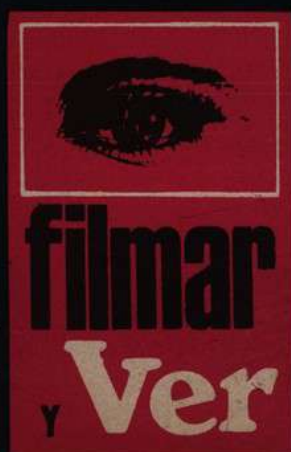


LOS OSCARS DIGITADOS ●●●● CINE
PORNOGRAFICO ● REPORTAJES A CHA
PLIN, LESTER, TRUFFAUT, JODOROWSKY,
RENAN, ANTONIONI ● LA MADRE MARIA



● LOS TRES MOSQUETEROS

ARGENTINA \$ 6.00 / URUGUAY \$ 5.50
REVISTA MENSUAL DE CINE Y TELEVISION /

6

**UNO PARA TODOS
Y TODOS A REIR...**



DIJO TIME:

"Esta es simple y absolutamente una película extraordinaria. ¡BARBARA!"

Con el toque humorístico del último "colaborador" de Alejandro Dumas:
RICHARD LESTER



**Los
TRES
MOSQUETEROS**

70 mm.

6 BANDAS DE SONIDO ESTEREOFONICO



OLIVER REED · RAQUEL WELCH
RICHARD CHAMBERLAIN · MICHAEL YORK *D'Artagnan*
CHRISTOPHER LEE · GERALDINE CHAPLIN · FAYE DUNAWAY *Milady*
CHARLTON HESTON *Cardenal Richelieu* · **JEAN PIERRE CASSEL**
FRANK FINLAY · SIMON WARD Música **MICHEL LEGRAND**
 TECHNICOLOR® APTA PARA TODO PUBLICO

LORENA
CORRIENTES 1551

REGINA (MAR DEL PLATA)

MGM-FOX

**VISION GENIAL DE
CHARLIE CHAPLIN**



OVACIONADA EN EL HOMENAJE A CHAPLIN EN LA SEMANA DEL CINE INTERNACIONAL EN MAR DEL PLATA

"TIEMPOS MODERNOS"

ESCRITA, PRODUCIDA Y DIRIGIDA POR
CHARLIE CHAPLIN



con **PAULETTE GODDARD**
APTA PARA TODO PUBLICO

LORANGE

CORRIENTES 1372

REFRIGERACION

Alter



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



Cine-MAT

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

16 mm y 35 mm Blanco y negro y color

Juramento 1044

BUENOS AIRES

T. E. 73-8628



filmar
Y **Ver**

DIRECTOR
Ernesto F. Davison
SUB DIRECTOR
Néstor J. Montenegro
JEFA DE REDACCION
Moira Soto
SECRETARIA
Lina Puletti
ASESORIA LEGAL
Dr. Jorge Schvindlerman
ASESORIA CONTABLE
José Alegre
DIAGRAMACION:
Alicia Seade
CORRECCION:
Federica Rosenfeld
Colaboraron en este número:
Homero Alsina Thénenet
Adelqui Camusso
Juan Carlos Kreimer
Néstor J. Montenegro
Alberto Ojam
Daniel Samoilovich
Máximo Soto
Humor:
Pratico
Toso

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

FILMAR Y VER

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

CR
050
(410)
F482
6

LOS OSCARS DIGITADOS ●●●●● CINE PORNOGRAFICO ● REPORTAJES A CHAPLIN, LESTER, TRUFFAUT, JODOROWSKY, RENAN, ANTONIONI ● LA MADRE MARIA



● LOS TRES MOSQUETEROS

ARGENTINA \$ 6,00 / URUGUAY \$ 5,50
REVISTA MENSUAL DE CINE Y TELEVISION /

6

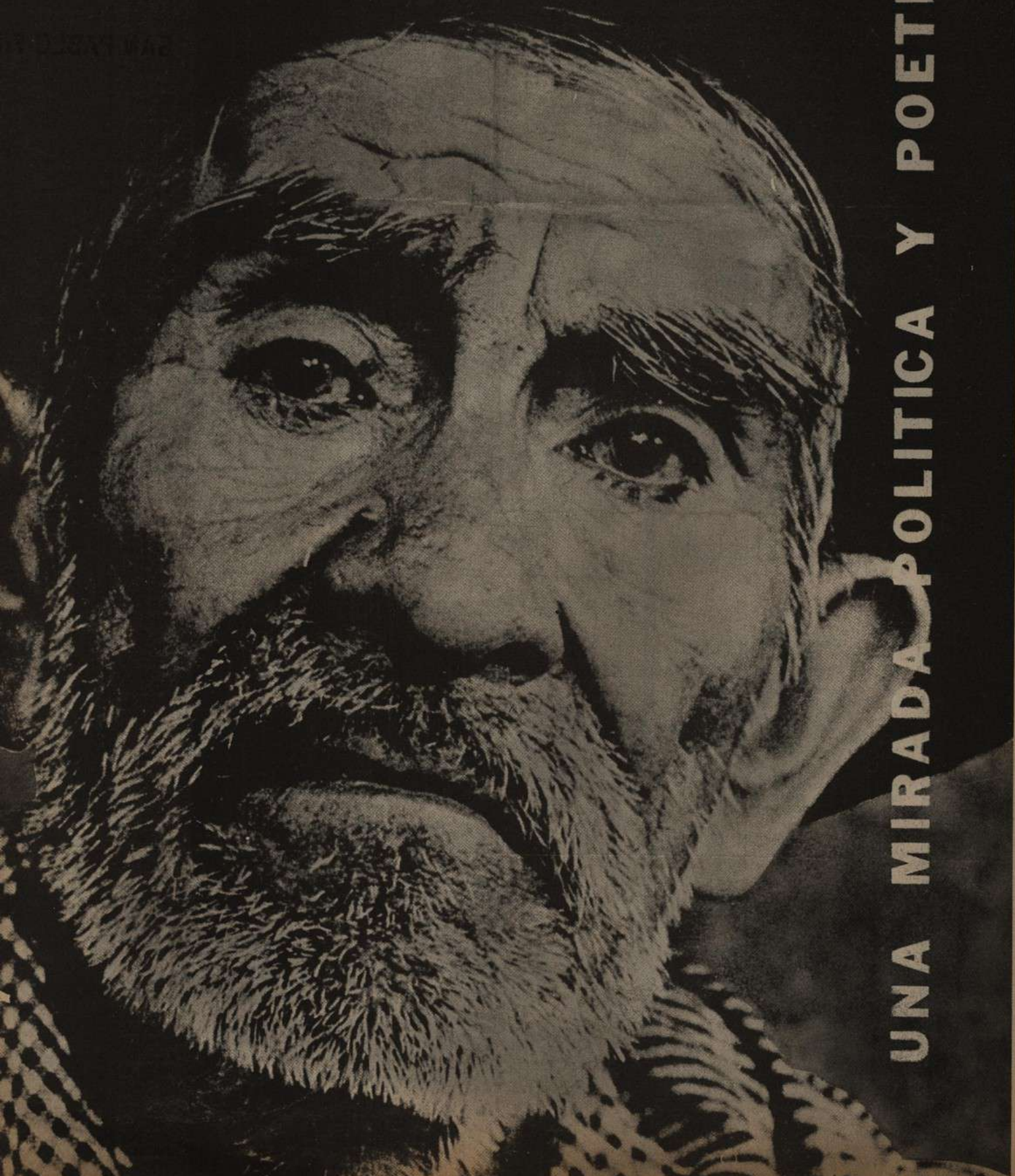
PORTADA: Los tres mosqueteros, diseñada por Jorge Sarundiansky.

Sumario

CRITICA	
EL CAMINO A LA MUERTE DEL VIEJO REALES	6 y 7
TIEMPOS MODERNOS	8 y 9
LA NOCHE AMERICANA	11 y 12
LOS TRES MOSQUETEROS	14 y 15
ENTREVISTAS	
ASI HABLABA CHAPLIN	13
FRANÇOIS TRUFFAUT: LA VIDA TIENE LA ULTIMA PALABRA	13
RICHARD LESTER: EL DIRECTOR COMO DICTADOR ABSOLUTO	16 y 17
LA MADRE MARIA	18 y 19
RENAN: LA HORA DEL CINE	20 y 21
ALEJANDRO JODOROWSKY: EL APOCALIPSIS SEGUN EL AVE FENIX	24, 25 y 26
LA ULTIMA AVENTURA DE ANTONIONI	27 y 28
GENEROS	
LOS AVANCES DEL CINE PORNOGRAFICO	22 y 23
INFORMACION INTERNACIONAL	
LA TAQUILLA EN EE. UU.	29
PREMIOS	
LOS OSCARS DIGITADOS	30 y 31
VOTACIONES	
LA OPINION DE LA CRITICA	32
FILMOGRAFIAS	
DON SIEGEL	33
TECNICA	
JUAN CARLOS DE SANZO: LAS INVENCIONES DE UN DIRECTOR DE FOTOGRAFIA	35 y 36
TECNOLOGIA DE EQUIPOS Y MATERIALES	39 y 40
LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA, BRILLANTE O PENUMBRA?	39 y 40
CORREO DE LECTORES	41
CINE-CLUBS	41
LIBROS	
NUEVOS DIRECTORES NORTEAMERICANOS	42
HUMOR	42

crítica

UNA MIRADA POLITICA Y POETICA



EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES

"No tengo nada. Nada tengo. He trabajado toda mi vida, y solo pa'darle ser al patrón".

La referencia al monólogo inicial del viejo Reales —que ningún crítico ha evitado— es, quizá inevitable. Porque esas manos que lían un cigarrillo, ese rostro que abre el film, seco, descarnado como su propio discurso, marca el momento más alto, político y poético, de la obra de Vallejo.

"Yo me llamo Ramón Gerardo Reales, del pago de San José. A mí me dicen el Negro, y tengo muchas cosas que contarles a mis amigos".

Y las cuenta nomás, el viejo Reales, sin quejarse, exponiendo simplemente su visión lúcida y exacta de su propia vida y de "las cosas", como el las hubiera llamado. En su experiencia, Reales resume la situación de todo un pueblo, brutalmente explotado, condenado a la miseria y la emigración en una de las más ricas provincias argentinas, el "Jardín de la República", como rezan los folletos que se distribuyen para los turistas. En su relato, se perfila la comprometida realidad, pero también el cálido humor, la afectuosa sencillez, "un modo de ser" en el que nos reconocemos, seguramente más que en la confusa narración del Lole Reutemann acerca de su iniciación en el automovilismo.

EL FILM

El film de Vallejo fue realizado entre los años 68 y 71 en Tucumán, a través de un trabajo continuado con la familia del viejo Reales, que reconstruye ante la cámara algunas situaciones clave y algunas cosas de todos los días. Además del relato del viejo, se incluye la voz de dos de sus hijos, uno de ellos obrero "golondrina" y el otro policía.

En cuanto al tercero ("el pibe"), como se dice en el propio film "es un obrero del surco, sin actividad gremial. Pero como queríamos presentar la situación de miles de activistas tucumanos...", se reconstruye con él una cuarta historia, que, precisamente, marca las alternativas de la lucha de los cañeros contra la dictadura militar, incluyendo material documental.

El principal acierto de Vallejo ha sido, sin duda, un trabajo integrado con la gente, una mirada política y poética que le permite superar la inexpresividad del documental o el ideologismo de las abstracciones sociológicas. Ni compasión, ni exitismo, de la historia surge la visión

FILMAR Y VER

FICHA TECNICA: Cámara, Fotografía y Dirección: GERARDO VALLEJO; Libro: G. VALLEJO, F. SOLANAS, O. GETINO; Montaje: G. VALLEJO, JUAN CARLOS MASIAS, A. MUSCHIETTI; Canciones de JOSE A. MORENO; Música de LUIS V. GENTILINI; Cantor: TITO SEJURA; Sonido y Asistencia General: J. A. KUSCHNIR; Director de Producción: JORGE DIAZ; Jefe de Producción: F. OREFICI (Roma); Producido por G. VALLEJO y FERNANDO SOLANAS - GRUPO CINE LIBERACION, ARGENTINA 1968-71.

de un pueblo maduro, poco solemne, combativo; surge una cultura oprimida, desquiciada, y sin embargo mucho más rica que la cultura de la dependencia.

