



# filmar Y Ver

4

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

JEAN  
LOUC  
GODARD:  
UN REPORTAJE  
EXCLUSIVO  
HELVIO  
SOTO:  
CINE  
LATINO  
AMERICANO



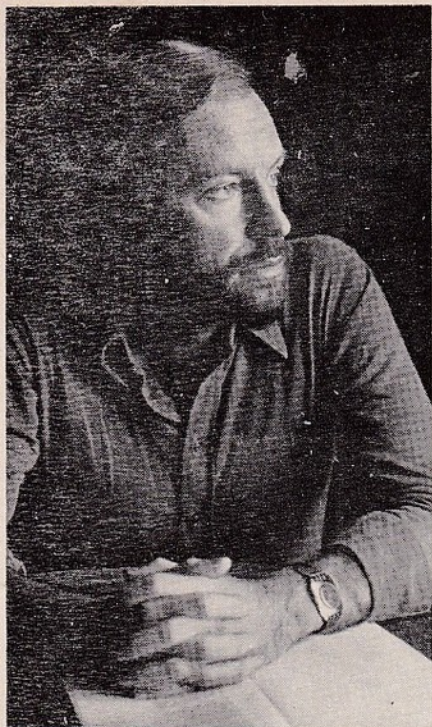
SUSAN Y JEREMY  
JESUCRISTO  
UNA MUJER  
UN PUEBLO  
CEREMONIAS

técnicas de iluminación y montaje  
AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas



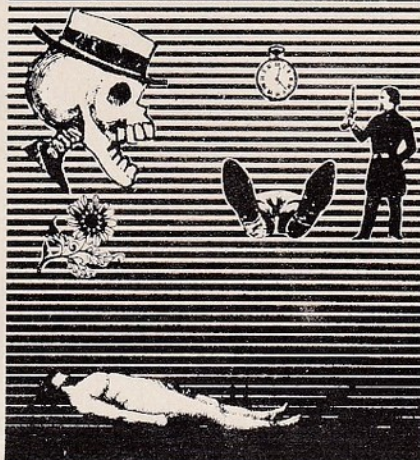
ediciones

# crisis



EDUARDO GALEANO

VAGAMUNDO



anuncia

segunda  
edición de

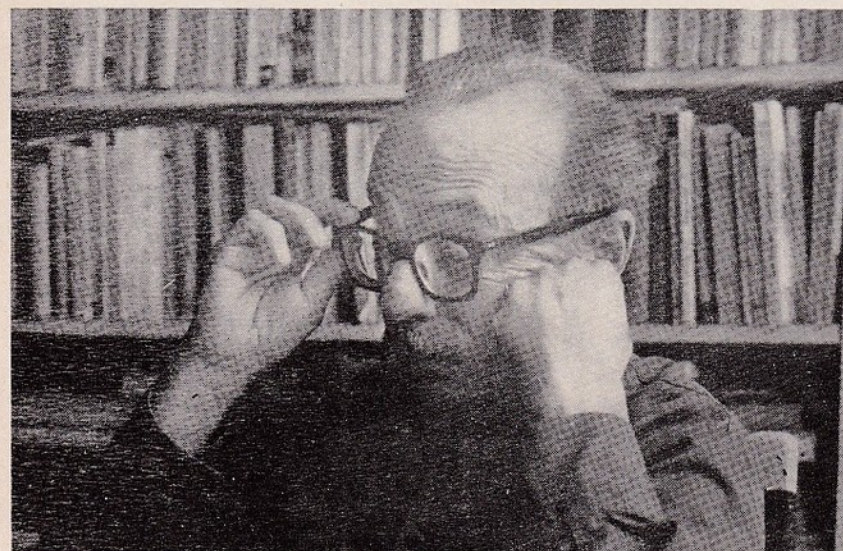
vagamundo,  
de  
eduardo  
galeano

*"... 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.

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas





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

16 mm y 35 mm Blanco y negro y color

Juramento 1044

BUENOS AIRES

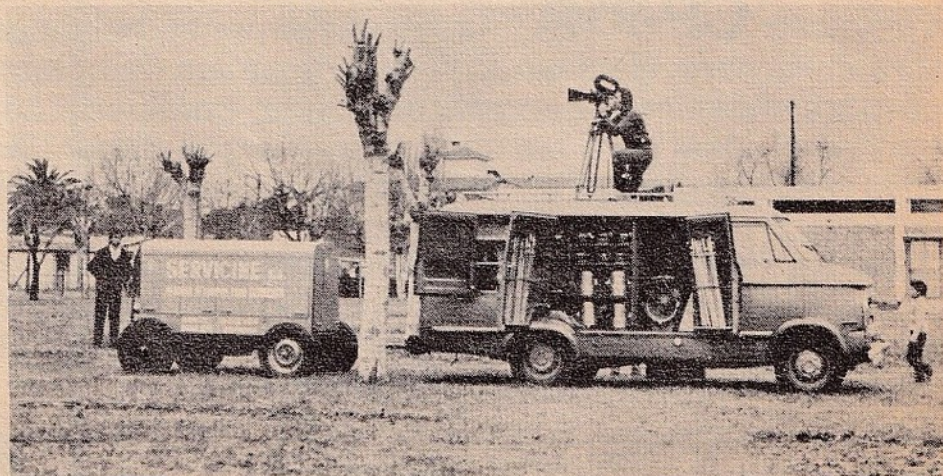
T. E. 73-8628



# 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





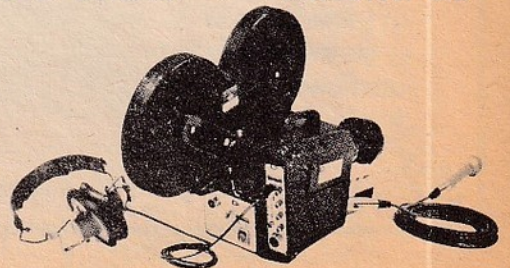
**vale lo que no pesa**

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

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas





**filmar  
y Ver**

**DIRECTOR**  
Ernesto F. Davison  
**SUB DIRECTOR**  
Néstor J. Montenegro  
**JEFA DE REDACCION**  
Vilma Osella  
**CORRECCION**  
María D. Escande  
**SECRETARIA**  
Lina Puletti  
**ASESORIA LEGAL**  
Dr. Jorge Schvindlerman  
**ASESORIA CONTABLE**  
José Alegre

*Colaboraron en este número:*  
Homero Alsina Thevenet  
Alfredo Andrés  
Adelqui Camusso  
Jorge M. Couselo  
Osvaldo Elliff  
Simón Feldman  
Daniel Samoilovich  
Juan Carlos Kreimer  
Máximo Soto  
Moira Soto

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, Ofic. 5, Capital, Tel. 37-2552. Impresión en IPESA, Olavarría 1161, 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 1.206.963. La responsabilidad de las notas corre por cuenta de los autores. Las colaboraciones no se devuelven. La reproducción parcial o total está prohibida.

Correo  
Argentino  
(Central B)

TARIFA  
REDUCIDA

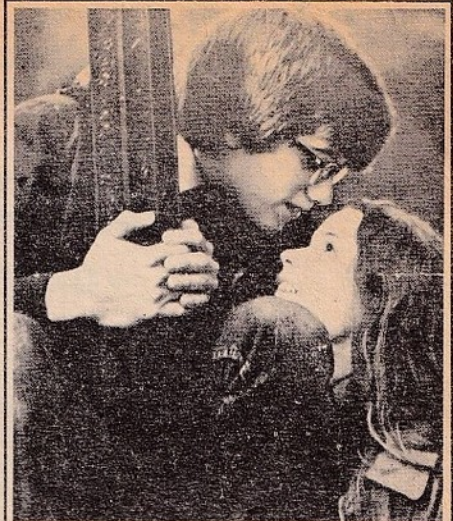
Nº 1355



**filmar  
y Ver**

**4** REVISTA MENSUAL  
DE CINE Y TELEVISION  
ARGENTINA \$ 5,00  
URUGUAY cdo. 4,50

**JEAN  
LUC  
GODARD:**  
UN REPORTAJE  
EXCLUSIVO  
**HELVIO  
SOTO:**  
CINE  
LATINO  
AMERICANO



**SUSAN Y JEREMY**  
**JESUCRISTO**  
**UNA MUJER**  
**UN PUEBLO**  
**CEREMONIAS**

técnicas de iluminación y montaje

NUESTRA PORTADA

Foto de la película SUSAN Y JEREMY

## Sumario

<b>CINE CRITICA</b>	
SUSAN Y JEREMY .....	6 y 7
JESUCRISTO .....	7, 8 y 9
LA FUERZA DE LA DISTRIBUCION .....	10 y 11
<b>ENTREVISTAS</b>	
HELVIO SOTO: CINE MAS FUSIL .....	12, 13, 14 y 15
JEAN LUC GODARD: LA REVOLUCION EMPIEZA POR CASA ..	18 y 19
<b>CINE DOCUMENTAL</b>	
UN REALIZADOR, UNA PELICULA: UNA MUJER, UN PUEBLO...	16 y 17
<b>ARCHIVO NACIONAL</b>	
DE GUIDI Y ROMERO .....	20 y 21
<b>HISTORIA DEL CINE</b>	
DESDE 1919 HASTA 1920 .....	22 y 23
<b>NUEVOS REALIZADORES</b>	
NESTOR LESCOVICH: CEREMONIA A PUERTA CERRADA ....	24 y 25
<b>LOS CORTOMETRAJES</b>	
COLEGIO NACIONAL BUENOS AIRES: EL CINE EN LA ENSEÑANZA	25
SUPER 8: PREMIO A LOS MEJORES .....	35
<b>CORTOS PUBLICITARIOS</b>	
PORTILLO OLSEN .....	26
<b>FILMOGRAFIA</b>	
KATHARINE HEPBURN .....	27
<b>TELEVISION</b>	
LOS TELETEATROS .....	28 y 29
<b>AUDIOVISUALES</b>	
LA VOZ DE LOS REALIZADORES .....	30 y 31
<b>GUIA</b>	
CASAS ESPECIALIZADAS DE CINE Y FOTOGRAFIA .....	33
<b>TECNICA</b>	
MONTAJE: NOCIONES ELEMENTALES .....	34 y 35
NUEVAS TECNICAS EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA .....	36 y 37
TECNOLOGIA DE EQUIPOS Y MATERIALES .....	38, 39 y 40
<b>CRITICA DE LIBROS</b>	
LA TEORIA .....	41
CORREO DEL LECTOR .....	42
HUMOR .....	42



## "Susan y Jeremy" - un amor inolvidable "

Dirección y Guión: Arthur Barron.

Producción: George Pappas

Intérpretes: Robby Benson, Glynnis O'Connor, Len Bari, Leonardo Cimino, Ned Wilson, Chris Bhon, Pat Wheel y Ted Sorel. Distribuye: Artistas Unidos.



### UN TROZO DE VIDA

Jeremy tiene 16 años, un padre ejecutivo, una madre ama de casa. Estudia música con un profesor riguroso. Tiene un compinche cómplice, un compañero de colegio. Su vida sucede sin mayores aventuras. Pero, un día, casi por azar, encuentra a Susan en un aula de la escuela, que se está preparando para un examen de danzas, y queda atrapado. Después de muchos vaivenes logrará salir con ella. Serán amigos. Descubrirán el amor. Serán amantes. Pero, cumpliendo el viejo proverbio fatalista de que la felicidad dura poco, tendrán que separarse. Susan deberá regresar con su padre a Detroit, Jeremy deberá quedarse con sus padres en Nueva York.

La historia es simple o, mejor aún, parece simple. Narra las aventuras de un muchacho y una chica en su primer amor total.

Pero hay una precisión en los detalles, una justeza en el relato —que sólo se encuentran en los sueños— que hace que parezca un trozo de vida.

### LA INTERPRETACION DE LOS SUEÑOS

El film tiene algo mágico, una seducción especial que hace vincular, identificar, proyectar al espectador. Es que evoca, y en forma lírica la iniciación sexual. Y el hecho traumático es recobrado en una perspectiva simplemente emotiva. Pero, su superficie ofrece otros datos, otras intenciones.

Cuando comienza la película, sobre los títulos, Jeremy está dormido. Junto a él hay un posters de una carrera de caballo. Una competencia. Una carrera donde un grupo se une para correr juntos un cierto circuito y luego separarse, volver a compartimentados studs. Además, para Jeremy es un juego imaginario, como el aje-

rez que juega con Susan antes de hacer el amor.

Y, quizá, todo es un juego imaginario. Un sueño. La realización del deseo de Jeremy. Porque Jeremy es el eje de la historia y, el film, en su versión original, tiene simplemente su nombre.

Acaso, entonces, todo sea el logro de Jeremy, la realización de su deseo de iniciarse sexualmente, de tener un amor lejos de las distantes figuras de los padres, de ser ovacionado en su presentación como músico, y, a la vez, que ese amor no dure, que no le cree problemas con las figuras familiares, que no las contradiga. Jeremy, en este sentido, están sueño como Adiós, Cigüeña Adiós, utopía.

### LAS SIMETRÍAS

Jeremy tiene un padre ejecutivo, adaptado. Susan un padre conflictuado, inadaptado a Nueva York. La madre de Jeremy está llena de compromisos, preocupándose por las baldosas, ausente. La madre de Susan, muerta. Jeremy tiene un amigo canchero, Ralph; Susan, un amigo con el que sale; ambos los olvidarán al convertirse en pareja. Además, está el profesor de celo de Jeremy, figura vicaria del padre, un padre comprensivo y adusto.

Estas simetrías hacen que la retórica del relato sea semejante a la de un cuento de hadas, un cuento para chicos que se podría llamar *El Celista y la Bailarina*, y que ya en su título haba de una mutua expresión, una mutua vincuación, una armonía que es fantasía de la comprensión erótica.

### EL AMOR DE LOS PAJAROS

Como en los pájaros, en ciertos grupos de pájaros, el macho hace música para seducir a su pareja. Y la hembra baila, asume el papel más activo.

Después de verse, de examinarse, el macho busca "el terreno de alarde" con su música conquista a la hembra.

Susan, después de hacer el amor con Jeremy le dice: "—Me siento halada", pero como en los pájaros, la relación es breve. Y finalmente Susan se va volando.

### LA INICIACION CINEMATOGRAFICA

Arthur Barron, el director y el guionista del film, tiene 30 años y esta es su primera obra, con ella logró el Premio Opera



Prima en el Festival de Cannes en 1973. Y, tal vez, el film sea la exposición de su encuentro con la obra, con el cine. Un acto de amor, una iniciación (cinematográfica) está previsto, conoce las técnicas y las poses, no por nada es profesor de cinematografía en la Universidad de Columbia de la ciudad de Nueva York. Pero, lo cierto es que, una vez logrado el acto de amor, el film se va. Se va como algo concluido e inconcluso, como algo hermoso y terrible, algo que se empezó con dudas y vacilaciones y ya en él se transformó en pasión. Acaso, Jeremy, sólo sea alegoría de la creación de una primera obra.



M. S.

# JESUCRISTO

## invocar su nombre en vano

Productor/Director .....	NORMAN JEWISON
Coprodutor .....	ROBERT STIWOOD
Productor Asociado .....	PATRICK PALMER
Supervisor de Producción .....	LARRY DE WAAY
Director de Producción .....	ARIK DICHNER
Cameraman .....	DOUGLAS SLOCOMBE
Operador de Cámaras .....	CHICK WATERSON
Primer Asistente de Dirección .....	JACK N. REDDISH
Segundo Asistente de Dirección .....	DUSTY SYMONDS y JHON STODEL
Proyectista de Dirección .....	RICHARD MAC DONALD
Director Artístico .....	JHON CLARK
Director de Construcción .....	ALBERT BLACKSHAW
Editor de Film .....	ANTHONY GIBBS
Editor Musical .....	RICHARD CARRUTH
Sonido .....	DAVID HILDYARD

### ELENCO

TED NEELEY .....	JESUS
CARL ANDERSON .....	JUDAS
YVONNE ELLIMAN .....	MARIA
ROBERT BINGHAM .....	CAIFAS
KURT YACHJAM .....	ANAS

El hecho de que en nuestro país la versión cinematográfica de la ópera de rock *Jesucristo Super-Star* se presente como *Jesucristo*, a secas, con una tira de papel pegado sobre la palabra *Super-Star*, permite muchas disquisiciones e ironías que nada aportan ni restan al film en sí mismo. La posibilidad de que lo prohibieran y la amputación final del título, al contrario, incrementan el carácter sensacionalista de la producción. No resulta difícil advertir quienes son los pescadores favorecidos con la revuelta: sus propietarios. Más se lo cuestione al film, más se hable de él, más expectativa crea. ¿Acaso existe otro patrón de medida dentro de la

cultura a la que este film pertenece que las ganancias producidas?

Que su asunto aluda a los últimos días de *Jesucristo*, que se ponga la excusa del rock-and-roll como música de fondo y a hippies de utilería como intérpretes, que se haya filmado en Tierra Santa, es todo parte de esa gran trampa con que se distrae a públicos mayoritarios, silenciosos, consumidores de todo cuanto se ponga de moda. En este caso, la Revolución de Jesús apenas sirve como materia prima para un producto poco subversivo y menos espiritual.

Si bien es cierto que con epicentro en Estados Unidos, corazón de una civiliza-

ESPACIO DE PUBLICIDAD

RESERVADO POR

**COLUMBIA-WARNER**

PARA SU PELICULA

**Naranja Mecánica**

CUYA EXHIBICION

NO SE PUDO REALIZAR

POR MOTIVOS QUE SON

DE CONOCIMIENTO

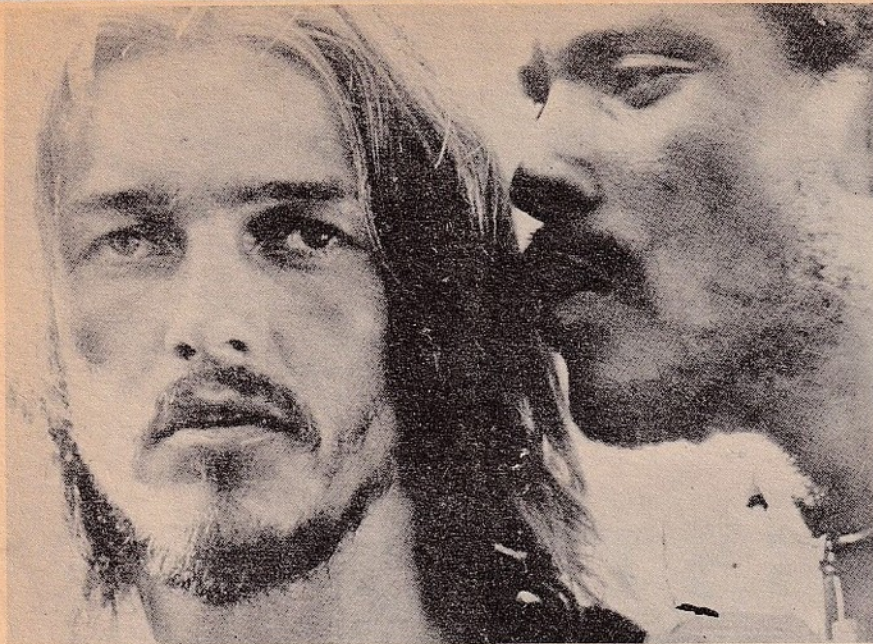
PUBLICO

**COLUMBIA - WARNER**

Tucumán 1938

Capital





En los únicos detalles donde se reconoce la mano del director es en el constante uso de la grúa para provocar efectos de profundidad que acentúan el abismo interior del protagonista, en el abuso del zoom para pasar de teleobjetivo a gran-angular, y viceversa, y en los sobrepresos del rostro del actor principal (Ted Neeley) sobre perspectivas de desierto o montaña y puesta de sol, un gag visual reiterado por lo menos tres veces. Tampoco Jewison sale de una decena de escenografías bastante artificiales ni aprovecha todos los recursos del paisaje natural.

## LA RE-PRESENTACION

Un ómnibus israelí cruza el desierto; en el porta-equipajes, entre los bultos y maletas, puede verse asomar el extremo superior de una enorme cruz de madera; cuando se detiene, al borde de un montecito, desciende de él una troupe de jóvenes comediantes y bailarines que, obviamente, vienen a re-presentar una obra que ya han interpretado en otros lugares. Cada uno conoce su rol. A partir de ahí habrá constantes desplazamientos grupales, de apóstoles y enemigos, una coreografía que oficia de marco para la pintura de dos o tres personajes: apenas a Ma-

ción que se despedaza y renace, numerosos jóvenes optan desde hace algunos años por revalorar las enseñanzas y el modo de vida preconizado por Jesucristo, no es necesario ver todo el film para advertir su verdadero interés: el director Norman Jewison —recuerde su olvidable *El violonista sobre el tejado*— no trata de reconstruir el Vía Crucis para aportar un enfoque, clásico o personal. Ilustra la anécdota, no la re-crea. Intenta capitalizar el fenómeno, no indagarlo.

Si de algo no puede acusársele es de ser el primero en acercarse con ojos de mercader. La misma mentalidad comercial movió la puesta en escena de *Jesucristo Super-Star* como ópera de rock en los Angeles y Broadway y en el teatro Argentino; (público es que el señor Alejandro Romay es devoto de un solo culto: multiplicar su propia riqueza). Más bien, Norman Jewison, como hombre de cine, como el director más o menos creativos que se insinuó en *El Affaire de Tomas Crown*— es una de sus víctimas más notorias. Cuando se dedicó a filmarla, entre agosto y noviembre de 1972, ya nada le quedaba por inventar. Estaba servida. De la historia original todos conocían el desarrollo y desenlace, de la ópera era imposible desprender su coreografía estilo "Música en Libertad". La adaptación cinematográfica solo le permitió agrandar y cambiar con más facilidad de escenario, aplicar toda la magia del celuloide.

El Evangelio según Pasolini, ortodoxo y ascético, por ejemplo, resultó más cercano de las gentes que hoy siguen el camino de Jesús que la visita guiada pro-

puesta por Jewison. Lo que en uno es creencia; en otro es incertidumbre, y en consecuencia, conviene a la propuesta en algo inconveniente. Pese a lo que diga *L'Osservatore Romano* no puede considerarse a este Jesucristo como un producto serio desde el punto de vista religioso". Si al órgano oficial del Vaticano le parece que "los valores espirituales están formulados con un estilo moderno", cabe preguntarse la reacción que produce el film en quienes verdaderamente hoy buscan dentro del cristianismo primitivo una fuente de sabiduría y paz.

Del mismo modo, el punto de partida musical termina siendo una limitación que impide el film a reencontrarse con su propio ritmo, crearse dramáticamente.

Podría rescatarse el deseo del director de crear otros paralelismos con fenómenos de actualidad. Hay quienes descubren un *black-panter* en su elección de un Judas de color negro; quienes sospechan alguna relación con la violencia armada característica de este tiempo y desplegada recientemente en Medio Oriente; en el heco de hacer aparecer una escuadra de tanques, algunas metralletas y un par de aviones de rastreo. Acaso, estos elementos puestos en el film con una sutileza cercana a la timidez pudieron haber abierto una posibilidad capaz de convertir esta tediosa reconstrucción bíblica en una reflexión interesante.

