



filmar
y **Ver**

5

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

cine erótico
boquitas pintadas
quebracho

cine de terror

**la civilización
está haciendo
masa
y no deja oír**

**TODO ERA NORMAL EN AQUELLA
CASA DE TOLERANCIA, HASTA QUE...
ESTALLO LA REBELIÓN!**



Una comedia musical
de Julio Ludueña
Eastmancolor

CR
050
(410)
F 482
5



**DISTRIBUIDORA DE PELICULAS
VIRGEN DE TODAS LAS MARGAS**

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  **products**
CORPORATION



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



filmar Y Ver

DIRECTOR

Ernesto F. Davison

SUB DIRECTOR

Néstor J. Montenegro

JEFA DE REDACCION

Vilma Osella

SECRETARIA

Lina Puletti

ASESORIA LEGAL

Dr. Jorge Schvindlerman

ASESORIA CONTABLE

José Alegre

Colaboraron en este número:

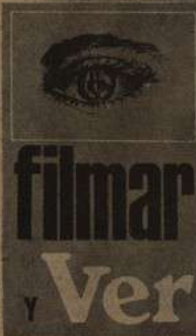
Homero Alsina Thevenet
Adelqui Camusso
Osvaldo Elliff
Inés Prat
Daniel Goytia
Juan Carlos Kreimer
Máximo Soto
Moira Soto

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. Impresa 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 1.206.953. 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



5

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

cine erótico
boquitas pintadas
quebracho
cine de terror

PORTADA: Los Cuentos de Canterbury - De Pier P. Pasolini

(Prohibida para menores de 18 años)

Sumario

CINE CRITICA:	
CASTILLOS DE ARENA	6 y 7
LUDWIG	8 y 9
ASFALTO VIOLENTO	10 y 11
ENTREVISTAS:	
LEOPOLDO T. NILSSON HABLA DE "BOQUITAS PINTADAS"	12 y 13
QUEBRACHO	14 y 15
GUANTES CON DANIEL TINAYRE	18 y 19
LA BALADA DEL REGRESO	20 y 21
INFORMACION:	
LAS ESCUELAS DE CINE	16
HISTORIA DEL CINE:	
LA EMPRESA DEVORA A LA EMPRESA	22 y 23
GENEROS DE CINE:	
CINE EROTICO	24 y 25
CINE DE TERROR	28 y 29
LOS CORTOMETRAJISTAS:	
MARIO GONZALEZ Y ALEJANDRO MALOWICKI	26
FILMOGRAFA:	
JOSEPH LOSEY	27
ANTICIPOS:	
LO QUE VEREMOS EN 1974	30, 31 y 32
LA DISTRIBUCION:	
METRO Y FOX EN LA ARGENTINA	33
LIBROS DE CINE:	
LOS GUIONES Y EL REY DEL MAL GUSTO	34 y 35
CINE TECNICA:	
MATERIALES Y SERVICIOS	36 y 37
ILUMINACION	38 y 39
CORREO DE LOS LECTORES Y SUPER 8	41
ACTIVIDAD DE LOS CINE-CLUBS Y HUMOR	42



David es acosado por un pistolero sin identidad: una forma indirecta de presentar la realidad.

muerte de otro viajante

CASTILLOS EN LA ARENA (The King of Marvin Gardens), USA, 1972. Producción BBS, presentada por Columbia Warner. Director: Bob Rafelson. Libreto de Jacob Brackman, sobre un tema de Rafelson y Brackman. Fotografía (Eastman Colour), Laszlo Kovacs. Con Jack Nicholson, Bruce Dern, Ellen Burstyn, Julia Anne Robinson, Benjamín "Scatman" Crothers, Charles Laviné.

LOS hermanos protagonizan esta historia que está concentrada en unas pocas semanas de su convivencia, pero que alude a dimensiones mayores.

La posición psicológica y moral de David (Jack Nicholson) es una actitud reflexiva, melancólica, muy acorde con los monólogos filosóficos y poéticos que pronuncia en una audición radial. Cuando es citado por su hermano Jason (Bruce Dern) a una entrevista que podrá derivar en un negocio, David y el espectador se sienten invadidos por una personalidad opuesta, a un mismo tiempo magnética y aborrecible. El sueño de Jason es por cierto el famoso sueño americano: inventar un lugar de verano, triunfar en una empresa, pisotear los obstáculos. Mientras vive simultáneamente con dos mujeres, en una promi-

cuidad sugerida pero no detallada, Jason miente y maniobra, alega poseer hoteles que no son suyos, procura traicionar con ventaja a un pistolero de quien depende. La duplicidad termina por provocar su final trágico.

Esta historia pudo ser contada de varias maneras, desde una larga novela a una reducida fábula con moraleja, como alguna vez lo hizo Mark Twain. Para el director Bob Rafelson y para su co-autor Jacob Brackman, que escribieron el libreto original, el caso de los dos hermanos es una forma de sondear en la sociedad de su país, con los dos polos de puritanismo y perversión, los dos extremos de moral privada y de inmoralidad pública. El estilo es realista, por lo menos en cuanto a que la acción ocurre en tiempo presente, en escenarios reales,

con una cronología ordenada, sin intercalaciones de la memoria, de la imaginación o del sueño. Pero milagrosamente el tono es fantástico y hasta poético.

El encuentro de ambos hermanos y las dos mujeres se produce en Atlantic City (New Jersey), un lugar balneario con medio siglo de prestigio; pero el film elige que la ocasión sea en invierno, cuando ese sitio de verano adopta un aire fantasmal. Similarmente, los cuatro personajes celebran allí una parodia del concurso anual de Miss América, que ha sido ceremonia tradicional de Atlantic City desde 1920, pero que en los términos del film se convierte en un simulacro donde sólo están esas cuatro personas, sin público en las graderías, aunque con zapateo en el escenario, música en el órgano y humor en el mi-

crófono. Esta forma indirecta de presentar la realidad se extiende a otras zonas del film: el pistolero negro oculta su identidad, los rematadores ensayan su oficio sin tener público, la relación entre ambas mujeres es deliberadamente equívoca, con asomos de prostitución, o de lesbianismo, o de parentesco. Y desde luego, la relación entre los hermanos es una mezcla de atracción y de rechazo. En un monólogo inicial, audazmente presentado por el director con un plano primerísimo y prolongado de Jack Nicholson ante el micrófono, David cuenta cómo él y su hermano dejaron morir a su abuelo cuando eran niños, creándose un vínculo de complicidad que los ataría durante su vida; después se sabe que esa historia es falsa y que el abuelo está vivo, pero es revelador que David pueda haber inventado el episodio, como una alusión a la dependencia recíproca que existe entre él y su hermano y que se habrá de desarrollar desde allí. A la larga se entiende que David y Jason son facetas distintas de una misma personalidad, como un hombre que se siente dividido por dentro: no se pondrán de acuerdo, no se asociarán en el negocio, no llegarán a compartir una mujer, pero tampoco les será fácil distanciarse.

Una virtud mayor del film es lograr que los sentidos de la anécdota y las relaciones entre los personajes se establezcan sin dar mayores explicaciones, apoyándose apenas en dos o tres datos reveladores. Al principio hay una alusión al juego del Monopolio, donde el azar determina la vida y fortuna de cada jugador; por allí se insinúa que se puede

pagar multa, o ir a la cárcel (donde el film descubre inicialmente a Jason) o convertirse en el rey de Marvin Gardens (como lo expresa el título original). Más adelante los cuatro personajes inician una fogata en la playa, sugiriendo que se defienden del frío o que prolongan sus diversiones personales en Atlantic City, pero es allí donde la mayor de las mujeres (Ellen Burstyn, excelente actriz) comienza a quemar todos sus cosméticos y a cortarse el pelo, como si la ocasión le sirviera para romper con su pasado. Es también revelador que en la última escena el abuelo aparezca contemplando silenciosamente un film doméstico que muestra a dos niños jugando en una playa; no se dice que esos sean David y Jason, pero el espectador puede entenderlo así, como un contraste a la anécdota conflictiva y dramática que ambos han protagonizado en otra playa cuando llegaron a adultos.

En un extenso reportaje sobre su carrera (Show, diciembre 1972) Ellen Burstyn ha contado cómo el director Bob Rafelson se empeñó en que su film fuera sugestivo pero no demasiado explícito. Llegó a cortar todo lo que pareciera demasiado aclaratorio y consiguió que el film fuera entendido por los retazos de anécdota, debidamente elegidos y yuxtapuestos, como en un pensado "collage". Síntomas de esa voluntad pueden verse en tomas sueltas que no quedaron adheridas a un contexto (una de Nicholson y Dern, envueltos en sobretodos y montados en dos caballos quietos) y en el estilo abrupto con que las secuencias comienzan y terminan, obviando pormenores

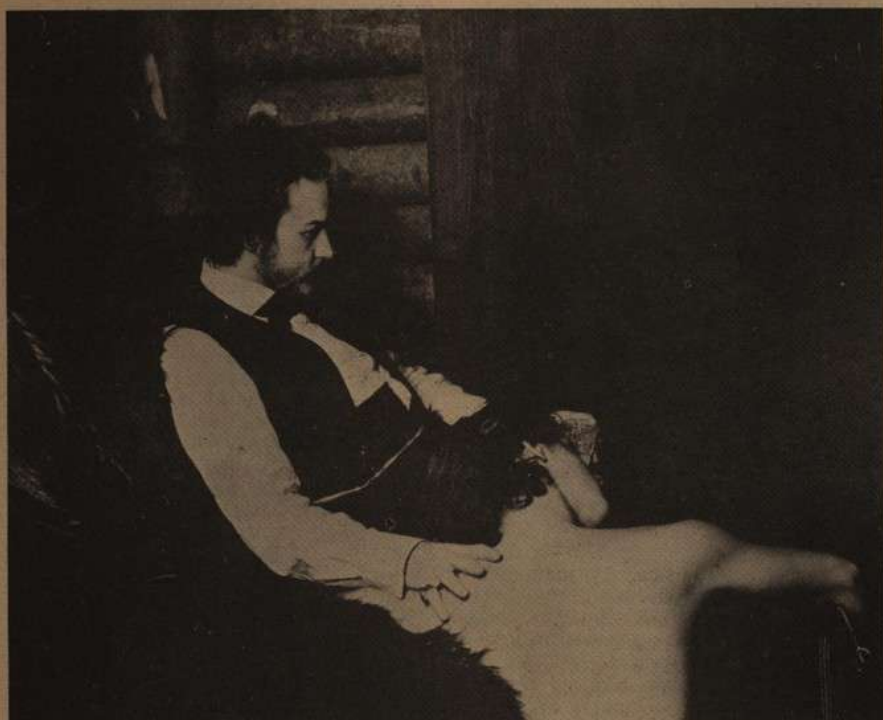
de ubicación y continuidad. Ese estilo deja zonas de misterio pero deriva en un film de fuerte sugestión. Es muy astuto, por ejemplo, que las reflexiones melancólicas que formula David en su programa radial no sean comentarios sobre su drama familiar (Rafelson no quiere esa facilidad) sino apostillas filosóficas sobre el alma humana.

Dos años antes de este film peculiar, Bob Rafelson se había destacado por su visión de la sociedad norteamericana en *Five Easy Pieces*. (Mi vida es mi vida), con parecidos ingredientes de humor amargo, incertidumbre sobre el futuro, escepticismo sobre el dinero, la familia o el amor. El cuadro de este último film prolonga aquella actitud y entronca además con la reserva sobre el éxito material que el dramaturgo Arthur Miller expuso acabadamente en su *Muerte de un viajante* (1948). Pero Rafelson no está muy solo. Toda una vertiente del moderno cine norteamericano ha formulado similares reservas sobre la sociedad de su país, como lo informan *Minnie and Moskowitz* (Cassavetes), *Who Is Harry Kellerman?* (Grosbard), *Carnal Knowledge* (Nichols), *Made for Each Other* (Bean) y particularmente *Save the Tiger* (Avildsen), entre otros títulos. Hay variedades de humor y de acento en ese material, pero esos films comparten ideas sobre la civilización norteamericana, se apoyan en protagonistas conflictuados y están más cerca de constituir un testimonio de sus creadores que una producción industrial. Ninguno de ellos fue muy apreciado por el público argentino.

H. A. T.



Los dos hermanos se encuentran en Atlantic City (Jack Nicholson y Bruce Dern).



el rey decorador LUDWIG

Con: Helmut Berger, Trevor Howard, Silvana Mangano.

Historia y Guión: Lucchino Visconti.

Fotografía: Armando Lannozzi.

Dirección: Lucchino Visconti.

Distribución: Metro-Fox.

Historia y Guión: Lucchino Visconti.

PARECE ser que los Wittelsbach, con todo su orgullo dinástico, tuvieron gran cantidad de chifados en la familia. Eso hizo que no alcanzaran la memoria de la historia, donde apenas aparecen con relación a un pacto, a una alianza o a alguna guerra, pero que lograrán esa otra memoria que es capaz de inventar el arte. Ludwig o Luis II de Baviera (1845-1886) quien tuvo a su alrededor al piantado de su abuelo (Luis I) que andaba con Lola Montes, a su prima Elizabeth (Isabel de Austria, más conocida cinematográficamente como Sissi), a Otto, el hermano loco y a su tía que no se quedó corta. Hans J. Syberber realizó en 1971 el film *Ludwig II*, elegía de un joven rey, que presentó en el Festival de Venecia, y del cual los críticos dijeron que era "original y notable". Ahora Visconti vuelve sobre el tema y lo explica: "La idea de realizar una película sobre Luis II de Baviera la acariciaba desde la época en que preparaba 'La Caída de los Dioses'. En aquella ocasión estaba buscando un castillo en Baviera y me topé con el extraño teatro en que vivió y reinó este personaje excepcional. Luis II de Baviera me encanta, padecía una extraña capacidad para vivir en la realidad". Al comienzo de su película, volverá a enfatizar su interés por ese monarca que vivió en una época de crisis, de cambio, que fue casi un estadista moderno porque no le interesaron las guerras y dejó un legado de arte que no se olvidará. El director decorador, famoso por sus puestas en escena, comienza elogiando al rey decorador, famoso por sus delirantes castillos.

LA EPOPEYA DE LA ELIPSIS

Si bien al film le falta casi una hora de su metraje original, es bastante común que Visconti realice supresiones en el montaje y no al concebir el film. Esa ausencia crea un problema para el crítico, le hace suponer que el corte de la duración original se debe a intereses puramente comerciales y que, en lo que falta, estaba todo lo mejor, todo lo realmente importante. Por nuestra parte, partimos de considerar la obra, como obra, tal cual está.

El film aparece como una epopeya de la elipsis, donde todo pareciera estar dicho, donde nada está dicho; donde todo pareciera aludido y donde —realmente— todo está eludido.

Las elipsis más evidentes, con un sentido ya clásico en el cine se desarrollan en torno a las secuencias donde puede visualizarse la sexualidad de Ludwig (relaciones con Elizabeth, con lacayos). Pero, esas elipsis manifiestas indican, en este caso, otras de carácter político, histórico y aún biográfico. Esas elipsis determinan un esquematismo conceptual fundamental. Y este hecho se une tanto

FILMAR Y VER

a la falta de verdad histórica como a la ausencia de ironía (cosa que, por otra parte, Visconti ya había hecho en Muerte en Venecia) Llega así a establecer el kitsch, el mal gusto, la cursilería, desde esos mismos principios. Y, de esa forma "el artista es, originariamente, un hombre que se aleja de la realidad porque no ha podido estar dispuesto a renunciar forzosamente a la satisfacción de sus instintos eróticos y ambiciosos en el mundo de la fantasía. Pero, sin embargo, encuentra su camino para regresar de este mundo a la realidad; gracias a un específico talento configura sus fantasías en una especie de realidad y los hombres otorgan a estas fantasías una justificación como valiosos reflejos de la vida real. De esta forma él se convierte en héroe, rey, creador, favorito, que es lo que deseaba ser, sin tener que pasar por el intrincado camino que rodea la realización de transformaciones reales del mundo exterior" (Freud). Ludwig no alcanza a realizar esta conducta. El pueblo no puede amarlo porque es diferente. No llega a ser un rey. Es un marginal coronado. Pero Visconti evita mostrarlo, hace elipsis encadenadas, donde acaso la mayor sea dejar de mostrar las construcciones kitsch de Ludwig.

LAS PASIONES DE UN REY

El film puede dividirse en tres momentos significativos. El primero, signado por la decadencia mental y sus crisis de relación con el mundo, está organizado en torno al incesto, a sus amores con su prima Elizabeth. El segundo momento tiene un significado marcado que indica la decadencia física: los bigotes, la barba, los dientes negros, las mejillas infladas. El tercero es la conjura, la sentencia de locura, el destrono y la muerte.

La primera escena descubre a Ludwig junto a un Padre, un sacerdote, que le da indicaciones. La cámara asciende hasta el techo donde hay pintada una mujer desnuda. La culpa, que aparecerá junto a la homosexualidad, lo mostrará reclinado frente a imágenes religiosas cristianas. Finalmente, cuando parece elegir la muerte, dice, con palabras que otras veces ha usado Visconti, "creo en la inmortalidad del alma y la justicia de Dios. Leí mucho sobre materialismo pero el hombre no se rebaja a ser un animal". El mismo "Padre" reaparecerá en los instantes de la decadencia física de Ludwig. El será el encargado de decir que el pueblo necesita un déspota con quien pueda identificarse, que el calor de un cuerpo es igual al de otro cuerpo, que todo es perdonado menos ser diferente. Aquí se desarrolla, acaso, la propuesta más transgresiva, una propuesta aristocratizante que, al ser llevada a sus últimas consecuencias, se convierte en subversiva. Y deberá ser reordenada por los ministros, por la burguesía en ascenso, que comercializará lo que ha criticado.

La decadencia física, la materialización de la culpa, que en Ludwig aparece junto a la homosexualidad es fácilmente relacionable con el derretido maquillaje de Aschenbach en Muerte en Venecia así como la orgía de la taberna hace referencia a la bacanal de La Caída de los Dioses. Y estos dos títulos parecen hablarnos de Wagner. Wagner que tuvo su Muerte en Venecia. Wagner que escribió el Crepúsculo de los Dioses.

Wagner estará finalmente presente en una obra de Visconti. Será llamado por Ludwig, porque el rey, como se hacía en la antigüedad, quiere estar rodeado

por artistas y sabios. Wagner dirá de Ludwig que es un dios: lo es todo para mí: el mundo, la esposa, el hijo". Acaso, la relación de Wagner con Cosima Liszt y Hans Von Bulow, además de crear conflictos gubernamentales, indique la secreta relación de Ludwig con Elizabeth y Francisco José. La homosexualidad de Ludwig comenzará. Elizabeth que le ha dicho: Yo te doy la ilusión del amor, Wagner te dá la ilusión de crear. Más tarde, deberá explicarle a Sofía: Ludwig no me ama, ni ama a ninguna otra mujer

Es Elizabeth quien le dice a Ludwig que quiere parecerse a Sigfrido; rechaza inicialmente la elección y alcanza una liberación ambigua. Tal vez, porque lucha con un monstruo, ese monstruo que alcanzará a ser. Y detrás de él vendrá el crepúsculo de los dioses. En una secuencia posterior, se verá a Ludwig bajar de una barca que tiene inscripto el nombre Tristán quizá como sólo, después del hechizo, podría haberlo escrito Isolda. Y, al salir de esa barca, Ludwig se encontrará con un lacayo que será su Tristán. Finalmente, buscará ser un enigma. Y su muerte será enigmática. Pero, no preocupa el resolverlo. Y acaso lo que interesa es su vida atemperadamente saforada, elementalmente mística. Y donde el arte descubrió grados más extremos, como Heliogábalo, el anarquista coronado. Frente al film de Visconti, se recuerdan las palabras de Nietzsche contra Wagner: No, si nosotros aún necesitamos un arte, es otro arte: un arte irónico, ligero, fugaz, divinamente espontáneo, divinamente articial, que arde como una llama pura en un cielo despejado"

M. S.



electra glide in blue:

PARA los norteamericanos, la guerra no es un concepto que existe solamente en lo que ellos llaman los patios traseros del mundo, sino un síndrome que se les ha instalado en el living-room de su paraíso y, (lo que les resulta más difícil aún de cortar), en su propia sangre. Ver *Asfalto violento* (traducción local de *Electra Glide in Blue*) como otra lucha entre buenos y malos es engañarse con una división que, aunque lo parezca, no es tal, sino dos extremos de un mismo desequilibrio mayor. No son santos los contraventores, menos aún los encargados de controlarlos. Ni unos ni otros saben cuál es exactamente su lugar ni su meta sobre esta tierra: pero ahí están, saltando la misma cuerda, compartiendo las mismas áreas, las mismas trampas, actuando como vasos comunicantes: más poderosa, más insensata se pone la represión en nombre del orden, más difíciles, más astutos se vuelven los drop-outs, esos seres que salen de las propuestas del Sistema en pos de una ignorada esperanza. Si existe o no un punto de acuerdo entre ellos, tampoco pueden saberlo: hippies marginales y policías están igualmente enviados, enviados con sus respectivos credos, con su exceso de poder unos, con sus drogas otros. Les queda por aceptar que todos son víctimas de una sola batalla: la desatada contra ellos mismos.