La cámara desordenada y fragmentaria, contribuye a realzar la belleza de ciertos momentos del film. Sin embargo, deja a otros inermes, que se hacen francamente aburridos, como los largos pasajes en que se enfoca al "pibe" viajando en tren con una voz en off que narra las experiencias que —se nos acaba de decir— no son realmente suyas.

Es allí, precisamente, donde radica la mayor debilidad del film: la pretensión "documental" lo lleva a aclarar cada vez que se aparta de "la estricta realidad", renunciando, en resumen, a narrar una historia. En esta actitud subyace, evidentemente, una riesgosa desconfianza hacia el cine. Que se agrava porque éste es, precisamente, el medio elegido para comunicar algo.

Es como si Vallejo hubiera querido mantenerse en el terreno estrictamente documental. Sus convicciones políticas —y cualquier otra razón— lo llevan, sin embargo, a transformar a uno de los hijos de Reales en el activista que no es. La banda de sonido dice que "quizás lo sea, o quizás le hubiera gustado serlo", éste es, de todos modos, un mal empaque, que oculta una confusión teórica.

Una película es también un hecho, un hecho real, autónomo; que los elementos las historias, las pasiones y los rostros filmados existen en la realidad, además, es otro asunto. Pero, una vez filmados, sus símiles de luz y sombra entran en otro circuito; conservando la potencia afectiva de sus modelos, los integran en una nueva realidad: el film, que impactará o no, conmoverá o no, según su propia estructura, y no según su "verdad" o "verosimilitud". El cine toma sus elementos formativos de la realidad, y actúa sobre ella: pero en el medio —y esto es lo que muchos olvidan— se configura como un hecho autónomo.

Así, la invención de una historia —la del pibe, en este caso— no requería, a mi entender, ninguna avergonzada confesión. El cine tiene derecho a narrar, porque narra aunque no quiera: es confuso, es anticinematográfico decir "esto que sigue no es cierto", y después contarlo. Implica una autocoerción, una solución de continuidad donde es dable ver al documentalista enfrentado con el verdadero cineasta; el resultado es un empaque, particularmente visible en un film auténtico y hermoso como es "El camino hacia la muerte del Viejo Reales".

D. S.

Página 7



TIEMPOS MODERNOS

BANANAS ROBADAS PARA PAULETTE GODDARD.

más mimo que sociólogo

TIEMPOS MODERNOS (Modern Times), EE.UU. 1935. Producción de Charles Chaplin, distribuida inicialmente por Artistas Unidos; el reestreno de 1974 es presentado por Metro-Fox. Dirección, libreto cinematográfico y partitura musical de Charles Chaplin. Fotografía, Rollis Totheroh e Ira Morgan. Dirección musical de Alfred Newman. Con Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Stanley Sanford, Hank Mann. Estreno en Buenos Aires, agosto 4 de 1936.

*Io spinach or la tuko
Cigaretto torlo tutto
F rusho spagaletta
Je le tu le tu le twa*

(Fragmento de la canción que canta Chaplin en *Tiempos Modernos*).

Este fue en 1935 el segundo film mudo que Chaplin realizaría durante la era del cine sonoro. El primero había sido en 1931, *Luces de la ciudad*, que contenía en su secuencia inicial una opinión escéptica de Chaplin sobre el lenguaje hablado, colocando a un orador de plaza cuyo discurso no se oye. El lanzamiento de *Luces de la ciudad* llevó a su creador a un viaje por Europa y Asia, donde se entrevistó con famosas personalidades y donde apreció de cerca los extremos de la crisis económica mundial, que afectaba gravemente a Estados Unidos desde el colapso de Wall Street (1929). Así comenzó a germinar en él, hacia 1932, la idea de realizar un film que comentara algunos problemas sociales de su época y que contestara (como lo haría de admitir tres décadas después en su autobiografía de 1962 la objeción de un crítico contra el exceso sentimental de *Luces de la ciudad*). En la génesis de *Tiempos modernos* pudo haber influido asimismo el ejemplo de *A nous la liberté*, un film satírico y poético de René Clair (1931) que se burlaba también de la mecanización del trabajo.

Es significativo que los fragmentos mejor recordados del film sean justamente los que muestran al personaje en la moderna prisión que es la fábrica, apretando reiteradamente dos tuercas hasta mecanizarse, o dejándose tragar literalmente por los engranajes y poleas de una inmensa máquina, o sufriendo el ataque de otra máquina que le da de comer. Algunos observadores de la época se empeñaron ya en anotar que esa sátira

contra el capitalismo implicaba hacer un film comunista, ignorando seguramente que a esa misma altura la Unión Soviética estaba procurando industrializarse y adaptaba su producción a las técnicas eficaces del trabajo en cadena. Pero Chaplin negó con justeza la acusación de comunismo. Y agregó: "Se trata de mi viejo personaje en las circunstancias de 1936. No tengo objetivos políticos como actor. El film comenzó desde una idea abstracta, desde un impulso por decir algo sobre la forma en que la vida está siendo standardizada y canalizada, sobre los hombres convertidos en máquinas, y sobre lo que yo sentía al respecto. Supe que quería hacer eso antes de haber pensado en ninguno de los detalles".

La revisión del film, a casi cuarenta años de su producción, prueba que, efectivamente, allí no hay comunismo sino otra afirmación, entre patética y cómica, del individualismo que caracterizó a Chaplin durante toda su vida. Siempre sintió a la sociedad como opresora, así estuviera representada por el policía, el hombre gordo, el millonario o el patrón. El mismo planteo se traslada a *Tiempos modernos*, donde la opresión surge de la máquina inmensa o, más tarde, de la multitud que invade la pista de baile y no le deja trabajar como mozo en el restaurant. La oposición es tan simple que resulta abusivo fingir que el film sea un retrato de los tiempos ni un dibujo de las relaciones entre el obrero y la patronal. No solamente los personajes parecen esquemáticos y poco representativos, sino que en las instancias críticas el film propone fórmulas ambiguas para describir los conflictos sociales: en cierto momento el protagonista va preso por tirar un cascote a un policía y en otro por encabezar con una bandera la manifestación huelguista, pero en ambos casos el personaje aparece arrestado allí por el azar, por haber tirado el cascote sin quererlo o por haber levantado en mal momento una bandera caída en la calle. En ambos casos el personaje es así una víctima de las circunstancias y no un rebelde contra la sociedad. Es el mismo Charlie de antes, más bohemio que trabajador, volcado rápidamente a la ensoñación, a imaginar la casita feliz con su vaca que deja la leche en la puerta, a aprovechar la ocasión de darse una buena comida. Sus contratiempos son la policía, la cárcel y la misma realidad: apoya su mano en la choza destartalada y una pared se viene abajo, o quiere zambullirse en el lago vecino y rebota de cabeza porque sólo hay veinte centímetros de agua.

Todo lo cual es un Chaplin tan auténtico, tan tradicional, tan fiel a sí mismo, que resulta fácil explicarse por qué hizo un film mudo. En 1935 el cine sonoro tenía ya ocho años de existencia y Hollywood había producido algunos de los films mayores de esa primera época: *Sin novedad en el frente* (Milestone,

1930), *Scarface* (Hawks, 1932), *Cabalga* (Lloyd, 1933) o *Lo que sucedió aquella noche* (Capra, 1934). Pero Chaplin sabía muy bien que el sonido podría invalidar a su personaje, hacerlo más real y menos simbólico, rebajar con el diálogo la fuerza de su mímica, su acrobacia o su baile. Así eligió una fórmula intermedia entre el cine mudo y el sonoro. Una prolongada partitura musical (compositor: Charles Chaplin) se extiende a través de todo el film, apenas interrumpida por las voces de mando del empresario en su fábrica. El resto es mudo, no sólo en toda la figuración de Charlie sino también en la de Paulette Goddard y en la de los otros intérpretes secundarios. Y es por otra parte un cine mudo anticuado, que intercala diálogos escritos y agrega además letreros explicativos sobre la acción. En esa fidelidad formal a sí mismo, Chaplin subrayaba una vez más su posición individualista, porque no sólo le molestaba la idea de recibir órdenes del policía o del patrón sino que también le incomodaba el avance de la técnica. Con el tiempo, esa persistencia derivaría en dibujar una inadaptación, como lo demostraría su uso precario y elemental del sonido en *El gran dictador* (1940), en *Monsieur Verdoux* (1946) y en *Candilejas* (1951). A la altura de *Tiempos modernos*, la rebeldía se manifestaba en otro toque satírico, con una canción final en la que Chaplin, hablando por primera vez en el cine, mezcla deliberadamente palabras de diversos idiomas. Revisada hoy, esa canción es un prodigio de mímica, baile y ritmo, pero la sátira se ha esfumado, por que la letra es tan incoherente como un tarareo. El espectador de 1947 difícilmente llegará a pensar que allí Chaplin atacaba a la institución del cine sonoro.

Le fidelidad de Chaplin a sí mismo rinde sin embargo otros dividendos. Más que un film entero y orgánico, *Tiempos modernos* es una sucesión de secuencias, como si varios film cortos se hubieran reunido en una sola obra, perdiendo en el camino sus títulos de origen: *Carlitos en la fábrica*, *Carlitos en la cárcel*, *Carlitos en la tienda*, *Carlitos patinador*, *Carlitos en el restaurant*. El resultado es en rigor una antología de la inventiva cómica, de la acrobacia, de la mímica, con virtudes que derivan del actor y de nadie más que él. Entre los momentos prodigiosos se incluyen un pequeño ballet con una aceitera dentro de la fábrica, el solo de patinaje a ciegas en la tienda y el delicioso juego de ademanos con que decora la canción final. Pocos espectadores podrán creer que el film retrata adecuadamente a la civilización mecanizada y muchos menos se harán siquiera la ilusión de que *Tiempos modernos* sea un modelo de cine. Pero todos disfrutarán esta antología de un payaso genial, confeccionada 37 años antes de su reconocimiento por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood.

H. A. T.



Carlitos entrega diligente la pistola a los guardias, luego de haber evitado una fuga. (Tiempos modernos).

ASI HABLABA CHAPLIN

REPORTAJES CONCEDIDOS EN 1931, Y 1937, PERMITEN —ASI LA VISION ACTUAL DE "TIEMPOS MODERNOS"— REVISAR LA PERSONALIDAD DE CHARLES CHAPLIN, ALIAS CARLITOS CHAPLIN O CHARLOT. SUS CONCEPTOS SOBRE EL HUMOR, LA OPINION ANTE LA PROPIA OBRA, O LA MUERTE DE CARLITOS, SON TEMAS QUE JUSTIFICAN SU PUBLICACION.

—Porque hago actuar, siguiendo los instintos de la humanidad, los elementos emotivos que están en todas partes. Analizo siempre cada uno de mis gestos, para saber si es verdaderamente espontáneo; en caso afirmativo, sé cuál será el efecto sobre el público.

(Paris-Midi, Daily Mail, 20/2/31)

—Nos aproximamos a lo que, es fácil creerlo, será una época de nueva prosperidad. Para decirlo brevemente, el porvenir inmediato traerá mejoras al mundo. El pesimismo de lo que se ha llamado "la depresión" ha terminado. La organización de la cual tengo el honor y el privilegio de formar parte Artistas Asociados, convencidos de las optimistas promesas del porvenir inmediato, está cada vez más decidida a marchar en primera fila junto a los precursores del arte y la industria del cine.

En cuanto a mí mismo, soy feliz de creer en la producción que termino actualmente y a la cual he dedicado todos mis esfuerzos y pensamientos. Ya la estoy terminando y al principio del otoño, tendré el placer de someterla al juicio del público (se trata de Tiempos modernos). Espero que éste la acepte con el mismo espíritu con que yo se

la ofrezco, y que tenga la dignidad de mis últimos films, a los que el público les ha hecho honor. (...)

Antes de fin de año, proyecto producir un film hablado, en el cual no apareceré pero que dirigiré. Hace unos años, realicé *Una mujer de París*, un film mudo. No actué, aunque hice el guión y la dirección. En esa época se la consideró una innovación, un paso adelante. Mi finalidad en el próximo film será volver a expresar algo nuevo, algo inédito.

(Chaplin a Harold Salemson,

Por Vous, 25/7/35).

—¿Y el actor Chaplin?