El canto, los parlamentos musicalizados naturalizan la agilidad del montaje e imponen su ritmo: un "rock de cumpleaños" —bastante monótono,



FILMAR Y VER — Enero de 1974



ría Magdalena (Yvonne Elliman); Judas (Carl Anderson); Poncio (Barry Demmen); Herodes (Joshua Mostel, hizo del cómico Zero); y claro, un poco más, a Jesucristo. Que el negro Carl Anderson imprima en su Judas cierto contenido *soul* y parezca actuar extraordinariamente es solo un espejismo, una contraposición al cliché general del resto de la compañía.

Deliberadamente o no, la imagen que de Jesucristo da Ted Neeley carece de la fuerza y la iluminación que distinguió al hombre de Nazareth del resto de sus contemporáneos hasta proyectarlo como un mesías. El Jesús de Jewison parece un personaje que, como el calificativo Super-Star bien lo deja preveer, va creciendo sobre sí mismo a pesar de sí mismo, consciente y sorprendiéndose de su propia escalada.

También de su destino; no hay sorpresa ni supenso: tal como está previsto, Judas lo entrega, María lo llora como una Magdalena y luego de hacerlo azotar, Poncio se lava literalmente las manos manchadas con su sangre en una vasija transparente (filmada desde abajo).

Una vez estacado sobre la cruz traída en el techo del ómnibus, Jesucristo es izado con corona de espinas y todo cuan-

to indica la iconografía respectiva. El quedará ahí, enclavado en el desierto de Israel, tras despedir a sus verdugos con el ya clásico "Os perdono, no saben lo que hacen". El resto de la troupe echa una última mirada de compasión sobre el compañero crucificado, vuelve a subir al ómnibus. Retornan: su re-presentación ha concluido. Lo único verosímil de esta parábola filmica es su saldo: desde aún antes de la Crucifixión los Sistemas acostumbra a eliminar a los individuos que intentan despertar del letargo a las comunidades dominadas. Las estampitas que después se repartirán, como posters del Che Guevara, son más controlables que su acción directa. Entonces, solo los elimina: también los usa con fines rentables. No es novedad para Jesús: los mercaderes ya le habían invadido el templo hacia la mitad del film. Como un cow-boy entrando en un salón del Far West, Ted Neeley voltea mesas con productos típicos, rompe exhibidores de postales y echa a golpes a quienes aprovechan la confluencia de gente en Su casa de oraciones para vender recuerdos simbólicos. Queda por decir (como quedó por filmar y ser visto) que también hubiera debido venirse con furia al contracampo y expulsar a las huestes de Norman Jewison, a los productores y distri-



buidores (Robert Stigwood, Universal Pictures y Cinema Internacional Co) de este film que invoca vanamente el nombre de *Jesucristo*, tergiversa sus enseñanzas y ordeña en TOD-AOO su mito.

J. C. K.



FILMAR Y VER — Enero de 1974

**"Susan y Jeremy"**  
- un amor inolvidable"  
("Jeremy")

United Artists PROH. 14 AÑOS Color  
ESTRENO 1 DE ENERO  
CINEMA  
**UNO • CAPITOL**

Página 9



# La FUERZA de la distribución cinematográfica

**E**L comienzo de un reciente artículo de David Gordon (en SIGHT AND SOUND, otoño 1973) supone un verdadero desafío a los prejuicios de muchos espectadores. Dice:

"Los aficionados cinematográficos tienden a ser tan ignorantes sobre la industria cinematográfica como conocedores de sus productos. La misma palabra *producto* ya les parece desagradable, porque les recuerda un proceso de fabricación dedicado al consumo colectivo. La gente que gusta del cine parece necesitar que el objeto de sus afectos sea bendecido con el sagrado título de "arte". Al hacerlo así, instalan toda una mitología de cómo se hacen los films, que descansa en una supuesta oposición entre arte e industria. Los directores y escritores son los artistas, los genuinos hacedores de films, los creadores, y están todos a un costado de la barrera; los magnates cinematográficos, los ejecutivos sin rostro, los estudios, caprichosamente abren y cierran los portones dorados y permiten entrar a los artistas, forzándoles a inclinar sus talentos ante los dictados filisteos de los hombres que tienen el dinero. Se presume habitualmente que los buenos films se hacen a pesar del sistema, por medio de alguna clase de trampa a un guardia particularmente bueno o crédulo en la puerta dorada.

"No hace falta ser un marxista extremo para comprender que un mundo capitalista, con compañías dedicadas a obtener beneficios, no habrá de producir films que desafíen a menudo las bases de ese mundo. Pero es un peligroso disparate ver las compañías cinematográficas como enemigas naturales del talento creador. Los distribuidores mayores, viejos nombres como MGM, Paramount y el resto, son todavía responsables de financiar la mayor parte de la dieta del aficionado. Deben tomar parte del crédito por los buenos films que son honestos, genuinos, y por los buenos films que son meramente entretenidos, y llevar una parte de la culpa por la morralla. Pero sobre todo, debe vérselos tomar el crédito y la culpa; las grandes firmas son todavía la fuerza dominante de la producción cinematográfica, en su financiación y en su distribución. Las compañías cinematográficas son importantes."

**L**AS observaciones de Gordon son especialmente relevantes en estos momentos, porque coinciden con las ceremonias de aniversario: tanto Metro Goldwyn Mayer como Warner Brothers y la empresa de Walt Disney se han puesto a recordar fechas de 1923 y 1924, que fueron decisivas para la creación de sus empresas, sin perjuicio de que también Paramount y Fox puedan asirse de otras fechas históricas propias para sumarse a la celebración de Hollywood. Paradójicamente, los aniversarios coinciden con momentos de crisis, con el anuncio de que MGM cierra casi todas sus puertas y con la realidad, ya firme, de que las grandes empresas han simplificado por razones de economía sus agencias exteriores: en Buenos Aires puede apreciarse un síntoma de ese fenómeno, con una sola oficina para atender simultáneamente a Columbia y Warner, otra para Universal y Paramount, otra para Metro y Fox. Entre una crisis y otra, debe recordarse que las grandes



EL PADRINO: Financiar a directores jóvenes

empresas de Hollywood ya no son aquellas que fueron en su función. No sólo han desaparecido sus fundadores y ejecutivos, sino que en rigor varias de esas empresas ya no existen como tales, y sin una parte de conglomerados financieros que se dedican a muchos otros negocios: es el caso de Warner, de Paramount, de Artistas Unidos. Cómo se llegó a esto es una larga historia, pero puede resumirse con la palabra Televisión, en la que se concentran batallas de los últimos 25 años. A pesar de todos sus esfuerzos, Hollywood debió ceder a la TV una parte de su mercado, particularmente en el rubro de entretenimiento familiar; en consecuencia debió restringirse en instalaciones, en personal, en bienes de uso. Por otro lado, una parte de sus capitales fue puesta a disposición de productores independientes, no sólo en América sino también en Europa, y con eso se fomentó el rostro super-internacional de buena parte del cine moderno, que lleva a Fred Zinnemann a filmar en Francia (*Día del chacal*), a Billy Wilder hasta Italia (*Avanti!*), sin perjuicio de que en Hollywood se contrate al checo Milos Forman o la noruega Liv Ullmann.

**L**AS glorias de los aniversarios son así bastante relativas, porque Hollywood no es el mismo de antes. Si la Warner o la Metro vuelven a exhibir hoy el cine musical en que florecieron durante 1933-45 (como se lo ha hecho en ciclos neoyorquinos), no queda ya con qué comparar esa nostalgia, porque el cine musical prácticamente ha desaparecido, por lo menos en aquellos términos de espectáculo. Pero no cabía esperar otra cosa. La gente que cumple años (y la hay) suele compararse consigo misma,

**L**O cual no significa, por cierto, que Hollywood no exista ya, sino que existe de otra manera. El citado artículo de David Gordon en *Sight and Sound* subraya el papel de la distribución cinematográfica, que es la menos conocida por el aficionado, y apunta con estadísticas cómo se distribuye el dinero: allí se sabe, por ejemplo, que Paramount, Warner y Artistas Unidos se repartieron durante 1972 el 54 % de los ingresos netos en USA y Canadá, aunque es bien sabido que no manejan producción totalmente propia y que gran parte de los films surgen de combinaciones entre independientes y empresas mayores, como ha sido el caso de *El padrino*, *Cabaret* y de otros éxitos recientes. Según lo señala Gordon, la buena



distribución puede ser vital para el éxito de un film, con entera independencia de su calidad intrínseca. El caso se ve más claro si se lo compara con la modesta industria de producir libros. Nada impide que un escritor consiga el dinero para que un libro sea compuesto en imprenta y editado en varios miles de ejemplares, pero si quiere venderlo no le será fácil llegar a las librerías de todo el país, ni siquiera a las de la capital. Sus alternativas son: 1) Quedarse con la edición, vender algunos ejemplares a gente conocida, llevar otros a una librería cercana y en definitiva perder dinero; 2) Poner la edición en manos de una empresa distribuidora, aun a sabiendas de que ésta se quedará con un porcentaje mayor del producido; 3) Fundar su propia empresa distribuidora, lo que supone no solamente dinero sino también esfuerzos desmesurados con respecto al producto que quiere vender. De hecho, casi todo escritor opta por la segunda alternativa o, más aún, se pone en manos del distribuidor para que le edite el libro, con lo cual sólo llega a ver, si tiene suerte, el diez por ciento de las ventas globales, a través de cuatro o cinco años. Ese mecanismo puede ser cruel con el escritor o con el productor cinematográfico independiente, pero es el único procedimiento con el cual uno y otro llegan al público. Protestar contra el sistema y proponer la socialización de las industrias no lleva muy lejos, porque entonces el Estado se queda con la conducción del negocio y además censura su contenido en nombre del interés nacional.

**L**A intervención del distribuidor cinematográfico, como financista (mayor o menor) y como puente para llegar a las salas, resulta así un hecho inevitable. El artículo de Gordon explicita el punto: "Por buenas razones económicas, la mayor parte de los films que llegan a las pantallas están financiados por los distribuidores. Son la única gente con el poderío económico necesario para reunir el dinero; sólo ellos tienen el capital que puede compensar las pérdidas inevitables frente a los más escasos éxitos; su conocimiento de mercados y en experiencia en producción, aun siendo altamente falible, mantiene una corriente de films ante nuestros ojos que es lo suficientemente tentadora como para que saquemos el dinero del bolsillo".

## El caso argentino

**U**N mejor conocimiento público sobre la distribución cinematográfica podría subsanar las declamaciones nacionalistas que han florecido en los últimos meses. En un manifiesto de noviembre de 1973, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina se queja de que sólo el 7% de los estrenos locales han sido producidos en el país, sostiene que cuatro distribuidoras americanas controlan más de la mitad del mercado y alega que esas empresas y las salas "deciden arbitrariamente" todo lo referente al negocio (Ver Gaceta, noviembre 13). Más adelante SICA propone: "1) Ampliar el mercado local al resto de los países de habla hispana y especialmente a los pueblos hermanos en proceso de liberación nacional como el nuestro; 2) La participación del Estado en las tareas de producción, distribución y exhibición del cine". Es notable que cuando SICA llega a formular un llamado Plan de Emergencia, incluya como ponencia "la derogación de todo tipo de censura cinematográfica", sin captar que un Estado que protege o que produce es también, inevitablemente, un Estado que censura (y quien lo dude debería imaginar al Estado argentino produciendo los equivalentes nacionales de *Cabaret*, de *Jesucristo Superstar* o de *Estado de sitio*, para darse cuenta de que SICA no está pidiendo una luna sino dos). En ese plan de emergencia, el Sindicato vuelve a solicitar que se aplique el viejo proyecto llamado "del 6 a 1", que obligaría a producir una película argentina por cada seis extranjeras que se estrenen en Buenos Aires.

**P**ERO esas declamaciones nacionalistas no tienen en cuenta la complejidad del negocio cinematográfico y terminan en la inoperancia. Como lo señalara poco después el distribuidor y productor local Gilberto Forti Glori (en Gaceta, diciembre 18) el 6 a 1 haría que resultara "más conveniente producir películas de bajo costo y no películas de calidad y alto costo". O, dicho de otra manera, el 6 a 1 redundaría en disminuir la

cantidad de cine extranjero (incluso el de mejor calidad) para impulsar el cine argentino (incluso el peor). Puede pronosticarse que semejante mecanismo terminará por dejar más gente en su casa, viendo fútbol por televisión.

**U**NA propuesta más razonable es adaptar el cine argentino a las necesidades del mercado local y extranjero. Es bien cierto, como señala SICA, que el cine argentino carece de penetración en el exterior, pero eso se debe, ante todo, a la dispersión de los esfuerzos que se han hecho para promoverlo, lo que ha llevado a que Torre Nilsson se haya preocupado de vender los films de Torre Nilsson, porque no existía una entidad oficial que lo hiciera por él. En otros países existen centros de promoción que se llaman Unifrance, Unitalia, Uniespaña y Uni-Japan, pero nunca se consiguió concretar, en cambio, el viejo proyecto de Uni-Argentina, que podría ocuparse, con apoyo estatal, de promover el cine nacional en las tres Américas y en Europa.

**E**L paso siguiente sería formar la distribuidora nacional, o por lo menos la cooperativa distribuidora entre los productores nacionales privados. Ese es el mecanismo con el que se puede vender cine argentino y también el que permitirá producir más, porque ampliará su financiación. A través de medio siglo, la empresa americana Artistas Unidos se caracterizó por carecer de producción propia y por financiar la ajena, con lo que fue, de hecho, la gran protectora (y beneficiaria) de la producción independiente. En los últimos años, ese ejemplo fue seguido por otras empresas, y así la Cinema International Corporation, que reúne a Paramount y Universal, presenta no sólo producción estrictamente americana (como *El padrino*) sino también un film tan europeo como *Hermano sol, hermana luna*. Si la distribución es una llave importante del negocio, dejarla de lado es cerrarse el camino hacia "los pueblos hermanos en proceso de liberación nacional". Si la hubiere.

H. A. T.

**SAMPABLO FILM 16 nm: les comunica que tiene a su disposición**

SANGRE DE CONDOR, de Jorge Sanjinés

EL CHACAL DE NAHUELTORO, de Miguel Littin

DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL, de Glauber Rocha

TIERRA EN TRANCE, de Glauber Rocha

**¡Películas del nuevo cine latinoamericano! ideales para la programación de todos los cines club.**

**Lo esperamos en:**

LAVALLE 1992

CAPITAL

T. E. 46-1364



# helvio soto: cine-



Leonardo Perucci, protagonista de Voto + Fusil.

Nació en Santiago de Chile el 21 de febrero de 1930. Cursó estudios de derecho en la Universidad de Chile y de director de actores en el teatro de la Universidad Católica de Chile. Tiene publicadas tres novelas: "Algo Así" (1957), "La Fosa" (1960) y "Semana a Semana", editada en Argentina en 1967. Es autor de un ensayo político: "Revolución es Libertad" (1963). También ha colaborado como libretista de TV y radio.

#### FILMOGRAFIA:

"Lunes primero, domingo 7" (1968)  
"Caliche Sangriento" (1969)  
"Voto más Fusil" (1970) F  
"Metamorfosis del Jefe de la policía política" (1972-1973)

—¿Cuál es tu ubicación en el cine chileno?

—Corresponde a un período en que comienza a desarrollarse un movimiento cinematográfico nacional que se anida en la Universidad de Chile. Mi aparición en el cine —después de abandonar la novela (aun cuando pienso volver a ella)— se produce en 1964. Entre 1964 y 1968 (época de mi primer largo), hice tres cortos: "Yo tenía un camarada", "El Anal-fabeto", "Ana". Mientras realizaba un corto: "La muerte de un caballo", armé un film de largo metraje que, en su conjunto, se llamó "Erase un niño, un guerrillero, un caballo"; se estrenó en 1967 y fue, en verdad, mi primera aparición en "el cine comercial".

Dentro del cine chileno, pues, no soy sino uno más de los que comenzaron a crear un principio de movimiento nacional: conmigo trabajaron Miguel Littin (que fue mi asistente); Héctor Ríos, que ha seguido siendo iluminador de otros largos chilenos; Pedro Chaskel, que ha compaginado varios largos posteriormente; Douglas Hubner, que antes del golpe había realizado ya algunos largos; Luis Cornejo, que trabajó conmigo en producción y después realizó un largo, etc.

—¿Y en el cine latinoamericano?

—Dentro del cine latinoamericano no tengo clara mi personal ubicación.

De cualquier modo, creo que les corresponde a los demás ubicarse. Por encima de todo, atenta contra mí una espantosa inclinación a la soledad, al trabajo solitario. He tenido muchos equipos de compañeros distintos (tal vez demasiados). Me gusta empezar con gente nueva, una y otra vez. Pero eso impide ubicarme en alguna parte. Ubicarse, de un modo u otro, es domiciliarse, quedarse, permanecer.



# fusil

—Qué es el cine del Tercer Mundo?

—Es el que trata temas que son propios del tercer mundo. Tal vez una definición burda y simplista. Terror a las grandes palabras y, por lo tanto, a las grandes definiciones. Dicho de una forma más modesta: ese cine que sirve, de algún modo, a mezclarse con las tareas de lucha ideológica en que se empeña el tercer mundo.

—¿Es un cine útil?

—Creo que un cine útil no puede ser medido en términos de cine útil "en sí".

Un cine debería ser agitativo si las condiciones políticas en que ese cine debe cumplir su tarea, determinan que la máxima utilidad se obtenga a través de la agitación. Y será didáctico cuando la naturaleza de la situación haga prudente realizar una función didáctica. Es decir, aparte del compromiso, se me ocurre que es importante la militancia; esto es, una decisión de aceptar una disciplina, una táctica, un camino fijado por el cuerpo colectivo. Es por eso que pienso que no se puede medir el cine verdaderamente político del tercer mundo en términos de valores absolutos y para decir que un film es bueno o malo: creo que hay films útiles o menos útiles en relación con una situación política dada.

—¿Cómo se hace un buen cine?

—Podría ocurrir que, en un determinado momento, sea útil que un cierto contenido se exprese en una forma determinada. En términos de valores absolutos, o en términos puramente estéticos —si tú quieres— es bien probable que en una cierta forma repugne a nuestra particular visión estética. Para mí eso es secundario. Eso me impide dar consejos de cómo hacer el cine. Si se mira bien, es bien complejo llegar a la mejor fórmula y justamente porque las realida-



Otra escena de *Voto + Fusil*, la película de Hevio Soto que se presentó hace poco tiempo en Buenos Aires.

des políticas no son tan simples y, además son cambiantes. De modo que hasta no sería extraño que un mismo realizador ande cambiando de ropajes en función de los cambios que logra advertir en la situación política.

Pero en líneas generales sí que me atrevería a decirte que tal vez haya que perder el temor —o una singular vergüenza que suelen sentir los directores más progresistas— de captar la máxima cantidad de público, utilizando para eso las formas que mejor convengan a éste proyecto táctico. Quiero decirte que a veces me temo que un director busca más su personal lucimiento, intentando la creación de una obra que él espera sea original (y con ello ganar la posteridad eterna), que el provocar un real impacto más allá de sus amigos, de sus partidarios, de la gente que piensa lo mismo que él.

—Cómo es tu relación con los otros realizadores?

—Es escasa: en lo personal, debido a mi tendencia a la soledad; en lo profesional, porque lucho para encontrar la máxima funcionalidad práctica a la inutilidad básica de un intelectual con relación a la acción práctica, las discusiones con otros colegas y en torno a la ideología sobre el cine. La máxima relación mía con los demás, es que todos hace-

mos cine y en este plano contando con la buena voluntad, la buena fe, la devoción, el talento, la lucidez y, la inteligencia de los otros, podemos en conjunto, llegar a producir la idea de una cierta utilidad.

—Reconocés influencias?

—Influencias a patadas. Muchas inconscientes. De repente me descubro armando una escena —armándola en la cabeza— de acuerdo a los principios de montaje que ví en un estreno de algún cine que ya olvidé. El recuerdo de esa escena casi conduce mis pasos y mis desvelos y pienso que esa es la matriz más eficaz que puedo encontrar para meter un cierto contenido.

Esto es, te confieso que estoy traspasado de influencias. Y sin eludir una respuesta, si tú quieres saber quienes me gustan, puedo decirte que unas ciertas películas de Antonioni, varias de Alain Resnais, otras de Kubrick.

—Qué es lo fundamental en cine?

—Creo que la emoción es fundamental, absolutamente fundamental. Estoy convencido de que yo no puedo hacer un film si no meto adentro de él un pedazo de mí mismo. Parece que eso enoja a la gente. Se me ocurre que como relación personal directa soy una irremediable porquería: hermético y aburrido. Introver-





## “¿Instrumento de liberación?”

tido y más silencioso. Pero no vacilo en desnudarme dentro de un film. Si no haces eso no hay vida adentro de una película. Es como hablarle a alguien sin mirarle nunca a los ojos. Son esos los films que a mí me emocionan: esos que revelan una real preocupación por los demás, una forma de amor directo y eso no se obtiene, creo que yo, si te pones hacer una película donde tú no estás, con todo tu atado de dudas, de contradicciones, de preguntas, de insultos. Y estoy seguro de que el público se da cuenta cuando eso ocurre y cuando no ocurre..

—¿Para qué sirve tu cine?

—Sirve de bien poca cosa. Eso es lo más probable. Te voy a decir algo más o menos distinto a lo acostumbrado a declararse. Y eso porque miento muy mal. Me haces una pregunta que debe ser contestada con alguna franqueza. Estoy acostumbrado a enamorarme de mi oficio, y creo en el placer insustituible de la creación. No voy a empezar a decirte que me hice cineasta para servir a la revolución y a la gente pobre. Primero que nada, partes con tus ganas y con tus angustias de creador. Primero te preguntas a ti mismo si lo que haces, dice algo o no lo dice. Si lo dice bien o lo dice mal. Yo no creo que exista un director feliz de hacer una horrible cosa como creación, a pesar de su utilidad como herramienta de ayuda al cambio social en el tercer mundo. Hay una tremenda carga de subjetividad, de intimismo, de vanidad, de goce absolutamente interno, en cada sujeto que se mete en el negocio artístico. Si llega el día en que un millón de personas, en una sola ciudad, ven tu película (cosa que, no le ha sucedido a ningún latinoamericano) no podrías confesar, si eres honesto, que la primera alegría te la da el saber que tu **mensaje**, ha sido recibido por un millón de conciencias que podrían ser influenciadas por tu actitud frente a los fenómenos que te preocupan. Yo creo que la primera alegría te la da la evidencia de un éxito, aquel que va a testimoniar el grado de adhesión que ha

logrado tu fuerza creativa. Eso es lo que hace moverse a un creador. Y si ese creador es generoso, si es militante, si está comprometido con los demás y con los desvelos de otros hombres, podrá decir después que su felicidad es plena: su libertad ha sido reconocida y el acto-film producido por su libertad, ha logrado penetrar una multitud de conciencias. Yo tengo miedo, mucho miedo, de caer en una trampa: rechazar la posibilidad del éxito como una consecuencia de la frustración; la frustración de no tener elementos, ni las posibilidades objetivas que un oficio condenado como el cine —con sus características complejissimas de producción y comercialización— te impiden te permiten acercarte a producir una obra de éxito. Con eso no quiero decirte que el objetivo sea pura y simplemente el éxito (la pregunta sobre la utilidad es bien completa y da para una respuesta muy larga). Creo que nada en la vida debe ser construido en función exclusiva de él: sólo quiero decirte que ello es legítimo en el proyecto de un creador y que es deseable si, además, está empeñado en una tarea de colaboración política.