James Williams Guercio tenía 28 años cuando hizo ésta, su primer película fil-

ASFALTO VIOLENTO

Productor - Director	JAMES WILLIAM GUERCIO
Intérpretes	ROBERT BLAKE BILLY BUSH MITCHEL RYAN JANINE RILEY
Guión	ROBERT BORIS
Fotografía	CONRAD HALL
Música	JAMES WILLIAM GUERCIO
Montaje	JIM BENSON - JOHN F. LINK II - J. GREENBERG
Distribuye	ARTISTAS UNIDOS

mada. Hay otra que Guercio ha visto demasiado bien como para descubrir que era posible refilmarla desde una simetría opuesta. No es casual ni una cita caprichosa que en los primeros tramos de *Asfalto violento* aparezca un flash de un segundo con la fotito famosa de Easy Rider. En su película otros dos compañeros de ruta, otros dos motores pesados, otros dos ex combatientes andan buscando su destino. No llevan chaquetas de cuero con flecos sino los uniformes azules. No van de New México hacia el carnaval de New Orleans: patrullan diariamente las rutas del desierto de Arizona. Tampoco

llevan un tráfico ilegal en su tanque de nafta, apenas un sobrecito con heroína con el que empaquetarán al primer contraventor que no les caiga en gracia, por ejemplo un apacible comerciante de posters y artesanía hippie, cuya desvencijada kombi Volkswagen ni siquiera le permite sobrepasar el límite de velocidad.

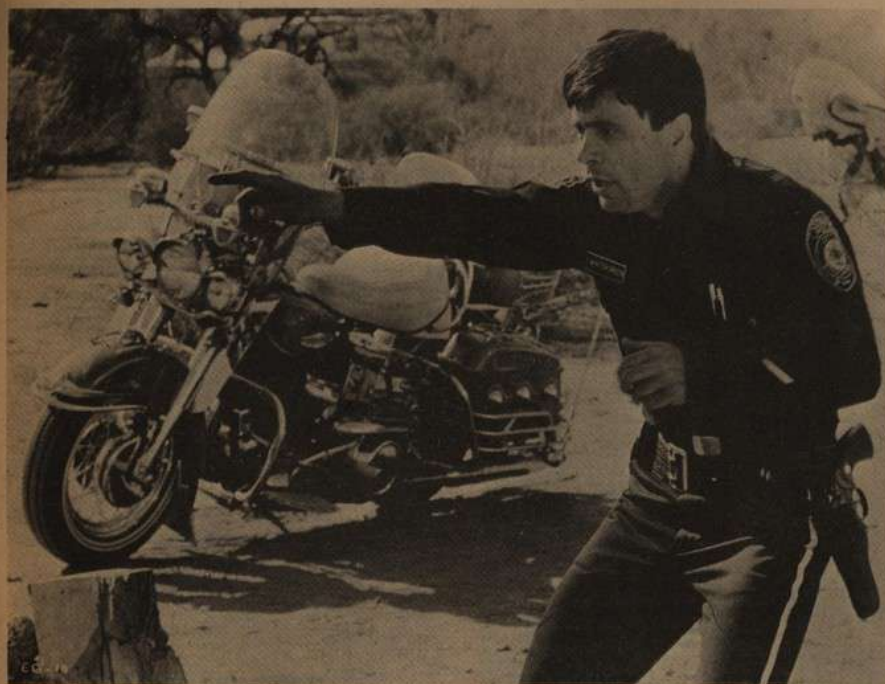
Humillados por la jerarquía de ese oficio que eligieron o los eligió a ellos —lo mismo da—, estos agentes de tránsito, típicos suboficiales, se debaten entre la eficiencia demagógica o el conformismo disimulado. A caballo sobre uno de los modelos de motocicletas

Un cerco para los hippies y un chorlito para sus camaradas.



el easy ridder de ellos

¿porque estamos en guerra, no?



John Wintergreen (Bob Blake).

más poderosas para todo terreno que se fabrica en el mundo (la Harley Davidson bicilíndrica Electra Glide) estos dos "azules" recorren pista que objetivamente podría conducirlos al responsable de un asesinato pero que, subjetivamente, actúa como una excusa para justificar sus sueños de ascender.

Asfalto violento traza una parábola de muertes y persecuciones a partir de un suicidio. Para que no quede ninguna duda respecto al accionar de sus personajes, el director Guercio, en los primeros fotogramas del film, muestra el increíble dispositivo construido por la víctima para autoeliminarse. Desde que consuma esa ceremonia, al ritmo de un viejo disco de 78 rpm, se advierte que el film es deliberadamente sensacionalista: Guercio indaga con la cámara todos los pequeños detalles que rodean y hacen a cada una de las situaciones que atraviesan los protagonistas. Eso sí: no mancha excesivamente la pantalla con sangre, pese a que corre; no deja ver demasiado la brutalidad represora, que también la hay. No le hace falta: su sensible precisión en innumerables primerísimos planos logran ese efecto veraz. Mediante una excelente fotografía de Conrad Hall, sus imágenes también rozan a menudo la poesía

Como en *Easy Rider*, largas tomas de desierto recrean el clima alucinante que marca a su gente preanunciando un despiadado juego de masacre en su engañosa monotonía. Tras descubrir un accidente aparentemente sin importancia (viejo que se suicida en una tapera perdida entre los matorrales), uno de los agentes, John Wintergreen (encargado por el petizo Bob Blake) cree haber encontrado "la suya". Ayudado por superiores a quienes también les interesa remover las cosas, Wintergreen juega al buen sabueso luchando contra la evidencia. Trasladado a homicidios siente que su sueño ha comenzado a cumplirse: aunque sólo como chofer de un oficial, se considera ya importante, usa sombrero de sheriff, ha cambiado las dos ruedas por un sedán. Como la bonhomía de los más simples —aquellos americanos típicos del cine de los años 50 que regresaban a casa de la 2ª Guerra—, se crea su rol de justiciero ciego y va adoptando, para propia desgracia lo peor de la máscara: no está con unos ni con otros, sino con su verdad; intenta comprender y ser comprendido (¡é, é). De todas formas sigue siendo un cerdo para los hippies y un chorlito para sus camaradas de cuadra.

Esa inocencia, a partir de un mo-

mento, no es gratuita: cuesta muchas vidas, induce a desconfiar de mucha gente que es responsable de esa muerte sólo potencialmente, hace morir a algunos cuya única culpabilidad es la de estar vivos y concientes en un mundo que se prepara para retornar al estado de salvajismo destructor. Tampoco esa inocencia le es impune: el mismo Wintergreen lo comprueba cuando vuelve, hacia el fin de la película a su antiguo destino de agente motorizado que patrulla largos caminos cruzados por una línea de asfalto violento.

Acaso como en otra alusión a *Easy Rider*, vuelve a encontrarse con el muchachito de la Volkswagen, que esta vez viaja acompañado por un dealer y efectivamente, lleva una carga. Nuestro buen agente solo le halla otra contravención (le falta el paragópe delantero) y, como le debe una de la otra vez, lo deja marchar. Más adelante advierte que se ha quedado con su licencia de conducir y lo corre para entregársela. Le hace señas con la mano, no con las luces y las sirenas de su motocicleta para que se detenga. Infructuosamente. Los muchachos ya no pueden creer más, no se detienen ante su llamado. Y con la misma precisión con que aquel viejito camionero supo bajar a Peter Fonda de su chooper con la bandera norteamericana pintada en el tanque de gasolina, el acompañante de la VW dispara sobre la Electric Glide azul. Si Wintergreen les ha perdonado una, a él la vida le debía varias. Agoniza en el medio de ese camino que quiso custodiar, desarticulado para siempre como una marioneta caída (o tirada) por la ventanilla de un automóvil.

Ver *Asfalto violento* como una revancha de la revolución juvenil es una actitud tan parcial como considerarla otro paso de la escalada fascista que azota hoy al mundo occidental. William Guercio intenta mostrar un problema, expresarlo a través de imágenes como otros lo hacen a través de la música de rock and roll o de palabras cargadas de contenido. Si los policías del mundo entero recibieron buena información con el film de Dennis Hopper, el suyo también puede tomarse a la inversa: como una incursión en territorio enemigo. Guercio está mostrando los métodos "de ellos", cuáles son sus fuertes y sus grietas. Pero básicamente: hasta donde se ha desarrollado el síndrome de esa fiebre que hoy nos tiene prisioneros a todos por igual, tengamos el pelo largo o vistamos el uniforme de rutina.

J. C. K.

con

LEOPOLDO TORRE NILSSON



Sobre la avenida Hipólito Yrigoyen al 600 de la localidad de Adrogué, en una vieja casona de dos cuerpos, Leopoldo Torre Nilsson filma "Boquitas Pintadas" basada en la obra de Manuel Puig, quien además ha colaborado en el guión cinematográfico. El libro, que fuera best seller durante mucho tiempo, muestra a la clase mediana de una ciudad provinciana durante la década del 40; su narrativa aún tiene vigencia en nuestro país.

"Boquitas Pintadas" es una de las películas nacionales que despierta mayores expectativas en nuestro público; su estreno está anunciado para el mes de mayo.

Posiblemente este film de Nilsson sea una vuelta a la línea de los primeros tiempos (con otras características); el tiempo de "La mano en la trampa" o "La casa del ángel", donde el realizador mostraba los conflictos y decadencia de una clase.

Alfredo Alcón, Marta González, Luisina Brando, Leonor Manzo, Cipe Lincovsky, Isabel Pisano, Raúl Lavié y otros componen el elenco. La compaginación es de Antonio Ripoll y la música de Waldo de los Ríos.

"Son dos estilos de música —explicó Waldo—, se escuchará la voz de Gardel y un tango en forma de melodía que será el leit-motiv de la película". FILMAR Y VER estuvo en el mismo lugar de filmación de "Boquitas Pintadas" y habló con Torre Nilsson sobre la película y sobre otros temas de interés.

Filmar y Ver: ¿Esos personajes que pertenecen a una época pasada, tienen algo que ver con el mundo de hoy?

Leopoldo Torre Nilsson: No se trata de un nuevo film histórico. Pienso que toda la novela de Puig tiene una vitalidad crítica y descriptiva, con connotaciones de tipo psicológico y de tipo social que hacen que se refiera a un mundo que todavía tiene actualidad. En consecuencia, la crítica social que puede tener la película y el desmenuzamiento psicológico de los personajes tienen actualidad.

F. y V.: ¿Hay algún personaje mejor caracterizado que otro?

L. T. N.: Yo no quiero particularizar ninguno, puesto que todos responden a lo máximo que he requerido yo, para realizar la película. Si hubiera alguno que no respondiera a lo que yo necesito lo hubiera cambiado. Todos son como hijos, o como resultantes de la misma obra y con todos estados trabajando con la misma intensidad.

F. y V.: ¿Por qué siempre utiliza a Alfredo Alcón como actor? ¿Hay alguna razón especial para que él actúe en sus últimas cinco películas?

L. T. N.: Bueno, hay muchos factores. Uno es que Alcón es un gran actor; otro es que se ha dado la coincidencia de que los temas que yo he filmado, han tenido un personaje importante para Alcón, trabajamos en un ambiente de gran intimidad, que yo considero indispensable para la realización cinematográfica. Alcón es un actor que tiene una enorme aceptación, que ayuda mucho a la financiación de la película. En fin concurren una cantidad de factores muy importantes. Además Alcón tiene conmigo una gran generosidad que hace que en películas, como "La Mafia", él acepte situaciones donde el personaje es muy repartido. Incluso en "Boquitas Pintadas", donde su personaje está bastante lejos de ser un protagonista absorbente.

La identificación con Alfredo, es tan grande en ese sentido, que estoy seguro que si alguna vez tengo una película con un personaje chico, no tan importante, colaboraría también conmigo.

F. y V.: ¿Cómo es a nivel de trabajo la realización Nilsson-actores?

L. T. N.: Yo establezco siempre con mi equipo artístico, el máximo de intimidad, o llamémosle cordialidad, porque pienso que un actor en un estado emocional y ambiental satisfactorio dará la plenitud de sus posibilidades de realización. Y como creo mucho en el entronque de la personalidad del actor con el personaje que tenemos que concretar, pienso que un ambiente de calma es

hablamos de boquitas pintadas

propicio para la creación de la obra cinematográfica.

F. y V.: ¿La filmación de Boquitas Pintadas se está haciendo en el tiempo previsto? ¿Cuándo se estrenará?

L. T. N.: En estos momentos vamos cumpliendo con el plan, en las próximas semanas calculo que nos retrasaremos porque tenemos algunas filmaciones complicadas. El estreno está previsto para la segunda quincena de mayo.

F. y V.: ¿Cuál es el costo aproximado de la producción?

L. T. N.: Los costos fluctúan todos los días, en estos momentos creo que estamos con las copias de filmación en los ciento ochenta millones de pesos viejos.

F. y V.: En nuestro país hay una gran cantidad de productores y directores que efectúan películas que no tienen canales de comercialización, ¿cuál es su opinión con respecto a éste problema?

L. T. N.: Evidentemente en nuestro país faltan salas de exhibiciones cinematográficas, ha habido gran cantidad de cierres de salas y esto gravita sobre la lentitud y las dificultades de a exhibición. Considero además que hay muchas salas que no cumplen con la ley cinematográfica y no exhiben películas nacionales. También es cierto que hay películas que no tienen la necesaria solvencia, como películas o como calidad artística, para justificar un lanzamiento. Y también sé que hay otras que no han podido ser estrenadas.

F. y V.: Nos interesaría saber qué piensa usted sobre los festivales cinematográficos. ¿Hay alguno en especial al que los directores argentinos deben presentarse?

L. T. N.: Todo festival de cine tiene importancia, puesto que en ellos se habla de cine, se produce una confrontación de los valores y conocimientos cinematográficos. Por ejemplo yo he estado recientemente en el festival de Teherán y en el festival de Saiza, por segunda vez, y he tenido oportunidad de tomar contacto con el cine africano. De otro modo hubieran pasado años sin que lo conociera y a su vez ellos tuvieron oportunidad de informarse del cine argentino. Los festivales son de vital importancia para los llamados países tercermundistas que con los países que no tienen adecuada distribución en el mundo entero. Y en ese sentido tenemos que apoyarnos todos. Están los más populares como el de Cannes donde se producen con mayor naturalidad la afluencia de compradores y críticos; hay otros como el de Teherán que se hacen en países asiáticos, africanos, orientales, que merecen todo el apoyo. Creo que la industria cinematográfica argentina debe concurrir a ellos.

D. G.



Luisina Brando: todos los personajes son trabajados con igual intensidad



Luisina Brando, Fernando Lewis, Rodolfo Morandi, Otilia Montero.



QUEBRACHO

historia de una explotación y un resurgimiento

A principios de siglo la Forestal, compañía inglesa productora de tanino, sentó bases en el norte de Santa Fe. Su centro principal de operaciones estaba en Villa Guillermina, un pueblo olvidado por los hombres y que por obra y gracia de la perspicacia sajona, comenzó a prosperar. Claro que la mayor ventaja la obtuvo la patrona, pero, de todos modos, el villorrio adquirió importancia. La buena racha duró hasta el '60, cuando la Forestal lió sus petates y decidió invertir su capital en otras regiones.

La decadencia hizo presa a Villa Guillermina porque la fuente principal de trabajo se esfumó. Mientras, el bichito del progreso seguía envolviendo a los lugareños.

Esta historia verídica, conocida por muy pocos, siempre fascinó a José María Paoloantonio que durante años aspiró a llevarla a la pantalla. Y como es cuestión de saber esperar, a mediados del año pasado las intenciones empezaron a convertirse en realidad. Junto a Ricardo Wulicher crearon "Filmacción" productora cuya obra prima es "Quebracho" relato de la historia de la Forestal.

Para escribir el guión, Paoloantonio viajó con Wulicher al norte para recabar datos, terminando la investigación en cuatro meses. "El libro es complejo, sobre todo por la diversidad de épocas y escenarios además de la cantidad de gente que trabaja", explica el autor.

"Esto convirtió al proyecto en una especie de desafío tanto de producción como de realización. No sé si el libro es bueno; lo que sí puedo asegurar es que es difícil".

Sin embargo, las dificultades no parecieron amedrentar a Wulicher que está encantado de debutar como director en una obra un tanto complicada. "Por eso dividimos la película en cuatro etapas". La primera enfoca el origen de la compañía en Londres y la política a adoptar, que produjo aún sin proponérselo la pros-

peridad de Villa Guillermina. Para cubrir los roles de los ingleses, se contrataron actores de esa nacionalidad residentes en Buenos Aires, mientras que los lugareños son interpretados por los habitantes de la Villa.

La experiencia directa de los personajes da mayor autenticidad al proceso de formación de conciencia sindical: un hecho real que se marca naturalmente en la segunda parte de la película. Lo mismo sucede con el enfoque político —destacado en el tercer episodio— porque algunos llegaron a ser testigos de la aparición del caudillo Rogelio Lamazón, defensor de los obreros. Lamazón —personificado por Lautaro Murúa— fue asesinado en la calle por sus opositores políticos y "lo que se ve es tal como sucedió realmente porque nos basamos en documentos escritos y testimonios de los habitantes de la zona", afirma Paoloantonio.

La última etapa llega a nuestros días, reflejando los comienzos del peronismo, su influencia en el pueblo y el temor de la empresa que huye despavorida de la Argentina. También las consecuencias están presentes: el desempleo y el retroceso de la zona, son captados por la cámara.

Los personajes principales —96 actores trabajan en el film— son tres líderes



Lautaro Murúa y Cipe Lincovsky.



anarquistas, el caudillo, su mujer y un lugarteniente, y dos gerentes de la Forestal, que sirven de nexo en cada etapa. Gené, Vidarte, Pellegrini, Murúa, Cipe Lincovsky, Medina Castro, Osvaldo Bonet y Alterio, fueron los encargados de darles vida.

Y los escenarios, en su gran mayoría fueron las calles y campos de Villa Guillermina.

"La mayor parte de la filmación se rodó en exteriores y a veces con muchos inconvenientes" dice Domingo Basile que personifica a un cura del pueblo. "Pero justamente todo eso enriqueció las escenas".

La tónica a seguir por "Filmación" es aparentemente socio-política. "Para nosotros es fundamental reflejar la temática nacional. Sin embargo creo que el compromiso puede ser más amplio. La problemática actual está dada en las estructuras y por lo tanto también abarca el plano psíquico, cultural y filosófico. La crisis se da en todos los aspectos y eso es lo que intentamos plasmar" sostienen los realizadores.

El nuevo cine argentino realista y comprometido puede encontrar, tanto en Wulicher como en Paoloantonio, dos exponentes de esta naciente línea cinematográfica.

I. P.

FILMAR Y VER

*Ricardo
Wulicher
y sus
asistentes
controlan una
escena de
la nueva
película
argentina*

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

A pesar de su despareja producción, Daniel Tinayre dio al cine argentino algunas películas que acapararon la atención del público; entre ellas se pueden mencionar: "Mateo", "Deshonra" y dos policiales "El Rufián" y "Bajo un Mismo Rostro".

"La Patota", de mucho éxito en el país, llegó a venderse en el extranjero. Con "La Cigarra no es un Bicho", Tinayre inicia un género de películas de corte picaresco que hasta ese momento no existía. Desde hace varios años había dejado de filmar. Hace una semana empezó el rodaje de "La Mary", con Susana Giménez y Carlos Monzón.

FILMAR Y VER, lo entrevistó en las oficinas de Globus-Baires (productora del film) en la calle Florida al 700. Se habló de la presencia de Monzón, del cine argentino y de otras cosas:

cine argentino



Carlos Monzón rechazó una oferta de Pasolini. Sin embargo, es un enamorado del cine y está contento de trabajar con Tynaire.

Para D. T., Susana Giménez es una personalidad. Y, por supuesto, otra buena fórmula de recuperación industrial.

Daniel Tynaire: "No me interesa un cine localista, para nada".