—No lo sé, todavía. Tengo mil planes en la cabeza, y rechazo mil y uno. Lo que es seguro es solamente lo que no haré. Por ejemplo, es seguro que no filmaré Napoleón. Lo que es también cierto, es que no volveré a ser Carlitos, nunca más el pequeño vagabundo.

—¿Nunca más? ¿Por qué?

—Carlitos es mudo... Y es necesario que hable en mi próximo film.

—¿Por qué el pequeño vagabundo es mudo?

—Nació mudo...

—¿No puede aprender a hablar?

—¡No... no sé qué podría decir! Y nadie quiere que hable... He recibido millares de cartas diciéndome: "que Carlitos no hable jamás, se lo ruego, no lo deje hablar nunca". El público no quiere que Carlitos hable, ¿por qué?

—Teme perder una ilusión...

—Sí, es eso. El público prefiere despedirse del Carlitos al que amaba, si es que sus cartas no mienten...

—Es difícil decir adiós a este hombre...

—¿Cree usted? Sin embargo, es así: Carlitos ha muerto.

—Pero Chaplin trabaja.

—(...) ¡Y cómo! Permanece encerrado en su habitación muchas noches, para encontrar una idea, para llegar a ensamblar escenas... y después, filmará escenas, situaciones, frases, veinte, cincuenta, cien veces. Inmediatamente cortará... cortará cada centímetro del film, sólo en la noche, cuando nadie lo moleste. Luego filmará y cortará de nuevo... Y cuando presente su film, quizás la gente dirá: "este Chaplin se está poniendo viejo"...

—No el público... Quizás algunos, aquí en Hollywood, El escenario sobre el que usted se mueve es el mundo entero... Y su público, todos los pueblos de la tierra...

—¿Cree usted que podría trabajar un solo día si no supiese esto? Se me ha preguntado a menudo cuáles eran mis opiniones políticas, si era comunista o socialista, y si mis films debían ser considerados como símbolo de mis opiniones, y si... Cuando respondo: "mi único fin es distraer", mis interlocutores se sorprenden: ¡Solamente distraer! ¿Qué más quieren? Qué otro objetivo más importante puede fijarse un hombre como yo?

(Curt Riess, Paris-Soir,

11 y 12/4/37)

FILMAR Y VER

¿No está cansado de interpretar el rol del hombrecito con la galera?

—No, de ninguna manera. Es para mí un descanso, una diversión. Por el contrario, soy tan serio en todas las circunstancias de la vida que es una verdadera satisfacción para mí interpretar un rol cómico en un film. No sueño retirarme, trabajaré hasta mi muerte.

—¿Hablará usted en alguno de sus próximos films?

—No tengo la intención de hablar jamás yo mismo... No tiene que ver con mi carácter, con mi estilo; mi personaje es esencialmente, un personaje silencioso.

—¿Tiene usted la intención de interpretar un rol trágico, por ejemplo Napoleón?

—No, ya no tengo esa intención. La vida misma es bastante trágica. Mi intención es ser lo más divertido posible porque cuando hago reír, realizo una buena acción. No es mi intención hacer un papel como Napoleón o algo por el estilo. He abandonado esas ideas pretensivas.

—¿Cómo es posible, siendo que cada nación tiene su sentido particular del humor, que usted haga reír al mundo entero? ¿Cómo ha encontrado usted el común denominador del humor?

Crítica

Griffith, Dorothy y Lillian:
la dedicatoria es para las hermanas.



LOS ECOS DEL NOMBRE

Noche Americana: procedimiento técnico cinematográfico para hacer pasar el día por la noche. **Noche americana:** un film que muestra los procedimientos técnicos cinematográficos para hacer pasar la ficción por realidad y, aún, la realidad por ficción.

Noche Americana, una sinecdoque que muestra un subtexto intencionado del film de Truffaut: homenajear el cine, la oscuridad, la noche (norte)americana. Noche ficticia, inicial, donde aparecerá la voz de Truffaut, como una forma absoluta, pregnante, que hace la luz, las otras formas; acaso, porque **La Noche Americana** va a tratar del creador como artista.

UN FANTASMA EN LA NOCHE

El film se inicia, en imágenes, con una dedicatoria, sobredeterminada, a Dorothy y Lillian Gish. Un homenaje a Hollywood. (Y Hollywood le demostrará su agradecimiento entregándole un Oscar a Truffaut). Pero, un homenaje encubridor. Donde la figura homenajeada aparece ausente, aunque es aludida y hasta señalada por el film: la de David Wark Griffith. Tal vez, porque Griffith fue "el hombre que, en definitiva, justificó frente al mundo la presencia del cine" y "sus obras se convirtieron en un modelo para todos los directores" (L. Jacobs). Figura que Truffaut esconde, con su tradicional pudor, por sus implicancias políticas (Griffith fue un fanático secesionista, racista y reaccionario) y para que estas no contaminen su trabajo sobre la forma, su discurso sobre un modelo teórico de la escritura cinematográfica, su suma antológica de un cierto pensar sobre el sentido de la cinematograficidad.

Además, hay en Griffith ciertos paralelos autobiográficos con Truffaut; y la autobiografía enmascarada, es una de las pasiones del director francés. Finalmente, Griffith inventó durante su carrera cinematográfica miles de técnicas.

FILMAR Y VER

EL HACEDOR

LA NOCHE AMERICANA (La nuit americaine, Day for Night, 1973).
dirección: François Truffaut. Guión: François Truffaut, Jean-Louis Richard y Suzanne Schiffman. Fotografía: Pierre William Glenn. Música: George Deleurye. Intérpretes: Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Aumont, Valentina Cortese, Jean Champion, Dani, Jean Pierre Léaud, Alexandra Stewart, François Truffaut, Niké Arrighi. Distribuida por Warner-Columbia.



Hollywood hoy: la fascinación de Jacqueline Bisset en manos de Truffaut.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
333 LIBRARY AVENUE
BERKELEY, CALIF. 94720

rias, bien podía ser una de ellas la noche americana.

LOS 400 GOLPES

Alphonse le pega una cachetada a Alexandre, su padre. La toma es repetida, encarnizadamente, una y otra vez. Truffaut grita: ¡corten! ("Un film se parece al hombre que lo ha hecho, aún cuando no haya escogido el tema ni los actores, ni los dirija él exclusivamente y aún cuando realicen el montaje los ayudantes. Incluso tal film reflejaría profundamente, mediante el ritmo y el paso, al hombre que lo hizo; porque incluso la suma total de todos esos pasos es inherente a las contradicciones que habrá necesariamente en el film, puesto que en el cine hay fundamentalmente dos órdenes: Acción y Corten". F. T.). El problema con el padre, una de las constantes de la obra truffautiana, vuelve a aparecer, llegando en este caso hasta el parricidio.

PREGNANCIA Y AMBIGÜEDAD

Hay en el film, por lo menos, tres films: el film que se rueda (*Les presento a Pamela*), el film de la filmación (*La Noche Americana*) y el film, en blanco y negro, de un sueño que trata de un hecho de la infancia de Truffaut.

La pregnancy es la fuerza de la forma y, en general, por contraste o por familiaridad cultural. Truffaut usa los dos elementos, permitiendo una fácil organización del campo perceptivo del receptor. Logrando de ese modo poder ensamblar dentro de una narración tres discursos distintos/semajantes. Sin embargo, por momentos, las formas, las secuencias se tornan ambiguas, gracias al trabajo de la cámara (los encuadres y desplazamientos) y pasa lo que con ciertas imágenes utilizadas por la teoría de la Gestalt para mostrar los mecanismos de la integración cerebral (la famosa figura que por momentos es una copa y por momentos dos rostros), el film que se está filmando se vuelve lo real y luego lo real pasa a ser el film que muestra la filmación. Y, ese vaivén, termina denunciando la irrealidad, la ficción, de todos los films. Acaso, porque percibir una forma es captar su estructura.

CONTANDO LAS HISTORIAS

Les presento a Pamela: Alphonse se ha casado con Pamela, una inglesa, y va a presentársela a sus padres, Alexandre y Severine. Alexandre y Pamela se enamoran y escapan a París. Pamela muere en un accidente. Alphonse mata a Alexandre, su padre.

La Noche Americana: mientras se filma "*Les presento a Pamela*" Alphonse, uno de los actores, que ha llevado a trabajar en el equipo a Lilliane, su novia, se ve traicionado y abandonado. Para detenerlo en su huida Julie, la actriz que hace de Pamela, se acuesta con él. Alphonse, al día siguiente, telefona al marido de Julie, un hombre maduro, produciendo un pequeño escándalo. El marido de Julie llega. Las cosas se aclaran. En un choque muere Alexandre. La

filmación debe abreviarse. Se busca un doble para Alexandre y termina la filmación.

Una historia niega la otra historia. Un padre es muerto, el otro vive y actúa paternalmente. Alphonse, en todos los espacios, queda aislado ("*Los personajes siguen ciegamente su destino*" F. T.). Sólo Julie-Pamela y Alexandre-Dr. Michael tienen dobles marcados en el acróbata que actúa la muerte de Pamela y en el que actúa el asesinato de Alexander después de que éste ha muerto en un accidente. Por otra parte, Julie es "*la Norte América*" y Alphonse, "*el Continente*" y, aquí, podría conjeturarse toda una alegoría política.

Un tercer elemento ayudará al desciframiento.

EL SUEÑO, PARADIGMA DE LA OBRA DE ARTE

Truffaut-Ferrand se acuesta a dormir. Recuerda ciertas frases que le han dicho: ¿Por qué no hace cine político? ¿por qué no hace cine erótico? Sueña: Un chico de unos diez años camina por la calle oscura con un bastón. (Un bastón que no le pertenece. Como Edipo después de arancarse los ojos).

La filmación comienza a marchar. Truffaut-Ferrand se acuesta, sobre él se superimprimen carteles de cines. Sueña: el chico llega hasta la persiana metálica de un cine, con el mango del bastón acerca una cartelera y roba las fotos de Citizen Kane, las amontona, la esconde, se da vuelta y camina hacia una calle donde hay un solo cartel de neón que dice sordera.

Decía Boris Vian: "se roba lo que se desea".

El chico roba la imagen del héroe — el que ha matado al padre — y eso lo lleva a la sordera (la castración), a ser en el otro para ser él mismo, poseer la realización de un film, de una "personalidad" de alguien que ha perdido su infancia. Así como Welles actúa como Kane, Truffaut actúa como Ferrand. Por otra parte, el audifono que usa Ferrand-Truffaut es una forma mecánica de acercarse a los otros, como el cine. La extensión-curación de la pérdida de un sentido.

Orson Welles es el artista, el director por excelencia; el hombre libre, autosuficiente, creador de sí mismo. Y el hombre ante el artista es un chico. Un chico que ve en él un dios, un ser capaz de reemplazar a su padre.

Pero, del héroe, del artista, se regresa al padre, en un sentido distinto, como una subordinación de la realidad. Así, en el film, el padre es muerto en lo que se da como ficción, es recuperado y comprendido en lo que aparece como realidad. Truffaut-Ferrand realiza el deseo de hacer un film. Un film homenaje, un film donde recupera con una nueva significación lo pensado por sus (elegidos) padres cinematográficos.

ACERTIJOS Y OTROS ENTRETENIMIENTOS

En una secuencia, dos muchachos del

equipo de filmación, se detienen ante un televisor donde pasan un programa de preguntas y respuestas sobre cine. Contestan con acierto, con precisión. Y Truffaut da de ese modo un empujón bromista a los críticos que se fascinan ante la gran cantidad de datos, enigmas y símbolos cinematográficos que coloca a cada rato. A pesar de ello, vale la pena retomarlos.

El film "*El Ciudadano*" está doblemente privilegiado. Si de él se ha dicho que es un gran reportaje, una ampliación y extensión del noticiero que aparece al comienzo del film, algo semejante se podría decir de "*La Noche Americana*", que está encerrada entre dos reportajes de televisión. Por otra parte, en sentido técnico, *La Noche Americana* podría ser una reelaboración ideológica sobre el sentido, la profundidad de campo (Griffith, Welles, Lubitsch, etc.). Además, claro, están los acertijos: como que el hotel donde vive el equipo de filmación se llame Atlantic, igual que la ciudad de El Ciudadano.

