS DE LA PROVINCIA DE CORDOBA

"ARGENTINA EN LA RECONSTRUCCION NACIONAL"

FICHA DE INSCRIPCION

Realizador/es: _____
 Nombre y Apellido _____
 Domicilio _____
 Localidad _____ Provincia _____
 Doc. Identidad _____ Edad _____
 Título del Film _____
 Paso: 8 mm. — Super 8 _____ Duración _____
 Tipo de Sonido _____

FIRMA _____

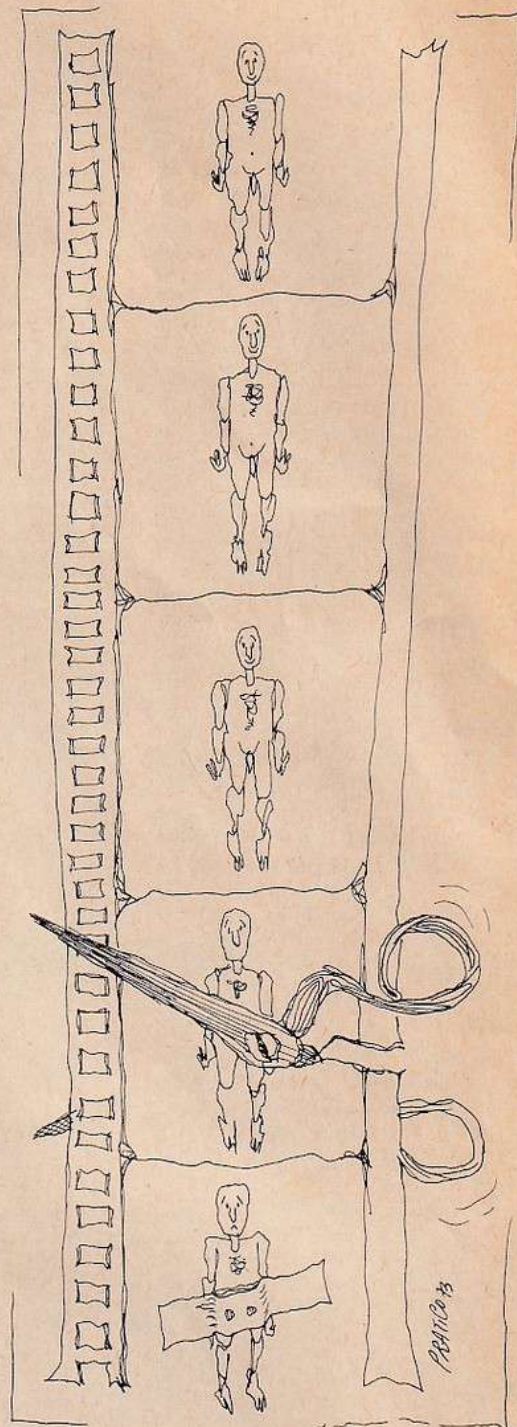
Lugar y Fecha de Inscripción: _____

EN CASO DE QUE EL REALIZADOR NO PUDIERA ASISTIR AL ACTO DE ENTREGA DE PREMIOS, SIRVASE LLENAR LA FICHA QUE SIGUE.

DATOS DE LA PERSONA DELEGADA:

Nombre y Apellido _____
 Doc. Identidad _____
 Domicilio _____
 Localidad _____ Provincia _____
 Enviar a: Dirección Gral. de Actividades Artísticas de la Provincia de Córdoba - Dpto. Cine - Avda. Vélez Sarsfield 365 - Córdoba



El reglamento de este concurso y los premios y menciones, pueden solicitarse en Filmar y Ver Avenida de Mayo 1324 1o. oficina 5.





The Directors Company Presenta a **RYAN O'NEAL**
 EN UNA PRODUCCION DE **PETER BOGDANOVICH**

LUNA DE PAPEL
 • PAPER MOON •

 **Technicolor**
 Una Pelicula Paramount
 Distribuida por Cinema International Corporation 

Jockey, la pura verdad.