—¿El cine es un instrumento de liberación?

—¿Instrumento de liberación? Yo no me atrevo a decirlo. Es algo pretencioso. La gente del tercer mundo se va a liberar por otros caminos. Nosotros podemos ayudar.

—¿Creés que tu cine aportó una forma original?

—Otra vez te digo que el problema de la forma importa poco. Me puedo morir tranquilo sin haber inventado una forma original. Me moriré inquieto si por culpa de las preocupaciones por la forma, termino siendo más bien inútil, absolutamente marginal. A veces temo que muchos compañeros viven haciendo films para la sociedad que quieren construir, para esa OTRA SOCIEDAD que nacería después del cambio social. Es decir, para un público que todavía no existe. Hay quienes acuden a los recursos más

insólitos para demostrar originalidad, diferenciación con “**las formas burguesas del espectáculo**” y, producir así, una obra que por su forma es revolucionaria.

Así tropieza con personajes que hablan durante diez minutos ante la cámara. Dicen las cosas más inteligentes del mundo, las más justas. El solo hecho que tú soportes un par de horas de un espectáculo semejante, ya revela, por parte del espectador, una actividad revolucionaria. Todo eso sin moverte de tu asiento. Creo que el espectador que no se incomode en su butaca cuando un personaje le endilga un discurso de dos minutos (o menos) sobre las cosas más complacidas del mundo, no ha sido todavía —tal vez no lo sé— algún día haya sociedades donde el público se comporte así y aplauda a rabiar, un par de horas continuadas de textos de Marx. Yo estoy convencido que HOY no existe. Lo que sí existen son militantes y diletantes. El militante se interesa, realmente, en una obra así, pero creo que no se interesa como espectador de cine, se interesa como militante. Yo mismo voy a ver un film de ese tipo y ni siquiera pestañeo. Me interesa. Y mucho. Pero yo también voy como militante. Los otros, los diletantes, están esperando que se produzcan las formas más estrambólicas, las más alejadas de la convención, para ponerse a aplaudir a rabiar. Es decir se ha alcanzado la revolución de la forma. La otra revolución, la de la gente, la cruel, la que entiende a duras penas las cosas, esas, queda postergada. Tú ves cantidades de films que usan por ejemplo, la palabra imperialismo. Y ese concepto se usa como decir “casa”, “mesa”, o “silla”. Es decir, se da por sabido, por archisabido. Y no es cierto. Es la tradicional separación del intelectual de izquierda de las realidades de la gente. Y es la maldita ventaja del intelectual (si es que los hay) de derecha. El de derecha que hace cine te cita a Hitchcock: “cuando yo filmo una película, nunca me olvido que las salas de cine tienen butacas”. El de

FILMAR Y VER — Enero de 1974



## Yo no me atrevo a decirlo”...

izquierda te cita a Marcusse o Mac Luhan. Yo pienso que hay que hacer algo para mezclar a Hitchcock con Marx. Si te quedas con Marx solo, más bien que escribas un ensayo. Si haces cine, una mezcla tal vez sea oportuno. Te insito, tengo miedo que se especule demasiado con la capacidad de asimilación de la gente.

Pregunta alguien de la calle que te hable un par de minutos, sin decir vaguedades y prohibiéndole los “slogans”, sobre el imperialismo. Te vas a llevar una sorpresa. Allende tenía claro ese problema.

Nosotros sabemos que hay una relación entre el imperialismo y el precio de una lechuga. Pero nos ha tomado años en

aprenderlo y hasta nos ha hecho un poco pedantes. El problema está en que debemos hacerlo comprender a una ama de casa de la más humilde población de la ciudad, de una villa miseria, qué diablos tiene que ver el aumento del precio de unas lechugas —es lo que a ella le interesa saber— con todos esos conceptos que para nosotros son como el pan y el agua. ¿No te parece que todo esto tiene también que ver con la técnica y la forma?

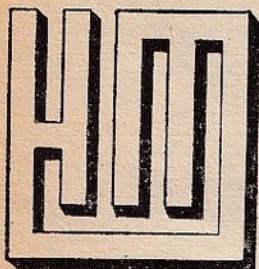
—¿Hay un lenguaje latinoamericano de cine?

—Indudablemente. Y es propio.

—¿El cine chileno aportó algo a la cultura popular?

—Eso no me atrevo a contestarlo. Tengo un respeto demasiado grande por las clases populares como para asegurarte el resultado de nuestro intento de utilidad. Mis dudas son muy grandes. Si la gente que compone la clase popular de Chile dijese que nuestro aporte ha sido importante, yo me pondría a escucharles. Sin ninguna ironía te diría que lo ignoro. Lo que si te puedo asegurar es que hay muchos compañeros que hacen cine chileno, que han puesto su mejor buena fe, su mejor talento y su más esforzado desvelo en cumplir con esa tarea. ♦

A. A.



### HERMES MUÑOZ & ASOC.

# ALQUILA 16mm

ARRIFLEX — AURICON — BOLEX — OPTICAS DIVERSAS —  
NAGRA — UHER — AMPLIFICADORES — MICROFONOS VARIOS —  
COLORTRAN COMPLETOS — LUCES PORTATILES — ACCESORIOS —

Y AHORA SALA DE COMPAGINACION COMPLETA EN PLENO CENTRO

MONTEVIDEO 643 — Piso 3 y 4

TEL. 45-7445



Durante largo rato Filmar y Ver charló —en las oficinas de la calle Lavalle al 2000, en pleno ghetto del cine— con JUAN SCHRÖDER, realizador de una biografía filmica de la vida de Eva Perón, difundida con el título de "Una Mujer, Un Pueblo". La misma nos representó en el Festival Internacional del Tercer Mundo en Argelia. Pasado, presente y futuro se volvieron palabras. Aquí están:

—¿Cómo se originó "Una Mujer, Un Pueblo"?

—La idea surgió en el año 65 y comencé a trabajarla en el 66, es decir, en plena época de Onganía. Marco siempre esto porque era un poco aventurado empezar una película de ese tipo. El trabajo fue muy lento, porque no se disponía de capital. Por esa época me ganaba la vida produciendo películas para televisión.

Fui recopilando material, una tarea muy dura: tuve que visitar desde un obrero de Avellaneda que tenía un rollo filmado, hasta un coleccionista. Vi cerca de 200 mil metros de película, porque hubo gente que creía tener filmaciones interesantes y cuando lo veía, resultaba ser material de desperdicio: de Frondizi, de Aramburu, etc. Después de recopilar y hacer una preselección, nos pusimos a armar con Antonio Ripoll. La película se terminó en agosto del 71. Ripoll es un experto en montaje y no sé qué hubiera pasado si lo hubiera hecho otro. El ya tenía la experiencia de *La Hora de los Hornos*.

—¿"Una Mujer, Un Pueblo", es enteramente un film de montaje?

—Enteramente. Lo único que está filmado está incluido en los últimos tres minutos, cuando saltamos al año 52, momento en que muere Evita, y pasamos después al 71, con imágenes de una villa miseria. Todo el armado, desde la *Semana Trágica* en 1919, que coincide con el año que nace Evita, hasta el 52 en que fallece, es material de montaje.

—¿A vos no te parece que es un golpe bajo, haber hecho este film?

—No lo creo. Yo quería hacer ver toda la lucha de Eva Perón, que había quedado completamente relegada por una gran dictadura. En el momento en que terminé la película, aún no se sabía cómo iba a llegar el camino de la liberación, si iba a ser por las armas, si la lucha iba a ser larga. No había nada seguro, era una época muy difícil. Golpe bajo hubiera sido haber puesto la foto de Eva Perón en la villa y la gente viendo.

—¿Cómo es que no pensaste filmar material en directo, reportajes?

—Porque si le hubiera dado nivel periodístico la película se podía enfriar un poco. Además yo quería rescatar a Eva Perón por su material, por su imagen. La película tiene dos cosas comprobadas por la gente que la vio: es veraz y emocional. El 60 % de la película son frases escritas por Eva Perón en *La Razón de mi vida*. La imagen está apoyada justamente en ese aporte directo.



**UN REALIZADOR  
UNA PELICULA**

**UNA MUJER  
UN PUEBLO**



—Hablemos del texto hecho por vos. ¿Qué quisiste decir?

—El texto es un apoyo cronológico, donde se delimitan las diversas situaciones. Las primeras imágenes de la película y las últimas se acompañan con el texto de **La Razón de mi Vida**. Juega constantemente, como juega constantemente el sepelio, que es la manifestación de congoja mayor que hubo. Gracias al sepelio yo pude lograr la película, porque todo lo filmado en aquella época eran noticieros fríos, excepto El Renunciamiento o el día de La Lealtad.

—¿En base a qué ideología te moviste en la parte textual?

—Toda la parte de **La Razón de mi Vida**: el lenguaje es netamente peronista. El otro es un lenguaje de apoyo, como para guiar al espectador en las distintas cosas que van sucediendo.

—¿Sería entonces un lenguaje objetivo?

—Mirá, yo no quiero usar mucho esa palabra, pero quizás los que menos se molestaron con la película fueron los peronistas. Fue muy aceptada por todos y especialmente, cosa que a mí me tranquiliza, contó con la aprobación y el elogio de Perón.

—¿Qué dijo Perón?

—Le gustó mucho. Entre otra gente fui atacado a raíz del guión, porque, por ejemplo, digo que Eva Perón fue hija natural y actriz mediocre. Los que la veneran no entienden que el decir esas cosas me da más mérito para realzar su figura.

Sin embargo, cuando yo le dije al General que le dedicaba la película y que necesitaba saber si algo no le parecía correcto, me dijo: "No, mire, a esa película no le toque ni un fotograma. Si alguien le llega a decir que no está de acuerdo, dígame que el General sí está totalmente de acuerdo". Si bien hay distintas posturas dentro de peronismo, yo creo que únicamente Eva Perón, junto con Perón, se salvan de todas las críticas, tanto de derecha como de izquierda. Eva Perón inspirada por Perón, lideraba las dos alas revolucionarias dentro del peronismo en esa época: la rama femenina y la rama sindical.

—¿Tuviste algún problema a nivel oficial en este último tiempo, algún pedido?

—Lo que se pidió en un principio a nivel amistoso, fue que no estrenáramos ninguna película hasta que no pasara el 23 de setiembre. No es coincidencia que **Operación Masacre**, **La Hora de los Hornos** y mi película, salgan después de esa fecha. Se pidió por compulsión, por el entusiasmo que podría ver. El Instituto no sólo la calificó inmediatamente, sino que la calificó de **interés especial**, cosa que me halaga muchísimo, o sea que la relación del gobierno popular peronista con mi película no podía ser mejor. Donde sí existen problemas es en la cadena de exhibición, problemas que creo que van a tardar mucho tiempo en resolverse: que no te dan las salas, que te dan excusas, que te dan vueltas, que un circuito está peleado con el circuito suburbano... con lo cual te atan de pies y manos, tuve la respuesta de un circuito que me dijo: yo ya cumplo con el peronismo dando la película de Solanas, como si fuese un compromiso. Ellos no ven, en este momento, que dentro de la gran gama de exhibición en las distintas películas a ellos se les abre un camino que es el de las películas testimoniales, documentales, políticas; que va a ser una gama más porque no se van a producir cincuenta películas por año, porque el mismo público no las va a aceptar, como ha pasado en Cuba, como ha pasado en Chile. Yo hace dos meses que estoy pidiendo sala y no tengo, y, por ejemplo, **Los doctores las prefieren desnudas**, sé que se calificó un miércoles y el jueves se estrenó. Hay algo que yo quiero subrayar: a nivel oficial no tengo ningún problema, pero sí a nivel de la actividad privada, a nivel de los exhibidores. Estoy luchando por una cuestión comercial, no acepto desde ningún punto de vista buscar presiones políticas para dar la película, porque de ese modo entraría en un juego que no me gusta y me parece desleal.

—¿Qué pensas del cine político-testimonial argentino?

—Es una patriada de un montón de compañeros que se metieron a hacer ese cine, con distintos puntos de vista y distintas miras, pero lo que va a crear es todo un canal de un cine que va a andar bien, **Operación Masacre** anduvo, así que Cedrón hará otra película, y si no su experiencia va a dar cabida a que otros hagan otra película, ya que él les puede financiar parte de la realización. **La Hora de los Hornos**, de por sí, sin haberse exhibido comercialmente, dio lugar a que Solanas esté produciendo otra película, aunque se la financie la RAI. Eso muestra que todo ese esfuerzo, los premios que logró y todo lo demás, lo llevaron a poder realizar otras películas.

Por mi parte, tengo un segundo proyecto que me lo presentaron ahora, yo estoy trabajando como coordinador de prensa y difusión, como asesor del rector de la Universidad de Mar del Plata, y he tomado contacto con el doctor Baldrich, ministro de educación de la provincia, un gran historiador y gran peronista. El me facilitó un guión de **Manuelita Rosas**. Ha hecho una cosa que por primera vez yo veo en nuestro cine (no sé si afuera se ha trabajado así). Basándose en documentos reconstruyó la vida de Manuelita, mostrando cosas insólitas, inéditas, que muy poca gente conoce. Me dijo que quedaba en mis manos. Y el proyecto me fascina. También tengo otro proyecto para realizar: **La Patagonia Trágica**. Calculo que lo empezaré a filmar a mediados de este año.

M. S.

## ¿SABIA USTED?

Señor escenógrafo, que aquí, en Capital Federal, existe una casa que puede solucionarle sus problemas,



S. A. I. C. E. I.

VENTA Y/O ALQUILER  
de muebles nuevos en variedad  
de estilos.

Fina tapicería

Consulte en:

RIVADAVIA 7435

T. E. 61-9218



# jean-luc

## la revolución

**1** La técnica se convirtió para mí en algo importante cuando me dí cuenta que no sabía nada y que el nivel medio de los técnicos era extremadamente bajo. Me interesa de manera especial hablar de la técnica cuando se la considera como el código materializado de un cierto deseo de la sociedad. Comprender el lenguaje de las máquinas es comprenderse a sí mismo como la máquina que somos.

Si la computadora se parece al hombre es sencillamente porque él es una máquina —algo que no se acepta cómodamente. Se admite que el corazón sea una bomba y los riñones un filtro, pero esas consideraciones no se transmiten a otras necesidades, como la sexualidad, o el deseo de estar juntos. Por mi parte, acepto pensar que este Nagra es antes que nada un apéndice de mí mismo y que yo soy un apéndice de otra cosa en el seno de un Todo.

Pensar en mi boca y en mi culo como la entrada y la salida de un grabador, o pensar en la sincronización como una unidad dentro del funcionamiento social, me ayuda a reflexionar de manera diferente, es en tal sentido que me interesa la técnica.

**2** El verdadero cine popular es el *film familia*, que al mismo tiempo hace la felicidad de la sociedad Kodak. Ese comercio de imágenes se apoya sobre una necesidad fundamental; el hombre necesita hoy poseer imágenes de sí mismo. (No fue el azar que Lumière comenzara a filmar con *Le déjeuner du bebe*).

El éxito permanente de las fotos nace de ese instinto conservador de congelar un instante. Del deseo de espontaneidad nacen las Polaroids y el magnetoscope. Los progresos hechos por los fabricantes son respuestas directas a demandas populares.

**3** Las críticas de cine son en general hechas por especialistas pagados para no pagar su entrada al cine. Su relación con las imágenes es inversa a la del público para quienes escriben: ellos ven en función de. Su trabajo es académico, sin relación real con lo que estimo es el verdadero cine comercial.

Más que un estudio sobre *El último tango en París* me interesaría leer un análisis de un film hecho por el Señor X con una cámara Elmo Super-8 un domingo en Perpignan, que me expliquen cómo se usó esa técnica y cómo el examen de esa técnica reprodujo las intenciones.

Más importante que comentar los films distribuidos es trabajar sobre los films que no se hacen.

Usted sale de vacaciones, usted hace fotos, usted las organiza, les pone un texto: en suma, usted propone ideas con imágenes y sonidos. Por lo tanto, usted hace cine. No son películas a filmar sino películas puestas sobre el papel de una revista.

Me apasiono cuando alguien me cuenta un acontecimiento que ha presenciado. Veo muy bien como él ha visto el film que pudo hacer. En esa óptica, uno se da cuenta que el cine podría decir muchas cosas, hablar de otro. Si esto no se hace es porque cuesta esfuerzo.

**4** Hay gente que con todo quiere hablar de *El último tango en París* en vez de extenderse sobre una foto de su abuelita. Por mi parte, advierto después de 15 años de cine, que el verdadero *film político* al que yo quisiera llegar sería un film sobre mí mismo, que muestre a mí

De la técnica; de la información cinematográfica; de propia reconversión profesional; del Super-8, el magnetoscope y la TV de circuito cerrado; del cine de familia; del oficio y la supervivencia del cineasta alternativo; de la creatividad de los técnicos; de la difusión y de dos o tres cosas más que interesan a quienes intentan expresarse a través de imágenes en movimiento rompiendo los modelos propuestos por el Sistema, habla Jean-Luc Godard en estos textos, redactados a partir de lo que charlamos el 19 de Julio de 1973, en París. (J. C. K.)

mujer y a mi hija lo que soy. Ese tipo de *film de familia* representa la base popular del cine.

Por cierto esto implica una reconversión de mi profesión. Me hace falta hacer todo un giro y mi vida no sufre con él. Debo comenzar por asegurarme una cierta independencia. Para lograrlo debo ponerme en la época de mi herramienta. Si la técnica que se acerca ya no es la imagen fotográfica sino la magnética, sigo la evolución. Al mismo tiempo debo hacer un nuevo aprendizaje técnico a fin de poder hacer el film sobre mi abuelita.

Un film que no sería una repetición, sino el que yo haya determinado y controlado.

**5** Cuando Bertolucci declara: "Marlon Brando soy yo", ¿por qué no se filma a sí mismo? Si él se filmara a sí mismo y como no es una vedette de cine, no obtendría los financiamientos necesarios y en su caso preciso no habría realizado el film. Elegir entre un film de 8 millones o 30 mil francos: ése es hoy mi problema.

**6** En todas las salas del mundo puede proyectarse en 16 y Super-8; para el magnetoscope es terreno vedado. La filmación en Super-8 es más cómoda que su proyección. Una familia puede acceder fácilmente a un proyector, pero para el hogar prefiero el magnetoscope, como respuesta más contundente a la T.V.

Por otra parte un film de una hora en blanco y negro es más barato en magnetoscope que en Super-8 y el problema del sonido no existe. En relación a la TV de circuito cerrado, trabajar en Super-8 resulta más simple y da un telecine de imagen irreprochable.

Asimismo considero que en adelante se podrá decir tal film puede ser realizado con diapositivas y proyectado con uno o dos carrouseles, tal otro puede ser filmado en video y si se necesita mostrarlo en muchas partes usar el kinescopio... y así sucesivamente.. Es hora que se comience a controlar las herramientas en vez de ser controlado por ellas.

**7** El sonido siempre fue esclavo de la imagen. A la inversa, nuestro grupo intenta concebir una mesa de montaje que en vez de trabajar como mera moviola se apoyará sobre el sincronismo de 3 magnetoscope y dará preferencia al paso de banda lisa más que a la perforada.

La sonorización del Super-8 presenta aún dificultades; los magnetoscopes semi-profesionales, en relación con su elevado costo, no ofrecen más que una mediocre calidad sonora, apenas



# godard

## empieza por casa

utilizable como testigo. Las cámaras Super-8 fueron concebidas para animar la mentalidad fotográfica y los magnetoscopes para grabar sin mayores variedades. De momento se resigna un tanto el nivel de exigencia.

El material es siempre promovido en función de lo que tiene éxito cuantitativo. Para *Sin aliento* necesitaba una 35 mm portátil y silenciosa a fin de hacer sonido directo. Harriflex la lanzó recién este año al mercado. Recuerdo que en esa época Beaugard, Coutard y yo habíamos ofrecido a Eclair medio millón de francos para concebir este tipo de cámara. La propuesta fue olvidada. Sin embargo reconozco que la mayoría de las innovaciones técnicas han encontrado su impulso en exigencias de este tipo. Entre los antecedentes del Super 8 cuentan los pedidos que Jean Rouch —representante inconsistente de una demanda más vasta— formulara a los fabricantes en 1955.

**8** El hombre que experimenta la necesidad de fabricar una imagen tiene el deseo evidente de mostrarle a un público lo más numeroso posible. Yo debo mostrar estas imágenes a un número de espectadores que van a asegurarme la subsistencia. No se dice más "Quiero hacer un éxito" sino "¿Cuánto necesito por mes?" y "¿Cuántas personas están dispuestas a pagar 10 francos por mes para ver mis imágenes?".

Es necesario darse cuenta que el film de familia —film popular por excelencia— no tiene nunca más de 20 espectadores y que esos films no siempre son lo suficientemente interesantes como para que los problemas de una familia atraigan a la de al lado. Con todo, a partir de esas premisas se puede comenzar a pensar en una difusión diferente.

El problema que resta es la supervivencia: en la transición de una mentalidad a otra, me sugiero un empleo part-time para: a) no estar forzado a filmar todos los meses y b) sólo filmar cuando las condiciones se presentan favorables.

**9** La salida propuesta para el equipo técnico podría ser la misma. Pero convendría cambiar la relación jerárquica dentro del trabajo. Un técnico puede sentirse un robot durante una hora o un día como cualquier técnico de la ORTF que recibe órdenes y es relativamente bien pago deja de pensar. Acá la diferencia es que, como se trata de mí y las condiciones son otras, él podrá decir a la hora: "Ya he recibido demasiadas órdenes de Godard". En este sentido también me interesa el rol social del magnetoscope.

Es necesario instituir en el interior de la unidad de producción una mejor repartición de las responsabilidades técnicas, estéticas y financieras. Es necesario, por ejemplo, que el ingeniero de sonido también sepa inventar materiales de la nada —un paso de magia reservado al director o productor— o que tenga el coraje de decirme: "Tus diálogos son flojos", y haga el esfuerzo para mejorarlos.

**10** En nuestro medio, el magnetoscope y la televisión por cable no se excluyen el uno a la otra. Coexisten como la pornografía, recomendada para el cine pero prohibida para la TV. Por un lado el capitalismo hace la vista gorda, por el otro impone arquetipos. Los resultados permiten evitar que se planteen ciertos problemas en TV mientras que autoriza a pensar a muchos que hay liber-

tad. Mentira: desde hace 10 años que deseo realizar un film para la TV. Cada vez que voy me reciben cordialmente. Pero cuando digo que quiero filmar un partido de fútbol, simplemente porque lo amo y lo he practicado, empiezan sus temores. Piensan: "Raro que Godard se interese por el fútbol, seguramente esconde algo". Y no me lo dejan hacer. Es mi film imposible.