ALGUNOS NOMBRES CITADOS

Jacques Becker ("*En un verdadero film todo debe ser convincente, el menor detalle sospechoso destruye el valor del conjunto*"); Bresson ("*A partir del instante en que la imagen vive, se hace el cine*"); Buñuel ("*El cine parece haber sido inventado para expresar la poesía*"); Cocteau ("*La eficacia de un film es de orden íntimo, confesional y realista*"); Dreyer ("*Existe un estrecho parecido entre una obra de arte y un ser humano*"); Griffith; Hawks ("*Se debe escribir aquello que el personaje podría pensar*") (escena Julie diciendo en el film lo que anteriormente en la realidad, le había dicho a Ferrand-Truffaut); Hitchcock ("*Me interesan menos las historias que la forma de contarlas*"); Lubitsch (ningún plano decorativo). F. T. Renoir ("*Los maestros americanos y el camino nacional*"); Rossellini ("*yo ensayé expresar el alma (la luz que está en el interior de los hombres, su realidad, que es una realidad absolutamente íntima)*"); Vigo; Wells ("*El más hermoso tren que un hombre haya podido soñar*") (Truffaut dirá: el film avanza como un tren en la noche). Algunos nombres citados que confirman la política de autor, una cierta ideología sobre la forma cinematográfica. Y además, claro, están los amigos de Truffaut, uno en especial, Godard: a través del fotógrafo Pierrot, de la encuesta que hace Alphonse ("*Las mujeres son mágicas?*"), del personaje que viene a preguntarle por el cine erótico y el cine político, etc. Cosas de entrecasa, discusiones entre amigos o entre tan amigos, como cuando Truffaut le hace decir a Severiene que quiere sustituir sus parlamentos por números como hace con Federico (Fellini) y él le dice que no, porque esta obra no es un número, es decir: Ocho y medio, por más que tenga ciertas semejanzas.

LA VIDA NO ES UN ASCO

Truffaut siempre fluctúa entre la eficacia, la perfección y lo sensible y per-

(continúa en página 38)

FRANCOIS TRUFFAUT:

LA VIDA TIENE LA ULTIMA PALABRA



ALFRED HITCHCOCK contándole algo a TRUFFAUT.

—Antes de llegar a la realización de *La Noche Americana*, podría explicarnos algo sobre su anterior film, *Una muchacha linda como yo*, ¿que fue tan mal recibido?

—No se trataba, como algunos han creído, de un film comercial, destinado a compensar el fracaso de *Las dos inglesas*. Por otra parte, la adaptación de *Una muchacha...* había sido escrita con anterioridad. Era solamente una forma literaria que me atraía: después del hermoso idioma de Roché, hecho de frases cortas, de una preciosidad increíblemente refinada, me dediqué a un lenguaje completamente inventado, un lunfardo muy grosero, ciertamente, pero tan poco vulgar como el Queneau de *La aventuras de Sally Mara*. Además, yo quería arreglar cuentas a mi manera con el amor romántico. En *Las dos inglesas*, sabía que filmaba por última vez una muchacha subiendo una escalera con una candela en la mano, con mucha música romántica a su alrededor. Intentaba destruir el romanticismo volviéndolo muy físico, de allí esa insistencia sobre la enfermedad, la fiebre, los vómitos, etc. *Una muchacha linda como yo* era la continuación de esta destrucción: es el desengaño del amor romántico, la afirmación de la realidad brutal, de la lucha por la vida... Es un film de una vitalidad exagerada, que yo deseaba próximo a algunos Billy Wilder, y me parece que cuando se libera este deseo de llegar al final de las cosas, un film se vuelve forzosamente abstracto. Me gusta la forma de *Una muchacha*. Yo deseaba, probablemente, hacer un film de Audiard filmado por Jean Rouch. El mundo loco, que por otra parte no desprecio, de Audiard, visto por un etnólogo.

—La noche americana, por el contrario, es un film de Truffaut, filmado por el mismo Truffaut!

—Habiendo llevado muy lejos estas

dos experiencias, *Las dos inglesas* sin ningún humor, y *Una muchacha* sin nada serio, pude, con *La noche americana* reunirme conmigo mismo. Es un film de síntesis, síntesis entre *La piel dulce*, *Besos robados*, e incluso otros de mis films. Como si los personajes de todos mis antiguos films se reencontraran.

—¿Es ésta una despedida o una renovación?

—Una despedida, creo. Aquí también hay cosas que he mostrado por última vez. Esa interrogación sobre el tema: las mujeres son mágicas, por ejemplo... Hay muchas cosas inconclusas en mis últimos films que se terminan aquí; les doy un punto final.

—¿Cómo surgió la idea del film?

—Mientras hacía el montaje de *Las dos inglesas*, en la Victorine, pasaba delante de un gran decorado que cristalizaba mi deseo, muy viejo, de hacer un film sobre el cine. El factor desencadenante fue esta unidad de lugar que se me impuso. Me he quedado deliberadamente en los límites de un rodaje, pues no quería meterme con la preparación del film, ya que este aspecto ha sido tratado por Fellini en 8 y 1/2, ni con lo que sucede después. Circunscribí toda la historia a lo que sucede entre el primer y el último día de filmación. Eso me daba un trayecto a cumplir.

—¿El film es el film. (Les presento a Pamela) es un simple pretexto?

—Desde el comienzo, yo había elegido una historia lo más simple posible, de modo de lograr que el espectador se sintiera cómodo. Un muchacho que se ha casado con una inglesa, se la presenta a sus padres; el padre escapa con la nuera: era previsible. Se sabría, viendo a hijo y madre tristes, que la escena se sitúa después de la huida de la pareja, que si Léaud dispara sobre su padre, es el fin de la historia, etc. Era la comodidad. Además, deseaba asumir

esta lección, no trampear con el espectador haciéndole creer que el equipo hacía un film sobre Vietnam, o algo por el estilo. *Pamela* es casi el cine que yo hago (bien o mal) y que se hace comúnmente. Yo no quería ningún paralelismo entre los dos films, ningún pirandellismo. Y después advertí que, al fin de cuentas, el paralelismo existía. A fuerza de querer buscar situaciones universales, había tocado problemas de paternidad, de identidad...

—¿Sus propios problemas?

—Quizás, no lo sé... Desde la secretaria que está embarazada sin que se sepa de quien, hasta la actriz Julie Becker que se ha casado con un médico (en la vida real) que podría ser su padre y que se va (en el film) con su suegro, pasando por Léaud que mata a su padre, Valentina Cortese que bebe porque su hijo es leucémico... Todo esto me ha asombrado mucho cuando lo noté en el montaje.

—Lo que sorprende es que todos tienen una vida privada, salvo el director, es decir, usted, precisamente?

—Pienso que en el transcurso de una filmación, si el realizador tiene un "asunto amoroso", éste no puede ser más que con el film. Los otros pueden tener una doble vida, él no. (...)

—¿Está también el detalle de la sordera...?

—Era una pequeña transformación que tenía la ventaja de no hacer perder el tiempo al maquillador. No he debido buscar lejos la idea, pues yo tengo efectivamente, los oídos deteriorados. (...)

—¿Cómo es que el film resulta tan grato de ver, y deja, sobre el final, una impresión de amargura?

—Como *Besos robados*. Es siempre así cuando se aborda la vida en general, y se lo hace sinceramente y con una especie de familiaridad. El sentimiento de las cosas que pasan, que se terminan... Creo que uno ríe especialmente en la primera parte, que es descriptiva, y menos en la segunda, que es narrativa. El corte se hace después de la primera parte, la de Dani. (...)

—¿Entre el film y la vida, en *La noche americana*, y —si se me permite— el "día francés", que elegirá usted?

—Ese es el problema, seguramente... Me parece, con todo, que la última palabra pertenece a la vida, contrariamente a *La carroza de oro*, si le parece. *Pamela*, el film, es quizás un poco estilizado, un poco "americano", pero no lo es lo que rodea a Pamela. (...)

—¿Qué hará usted ahora, si el film es una despedida?

—Sé en todo caso, lo que no quiero hacer. No quiero volver a adaptar novelas. *La noche...* me ha dado el coraje necesario para buscar guiones originales (...). Creo también que voy a poder, por fin, inventar situaciones fuertes. Sé ahora que tengo el derecho de disponer completamente de mis personajes. Es una responsabilidad enorme, evidentemente. Claude Beylie (Ecran 73)

crítica



Oliver Reed, Michael York, Richard Chamberlain y Frank Finlay: la espada como último recurso, las trampas como primero.

CON CAPA CON ESPADA CON LO QUE SEA...

LOS TRES MOSQUETEROS
(*The three musketeers*, Inglaterra/
EE.UU., 1973). Dirección: Richard
Lester. Guión: George McDonald
Fraser, sobre la novela homónima de
Alexandre Dumas (padre). Fotografía
(en technicolor): David Watkin.
Música: Michel Legrand. Intérpre-
tes: Michael York, Oliver Reed,
Richard Chamberlain, Frank Finlay,
Raquel Welch, Geraldine Chaplin,
Charlton Heston, Faye Dunaway,
Christopher Lee, Jean-Pierre Cassel,
Simon Ward, Roy Kinnear, Jack
Mac Gowran. Producida por Ale-
xander Salkind, Distribuida por Me-
tro-Fox.

Se sabe que Richard Lester había imaginado esta versión de *Los tres mosqueteros* para The Beatles, a quienes ya había dirigido en ¡Yeah, yeah! y ¡Socorro!, dos de sus primeras obras. No pudo ser: el cuarteto de Liverpool se disolvió ¿Qué conjunto podría haberlos reemplazado? ¿Qué conjunto podría haber entregado a D'Artagnan y sus tres secuaces la capacidad interpretativa y el humor lunático de The Beatles? ¿Y, aunque no viene al caso, su maravillosa música, valga la nostalgia? ¿Los cinco locos Charlots? ¿The Monkeys? No, por más que uno piense. Lester armó entonces su propio cuarteto, conjugando el talento y las habilidades de cuatro actores: Michael York, Oliver Reed, Richard Chamberlain (ex esposo engañado de *Petulia*) y Frank Finlay.

A la vista de los resultados, algunos reflexionan que The Beatles hubieran estado mejor. Otros, en cambio, sostienen que lo de ellos hubiera sido algo distinto, pero no necesariamente mejor, y dicen esto porque creen que la participación del grupo en las ideas de *Los tres mosqueteros* no habría sido tan intensa como en ¡Socorro! y ¡Yeah, yeah, yeah! (films de los que fueron, de alguna manera, coautores). Habría sido lindo ver este Alexandre Dumas padre, sea John, Paul, George, Ringo... y Lester, pero ahora ya no importa demasiado. Lo cierto es que sin ellos la película funciona: la acción no se detiene ni un minuto, los gags son muy frecuentes y efectivos, y una alación de inventiva e irreverencia supera las convenciones del clásico film de capa y espada y propone un fresco de las condiciones sociales y los modos de vida de la época.

Por ejemplo, muchos personajes y situaciones dejan de estar sublimados, es decir, de estar exaltados sólo en sus aspectos "positivos", "bellos", "ejemplares". Todo lo contrario, se los ridiculiza constantemente, se los devuelve a su verdadera dimensión. Es ahí donde el gag —oral o visual— alcanza el sentido que Lester y sus colaboradores quisieron darle, aparte del efecto cómico sobre el espectador: el de instrumento que suprime ficciones e ideas preestablecidas, y por ello permite articular una visión, bastante semejante a la real, de Francia hacia 1630. Porque las intrigas que relata *Los tres mosqueteros* no fueron totalmente producto de la mente fabuladora de Dumas, o de alguno de sus negros (escritores a sueldo, anónimos que colaboraron con él en la redacción de muchas de sus 400 novelas, basándose en las ideas generales que él les proporcionaba o trabajando con cierta independencia creativa). En efecto, por aquellos años el rey Carlos I de Inglaterra había enviado como embajador a la corte francesa a su favorito, el duque de Buckingham. Este —de quien se cuenta que era ostentoso y galante— se mostró enamorado de la reina Ana.

Descubiertas sus intenciones, fue despedido, lo que provocó la ruptura de las negociaciones entre ambos reinos. Para vengarse, Buckingham excitó a su soberano contra Francia, y pronto estalló la tercera guerra contra los hugonotes. También es auténtico que Richelieu constituía la eminencia gris del gobierno francés y que el monarca, Luis XIII, era débil, melancólico, falto de voluntad.