GUANTES CON DANIEL TINAYRE

Filmar y Ver: Ud. como realizador cinematográfico tiene una filmografía de temas desparejos. Por ejemplo "La Patota" es totalmente distinta a "La Cigarra no es un bicho", ¿en qué línea está "La Mary"?

Daniel Tinayre: Yo he tratado siempre de no repetir estilos en las películas que he hecho; preferí innovar en el sentido literario y muchas veces fílmico. A veces me han dicho que me adelanté un poco a ciertas modas del cine; en un momento dado me han reprochado que mi cine era más europeo que argentino, por la temática que he desarrollado durante los últimos años. Todo eso viene de un concepto que tengo de la industria cinematográfica nacional: creo que nuestro cine debe ser internacional. Un cine localista no me interesa para nada. Entiendo que nuestra labor cinematográfica realmente está apoyada por el gobierno en todos sus aspectos y que si sale la nueva ley, vamos a estar más apoyados todavía; no sólo para hacer un espectáculo argentino, sino, una divulgación fuera del país. El cine sirve cuando pasa las fronteras, cuando se queda en sus fronteras, es un cine chico. Claro que competir en el mercado mundial es muy difícil, porque no tenemos los medios económicos. Piense Ud. por ejemplo: "La Mary", es una película de 250 millones de pesos viejos. Un costo enorme para la Argentina. Hay que hacer un esfuerzo muy grande, es un costo ridículo. Cualquier película extranjera no llega a los 150 mil dólares; ni los que debutan en Nueva York, ni

los que debutan en Francia ni nadie, gasta esa cantidad. Ni en lo que se refiere a la parte técnica, es decir gastos mayores: compra de celuloide, de un libro interesante, que son los componentes para hacer un cine grande. Aquí estamos todos enloquecidos con los costos y se hace muy difícil filmar. Muchos directores pensarán en hacer películas nacionales, puramente del país, películas de evasión y yo no creo en eso, con toda franqueza.

F. y V.: ¿Qué es "La Mary"? ¿En qué línea está?

T. D.: Yo no puedo contar el tema de "La Mary", porque "La Mary" no tiene tema. En mi carrera he hecho muchas películas y todo tipo de cine y dentro de todo ese cine, cine policial. Esta película tiene relación con lo policial. Estas historias son fáciles de contar porque tienen una continuidad de relato, pero "La Mary" es un estudio del carácter de una muchacha que pertenece a una clase media baja, a gente que trabaja para los frigoríficos, una clase de trabajadores que abundan en la Argentina. La película empieza cuando ella es joven, en el año 30 más o menos y termina cuando se casa en el año 42.

F. y V.: ¿Quién es el autor del tema original y quién hace la adaptación cinematográfica?

D. T.: El autor es un señor que se llama Emilio Perina, que era más un político que un escritor de novelas y nosotros la tomamos porque nos pareció muy interesante. Era muy difícil llevar esa novela al cine, porque no era

muy cinematográfica; era un estudio permanente de situaciones psicológicas, no había ningún movimiento y se trató de dárselo. Yo tuve dos grandes colaboradores, que han logrado realmente una muy buena adaptación, José Martínez Suárez y Gius.

F. y V.: ¿Respetan los guionistas el libro original?

D. T.: El libro está respetado totalmente: hasta en su secuencias, pasajes anecdóticos, etc., no hay ninguna distorsión, lo que se ha dado es más movimiento, más estudio a fondo del personaje, para mostrarlo fotográficamente. Creo que se ha logrado una buena adaptación.

F. y V.: ¿Con la elección de Carlos Monzón, está asegurada una afluencia muy importante de público?

D. T.: Aquí Ud. toca un punto del que ya ha hablado todo el mundo; porque la elección de Monzón ha revolucionado a todo el ambiente cinematográfico. Yo personalmente creo en el éxito, no en el fracaso. Yo creo que el cine es un arte de masas y hay que tener éxito y de allí sale todo. Al señor Fellini o al señor Bergman, si no tuvieran éxito con sus películas, ¿quién los conocería? Suponiendo que alguno de ellos arrastre minorías —el caso de Bergman en sus comienzos— se juntas tantas minorías en el mundo que al final componen una muchedumbre.

F. y V.: Pero Bergman no usó un Carlos Monzón para sus películas...

D. T.: Bueno, el señor Bergman es muy especial, pero Fellini, por ejemplo, usó actores desconocidos en sus películas. Ud. me habla del señor Bergman especialmente, bien, él trabaja únicamente con un grupo de actores suecos, que son actores primerísimos en el mundo. Si los tuvieramos acá probablemente nosotros trabajaríamos con ellos.

Lo que pasa es que en un país chico como el nuestro, los nombres de atracción popular son escasos cuando se elige un elenco. Yo he trabajado toda mi vida con actores, es la primera vez que llevo una figura mundial para protagonizar una película; pero quiero aclararle que antes que yo el señor Pasolini le ofreció setenta mil dólares al señor Monzón para hacer una película griega, entonces resulta que a Pasolini nadie le preguntó, ¿y por qué Mon-

(Continúa en pág. 18)



GUANTES CON...

(Viene de pág. 17)

zón? A todos les pareció una idea estupenda; en cambio a mí todo el mundo me dice, ¿por qué Monzón? ¡Qué barbaridad! Ahora le aclaro: Monzón tiene el físico del rol, (como dicen los franceses), exacto lo que tiene que hacer en la película; además es un físico estupendo, es un hombre que tiene una gran atracción frente a toda clase de público, y es una figura internacional, la prensa mundial le dedica páginas enteras. Y es muy interesante llevar una figura internacional al cine. ¡Además, ha logrado atraer a las mujeres! Antes el boxeo no les interesaba y desde que él pelea, todas siguen el box apasionadísimo.

La única incógnita es saber cuál será el resultado de su actuación. Todos nosotros nos tiramos lances a veces, y este es uno muy bien tirado, porque creo que es un muchacho inteligente, un muchacho que se sabe adaptar. Yo no le digo que de entrada vaya a ser un Burt Lancaster, pero creo que en el papel que le tocó en suerte va a andar muy bien.

F. y V.: ¿Qué hubiera pasado con C. Monzón si hubiera perdido la última pelea, seguiría pensando en él para la película?

D. T.: Mire, sí, lo hubiera contratado lo mismo, no tiene nada que ver la última pelea, pero era mejor que ganara. De todas maneras nosotros no aprovechamos sus dotes de boxeador en la película. No hacemos una película de un boxeador. Lo hemos pensado de una manera sumamente honesta. Hubiera sido muy fácil subirlo arriba de un ring y hacer 35 mil películas, pero ese no es el caso.

F. y V.: Teniendo en cuenta que C. Monzón es una figura internacional, ¿usted cree que la película podrá comercializarse en E.E.U.U., Europa, etc.?

D. T.: Le voy a contar: es la primera película argentina que antes de iniciar su rodaje, tiene ofertas de compra desde Italia y Francia. Quiere decir que las condiciones están dadas para dar al cine argentino un éxito de resonancia.

F. y V.: Susana Giménez como figura popular y con no muy brillantes trabajos cinematográficos, ¿podrá responder a las exigencias del personaje?

D. T.: Bueno le voy a decir, con Susana Giménez indudablemente ha pasado lo que Ud. dice, pero no la podemos tomar como si fuera una actriz, la tenemos que tomar como lo que es para mí: una gran personalidad; y es de acuerdo a eso que tenemos que adaptarla a nuestro personaje. Supongo que va a salir muy bien del paso.

F. y V.: Ud. nos dijo que Pier Paolo Pasolini, le ofreció a Monzón una cantidad de dólares determinados para hacer una película en Grecia que él no aceptó. Monzón es un individuo que no necesita fama ni dinero. ¿Por qué aceptó filmar con usted?

D. T.: Monzón no rechazó la oferta de Pasolini por miedo a la película, a él le gusta filmar, está muy entusiasmado

con la idea de trabajar conmigo. Lo que pasó es que a Monzón no le gusta estar lejos de la Argentina. Ud. ha visto que termina una pelea, y cuando baja del ring quiere estar de vuelta en Buenos Aires y más que Buenos Aires le gusta Santa Fe. A mí me preguntó si no podríamos filmar en Santa Fe, yo le dije que era difícil para nosotros.

F. y V.: ¿Cómo va hacer para di-girlo?

D. T.: Ud. me hace una pregunta que yo mismo a veces me hago. Yo creo que voy a poder. Los actores de cine se dividen en dos categorías: está el actor consagrado que viene casi siempre del teatro, que es un actor muy culto que tiene toda una escuela y los otros, los que no son de escuela. Ud. vio que Burt Lancaster siempre hace de Burt Lancaster. Y gusta. Lo mismo que Paul Muni, Sofía Loren, con esa cara de napolitana de la gran siete también siempre hace de Sofía Loren.

F. y V.: ¿Ud. ensaya con anticipación con los actores o antes de cada toma?

D. T.: Yo no creo eso de ensayar antes de la toma. En el teatro es distinto. Se ensaya mucho con los actores, pero una vez que terminaron los ensayos, ellos quedan librados a su criterio. No se olvide que en cine, el mayor tiempo que se filma una secuencia es de un minuto a un minuto y medio. Es mejor lograr la espontaneidad dentro del pedido, que el director le hace al actor anteriormente sin llegar a forzarlo. Yo creo mucho en la espontaneidad del actor lograda en el primer momento. Tanto es así que cuando Ud. tiene que repetir tomas, siempre la mejor es la primera. Y eso no lo digo yo, lo dice un gran director francés que es Henri G. Clouzot. El dice que la primera es mejor que la décima y Ud. siempre va buscando la décima para mejorar la primera.

F. y V.: ¿En qué proporción filma Ud.?

D. T.: Yo filmo alrededor de los veinte mil metros. Repito muy pocas tomas. Lo que pasa es que filmo las escenas desde muchos ángulos distintos. Eso es lo que me facilita después el montaje de la película.

F. y V.: ¿Por qué dejó tanto tiempo de filmar?

D. T.: Porque con la última película que hice tuve un disgusto enorme con la censura. Y como tuve la suerte de poder elegir entre hacer cine y teatro, me quedé con el teatro que me apasiona. Ahora, como la censura se abrió, inmediatamente volví a trabajar, a planear. Desgraciadamente tengo la impresión de que ahora se va a volver a cerrar un poco. Lo único que acá pedimos es que la censura, sea tan lógica con el cine argentino, como con el cine extranjero. No tendría que haber una censura, especial para el cine nuestro, y otra para el cine extranjero. En este momento hay un poco más de libertad para hacer cine. "La Mary" es una película sumamente erótica; todo lo sexual tiene una influencia muy grande sobre el carácter de la mujer y lo hacemos sin miedo; creo que no van a existir inconvenientes.

N. M. y D. G.

Escuela de cine

El Centro de Cultura Experimental, en la calle México 2084, 1º A, Capital Federal, funciona como taller de cine y otras actividades artísticas. En los cursos de talleres, el alumno nuevo entra en la capacitación a través de clases que permiten durante un año de trabajo, adquirir un conocimiento básico-técnico, sobre los "dónde" y los "para qué" de la especialidad cinematográfica. Durante este período, se produce una decantación que permite encontrar a dos grupos al final del año: los alumnos que desean trabajar en forma independiente para aplicar sus conocimientos a otro fin y los que se interesan por la línea que trabaja el Centro.

Los últimos se nuclean como taller estable (programaciones, biblioteca, etc.) El Taller-Laboratorio, es el paso siguiente de los cursos-taller; estos profundizan sus tareas a través de trabajos concretos de filmación en cine. En ambas etapas el grupo permanece abierto a la incorporación de cualquier persona que lo desee.

La tercera etapa es en este Centro el funcionamiento a través de la creatividad en sus distintos planteles de trabajo e intercambiando sus experiencias con otros grupos de Capital e interior del país. En todas las etapas los alumnos cuentan con el asesoramiento técnico de Adelqui Camusso y un profesor de dirección que se designa cada año.

INSTITUTO PARA LA INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA EN LA ARGENTINA (I. R. C. A.) funciona en Cangallo 1227 y se dictan clases de: Realización cinematográfica, Montaje, Producción, Sonido e Iluminación. La duración de los cursos es de dos años, el horario de inscripción de 19,30 a 21,00 h.; los cursos empiezan la primera semana de abril. Este instituto cuenta con el siguiente material: Cámaras Bolex de 16 mm, proyectores del mismo paso, monovías, parque de luces, laboratorio fotográfico y biblioteca. Los cursos de fotografía tienen como colaborador a Alberto Andreani.

T. E. C. TALLER EXPERIMENTAL DE CINE, funciona en la calle Formosa 234, de la Capital Federal. Este taller que está bajo la dirección de Jorge Surraco, quien además dicta los cursos de fotografía. Se trabaja en super 8 y 16 mm. Cuenta además con asesoramiento de otros profesionales de cine.

Galerías de filmación, laboratorios, cámaras de super 8 y 16 mm, cabina de grabación y una amplia sala de proyección cinematográfica, son los elementos con que se cuenta para trabajar.

FILMAR Y VER, en el próximo número seguirá dando datos prácticos sobre lugares en que los lectores podrán solicitar informes para el estudio de la técnica y realización cinematográfica.

Vendo:
Cámara ARRIFLEX
16 mm. SB
Con 3 lentes, 2 zoom,
2 magazines
Marcelo T. de Alvear
1653
Piso 1º
Tel. 41-7509
Capital

CONCIERTO DE CAMARA.



A cargo de BEAULIEU 4008 ZM II.

- ZOOM OPTIVARON F. 1,8 DE 6 A 66 MM • BATERIA DE NIQUEL CADMIUM RECARGABLE DE VIDA PERENNE •
- OBJETIVOS INTERCAMBIABLES • MACRO ZOOM CON ENFOQUE CRITICO DESDE 1 MM HASTA INFINITO •
- ZOOM ELECTRICO CON DESPLAZAMIENTO DE 2 A 12 SEGUNDOS Y VELOCIDADES INTERMEDIAS •
 - VISOR MAS GRANDE Y LUMINOSO QUE CUALQUIER OTRA CAMARA DE SUPER 8 •
 - VELOCIDADES DE 2 A 70 FOTOGRAMAS POR SEGUNDO Y TODAS LAS INTERMEDIAS •
 - CONTROL AUTOMATICO DE EXPOSICION • OBTURADOR VARIABLE A ESPEJO •
 - RETROCESO PARA FUNDIDOS Y ENCADENADOS •

BEAULIEU 4008 ZM II 6-66 UNA MARAVILLA DE LA INGENIERIA TOTALMENTE TRANSISTORIZADA.

Sea usted el Director.



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



OSCAR BARNEY FINN

cuenta los entretelones de



La familia federal-feudal está reunida. Elsa Daniel, Julia Von Grohman, María Luisa Robledo, Adrián Ghio.



La patrulla unitaria arrasará, matará y pasará a degüello a cuanto federal haya en el camino.

SU actividad en los cine-clubs porteños le llenó la cabeza de Visconti y Antonioni. Esos Visconti y Antonioni del 62. Por eso se fue a Europa a estudiar cine. Más exactamente a París. Después de tres años inició un corto. Pero un día decidió que una aproximación con Antonioni era su urgencia inmediata. Y lo vio y charló con él. Pensaba que siendo su asistente —Antonioni filmaba *El Desierto Rojo* entonces— capitalizaría una valiosa experiencia que se traduciría en sus próximas direcciones. Pero Antonioni se negó a emplearlo. "Vuelva a su corto —sugirió. Haga su experiencia. Y si algún día se mete en un equipo elija el puesto más alejado del que usted quiere tener. Para que usted pueda aprender no le sirve de nada que se aproxime a mi temática. Huya de al lado de los directores con quienes cree tener afinidad. Visualice y experimente solo. Es la forma de dirigir bien". Entonces hizo su corto. Lo ayudaron Felipe Casals que ha filmado mucho en México: *Familiaridades* y *Emiliano Zapata* entre otras) y Néstor Almendros (el director de fotografía de *Las dos Inglesas*). A partir de allí hizo siempre lo que se le antojó. Se equivocó muchas veces; acertó otras. Aprendió a comunicarse con el público. Aprendió que cuando la gente reaccionaba con algo suyo, entonces ese algo valía. Filmó hace muy poco *Balada del Regreso*, en Salta, con actores argentinos, temática argentina, sensibilidad argentina. **ES OSCAR BARNEY FINN.**

Vos escribiste el argumento de *Balada* para el *Regreso*. Contanos como lo hiciste y por qué lo hiciste así y no de otra manera.

Por lo general los argumentos míos nacen visualizando algo. A partir de eso entran en laboratorio. *Balada del Regreso* iba a tener tres episodios en los que se desarrollarían tres historias: una entre unitarios y federales, otra sobre la guerra del Paraguay y la última sobre la expedición al desierto. Las tres estaban unidas por una especie de pequeño film que era un poco lo que daba el título de la película. Pero lo que yo quería decir a través de ellas era que los individuos son a veces llevados a momentos conflictivos por la problemática social y porque son emocionalmente inmaduros; es que por no tener resueltas una serie de

BALADA DEL REGRESO

situaciones previas, no pueden asumirse socialmente. Entonces, el film intermedio era una especie de salina con cuerpos muertos y siempre había un personaje que vagaba a través de ese paisaje del que nunca salía. Hubo un momento, escribiendo el primer episodio de la historia en que ésta me empezó a manejar. Sentí que los otros dos episodios no tenían necesidad de ser, que el primero podía resumirlos. Antes ya había descubierto que Salta me daba distintos paisajes (yo pensaba desarrollar las tres historias en Salta, Corrientes y Río Negro) y que no tenía necesidad de moverme de la provincia para filmar la película. Entonces fotografié todo, armé una carpeta de decorados, interiores, exteriores. Y me encerré a escribir. Y, como te decía, en un momento determinado modifiqué la idea y armé toda la película en un solo episodio.

Vos decís que los personajes son seres en conflicto en su relación con el medio y con su mundo afectivo. Ahora bien... ¿para elaborar el relato vos respetás los datos históricos o los condicionás a la problemática de los personajes?

Balada toma un dato histórico. Es decir... la historia está ubicada en 1862, después de la batalla de Pavón. En ese tiempo Urquiza se va a Entre Ríos. Eso lo podés decir con cosas muy concretas, porque es un individuo que pretende resguardar su patrimonio, sus intereses personales. Por otra parte, Mitre avanza sobre Buenos Aires y toma el poder. Las patrullas unitarias barren en el interior, con todo federal que haya en el camino lo que da pie a la matanza de Cañada de Gómez, al asesinato de Virasoro. Son hechos que van dando un panorama: los federales del interior son tan federales que mueren con el grito de viva Urquiza, mientras Urquiza se va por su lado sabiendo que el partido se destruye. Y Mitre aprovecha la oportunidad. Ahora bien: ese es el fondo pero no es el camino por el que yo quería transitar. A partir de esos datos, yo cuento la historia de una familia noroesteña. Pero yo pienso que un individuo no puede desligarse de su circunstancia histórica. Y

es por eso que a todos los personajes les llega esta realidad: La matriarca de esta familia daría la vida por Urquiza, aunque Urquiza los haya traicionado, aunque se haya vendido a Rosas. En un momento alguien dirá que es un falso federal y ella asumirá su defensa. Es en ese sentido que la película respeta la historia. Pero no es una película histórica.

¿Y cuál es el nudo central de la película?

El encuentro entre dos amigos. Uno, es el teniente de una patrulla unitaria y otro el hijo de la dueña de la casa que se va a expropiar. Son amigos de la infancia y el encuentro les va a servir para replantearse lo que son, y todas las cosas vividas hasta entonces. Además hay una dueña de casa, federal pero también muy feudal (los federales eran también feudales) que defienden su patrimonio, sus hijos. Una gran matriarca que de alguna manera castra el núcleo familiar que está compuesto por un hijo, una hija, una nuera y una criada. Después, entre los personajes secundarios se enlazan historias paralelas.

¿Cuál es el personaje más importante?

La línea conductora la lleva el teniente unitario. Pero también es importante Martín, el hijo de la matriarca federal que lo hace Adrián Ghio; el mayor Ocampo (Ernesto Bianco) y la misma dueña de casa (María Luisa Robledo). Los cuatro son los pivotes. Y luego están los otros personajes que tienen interrelación: Mercedes, la hija (Julia Von Grolman), Tomasa, la nuera (Elsa Daniel) y la Juana (Laura Palmucci) que es la criada de la casa.

¿Quién escribió la música de la película?