Además de perezosos reprocho a quienes lo hacen no amar el fútbol y por lo tanto filmarlo mal, no interesar a los espectadores. Bajo el pretexto de no alterar la sacrosanta ley de los 180° las cámaras sólo están dispuestas de un solo lado del campo. Temen que al multiplicar los puntos de vista el público confunda los equipos. En fin, toman al espectador por imbécil.

En cuanto a la multiplicidad de cámaras, ¿para qué? Es interesante utilizar dos cámaras juntas, sí, pero no para tomar un gran primer plano y otro de conjunto de los personajes, sino dos cámaras para tomar de un personaje masculino y femenino, su aspecto adulto e infantil, su aspecto fascista y revolucionario, su voz que dice Sí y su vozita interior que dice No.

**11** Cuando viajo por el interior, leo los diarios locales, y me aburro profundamente: sólo publican fotos de banquetes, concursos de bochas, el baile de bomberos, etc. Al contrario, si viera esos mismos acontecimientos en la pantalla de TV en mi cuarto del hotel (donde sólo veo las informaciones elaboradas en París o bajo el modelo ORTF) me apasionaría. Se me responde, es la costumbre. En la antigüedad, también la esclavitud era costumbre.

**12** Me pregunto en vista de qué voy a filmar con más frecuencia qué vista. En vista de qué es en última instancia un cuestionamiento total, una pregunta a la que respondo en cada instante de mi vida, cuando me levanto, cuando trabajo, cuando amo. Sin interrupción tengo siempre la idea de esta interrogación.

**13** La imagen, finalmente, ¿qué es? Una placa donde se inscriben trazos. Somos en general científicos que rechazamos el análisis de la materia prima. No digo que sea necesario atarse ni fijarse a esa placa, pero sí que en una sala, los 500 espectadores que la vean, reaccionen.

**14** Es necesario hablar de todo esto: hay momentos en donde se llega a hablar de cine de una manera apasionante y a apasionar a quienes te escuchan. Luchó por encontrar una manera de hablar de individuo a individuo. Si a menudo desespéro es porque estoy abandonando el cine sin saber exactamente hacia dónde dirigirá el próximo paso que presiento. Por de pronto, cuando discuto con otras personas, en cualquier parte, en la calle, en el café, encuentro actitudes similares a la mía, hombres como yo. Cada día somos más. No coincidimos en todo pero hay un pensamiento común. Que acaso nos sirva de punto de partida hacia una nueva relación con las imágenes y sonidos que reproducimos.



# archivo nacional

Hacia 1930, cuando los presurosos ensayos iniciales de cine sonoro por el Vitaphone, es decir con discos sincronizados, se hizo el corto *Mosaico criollo*, en los talleres de Alfredo Murúa, en Barracas. En él cantaban Anita Palmero y el trío Vázquez Vigo (uno de cuyos integrantes era Fernando Borel), pero antes de una y otros, se escuchaba la palabra reposada de un señor cuarentón, perorando sobre el porvenir del *sonoro y parlante*. Era Roberto Guidi (1890-1958), ya entonces prematuramente retirado del cine, aunque todavía presidente de una Asociación Cinematográfica Argentina que no duró mucho.

Roberto Guidi fue un romántico, sin mengua de su licenciatura en ciencias económicas, y pasó a ser un gran olvidado. Nunca lo aureoló la nostalgia deformante que suele confundir a los precursores con los chapuceros. En 1919 fundó la productora Ariel Film con Mario Ponisio y Alberto Biasotti, éste el único del trío que nunca se apartaría del cine. Dirigió cuatro películas: *El mentir de los demás* (1919), *Mala yerba* (1920), *Ave de rapaña* (1921) y una versión libre de *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón, titulada *Escándalo a medianoche* (1923). En la

depredación por el fuego o la inconciencia que sufrió el cine mudo argentino, pueden darse por irremediablemente pérdidas estas películas que al juicio de no pocos significaron una avanzada, particularmente en la interrelación cine-literatura. Debe de haber sido el primero a quien preocupó la confección de un libro acabado previo a la filmación, al revés de quienes, como José A. Ferreyra, emprendían una película a partir de unas cuantas ideas en borrador. **De los muchachos de entonces** —solía decir Leopoldo Torres Ríos—, **el negro Ferreyra era el artista, pero Guidi el más revolucionario intelectualmente.**

Acaso por eso, a Roberto Guidi le preocuparon en el orden teórico varios temas del cine, desde la obra por dentro hasta sus vínculos exteriores. Escribió sobre ellos, alternando con sus inquietudes puramente literarias. En el volumen *Retablo satírico* (1949) deslizó acres ironías sobre el ejercicio de la crítica fílmica en el periodismo comercial y otras a propósito de los convencionalismos de Hollywood en el enfoque de personajes "southamericanos". En notas de su juventud se advierten, en cambio, puntos de vista que hoy resultan obvios, tal vez en la medida en que medio siglo atrás fueron premonitores.

## De Roberto Guidi



Roberto Guidi (1918)

El director de un periódico a un nuevo redactor:

—¡Cómo se conoce, amigo Paredes, que usted es novicio en el periodismo y, sobre todo, que ha entrado hace poco en esta casa! Aquí tengo su crítica sobre las dos películas estrenadas anoche. Acabo de leerla y me agrada muchísimo. Por la muestra, es usted suspicaz, inteligente; hasta me atrevería a inferir la existencia de un hombre de talento. Además, usted, a pesar de dedicarse a la crítica cinematográfica, entiende algo de cine.

Y ahí está lo malo. Se ha dejado llevar por su conocimiento de la materia, por su facultad de análisis, por su manifiesto buen sentido y llegó a una conclusión realmente desastrosa para nuestro periódico: dice usted que *Tragedia rústica*, es obra meritoria y *Rumbo al sacrificio*, deplorable. Lo siento de veras, pero no podemos publicar esto.

Trataré de explicarle por qué. Los indicados para decidir acerca del valor de una película somos, en efecto, nosotros, el *cuarto poder*, como nos llamamos con sobrada justicia. Ahora bien, para nosotros una producción del tipo de *Rumbo al sacrificio*, que hace ingresar en nuestra caja el importe de un anuncio de media página, es forzosamente buena. Por lo contrario, *Tragedia rústica* no pue-

de ser sino mala, pésima, pues noándonos ni *un mal centímetro a una columna*, dificulta, de modo indirecto pero efectivo, la marcha de nuestro periódico, vale decir, el cumplimiento de nuestra misión en la vida pública.

Esto, amigo redactor, no admite réplica: es diáfano e incontestable. Pero también importa considerar este otro aspecto del tema: como es sabido, tratándose de arte, y de lo que a menudo hace sus veces, si los críticos discurren por su cuenta, libremente, nunca llegarán a ponerse de acuerdo, pues cada uno opina de manera distinta a la de los demás. Y el lector de buena fe, empeñado en sacar algo en limpio, se pierde, desorientado y trastabillante, en un fastidioso laberinto de juicios contradictorios. Tomando, en cambio, los anuncios como pauta de la crítica, salvamos ese grave inconveniente; logramos armonizar los pareceres y podemos ofrecer a los lectores una opinión clara, definitiva, esplendente de unicidad, adecuada al sacerdocio que ejercemos.

Podría seguir arguyendo con otras razones; pero no hace falta: es usted hombre de fino entendimiento y ha de bastarle con lo dicho. En definitiva, amigo Paredes; rehaga esta crítica de acuerdo con lo que hemos hablado. Y en lo sucesivo, antes de escribir, eche usted un vistazo a los anuncios de nuestro periód-



dico. Si no fuera por no inmiscuirme demasiado en la sección, hasta me permitiría sugerirle que, desde el punto de vista de lo práctico, no es del todo necesario que vea usted previamente las películas para juzgarlas. Con lo del vistazo tendrá suficiente.

("El sacerdocio de la crítica", en el volumen "Retable satírico", Talleres Gráficos Carreño, 1949.)

Si hubiéramos de atenernos al criterio que parece haber predominado en la ejecución de las obras cinematográficas locales, tendríamos que considerar la interpretación en el cine como igual o casi igual a la del teatro. Y esto no es ni puede ser así. En el teatro, la palabra es lo principal y el gesto lo accesorio; en el cine, las actitudes, los movimientos, el gesto, son lo primero, y el recitado, que en algunas ocasiones suele acompañarlos, es secundario, las más de las veces sin otro objeto que el de ayudar al intérprete a ponerse en situación. Aparte, naturalmente, de la afinidad que existe entre los dos géneros de interpretación cuando los concebimos como ramas distintas de un mismo arte —el dramá-

tico—, poseen ellos cualidades peculiares, reglas distintas, técnicas diversas. De suerte que el actor que quiere pasar al cine se ve precisado a iniciarse en un arte nuevo y debe, por tanto, comenzar el estudio de nuevos principios, de nuevas reglas, de una técnica, en suma, diferente a la que hasta entonces conocía. Lleva, eso sí, una pequeña ventaja sobre los demás novicios: un mayor desarrollo en la facultad de comprensión en su papel y, en general, de su actuación en cada obra, que ha debido adquirir forzosamente a través de su cotidiana labor en las tablas.

("El cinematógrafo y los actores de teatro", en "La película", 18 de abril de 1918.)

No será tiempo perdido el que usted ocupe en ver dos o tres veces una buena película. Sobre todo, si además de verla, la estudia. Cuando uno considera que ha llegado a saberlo todo en materia de cine, puede sentirse un tanto orgulloso de sí mismo, pues ya no le falta andar más que las tres cuartas partes del camino.

("Folleto-guía de argumentistas", 1918.)

## ROMERO: Un cine de Buenos Aires

Durante el mes de noviembre el Museo Municipal del Cine desarrolla una *Primera revisión de Manuel Romero*, con la cual cerrará sus actividades públicas del año. Así culmina una serie de revisiones que principalmente abarcó al actor José Gola, los directores Francisco Mugica y Carlos Schlieper, *El tema histórico*

argentino y un núcleo de actrices de pasado (Orfilia Rico, María Padín, María Turgenova, Camila Quiroga, Blanca Podestá, Anita Jordán, Pepita Serrador, Elsa O'Connor).

El ciclo Romero quedó expresamente reservado para el mes de noviembre a fin de que coincidiera con los festejos

de la Semana de Buenos Aires.

Además de un infaltable de nuestra historia cinematográfica, Manuel Romero fue un arquetipo porteño de su tiempo y sus películas documentan la vida de la metrópoli entre los años veinte y cuarenta. Es lógico que se le reservara alguna forma de homenaje en el marco de la ciudad que de vez en cuando se vuelve sobre sus tradiciones o constantes. Un homenaje de esa índole no se concretó desde su muerte, en 1954 (a los 63 años).

La *Primera revisión de Manuel Romero* exhibirá doce de sus películas y paralelamente, habilitará una exposición que pretende amalgamar al director cinematográfico con los otros aspectos del hombre integral del espectáculo que fue Romero: crítico, sainetero, director y autor de revistas, letrista de tango. Virtudes e imperfecciones se interpretan y se ubican históricamente a condición de fraccionario. Casi todos sus críticos partieron tal vez por comodidad de una óptica parcial: juzgar a Romero en los exclusivos límites filmicos cuando en realidad fue un porteño inquieto que obsesivamente utilizó diversas formas de expresión, el cine entre ellas.

Hay un solo Romero entre el periodista de *Fray Mocho*, el sainetero de *El circo Rivolta*, el revistero de 1925, el letrista de *La canción de Buenos Aires* o el director del cine sonoro. *Intuición y autenticidad que fluyen con la mar de imperfecciones formales y se redimen en el testimonio de época que rodondean.*

El ciclo incluirá *La muchacha del circo* (1937, con Luis Arata e Irma Córdoba, el sábado 3; *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), con Florencio Parravicini, Mecha Ortiz y Santiago Arrieta, el domingo 4; *Fuera de la ley* (1937), con José Gola y Arata, el martes 6; *La rubia del camino* (1938), con Paulina Singerman, el jueves 8; *Carnaval de antaño* (1940), con Parravicini, Sofía Bozán, Charlo y Sabina Olmos, el sábado 10; *Tres anclados en París* (1938), con Parravicini, Tito Lusiardo y Hugo del Carril, el domingo 11; *Yo quiero ser batclana* (1941), con Niní Marshall, el martes 13; *Una luz en la ventana* (1942), con Narciso Ibáñez Menta, el miércoles 14; *La rubia Mireya* (1948), con Mecha Ortiz, el sábado 17; *La vida es un tango* (1939), con Parravicini, Hugo del Carril, Sabina Olmos y Tito Lusiardo, el domingo 18; *Mujeres que bailan* (1949), con Niní Marshall, el martes 20, y *El hincha*, con Enrique Santos Discépolo, el jueves 22. Las funciones se realizarán en el Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551, a las 18, los sábados y domingos, y a las 21 los martes y jueves. Simultáneamente estará librada al público la nutrida exposición sobre el paso de Romero por el cine y el espectáculo en general.

J. M. C.



Florencio Parravicini, Sofía Bozán, Sabina Olmos y Charlo en "Carnaval de antaño" (1940).



# el cine

DESDE  
1919  
HASTA  
1920

Como un auténtico espejo de la vida, el cine nunca marginó la historia. Porque precisamente, ha sido testigo del mundo y las circunstancias del hombre cotidiano. Si durante los primeros años mereció dudas a cierta élite, el mejor alegato de su causa, está resumido en la frase feliz de Luigi Chiarini: "el film es un arte; el cinematógrafo una industria". Esa definición resultó una fórmula sagrada para aquellos vanguardistas que hacia 1919 luchaban por la creación de un arte nuevo, explicando a los asombrados conservadores, poseídos por el derrotismo que "el arte es una m...".

Al cine le correspondió un papel protagónico: arrasar con las concepciones caducas, interpretando las voces del Tiempo Nuevo. Un tiempo que debía conquistar y definir, en una era de experiencias continuas en la que Hombre, Mundo y Circunstancia se contaban como elementos fundamentales.

A fines de 1918, mientras Europa soportaba las divisiones geográficas —expresión oficial de las económicas y sociales— el otrora poderoso Charles Pathé reconocía por escrito que: "... Francia, en su débil mercado interior, saturado de producciones norteamericanas, es un lugar donde mis películas no pueden ya amortizarse sino en una proporción insuficiente en relación con los capitales invertidos". Y muchos lo acusaron de hacer naufragar al cine galo... Los artistas, en cambio, lograban películas que hoy son clásicos del séptimo arte. Repitiendo de algún modo las telas de Picasso en ese período, "Almas de hombres locos" (1918/19) de Germaine Dulac, abrió la senda que el director proseguiría con "La fiesta española" (1919) —colaborando con Louis Delluc— en búsqueda admirable de síntesis y lenguaje, mientras éste rodaba escenas de "El silencio" para agitar —en sus propias palabras— el caleidoscopio brillante del impresionismo... En esas películas como en las de Marcel L'Herbier ("Rosa de Francia", 1918; "El redil", 1920; "El carnaval de las verdades"; "El hombre de alta mar", 1920)

y las de Abel Gance ("Zona de muerte", 1916; "Mater dolorosa", 1917; "La décima sinfonía", 1918; "Yo acuso", 1919) parece difícil encontrar la imagen de una Francia victoriosa donde —se asegura— la vida era más fácil que en cualquier otro lugar de Europa...

1919: en Alemania, el gobierno ahogaba en sangre la sublevación del movimiento Espartaco, asesinando a sus líderes: Carlos Liebknecht y Rosa Luxemburgo. Pero los ojos atentos de las cámaras, gracias a la combinación de factores diversos, fotografiaron con resultados notables la vana heroicidad de tantos mutilados por la guerra y el derrumbe de creencias y actitudes enhiestas —hasta entonces— en el espíritu germano.

Sin equivocarse, Federico Nietzsche había dicho: "El alma humana es un laberinto de corredores que se entrecruzan, donde se encuentran cavernas, refugios secretos y trampas; como cada cosa ama su símbolo, el alemán ama las nubes y bajo un perfil general, todo lo que es confuso, lo que está en formación, lo que es crepuscular, sombrío, velado".

El filósofo adelantaba una definición del movimiento fundado como reacción al impresionismo, al que llamarían expresionismo. Su clave estética proclamaba: "Los films deben convertirse en dibujos dotados de vida".

Contra las pretensiones de algunos productores que alentaban films de consumo masivo sobre educación sexual, grandezas históricas del pasado o comedias pasatistas, el expresionismo llegó con un sentido típicamente nacional y proyecciones universales. Si Ernst Lubitsch rozó sus fronteras con "La princesa de las ostras" y "Madame Du Barry" (1919) en la que superó los horrores de la Revolución Francesa, exhibiendo el friso de un mundo sacudido por disturbios económicos y sociales, el expresionismo fecho su nacimiento real en 1920, con "El gabinete del doctor Cali-



David Wark Griffith, Mary Pickford



El gabinete del doctor





es Chaplin y Douglas Fairbanks.



de Robert Wiene.

FILMAR Y VER — Enero de 1974

gari", de Robert Wiene. Surgió como una metáfora deformada, manipulando la realidad en vez de copiarla: un realismo subjetivo reflejando estados psíquicos profundos, que en su confuso desorden aparente, anticipaba al nazismo, aún durante la república de Weimar. El alucinante guión de Carl Mayer, según una idea del poeta Hans Janowitz, lo demuestra. El fantasmagórico doctor Caligari, con sus grandes anteojos y su presencia siniestra, simboliza la crueldad que el autoritarismo desorbitado de Hitler desataría quince años después. No en vano el expresionismo es llamado también **caligarismo**. Ese film, célebre hoy, se convirtió en un presagio indudable de la historia alemana de medio siglo. Además de jerarquizar al cine, mostró la dimensión de una psicosis colectiva y el reflejo posterior de una sociedad convulsionada por su amplia crisis de valores.

En el trazo de una gran parábola, trazada a partir de "El estudiante de Praga" y "La casa sin puertas ni ventanas" de Stellan Rye, hasta "El Golem" (1920) de Paul Wegener, el film de Wiene marca la altura máxima...

Otro hecho importante del bienio 1919-20 fue la firma, por Lenin, del decreto de nacionalización del cine soviético... "El poder de las tinieblas", de Chardinin, y "El talón de hierro" de Gardin, respondieron a ese avance ruso, como antesala a muchas películas de particular calidad, aunque de escaso mercado exterior...

En Suecia —1920— Sjöström realizaba su obra maestra, "La carreta fantasma", de enorme influencia en los países nórdicos, al perfeccionar una técnica ya conocida: la **sobreimpresión**.

Sjöström la aplicó con criterio racional, casi tan humano como una sobreimpresión del espíritu. Desde entonces, ninguna alucinación pudo ser separada —en la pantalla— de esa niebla irreal y de aquella carreta de dos dimensiones.

Sin embargo, Hollywood extendía su poder tanto en Europa como en América. David Wark Griffith ratificó su fama con "Pimpollos rotos" (1919) y "A través de la tempestad" (1920) sin desvincularse de Artistas Unidos, la compañía fundada junto a Chaplin, Mary Pickford y el santimbanqui Fairbanks.

Con el exitoso Douglas y su espada invencible, Fred Niblo batía records de boletería con "La marca del zorro", producción comercial paralela a "Maridos ciegos" (1919) y "Esposas tontas" de Erich von Stroheim. El gran Carlitos sostenía el fervor popular hacia el pequeño trotamundos con "Vida de perro", "Armas al hombro" (1918), "Al sol" y "Un día de placer" (1919), cumpliendo un contrato casi millonario con la First National...

Latinoamérica desarrollaba su acción filmica en dos centros ubicados en sus extremos geográficos: México y Argentina. En el país azteca los productores se esforzaban por superar un artesanado simplista, con poco más de diez películas de largometraje, mientras el cine argentino mantenía su rumbo, aunque a tropezones...

Filmar era una artesanía temeraria principalmente por el favor del público hacia los títulos extranjeros, en particular los yanquis. La nota destacada la marcó José A. Ferreyra con "Campo ajuera" y "De vuelta al pago", recibiendo aplausos y lágrimas de espectadores entusiastas que alentaron al director, ya sinónimo de respeto para los exhibidores, que dejaron de escaparle...

Estrenada "De vuelta al pago" —el 27 de noviembre de 1919— se abrió un panorama distinto, con un hábito fresco que levantó la moral de Ferreyra y por su intermedio, la del cine criollo. Nelo Cosimi, Lidia Liss y muchos otros actores y actrices afirmaron su popularidad, ahora en el cine como hasta entonces en el teatro nacional. Los días futuros tenían la palabra...

O. E.

Página 23



**Nuevos  
realizadores**



## **NESTOR LESCOVICH:**

**ceremonia  
a puerta  
cerrada**

*Los actores: pueden amarse, agredirse, jugar, soñar. Conocen, sin embargo, la cruel dimensión de la realidad.*

**Una cámara tan despiadada como la sociedad en que habitan, apresa sin concesiones el mundo de los marginados. Ante ella desfilan las carencias y las riquezas de un grupo de seres que aceptan su desafío.**

Después de su primera experiencia (Luis García, un corto en blanco y negro que dura 17 minutos y que intenta penetrar en el mundo de los marginados sociales), Néstor Lescovich, 28, porteño, filma *Ceremonias*.

En este segundo trabajo, el realizador insiste en la misma temática. *Ceremonias*, entonces, un intento de escarbar en la mente del lumpen. Pero mientras Luis García (que obtuvo en 1971 el Gran Prix del Segundo Festival Internacional de Cortometrajes en Yugoslavia), Lescovich salió a la calle, cámara al hombro para apresar las actitudes de los desclasados, en *Ceremonias*, elige otras reglas de juego. Un grupo de hombres y mujeres marginados, es invitado a convivir durante siete días en una casa especialmente ambientada (Carlos Cytrynowsky) para que se filmen sus actitudes. Dos periodistas que integran el equipo de Lescovich (Roberto Vacca y Roberto Andrés) son los encargados de dar con los personajes. Para la búsqueda todo lugar es abordado: plazas, bares del puerto, recovas.

Y la propuesta es frontal, sin eufemismos: ellos filmarán una película a cambio de casa, comida y vino por siete días. Lescovich no se persigue por esto: "Sabíamos que de esta experiencia, no saldría ni el restablecimiento, ni el rescate de estos seres. Entonces, al diablo la culpa", dice.

Pero el encierro no fue el único elemento motivador de la experiencia: disfraces, pinturas, juguetes, una torta de cumpleaños y mil objetos más permiten a los personajes dramatizar sobre sus propias vidas.

*Ceremonias* es un documento social que muestra tanto las carencias del mundo exterior, como el convulsionado mundo interno de estos seres marginados. Así, la falta de trabajo, la brutal explotación y el total descuido de una sociedad que los rechaza, que no los contiene, se marca claramente en las anécdotas que cada personaje cuenta (los gremialistas son todos carneros, nosotros queríamos la huelga en el puerto, nosotros tenemos un país grande pero los militares lo achi-

FILMAR Y VER — Enero de 1974



can; los policiaís no sirven, tendrían que matar uno por día: a uno lo llevaron preso para que limpie la jaula de los perros).