Con esos temas históricos, Dumas compuso una novela estructurada en base a aventuras, acción, romances, suspense y una tajante división entre buenos y malos. Lester se apoyó en el texto y conservó sus elementos de aventura y suspense, pero introdujo con naturalidad el humor y se rió, entonces, por igual, de pobres y ricos, de villanos y héroes, de nobles y plebeyos. El gag le sirve para divertir al espectador y plantear una imagen "realista" de la época. Así, cuando los Tres Mosqueteros y D'Artagnan se batían contra los guardias de Richelieu o cualquier otro enemigo, no se valen sólo de su pericia con la espada, sino de puñetazos, empujones, palos, pedradas, golpes con las capas y hasta puntapiés en las nalgas y en los testículos. Pero los rivales no son mancos... ni cojos, y hay que ver a Oliver Reed (Athos), hincado, la cara roja de dolor, haciendo flexiones. A veces, también las derrotas de los héroes son escasamente heroicas: Athos no se rinde ante adversarios más numerosos o un espadachín más diestro, sino que queda irrisoriamente colgado de un molino de agua. La honra de las damas es endeble: madame Bonancieux (Raquel Welch) es rápidamente persuadida por D'Artagnan (Michael York), a quien acaba de conocer, de que acostada con él desaparecerán todos los miedos. Los reyes no se ocupan jamás de asuntos de estado, pasan el día entre frivolidades y entretenimientos: Luis XIII (Jean-Pierre Cassel) caza palomas con un gavián, juega al ajedrez en un gigantesco tablero diagramado sobre el césped del palacio y auspicia bailes de disfraces, mientras Ana de Austria (Geraldine Chaplin) se marea en una calesita a tracción humana. Y la distinción de clases se hace visible en el trato a los sirvientes: cuando el centinela de un barco ataja a D'Artagnan y a su criado (Roy Kinnear) diciendo que el salvoconducto que le muestran habla de una sola persona, D'Artagnan, hasta poco antes un provinciano roto, contesta: Yo soy la persona, él es mi criado.

De esa manera, una a una, todas las constantes del film de capa y espada son ultrajadas por Lester con andanadas de bromas de todo calibre. Desde el chiste visual, físico —donde se nota la influencia del Estrecho mosquetero de Max Linder— hasta la frase —como, por ejemplo: Acepte esta espada hasta que crezca la suya, pide Treville, jefe de los mosqueteros, a D'Artagnan, que ha desenvainado inocentemente una espada



Faye Dunaway: la villana más sinuosa que se recuerda en films de capa y espada.

que creía entera y de la que sólo queda el mango— pasando por el guíño —la vela y la tinaja al lado de la cama de D'Artagnan, con música melódica en la banda de sonido, como en las escenas de cama, cuando la cámara se desvía rápidamente hacia la mesa de luz—. Nunca antes, Lester dirigió un film con tal abundancia de buen humor: varios detalles reideros funcionan al mismo tiempo en cada encuadre, y el espectador debe permanecer bien atento si quiere disfrutar de todo lo que le ofrece cada imagen.

Un ejemplo: en la escena de la despedida del duque de Buckingham (Simon Ward) y D'Artagnan, en el palacio del primero, puede verse, en tercer plano, a un par de indios que supuestamente esperan audiencia con el duque mientras mastican algo con curiosidad ¿Una referencia irónica a la colonización inglesa en territorio norteamericano? ¿O simplemente esos indígenas están ahí porque a Lester se le ocurrió que sí, sin más fundamentos? Solamente él podría explicarlo. Pero tal vez no haya en todo el film mayor broma que la que Lester gastó a su elenco: puso a cada uno en un personaje que caricaturiza ferozmente la imagen que ha cultivado en su carrera. Porque ¿quién, sino el bíblico Charlton Heston, para el perverso cardenal Richelieu? ¿Quién, sino Faye Dunaway, para la intrigante *milady* de Winter? ¿Quién, sino Raquel Welch, para la torpemente ingenua madame Bonancieux? ¿así por el estilo, hasta llegar a Christopher Lee ¿Quién otro, sino él, para el tuerto y macilento Rochefort?



RICHARD LESTER

El Director como Dictador Absoluto

"El director de cine está hoy día de moda, debido a un complejo conjunto de circunstancias económicas y sociales. La teoría y la premisa de este libro es que no será un fenómeno que pase". Con estas palabras, Joseph Gelmis prologa su libro "El director es la estrella", que incluye reportajes a 16 realizadores internacionales. Dividido en tres partes, la primera —Los intrusos— ubica en Más allá del underground a Jim Mc Bride, Brian de Palma y Robert Downey, y en Con su dinero y a su manera, a Norman Mailer, Andy Warhol y John Cassavetes. La segunda parte, La experiencia europea, reconoce a Los independientes desaprovechados como Lindsay Anderson, Bernardo Bertolucci, y a Las escuelas de cine socialistas, con Milos Formain y Roman Polansky. La tercera y última parte se refiere a Los agentes libres dentro del sistema, con dos subdivisiones: Los directores de transición (Roger Corman y Francis Ford Coppola), y Los independientes con "músculo" (Arthur Penn, Richard Lester, Mike Nichols y Stanley Kubrick). Lo que sigue es una selección de preguntas y respuestas del capítulo dedicado a Richard Lester, publicadas con permiso especial de Editorial Corregidor, distribuidora en Argentina de Editorial Anagrama, de Barcelona.

GELMIS: Cuando hizo usted el primer film publicitario?

LESTER: Lo hice unos dos meses antes de empezar mi primer largometraje, *It's Trad, Dad*. Justo mientras estaba en conversaciones para la realización de esa película, hice mi primera serie de anuncios. Ganaron aquel año el Premio Mundial a los mejores anuncios, en Hollywood. Pero la televisión comercial inglesa los prohibió, porque los consideraron demasiado violentos. Eran sobre niños, pero estaban hechos de una manera demasiado naturalista, y eso no se permitía en aquellos días.

G.: Puesto que en aquellos tiempos, aparentemente, era difícil encontrar trabajo en el cine, ¿cómo se las arregló usted para dirigir *It's Trad, Dad*?

L.: Alguien había visto *Runnig Jumping, and Standing Still Film* y otro cortometraje que yo había hecho, un film-piloto de televisión de treinta minutos, que se llamaba —Dios me perdone— *Have Jazz, Will Travel*, que era una mezcla de técnicas documentales y jazz moderno. Mi manera de tratar estos dos temas parecía haber interesado al productor. Quería a una persona que no se creyera un genio y que estuviera deseosa de tomar una sinopsis de veinticinco páginas, y hacer a partir de ella un largometraje en el plazo de tres semanas. Y eso es lo que hicimos. Era un musical popular que duraba setenta y tres minutos, y que tenía veintiséis

números musicales. Utilicé tres cámaras, y desde entonces he seguido utilizándolas. Cambiando los emplazamientos de la cámara tres veces durante cada número musical, y asegurándome que la luz principal siempre venía de la misma dirección para todas las cámaras, había conseguido en realidad nueve puntos de vista distintos para su actuación, tardando solamente una hora. Viniendo del campo de la televisión en directo, en que utilizábamos cuatro cámaras, parecía ser el procedimiento natural. Para ahorrar dinero, utilizamos un solo decorado y un cineclorama blanco. El decorado se podía cambiar de forma de diferentes maneras, como un rompecabezas chino. Tomábamos una banda tras otra y rodábamos cinco y seis secuencias cada día. Parte de la película se rodó en Nueva York. Viéndolo ahora, fue una experiencia de locos. No sólo recibí un salario minúsculo, sino que tuve que pagar mi billete de avión con mi propio dinero. Pero, por encima de todo, *It's Trad, Dad* recibí las mejores críticas que he recibido nunca en mi vida. Eran alentadoras, sin excepción, todas. La película había costado sesenta mil libras, y en el Tercer Circuito, que era un puñado de salas de cine pléyosas, en Inglaterra, recaudó trescientas mil libras en su primera exhibición. Por consiguiente, fue un completo éxito en todos los sentidos.

G.: ¿Qué circunstancias le llevaron a

dirigir *Yeah, yeah, yeah*?

L.: Había hecho *Rugido de ratón* para United Artists. Se realizó dentro de su tiempo y presupuesto. El productor de esa película había sido llamado por el departamento musical de United Artists para hacer una película rápidamente con Los Beatles, antes de que disminuyese su popularidad. Los Beatles, habían visto *The Running, Jumping, and Standing Still Film*, y les gustaba mucho.

G.: ¿Le resultó difícil mantener su personalidad y equilibrio, en tanto que director casi desconocido, al trabajar junto a super-estrellas como los Beatles?

L.: No sólo no eran super-estrellas, sino que United Artists nos encargó que acabásemos la película tan pronto como pudiésemos, porque pensaban que para junio de 1964 nadie iba a recordarles. Se pensaba que eran un fenómeno transitorio. Hasta que empezamos a rodar la película, cuando Los Beatles acababan de llegar de su gira por Estados Unidos, no fueron reconocidos como algo importante. Pienso que en la película había una combinación equilibrada de mi personalidad y de la de ellos, porque compartimos los mismos intereses, y nos gustaban y nos reíamos con las mismas cosas.

G.: Un crítico ha dicho de usted: "Los trucos son su concesión. A veces, deja que duren demasiado tiempo, y pierden su eficacia". Se refieren a *Socorro*. ¿Cuál es su opinión?

L.: Si esa es mi única concesión me siento muy halagado. Socorro tenía que ser como era a causa de lo que no podíamos permitirnos hacer con Los Beatles. No queríamos repetir a Yeah, yeah, yeah, así que no les podía presentar en una gira, en su trabajo. No les dejaban tener amigas, ni beber, ni fumar, ni hacer lo que realmente hacían en su tiempo libre. Por consiguiente, tuvimos que crear una historia que girase alrededor de ellos sin que lo pareciera. La cámara tenía que ser la estrella de la película. Y tenía que ser una película enormemente condescendiente. Espero que mis concesiones fuesen lo suficientemente entretenidas. Me gustaría que no se considerase que mis otras películas están hechas con concesiones. Pienso que lo que ha ocurrido es que los críticos han dicho que utilizo trucos y que soy tramposo a causa de las películas de los Beatles, y desde entonces buscan eso en todas mis películas y siguen diciendo: "Es un tramposo". Pero lo cierto es que la mayor parte de lo que llaman estilo es simplemente resolver problemas, quitarse problemas de encima. Se utilizan los cortes únicamente porque una toma no acaba de funcionar. El corte de plano es un intento "a posteriori" de corregir errores, un intento de añadir o quitar algo que se debía haber hecho de otra forma.

G.: Qué tipo de problemas tuvo que solucionar en la realización *El Knack*?

L.: Era una obra de teatro de un solo decorado que queríamos trasladar al cine. No había visto el montaje escénico (por lo general, no veo las cosas en su versión original, si puedo evitarlo, porque no quiero que me influyan irrevocablemente). Sabíamos qué era lo que nos gustaba en *El Knack*, pero no estábamos demasiado seguros de cómo traducirlo. Así que empezamos a quitar casi todo lo que pensábamos que se podía eliminar de las convenciones escénicas, y escribimos una historia completamente nueva, basada en algo del espíritu de *El Knack*. Después, lentamente, versión tras versión —y Charles Wood a regañadientes escribió siete guiones— íbamos volviendo otra vez a la obra de teatro. Nos dimos cuenta de que no podíamos pasarla por alto, y de ese modo encontramos lo que nos gustaba de la versión original de *El Knack*.

G.: ¿Qué importancia da usted a la palabra de sus películas, en relación con las imágenes?

L.: Siempre veo las cosas antes de oírlas. Estoy formado visualmente. Me gusta la pintura. Aún así pienso que se debe conceder la misma importancia al diálogo, aunque no sea necesario que esté sincronizado con las imágenes. Me gustaría poder cambiar de lugar el diálogo, dentro de la película, de manera que no resultase ser únicamente teatro ilustrado. Y, por lo tanto, las voces no tendrían que salir siempre de

las bocas de la gente que aparece en la pantalla. O, si lo hacen, no tendrían necesariamente que aparecer en el mismo instante de la acción en que fueron grabadas. El sonido es tan importante como las imágenes, porque estamos en los años 60 y no en los años 20. Pero, resulta agradable ser capaz de emancipar el sonido, de modo que no corresponda absolutamente con la imagen visual. Porque, de ese modo, parece existir una oportunidad más para crear un margen más amplio de efectos.