Gustavo Beytelman que por suerte es alguien que me entendió mucho. Un día le dije que no quería ni quena, ni charango, ni bombo porque esta historia no tiene nada que ver con Salta. Es más: allí no llegaron las patrullas unitarias. Ni tampoco con el argumento. Entonces él compuso. Y hay cuerdas, hay piano y hay una voz. Porque la película es también una vuelta al pasado, un recuperar el tiempo perdido y la música tiene que ver con todo eso. Por otra parte, no es



Realizador: Oscar Barney Finn.

música de apoyatura sino lo que me interesaba a mí: desarrollar un aspecto o todo un personaje a través de la música.

¿Tuviste problemas de producción?

Yo con esta película arriesgué todo. Lo que tengo y lo que no tengo. Filmé dos meses, tuve problemas con los técnicos, con los actores, cambié de director de fotografía en pleno rodaje. En fin: pagué muy caro mi derecho de piso.

¿Cuándo la exhibís?

No tengo fecha exacta de estreno pero calculo que será entre el 15 y el 30 de marzo.

¿Cuál es tu actitud frente a tu película, el sentido que tiene para vos y lo que pretendiste decirle al público?

Yo no creo en las grandes actitudes en general. Yo estoy cubriendo una necesidad mía, personal. Algo parecido a lo que dice Helvio Soto en un reportaje que le hicieron ustedes. Yo no tengo esa claridad para decírtelo pero te puedo contar algo: alguien me preguntó si yo no me sentiría mejor haciendo una película sobre la zafra, por ejemplo. Y eso te lo voy a contestar: no, porque a mí no me interesa el tema. Entonces me sentiría muy mal. Es muy fácil tomar una posición pseudo política o pseudo intelectual frente a cualquier cosa que hacés. Pero yo quiero ser sincero: a mí me resulta difícil hablar de mi película, de mi relación con ella, porque la hice muy metido. Entonces espero que el público la vea; necesito urgentemente que la vea otro y que me diga su impresión. Le podrá gustar o no, pero yo creo que mi película va a movilizar a la gente porque las cosas están jugadas a fondo, no a mitad de camino. Y porque más allá de la anécdota lineal se proponen muchas cosas, que sin duda, van a recepcionarse.

N. M.

HISTORIA DEL CINE

la empresa devora a la empresa (1921-22)

Con justificada razón, se ha dicho que "los años de la década veinte, fueron el momento en que algunos sectores de las clases opresoras, atemorizados por el creciente movimiento de masas en Europa y América, comenzaron a abandonar las formas pacíficas, ordenadas y legalistas de dominación para adoptar otros métodos".

El cine no estuvo ajeno a esta realidad histórica. Elaboró un lenguaje nuevo, expresado por las imágenes en movimiento con múltiples efectos, técnicos y psicológicos. Pero también se constituyó en una industria poderosa, que al expandirse mostró formas inéditas de comunicación.

En 1921, la vanguardia fílmica europea intentaba desarrollarse. Sin embargo, la situación no permitía sonreír a los productores ni directores y tampoco a los artistas. Resultaba tarea ardua enfrentarse a la competencia norteamericana, que avanzaba sin tregua, con una producción en constante aumento. A ello se sumaban dificultades internas, recordando que en Francia —por ejemplo— las Casas Pathé y Gaumont disminuían su área de trabajo, directamente afectadas por el boom de las realizaciones yanquis. Había una verdad irrefutable: los países de Europa occidental perdían gran parte de sus mercados internacionales,

temiendo que pronto fuera sólo un recuerdo en el tiempo cuando las películas de ese origen señalaban caminos brillantes a la cinematografía mundial... 1921: fallece el gran tenor Enrico Caruso; en Italia Luigi Pirandello revoluciona el arte teatral con su tesis dramática "Seis personajes en busca de autor" y en París las mujeres tiemblan pensando en el hombre que hizo de



**Rodolfo Valentino:
El irresistible galán de
la época del 30.**

mos soslayar la cita de "El riel" de Lupu Pick, ni tampoco "La escalera de servicio", de Jessner —discípulo de Paul Leni— con argumento de Carl Mayer, quien ya contaba en su haber el guión de "El gabinete del doctor Caligari", (Alemania, Robert Wiene, 1920).

Pero el film "clave" de 1921 fue "Las tres luces" de Fritz Lang, con la colaboración de su esposa, Thea von Harbou. La aparición de esa mujer en el panorama fílmico germano ha sido definida como la de una auténtica "walkiria"... Críticas aparte, su innegable talento se demostró en los sucesivos argumentos que aportó a Lang. Con él, la escuela expresionista entró en su segunda etapa.

En Gran Bretaña, el cine se inició con la obra de Charles Urban, Robert William Paul, Cecil Hepworth, James Williamson

1921: los exhibidores independientes se agrupan en la First National Exhibition Circuit, iniciando un lógico contrapeso al monopolio de los Big Four. No resultó sorpresiva, entonces la designación por el Presidente Harding, del hasta ahí Ministro de Correos William H. Hays, en el todopoderoso cargo de Presidente de la Motion Pictures Producers of America, con un sueldo de 100.000 dólares mensuales. Característico representante de los círculos puritanos, Hays llevó a la práctica una teoría personal según la cual "el cine es esencialmente un catálogo animado de la producción americana y representa el trabajo de 100.000 empleados".

También adquirió los derechos para exhibir las mejores películas extranjeras y las hizo proyectar regularmente... en los circuitos de cuarta categoría. Pero su tarea principal estuvo centralizada en la creación de un "terror blanco". Disponiendo de un ejército de policías y espías a sueldo, persiguió sin tregua los "rebeldes" a su famoso Código del Pudor. Con ese muestrario de la hipocresía y el anti-arte, incrementó sagazmente los instintos bajos del americano medio, descrito a fondo por el novelista Sinclair Lewis en el magistral "Babbitt".

Despuntaban los años locos, días de "flappers" y gangsters. Pero Hollywood aparentaba marginar la corrupción y calamidades públicas y privadas en cadena. Miles de metros de película fotografiaban sin cesar el rostro de una América feliz y progresista, Cargados de héroes con sonrisa perenne y heroínas con belleza parnasiana, los films crearon una mitología popular que ha perdurado. Ahí estaban la Swanson y Thomas Meigham en "Macho y hembra" de Cecil B. Mille; el "latin lover" Rodolfo Valentino, debutante en un espectacular de la Metro —1921— basado en la novela de Vicente Blasco Ibáñez, "Los cuatro jinetes del Apocalipsis", que dirigió Rex Ingram. Con "El sheik" y "Sangre y arena" (1922), dirigida por Fred Niblo, el adorado Ruddy renovó la adoración extasiada de la multitud femenina, en una

pensando en el hombre que hizo de Barba Azul con sus congéneres: el duro y enigmático Landrú.

Testigo insoslayable el cine siguió adelante: entre los films franceses aún memorables podemos citar "Fiebre" y "La mujer de ninguna parte" de Louis Delluc; "El Dorado" y "Villa Destino" de Marcel L'Herbier; "La Atlántida" de Louis Feyder; "La Tierra" y "La Arlesiana", del injustamente relegado por algunos historiadores, André Antoine.

A pesar de "Za la mort contra Za la mort", antepasado de las películas episódicas y seriales, Italia distraía su atención del cine, para concentrarse en la prédica amenazante del Duce Benito Mussolini, que cierto día marcha hacia Roma al frente de los "fasci", para asumir el gobierno, en una dictadura que superó veinte años de eventos agitados...

Hubo otros países menos afectados por el vendaval de Hollywood. Uno de ellos era Alemania donde se rodaron en el bienio 1921-22 alrededor de 1.000 películas. Olvidadas la mayoría, no debe-

... y otros pioneros. Lamentablemente, tras un período próspero la Gran Guerra detuvo las filmaciones orientándolas hacia la causa bélica, con ejemplos como "Los refugiados" de Hepworth y "La novela de una cantinera" de Violet Hopson. Después Maurice Elvey rodó una versión de "Sherlock Holmes", mientras en "El llamado de la noche", de E. A. Colleby, surgía un actor de profusa trayectoria: Victor McLaglen, en 1922.

Superando sus propios records productivos, Hollywood —ya llamada la Meca del Cine— lanzó al mercado internacional, cerca de 854 films en 1921. Era la exposición colosal de un mecanismo mercantilista que no sólo incluía al cine en su inmensa red sino que lo utilizaba como arma efectiva de su avance económico-político sobre el mundo. El lema de los Señores de la Big Four (Cuatro Grandes) —Paramount - Fox - Metro - Warner— fue "la empresa devora a la empresa". Un slogan feroz cuya base era la competencia sin cuartel, por razones financieras y no por la calidad de los films.

La cinematografía se contaba ya entre las cinco principales industrias del país. Tras los ágiles saltos de Douglas Fairbanks, los ardientes amores de Gloria Swanson y el candor de Mary Pickford, se detectaban las emanaciones directas de los Bancos y los Trusts, cuya brújula indicaba los dictados de Morgan y Rockefeller.

... expresión vulgar de cosmopolitismo inflado por la publicidad de la Metro, en un culto rampón y finalmente absurdo... Entre tanto celuloide para consumo masivo, destacamos pocos títulos rescatables: "El pibe" y "Día de pago" de Chaplin; "To' Able David" de Henry King; "Nanouk el esquimal" de Robert Flaherty; acaso "La calle de los sueños" y "Los dos huérfanos" de Griffith. Lo demás es olvidado...

En Latinoamérica el cine languidecía los días de la década veinte. Escasos medios económicos para un desarrollo vanguardista de la producción por un lado y la entrega absoluta de las salas de exhibición a los films yanquis, así lo determinaban. En México se construyeron nuevos estudios —1921— pero resultaba prácticamente imposible sostener una competencia pareja con los vecinos nortños. Para Argentina, las cosas no marchaban mucho mejor. El pionero Federico Valle, dedicado a los documentales, logró éxito de público con "El toro salvaje de las pampas" (1921) dedicada al frustrado campeón Luis Angel Firpo. Sin embargo el nombre respetado por todos seguía siendo el de José A. Ferreira. En 1922 estrenó "La muchacha del arrabal", en una temática tanguera, cara al director. Lento y a tumbos, el séptimo arte nacional sincronizaba su destino, por el momento, confuso o incierto.

O. E.

Charles Chaplin: El Pibe. Una imagen conmovedora.



Gloria Swanson: Carismática y con muchas facetas.

cine erótico

La más clásica de las historias del Cine es, sin duda, la de Georges Sadoul. Una obra fundamental que valora con sentido histórico-crítico el desarrollo del cine. De ella, habla una vieja edición argentina, publicada casi conjuntamente con la francesa. Era inhallable. Hace muy poco tiempo, Siglo XXI Editores volvió a imprimirla ampliándola con todo lo nuevo que Sadoul había escrito para su obra hasta julio de 1966, agregándole una puesta al día —que abarca el período 65-71— de Tomás Pérez Turrent, y una serie de anexos enriquecedores.

(Siglo XXI Editores convino con Filmar y Ver la necesidad de dar a conocer algunos de los nuevos capítulos de esta obra fundamental).

(de *Historia del Cine*
de Georges Sadoul.
Texto de
Tomás Pérez
Turrent)



Jons Jorgen Thorsen y
Henry Miller:
el director y el autor
de
Días tranquilos
en Clinchy

ASÍ como la política no había sido explotada abiertamente por el cine industrial, el erotismo franco, la pornografía, habían sido exclusivos del pequeño film clandestino. Las osadías eróticas del cine estaban circunscriptas a límites estrechamente vigilados, lo que era natural si se tiene en cuenta la identificación del cine como espectáculo familiar. Al llegar la televisión ocupa ampliamente este lugar. El cine puede entonces buscar su vocación de medio de expresión libre y maduro, capaz de tocar y penetrar todos los problemas sociales, políticos y humanos. El sexo ya puede ocupar el lugar que le corresponde.

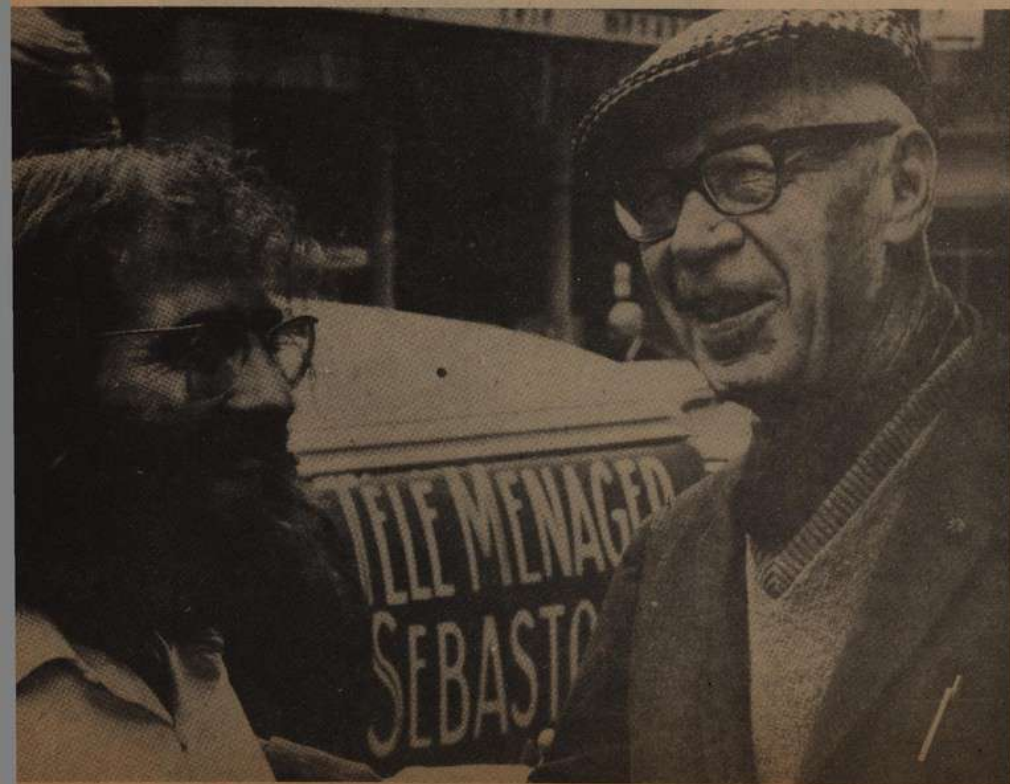
Dichas osadías del cine anterior —europeo por excelencia— se limitaban a descubrir algunas partes de la anatomía femenina (una sospecha de seno, una espalda desnuda, un cuerpo en la penumbra). Mucho se ha avanzado desde entonces. La llamada revolución sexual y su comercialización en escala industrial han hecho del sexo uno de los valores de cambio más seguros, lo han nor-

malizado y en cierta manera lo han neutralizado. Lo que en los años 50-60 era la presentación de desnudos artísticos más o menos gratuitos y de un erotismo puramente decorativo se ha convertido en la representación indiscriminada de toda clase de aspectos sexuales. En algunos casos excepcionales el cine ha adquirido el derecho que desde hace tiempo tenía la literatura y la pintura, tratando esos diferentes aspectos con madurez. En otros, se trata sólo de capitalizar una moda —como la política— llegando a la pornografía vergonzante con fines inmediatamente mercantiles. (En el cine pornográfico todo está permitido en función de la operación comercial. Versiones dobles o triples, más eróticas o menos eróticas; estas versiones de acuerdo con lo que permiten las diversas censuras nacionales). Algunos antiguos tabúes, como la homosexualidad masculina y femenina, han sido tratados ampliamente por el cine en los últimos 5 años, de modo sincero algunas veces, hipócritamente la mayoría. Por lo general se obedece al mismo imperativo de recuperación comercial rápida y segura. La pretendida amplitud deja ver en el fondo la misma estrechez tradicional del cine hacia estos problemas.

En 1967 Vilgot Sjöman realizó en Suecia un film definitivo que puede dividir a la historia del sexo en el cine en dos partes: antes y después. Entre otras cosas, acabó con la existencia de la censura en Suecia. El film en cuestión se llama *Soy Curiosa* (que son en realidad dos films, *Soy Curiosa, amarillo* y *Soy Curiosa, azul*, los dos colores de la bandera sueca), y es la investigación del personaje central femenino acerca de su país, del sexo, de la política de la socialdemocracia sueca, monárquica y modelo, de sus barreras sociales y su relación con las barreras sexuales. No se trata de una obra simplemente pornográfica —de serlo, tampoco sería indigna en cuanto sea pornografía totalmente asumida como tal— ya que tiende a dejar claras las relaciones entre el sexo y la vida social, la íntima relación entre las estructuras político-económicas y las superestructuras morales, entre propiedad y sexo.

Si en los últimos 10 años fueron cayendo uno a uno los viejos tabúes, algunos siguieron siendo intocables. Por ejem-

FILMAR Y VER



plo había que disfrazar, sos'ayar algunas partes del cuerpo —los sistemas pilosos, el miembro masculino—; había que resolver de manera alusiva la representación del acto amoroso. En *Soy Curiosa* se derrumban casi todos, aunque quedaba todavía algunos que hace sobrevivir, aunque solo sea formalmente, a la censura escandinava. A partir de este film, la escalada erótica se hace incontenible, alcanzando proporciones que todavía hace 5 años nadie hubiera imaginado.

Esta erotización se presenta en el cine que llamaríamos normal, en el que el sexo es sólo un componente más, a veces el principal, pero se ve sobre todo en el número creciente de films puramente eróticos o pornográficos. Los principales países productores son: Japón, los países escandinavos, EE.UU., Alemania Federal. Japón sólo produce un promedio de 200 producciones por año la mayoría de las cuales son para consumo local. Muchos de esos productos, en especial los alemanes, ejemplifican la peor pornografía vergonzante que se acoge a la coartada de la ciencia y a las explicaciones documentales de algún Herr Doktor. Hay casos en que la pornografía se asume como tal y entre los pocos citables está el caso notable de *La Vida Sexual Secreta de Romeo y Julieta* (1969), del norteamericano A.P. Stootsberry (evidentemente un seudónimo), afortunada paráfrasis pornográfica y vulgar del original shakespeariano.

La censura en lo que son los principales países productores de este tipo de cine se ha convertido en una pura oficina de clasificación. Después de *Soy Curiosa* quedaban algunas prohibiciones sobre las cuales podía ejercer, entre ellas una que parecía imposible superar: mostrar el sexo masculino en toda su plenitud. En julio de 1967, el Parlamento danés suprime toda censura cinematográfica para mayores de 16 años y algo similar ocurre en los otros países escandinavos. Las últimas prohibiciones estaban listas a desaparecer. El film finlandés *Retratos de Mujeres* (1970), de Jorn Donner, muestra por primera vez el sexo masculino en erección y esto es repetido por algunos films daneses. Superado esto, todo es posible, así vemos como *Why?* (1971) film danés de los doctores Phyllis y Eberhard Kronshausen, encuesta en la que el reportaje se alterna a los ejercicios prácticos desde todos los ángulos y en los que la erección masculina pasa a ser secundaria. En este film se trata por primera vez —en el cine no clandestino— un caso de zoofilia y el número fuerte es el de la heroína ofreciéndose sucesivamente a un perro y a un toro.

Pero el camino, cuando la pornografía haya dejado de ser el negocio de moda, para un verdadero cine erótico es el que señala el film danés *Días Tranquilos en Clichy* (1970), de Jens Jorgen Thorseb, adaptación de una novela de Henry Miller, que es el equivalente cinematográfico de

FILMAR Y VER



En el cine pornográfico todo está permitido en función de la operación comercial.

la mejor literatura erótica. También se puede citar *W.R. o los misterios del organismo* (1971) del yugoeslavo Dusan Makavejev, film originalísimo de propósitos desmitificadores y liberadores, en el cual se sintetizan y se interpretan todas las formas conocidas de cine, pero que va mucho más allá del simple propósito erótico. La moda pornográfica, erótica o pseudoerótica, pasará, dejará de ser una atracción para los comerciantes del cine, pero lo conquistado en este terreno es ya un hecho irreversible.

Filmación en exteriores de París.

Escena de un pasaje sobre el libro de H. Miller.



ALEJANDRO MALOWICKI Y MARIO GONZALEZ:

Rescatar lo auténtico

los cortometrajistas

—¿Sabés? Yo antes era el pibe-éxito iba a París en yet y tomaba un auto para recorrer Francia. ¿Te imaginás?, no caminaba los empedrados de París. Pero un día te das cuenta. Te das cuenta por ejemplo que no tenés que comprarte una camisa para gustar al otro, que tenés que comprarla porque la querés vos, porque te vas a sentir bien disfrutándola.