Por otra parte, la muerte, el amor, la vida, el odio convivirán con ellos en cada escena, en cada situación. En suma, *Ceremonias* es el hombre descarnado que expone sus vísceras sobre la mesa.

"El clima que se vivió esos días fue demoníaco —dice Lescovich—. Al sacar a los personajes de su lugar habitual y transportarlos a otro contexto, conseguimos magnificar sus reacciones.

Parece mentira que seres tan reales puedan llegar a componer escenas que raya en la alucinación, en lo onírico."

En la película todo se mezcla: mientras unos duermen, otros bailan. Mientras un grupo amontona muebles en una pieza, otros recitan versos en inglés. Mientras unos se aman con pasión, otros se agreden y golpean. "Nos establecimos pautas rígidas de trabajo —continúa Lescovich—. Ni comíamos ni dormíamos en el lugar y la consigna era: todo es válido para motivar. Desde el comienzo estaba claro que nosotros éramos los opresores y ellos las víctimas. La convivencia fue intensa: después de una semana, no se quiso, no se pudo filmar más. Se produjo una gran catarsis: todos lloramos, nos abrazamos por largas horas."

Ese no es el final de la película. Lescovich acota que utilizarlo como final, hubiera equivalido a romper el encuadre. El final es cruel, pero sin trampas. Los lumpen, simplemente se van. La película de Lescovich tiene otro gran valor: los movimientos de cámara y las angulaciones asombran por su espontaneidad. La iluminación es excelente, con claros-oscuros que se valorizan frente a las paredes blancas de la casa donde se mueven los personajes. Lo único lamentable es que las reglas de juego elegidas por Lescovich no permiten aprovechar la banda sonora. Gran parte de monólogos y diálogos quedan desaprovechados. "Lo ideal hubiera sido tener sonido directo —aclara el realizador— pero encarecía el presupuesto a un nivel prácticamente inaccesible para nosotros."

A pesar de este déficit, Lescovich logra con *Ceremonias* una película distinta, en un enfoque nuevo y un lenguaje cinematográfico directo, sin complicaciones, que identifica su trabajo con los mejores aportes del cine latinoamericano.

V. O.

## Los cortometrajistas

### COLEGIO NACIONAL BUENOS AIRES:

# el cine en la enseñanza

Por iniciativa de Néstor Chprintzer, egresado hace dos años del Colegio Nacional Buenos Aires, y con una trayectoria cinematográfica adquirida en institutos cinematográficos privados, los grupos de cine que existían ya —por su cuenta— en dicho colegio adquirieron oficialidad. El episodio ocurrió así: aprovechando una coyuntura de extensión cultural en el colegio, el cineasta propuso formar un grupo organizado, dirigido y conducido por gente especializada. Por medio de un plan de estudio, que abarca desde toda la fase técnica y artesanal hasta la historia del cine —ejemplificada con películas—, los alumnos del Colegio Nacional Buenos Aires, consiguieron hegemonía para sus experiencias cinematográficas. Dichas experiencias, tras dos años de iniciado este camino, reeditaron sus frutos.

"El primer año, se realizó un corto entre los integrantes del grupo de cine. El tema fue discutido entre todos y terminó por ser elegido un cuento de Cortázar: *Intimidación de los parques*", dice Chprintzer. Y agrega: "Se trabajó con cargos fijos: tres camarógrafos, un asistente de dirección, un productor e iluminador. En tres meses se terminó el trabajo: un corto en super 8 que los mismos chicos sonorizaron."

Este año los trabajos son individuales. El autor del guión discute con sus compañeros todos los pormenores de la película y también hace cámara "para que asuma sus propias imágenes", aclara Chprintzer. De esta manera se ha conseguido desarrollar un mayor sentido de la concepción cinematográfica. Tres cortos terminados y otro en elaboración —todos en 16 milímetros— son el producto del trabajo del año.

Para el mantenimiento del curso y la realización de sus películas, cada chico pone 50 pesos por mes. "No hay ningún tipo de censura en el Colegio —acota uno de los alumnos—. Vemos todas las películas que tienen importancia, sin detenernos en la calificación establecida oficialmente. Por ejemplo, *La Dolce Vita*, que nos sirvió para ejemplificar un giro en el cine italiano, fue pasada sin inconvenientes."

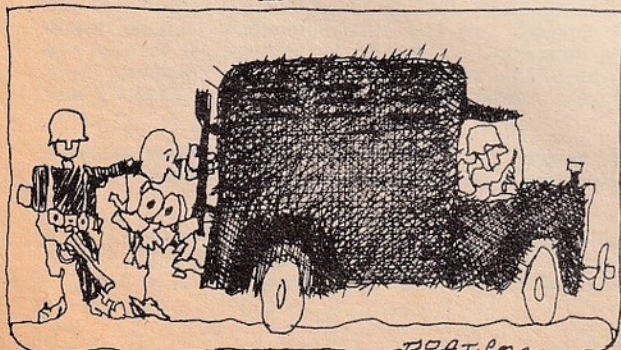
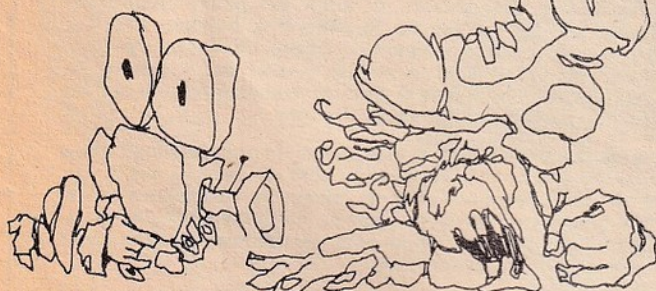
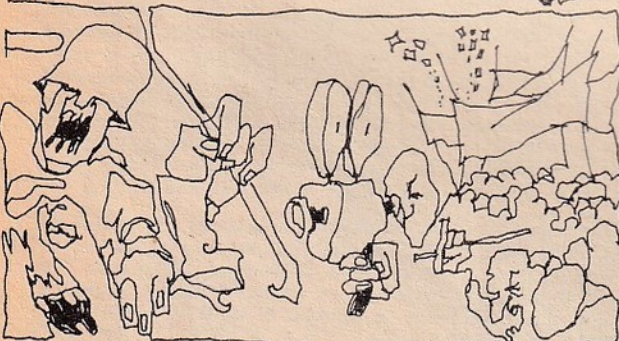
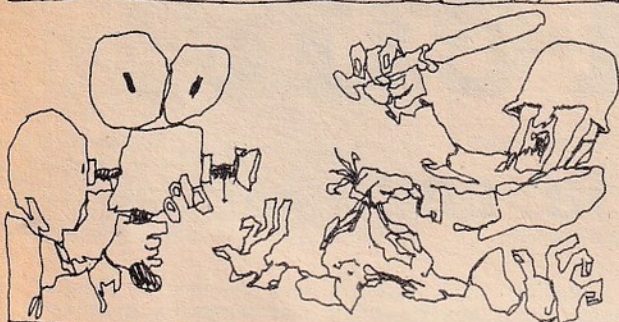
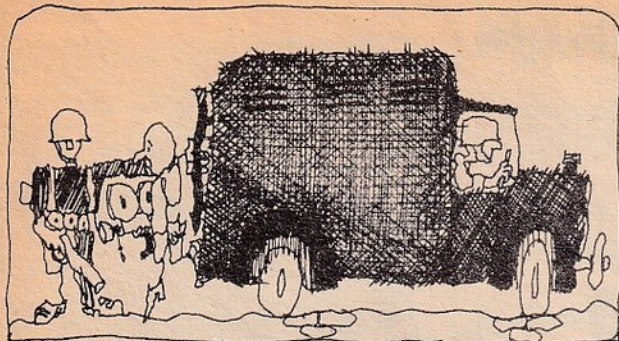
Luis Gutman, Fabián Bielinsky, Octavio Nadal Viñals, Eloísa Pisani, Irene Saccone, Enrique Sallochi, Luis Fau, Fabián Borenteis, Osvaldo Puente y Martín Liroy Parodi, integraron el grupo de los pioneros del séptimo arte oficial en el Buenos Aires. Este año, el equipo fue menos numeroso: Darío Schulkin, Víctor Feingold, Martín Sorter, Liliana Brafman y Eduardo José Llorens.

En opinión del coordinador, todo ha sido positivo: "Los chicos aprenden a utilizar el cine como medio de expresión y después a manejar un lenguaje".

Mientras tanto, la mayoría de los alumnos —que tienen de 12 a 14 años de edad— asegura que ésta no es una experiencia más, sino el comienzo de una actividad que podrán ampliar y desarrollar en el futuro.

V. O.





PORTILLO 73

## Los cortos publicitarios

# PORTILLO OLSEN

"El vino Crespi se vende hasta en el almacén de la esquina", dice Luis Angel Soria (43), integrante del equipo creativo de la agencia Portillo Olsen, formado además, por Carlos A. Tomás (39) y Francisco Ciaudullo (42). El fenómeno se produce gracias a la campaña publicitaria masiva y a la distribución bien organizada, "por eso el ama de casa cuando va a buscar vino, va a buscar Crespi", agrega el ejecutivo.

Crespi hace su debut publicitario con un corto llamado "Experto", en donde se empleaba la vía de comunicación racional. "Después de un estudio profundo —agrega Soria— se incluye a la tarea: se hizo una investigación, con psicólogos, sociólogos, etc., sobre lo que la gente piensa y siente para detectar si su mensaje había sido captado".

Con la aparición de la familia se busca en el mensaje una vinculación afectiva y emocional. "Escarpines" —que duraba 78"— incorporaba recién al final a Crespi.

"Es así, como se va introduciendo en los hogares y las ventas de vino, van en una curva de ascenso constante" —explica Soria. Dice también que en este momento es el líder del mercado.

Printer Avance, Top Level, Sur y recientemente Topos son las productoras que han realizado estos cortos.

Portillo Olsen ha obtenido los siguientes premios: Martín Fierro (APTRA), Premio Revista Gente año 72-73 por el Comercial del Año, El Gallo de Oro de Morón y Cruz de Plata de Esquiú.



CARLOS ALBERTO TOMAS e Ing. LUIS A. SORIA



# Katharine hepburn

- 1932 **A bill of divorcement (Doble sacrificio)**, dir. George Cukor, con John Barrymore, Billie Burke, David Manners; estr. mayo 1933.
- 1933 **Christopher strong (Hacia las alturas)**, dir. Dorothy Arzner, con Colin Clive, Billie Burke, Helen Chandler; estr. noviembre 1933.
- 1933 **Morning glory (Gloria de un día)**, dir. Lowell Sherman, con Douglas Fairbanks (Jr), Adolphe Menjou, Mary Duncan; estr. abril 1934.
- 1933 **Little women (Cuatro hermanitas)** dir. George Cukor, con Frances Dee, Joan Bennett, Jean Parker, Paul Lukas; estr. julio 1934.
- 1934 **Spitfire (Mística y rebelde)**, dir. John Cromwell, con Ralph Bellamy, Robert Young, Martha Sleeper; estr. octubre 1934.
- 1934 **Little Minister (El pequeño ministro)**, dir. Richard Wallace, con John Beal, Alan Hale, Donald Crisp; estr. mayo 1935.
- 1935 **Break of hearts (Corazones en ruinas)**, dir. Philip Moeller, con Charles Boyer, John Beal, Jean Hersholt; estr. agosto 1935.
- 1935 **Alice Adams (La mujer que supo amar)**, dir. George Stevens, con Fred Mac Murray, Fred Stone, Evelyn Venable; estr. octubre 1935.
- 1936 **Sylvia Scarlett (Una muchacha sin importancia)**, dir. George Cukor, con Cary Grant, Brian Aherne, Edmund Gwenn; estr. marzo 1936.
- 1936 **Mary of Scotland (María Estuardo)**, dir. John Ford, con Fredric March, Florence Eldridge, Douglas Walton, John Carradine; estr. setiembre 1936.
- 1936 **A Woman rebels (Una mujer se rebela)**, dir. Mark Sandrich, con Herbert Marshall, Elizabeth Allan, Donald Crisp; estr. marzo 1937.
- 1937 **Quality street (Calle de aboleño)**, dir. George Stevens, con Franchoy Tone, Eric Blore, Fay Bainter, Jean Fontaine; estr. junio 1937.
- 1937 **Stage door (Entre bastidores)**, dir. Gregory La Cava, con Ginger Rogers, Adolphe Menjou, Andrea Leeds Gail Patrick; estr. enero 1938.
- 1938 **Bringing up baby (La adorable revoltosa)**, dir. Howard Hawks, con Cary Grant, Charlie Ruggles, Barry Fitzgerald; estr. mayo 1938.
- 1938 **Holiday (Vivir para gozar)**, dir. George Cukor, con Cary Grant, Doris Nolan, Lew Ayres, Edward Everett Horton; estr. agosto 1938.
- 1940 **The Philadelphia story (Pecadora equivocada)**, dir. George Cukor, con Cary Grant, James Stewart, Ruth Hussey, John Howard; estr. mayo 1941.
- 1942 **Woman of the year (La mujer del año)**, dir. George Stevens, con Spencer Tracy, Fay Bainter, Reginald Owen; estr. junio 1942.
- 1943 **Keeper of the flame (Idolos de barro)**, dir. George Cukor, con Spencer Tracy, Richard Whorf, Margaret Wycherly; estr. julio 1943.
- 1943 **Stage door canteen (La cantina de las estrellas)**, dir. Frank Borzage, film compuesto por anariciones fugaces de estrellas como Paul Muni, Merle Oberon, Johnny Wismuller, Harpo Marx, George Raft, Talullah Bankhead, Helen Hayes y otros; estr. marzo 1944.
- 1944 **Dragon Seed (La estirpe del dragón)**, dir. Jack Conway y Harold S. Bucquet,

(Nota para interesados: el nombre es Katharine y no Khaterine)

Nació en Hartford, Connecticut, el 9 de noviembre de 1909. Estudió en el colegio femenino local y en el Bryn Mawr College, donde eligió la carrera teatral. Tras labores como aficionada, debutó con un pequeño papel en *The Czarina* (de Lengyel y Biro, en Baltimore, 1928); cuatro años después alcanzó su primer éxito como protagonista de *The Warrior's Husband* (de Julian Thompson, en New York, 1932), lo que provocó una primera oferta de Hollywood. En la siguiente lista de films, los títulos castellanos y las fechas de estreno corresponden a Buenos Aires.



- con Walter Huston, Aline McMahon, Akim Tamiroff; estr. mayo 1945.
- 1945 **Without love (Sin amor)**, dir. Harold S. Bucquet, con Spencer Tracy, Lucille Ball, Keenan Wynn, Gloria Grahame; estr. febrero 1946.
- 1946 **Undercurrent (Corrientes ocultas)**, dir. Vincente Minnelli, con Robert Taylor, Robert Mitchum, Edmund Gwenn; estr. abril 1947.
- 1947 **Sea of grass (Mar de hierba)**, dir. Elia Kazan, con Spencer Tracy, Robert Walker, Melvyn Douglas, Phyllis Taxter; estr. julio 1947.
- 1947 **Song of love (Pasión inmortal)**, dir. Clarence Brown, con Paul Henreid, Robert Walker, Henry Daniell; estr. diciembre 1947.
- 1948 **State of the union (Su mujer y el mundo)**, dir. Frank Capra, con Spencer Tracy, Van Johnson, Angela Lansbury, Adolphe Menjou; estr. julio 1949.
- 1949 **Adam's rib (La costilla del hombre)**, dir. George Cukor, con Spencer Tracy, Judy Holliday, David Wayne, Tom Ewell; estr. setiembre 1952.
- 1951 **The African Queen (La Reina Africana)**, dir. John Huston, con Humphrey Bogart, Robert Morley; estr. agosto 1953.
- 1952 **Pat and Mike (La impetuosa)**, dir. George Cukor, con Spencer Tracy, Aldo Ray; estr. noviembre 1954.
- 1955 **Summertime (Locura de verano)**, dir. David Lean, con Rossano Brazzi, Isa Miranda, Darren McGavin; estr. agosto 1956.
- 1956 **The iron Petticoat (Faldas de hierro)**, dir. Ralph Thomas, con Bob Hope, James Robertson Justice, Robert Helpmann; estr. octubre 1957.
- 1957 **The rainmaker (El farsante)**, dir. Joseph Anthony, con Burt Lancaster, Wendell Corey, Lloyd Bridges; estr. octubre 1957.
- 1957 **Desk set (Cosas de mujeres)**, dir. Walter Lang, con Spencer Tracy, Gig Young, Joan Blondell; estr. noviembre 1957.
- 1959 **Suddenly, Last Summer (De repente en el verano)**, dir. Joseph L. Mankiewicz, con Elizabeth Taylor, Montgomery Clift, Mercedes McCambridge; estr. junio 1960.
- 1962 **Long day's journey into night (Viaje de un largo día hacia la noche)**, dir. Sidney Lumet, con Ralph Richardson, Jason Robards, Dean Stockwell; estr. junio 1968.
- 1967 **Guess who's coming to dinner (Sabes quién viene a cenar)**, dir. Stanley Kramer con Spencer Tracy, Sidney Poitier, Katharine Houghton; estr. julio 1968.
- 1968 **The lion in winter (El león en invierno)**, dir. Anthony Harvey, con Peter O'Toole, June Merrow, John Castle; estr. marzo 1970.
- 1969 **The madwoman of Chailot (La loca de Chailot)**, dir. Bryan Forbes, con Danny Kaye, Charles Boyer, Yul Brynner, Giulietta Masina, Margaret Leighton, Paul Henreid; estr. febrero 1970.
- 1971 **The Trojan women (t. I. "Las troyanas")** dir. Michael Cacoyannis, con Vanessa Redgrave, Genevieve Bujold, Irene Pappas; no estrenada.

NOTA: Katharine Hepburn figuró once veces en la lista de candidatos al Oscar anual como mejor actriz. Obtuvo tres: en *Morning Glory* (1933) en *Guess Who's Coming to Dinner* (1967) y en *The Lion in Winter* (1968). En este último caso compartiéndolo con Barbra Streisand (por *Funny Girl*).



# TELETEATROS:

En el mes de mayo pasado, el periodista Carlos Ulanovsky llegaba a esta admirable síntesis de los argumentos de los teleteatros de Abel Santa Cruz:

"En **Papá Corazón**, Maximiliano de María, joven viudo y apuesto (el actor Norberto Suárez), padre de una chica precoz, se va a casar con Cristina (Erika Wallner), pero aparece Camila (Laura Bove) y se enamora perdidamente de ella.

En **Me llaman Gorrión**, Gabriel Mendoza (Alberto Martín), joven de clase media acomodada, se va a casar con Evangelina (Elizabeth Killian), pero aparece Rosa Gorrión Morelli (Beatriz Taibo), lumpemproletaria que mediante un disfraz se convierte en varón y consigue trabajo como dependiente de almacén. Mendoza se enamora perdidamente de ella.

En **Carmiña**, el "niño" Raúl Pereyra, abogado, integrante de una familia "bien" de los años 30 (el actor Arturo Puig) se va a casar con Elvira (Betiana Blum) pero aparece Carmiña (María de los Angeles Medrano) y se enamora perdidamente de ella."

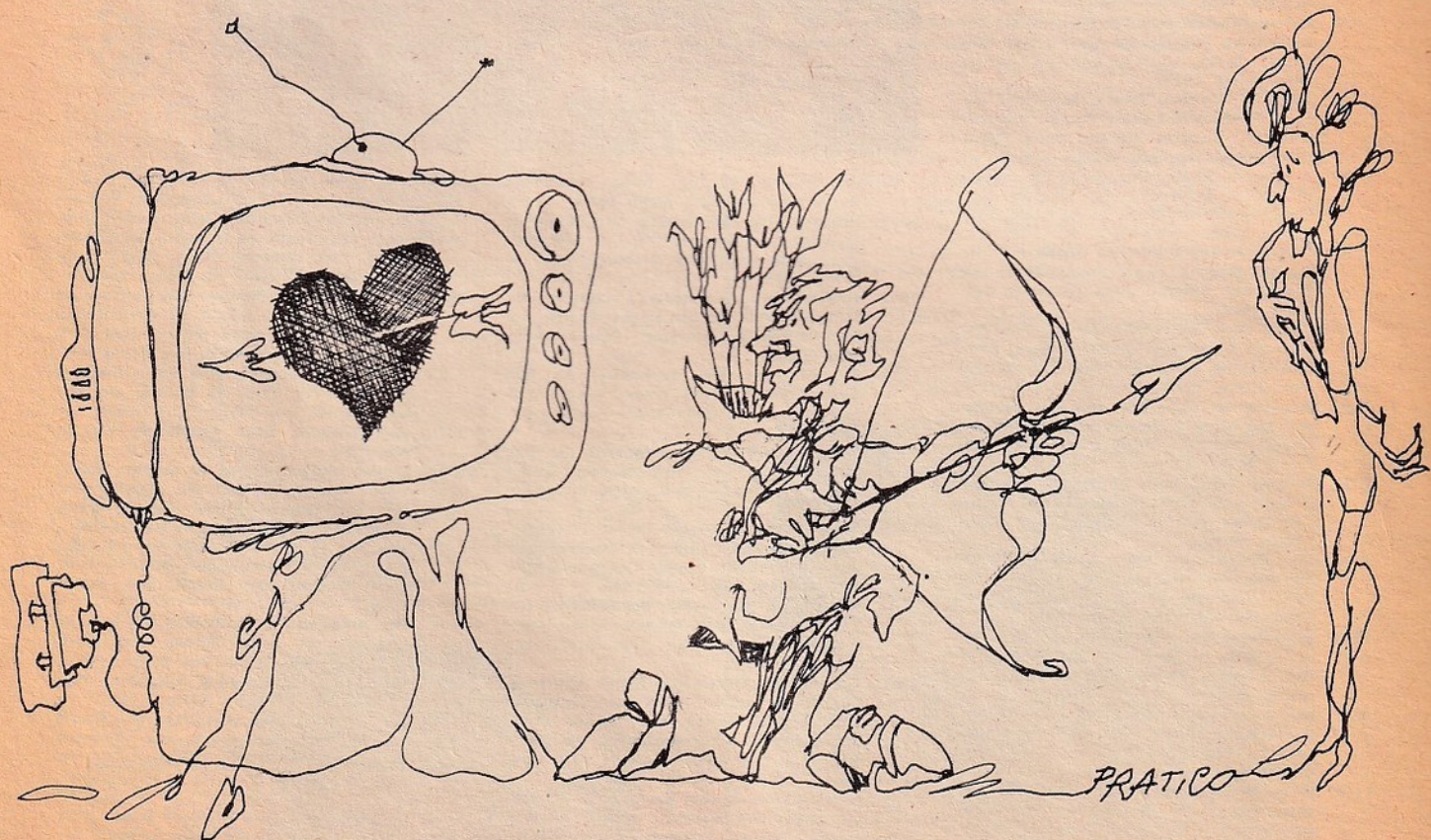
Por supuesto, estos esquemas básicos, iguales entre sí e iguales a tantos otros, se ven sumergidos en una multitud de episodios laterales, que recogen sucesos de todo tipo y se gradúan para alargar o acortar la serie según el éxito obtenido.