G.: Me intrigó su utilización del sonido de *Petulia*. ¿Le importaría explicar cómo lo hizo en su película?

L.: Fui a San Francisco, con Charles Wood, unos dieciocho meses antes del comienzo del rodaje. El hizo un guión esquemático basado en lo que habíamos visto. Era una especie de interpretación libre del material que nos habían dado, la novela original y un primer guión que habían hecho en América. Basándonos en una larga serie de anotaciones —referentes a localización de lugares para rodar— adaptamos el guión de una manera muy libre, con lo que habíamos visto, las expresiones que habíamos oído, las frases del diálogo que eran interesantes, lugares que poseían cualidades poco comunes, tanto para mí, que llevaba quince años lejos de América como para él que no la conocía. Luego, durante todo el año siguiente, trabajamos con un escritor americano, trabajamos con un equipo americano, y tratamos de equilibrar nuestras primeras impresiones de asombro con las de alguien más acostumbrado a todo eso. No elegimos San Francisco, en lo más mínimo, porque existiese afán de sensacionalismo asociándolo al movimiento hippie, ya que entonces, cuando hicimos la elección, no se había manifestado aún. De hecho, la razón de elegir San Francisco fue muy distinta. El libro estaba ambientado en Los Angeles. Pero yo pensaba que Los Angeles, para un observador extranjero, la misma ciudad era tan poderosa y tan sugerente, tan llamativa, que pensé que relegaría demasiado a los personajes a un segundo plano. En segundo lugar, yo sentía que el tipo de gente que no habíamos conocido en San Francisco la primera vez que fuimos, para buscar localizaciones y empezar los tratos para la película —gentes que habían abandonado la vida agitada de Nueva York y Los Angeles, que estaban un poco a la defensiva, tranquilos y amables— era bastante parecido al tipo de gente que yo quería que apareciera en la película. Sus costumbres, su norma de conducta, parecían corresponder con las de las familias de *Petulia*.

G.: ¿Cree usted que podría hacer una película viable "sin palabras", con unas pocas escenas fundamentales dialogadas?

L.: Sí. Pero yo no quiero quitar palabras de mis películas, porque nos pa-

samos el día incordiándonos unos a otros, con palabras. Y, por supuesto, si se quiere ser realista, una película sin palabras es tan irreal como una película en blanco y negro. Existimos en color. Y existimos hablándonos unos a otros. Y, generalmente tratamos de reaccionar ante sentimientos y situaciones con palabras, aunque no mediante la técnica teatral de emitir juicios. El empleo que puede construir todo un ambiente de trivialidades, si es necesario, y aún así expresar un sentimiento claramente definido.

G.: Puesto que desea que el público que ve sus películas viva y sienta lo que están sintiendo sus personajes, en lugar de expresarlo explícitamente, ¿piensa que sus películas son más viscerales que intelectuales?

L.: Sí. Ciertamente, no preparo mis películas de una manera intelectual. Y si no lo hago así, sería muy extraño que resultasen ser intelectuales.

G.: ¿Hacer cine le resulta agradable, aburrido, enloquecedor o doloroso?

L.: Todo menos aburrido. Es desde luego, doloroso, es enloquecedor, desde luego. Es muy apasionante. Nunca he encontrado que sea divertido. El verdadero día de rodaje es un auténtico infierno. Trabajar con cien personas que te observan, diciendo: "Ven, Socorro, enséñanos algo, tú eres el que más dinero ganas", es una cosa aterradora para hacer un día tras otro. Físicamente es agotador, porque tienes que contagiar a cien personas de tu propio entusiasmo con el fin de que la película funcione. Tienes que vivir mil historias con los técnicos y con los actores, para que se sientan felices. Y al final de todo eso te sientes —me siento— lleno de dudas y sin tener la más mínima impresión de estar seguro de saber lo que estoy haciendo. Ver el copión es una experiencia muy dolorosa, porque te confirma que has cometido los errores que pensabas que habías cometido. De hecho, no me gustaría ver una película rodada por mí hasta que estuviese definitivamente terminada. Porque siento la inclinación de pasar todo el día siguiente a haber visto algo mal rodado tratando de corregirlo inconscientemente en el nuevo trabajo que estoy haciendo, en lugar de tomar el nuevo trabajo tal y como viene. Trato de evitar lo que hice mal el día anterior.

G.: Alguien ha descrito el trabajo de director de cine como el mejor trabajo del mundo. ¿Qué piensa usted de eso?

L.: Estoy de acuerdo. Siempre que se le permita todo lo que quiera hacer. Pienso que puede ser uno de los trabajos más frustrantes del mundo si se está bajo la desagradable influencia de alguien que tiene más poder que el mismo director. Puede ser un productor, o una estrella, de cuyo nombre depende la financiación de la película. Pero un director que trabaje bajo circunstancias óptimas está en una situación muy, muy, muy, afortunada, porque es un dictador no belicoso.

LA MA DRE MA RIA

PARA UNA FICHA TECNICA

DIRECCION: Lucas Demare. Libro: Roa Bastos y Lucas Demare. MADRE MARIA: Tita Merello. ABOGADO: José Slavin. PANCHO SIERRA: Federico Wolff. CARMELA: Mara J. Demare. DIODINA: Patricia Castel. JOSEFA: Marta Gan. RUFÁ: Isabel Ciosa. PEDRO: Itacar Jali. SRA. DE BASTARRICA: Alejandra da Pasano. MARTINCITO: Marcelo José. DR. ANGELERI: Fernando Labat. ANGELO INGLESE: Horacio Nicolai. JUEZ ESTEVEZ: Juan Carlos Muñoz. CINTIA: Diana Ingro. FULVIO: Hugo Aranda. FEDERICO: Héctor Cauce. DONATA: Tina Serrano. SILVINA: Sacha Varo. HIPOLITO YRIGOYEN: Onofre Lovero. COCHERO: Rey Charol. EDUVIGES: Sara Bonet. ILUMINACION: Aníbal González Paz. ESCENOGRAFIA: Saulo Benavente. MUSICA: Pocho Leyes.

Mediados de Abril de 1974. En una callecita de San José de Flores, cerca de la Avenida Directorio, gauchos y vigilantes se cruzan, se saludan, se unen en pequeños comentarios. Un pequeño grupo de gente está reunida, silenciosa y expectante, ante un balcón. Mirando por él, se ve una oficina de otro tiempo, el jespacho de un comisario de otros tiempos, de allá por el 900. De pronto, por un corredor lateral, cruza una figura familiar; una mujer que acaso uno crea recordar de estampitas. Una mujer con largo vestido blanco y amplio. Tiene todo el carisma de las figuras mitológicas. "A veces la personalidad no llega a identificarse con el personaje. Tita Merello está haciendo de la Madre María pero es siempre Tita Merello", puede decir la increíble Tita, como la llaman todos, y sin embargo hay algo que la hace ser la Madre María, acaso ese gesto, ese interés por ver que repartan sánquiches para todo el equipo de filmación, para que nadie se quede sin su coca-cola. Quizá porque a Tita ese personaje la hace sentir "muy solidaria con el ser humano ser generosa, aunque —con altiva humildad— no todo lo que debiera ser". Acaso porque "ser actriz es un oficio, con un nombre muy lindo pero que da un gran trabajo". Un trabajo con esperas, con repeticiones, con memoria. Por eso no quería sober nada de una "interviu". Tengo mucho texto". Pero la Madre Ma-

ría está allí comenzando a ser imágenes. Y Tita Merello es su imagen tal vez como una "cosa tejida por Dios". Porque, ese papel, "estaba destinado para mí y fue para mí... nadie reemplaza a nadie, nadie ocupa el lugar de nadie".

Allá por los años 60, el productor mejicano Sergio Kogan, se había interesado en la vida de la Madre María y planeó un film. El argumento lo trabajaron el paraguayo Roa Bastos, el tucumano Eloy Martínez y el porteño Héctor Grossi. Había hasta un director elegido: David José Kohon. Y una actriz: Rosita Quintana —mujer del productor. Pero, acaso, como piensa Tita Merello el destino trabajaba para ella, para que ella fuera la Madre María.

Además, claro, estaba "la repercusión de un nuevo film de Lucas Demare y Tita Merello, el director y la actriz que hicieron "Los Isleros y Guacho". O como dijo un actor de reparto: "Es el regreso de Tita al cine de categoría". Pero para Tita Merello es algo más: "una película cara, ambiciosa, penosa. Todos los días en exteriores y, físicamente, eso nos cansa mucho". Porque el film es ella. Ella, la Madre María, Tita Merello, de la primera a la última toma. Y, a veces, en medio del vehemente calor otoñal, tiene que andar con ropas pesadas, montones de ropas, antiguas y densas y realmente para eso "hay que tener ovarios".



Una voz rompe el silencio del juzgado; es el secretario, que dice: "Por orden de la Excelentísima Cámara se abre el proceso caratulado Provincia de Buenos Aires contra María Salomé de Subiza, alias Madre María... sobre delito de estafa y ejercicio ilegal de la medicina". Así comienza la película. Esas son las primeras palabras que se escuchan. Una propuesta institucional que va a permitir una vida, la historia de una vida y de una causa mesiánico religiosa. La plasmación de un mito de salvación en los sectores más pauperizados. Y que hoy esta inscripto en Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto con el nombre de *La Fe en Dios y la Religión de Cristo, por la Madre María*.

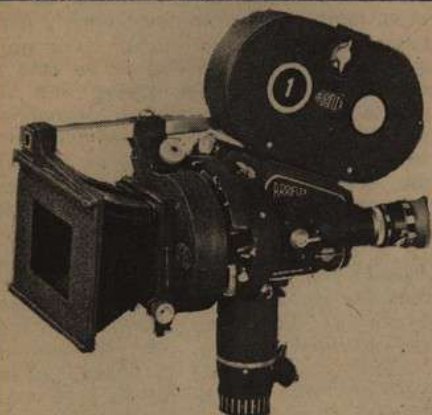
Y si bien la Madre María llegó a la Argentina como María Salomé Loredo y Otaola, allá por 1869, en plena época del "loco" Sarmiento, cuando apenas tenía 14 años, el film se inicia, cronológicamente, mucho después; en 1890, en 1891, en 1900, en 1901, en 1940, en 1914-15-16, en 1927 (cuando comparece ante el tribunal) y en 1928. Es la

historia de su transformación, del pasaje de la vida social a la vida religiosa que deja atrás su casamiento con el estanciero y político José Antonio Demaría, con el que frecuentó núcleos donde sus participantes se llamaban Roca, Alem, Mitre, Alsina, Hipólito Yrigoyen, etc., y su segundo casamiento con el también acaudalado terrateniente y político Aniceto Subiza. El intermediario de esa transformación será Pancho Sierra, llamado "doctor del agua fría", chamán de larga fama en la Provincia de Buenos Aires. El le profetizará su destino, sus miles de hijos espirituales, su profesión de fe. Y, desde ese instante, luego de una profunda revelación mística, comienza sus obras de caridad y curación. Entrega cosas a los necesitados. Reparte su dinero entre los humildes. Habla con todos, se mete en todas partes. Su figura comienza crecer en influencia. Y esa influencia le crea seguidores y enemigos. Tay vez, porque ella indicaba una colectividad descontenta y oprimida, la esperanza y la posibilidad de un paraíso a la vez sagrado y profano, datos que muestran un trasfondo político y social, una

oposición al poder establecido y una nueva vía de redención. Muestra una forma primaria de solidaridad social, un modo apaciguado de negación, de rebeldía, ante lo establecido. La adaptación ante un país que cambia, que vive revoluciones y revueltas, progresos y retracciones. Y donde la fe permite saltar barreras, estratos sociales y alcanzar la curación.

La tumba de la Madre María muestra la veneración que aún hoy se mantiene. Diariamente es cubierta de flores. Y, un film que exponga primariamente los determinantes de ese fenómeno popular, que muestre la generación de lo sagrado a nivel humano, es ya inquietante. Propone un interés inicial: el de algo que —próximo o distante— nos atañe y nos muestra. Cuando, finalmente, le pregunté a Tita Merello qué le gustaría que dijera de la película, me dijo: *me gustaría que la viera y que después dijera de ella lo que quisiera pero sinceramente*. Una propuesta que todo film que se aproxime a los hechos colectivos de nuestro país se merece.