Y al parecer fue así no más. Mario González era director creativo de publicidad y ganaba plata. Un día comprendió que como todo habitante de este planeta no era libre, que estaba condicionado a una serie de patrones culturales que lo manejaban desde adentro. Entonces, revisó un poco sus valores, y se dijo que una de las primeras cosas que tenía que hacer para ser feliz y estar en paz era un trabajo creativo en serio. Pero caminó por esa calle con sentido práctico: durante 5 años hizo films publicitarios "los que me dieron una práctica incalculable para procesar y compaginar". Por ese entonces conoció a Alejandro Malowicki. "Alejandro había estudiado cine en la escuela de La Plata y tiene una gran sensibilidad". Paralelamente a los cortos publicitarios "no queríamos quedarnos en la salchicha que había, el desodorante que ríe y las plumas al viento de Susana Giménez", prepararon 3 cortometrajes. "Do, re, mi, yo descubri" un corto filmado en 16 milímetros color, que dura 40 minutos y que tiene como tema central a un chico que descubre que los sonidos se pueden armonizar y conoce así la música"; "Gente de un viejo lugar" que dura 30 minutos y "es un relato que muestra cómo funcionan los viejos (en tiempo, no en espíritu) en San Telmo. Los viejos que lustran botas, que arreglan canillas o relojes. Y "Carta a Ramona", (12 minutos) una chica que vende café por las calles de Buenos Aires, son las tres coproducciones de Malowicki y González. Ahora intentan una nueva experiencia. "La idea surgió a partir de que todos los films que vimos sobre Israel, eran probólicos. Nos interesó entonces descubrir cómo viven la guerra los israelíes cuando hacen el amor, cuando apagan las luces. Qué hacen los chicos cuando la mamá se va a trabajar y el papá se va a la guerra. Cómo son los programas de televisión, qué piensan y qué dicen de los diarios los israelíes". Sobre esta idea los dos amigos trabajaron un tiempo, prepararon un minucioso proyecto sobre la estructura de la película, barajaron una idea de producción y golpearon la puerta de la embajada israelí para propo-

nerles concretamente la coproducción de la película. "El resultado fue sorprendente, agradable. Nos visitaron en nuestro estudio, vieron nuestras películas, tomaron algunos datos personales de los dos y nos aceptaron la propuesta. "Con el abultado contrato bajo el brazo —el gobierno israelí compró la película virgen (aquí, parece que en Medio Oriente la compra se complicaba), les dio en efectivo 15 mil libras, y corrió con los gastos de estadía, transporte y honorarios del equipo técnico que se contrate, por otra parte se reserva el derecho de distribución en Argentina e Israel— Malowicki rumbeó para Medio Oriente. Eduardo Adamson fue con él para hacer la asistencia. "Allá contrataremos un iluminador, un fotógrafo y un sonidista porque nos resulta más barato que llevarlos desde acá". Se llevó también una Beaulieu, R 16, y chasis, un Nagra para sonido directo, 2.040 metros de negativo color 16 milímetros, 6 sanganes de 1.000 a batería, 4 baterías para alimentar la cámara, un fotómetro, 30 carrretes de cinta magnetofónica profesional y algunos otros chiches.

González va a hacer todo el proceso de laboratorio; cuando Alejandro vuelva, juntos van a compaginar en Telex. "La película tiene que estar terminada y en Israel el 25 de abril, día en que el estado judío celebra su creación. Pienzan difundirla en la TV estatal". Los resultados no inquietan a Mario González.

"De esta experiencia directa, espontánea, sólo tenemos una convicción: los israelíes —y también los árabes y palestinos que viven en Israel— se mostrarán tal cual son, con sus angustias, sus miedos, sus esperanzas".

La película —con banda de sonido directa— será doblada a tres idiomas: hebreo, inglés y castellano. "Pensamos comercializarla, sí. La vamos a vender a dos italianos con quienes ya estamos en contacto. Y también a la TV francesa y alemana. Después me iré con las latas a New York a ver lo que pasa". Mario González piensa ya en otra película: "filmada en Perú, y que refleje todo ese proceso de concientización que los peruanos han vivido y las contradicciones que ahora viven". ¿Y por qué no Argentina? "Porque uno está muy metido y no ve muy bien. De todas formas, todo va a llegar, a partir de que lo que hagamos nos guste y guste a los demás. Y nos de alegría y paz y todas esas cosas lindas que uno busca en lo que cree".

Y. O.



Mario González, 30 años; con todos los líos de los tipos de mi generación.



Alejandro Malowicki, 30 años; en Israel.

Joseph Losey

- 1939 **Pete Roleum and His Cousins** (corto metraje), film con marionetas, música de Hans Eisler y Oscar Leant;
- 1941 **A Child Went Forth** (corto), en colaboración con John Ferno, sobre problemas educacionales; música de Eisler;
- 1941 **Youth Gets a Break** (corto), en colaboración con John Ferno, Williard Van Dyke, Ralph Stevens;
- 1945 **A Gun In His Hand** (corto, de la serie *El crimen no paga*), con Anthony Caruso, Richard Gaines.
- 1948 **The Boy with Green Hair** (*El niño del cabello verde*), con Dean Stockwell, Pat O'Brien, Robert Ryan, Barbara Hale; estreno octubre 1951;
- 1949 **The Lawless** (*Intolerancia*) (en Inglaterra: *The Dividing Line*), con Macdonald Carey, Gail Russell, Lalo Ríos, Lee Patrick; estr. agosto 1962;
- 1951 **The Prowler** (*El cómplice de las sombras*), con Van Heflin, Evelyn Keyes, John Maxwell; estr. marzo 1952.
- 1951 **M**, con David Wayne, Howard Da Silva, Luther Adler, Martín Gabel, Karen Morley; segunda versión de *El vampiro negro*, de Fritz Lang (1931); no se estrenó en Buenos Aires, pero se exhibió en Uruguay con el título *El maldito*;
- 1951 **The Big Night** (*La noche del odio*), con John Barrymore Jr., Preston Foster, Howland Chamberlin, Dorothy Comingore, Joan Lorring; estreno agosto 1956.

En 1951 Losey viajó a Italia para rodar un film. En ese momento fue notificado de que su nombre figuraba en la Lista Negra del cine americano, como presunto comunista; el hecho explica su uso de seudónimos durante los años inmediatos.

- 1951 **Imbarco a mezzanotte** (*La ronda del sospechoso*) (en USA: *Stranger on the Prowl*; en Inglaterra: *Encounter*), director Andrea Forzano (en realidad Losey y Forzano), con Paul Muni, Joan Lorring, Vittorio Manunta, Aldo Silvani; estr. julio 1955;

Los films siguientes son ingleses.

- 1954 **The Sleeping Tiger** (*La fiera dormida*), dir. Victor Hanbury (éste es el productor, siendo Losey el verdadero director), con Dirk Bogarde, Alexis Smith, Alexander Knox; estr. febrero 1958;
- 1955 **A Man on the Beach** (duración 29 minutos) con Donald Wolfitt, Michael Medwin; no estrenada;
- 1956 **The Intimate Stranger** (*Confesión de culpa*) (en USA: *Finger of Guilt*), dir. Joseph (seudónimo de Losey), con Richard Basehart, Mary Murphy, Constance Cummings; estr. junio 1959;
- 1957 **Time Without Pity** (*Tiempo sin piedad*), con Michael Redgrave, Ann Todd, Leo McKern, Peter Cushing, Alec McGowen; estr. octubre 1958;
- 1957 **The Gipsy and the Gentleman** (*La irresistible*) con Melina Mercouri, Keith Mitchell, Patrick McGoohan, Lyndon Brook; estr. junio 1961;



Nació en La Crosse, Wisconsin, USA, enero 14, 1909. Estudió en el Dartmouth College y en Harvard; escribió sobre teatro en varias revistas desde 1930, viajó por Europa. En 1933 comenzó a dirigir teatro, destacándose en 1947 por su versión de Galileo de Bertolt Brech. Su labor en cine, siempre como director. (Títulos castellanos y fechas de estreno corresponden a Buenos Aires).

- 1959 **Blind Date** (*Dezaso y destrucción*) (en USA: *Chance Meeting*), con Hardy Gruger, Stanley Baker, Micheline Presle, Robert Flemyng; estr. enero 1961;
- 1960 **First on the Road** (corto metraje);
- 1960 **The Criminal** (*La jungla de cemento*) (en USA: *The Concrete Jungle*) con Stanley Baker, Sam Wanamaker, Margit Saad, Patrick Magee; estr. diciembre 1961;
- 1962 **The Damned** (t. I. *Los condenados*), con Macdonald Carey, Shirley Ann Field, Viveca Lindfors, Alexander Knox, Oliver Reed; no se estrenó;
- 1962 **Eve** (*Eva*), con Jeanne Moreau, Stanley Baker, Véra Lisi, Giorgio Albertazzi; estr. setiembre 1963;
- 1963 **The Servant** (*El sirviente*) con Dirk Bogarde, James Fox, Wendy Craig, Sarah Miles; estr. marzo 1965;
- 1964 **King and Country** (*Por la patria*), con Dirk Bogarde, Tom Courtenay, Leo McKern; estr. julio 1965;
- 1966 **Modesty Blaise**, con Monica Vitti, Terence Stamp, Dirk Bogarde, Harry Andrews, Michael Craig; estr. octubre 1966;
- 1967 **Accident** (*Extraño accidente*), con Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard, Michael York, Vivienne Merchant, Delphine Seyrig; estr. setiembre 1968;
- 1968 **Boom!** (*Boom, o El ángel de la muerte*), con Elizabeth Taylor, Richard Burton, Noel Coward, Joanna Shimkus; estr. noviembre 1968;
- 1968 **Secret Ceremony** (*Ceremonia secreta*), con Elizabeth Taylor, Mia Farrow, Robert Mitchum, Pamela Brown, Peggy Ashcroft; estr. abril 1969;
- 1970 **Figures in a Landscape** (*Figuras en un paisaje*), con Robert Shaw, Malcolm McDowell, Henry Woolf; estr. agosto 1972;
- 1970 **The Go-Between** (*El mensajero del amor*), con Julie Christie, Alan Bates, Dominic Guard, Margaret Leighton, Michael Redgrave; estr. marzo 1972;
- 1972 **The Assassination of Trotsky**, con Richard Burton, Alain Delon, Romy Schneider, Valentina Cortese, Giorgio Albertazzi; estr. mayo 1973.

En 1966 Peter Theobald dirigió un corto de 9 minutos, titulado *Losey Makes Accident*, con algunos aspectos del rodaje.

cine

DATOS PARA UNA HISTORIA DEL CINE FANTASTICO ARGENTINO

de Terror

La Chancha, la Mula Anima, la Salamánica, la Telesita, la Luz Mala, la Viuda, el Fombero, el Toro Diablo, el Leblón, son algunos de los protagonistas de la mitología criolla. La profusión y variedad de nuestras leyendas populares han sabido ocupar amplios espacios de la literatura fantástica argentina. Sin embargo, ni la diversidad de temas ni su arraigo popular fueron tomados debidamente en cuenta por el cine nacional. Salvo algún intento aislado, y no precisamente feliz, los inquietantes mitos de folklore nativo permanecen cuidadosamente alejados de las pantallas cinematográficas. Cabría preguntarse si algún temor respetuoso, algún ancestral tabú, inhibe a productores y realizadores de explorar el origen y el alcance de las leyendas, universo de una fascinación y una riqueza innegables.

Leopoldo Lugones, Leonardo Castellani, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Conrado Nalé Roxlo, Santiago Dabove, Silvina Ocampo, Julio Cortázar — así, citados al azar, y reconociendo omisiones importantes— integran entre otros la nutrida lista de escritores nacionales que incursionaron, con mayor o menor obstinación en la corriente fantástica. Desde los primeros intentos del género — Juana Manuela Gorriti (1818-1892), El Fausto de Estanislao del Campo (1870), Santos Vega de Rafael Obligado (1877)— las letras argentinas no han cesado de florecer en relatos fantásticos.

Esa tradición, pródiga en mitos populares y en valiosos aportes literarios, no ha encontrado en nuestro cine — con alguna marginal excepción— expresiones que la reflejen cabalmente. Existen sí, ciertas realizaciones — solitarias y contadas; atinadas o malogradas— inspiradas en leyendas argentinas o sudamericanas, adaptadas de novelas extranjeras o copiadas de modelos de films foráneos. No faltan, aunque raras y no siempre afortunadas, versiones cinematográficas sobre relatos fantásticos de escritores argentinos.

LOS MITOS

Recién en 1944, cuando el cine argentino había cumplido largamente los treinta años, es posible rastrear la primer película que se ocupa de mitos locales, aunque no precisamente criollos. Se tra-

ta de Pacha-Mama, una realización de Roberto de Ribón, con Pedro Maratea y Lydia Quintana. Obviamente, acude a fuentes indígenas de la región salteña para mezclar ritos religiosos incaicos — mostrados como supersticiones— con manifestaciones de fe católica — la religión verdadera—, logrando aciertos en las facetas documentales. Pero su lentitud y el tono declamatorio de los diálogos conspiraron para su fracaso. Muchos años después, en 1969, Marcos Madanas retoma, en un desdichado intento, temas religiosos indígenas. El punto de partida es una obra de Miguel Angel Asturias, con guión de Augusto Roa Bastos. Nuevamente se enfrentan fe católica y creencias atávicas de los indios, mostradas éstas últimas en la actualidad como industria de la hechicería. Ni los empeños de Luis Medina Castro, ni la notable fotografía de Claude Rencir, ni la danza de So'una — tal el nombre de la producción— lograron salvarla de la frustración y el olvido. No faltó, años más tarde, alguna película que aludiera breve y superficialmente a leyendas indígenas como sucedió con una producción típica de Libertad Leblanc, La flor del Irupé (1962), donde la blonda actriz se baña desnuda — ¿de qué otra forma si no?— en el río, por la noche, y es confundida con la indiecita — quizás más morocha— que se internó en la corriente y se convirtió en la flor del Irupé.

Transformada en personaje de leyenda por la tradición popular chilena, La Quintrala existió realmente en el siglo XVIII. Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer "mata a destajo y por su propia mano a niños, a ancianos, a doncellas, a sus capataces de vacas, a sus mujeres, a sus pastores humildes, así como en el sótano de Santiago había estrangulado a dos caballeros de San Juan y en el santuario del hogar propiciado el veneno a su doliente padre", tales las palabras del historiador Benjamin Vicuña Mackenna acerca de este formidable personaje. La versión cinematográfica de Hugo del Carril (1955) pulió prolijamente aspectos sexuales y tenebrosos de la verdadera historia de La Quintrala, y no encontró una protagonista adecuada para la indómita y sensual chilena en Ana María Lynch. El film tuvo perfiles de superproducción, incluyendo grandes escenas de masas, y la inquieta fotografía de Pablo Taberneró la destacó formalmente.

Las leyendas criollas encuentran una cabida solo episódica en nuestro cine: en Viento Norte (1937) notable drama campesino de Mario Soffici, se cita el temor popular a la Luz Mala. Don Segundo Sombra (1969), de Manuel Antin, muestra el episodio fantástico del Herrero Miseria. En Juan Moreira (1973), Leonardo Favio inserta la secuencia bergmaniana del protagonista jugándole a la muerte su vida a las cartas, quien luego cumplirá lo que resuelve la partida.

ADAPTACIONES EXTRANJERAS

La "Piel de Zapa" (1943) tuvo que ver con la moda de adaptar obras clásicas extranjeras que asaltó a nuestro cine por los años 40 y principio de los 50. Procuró, claro, ser una versión filmica del relato de Honorato de Balzac, pero no lo logró. Dirigida y escrita por Luis Bayón Herrera, el resultado final poco tuvo que ver con el género fantástico. En 1947, otro intento fracasado, "El Misterioso Tío Syllas" — dirigida por Carlos Shlieper— casi no dejaba rastros de su autor original, Sheridan Le Fanu. Finalmente en 1951, Mario Soffici ofrece una versión aceptable de "El extraño Caso del Hombre y la Bestia", de Robert Louis Stevenson. Dejando de lado los aspectos truculentos que habían enfatizado otras versiones cinematográficas, Soffici se inclina por los aspectos dramáticos del tema. Logra, además, una apreciable caracterización terrorífica como protagonista del film. Espléndida, en su breve papel, Olga Zubarry.

TERROR CON HUMOR

Una sagaz combinación de humor y terror distinguió a "Una Mujer sin Cabeza" (1947) de Luis César Amadori. Aunque la casa extraña con el monstruo y las misteriosas desapariciones son aclarados racionalmente sobre el final, algunas secuencias logran un clima convincentemente sobrenatural. Impagable, como siempre, la inteligente Nini Marshall es la protagonista absoluta asumiendo diversos caracteres. Los Cinco Grandes del Buen Humor — Rafael Carret, Jorge Luz, Zelmara Gueñol, Guillermo Rico, Juan Carlos Cambón— brindan otro de sus creativos trabajos de equipo en Fantasmas asustados (1951), dirigidos por Carlos Rinaldi. Un alma en pena y un pariente de King Kong se deslizan dentro y fuera de una mansión de campo, aunque este



Sangre de Virgenes: *Vampiros con colmillos largos.*

film opta también por la explicación racional. El Pato Carret y Jorge Luz obtienen momentos antológicos dentro del cine de humor argentino.

TERROR CON TRUCULENCIA

Pese a que el cine internacional había dado ya las muestras mayores del cine de terror y fantástico (Nosferatu, Drácula, Frankenstein, etc), el debut truculento del cine nacional se produce recién en 1942, con "Una Luz en la Ventana". Su director, Manuel Romero, efectuó un inventario de efectos exteriores del género: telarañas pegajosas, tormentas amenazadoras, puertas crujientes, pasajes secretos. Narciso Ibáñez Menta fue el protagonista, un médico torturado por su monstruosa cara, casi siempre en sombras. Con un tema prestado —el célebre vampiro humano de Düsseldorf que inmortalizara Fritz Lang— Román Viñoly Barreto realiza en 1953 El vampiro negro. Morosa y poco convincente, encasilló a Nathán Pinzón como el "villano depravado del cine nacional". Aunque no es estrictamente una obra de terror, "El secuestrador" (Leopoldo Torre Nilsson, 1958) aportó, con singular audacia para la época, elementos de extrema crueldad y morbosidad: violencia sexual, necrofilia, filicidio y hasta un bebé destrozado a mordiscones por un chanchito. Un diálogo cínico y la presentación despiadada de una villa miseria terminaron por escandalizar al público y crítica de entonces. En los años 60, hubo algunas producciones más bien burdas que trataron de aprovechar los aspectos sexuales del género truculento al estilo de Placer Sangriento (1967) con guión y dirección de Emilio Vieyra, cuyo protagonista es un médico pretendidamente siniestro que se disfraza de vampiro y deja clavada una jeringa en los pechos turgentes de incautas doncellas. La exageración —que la vuelve casi una producción humorística— es también la característica de Sangre de Virgenes, estrenada a fines de febrero de este año, también dirigida

por Emilio Vieyra. Baste decir que a estos vampiros instalados en Bariloche no les basta, sexualmente, con la introducción del colmillo y se la pasan haciendo el amor frenéticamente. Sus colmillos son tan largos que más de una vez se enganchan peligrosamente al besarse en la boca.

LITERATURA FANTÁSTICA ARGENTINA

Allá por el año 50 se produce un hecho auspicioso. Leopoldo Torre Ríos y Leopoldo Torre Nilsson filman con el no muy feliz título de El Crimen de Oribe el relato El Perjurio de la Nieve de Adolfo Bioy Casares. Es la primera vez que la gran literatura fantástica argentina accede al cine. Esta literatura que había alcanzado fama y repercusión mundial y que hará de Borges, Bioy y Cortázar verdaderos maestros, "los más ilustres representantes del género en la literatura de habla hispana". Hay en El Crimen de Oribe una sagaz detención del tiempo, un regreso a la realidad que se convierte en crimen, una muerte que salda otra muerte pero que no es la muerte que debiera, la muerte expiatoria, sino la muerte de una máscara, de un poeta imitador que pretende encarnarse en el asesino y paga sus culpas. Más tarde (1954) Torre Nilsson, partiendo del cuento de Borges, "Ema Zunz", construirá "Días de Odio", pero ya Borges dijo que distaba de pertenecer al género fantástico. Acaso donde por primera vez Borges y Bioy Casares participan en forma plena en un guión cinematográfico (que se convierte en film) es en Invasión (1969) de Hugo Santiago. La trama de una misteriosa invasión y de quienes se resisten a ella está fijada, causada, por los hechos futuros. Después de Invasión (1969) de Hugo Santiago. La en la actualidad, en París, Los Otros en base a un nuevo guión de Borges y Bioy Casares.