Pero en esta síntesis asoman ya los elementos fijos del género: el amor, siempre un flechazo repentino que salta por encima o vence a todas las determinaciones sociales, uniéndose siempre, sospechosamente, a seres de diferente condición.

Esto se repite en los teleteatros del otro gran **best-seller** de la televisión argentina: Alberto Migré.

En **Rolando Rivas**, taxista —que lleva ya dos ciclos— la cuestión empezó a la manera clásica: el hombre pobre se enamoraba de una mujer rica. Después de la consumación y fracaso de aquel atribulado amor, Rolando pareció enmendarse, y se prendó de una pobre maestra que vivía enfrente de su casa. Pero Migré no pudo con su genio, y la maestra terminó siendo una millonaria disfrazada.

En **Pobre Diabla**, el punto de partida, para no agotar demasiado al intelecto, se situaba en el amor de un poderoso industrial con una pobre chica, Quelita (Soledad Silveyra). Pero el industrial se muere, y entonces, somos obsequiados con una alegre novedad: Quelita se enamora de un hijo natural de su ex esposo, con lo cual tenemos un asunto un poco más complicado (e incestuoso). **Pobre Diabla** muestra, además, la otra constante del género: el dinero, la riqueza, arriba siempre de





# el mundo del revés

un modo misterioso: herencias, loterías, hallazgos, cualquier método es bueno siempre que sea lo bastante ilusorio; pero el método preferido para esa imaginaria "acumulación de capital" sigue siendo el casamiento de ricos y pobres. La realidad de las determinaciones sociales aparece así burlada, transformada.

Los ricos siempre lo son de un modo natural, "objetivo", al igual que los pobres. Riqueza y pobreza no aparecen como relaciones sociales, relaciones de poder y afecto susceptibles de la crítica ética, sino como condiciones naturales en las cuales cada cual ha nacido, o a las cuales ha arribado en virtud de curiosos azares; a consecuencia de esto, riqueza y pobreza no son jamás pasibles de encadenamiento. Las propias palabras "rico" y "pobre" utilizadas con exclusividad, son inmediatamente ideológicas, en sentido opuesto a patrón y asalariado, explotador y explotado, que expresan lo mismo en relación de causa-efecto.

## Dinero y Amor

Los ricos, suelen sufrir porque una enorme cantidad de oscuros personajes ronda a su alrededor por puro "interés material"; generalmente son redimidos por algún pobre que se casa con ellos.

Esta fábula, al mismo tiempo que expresa las ilusiones de movilidad social, vehiculiza para una platea pobre la envidia por los ricos: ellos son al fin de cuentas tan felices, su mundo es un mundo sin alma y quizás conviniera seguir siendo como uno es. Cuando la rica desea ser pobre, como la Mónica Helguera Paz de **Rolando Rivas, taxista**, el círculo se cierra: el espectador fantasea con su posible riqueza, y al mismo tiempo recibe un estímulo que lo devuelve a su propia condición. Mientras el dinero es deseable, pero insuficiente por sí solo, el amor sí es autosuficiente. En el dinero aparece cifrada toda la actividad social del hombre; y en el amor de la pareja toda su vida personal. La sociedad, y con ella toda actividad social es fijada como una potencia hostil, y el amor como el refugio que todo lo compensa. Baste recordar qué clase de infierno es el diario que administran algunos personajes de **Pobre Diabla**: la única actividad productiva de la serie aparece como un conjunto de intereses mezquinos que tratan de separar a los amantes.

## Crimen y Castigo

En la misma serie aparece con claridad otro elemento clásico: el castigo. Sin que nunca se sepa muy bien por qué, **Quilita** es condenada a larguissimas peregrinaciones por toda la República. Todo el mundo se opone a la relación con el hijo de su ex marido; y ella, perseguida por la culpa de este incesto sublimado, aparece expiándolo en un largo vía crucis. Al final, la historia se resuelve del mismo modo oscuro. Después de tanto destierro los enemigos se ablandan y arrepienten y su amor es socialmente consentido. Pero los personajes aparecen siempre purgando toda transgresión a lo establecido: en lugar de enfrentar los problemas, y resolverlos, pagan sus culpas dejando tranquilo a todo el mundo.

De mismo modo se pagan las relaciones extramatrimoniales a veces insinuadas: con la soledad, con penas de prisión apenas disfrazadas, con el sufrimiento. Y esto es bien curioso: se piensa en la moral práctica de la platea: datos de la Dirección de Minoridad de la Provincia de Buenos Aires informan que el 40% de los chicos de la provincia son hijos naturales. Y no parecería que el pueblo estuviera muy avergonzado o culposos.

## ¿Peligro Mortal?

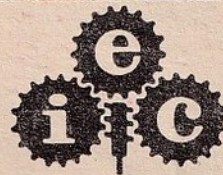
Esta observación remite a un tema largamente discutido: hasta dónde son nocivos, y hasta dónde son peligrosos los espectáculos de ese género.

Es indudable que las altas dosis de gorilismo y moral burguesa derrochados por los medios de comunicación, no pudieron impedir que el pueblo siguiera siendo el pueblo, con sus aspiraciones, su moral, su política. La creencia en la omnipotencia de los medios es la creencia pequeño-burguesa en la omnipotencia de las expresiones ideológicas. Y es la vida la que determina la conciencia, no al revés.

Pero también es indudable que ningún sistema se mantiene sobre la pura represión, sino que cristaliza su dominación a través de presiones ideológicas. Y aquí aparece el verdadero peligro, reducido a su verdadera expresión: los mensajes sentimentales se enarcan sobre ciertos aspectos de la personalidad del argentino medio, y los personajes emiten opiniones, consolidan juicios y necesidades y colaboran con el mantenimiento del statu quo. La realidad es siempre tamizada, transformada, tergiversada, hasta amasar un producto extraño, una especie del mundo del revés, donde se entrelazan situaciones efectivamente reales resueltas de un modo ilusorio.

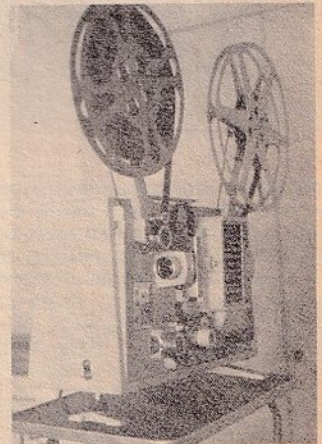
D. S.

Informe N. K.



### PROYECTOR CINE 16 MM SONORO PROFESIONAL

- Totalmente transistorizado
- Fabricado bajo licencia alemana
- Parlante de 25 W salida
- Grifa de 3 puntas
- Supercompacto
- Unico con garantía de 5 años
- 2 velocidades e imagen detenida
- Ya lo tienen prestigiosas agencias y canales de Televisión
- 50% MENOS que cualquiera similar en plaza (ALALC Decreto 1790/73)



**Precio  
oferta  
\$ 6.900**

INDUSTRIAS DE EQUIPAMIENTO CINEMATOGRAFICO S.A.  
Hipólito Yrigoyen 1315, Piso 24 "B" Buenos Aires



## Los Audiovisuales

# LA VOZ DE LOS REALIZADORES

Parientes cercanos —aunque no parientes pobres— del cine y de la fotografía, los audiovisuales son, sin embargo, un medio de expresión autónomo, con reglas muy propias e infinitas posibilidades por descubrir. Basta revisar los catálogos de exposiciones internacionales de audiovisuales para sorprenderse con los deslumbrantes resultados que se alcanzan con proyecciones de cualquier tamaño, pantallas múltiples, integración de proyecciones cinematográficas, utilización de movimientos de luces o de otros efectos, actuaciones en vivo. Pero no es necesario viajar al exterior para enterarse de las posibilidades de este medio: aunque no numerosos, existen en la Argentina realizadores con suficientes dosis de talento e inquietud como para descubrir nuevas formas de expresión en el campo de los audiovisuales. Desgraciadamente, es la publicidad quien acapara los hallazgos en esta ma-

teria. Aclaremos: es correcto que la publicidad haga uso de los audiovisuales como lo hace del cine, lo lamentable es que otros canales de expresión de este medio, como por ejemplo del audiovisual didáctico, estén casi dejados de lado en nuestro país.

Hace tres años y medio que Rodolfo Kuhn y Asociados optaron por la realización de audiovisuales. Su tarjeta de presentación es un seductor audiovisual realizado por la empresa... para vender sus audiovisuales. Junto a su socio, Jorge Mezei, Kuhn se enfervoriza por el medio: "Sus posibilidades son enormes, recién se están descubriendo. Un audiovisual, por ejemplo, puede estar programado de tal manera que en cada pasada sea distinto, sin perder su sentido ni su unidad. Por otra parte, es un medio barato de difusión ideológica y es un espectáculo adaptable a los más diversos ámbitos interiores y exteriores". Kuhn se

rebela contra la difundida especie que propone a los audiovisuales como "proyección slides con bandita de sonido". Seguramente es porque todavía están en la etapa del tipo que viaja con su cámara fotográfica y a la vuelta invita a sus amigos a comer y después les pasa los slides, comentándolos. Por desgracia, algunos de los clientes que los encargan, aún se manejan con esas pautas convencionales, cuando el audiovisual va mucho más lejos: engloba todas las técnicas de la imagen y del sonido. Lo que se logra con este tipo de requerimientos limitados y con los que acceden a realizarlos, es quemar el medio.

Hasta el momento, Kuhn y Asociados, sólo ha realizado audios publicitarios. Sin embargo, Kuhn —un apasionado del género de terror en cine y literatura— espera el momento propicio para transformar en un audiovisual a Carmilla, el clásico relato de Sheridan Le Fanu: "Ha-





ce un tiempo lo adaptamos para canal 9, pero rebotó. Hicimos entonces una preadaptación para teatro, donde todas las fantasías erótico vampíricas de la protagonista fueran proyectadas, mezclando cine slides". También interesado en el audiovisual didáctico, detalla las causas de su escasa difusión: "Por un lado, haría falta que los responsables se dieran cuenta de la importancia del medio para la educación. Además, hay que tener en cuenta el problema económico: para justificar un audio educativo tendrían que hacerse unas cien copias".

Rodolfo Kuhn y Asociados ha realizado audiovisuales para Fiplasto, Panam, el Servicio Nacional Forestal, promoción de ventas para Diálogo.

Parodi y Berra, Cine, otros participantes de este género, tienen como responsables, respectivamente, a Peter y Héctor. Tanto en cine como en audios,

el humor es su característica sobresaliente.

Sin embargo, a veces se ponen serios, por ejemplo cuando Héctor discurre: "Pienso que audiovisual es una técnica con muchas posibilidades, pero en general se lo maneja convencionalmente. Hay temor de largarse. A veces es falta de imaginación y desconocimientos. Eso en los realizadores, porque entre los clientes hay quien cree que funciona lo de las slides con sonido". Ellos lo saben por propia experiencia: "Nos sucedió que una empresa solicitó nuestros servicios, para lo cual antes quisieron ver lo que hacíamos. Les mostramos los trabajos que consideramos más logrados. Se asustaron, dijeron que los que habían visto era demasiado creativo. Como si creatividad y publicidad fueran incompatibles".

Parodi, a su vez, encuentra que el audiovisual posee ventajas sobre cine publicitario: "Tiene menos limitaciones

de tiempo y permite volar mucho más. En el cine publicitario, la creatividad está muy coartada por el marketing. Aparte, nosotros siempre trabajamos sobre ideas y guiones nuestros".

Entre los audios que llevan realizados, Parodi y Berra destacan el que crearon para John Deer, que fue aprobado calurosamente por la empresa y contó con cuatro proyectos de slides, un proyector de 16 mm, un grupo de seis chicas que hizo en vivo la parte coreográfica, la actuación de Carlos del Burgo en dos papeles y la música de Carlos Uñóez y Las Luthiers. También se divierten recordando a Sperman, un audio de media hora para Esso, basado en una historia de Superman, en la que los globos contenían nuevos textos inventados por los realizadores con obvias intenciones publicitarias.

M. S.

Página 31



# adec

*Los estudiantes de cine aceptan este año dos concepciones básicas: agruparse gremialmente como trabajadores y adaptar la enseñanza a la realidad nacional. Esto último se ensayó hasta 1966 en la Universidad Nacional del Litoral. Después de ese período desapareció ese enfoque, hecho que permitió el avance del imperialismo. Por otra parte en el campo oficial, la enseñanza fue condicionada en sus contenidos y ahogada económicamente. Paralelamente la enseñanza privada se movió en el marco de la improvisación, la limitación económica y el aprendizaje artesanal.*

*En conocimiento de este déficit los estudiantes de cine, elaboran una propuesta, a partir de la cual, la enseñanza debe darse a nivel universitario, gratuito, estatal y con inserción regional. En el ámbito de la enseñanza secundaria, se impone la promoción de los ciclos de especificación. Los estudiantes, piden también que la enseñanza de cine sea coordinada por el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), tanto en el plano oficial como privado, mientras exista.*

*El INC debe abrir sus puertas sin limitaciones ideológicas para realizar cursillos, seminarios y talleres de perfeccionamiento a los egresados de institutos de todo el país.*

*En el plano ideológico, los estudiantes entienden que la condición para una difusión democrática y popular de la cultura es la nacionalización del cine para ponerlo en manos del pueblo.*

*Sobre éstas bases ADEC (Asociación de Estudiantes de Cine), convocó a una mesa redonda entre trabajadores de cine: realizadores, técnicos y estudiantes debatieron durante cuatro horas en un local provisorio, Juncal 2029.*

*FILMAR Y VER transcribe acá los puntos más concretos de esta reunión:*

## TRABAJADORES DE CINE Y REALIDAD NACIONAL

RODOLFO KHUN: Las deficiencias se dan tanto en la enseñanza privada como en la estatal. En las Universidades los equipos están formados por gente muy capaz y sin embargo, el problema se centra en la infraestructura. En cuanto la enseñanza privada es muy mecanicista, la estatal es muy teórica.

Un plan hegemónico requeriría que se dividan por especialidad. No obstante eso, los estudiantes tendrían que pasar por todos los estratos: saber iluminar, dirigir, montar, etc. Un ejemplo para esta

idea es la escuela de Córdoba, que funciona como gran taller y donde los roles se intercambian. Otro gran problema grave: ninguna de las materias que se cursan en los institutos privados o estatales, están adaptadas a la realidad nacional.

SIMON FELDMAN: A pesar de que éstas son reales deficiencias, el problema más grave es que el alumno termina su curso y no tiene campo para ejercer su profesión. Se recibe y se rasca el ombligo. Lo fundamental es abrir fuentes de trabajo. Nosotros mismos, yo como docente hago mal en enseñar porque las perspectivas de la gente son mediocres o nulas. Otro grave problema es que la enseñanza está centralizada, que no engloba a toda la muchachada que tiene talento. La gente tiene que emigrar para estudiar cine. Y un campo de trabajo sólo existe en Buenos Aires.

NEMESIO JUAREZ: Yo creo, que debe estructurarse una enseñanza que se adapte a esta etapa. Explico: existe una cinematografía comprometida con la realidad nacional y un cine del tercer mundo. Lo que no existe es una enseñanza que responda a esta realidad.

ALEJANDRO SADERMAN: En el alumno en general existe una conciencia de esa falta de perspectivas que le ofrece el cine. Lo importante sería entonces, encarar los nuevos planes de enseñanza con la conciencia de que el alumno de cine es un trabajador de cine.

OSCAR GAMARDO: Tanto la enseñanza como la industria de cine na tenido una actitud de imitar al cine extranjero, una actitud colonialista. Estudiar cine es un desafío. Estudiante es una condición de paso. Lo importante sería afirmar la relación individuo-profesión; individuo-universo. Estos dieciocho años de lucha han ido provocando que las cosas se concreten. No importa filmar en super 8 ó 16 mm, lo importante es trabajar en función de los objetivos y necesidades de la realidad que lo determinan.

R. K. (propone debatir): Lo importante es tomar experiencias de todos lados: de la escuela de cine oficial y privada. Porque a partir de las cosas que se hicieron allí, han surgido nuevos canales. Ahora pongámonos a discutir los proyectos de taller y planes concretos de estudios.

ALUMNO: Los canales están abiertos pero son todos industriales. A nosotros jamás nos permitirían pasar nuestras películas



N. J.: No importa, el estado tiene que cumplir.

R. K.: En este momento la lucha es violenta. No se trata sólo de un problema comercial, en el fondo es un problema político.

S. F.: Se tienen que limitar los objetivos. Y la lucha no es sólo política, es también cultural. Digo esto con respecto a los géneros, no tienen que ser necesariamente políticos, se pueden hacer otros tipos de películas que representen a nuestro pueblo y aporten cosas importantes a este proceso.

O. G.: Para conseguir algo concreto debe pincharse en todos lados y para realizar algo se tiene que pensar como latinoamericano, argentino y tercermundista.

ALUMNO: Habría que insertar la enseñanza de cine a la realidad y revalorizar cosas de nuestro pueblo. Tenemos que coordinar nuestras actividades; porque si nosotros pensamos formar la Universidad de arte, ésta tiene la necesidad de insertarse como un elemento político y social. Además creemos que todas las experiencias artísticas tienen que ir juntas.

S. F.: Tienen que formarse todos los circuitos a nivel de producción, distribución y exhibición.

N. J.: Se tiene que quitar a la enseñanza todo el trabajo de laboratorio y elitista.

R. K.: Lo que este movimiento necesita es la movilización permanente de todos los alumnos. Ustedes ya están inscriptos como trabajadores de cine. ADEC existe. Ahora hay que luchar en todos los frentes: INC, Asociación de Cortos Metrajistas, etc.

Al finalizar el debate se llegó a lo siguiente: 1º) Abrir circuitos de producción, distribución y exhibición. 2º) Comenzar dentro de poco tiempo cursillos en SICA. 3º) Los profesores presentes, dieron su total apoyo de asesoría técnica y artística gratuita a todos los estudiantes.

N. M.

# cine y fotografía

## Guía de casas especializadas

Con la intención de brindar un servicio más a nuestros lectores, publicamos esta guía comercial en donde podrán encontrar todo el material necesario de Foto y Cinematografía.

KODAK ARGENTINA - Viamonte 1123.  
CINE CENTER - Lavalle 1910  
CINEFA S. A. - Libertad 147 - 17º piso  
UDEMIO - Cerrito 1070 - 10º piso  
CHORNO SACIFIAR - Paraná 819  
AGFA GEVAERT ARG. - B. Mitre 1902  
DIMAR CINEMATOGRAFICA - Córdoba 1661  
UNITROM - Humberto 1º 2264  
SALVIANI - Paraná 326  
FOTIMPOR S. A. - Humberto 1º 2264  
JABLONKA RODOLFO - Corrientes 2589  
RUBIO IMPORTACION - 25 de Mayo 786. 5º piso  
FERRANIA - Suipacha 664, 5º piso  
GAF - Corrientes 1132, 3º piso  
FILM CENTER - Ayacucho 528  
SERVICINE - Mendoza 975  
CUNTO - Lavalle 1892  
DIEZ CALVO S. R. L. - Cangallo 1938  
EL EMPORIO FOTOGRAFICO - Hipólito Yrigoyen 1945  
MANIEIGA Y CORTES - Cangallo 1253  
DISTRIBUIDORA FOTOGRAFICA LAVALLE - Lavalle 1607 - 1º piso  
FOTO CINE ATTIL - Viamonte 879  
HUBER ARGENTINA - Florida 155 - 3º piso  
OPTICA DI SI - Viamonte 612  
CASA SUIZA S. R. L. - Suipacha 228 - local 5  
ROSSI Y LAVARELLO S.A.C.I. - Corrientes 1145  
TECNOFILM - Río Bamba 472  
DICK - Corrientes 5686  
FUJI FILM - San Martín 1825  
PROVEEDURIA FOTO CINEMATOGRAFICA - Alvarez Jonte 2881  
ILFORD ARGENTINA FOTOGRAFICA - Corrientes 1145 - 12º piso  
OPTICA FLORIDA - Florida 929  
MICRO FILM - Rodríguez Peña 500  
OPTICA COSENTINO - Roque S. Peña 738

LA CASA DEL FLASH - Avenida de Mayo 839  
LA CASA DE FOTOGRAFO - Viamonte 1334  
FOTO DRAGA - Boulogne Sur Mer 989  
FOTOCINE LAPRIDA - Laprida 1160  
SERVI SONIDO - Diagonal Norte 736  
FLECTA - Paraná 326 - 8º piso  
LUMINTON CINEMATOGRAFICA - Cangallo 1856  
KENEFOOT - Talcahuano 244  
CINEMATOGRAFICA AVENIDA - Avda. de Mayo 675  
TURNER S. A. - Medrano 1507  
EBOSEY - Corrientes 897  
CAMARAS MAVIYER - Zuviria 763  
FOTOCINE VALLE - Córdoba 3283  
FOTOCINE ROMA - Córdoba 4210  
OPTICA DAUER - Corrientes 224  
CENTRO FOTOGRAFICO FLORES - Ramón Falcón 2484  
CINE SONORO - San Martín 551  
INDUSTRIA DE EQUIPAMIENTO CINEMATOGRAFICO S. A. - Moreno 1350 - 1º piso  
HERMES MUÑOZ Y ASOCIADOS S. A. - Montevideo 643 - 3º piso  
D. A. F. S. R. L. - Lavalle 2014  
EL FARO - 25 de Mayo 562  
FOTO CINE RXON - Junín 509  
LA CUEVA DEL USADO - San Martín 612  
OPTITECNICA - Tucumán 358 - 4º piso  
REPARACIONES FOTOMECA - San José 91  
SUPERFLASH - Holmberg 1054  
FERRY FILM - Corrientes 485  
RAYO ELECTRONICA - Belgrano 990 - 6º piso  
ARIEL - Brown 657 - Quilmes  
CAREM - Tucumán 1744  
PEDRO DANIEFF Y CIA. - Alem 109 - Quilmes

*Mecánica Fotográfica de Precisión*

C. de los Pozos 33 (Subsuelo)

DIEZ CALVO S. R. L.

NUEVA DIRECCION  
Y ATENCION  
AL PUBLICO

Cangallo 1938 - 46-1503  
Horario: 8 a 18.30



En su acepción más simple, el montaje —o compaginación— designa una serie de operaciones cuyo objetivo es el **ordenamiento** del material filmado.

La cosa sigue siendo simple si nos referimos al proceso material de ese ordenamiento: armado de una copia de trabajo, marcado de efectos de laboratorio, corte del negativo, etcétera.

Se complica, en cambio, en cuanto pasamos a considerar los aspectos narrativos o conceptuales. Entramos allí en uno de los nudos esenciales del proceso creativo, momento en que se juega la suerte de una película, momento que ha ido marcando las etapas fundamentales de la historia del lenguaje cinematográfico.