M. S.



**CINE
CENTER
vende**

AURICON PRO 600

2 chasis 120 m. Lente Angénieux x 12 A 120.

ARRIFLEX 35 IIC.

BOLEX R X CHASIS 120 m. MOTOR

BATERIA Lente Angénieux 12 A 120 mm.

BEAULIEU R 16 "AUTOMATIC"

LENTE Angénieux 12 A 120 mm.

PELICULA VIRGEN TODO TIPO

LAVALLE 1910

TEL. 40 - 6963



RENAN: la hora del cine

Los y las oficinistas del edificio de Florida 234 casi esquina Sarmiento estarán alborotados. Desde hace dos semanas, los ascensores son frecuentados por ciertos rostros conocidos del espectáculo nacional: Héctor Alterio, Luis Brandoni, Ana María Picchio, Carlos Carella, Antonio Gasalla, Walter Vidarta, Hugo Arana, Aldo Barbero, Sergio Renán... Otras veces, claro, los amantes compañeros de viaje son más ignotos; gente grande, que habla de focos y cables; jóvenes que hablan de tomas y panorámicas; señoras que hablan de plata y vestuario... Todos sin embargo, bajan en el quinto piso —el ascensor no va más allá— y después suben unos metros por la escalera. Allí, en ese sexto piso, funcionaban hasta hace poco dependencias de Gath y Chaves; ahora en los amplios ambientes quedan todavía algunos muebles y otros objetos, pero los vendedores han desaparecido. Kafkiano, se apresuraría a decir alguno respecto de ese paisaje. Sí, tal vez, pero seguramente el ámbito que necesitaba Sergio Renán para las escenas de la oficina de *La tregua*, la película con que debuta como director. Justamente, al lado de las ventanas que dan a Florida, donde se filma para aprovechar la luz natural, Renán ha hecho instalar escritorios, armarios, archivos y otros detalles característicos de una oficina tipo. Asediando esa escenografía, hay cámaras, micrófonos, luces, que ya la están transformando en un elemento de ficción.

DE LA LIBRERÍA A LA PANTALLA

La hermosa novela del uruguayo Mario Benedetti cayó en manos de Renán de manera fortuita. Una noche, ya hace varios años —evoca—, volvíamos con Gasalla de jugar un partido de fútbol para Actores. Ibamos por Corrientes, y al pasar por una librería, el Negro me indicó el libro. Le dije que no lo había leído, y entonces el Negro se metió en el negocio, compró el libro y me lo regaló. Para Renán, esa lectura fue una revelación. Y una obsesión, que lo persiguió hasta que pudo consumir una versión

para su ciclo *Las grandes novelas*, que salía por Canal 7. Si el canal oficial tiene poco público, por lo menos el que vio *La tregua* posee un excelente recuerdo de la emisión, y en particular de Alterio, que interpretaba el personaje principal. A comienzos de este año, Renán llegó a un acuerdo con las nuevas productoras Tita Tamans y Rosa Zemborain —que ya se desempeñaban en nuestra industria como ambientadoras y vestuaristas— para la realización de *La tregua* en cine. A ese respecto, Renán aporta un dato interesante: no soy un tipo orgulloso, pero mentiría si dijera que no me sentí más que alegre cuando Benedetti —que en Montevideo había visto la adaptación para TV— aceptó que la hiciéramos en cine. Digo esto, porque Benedetti ya había rechazado seis proposiciones similares. Otro motivo de euforia para Renán fue la ejecutividad que las noveles productoras demostraron para contratar al elenco de *La tregua*: A las pocas horas de que se completó la lista de nombres —refiere Renán— los contratos estaban hechos y pagado el depósito respectivo en Actores. Algo insólito en el cine argentino ¿sabés?

Teniendo la lista de nombres a la vista, uno advierte que Renán pidió lo mejor y se lo dieron (lo que, entre otras cosas, es signo de solvencia económica): además de los ya mencionados Alterio, Brandoni, Picchio, Carella, Gasalla, Vidarta, Arana y Barbero, aparecerán en el film Marilina Ross, Juan José Camero, Cipe Lincovsky, Oscar Martínez, Lautaro Murúa, Osvaldo Terranova, China Zorrilla, el mismo Renán y Graciela Borges en una participación especial. También en los rubros técnicos Renán se mostró pretencioso: por ejemplo, Juan Carlos Desanzo (que iluminó, entre otros films, Juan Moreira y Heroína) dirige la fotografía, Aníbal Libenson es el sonidista, Oscar Souto efectuará la compaginación, y escribirá la música Julián Plaza, un formidable compositor (Danzarín y Nostalgico, para citar sólo dos de sus tangos) e instrumentista de música típica, que tocó con Troilo y Pugliese y ahora integra el Sexteto Tango. Por lo menos un

aliviado en el presupuesto del film fue que sus productoras, obviamente, se encargaron de diseñar el vestuario.

LA VIDA EMPIEZA A LOS CINCUENTA

En el texto original, *La tregua* transcurre en Montevideo, Uruguay, hacia 1960, año en que Benedetti publicó la novela. Para llevarla al cine, la periodista Aída Bortnik y Renán redactaron un guión que muda la acción a la capital argentina, se ubica en la época actual y, lógicamente, cambia de nacionalidad a los personajes. Estas modificaciones no hacen a la esencia de la obra, tanto porque montevideanos y porteños nos parecemos mucho, como porque su núcleo argumental no se cife a determinada geografía, posee una vigencia universal. Personaje primordial del drama es Martín Santomé un hombre cincuentón, viudo, padre de tres hijos, que lleva una vida sin sobresaltos ni emociones entre su casa y el rutinario empleo en una oficina, hasta que conoce a Laura, una nueva compañera de trabajo, 25 años menor que él, e inicia con ella una profunda relación amorosa. Martín va descubriendo, entonces, que su existencia cambia, que renacen sus esperanzas, que está dispuesto a seguir una vida menos segura pero más intensa. Pero *la tregua* que la rutina y la soledad le dieron concluye bruscamente: Laura muere, cuatro meses después de que Martín y ella se vieran por primera vez. Nuevamente Martín se ha quedado solo, pero ahora su soledad es más dolorosa, porque demasiado tarde ha tomado conciencia de la vida que hubiera podido vivir.

Una historia trágica, y más que por la muerte física de un personaje, por la muerte en vida de Santomé ¿Por qué la filmó Renán? Por lo que quiero a Santomé —explica Renán, en un alto de la filmación— y, a través de él, a todos los tipos que se le parecen, a todos los tipos cuyos destinos pudieron ser otros. Al margen de lo que puede ser la anécdota precisa de *La tregua*, todo lo que supne tener claro acerca de:

destino, de la muerte y de un tiempo de vida preciso, que se cree que se vive y en realidad no se vive, al margen de todo eso, digo las implicancias paralelas son varias. Pero el motor que me hizo filmar La tregua es mi amor por un tipo que pudo ser otra cosa, que no pudo serlo porque las cosas están hechas para que no lo sea, que no comprendió a tiempo. Los demás personajes funcionan a manera del contexto en que se mueve Santomé: están los que se resignan con más o menos lucidez, los que no se resignan, los que molestan, los que sueñan en voz alta... En sabor a miel, siento adhesión a los personajes no sólo porque son pobres, sino porque a esa condición agregan su condición de "distintos". El esquema se reproduce en La tregua. En un universo de sumergidos, donde la gente se resigna con mayor o menor lucidez, un tipo que no se resigna, jode. Ese tipo no se resigna no a partir de una ideología clara, sino a través de otro tipo de elección; soñando ganar el Prode, haciéndose homosexual... se reproduce el fenómeno de la hostilidad, del rechazo: que esos tipos no jodan, porque esos tipos sueñan en voz alta.

¿APRENDER CINE EN UN INSTITUTO? ¡NO!

Siete semanas en total demandará a Renán y su equipo el rodaje de La tregua. Podrían haber sido más, si el director no hubiera tenido el tino de ensayar, durante un mes antes, con los actores. Los beneficios se advierten durante la filmación: los intérpretes dominan a sus personajes, sus gestos, sus palabras, y con un ensayo antes de cada toma les basta para recordarlos. Se respira entonces un clima tranquilo, sin gritos ni nervios y con muchas bromas entre toma y toma. Y si las cosas no anduvieran bien alguna vez, si un actor se equivocara tan frecuentemente como Valentina Cortese



FILMAR Y VER

en La noche americana o el repentino paso de una nube alterara una toma, allí están la calma y la suavidad de Renán para continuar la tarea sin crispamientos. Entre la dirección de actores en teatro (el fuerte de Renán) y la dirección de actores en cine, hay —opinan algunos— varias diferencias. Renán no está muy de acuerdo. Mi punto de partida en cine y en teatro es el mismo, afirma. Esos actores interpretan seres humanos con conflictos que deben expresar y que yo tengo que infundirles. En la tregua, el verdadero trabajo interpretativo fue el trabajo previo a la filmación. Ahí yo ensayé como si pusiera en escena una obra de teatro. Ya en la filmación, la diferencia es que los actores se ven obligados a interrumpir constantemente su trabajo, lo que puede perjudicar la "continuidad" del personaje. Como en mi film ellos han venido con un camino trazado y practicado, han integrado sus "continuidades" previamente, yo me dedico a recordárselas. "No, Fulano de Tal, fijáte que vos habías dado este tono". Y así por el estilo.

Esa misma imagen del director de cine como un hombre que va formando, en el interior de su cabeza, una larga cinta que es el film y a la que puede abordar por cualquier parte de su metraje, también la maneja cuando se le pregunta qué dificultades de lenguaje cinematográfico halló él, un tipo habituado a utilizar al lenguaje teatral, en la tregua. Muchas, pero vos sabés que todo lo técnico en cine lo aprendés en un día de rodaje o te lo indican los ayudantes. Yo aprendo todos los días en materia de cine, sí, pero creo que la mejor potencialidad de un tipo que dirija cine es tener una imaginación activa y ser riguroso con la continuidad. Tenés que tener la película, acá, en la cabeza, como un libro abierto... Además, yo tengo una convicción para mi cine: lo que cuento, la gente tiene que sentirlo como yo. Siempre debo mostrar lo que se debe con la cámara para que la historia llegue como yo quiero que llegue. Y citó a Bertolucci, cuando explicó que él para "aprender" la escritura cinematográfica, prefiere ver películas en los cines antes que estudiar cine en una academia.

SERVIDUMBRE, PODER Y OTRAS INTOXICACIONES

Después de seis direcciones teatrales —Las visitas, La vuelta al hogar, Las criadas, Victor o los niños en el poder, Casa de muñecas y ahora Sabor a miel— y de 43 puestas para Las grandes novelas, Sergio Renán puede rastrear cuál en la constante entre las obras que elige, cuál es el tema que subyace tras temas tan diversos. No quiero ser categórico —se precave—, porque sé que en muchas de las piezas que se hicieron en Las grandes novelas esa constante temática no aparecía. Pero si estoy seguro de que entre todas las obras que monté en teatro había algo en común: el tema de la servidumbre y el poder. ¿Y

eso también podrá leerse en La tregua de Renán? Con toda precisión. El de la tregua es un universo de sumergidos, y el poder es un sistema que determina formas de vida sin demasiadas elecciones para quienes viven esas vidas, sin libertad, sin magia. Eso es servidumbre. Reconozco que mi perspectiva de la servidumbre tiene un fundamento filosófico más que político, y eso puede deberse a que, después de muchos años de militancia política, ya no creo en las soluciones políticas, porque no creo en las soluciones totales. Renán no es, sin embargo, tan escéptico como para suponer que el significado de sus puestas no "aporta" nada al espectador. Creo que nuestro tránsito por el mundo, el mío al menos —reflexiona—, debe servir para darle a tu trabajo el nivel de testimonio. Yo encuentro como una necesidad constante el testimoniar mi odio a la opresión desde la perspectiva que entiendo como menos esquemática: la de denuncia de todas las formas de opresión que habitan en el hombre, de cómo la menor posibilidad de ejercer esa opresión es muy aprovechada. Y por lo mismo, siento que mi testimonio implícito tiene que ver con la carga de adhesión que experimento por todos los oprimidos en todas las formas en que se pueda estarlo.