A partir de 1957 Torre Nilsson comienza a filmar temas de su mujer, la

escritora Beatriz Guido. En dos de sus películas es posible observar elementos góticos y más de una referencia bunueliana. Así en La Caida (1959) los chicos se muestran como una secta terrorífica y en La Mano en la Trampa (1961) la habitación clausurada, el secreto familiar, la fabulación de un hermanastro tarado que encubre una tía abandonada, la revelación y la repetición de la historia en un nivel apenas parcialmente distinto, muestran como el melodrama está contaminado por el terror y lo fantástico, una fórmula que crece desde los relatos más clásicos del género.

Julio Cortázar tendrá en Manuel Antin su principal adaptador cinematográfico, salvo por la olvidable versión de El Perseguidor (1965) que urdió Osias Wilensky o la versión libre de Las babas del diablo que hiciera Antonioni con el nombre de Blow-Up. Antin se inicia con La Cifra Impar (1961), una fiel transcripción del cuento Cartas a Mamá, donde el misterio y lo fantástico alcanzan una dimensión cotidiana, donde se entrecruzan lo irreal y lo real para producir una turbadora conmoción, es ésta, tal vez, su obra más perfecta. Luego filmará Circe (1964) en la que acaso por enfatizar una de las claves de la obra: que "el personaje de Circe es la Argentina, un país profundamente narcisista que se autosatisface con la destrucción", destruirá en parte la ambigüedad que caracteriza a lo fantástico. En 1965, Antin filmará la última película de su trilogía cortazariana: Intimidación de los Parques fundiendo los cuentos El ídolo de las Cicladas y Continuidad de los Parques, esa misma sumatoria de textos debilita el carácter fantástico que necesita de obras cerradas, manejadas por un sólo sentido del misterio.

Marcos Madanes fabricó en 1964 Tres Historias Fantásticas, convirtiendo en vacilantes narraciones tanto el cuento La Red de la excelente Silvina Ocampo como el texto El Experimento de Varinsky del secreto escritor Santiago Dabove; la tercera historia mal tratada era El Venado de las Siete Rosas del nobel guatemalteco Miguel Angel Asturias.

LA VANGUARDIA

Premiada en Mannheim. No vista comercialmente en la Argentina. "La Familia Unida esperando la llegada de Hallelwyn" (1972) de Miguel Bejo es una de las obras más estimulantes y transgresivas del género. El elogio (se ha llegado a decir que es la mejor película argentina de la última década) y la diatriba la han cercado. Realizada con pobreza, Hallelwyn, que parte de una esotérica referencia al escritor Michel de Ghelderode, cuenta una historia de vampiros, de submundos, para trabajar una alegoría de la realidad política argentina. Una perspectiva que la vanguardia, la nueva generación de cineastas argentinos, parece haber tomado como una forma de airear el lenguaje cinematográfico. Por lo pronto, por tendencias distintas, Julio Ludueña promete rehacer el viejo mito de Drácula, mientras Octavio Getno pareciera haber concluido la reconstrucción del mito criollo de El Familiar.

ANTI 19



La nueva tierra



Natasha



La noche
americana

Papillon



El rechazo



El año 1974 va a ser próspero en estrenos por la cantidad y variedad de películas que se exhibirán. **FILMAR Y VER** hizo una reseña de aquellas compañías distribuidoras que nos han hecho llegar algunos títulos de distinta procedencia y que se anticipan como éxito de esta temporada.

Cinetel

TONY ARZENTA (Big Guns): con Alain Delon, Richard Conte, Carla Gravina. Dirección: Duccio Tessari.

LA POLICIA INCRIMINA, LA LEY ABSUELVE (The Cop): con Franco Nero, James Withmore.

Dirección: Enzo G. Castellari.

LA BONNE ANEE (Sin título en castellano): con Lino Ventura, Françoise Fabian.

Dirección: Claude Lelouch

BEN & CHARLIE (Amico... stami lontano): con Giuliano Gemma, George Eastman, M. Mell.

Dirección Michele Lupo.

FEMENINO-FEMENINO (Femnin-Femnin): con Marie France Pisier, Olga George Picot.

Dirección: Henry Calef-Joao Correa.

DURA JORNADA PARA UNA REINA (Rude journée pour la reine): con Simone Signoret, Jacques Debary.

Dirección: René Allio.

LA PROPIEDAD YA NO ES UN HURTO (La proprietà non è più un furto): con Ugo Tognazzi, Flavio Bucci, S. Randone.

Dirección: Elvio Petri

ESTA ESPECIE DE AMOR (Questa specie d'amore).

Dirección: Albergo Bevilacqua.

IMPUTACION: HOMICIDIO POR UN ESTUDIANTE (Imputazione di omicidio per uno studente): con Martín Balsam, Massimo Ranieri, V. Cortese.

Dirección: Mauro Bolognini.

CRIMINAL HISTORIA DE UNA PAREJA FUERA DE LA LEY (J. And S - Criminal Story of and Outlaw Couple): con Tomas Milian, Susan George, Telly Savalas.

Dirección: Sergio Corbucci.

DONDE TERMINA EL INFIERNO: con Kamenon Nakamura, Tatsuya Nakadai.

Dirección: Masaki Kobayashi.

METAMORFOSIS DEL JEFE DE LA POLICIA PRIVADA: con Marcelo Romo, Patricia Guzmán.

Dirección: Helvio Soto.

CIPOS 74

Columbia Warner

MAGNUM 44: (continuación de Harry el Sucio) con Clint Eastwood.

Dirección: Ted Post.

LA NOCHE AMERICANA: con Valentina Cortese.

Dirección: Francois Truffaut.

LA NOVIA DE ZANDY: con Gene Hackman y Liv Ullman

Dirección: Jean Troell.

LA NUEVA TIERRA: con Max Von Sydow y Liv Ullman.

Dirección: Jean Troell.

PAPILLON: con Dustin Hoffman y Steve McQueen.

Dirección: Franklin Schaffner.

SERPICO: con Al Pacino.

Dirección: Sidney Lumet.

EL RECHAZO: con Robert Shaw y Sarah Miles.

Dirección: Alan Bridges.

EL EXORCISTA: con Jason Miller y Max Von Sydow.

Dirección: William Friedkin

NUESTROS AÑOS FELICES: con Bárbara Streisand y Robert Redford.

Dirección: Sidney Pollack.

EL ULTIMO DETALLE: con Jack Nicholson.

M.G.M. - Fox

SINFONIA MORTAL (Le Silencieux): con Lino Ventura, Lea Massari.

Dirección: Claude Pinoteau.

SABADO INESPERADO (Dirty Weekend): con Marcello Mastroianni, Oliver Reed, Carol André.

Dirección: Dino Risi.

VIDA INTIMA DE UN ESTUDIANTE (The Paper Chase) con Timothy Bottoms, Lindsay Wagner, John Houseman.

Dirección: James Bridges.

UN HOMBRE EN ESTADO INTERESANTE (The Most Important Event Since Man Walked on The Moon): con Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve

Dirección: Jacques Demy.

TIEMPOS MODERNOS (Modern Times): con Charlie Chaplin, Paulette Goddard.

Dirección: Charlie Chaplin.

EL ULTIMO TREN (Le Train): con Rommy Schneider, Jean L. Tringnant.

Dirección: Pierre G. Deferre.

EL ESCUADRON IMPLACABLE (The seven ups): con Romy Schneider, Tony Lo-bianco.

Dirección: Phillip D'Antoni.



Tiempos modernos



▼ Nuestros años felices

▲ La audiencia



ANTICIPOS 1974



▲ Serpico

▼ El escuadrón implacable



▼ El exorcista



CANCION DEL SUD (Song of the South):
con Ruth Warrick, Bobby Driscoll, James Baskett, Luana Patten
Dirección: Wilfred Jackson.
LOS TRES MOSQUETEROS: con Oliver Reed, Richard Chamberlain, Christopher Lee, Raquel Welch.
Dirección: Richard Lester.

Producciones Imperial

BISTURI - LA MAFIA BLANCA: con Enrico María Salerno, Senta Berger, Gabriela Ferzetti.
Dirección: Luigi Zampa.
NO HAY HUMO SIN FUEGO: (Il n'y a pas de Fumée sans Feu): con Annie Girardot, Mireille D'arc.
Dirección: André Cayatte.
YO DESCUBRI AMERICA (L'Emmigrante): con Adriano Celentano, Lino Toffolo, Claudio Mori.
Dirección: Pasquale Festa Campanile.
LOS ASESINOS NO CUENTAN: (Barbaglia): con Terence Hill, Frank Wolff.
Dirección: Carlo Lizzani.
POLVO DE ESTRELLAS (Polvere di Stelle): con Monica Vitti, Alberto Sordi.
Dirección: Alberto Sordi.
JULIETTE Y JULIETTE (Juliette et Juliette): con Annie Girardot, Marlene Jobert, Pierre Richard.
Dirección: Reno Forlani.
ME LLAMAN BIG ZAPPER... (Big Zapper): con Linda Marlowe.
Dirección: Lindsay Shonteff.
NATACHA: con Telma Steffani y Enzo Viena.
Dirección: Eber Lobato.

Transocean Films

¿QUE? (What) con Marcello Mastroianni, Sidney Rome
Dirección: Roman Polanski.
LA AUDIENCIA (L'udienza): con Claudia Cardinale, Ugo Tognazzi, V. Gassman.
Dirección: Marco Ferreri.
VIOLACION EN PRIMERA PAGINA (Sbati il Mostro in Prima Pagina): con Gian Maria Volonté.
Dirección: Marco Bellocchio.
LAS AVENTURAS DE EMILIO: con Jan Olsson, Rudolf Schundler.
Dirección: Olle Hellbom.
NICOLAS Y DUMY (Nikals och Figuren): con Peter Malmsjo, Stefan Grybe.
Dirección: Ulf Andree.

ARTUR EHRlich:



**un profesional
de la
distribución**

DESDE hace tiempo Arthur Ehrlich está al frente de la distribución cinematográfica en nuestro país de dos empresas que marcaron una época brillante de Hollywood y lanzaron al mercado estrellas y galanes que estremecieron multitudes: Metro Goldwyn Mayer y Twenty Century Fox. "La fusión de estas empresas —que por otra parte se hizo internacionalmente— se debió a motivos económicos, entre otras cosas la reducción de gastos", explica Ehrlich. Pero a partir del primero de setiembre del año pasado los derechos de distribución de M.G.M. así como los bienes raíces y muebles fueron negociados con otra empresa: Cinema Internacional Corporation (CIC) por un valor de 17 millones de dólares. El trato incluye la siguiente cláusula: FOX queda con un 95 por ciento de la distribución y toda la producción de Walt Disney. "Además se hace cargo del personal porque hay un contrato pendiente hasta 1975", explicó el ejecutivo.

Las aclaraciones vienen al caso: Ehrlich anticipó varias producciones que se exhibirán en 1974. Todas, sin excepción, son películas distribuidas por la Fox: "Los tres mosqueteros" basada en la novela de A. Dumas y dirigida por Richard Lester, con un reparto sumamente costoso; (Oliver Read, Geraldine Chaplin, Raquel Welch, Faye Dunaway). "Seven Up" con Roy Schneider y Toly Lobianco y la reposición de "Tiempos Modernos", de Charles Chaplin.

Ehrlich habla también de la recaudación que América Latina produce a la empresa: "En primer lugar está Brasil, luego Venezuela, después Argentina. Parecerá raro que Venezuela que es un país más chico que Argentina produzca más ganancias. Es que la moneda tiene allá otro valor.

En materia de distribución "no somos limitativos, dice, si la película interesa se distribuye no importa cuál sea el origen. Un ejemplo claro: "Olga" y "Nosotros los monos", dos películas argentinas fueron distribuidoras por nosotros".

Arthur Ehrlich tiene también sentido del humor... y de poder. Cuestionado sobre sus perspectivas para este año, contestó abriendo un libro del cual es autor, al que tituló "Todo lo que sé sobre la industria cinematográfica". El libro tiene sus páginas en blanco.

LOS GUIONES

El guión es un instrumento textual previo, en muchos casos, al desarrollo de la obra; en otros, se va escribiendo conjuntamente con la construcción del film. El guión permite el acercamiento y la distanciación, observar como es previamente elaborada la obra, como es modificada en el pasaje hacia su materialidad imaginaria. Es por eso que, algunos guiones, sirven de real enseñanza, en la medida que descubren una práctica. Originalmente, los primeros guiones que se hicieron públicos aparecieron en revistas. Así, en Francia, la revista *L'Avant-Scène* solía editar por lo menos dos por número. Otras publicaciones, menos específicas, dedicaron páginas a la reproducción de guiones. Para dar ejemplo en lengua castellana, la revista española *Nuestrocine* logró durante largo tiempo incluirlos. Recientemente, han aparecido una mayor cantidad de libros que recogen los textos de los realizadores. La colección *Points Films* editada en Francia por *Seuil Avant-Scène* (\$27) recupera para la forma libro los textos publicados por la revista, agregándole una gran cantidad de estudios, notas y fotos; hasta el número 6 habían difundido guiones de Buñuel (*Diario de una camarera*), Eisenstein (*Octubre*), Renoir (*La gran ilusión*), Wells (*El proceso*), Godard (2 o 3 cosas) y Truffaut (*Jules et Jim*). Pero, el modelo por excelencia, es el de la colección italiana "*Del Argumento al Film*" dirigida por Renzo Renzi y que, en su casi totalidad, se dedica a realizadores de su país.

En español se pueden conseguir algunos guiones. Hay una colección especializada (AYMA - Colección Voz Imagen, \$19 cada tomo) que sigue la línea de las ediciones francesas e italianas; su calidad le ha valido cuatro premios internacionales. Otros guiones han aparecido en forma casi circunstancial en diversas editoriales. FELLINI tiene *La Dolce Vita* (AYMA

Nc 1 -agotado-), 8½ (Seix-Barral \$ 57) y una compilación que abarca: *El Sheik - Los inútiles - La Strada y El Cuentero* (Alianza \$ 30). VISCONTI ha sido publicado enteramente por AYMA: *El gatopardo - Muerte en Venecia - Atavismo impúdico - Rocco* (Nº 3, 25, 22, y 2). ANTONIONI: *La Aventura - El Desierto Rojo* (AYMA Nº 5, 14,) y *Blow Up, Las amigas, El eclipse, y El desierto rojo* (Alianza Nº 87, \$ 15). LANG: "M" (AYMA Nº 4). CHABROL (FRANCOISE SAGAN): *Landrú* (AYMA Nº 6). BARDEM: *Cómicos* (AYMA Nº 7). BRESSON: *Juana de Arco* (AYMA Nº 8). GERMI: *Seducida y Abandonada* (AYMA Nº 13). RENOIR: *La gran ilusión* (AYMA Nº 16). RICHARDSON (OSBORNE): *Tom Jones* (AYMA Nº 18). CHUJRAL: *La balada del soldado* (AYMA Nº 17). ORSON WELLS: *El ciudadano, El Proceso* (AYMA Nº 11, 20). BUÑUEL: *El ángel exterminador y Tristana* (AYMA Nº 9, 24 y 26), *El discreto encanto de la burguesía*, va aparecer; *Un perro andaluz, La edad de oro* (ERA \$20). Viridiana (ERA \$20). BERGMAN: *El 7º Sello, Cuando huye el día y A través de un vidrio oscuro* (AYMA Nº 10, 21 22). *Persona* (ERA \$ 20). *Sonrisas de una noche de verano. El 7º Sello, Cuando huye el día, El mago* (en un tomo de SUR con el título: CUATRO OBRAS). DREYER: *Juana de Arco-Dies Irae* (Alianza Nº 223, \$ 15). TRUFFAUT: *Jules et Jim* (ERA \$ 25), *El niño salvaje* (FUNDAMENTOS \$ 42). RESNAIS (J. CAYROL). *Muriel* (ERA \$ 20), (ROBBE-GRILLET) *El año pasado en Marienbard y (MARGARITTE DURAS) Hiroshima mon amour* (Seix-Barral) EISENSTEIN: *Ivan el Terrible* (AYMA Nº 19, ERA). *Que Viva Méjico* (ERA), *El acorazado Potemkin* (AYMA Nº 23). PASOLINI: *El Evangelio* (AYMA Nº 15), *Medea* (ALFA \$ 18), *Teorema* (Sudamericana \$ 14), *Mamma Roma* (Barral \$ 75).

M. S.

EL REY DEL MAL GUSTO

(El texto que publicamos a continuación reproduce el capítulo VI - La Genesis del Kitsch - punto VI, del libro EL KITSCH el arte de la felicidad, del teórico de las ciencias de la comunicación Abraham Moles, editados por PAIDOS, Bs. As., 1973, \$ 38).

Gran parte del espíritu kitsch proviene de Munich, la Atenas de Europa Centra, que es su capital incontestable y la que le dio su nombre; parece que lo es por la fuerza de *Gemütlichkeit* y porque el ejemplo venía de arriba, con la comprobación de la dignidad real del Kitsch. De Luis de Baviera, rey de lo neoaufentico, del ersatz.

Sobre ese fondo burgués reina el rey kitsch Luis II Wittelsbach, heredero en plena época romántica, de una tradición de absolutismo moderado, joven rey de veinte años de un reino de Baviera impregnado de fuerza barroca en sus iglesias y sus castillos, rey de los cuentos y de los héroes.

Queda por hacer, todavía, el psicoanálisis del rey de los cuentos de hadas y trataremos de ilustrarlo con imágenes. Luis II, en su deseo de grandeza irrealizada, queda fijado en la imagen del Rey Sol Luis XVI, y toda su vida tratará de realizar esa imagen: será un neo Luis XIV, un ersatz de éste, y llegará a la cumbre de esta realización en Herrenchiemsee, copiada de Versailles cuando efectuó una visita a escondidas y, naturalmente, muy superior al modelo.

Las desdichas románticas causadas por la pérdida de su novia, la atmósfera de

las montañas y de los lagos bárbaros, que configuran la imagen de un romanticismo conjugado con un amor frenético por el arte, el encuentro con Wagner y su rescate de las aguas hacen de este reinado uno de los períodos más dignos de atención de la historia del arte, en la medida en que nos interesan más los mecanismos que los resultados. Luis II irá en pos de los castillos de la antigua Germania, y cuando no los encuentre tan románticos los hará construir o reconstruir con un sentido de la grandiosidad teatral que desprecia toda funcionalidad. Relatemos brevemente su historia:

"Ese rey tan poderoso tenía, en uno de sus castillos situados en un valle inaccesible de los Alpes, un jardín maravilloso donde las palmeras, los naranjos y las planas de los vergeles del Himalaya crecían libremente. Allí, en medio del lujo, reinaba en su corte, en su residencia oriental constelada de colores feéricos. A veces llevaba a sus amigos y a sus artistas en una barca enganchada a un cisne, por un mar subterráneo, situado en una profunda gruta, cuyo acceso estaba cerrado por una roca que giraba sobre sí misma; las ninfas y las diosas los acogían y tocaban música para ellos. Daba audiencia a sus súbitos en otro castillo, situado sobre un pico escarpado que caía a plomo sobre un torrente y que dominaba siete lagos. En la inmensa sala del tronco recibía a los caballeros y a los artesanos antes de que éstos partieran a la conquista del Gral. Este rey, amigo de las letras y de las artes,

había hecho construir en una colina un inmenso teatro que reunía a centenares de músicos y de artistas que dibujaban, en prodigiosos decorados, las aventuras de los príncipes y guerreros antepasados del rey, las grandes figuras de la eterna Alemania, y que tocaban una música inaudita, cuyos acentos no se asemejaban en nada a lo que hasta entonces se había ejecutado.

"El rey solitario era adorado por su pueblo y las jóvenes se agolpaban alrededor de su carroza, arrojando a su paso pétalos de rosas cuando atravesaba las ciudades. Pero, desconsolado por la pérdida de su dulce y noble novia, traicionado por sus ministros, cuando estaba melancólico cenaba en una inmensa galería de espejos, en compañía de los bustos de las reinas y los filósofos. Un día, acompañado por su servidor más fiel, se arrojó a un lago de su país, al pie de las montañas, en circunstancias misteriosas".