### LAS PARTES MAS SIMPLES

No se trata de menospreciar los aspectos materiales del montaje, pero estas operaciones requieren sobre todo cuidado y prolijidad, sin necesidad de internarse en especulaciones estéticas. En primer lugar, señalamos que los materiales de filmación, su revelado y copiado, la fragmentación resultante de las distintas escenas y tomas, todo el proceso del corte y empalmado de las películas negativas y positivas, exigen un cuidado sumo para preservar la integridad y la limpieza de esos componentes. Lo contrario significa arriesgar que todo el talento y la imaginación desplegados durante la preparación y el rodaje, sean menos perceptibles que las manchas, saltos de proyección y mala intercalación de las escenas.

Podemos sintetizar las tareas materiales en los siguientes puntos:

1. El negativo o reversible utilizado para la filmación, es copiado para obtener lo que se llama un positivo "campeón", copia utilizada para efectuar el montaje propiamente dicho: corte y empalme de las tomas y, en caso necesario, marcado de efectos para trucos o títulos; ordenamiento de las distintas escenas.
2. Utilizando la copia "campeón", entera o fragmentada, se procede a registrar los componentes de la banda sonora aún no grabados: diálogos doblados, sonorizaciones diversas, ruidos, música.
3. Disponiendo ya de todos o casi todos los elementos de la banda de sonido de la película, se pasa al armado definitivo, ajustando los sincronismos, modificando largos de tomas, introduciendo los cambios que el sonido exige. Se agregan los sonidos no previstos y finalmente se dispone de: a) una banda imagen (la copia "campeón" ajustada); y b) una o más bandas de sonido debidamente sincronizadas.

La separación en varias bandas (diálogos; música; ruidos que en ocasiones suele sobrepasar la docena, se justifica por la necesidad de mantenerlas independientes para guardar

# MONTAJE

## nociones elementales

su mezcla posterior modificando volúmenes, etcétera.

4. En posesión de las bandas de imagen y sonido antedichas, se procede a la llamada "regrabación", o mezcla sonora de las bandas de diálogos, música y ruidos. Un número grande de esas bandas exige pre-regrabaciones, pero, finalmente, ajustando con ensayos minuciosos las entradas y salidas de los distintos sonidos, sus volúmenes adecuados, y sus "fundidos" sonoros, se llega a una banda total.
5. Luego de la regrabación, se preparan los negativos de imagen (celosamente guardado durante todo el proceso) y de sonido. Con ambos se pasa al positivo o copia final.

### LAS PARTES MENOS SIMPLES

El ordenamiento del material filmado considerado desde el ángulo narrativo o conceptual, constituye uno de los aspectos más apasionantes y controvertidos de toda la historia del cine.

Mientras ese ordenamiento se limitaba a una selección y a una síntesis de tomas con el objeto de elaborar una sucesión narrativa lineal consecutiva o continua, las alternativas se presentaban bastante claramente.

Esos casos desarrollaban una anécdota con unidad de tiempo y lugar. La posterior práctica de una sucesión de distintas unidades de tiempo y lugar, desarrolladas a lo largo de una misma historia, permitían un montaje **lineal condensado**, eliminando las partes innecesarias o menos significativas y cambiando de lugar de rodaje cada vez que la historia lo requería.

Pero estos ordenamientos narrativos lineales pusieron en evidencia que la articulación de una anécdota incluía fragmentos de desigual fuerza dramática; que el interés o el movimiento interior o el largo de las escenas creaban desiguales ritmos; que el tamaño de los diversos encuadres (plano medio, plano general, primer plano, etc.), puntualizaban desigualmente la **atención**; que el alargamiento de las situaciones dramáticas creaba **tensión** y, finalmente, que todos esos elementos llevaban a posibilidades creativas insólitas, a la madurez de un lenguaje cinematográfico hasta ese

momento sólo parcialmente aprovechado.

Es la época de David Wark Griffith, el director norteamericano que lleva el cine a uno de sus puntos culminantes en la época muda, creando toda una gramática cinematográfica, puntualizada por un montaje incisivo, ágil, dramático.

### EL MONTAJE IDEOLOGICO Y CREATIVO

La segunda gran época del montaje —siempre en la época muda— se sitúa en el cine soviético de la década del veinte.

Aunque su epígono más conocido y brillante es el director y teórico Sergio Eisenstein, todo un grupo de realizadores contribuyeron a su formulación y desarrollo.

Se trataba de explorar las posibilidades de un montaje no lineal, cuando se comprobaron las potencialidades de la combinación de imágenes, independientemente de sus significados meramente anecdóticos. De lo emocional se pasaba a lo conceptual.

Mientras en el montaje puramente narrativo, la sucesión era visualmente lógica, aquí el objetivo era suscitar nuevas ideas en el espectador, por un montaje de analogías o contrastes, por metáforas y comparaciones en que cada imagen sólo tenía una significación cuando era suada a la siguiente. Es un **concepto** que surge en el espectador, yuxtaponiendo dos o más imágenes. Un ejemplo clásico citado por Eisenstein es: imagen 1: tumba; imagen 2: mujer vestida de negro; concepto resultante: viuda. Otro ejemplo, tomado de su película "Huelga": imagen 1: obreros fusilados; imagen 2: animales degollados en el matadero; concepto resultante: brutalidad represiva. Tomamos aquí ejemplos simples, citas elementales que sólo pretenden dar el punto de partida de un concepto del montaje que produjo algunas de las obras más importantes de la historia del cine, como "El acorazado Potemkin", punto clásico de referencia de un montaje **ideológico**.

### EL MONTAJE IMAGEN-SONIDO

Cuando surgió el cine sonoro, la libertad creativa del montaje se vio limitada, al principio, por la necesidad de adaptar el largo de las escenas al largo de los



## Cortos que fueron presentados

- 1) "Momento", de Ríos y Becette
- 2) "La Cita", de Marinero-Gómez.
- 3) "Muebles El Canario", de T.E.C.
- 4) "Laberinto", de Marinero
- 5) "La Salvación", de T.E.C.
- 6) "La Publicidad", de Dubitsky
- 7) "Décimo primero: no soñar", de Hernaiz
- 8) "Mataco", de Romanelli
- 9) "Hombre", de C. Jerusalinsky
- 10) "Gallina", de H. Arias
- 11) "Régimen de Visitas", de R. Bianchi
- 12) "El Círculo Vicioso", Vecchio-Hernaiz
- 13) "Proyección", de E. Russo
- 14) "Morir por primera vez", de C. Salomón

# SUPER 8

## Premios a los mejores

La Unión de Cineístas de Paso Reducido (UNCIPAR), decidió premiar los cuatro mejores cortometrajes realizados en super 8 y exhibidos durante 1973. Así, el sábado primero de diciembre, un jurado compuesto por Rolando Fustiñana (Roland); el profesor Miguel Krebs; el realizador Edmundo Valladares; el director del teatro Florencio Sánchez, Rubén Pesce, dos personas del público (Enrique Balduzzi y María C. Berger) y un miembro de UNCIPAR, Víctor Vergez, decidió qué era lo mejor del material exhibido.

Catorce películas —no todas brillantes—, se exhibieron en la diminuta sala del teatro libre Florencio Sánchez, también sede provisoria de UNCIPAR.

Después de cuatro horas de proyección, el jurado otorgó los premios: "Décimo primero: no soñar", de Hernaiz, tuvo el primer puesto y el primer premio de la fotografía. El segundo, se le dio a "Mataco" de Romanelli, un documental sobre los indios del mismo nombre, con bastante similitud a un noticiero de T.V. y además mal iluminado. "El círculo vicioso" de Vecchio y Hernaiz, obtuvo el tercer premio y sin embargo se trata de un buen tema de actualidad (un obrero que quiere enriquecerse con el Prode). El cuarto premio, lo recibió "Régimen de visitas" de R. Bianchi. Las menciones especiales correspondieron a "La salvación" del grupo T.E.C., "Muebles El Canario" del mismo grupo y "Gallinas" de H. Arias.

N. M.

diálogos, canciones y músicas que invadieron las películas.

Paulatinamente, las posibilidades creativas del sonido le permitieron desprenderse de la servidumbre con respecto a la imagen. El montaje mantuvo sus dos grandes corrientes: lineal y creativa o una combinación de ambas, pero sumándole la gran riqueza de la banda sonora, que modificó sustancialmente su estructura.

Podemos anotar algunas variantes:

a) *Naturalista*: montaje descripto, en que los sonidos son emitidos o parecen ser emitidos por los seres u objetos reales y visibles, en sucesión lógica. b) *Esquemático*: se establecen bandas de sonido convencionales —locutor y fondo musical, por ejemplo— que se suceden a todo lo largo del film. c) *Elíptico* (por elipsis): eliminación de fragmentos de sonido o de imagen, para crear, por contraste, una acentuación dramática o có-

mica. d) *Simbólicos*: por la intervención de sonidos o imágenes desprendidos del contexto, capaces de crear climas no realistas. e) *En el cuadro*: por tomas muy largas, de montaje interno, etcétera. Por último, marquemos algo que ya se ha dicho muchas veces: uno de los más grandes aportes del sonido es haberle dado valor al silencio. Y esto vale también para el montaje.

S. F.

## DESDE LA LUNA

## 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

Enfoque macro desde 1 mm.





# NUEVAS TECNICAS en la IMAGEN CINEMATOGRAFICA

## Super 16mm para 35mm

### Tecniscope, en copia directa

En el orden de la imagen cinematográfica —aspecto básico en la realización de un film— hay hoy una clara tendencia en el desarrollo tecnológico actual; original en material reversible de bajo contraste (emulsiones tipo Ektachrome Comercial, en color y copias por ampliación a negativo de edición) y negativo 35mm Techniscope para edición anamórfica directa. Esta tendencia está sustentada por dos razones: **menores costos** —con calidad equiparable al standard actual— y **sobre todo, nuevas posibilidades expresivas**: mayor agilidad en el uso de la cámara y mejor "adherencia" a las exigencias del nuevo lenguaje (imagen 16mm con sonido por "señal piloto") y para el Techniscope, el respiro de una gran pantalla, con el uso de las ópticas corrientes, de gran variedad y luminosidad, superando las limitadas ópticas de todos los sistemas de Cinemascope en rodaje directo.

Estas nuevas técnicas se resuelven, en su procura de la debida calidad final, por dos caminos: copias en Technicolor (con el excluyente límite de las enormes ediciones que requiere el sistema) y, entre nosotros, en el tiraje de copias ópticas por recurso de la "ventana líquida" en copiadora; en la utilización de 16mm para 35mm en la ampliación a negativo de la matriz original, únicamente.

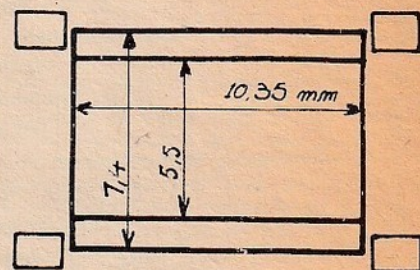
Este último criterio —para el cual los laboratorios del país y algunos de América Latina están previendo equipos para sus programas de servicios— es el que permitirá el desarrollo de las copias directas por ampliación. La ventaja consiste en tratarse de un método experimentado —se inició en la década del 50 (Mosser)— y sus problemas técnicos están hoy totalmente abarcados: su-

peración de la llamada "burbuja loca", por control ultrasónico y condiciones del medio líquido que además de ser inerte a los materiales sensibles debe tener un índice de refracción lo más próximo posible a los materiales en proceso: matriz reversible, en el caso del 16mm o negativo, en el del Techniscope.

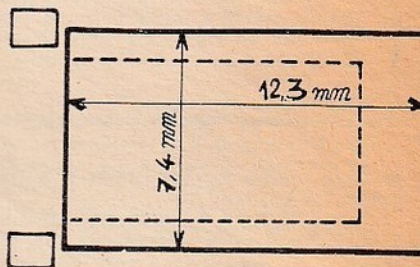
Las copias 35mm logradas por ampliación por el método de la "ventana líquida" tienen la notable ventaja de estar exentas de rayas, puntos, etc., con una notable disminución del grano, gran definición y, en color, una evidente saturación por lo que la calidad en pantalla es equivalente a la corriente copia directa (35mm a igual tamaño). A tal punto que secuencias completas de 16mm original ampliadas a 35mm incluidas en films standard —la reunión de reporteros en **Medium Cool** (Perspectivas de Wexler) y los exteriores calle de New York de **Midnight Cowboy** (Perdidos en la noche de Schlesinger)— pasan inadvertidas como originales 16mm aún para el ojo de técnicos suspicaces.

### Super 16mm

A estas ventajas anteriores del 16mm para 35mm hay que considerar hoy la del Super 16mm; el Super 16mm no consiste, por el momento, como en el caso del Super 8mm, en un cambio de formato (del doble 8mm), por una modificación de la perforación (de horizontal pasó a ser vertical) sino que simplemente en un recurso, para la mejor ampliación, practicado en la corriente emulsión 16mm de una sola perforación (que es, por lo demás, la que utilizan prácticamente todas las cámaras 16mm); desde ya se trata de una modificación esencialmente válida para la utilización del 16mm para 35mm puesto que inscribe el cuadro panorámico (que es el normalmente considerado en 35mm) directamente en la ventana de exposición, utilizando para esto el espa-



Cuando se amplía a 35mm el cuadro panorámico 1.85 a 1 standard 16mm (1.33 a 1) se pierde aproximadamente un tercio de su tamaño original.



Cuadro super 16mm. En punteado 16mm standard (zona de ampliación a 35mm panorámico).

cio reservado para la inscripción del sonido óptico y parte del que correspondería a la perforación.

En el Super 16mm, en cambio, al inscribir directamente en toma el tamaño de ampliación a 35mm (panorámico 1.85 a 1) utilizando la superficie lateral adicional (columna sonora y perforación), las "bandas" que se deshechan en el panorámico (arriba y abajo) resultan así incorporadas.

La ganancia total se puede estimar en un porcentaje del 40% con la consiguiente ventaja de menor grano y mayor definición en la ampliación a 35mm, derivado del mayor tamaño de la matriz original (el factor de ampliación de x 4,37 se reduce a x 3,23 y con la imagen íntegra, tal cual se la filmó).

Este nuevo formato puede, inclusive, dar ediciones en 16mm standard (por reducción) y por el mismo recurso, copias en 8mm (Doble 8mm y Super 8mm).



El Super 16 mm implica, lógicamente, un sistema técnico, tanto en la cámara como en los ulteriores pasos de elaboración y laboratorio.

a) La mayor complejidad se da en la modificación en la cámara de rodaje. Rune Ericson (**Mi adorado John**) a quien se debe el primer largometraje en el formato, modificó una Eclair NPR en el Instituto Sueco del Cine, después de haber intentado, sin éxito, hacerlo en una Arriflex BL, para el largometraje de Vilgot Sjöman, **Pueblo Feliz**, en el año 70; las modificaciones consisten en el desplazamiento de la torreta de objetivos (un milímetro), ampliación de la ventana de exposición y visor y obviamente de la platina —y en el caso de la Eclair— del chasis 16 mm standard. En 1972 Eclair y Arriflex anuncian el ajuste Super 16 mm en modelos de fábrica; Cinema Products Corporation lo incluye entre las opciones para sus modelos CP-16 y CP-16 A (ver Nº 3 de Filmar y Ver); Bolex y Auricon son también modificables para el paso.

b) Copiado del campeón en copiadora de ventana abierta.

c) Modificación de la ventana de la mesa de montaje y del proyector 16 mm para la visión de los campeones.

d) Modificación de la ventana de la copiadora-amplificadora, con "ventana líquida".

En cuanto a óptica —dado que la standard 16 mm no cubre el formato— se utiliza, con resultados óptimos un zoom diseñado especialmente por Canon (f. 2 de 14 a 84 mm) y con particulares cuidados la standard 35 mm.

La ventaja de carácter económico queda evidenciado en un cuadro comparativo publicado por American Cinematographer (año 70): para un largometraje de 90 minutos finales, con una proporción de rodaje entre 7 y 8 a 1, se logra un significativo ahorro final de u\$s 10.000, con la ventaja adicional de requerir una cifra menor a los u\$s 4.000 para el rodaje completo contra u\$s 16.000 para el mismo rodaje directamente en 35 mm. Este bajo costo inicial es muy importante para una producción fuera de los standards industriales, ya que la presentación de su material rodado puede facilitar la financiación ulterior. Hemos mantenido los costos en dólares por tratarse de un sector donde no podemos aun anticipar costos nacionales coherentes: tendríamos que considerar, sin embargo, un relativo mayor costo en los materiales sensibles (por incidencia de fletes, seguros, aduana, etc.), pero, tal vez, de incrementarse el volumen de trabajo, un menor costo de laboratorio; por el momento, nuestros laboratorios se ocupan de la ampliación 16/35 mm (uno de ellos inclusive por el procedimiento de "ventana líquida") no obstante los altos costos de la ampliación por "truca" van en desmedro de las ventajas del sistema.

FILMAR Y VER — Enero de 1974

Haskell Wexler —Oscar a la fotografía por ¿Quién teme a Virginia Woolf?— gran sostenedor del 16 mm para 35 mm, piensa, sin embargo, que el Super 16 mm durará hasta la inminente aparición en el mercado de las cámaras ligeras de 35 mm insonoras (Arriflex BL 35 mm y Eclair NPR 35 mm). En realidad este criterio es discutible —no solamente por el menor costo referido y que no es desdeñable— sino además, 120 m 35 mm apenas si superan los cuatro minutos de rodaje mientras que 120 m en 16 mm son casi once, lo que es esencial en films testimoniales o en films directos, en general. Por lo demás, se soporta y maneja mejor durante los 11 minutos una cámara 16 que no los cuatro escasos x 35 mm; ésta tampoco es una diferencia descomulgable por el uso de materiales livianos y mejores diseños ya que el peso de la sola película 16 mm es menor a la mitad de la 35 mm, a igual metraje.

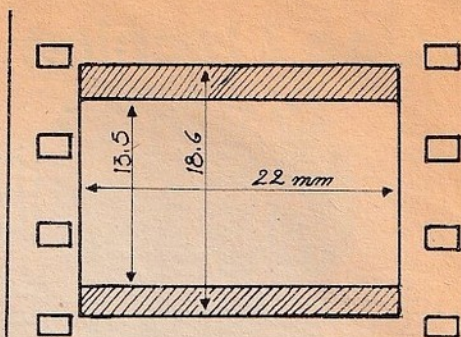
El nuevo cine requiere condiciones de rodaje tales como economía y una extremada agilidad en el manejo de la cámara; estas condiciones constituyen el pre-requisito de la aspirada espontaneidad en la imagen que no sólo incide en el reducido grupo realizador (no circunscripto, entonces, a la clásica división del trabajo) sino que inclusive en toda la aparatología de iluminación, carros de travellings convencionales, trípodos, etc.

## Techniscope

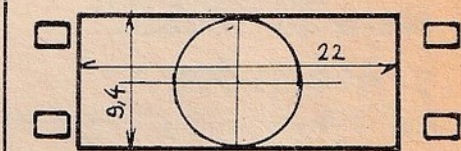
Otro de los recursos atendibles es el del Techniscope, a partir de la posibilidad actual del método de edición directa por ampliación anamórfica en copiadora óptica, para el corriente paso 35 mm. Obviamente puede, también —a partir de ciertos recaudos en el encuadre durante el rodaje— dar copias en panorámico plano (1.85 a 1) por ampliación lineal y por reducción, copias al 16 mm corriente.

La ventaja del sistema consiste en la utilización de la común cámara liviana 35 mm (Arriflex con modificaciones en fábrica o mejor aún, Cameflex —modelo Capso— ambivalente), su óptica y zooms corrientes (más accesibles y luminosos que los "Scope") con el consiguiente rendimiento del doble en el material negativo, ya que las cuatro perforaciones por cuadro en la filmación standard —del que perdemos casi un tercio por el corte panorámico de proyección— se reducen a dos, en el rodaje del cuadro techniscope.

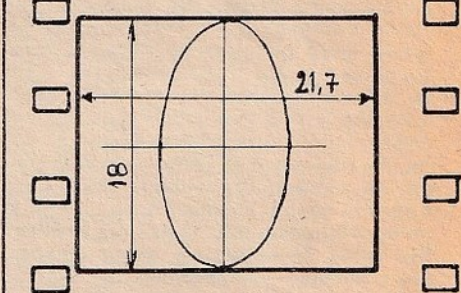
El resultado final es una pantalla realmente anamórfica (2.33 a 1), donde más allá de la fácil espectacularidad podrán darse los desarrollos narrativos de gran fuerza descriptiva. El Techniscope supera todos los sistemas "scope", por su versatilidad y economía. Las Olimpiadas de México del año 69 fueron filmadas en Techniscope con notable economía en equipos y negativo. Los españoles lo



Cuadro standard 35 mm con las pérdidas por el panorámico (1.85 a 1)



Cuadro techniscope (arrastre de dos porciones).



Cuadro techniscope (edición anamórfica 2.33 a 1).

utilizan, en edición directa, en films de gran despliegue de masas.

Algunas cinematografías europeas con condiciones de mercado interno similares al nuestro (Suecia, por ejemplo) filman en Super 16mm y Techniscope alrededor del 80 % de su producción anual. En el último encuentro del SMPTE (Noviembre 73) Eastman Kodak acordó aceptar un nuevo tipo de perforación para facilitar el Super 16mm.

Una adecuada reglamentación de servicios en la nueva ley nacional de cinematografía, debería, tal vez, tomar en consideración las ventajas de estos dos pasos por el significativo ahorro de divisas que implican las nuevas posibilidades en la producción a bajo costo y sobre todo en mérito a una conducta distinta a la realización cinematográfica.

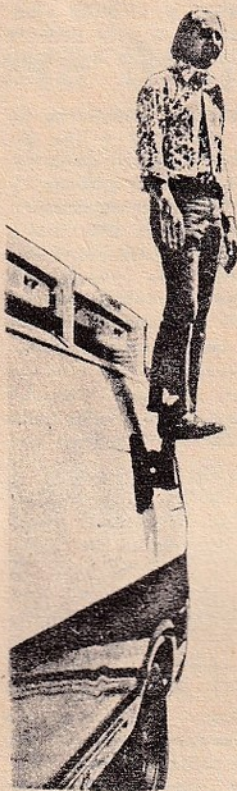


## TECNOLOGIA de EQUIPOS y MATERIALES

### Hermes Muñoz y Asociados

El 16 mm de alto nivel profesional tiene ya su exclusivo servicio de alquileres de equipos, una prestación largamente aspirada en el país. Equipos Arriflex 16/S para la imagen muda (también con motor sincrónico o con reóstato hasta 50 cuadros por segundo) y la extraordinaria Arriflex/BL (insonora, con zoom Angénieux 12/120 mm). Estas cámaras están provistas de todos los accesorios —aun los más sofisticados— para las realizaciones documentales directos o de ficción más empeñosas: ópticas cortas (10 mm Schneider) hasta el Kilfitt de 300 mm o el Century de 500 mm; ojo de pescado (Spiratone), baterías de cinturón, chasis adicionales de 120 mm, motor sincrónico 220 Volts para Arriflex/BL, tubos de extensión, apoya hombro, etc. También se dispone de Auricon (120 m) con zoom Angénieux 12/120mm con inscripción de sonido óptico (transistorizado) o magnético, con todos sus accesorios; Bolex reflex con chasis de 120 m, con sincronismo por señal piloto, zoom 12/120 mm, fader para sobreimpresiones, filtros, etc., y Bell & Howell (70 DR) con óptica Angénieux. En sonido directo, grabadores sincrónicos (cinta lisa con señal piloto), Nagra III y Nagra IV, Uher sincrónico y Uher Report-S, micrófono AKG (ultradireccional) y Electrovoice (DL-42 y RE-11), corbateros, accesorios varios, además de una completa implementación de equipos magnéticos y ópticos para sonido.