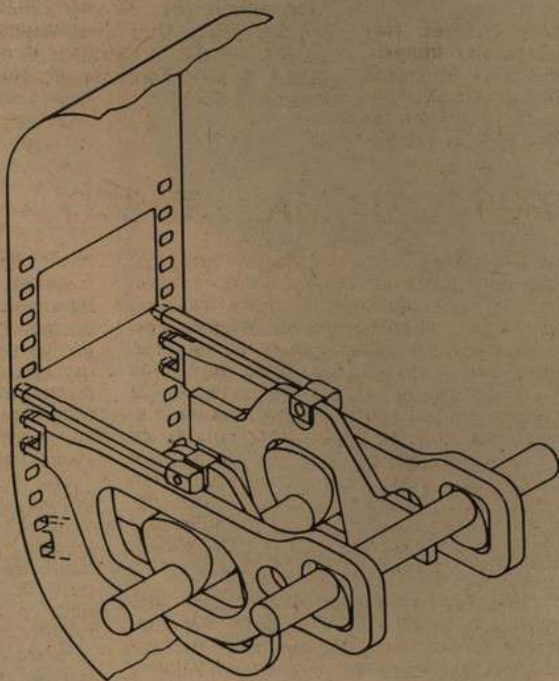
Esta es la historia verdadera de Luis de Baviera, rey de las maravillas y de lo fantástico, rey del Kitsch, cuyas obras pasadas provocan la admiración de los turistas y las fortunas de las cajas del Estado, y quien, en consecuencia, se perpetúa en los *souvenirs* más que en la historia esos *souvenirs* vendidos en los pequeños negocios junto a los lugares célebres, que van a colonizar los departamentos de los habitantes de la ciudad y que ejercen una influencia social cuantitativa considerable, aunque su acción sobre cada individuo se reduzca a un acto aislado de ornamentación.

TECNOLOGIA DE EQUIPOS Y MATERIALES

Godard la hubiera necesitado para *Sin Aliento* (artículo *Filmar y Ver*, N° 4); se la esperó con ansiedad en la *Photokina 68* —un prototipo, al menos. Sin embargo, recién hace su presentación pública en la *Photokina 70*, realizada, como es habitual, en Colonia, Alemania Occidental, en su onceava feria mundial de la fotografía, tal vez la más importante de los últimos veinte años. Su predecesora, la *Arriflex 35IIC* parte de una concepción mecánica y de diseño del año 36, de tanta aceptación que no obstante este nuevo modelo, continuará en producción y servicio (consultar, *Tecnología de Equipos y Materiales*, *Filmar y Ver*, N° 3).

Arriflex 35BL se debe, como premisa de prestación, a su similar 16 mm, la *Arriflex 16 BL*; es una cámara 35 mm autoblímpada (insonora) que permite la filmación sincrónica de imagen y sonido, por señal piloto, en grabador cinta lisa, con chasis de 120 y 300 m. de película. Como diseño, sin embargo, es totalmente original: no continúa la *Arriflex 35IIC* y tampoco está referido a la *Arriflex 16BL*.

La *Arriflex 35BL* se inscribe en la última generación de cámaras cinematográficas, como concepción mecánica, operabilidad (se apoya directamente en el hombro), diseño y construcción. El desplazamiento de la película se realiza mediante un par de grifas de cada lado (balanceadas y consolidadas a la masa del mecanismo), con dos contra-grifas que aseguran la correcta alineación vertical y horizontal en la ventana de exposición, sin correderas ni presores, fuera del cuadro, lo que le permite llegar a una cadencia de 90 cuadros por segun-



do, tanto en la marcha adelante como en la marcha atrás. El sistema de fijación en la ventana es similar al usado en las copadoras ópticas, lo que le asegura una excepcional fijeza en la imagen, con un margen de precisión entre dos y tres micrones. Los chasis son de tipo coaxial y como el enhebrado y bucle en la carga, de rápido retiro y colocación.

La torreta acepta objetivos en montura de acero Arri con encastre a bayoneta; el sistema reflex (a espejo) en el obturador de 180° permite una muy clara visión ininterrumpida, prácticamente sin pestañeo y sin la menor pérdida de luz que, completa, llega al plano focal. El ocular, con corrección de dioptrías positivas y negativas, tiene



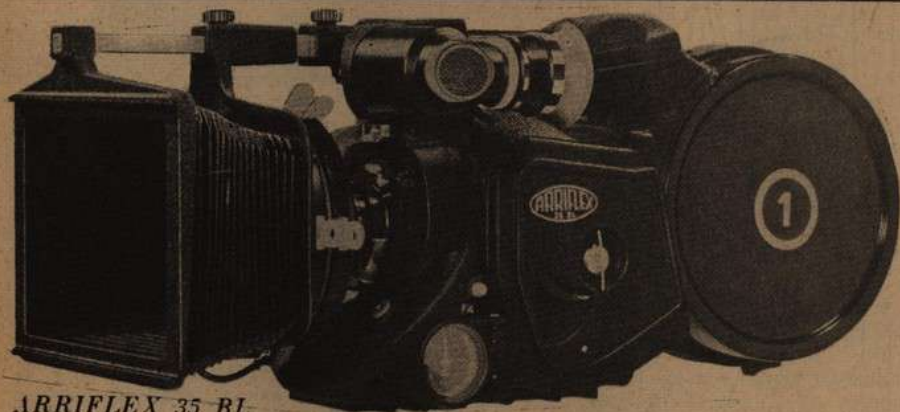
ajuste de 120° sobre la horizontal y vertical: la imagen, no obstante, permanece constantemente derecha sobre el despulido y con una magnificación d 6.5x. Un dispositivo electrónico asegura la visión permanente, en la parada de cámara.

La *Arriflex 35BL* acepta blimp suplementario para estudio, con chasis 120m y de 300m (en preparación) en tales condiciones el nivel de ruido (medido a tres pies del objetivo es de 21dB (decibeles). Las cámaras presentadas en la *Photokina 70* (cámaras de trabajo de fábrica) tenían, con objetivos corrientes sin aislación acústica un nivel de ruido (medido siempre a tres pies) de 39dB: cuando en mayo del 71, Herb Lightman —editor del *American Cinematographer*— visitaba la planta ARRI en Munich el personal técnico aseguraba haber reducido ya 5dB pero que estaban empeñados en descontar otro tanto en la producción industrial: este afán de precisión se logra mediante el retrazado mecánico de la cámara y la completa aislación del motor y chasis por asientos de goma.

La *Arriflex 35BL* acepta todas las ópticas utilizables en el modelo IIC desde el gran angular extremo (Kinoptik 9,8mm Tegea) hasta los teleobjetivos más largos. Al corriente zoom Angénieux —25/250 mm— se agrega hoy el excepcional zoom *Cooke Varotal* presentado en la misma *Photokina 70*. Se trata de una concepción realmente encomiable por su rendimiento óptico y excepcional luminosidad para la óptica 35mm: f. 2,8, con una transmisión real del 80% lo que proporciona un valor fotométrico de T. 3,2; esto significa —dada su particular definición comparable a los objetivos primarios— rodajes en interiores a muy bajo nivel de iluminación (125 fc. para 100 ASA). Este objetivo de focal variable (20 a 100mm) aumenta en carro de travelling —aquel hermoso recurso iniciado por Rossellini— relativamente, su factor 5x por un enfoque mínimo de 0,34m., debiendo su altísima resolución al empleo del nuevo tratamiento antire-

cine / técnica

TECNOLOGIA DE EQUIPOS Y MATERIALES



ARRIFLEX 35 BL

flectante para sus elementos ópticos y a su número comparativamente bajo en la composición del objetivo: tiene, además, la particularidad de mantener constantemente fijos sus elementos frontales, lo que permite la utilización de filtros de gradación progresiva, viñetas, etc.: su construcción es muy robusta, su largo máximo de 360mm y su peso de 3.500 kilogramos.

La Arriflex 35BL fue puesta a disposición de un equipo de rodaje en los Juegos Olímpicos de Munich en el verano del 72; en tal oportunidad Claude Lelouch —el realizador francés (Un hombre y una mujer) que frecuentemente realiza la cámara en los propios films— la utilizó en algunas tomas: "He encontrado algo que entiendo vital en la nueva "Arriflex 35BL". Es una cámara insonora que usted puede tener en mano. Tuve la oportunidad de usarla y pienso que es fantástica, una estupenda cámara para la producción cinematográfica. La considero como un paso adelante en la realización filmica, en general, porque, hasta el momento, nos hemos visto obligados a usar cámaras antiguas, que no se han mantenido al nivel de las actuales necesidades. Pienso que esta nueva ARRIFLEX 35BL representa un gran adelanto en los tiempos presentes y que cambiará enormemente el rodaje" respondió ante la requisitoria del cronista del American Cinematographer.

El peso total de la cámara, en condiciones de trabajo, apenas excede los 10 kg., tiene comando de marcha en la empuñadura y acepta los trípodes standard. El parasol a fuelle permite el uso de los filtros corrientes y la alimentación eléctrica (batería níquel-cadmio) genera mediante el mecanismo de arrastre, la señal piloto para el grabador cinta lisa (24 cuadros a 50Hz., para nuestro caso). Todas las lecturas ópticas y mecánicas son de fácil control.

En julio del 72 hace su debut en una filmación regular en EE.UU., "Across 110th Street" un largo metraje realizado en su casi totalidad en el barrio negro de Harlem en New York: "Como cámara en mano esta nueva ARRIFLEX 35BL es realmente fantástica. Ud. la ubica sobre el hombro y camina libremente, pasea, se sienta, la sostiene en su falda, hace todo. Pienso que será una tremenda ayuda para el cine" afirma Jack Priestley su Director de Fotografía. Para H. Wexler, ("Perspectivas") es la cámara que por su diseño y concepción la que el nuevo cine espera hace más de diez años. Representante exclusivo de ARRAI, Arnold & Richter KG, TASCÓ Import, Defensa 700, Tel.: 34-1154 y 34-1545, Buenos Aires.

BOLEX 16 PRO

Tanto significó Bolex en la cinematografía 16mm. que frecuentemente se la vinculó al paso reducido en forma indisoluble, casi como sinónimos. Si algo

faltaba esta imagen se perfecciona aún más frente a la cabal respuesta profesional de la nueva Bolex 16PRO, que inicia una nueva etapa en su concepción y fabricación respecto a los modelos que Bolex-Paillard viene desarrollando desde la Rx de la inmediata post guerra. Se sostiene que la cámara es consecuencia de una larga y detallada consulta de sus diseñadores con los más exigentes exponentes de las filmaciones profesionales en 16mm de todo el mundo.

Como ya es habitual en los nuevos aportes de las cámaras modernas el equipo calza perfectamente en el hombro del operador sosteniéndose mediante un par de manoplas con comando eléctrico de foco, zoom y diafragmas.

La Bolex 16 PRO es una cámara de alto rendimiento profesional, extremadamente dinámica y de gran facilidad operativa. Hay tres modelos, dos con cadencias hasta 50 c/s., uno de ellos con grabación directa en película pre-pistada (magnético), ambas con grabación por señal piloto y un tercer modelo que alcanza los 100 c/s.; como es norma en Bolex, todos los modelos hacen además, la filmación cuadro a cuadro, manteniendo el sincronismo —tanto a 24 c/s como a 25 c/s.— por motor a cristal. La tracción y el obturador espejado garantizan una total fijeza de la imagen y una visión por el visor prácticamente exenta de pestaje: el material puede proyectarse con montaje directo en cámara, ya que no existen los cuadros sobre-expuestos por parada de cámara; sin embargo, la visión existen los cuadros sobre-expuestos por reflex no se interrumpe tampoco.

La cámara dispone de un sistema de lubricación sellado (que no requiere reposición) y de tres pequeños motores eléctricos que actúan en el ajuste de los diafragmas —manual o automático por su fotómetro incorporado— que el operador encontrará señalado al borde del despulido del visor, sin necesidad de retirar el ojo del ocular; los otros dos motores eléctricos —regulables en una velocidad de 10:1— comandan las distancias y el desplazamiento del zoom. El sistema de medición automática (de 12 a 1.600 ASA, con ajuste a la obturación de las distintas cadencias de marcha) puede excluirse en la determinación automática del diafragma por la simple presión de una tecla: en condiciones particulares de luz, llevando el zoom a su posición de tele mayor, el sistema funciona como un lector de brillo puntual, es decir, como un spotmeter.

El chasis carga 120 m de película o carretes luz día de igual metraje; la carga no lleva más de cuatro segundos y el enhebrado es totalmente automático; cuando se graba en película pre-pistada para sonido magnético directo el contacto de la pista se realiza solamente en la cabeza de grabación. Este modelo incluye un pequeño amplificador que el mismo cameraman está en condiciones de operar.

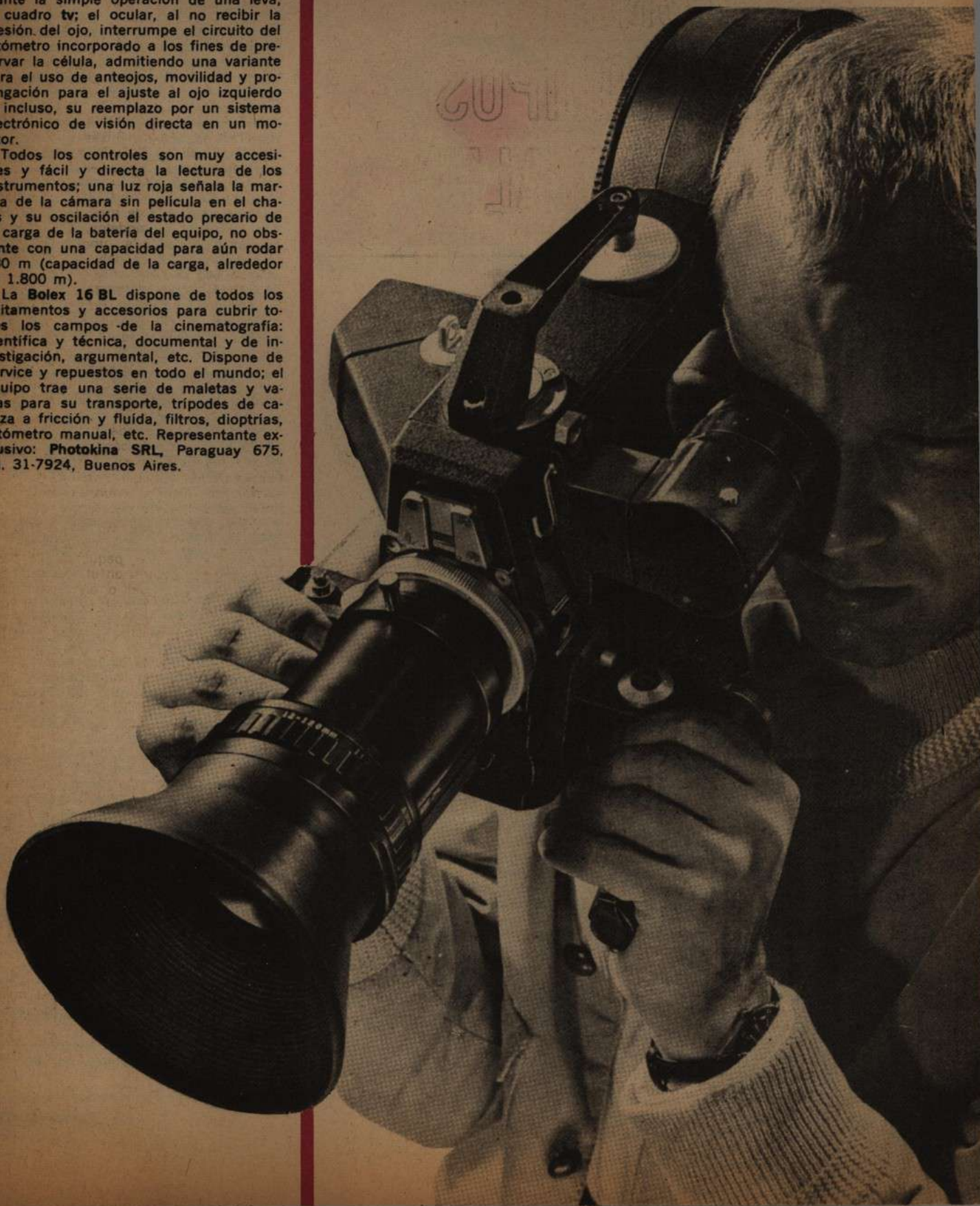
La cámara acepta las ópticas corrientes de Bolex; sin embargo tanto el Schneider Variogon (10/100 mm f.2) como el Angénieux (12/120 mm f.2,2) son las ópticas standard para la Bolex 16 PRO,

teniendo total adecuación a los comandos de diafragma, foco y distancia automatizados en la cámara. Dispone de parasol de goma antigolpes.

El visor —con una magnificación de 20:1 sobre el despulido— permite la visión del cuadro standard 16 mm o mediante la simple operación de una leva, el cuadro tv; el ocular, al no recibir la presión del ojo, interrumpe el circuito del fotómetro incorporado a los fines de preservar la célula, admitiendo una variante para el uso de anteojos, movilidad y prolongación para el ajuste al ojo izquierdo o, incluso, su reemplazo por un sistema electrónico de visión directa en un monitor.

Todos los controles son muy accesibles y fácil y directa la lectura de los instrumentos; una luz roja señala la marcha de la cámara sin película en el chasis y su oscilación el estado precario de la carga de la batería del equipo, no obstante con una capacidad para aún rodar 180 m (capacidad de la carga, alrededor de 1.800 m).

La Bolex 16 BL dispone de todos los aditamentos y accesorios para cubrir todos los campos de la cinematografía: científica y técnica, documental y de investigación, argumental, etc. Dispone de service y repuestos en todo el mundo; el equipo trae una serie de maletas y valijas para su transporte, trípodes de cabeza a fricción y fluida, filtros, dioptrías, fotómetro manual, etc. Representante exclusivo: Photokina SRL, Paraguay 675, tel. 31-7924, Buenos Aires.



Independientemente de tendencias escuelas y estilos hay dos aportes metodológicos esenciales en la iluminación cinematográfica. Uno está referido a la percepción elemental de la luz y se debe a Golovnia —el fotógrafo de Pudovkin— y que la caracteriza según las dos manifestaciones de la luz en la realidad y en las artes plásticas: luz plana y luz de efecto. El otro aporte conforma la metodología en la colocación de las fuentes de iluminación: el sistema triangular (the triangle sistem) de la escuela norteamericana y de autor anónimo. Ambos aportes son fundamentales en el análisis didáctico del capítulo de la iluminación en la cinematografía.

EL CRITERIO DE LA LUZ

Golovnia en *La luz en el arte del operador* sostiene que toda imagen cinematográfica reconoce dos características básicas en cuanto a iluminación: a) luz plana, o sea carente de contrastes de iluminación, como se da en la naturaleza en un día nublado o, por ejemplo, a la sombra de una pared, en un día de sol. Es una iluminación que prescinde de los volúmenes de los objetos y personajes, y en conjunción con ópticas largas acentúa la "irrealidad" o sea la ausencia de volúmenes, distancia a los fondos, etc.; se caracteriza por carecer de sombras. Golovnia la llama *natam* por el uso que la plástica japonesa y oriental en general, hace de esta concepción de la luz:

b) luz volumétrica o de efecto, donde se logran, en cambio, contrastes variables de iluminación; en la naturaleza se da en un día soleado. Es la iluminación que enfatiza los volúmenes de los objetos y personajes, acentuando por su condición especial las distancias y en suma, la percepción de "realidad". Golovnia la llama la iluminación del *chiaroscuro* (claro-oscuro) o Rembrandt: es la luz "renacentista" que diseña perspectivas y dramatiza situaciones. La imagen se caracteriza por fuertes sombras.

Estas divisiones en luz plana (*natam*) o de efecto (Rembrandt) son solamente válidas a los fines de planteo de un criterio. Golovnia aclara muy bien que rara vez se dan de una manera pura, excluyente una de la otra concepción. La luz plana, sobre todo, frecuentemente reconoce un principio de direccionalidad de la fuente principal (en la naturaleza, inclusive); mientras que la luz de efecto no tiene siempre, necesariamente, sombras opacas, sin transparencia. Sin embargo, el criterio plástico de estas dos grandes concepciones es de gran utilidad en la realización cinematográfica.

El cine actual tiene una marcada tendencia al uso de la luz plana, por la simplicidad en su tratamiento, libertad en los movimientos de los personajes, etc. Las penumbras, en cambio, por su propia condición, implican en forma casi inaudible, el claro-oscuro, es decir, una iluminación de efecto; en determinadas condiciones, sin embargo, se suele utilizar el principio de la luz plana para lograr penumbras ricas en matices.



Los actores F. Ripy y M. Girotti, fotografiados por el autor. El primero con luz plana (*natam*) y el segundo con luz de efecto (*Rembrandt*).

Salvo que se parta de una muy particular exigencia de "clima" mediante la imagen, la iluminación en un interior sigue —en sus grandes líneas— las condiciones de luz real de ese interior. Supongamos que se trate de un interior con ventanas evidentes, bien visibles, al exterior día: la luz fundamental de todas las escenas de la secuencia marcarán el hecho de provenir la luz de esos ventanales. Si se tratara, en cambio, de un interior noche, iluminado mediante una fuente de luz cenital y algún velador en los rincones, será preferible que las situaciones y personajes en sus desplazamientos tuvieran en cuenta esta circunstancia, puesta en evidencia en los planos generales. Este criterio válido como punto de partida —tiene, sin embargo, excepciones: la verdad que vale es la de la pantalla (es decir, la de la imagen) y no como quiere —en forma torpe y obstinada, frecuentemente— la del ojo inadvertido del observador ingenuo. Tanto el medio óptico como las emulsiones (en blanco y negro y color) re-crean una realidad

en la pantalla, cuya verdad no resiste al calco, es decir, a al transfeerencia sumisa; una lectura dogmática, deficiente o incorrecta de teorizaciones a propósito del realismo suele llevar a errores groseros en punto a la verdad de la imagen, al extremo de significar como tal lo contrario de lo que se propone. Esta posición es justa, en cambio, si lo que se pretende es superar los vicios de un proligismo perfeccionista, obedeciendo a los burdos códigos de una estética centimetrada, puesta en práctica por el corriente cine industrial. Destrozar incesantemente un rostro porque así ocurre en la realidad no es argumento válido en sí mismo puesto que en esa misma realidad se dan otras condiciones en la percepción y la misma visión va implícita en un contexto que no es tampoco el del *film*; y esto pensamos que es válido, incluso, en el orden documental.

METODOLOGIA DE LA ILUMINACION: "EL SISTEMA TRIANGULAR"

En la colocación de las fuentes de iluminación —como en la evaluación cuando ya está colocada, como en el exterior día, por ejemplo—, hay un hecho que es de gran importancia: el discernir claramente la ubicación de la luz mayor o principal, puesto que es ésta la luz que hace el diseño. Esta luz, conocida en mérito al origen del método (*triangle sistem*) con el nombre de *Keylight* es generalmente la primera que se ubica en la filmación, supongamos a los fines de simplificar el ejemplo, de un simple primer plano. Como ya se dijo anteriormente puesto que el primer plano está seguramente incorporado a una secuencia mayor, donde se incluyen planos medios y generales, la posición básica (si a la derecha o izquierda, por ejemplo, del personaje) de esta fuente (*KEY*) estará preferentemente dada por la posición obligada de las fuentes de iluminación del interior. El *key light* (*key*, como se lo abrevia) no sólo merece particular atención por su implicación estética sino porque es el eje de toda la implementación técnica en la formación de la imagen: su ubicación respecto a la línea personaje-cámara, organiza —en forma casi automática— las demás fuentes, su posición relativa como asimismo la relación de sus respectivas intensidades; su propio nivel de iluminación se lo predetermina en mérito a la sensibilidad de la emulsión, profundidad de campo requerida, condiciones básicas de estilo (imagen brillante o penumbramiento), etc. El *key* es, desde el punto de vista de la iluminación, el eje fundamental de la imagen fotográfica.

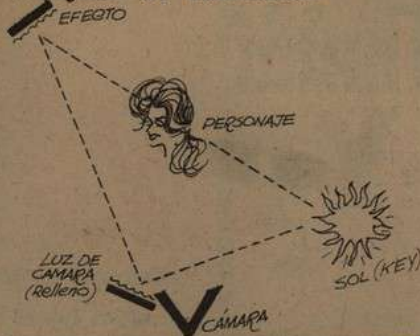
Admitamos, para una mejor comprensión del sistema triangular de ilumina-

CINEMATOGRAFICA

ción, que el primer plano propuesto corresponda a un exterior día asoleado, brillante. Convencionalmente la mejor posición del key (el sol, en este caso) es la de 45° respecto al eje cámara-personaje, a una altura media sobre el horizonte —de ahí la exclusión de las posiciones cenitales (mediodía) en el rodaje de exteriores— y en la dirección hacia donde apunta la nariz del personaje; esta es la posición del key en que mejor se dibuja, corrientemente en un rostro armónico, el óvalo: las fosas oculares resultan bien iluminadas, la sombra de la nariz no interrumpe el dibujo de los labios y las sombras de los pómulos señalan las mejillas, resultando el cueo convenientemente sombreado. Si realizamos el rodaje en estas condiciones —que son, repetimos, ideales— lo más probable es que resultemos decepcionados por la "irrealidad" —no obstante el empeño teórico— de nuestro primer plano: la cabeza no sólo se confunde con la espesura verde del fondo sino que las grandes sombras —que el ojo ve con total transparencia— carecen en absoluto del mínimo detalle. Si lo que se trata es de obtener en pantalla una reducción lo más próxima a la visión del ojo —desde el exclusivo punto de la "iluminación"— corresponderá apoyar al key (sol en este caso) (como en los interiores iluminados con luz artificial) con una segunda fuente de luz en línea de cámara (filling o luz de relleno) y agregar, eventualmente, una tercera (en línea opuesta al key) —kicker o luz de efecto— que separe (diferencie) la cabeza del fondo.

Como se puede apreciar en el dibujo de planta Key, Relleno y Efecto asumen las posiciones de los vértices de un triángulo de ahí el nombre del sistema). La luz de relleno se coloca al lado de la cámara (opuesta a la posición del key), lo más próxima al objetivo. En exteriores se suelen utilizar pantallas reflectoras de luz, a veces tamizadas por tul mosquitero negro. Lo esencial es que

Plantilla sistema triangular de iluminación



ninguna de estas fuentes (relleno y efecto) dependientes de la fundamental o básica (key) pueden, en ningún caso superar en nivel de iluminación sobre el personaje al Key, que es por definición, la fuente de mayor valor que se da en el cuadro.

En un exterior brillante, para que la imagen en pantalla sea equivalente a la que ve el ojo, el filling debe tener una relación mensurable respecto al key de alrededor de 4:1, en blanco y negro y de 2:1 en color, o lo que es lo mismo, la luz que llega al personaje (iluminación) del apoyo o relleno en blanco y negro debe ser el de una cuarta o de la mitad, en color, respecto al key); esto se debe a que ningún material sensible, ni blanco y negro ni color, ve los contrastes de iluminación como el ojo.

El kicker (efecto) es por su posición respecto a cámara una fuente de luz muy comprometida; se la debe administrar con gran prudencia y cuando no tiene una clara función (de separación indispensable del fondo o de subrayado del perfil del personaje cuando gira en sentido contrario al key) se la suele suprimir. La apariencia volumétrica —a la que contribuye esta fuente (llamada en

la jerga el contra por su posición de relativo contraluz)— no es hoy, con las actuales emulsiones y medios ópticos, imprescindible. En todo caso, cuando no marca falsas aureolas, vale por su fuerte agresividad o sutil subrayado.

Este esquema, que para su mayor claridad hemos trasladado al exterior día, es en realidad, el mismo que nos permitirá, con fuentes artificiales, iluminar nuestro primer plano en el interior propuesto. El mismo criterio vale, básicamente, para la iluminación de los planos medios y los grandes planos generales: varían la intensidad de las fuentes y según la amplitud del cuadro (en el que se incluyen, tal vez, panorámicas y travellings) el número de keys; no obstante, el sistema triangular en su plantilla básica (tanto para él o los personajes como para los fondos) es el método más adecuado para la puesta técnica de la iluminación requerida por la imagen que pide el libro cinematográfico. Desde ya, suele ocurrir que una fuente se sume a otra (lo que es incorrecto en vista de la limpieza del dibujo), sobre todo cuando se dan complejos desplazamientos de cámara y personajes: en este caso, debe suprimirse la de menor significación plástica.

Al diagramar la iluminación de una secuencia debemos recordar la vieja recomendación americana: *Movies must move* (El cine debe moverse): no sólo se desplazan los personajes sino que alternativamente o al mismo tiempo, los personajes y la cámara. La puesta de la luz es así más un acto mental, en vista a la resultante dramática que un hecho de mera percepción. Para ello corresponde ensayar la mejor técnica, la que no se ve: estamos obligados a poner faroles (reflectores) en vista a un necesario nivel de intensidad y en relación a una exigencia de "clima" y de orden estético; sin embargo, debe ubicarse en forma tal que por su posición y relaciones de intensidad permitan el libre juego de los personajes pero sin sentirse como fuente artificial de iluminación: ese es uno de los secretos de la buena imagen.

A. C.

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

ASS PUBLICIDAD

fijación de afiches

A DISTRIBUIDORAS CINEMATOGRAFICAS

estado de israel 4243/45

66-9062

DESCUENTOS ESPECIALES



Durante el mes en curso organizará entre los críticos de cine que se desempeñan en los distintos medios periodísticos de esta capital, una votación en sobre cerrado y sin identificación, para elegir la mejor película nacional y extranjera del año 1973.

El resultado obtenido será publicado en el próximo número, conjuntamente con la nómina de los críticos votantes.

LIBRERIA

Martín Fierro

LIBROS DE CINE

CORRIENTES 1264

experiencias

CINE EX

EN abril de 1974, en la nueva sala del Instituto Goethe, Corrientes 319, comenzará un ciclo de cine experimental. El ciclo comenzará presentando las películas del grupo Cine EX ("ex" por experimental, pero también por "fuera de", en este caso del cine comercial), cuya base común es la búsqueda de una forma más libre.

El cine experimental es, ante todo, no publicitario, no documental, siempre artesanal, necesariamente barato, sin equipos numerosos, en contacto directo con la cámara, a veces anónimo y sin títulos de presentación, muchas veces mudo; no da mucha importancia a la técnica convencional pero sí a una forma nueva.

Su trayectoria se parece, en esto, a la de la plástica de este siglo. Comienza como cine underground en Francia y Alemania en los años 20, con el surrealismo y el expresionismo; se apaga con la guerra y revive luego en Estados Unidos (donde Jonas Mekas fundó una escuela ahora grande e importante).

Este ciclo tendrá lugar cada 14 días y mostrará material argentino, alemán y norteamericano también. Después de cada función habrá un debate. El grupo Cine EX desea que la gente que trabaje en cine sobre bases semejantes a las suyas se acerque, a partir del 15 de febrero, al Instituto Bothe para tomar contacto con ellos y eventualmente presentar sus films dentro del ciclo. No se admiten los films rodados en 35 mm; sí, en 8, Super-8 y 16, sonoros o no. El grupo Cine EX, que se presenta por primera vez en Buenos Aires, sabe lo que es la falta de una sala y de público para tomar contacto y quiere compartir la oportunidad que le brinda el Instituto Goethe, al arriesgarse a dar este paso. Tal vez 1974 esté maduro para este tipo de experiencias.

correo de los lectores

"ESCORPION:"... Con ese seudónimo realicé cuatro cortometrajes en Super 8, en color y sonoros. Hace más de tres años que dedico parte de mi tiempo al cine de paso reducido. Necesito saber dónde puedo sacar copias de mis películas. Agradeceré me informen al respecto. Los felicito por la publicación.

Jorge Sirvent (Capital Federal)

No hay lugar alguno en el país donde se saquen copias de paso reducido.

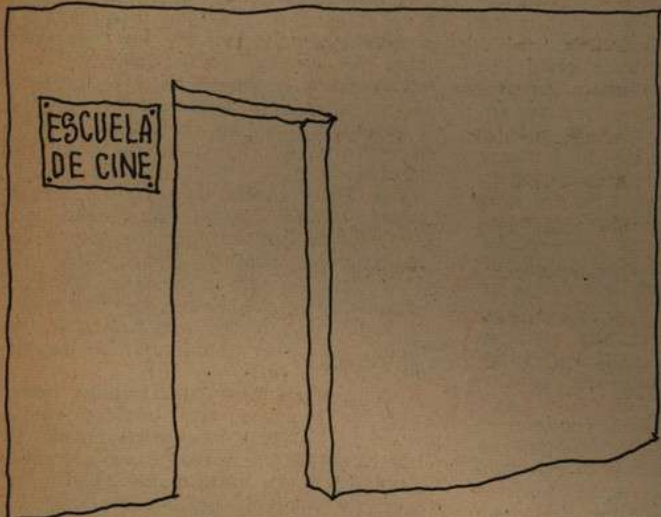
SUGERENCIAS: el número 4 de Filmar y Ver merece el calificativo de excelente. Quiero aprovechar la oportunidad para sugerir notas para los futuros números. Sería interesante que publicaran una lista de cineclubs, indicando las condiciones de inscripción y los programas mensuales adelantados. Descuidaron un poquito la enseñanza de la cinematografía. Cuáles son las condiciones de ingreso, de qué materias constan las carreras, cómo se desarrolla la labor académica, etc. Los fans del cine necesitan información más amplia sobre los festivales, nacionales y extranjeros, dada con el suficiente adelanto para aquellos que deseen viajar. Filmografía sintética sobre el cine nacional moderno (generación del 60). Sé que la brega para ampliar la cultura cinematográfica en el país es dura. Y espero que mis modestos aportes les resulten útiles.

Mario Salvino (Capital Federal)

SUSCRIPCIÓN: "...quiero comprar los números 1, 2 y 3 de Filmar y Ver. Además quiero suscribirme a esa publicación. Quiero saber, de hacerlo, la forma y el lugar a dónde debo recurrir."

Daniel Marchetti (Mar del Plata)

Los números atrasados se compran en nuestra oficina Av. de Mayo 1324, 1º piso oficina 5. La suscripción anual se solicita por carta a nuestra administración (la misma dirección), enviando adjunto un giro o cheque a nombre de Filver S.R.L. (e.f.) por valor de 70 pesos nuevos, de los cuales se deducen 10 pesos nuevos para gastos de envío y el resto para el costo de los 12 ejemplares de la revista.



PRATICO 74

POWER 16mm

CINEMATOGRAFICA S. C. A.

Ofrece la más extraordinaria selección de material de vanguardia, para un público selecto y especialmente para funciones en Cine Clubs y Cine Debate

"LA AVENTURA" - ANTONIONI

"CENIZAS Y DIAMANTES" - ANDRE WADJA

"PUERTO DE LILAS" - RENE CLAIR

"VIVIR AL REVES" - ALAIN JESSUA

Río Bamba 500

T. E. 45-0875 - 8534

uruguay

Actividades de los cine-clubs

CINE Universitario del Uruguay, una institución privada con alrededor de 4.000 socios, inició sus actividades el 28 de diciembre de 1949. Creada con el fin de promover la cultura cinematográfica y sentar las bases de una cinematografía nacional, encara su actividad actual a varios niveles. En primer lugar la exhibición de films en su sala, ubicada en la zona céntrica de Montevideo, con una capacidad de 504 butacas distribuidas en platea y tertulia: Cuenta con modernos equipos de proyección Kalee (35mm.) y Hortson (16mm.). Se efectúan 4 funciones regulares por semana, en cada una las cuales se repite el film en 3 horarios diferentes. Pueden concurrir a las mismas exclusivamente los socios. La programación está compuesta de una serie de películas agrupadas en ciclos orgánicos (La carrera de John Ford, la violencia cotidiana, Revisando films de archivo, Muestra de cine Belga, El actual cine argentino, etc.). También en la Sede Social, en un pequeño microcine (con capacidad para 36 personas, equipos de 35mm. y 16mm.) se brinda un material muy seleccionado.

El departamento de extensión es el encargado de coordinar diversos tipos de funciones extraordinarias destinadas a heterogéneo público (no socio) compues-

to de escolares, estudiantes secundarios, obreros, etc. Estas se realizan en salas, microcines, y en diversos puntos de la capital y del interior del país, con equipos de proyección portátiles y operadores provistos por Cine Universitario.

El departamento de publicaciones edita el material que complementa las programaciones, un comentario que se entrega a cada socio antes de la función y un folleto mensual que da un enfoque más extenso y profundo del contenido de la programación, a través de artículos de publicaciones especializadas y ensayos, comentarios, y críticas proporcionadas por el equipo de relación (integrado por los socios que colaboran con esta actividad).

El departamento de cultura complementa las exhibiciones organizando charlas, debates, mesas redondas, concursos, muestras, etc.

El departamento de filmación (cuenta con una amplia gama de equipos en 16mm.) cumple principalmente dos funciones: permite efectuar sus ejercicios prácticos a los alumnos que concurren a los cursos de técnica cinematográfica (dictados todos los años en la institución) y es el lugar donde trabajan los socios integrantes del "GRUPO DE FILMACION" realizando los cortometrajes

producidos por Cine Universitario en el campo documental, experimental, dibujo animado, ficción, etc.

La biblioteca cuenta con sala de lectura y servicios de préstamo a domicilio a los socios, siendo una de las más completas del país en la especialidad.

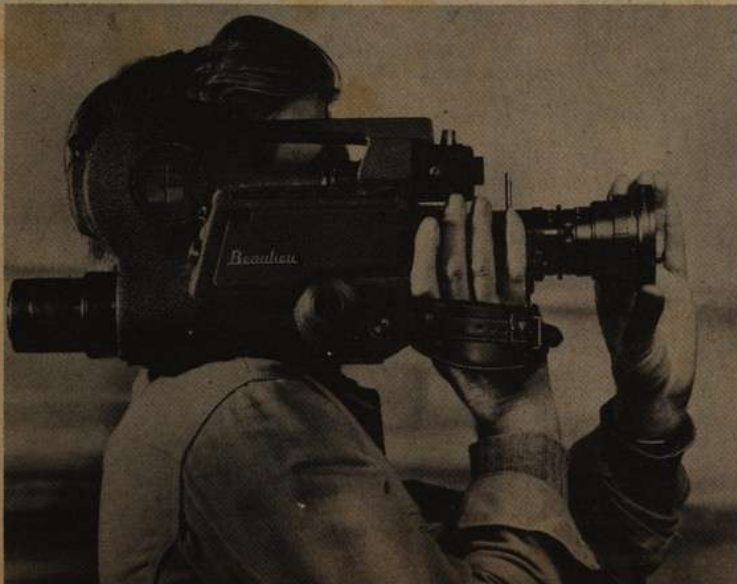
El archivo contiene todo el material que se publica sobre cine en la prensa, en otras instituciones similares y en Cine Universitario. Asimismo lo completa una diapoteca.

Cine Universitario es dirigido por un Consejo Administrativo, compuesto por 10 miembros elegidos por los socios activos con mandato de dos años, y por un delegado nombrado por la universidad.

Todos los socios tienen derecho a disfrutar de los servicios que brinda la institución así como a colaborar en las distintas actividades.

Cine Universitario del Uruguay desea mantener vínculos con instituciones y grupos de personas integradas en el arte cinematográfico, a través de intercambio de publicaciones, información de actividades desarrolladas, coordinación, etc. La correspondencia puede ser enviada a:

Cine Universitario del Uruguay
Casilla de correo 772
Montevideo
Uruguay



Beaulieu "NEWS 16"

VERDAD
EN CINE,
PARA EL CINE
VERDAD.



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





producciones imperial s. e. c. p. a.

Lavalle 1979 - Teléfonos: 40-4338
3862 y 46-3610
Buenos Aires - Argentina

PRESENTA

POLVO DE ESTRELLAS

(Polvere di Stelle)

Alberto Sordi - Monica Vitti

Dir. Alberto Sordi

BISTURI. LA MAFIA BLANCA

(Bisturi, la Maffia Bianca)

Gabriele Ferzetti - Senta Berger

Dir. Luigi Zampa

MILANO TREMA: LA POLIZIA VUOLE GIUSTIZIA

(Anima mia)

Luc Merenda - Richard Conte

Dir. Sergio Martino

Prod. Carlo Ponti

VIRILIDAD A LA ITALIANA

(Virilità all'Italiana)

Tulio Ferri - Laura Antonelli

(mismo equipo de "Malizia")

Prod. Carlo Ponti

KU-FU? DE SICILIA. CON FUROR

(Ku-Fu? Dalla Sicilia con Furore)

Franco Franchi

Dir. Nando Cicero

NO SE FUMA SIN FUEGO

(Il n'y a pas de Fumée sans Feu)

Annie Girardot - Mireille D'arc

Dir. André Cayatte

LOS ASESINOS NO CUENTAN

(Barbaglia)

Terence Hill - Frank Wolff

Prod. Dino de Laurentiis

JULIETTE ET JULIETTE

Annie Girardot - Marlene Jobert

Pierre Richard

ME LLAMAN BIG ZAPPER.

OPERACION VOLTEADA

(Big Zapper)

Linda Marlowe

Dir. Lindsay Shonteff

YO DESCUBRI AMERICA

(L'Emigrante)

Adriano Celentano - Lino Toffolo

Dir. Pasquale Festa Campanile

Prod. Titanus



Jockey, la pura verdad.