Los equipos de iluminación están asegurados por Colortran, con una interesante y exclusiva particularidad en el mercado de los servicios: lámparas de tungsteno halógenas (las conocidas como iodo-cuarzo) de 220 Volts que permiten, facilitando notablemente la colocación de luces, la conexión directa en la fuente de alimentación de 220 Volts; Sun Gun portátil 220 Volts y Sylvania (SG-77) a baterías, el Frezzolini Mini-pro, etc., líneas de conexión y tableros.



Para la compaginación el servicio cuenta con Moviscope (Zeiss Ikon), Hahnel con bobinadoras, lectores magnéticos y ópticos, empalmadoras a scotch y a cemento, sincronizadoras a cuatro bandas (con y sin cabeza magnética y amplificador), proyectores Bell & Howell con cabeza óptica y magnética.

Una gran variedad de trípodes (normales y baby), con cabezas fluidas (Miller), hi hat (galera), etc. Filtros de corrección y efectos; prisma rotativo cinco imágenes, polarizador, efecto estrella, lentes de aproximación, etc., completan las variadas posibilidades del servicio.

Hermes Muñoz y Asociados cuentan además (otra exclusividad en los servicios del país) con el excepcional soporte a succión Super Grip (presión de adhesión, 300 kg) que permite la rápida y

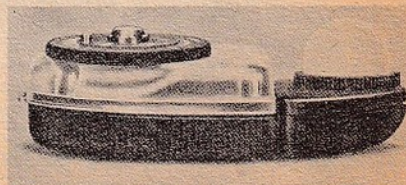
segura colocación de cámaras (16 mm ó 35 mm) en puertas de automóviles, proa de lanchas, etc., o de elementos de iluminación en los lugares más inaccesibles y con la mayor eficiencia.

El 16 mm más exigente tiene todo cuanto necesita y a correctas tarifas de alquiler en Hermes Muñoz y Asociados, Montevideo 643, piso 3º, tel. 45-7445, Buenos Aires.

### Sekonic L-28C

La determinación de una correcta exposición es uno de los problemas más controvertidos en la fotografía cinematográfica. Don Norwood —a cuya patente se debe, entre otros, el Sekonic L-28C, ocupa un entero capítulo en las investigaciones tendientes a precisar o evaluar (en exteriores) el nivel de iluminación requerido, en blanco y negro y color, a la par de mantener una relación constante entre la luz fundamental y la de "relleno" (uno de los requisitos básicos de la continuidad).

En la década del 30 los primeros fotómetros en uso en la cinematografía eran, preferentemente, de luz reflejada, lo que significaba —significa aún hoy— evaluar en forma indiscriminada objetos de brillos extremos (blancos y negros). Don





Norwood fotografía su niño rubio y blanco en brazos de su niñera negra: ante los fracasos reiterados en la obtención de una lectura que abarcara los dos personajes tiene una iniciativa destinada a revolucionar la fotometría: secciona en dos el sonajero del niño y ensaya, al colocar una de las mitades en el receptor de fotómetro de luz refleja lo que sería su semiesfera transparente y tridimensional, motivo básico de su mentada patente de invención. La semiesfera, razón Don Norwood, respeta la tridimensionalidad (el volumen) del rostro del personaje al leer no sólo la luz frontal sino que también la lateral o en caso extremo, el contraluz, confiriendo, por su diseño, la real significación a cada una de ellas en la formación de los valores en la imagen. Este método fotométrico está referido a la iluminación que llega al objeto y no a lo que los objetos reflejan (alterados por su color, inclusive) confiriendo a los rostros "una densidad consistente y constante" en la fotografía; determinará luego una transparencia calculada a la semiesfera confiriendo, a la lectura, una reflectancia media (18 %) del campo fotométrico. Los primeros fotómetros de Don Norwood —construidos para un director de fotografía (C. Freund)— comienzan a ser fabricados con su propio nombre en el año 42; a partir de la década del 50 será el fotómetro para la cinematografía. Hoy el modelo original se continúa en EE.UU., en el Spectra, el Luna-Six y el Metrarstar en Alemania. El japonés **Sekonic L-28C** es, por su diseño y construcción, el más similar al original Don Norwood, respaldado por una sólida construcción y aditamentos (como el botón de retención de lectura) que unido a su bajo costo relativo, lo convierten en un instrumento totalmente confiable para su uso cinematográfico actual.

El **Sekonic L-28 C** es, como se dijo, un instrumento diseñado fundamentalmente para lecturas de iluminación (luz incidente); sin embargo, con una rejilla que se incluye en el estuche original, lee, además, campos de luz reflejada. Dispone como accesorio de un disco plano que posibilita la lectura discriminada de las fuentes de iluminación para la rápida determinación de los contrastes de luz (ratios). El instrumento está provisto de una célula fotoeléctrica a selección, de excelente construcción: lee **foot-candle** —de 4 a 1.000— directamente en el cuadrante y por la inserción de un **Slide (H)** para los altos niveles (exteriores) los valores directos por 32, por donde el rango de lectura es de 4 a 32.000 **foot-candle**, con una precisión de un tercio de diafragma. La sensibilidad de los materiales de 6 a 12.000 ASA y las velocidades de obturación de 60 a 1/2.000 avos de segundo, con indicación adicional para la obturación standard desde 8 a 128 cuadros por segundo para la cinematografía; escala de diafragmas de f. 1 a f. 45.

El modelo **L 28 C** dispone, en forma opcional, de una serie de **slides** (rejillas) para la lectura directa, en el cua-

FILMAR Y VER — Enero de 1974

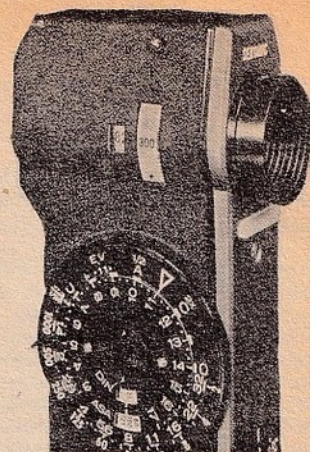
drante, de valores f (diafragmas) para 25, 40, 50, 64, 80, 100, 160, 200, 400 ASA y sus respectivas velocidades de obturación.

El instrumento es de una extraordinaria versatilidad, de cómodo y rápido uso en el trabajo cinematográfico. La ubicación de luces se puede efectuar aun sin la necesaria presencia de los personajes, pudiéndose evaluar las alternativas de iluminación al recorrer el fotómetro todo el probable campo a filmarse, tanto la trayectoria de los personajes en sus desplazamientos, como la debida ponderación de los fondos y planos anteriores, próximos a la cámara. La cabeza colectora, **totalmente giratoria**, facilita la operación de la ubicación de las fuentes de iluminación evitando al fotógrafo los problemas de "encandilamiento" y la consiguiente fatiga; hecho muy importante, puesto que la luz se mide a los fines técnicos pero hay que preservar para el fotógrafo la posibilidad de ver cómo dibuja a sus personajes. El acertado diseño del **Sekonic L 28 C** lo permite ampliamente.

## Sekonic Zoom Meter

Modelo L 228

El **Sekonic zoom meter L 228** es básicamente un fotómetro de luz refleja, pero con una muy interesante particularidad: lee campos angulares desde 28° a 8,2°, lo que equivale a lecturas integrales para cámaras 35 mm con objetivos desde 85 a 300 mm de distancia focal. Si bien es cierto que no llega a la lectura puntual de los brillómetros (1° por convención internacional) su visión referida a un ángulo de 8,2° permite la evaluación pormenorizada que justamente valorada por el fotógrafo, puede ser muy precisa en el ajuste —o eventualmente— en la determinación de la correcta exposición. Su diseño, similar al de una cámara reflex por pentaprismo, permite la visión directa y ajustada del objeto a fotografiar, abarcado por el campo angu-



lar elegido. El instrumento, dotado de un circuito a fotoresistores Cd.S. (Sulfuro de Cadmio) permite lecturas de muy bajos niveles de iluminación —por debajo de los dos **foot candle**— cuando la fotografía con materiales muy sensibles es particularmente crítica; su disco de valores relativos tiene en cuenta diafragmas desde f. 1 a f. 32, velocidades de obturación desde 60 seg. a 1/1000 avos de seg. para una escala desde 0.1 a 16.000 ASA. Es un instrumento de uso aconsejable en la filmación de la actualidad documental y a los fines del rodaje genérico, tanto en blanco y negro como en color. Pero por sus características de lectura de campo total y particularizado es el complemento indicado para el uso del fotómetro de luz incidente **Sekonic L 28 C**: al decir del francés Renoir estos instrumentos ahorran caminar en la consideración de la incidencia relativa de fondos y objetos que por su nivel de brillo corresponde tener en cuenta en el campo del encuadro. Su peso neto, 250 gramos, y su precisión de un tercio de diafragma. (Importador: A. Rubio, 25 de Mayo 786, 5° piso/38, Buenos Aires.

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



# cine / técnica

## Tricom (Jayard, Super 8)

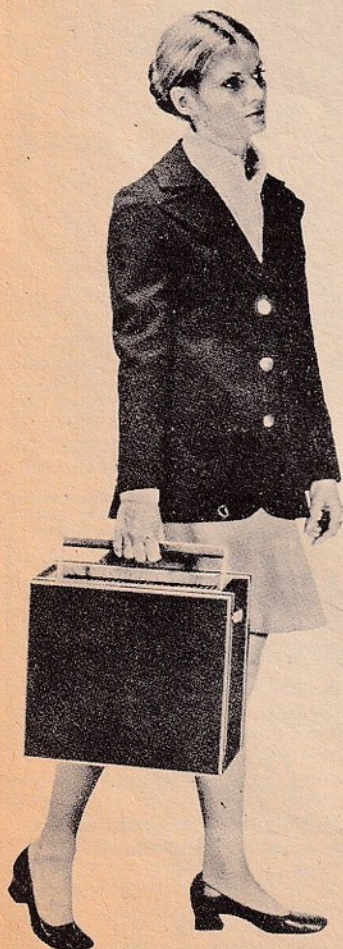
El Super 8 mm (en filmación directa) o en copias reducción de 16mm o 35mm sonoro, es hoy el paso obligado para las múltiples aplicaciones del cine a la promoción en la comunidad: educación, entrenamiento en técnicas y operaciones, ventas, etc. El **TRICOM** cumple acabadamente con estas necesidades; se trata de una valija realmente portátil (como un portafolios), con funda en cuero sintético, lavable, con una sólida estructura a prueba de golpes (polystyrene moldeado) que asegura una visión de hasta 30 minutos de film sonoro color. De fácil y rápida operación —basta insertar el **cassette** y oprimir el botón de marcha— el **TRICOM** permite una pro-



yección posterior (en pantalla incluida) equivalente a la de un aparato receptor de TV de 16", proyección frontal sobre pantalla convencional y proyección cuadro a cuadro —a voluntad—: **imagen congelada**, sin daño alguno a la copia. Además, un sistema de corte automático —ante la menor dificultad en el desplazamiento del film— la preserva para centenares y hasta millares de proyecciones, sin deterioro alguno. Tanto la imagen como el sonido son de excepcional firmeza y calidad; el equipo permite el control remoto, programación de **paradas**, parlante adicional y la conexión de uno o varios audífonos.

La proyección posterior está asegurada por un objetivo tratado (f.1,4 de 7,5 mm) de alta resolución; la frontal por otro de f.1,5 y 20 mm de focal, ambos de foco automático y con plena definición en toda la pantalla. La pantalla posterior (incorporada al equipo) de **plexiglass** anti reflectante confiere a la proyección un brillo excepcional, aun en locales de nivel corriente de iluminación. El sonido magnético permite la proyección a la cadencia habitual (24 cuadros por seg.) cuenta con un sistema de amplificación transistorizado de 5 W de salida, con una respuesta de frecuencia entre 100 a 8.000 ciclos; dispone de un parlante Jensen oval, interno (4" por 6").

Jayard **TRICOM** cuenta, como accesorios, con **cassettes** para la proyección, y el modelo 77-72 incluye un sistema de grabación sincrónico que permite la grabación o regrabación de un film directamente en su **cassette** (incluye micrófono). Los equipos Jayard **TRICOM** están protegidos por patentes internacionales. (Importador: A. Rubio, 25 de Mayo 786, 5º piso/38, Buenos Aires.)



**CUPIRAGGI y CIA**  
INMOBILIARIA

**Venta**

**Alquiler**

**Propiedades**

**PINZON 408**

**BOCA**

**T. E. 23-0324**



**AV. MITRE 592**

**AVELLANEDA**

**T. E. 22-1556**



**MONTES DE OCA 383**

**BARRACAS**

**T. E. 21-6212**



## LA TEORIA

El centro de la discusión cinematográfica, a nivel creador y a nivel crítico, se desarrolla hoy en torno a **La Teoría**. Denominados **Teoría**, en forma general, el campo de ideas que intenta aprehender la significación del cine, mostrar una decodificación posible así como la observación detenida de las leyes de la construcción y la praxis de las obras cinematográficas. Para iniciar un panorama, comenzamos por aquellos libros que se pueden encontrar en la actualidad en las librerías, para luego ir anexando toda a información posible en forma más extensa, a través de críticas y comentarios.

**CHRISTIAN METZ**, que estuvo recientemente en la Argentina dictando un pequeño curso, es uno de los nombres claves de la nueva comprensión teórica del cine. Su método de aproximación al fenómeno cinematográfico es la semiología, disciplina que permite examinar los sistemas de signos y que se inicia —históricamente— como una estructura superior de la lingüística. Editorial Tiempo Contemporáneo, ha editado en la Argentina: **ENSAYOS SOBRE LA SIGNIFICACION DEL CINE** (\$ 36), donde Metz ha reunido diversos artículos. El libro está dividido en cuatro partes: 1) Aproximaciones fenomenológicas al film, 2) Problemas de la semiología de cine, 3) El análisis sintagmático de la banda de imágenes, 4) El cine "moderno", algunos problemas teóricos.

En un sentido similar, Alianza Editorial, editó hace un tiempo un librito que da una perspectiva amplia de los más recientes aportes a la comprensión del cine; se llama: **PROBLEMAS DEL NUEVO CINE** (\$ 15) y reúne en forma polémica (han sido rescatados de charlas y discusiones de las Muestras Cinematográficas de Pesaro) trabajos de **PIO BALDELLI**, **GALVANO DELLA VOLPE**, **UMBERTO ECO**, **JOSE GARCIA ESPINOSA**, **EMILIO GARRONI**, **PIER PAOLO PASOLINI**, **GLAUBER ROCHA**, **GIANNI TOTI** y **CHRISTIAN METZ**. Y ya que hemos dado todos esos nombres, volvamos a algunos de ellos.

**GALVANO DELLA VOLPE** tiene el libro **LO VEROSIMIL FILMICO Y OTROS ENSAYOS DE ESTETICA** (Ed. Ciencia Nueva, \$ 35) que intenta un riguroso planteo lingüístico-filosófico, como base de una estética materialista, que parte de Marx, Pudovkin y Gramsci, que se enfrenta con las simplificaciones de tipo idealista.

De **PIER PAOLO PASOLINI** en discusión con **ERIC ROOHRMER**, hay un pequeño librito (**CINE DE POESIA CONTRA CINE DE PROSA**, Ed. Cuadernos de ANAGRAMA) que muestra en forma sintética las dos posiciones asumidas por esos realizadores con con relaciones al examen-realización de la obra fílmica.

Pero, como siempre, es en algunas revistas especializadas, donde puede hallarse la mayoría del material. Así en **COMUNICACION Y CULTURA** (La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano - N° 1 - Bs. As. - Santiago de Chile - Julio de 1973, \$ 25), revista dirigida conjuntamente por **HUGO ASSMAN**, **ARMAND MATTELART** y **HECTOR SCHMUCLER**, puede encontrarse la proclama de **JULIO G. ESPINOSA**: **POR UN CINE IMPERFECTO** y su continuación polémica, casi 3 años más tarde. Espinoza señala la relación política de todo hecho cinematográfico. Y en este sentido, podemos descubrir una experiencia fundamental, la del cine-tren de **ALEXANDER MEDVEDKIN** - **EL CINE COMO FROPAGANDA POLITICA** - 294 días sobre ruedas (Ed. Siglo XXI - \$ 16) que contiene un lúcido prólogo de **EDGARDO COZARINSKY** que en su parte final señala: "Y es en la transgresión programática de jerarquías establecidas (uniendo lo político con el humor vulgar, influencias de corrientes estéticas vanguardistas con la necesidad de incrementar la producción industrial) donde Medvedkin, que no se sabía el último de una generación de cineastas formados en/por la Revolución, iba a legar un ejemplo rescatable para los cineastas latinoamericanos más originales, quienes tal vez no conocieran su obra, ni aún su nombre, cuando en un contexto radicalmente diferente (en sociedades burguesas, fruto de trasculturas tan variadas como diversas), prefirieron renunciar a la buena conciencia que garantiza la solemnidad para lanzarse a filmar, con insolencia y lucidez: componiendo sus films como modelos en escala reducida de un organismo cuyo funcionamiento es necesario hacer explícito para poder modificar".

Una real polémica sobre la relación Cine/Ideología existió, hace unos pocos años, entre las revistas francesas **Cahiers du Cinema** y **Cinétique**, desde la revista teórica marxista **La Nouvelle Critique** terció **JEAN-PAUL TRICK LEBEL**; editorial Granica, si-

guiendo el libro de Ed. Sociales, reúne esos textos que son un aporte a la nueva crítica, en él se pueden leer: I) De una problemática y sus consecuencias, 1) Cine, ¿invención ideológica o descubrimiento científico?, 2) ¿Las formas cinematográficas, son ideológicas por sí mismas? II) Cómo la ideología llega a los films, 1) La descentralización social de a esencia ideológica de los films. III) ¿Cómo concebir una práctica materialista del cine? (**CINE e IDEOLOGIA**, \$ 29).

**FERNANDO E. SOLANAS** y **OCTAVIO GETINO** (**CINE, CULTURA y DESCOLONIZACION**, Siglo XXI, \$ 24) muestran al cine como arma política e ideologizan, desde un punto de vista peronista y fanoniano, los caminos de la creación de **La Hora de los Hornos** y las proclamas del Grupo Cine Liberación.

Uno de los mayores creadores que llevaron a la práctica la relación cine-política, es **S. M. Eisenstein**, al cual volveremos en forma más extensa para observar su bibliografía, pero, de quien podemos destacar, sus lecciones de cine donde la técnica, el lenguaje y la política se reúnen permanentemente (**Vladimir Nizhiny** - **LECCIONES DE CINE DE EISENSTEIN** - Ed. Seix Barral). Y, desde el formalismo ruso, **VICTOR SKLOVSKY** reúne en **CINE Y LENGUAJE** (Ed. Cinemateca ANAGRAMA - \$ 25) diversos textos sobre las vinculaciones del cine y su estructura específica. Esa estructura específica es la que analiza en forma contemporánea **NOEL BURCH**, en su **PRAXIS DEL CINE** (Ed. Fundamentos - \$ 31), un libro realmente clave y del que **Andre Labarthe** ha dicho que es "un examen sistemático y no normativo del cine a partir de su ontogénesis". Porque es en el origen del cine, en su punto de partida material, donde se inicia su contenido. Por eso **ANDRE BAZIN**, acaso el fundador de la nueva crítica y el impulsor de la "Nouvelle Vague", parte de la pregunta más originaria, la más simple, interrogándose: ¿qué es el cine?, para a través de una serie articulada de momentos, mostrar al cine como arte de la realidad. (**¿QUE ES EL CINE?** - Ed. RIALP).

Esta primera lista provisoria intenta comenzar una serie en la que, paso a paso, iremos señalando aquellos textos que sirvan para una más amplia comprensión de todas las áreas de lo cinematográfico.

M. S.





## Correo de los Lectores

### COMENTARISTA

"Soy comentarista y veedor de cine de L. T. 35 Radio Mon (Pergamino) y es para mí un placer saludarlos por la excelente producción periodística que presenta la Revista FILMAR Y VER que recién acabo de leer.

A nuestra ciudad la misma no ha llegado (posiblemente por problemas de distribución); los números que tengo en mi poder los conseguí por medio de un comisionista..."

**GUSTAVO A BITAR**  
Siria 512 - Pergamino

### SUERTE

"Les deseo que en este nuevo camino que han comenzado a recorrer para llegar a la meta y que es informarnos sobre cine, encuentren éxito. Estén seguros que tendrán el apoyo de todos aquellos, que como yo, amamos el séptimo arte..."

**JORGE E. STAFFOLANI**  
Santiago 725 - Rosario - S. Fe

"Es amplio e intenso el panorama que brinda el séptimo arte, por lo tan-

to, a través de sucesivas ediciones supongo habrá una creciente superación con inclusión de nuevas secciones: películas en filmación, terminadas, próximos estrenos, proyectos y demás datos que pueden resultar interesantes. Me interesaría se comentaran películas argentinas que por diversas circunstancias aún no se estrenaron..."

**ANGEL A. BELLIZI**  
Esmeralda 589 - Capital

### FILMADORAS Y PROYECTORES DE 8 mm

"¿Por qué no publican en el espacio dedicado a materiales y servicios, datos sobre proyectores y filmadoras de 8 mm, que como ustedes bien saben, los hay de muy buena calidad, permitiendo trabajo de una fidelidad y factura perfectos?"

Al mismo tiempo aprovecho para felicitar a la dirección y todo el equipo de redacción por la objetividad con que se tratan los temas, especialmente los de crítica cinematográfica..."

**CARLOS SOTO PAYVA**  
Catamarca 2954 - Rosario - S. Fe

## Nuevo género para TV

No se trata de la clásica tira de amor que invade las pantallas de nuestra TV, lo novedoso de este sello productor es el género de películas que elaboran. Tehuelche Films, realiza desde hace un par de meses, tiras sobre la conquista de la pampa.

Como lo dice Ricardo Montes, director y uno de los responsables del sello, productor: "Se trata de una epopeya histórica, sobre el valor de nuestros soldados conquistando la pampa".

El título de esta serie es "Conquistando la Pampa"; cada capítulo dura aproximadamente veintisiete minutos. La serie completa será difundida próximamente por el canal oficial. Integran el reparto Dorita Norby, Dana Day y Sandra Martí.



TODOS ESTAMOS EN EL CAMBIO:

# “UN HOMBRE DE SUERTE”

MALCOLM MC DOWELL



DIRIGIDA POR: LINDSAY ANDERSON (REALIZADOR DE "IF")

MUSICA Y CANCIONES POR: ALAN PRICE

DISTRIBUYE COLUMBIA-WARNER

CINE: OPERA



# Jockey, la pura verdad.