Dijo, y con un guiño cómplice volvió a la filmación. A pesar de tanto trabajo, Renán es un tipo feliz: aunque recién ahora sus nervios le hayan permitido ver completa Sabor a miel, aunque razones comerciales le hayan impedido filmar La Tregua en blanco y negro. Y es feliz no sólo porque La tregua ya tiene fecha de estreno —entre fines de agosto y comienzos de setiembre—, porque "sale" por el importante circuito Coll y porque ya se lo palpita —junto a La Patagonia rebelde, Boquitas pintadas, La Mary, y la Madre María— como una de las películas nacionales más codiciadas —y de seguro éxito— de esta temporada. Tiempo hace que ansiaba estar del otro lado de la cámara, y escucharse a él mismo ordenando ¡filmamos!, ¡silencio!, ¡acción!, ¡se copia! Y por eso, porque lo consiguió, también está feliz.

A. E. O.

vendo
CAMARA ECLAIR
16 mm - Chasis 120 metros
BLINDADA - SINCRONICA
Zoom 12-120 mm
Equipada
T. E. 244-7947 - 15 a 20 hs.

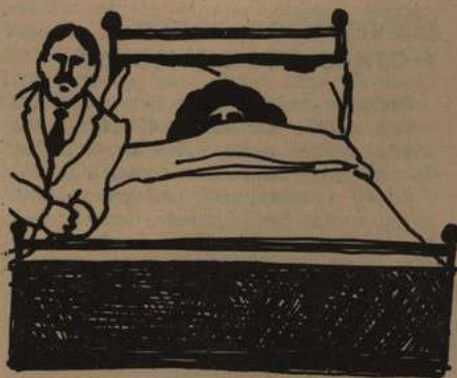
LOS AVANCES DEL

Del cine erótico (*Filmar y Ver*, N° 5), pasamos al pornográfico. Hay que reconocer que son escasas las muestras de cine erótico que llegan a estas playas, algunas debidamente cercenadas, justamente en su erotismo. Pero de cine pornográfico, a decir verdad —y exceptuando las pelucitas que circulan particularmente—, no se conoce nada de lo que se exhibe libremente en muchos países. La pornografía asumida como tal, es considerada un género por los expertos y un espléndido negocio por los productores. El espectador argentino sólo puede enterarse de las andanzas del "porno" a través de la información que llega del exterior. De ahí la publicación de esta amena nota, firmada por Claude Beylie y publicada por ECRAN 73, publicación francesa especializada dirigida por Marcel Martin.

Un productor lo confesó sin vueltas, hace ya algunas semanas, ante las cámaras de la televisión francesa: el único género capaz de triunfar hoy y del cual comienzan a descubrirse las enormes posibilidades, es el pornográfico.

No se trata del film liviano, el meramente sugestivo que no pasa de algunas más o menos discretas alusiones, sino el género pornográfico definido, donde se llama al pan pan, y donde se muestra la acción en primer plano, con actores solos o acompañados. Es verdad que un vistazo sobre la evolución de las salas cinematográficas, tanto en el extranjero como en Francia (sin hablar de la censura en este país), y sin referirnos a la frecuentación del Mercado del Film en Cannes, verdadera feria del sexo, parecería dar la razón al crítico mencionado. El "porno" no es un género ilegal o clandestino; se exhibe orgullosamente sobre las pantallas, prolifera, corrompe poco a poco todas las estructuras "sanas" de la industria del film. Se hace actualmente "porno" psicológico, porno de terror, de dibujos animados, etc. Sólo falta el "porno" religioso, pero estamos seguros que llegará.

Sin duda, el film "sexy" ha tenido sus antepasados, casi tan viejos como el cine de Lumière. Desde comienzos de siglo, se hacían fotografías humorísticas del tipo "Las encamadas de la casada" y el catálogo "Pathé", de la época, proponía innumerables "escenas de tono subido". En los Boulevards, no hace mucho, el paseante podía, dejando una moneda en la ranura de un viejo kinetoscó-



Esta atacada de redundancia: hace una película porno la dejó de cama.



Confieso padre que en un momento de tentación le pedí a los reyes que me trajeran esa bicicleta que me contó mi prima la loca que había visto en una película puerca.

pio, deleitar ampliamente su vista. En los años treinta, en Francia, la industria del "film de burdel", limitada generalmente al cortometraje, comenzó a florecer; se pudo ver en abril último, en la exposición de cine Créteil, un ejemplo representativo de esta serie: "La Nueva Secretaria", breve historia rica en sabrosos gags, como aquél de la dactilógrafa en traje de Eva escribiendo a máquina con frenesí, mientras su patrón, al mismo ritmo, hacía sus cosas... Este género tenía sus convenciones, su ritmo propio, su mano de obra calificada (una de sus estrellas más solicitadas respondía entonces al nombre ambivalente de Dominique), quizá sus clásicos (*Vicios* en 1938), pero su difusión era, por definición, lo más confidencial posible. En Cannes nos fue mostrado un interesante montaje de estos "incunables", establecido por desgracia a partir de colecciones incompletas, *History of The Bene Movie* (Historia de la película azul), de Alejandro de Renzi, que da una idea bastante aproximada de la evolución del libertinaje desde 1915 hasta nuestros días.

Hacia 1950 se encuentra en los Estados Unidos de América un arquetipo: "Smart Alec", con Candy Barr, que conocería un nivel más o menos normal de distribución. Un nuevo paso adelante se daría unos años más tarde, con "Flaming Creatures", de Jack Smit (1963), film subterráneo llenos de desnudos y pederástico, que obtiene un premio en Knokke-le-Zoute. Este es el punto de partida de toda una producción de "desnudos" en serie.

CINE PORNOGRAFICO

Seguirá Europa, con pseudo film-encuestas, principalmente alemanes y escandinavos, donde bajo la apariencia de reportajes sociológicos, se fornicaba con alegría al calor de las lámparas cinematográficas... "491" y "Soy curiosa" de Vilgot Sjöman, cristalizarán abiertamente esta "necesidad exasperada de gozar al máximo" que sucede a un puritanismo exagerado. Sadismo, zoofilia, escatología, vendrán seguidamente. En el límite de esta abundancia de erotismo "multidisciplinario", se encuentra el extraordinario "Why" (Por qué), donde las copulas descritas, científicamente, tienen que ver más con algo fantástico y mitológico que con la picaresca sexual. Mucho más inocentes, por comparación, aparecen "The love box" (La caja del amor), film británico, o "Astrología y Sexualidad", película alemana. En Japón, film del tipo de "Barrera de Carne, La muchacha de Yokohama" o "Akujo" van a invadir igualmente el mercado.

En Cannes, desde hace dos o tres años, una especie de "fesstival" paralelo, propone una amplia exposición de estos films, volviendo incómoda la tarea de

* Juego de palabras en francés: fesse significa nalga.

* Se refiere al lector francés.



Uno para cada día de la semana... Esta Blancanieve se cree que uno es un enano.



—No sabrá escribir a máquina ni hablar idiomas ni nada de contabilidad, pero se conoce de memoria todas las películas dinamarquesas.

FILMAR Y VER

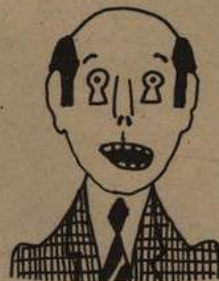
quienes se oponen a la evolución de las costumbres (son numerosos, a juzgar por la cantidad de gente preocupada por el tema). El año pasado hemos visto "Mona", historia de una doncella poco puritana que hace todo, absolutamente todo lo que se puede imaginar para lograr la satisfacción íntima de sus "partenaires" de ambos sexos. Se podría agregar "Adulterio para diversión y provecho", trampa muy audaz referente a la semana amorosa de un joven Don Juan, que destinaba el séptimo día no a un reposo bien ganado, sino a las relaciones intermasculinas.

Este año apareció "Sucedió en Hollywood", de Peter Locke, con Melissa Hall, Peter Branley y Flo Zeasily, cuyo número central es, en un ballet, las acrobacias de una "pin up" exhibiéndose sobre una bicicleta sin asiento pero con prolongaciones fállicas y manubrios penetrantes, que producen los efectos más extravagantes; también "Madame Zenobie", historia de una viuda alegre con un particular estilo para divertirse que se coloca desnuda sobre la tumba de su esposo bienamado, cual una Orfea lasciva, hasta sacarlo del reposo y llevarlo a gozar de las delicias terrestres; por fin, sobre todo, "Detrás de la puerta amarilla", de James, Artie y Adriana Mitchell, donde no sería nada que los actos amorosos se hagan entre tres personas, sino que hay una iniciación sentimental a las alturas de las misas negras, con erecciones en cámara lenta, geysers de semen colorado, y como número fuerte la esperada aparición de un hércules negro soberbiamente proporcionado, encargado de administrar la introducción final a una encantadora niña que ha pasado ya los asaltos de todas las batallas...

Se esperaba mucho de "Bananas Mécánicas", del cineasta francés Jean-François Davy, (Le seuil du vide: El umbral de vacío) curiosamente presentada en versión inglesa. Pero lamentablemente, estas bananas no harán tropezar a nadie: es erotismo a régimen...

Esperamos siempre el equivalente en largo metraje de "Underground again: deep throat", (garganta profunda) film precedido de una exagerada reputación, que presenta, se dice, el interesante caso clínico de una dama con el clítoris mal ubicado: se ha juzgado a nuestras salas demasiado delicadas para recibir este film, que parece ser un clásico del género.

Es necesario colocar en estas categorías un film de horror puro como es "Thriller" (sueco, dirigido por Alex Fri-

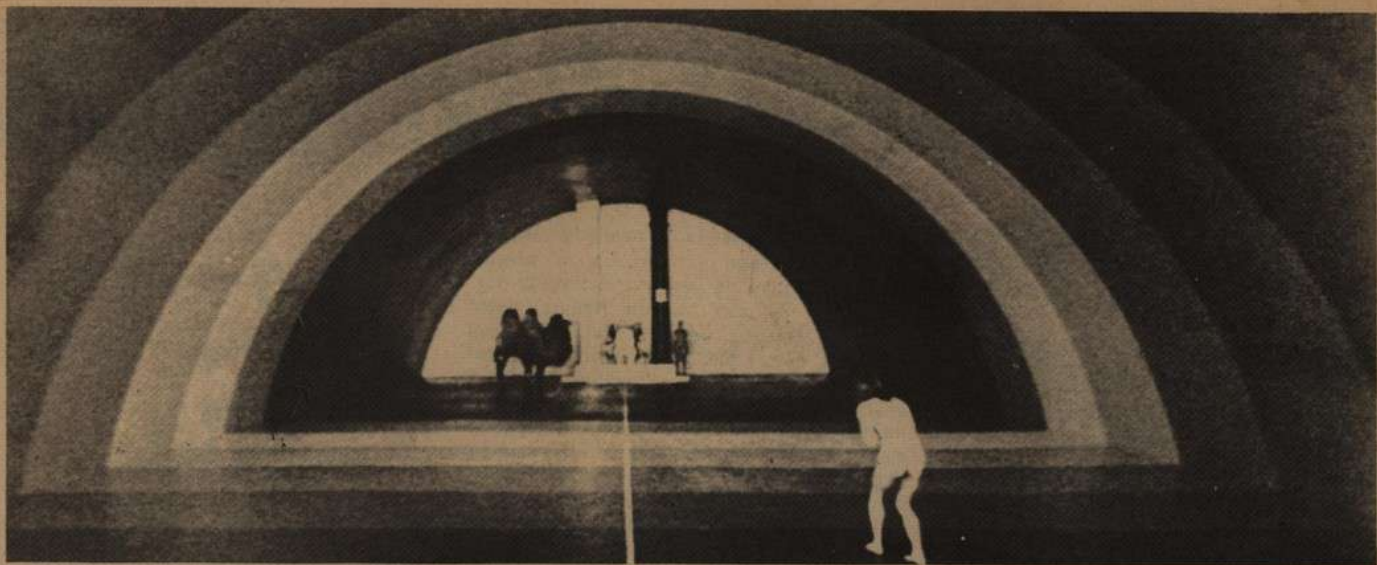


Yo he sido un aficionado de ese tipo de cine desde mucho antes que tuviera consenso y fuera público y notorio.

dolinski), que nos cuenta el atroz destino de una adolescente que se vuelve muda después de una violación, y sometida a muchas y delicadas operaciones, de las cuales la menor es una enucleación sin anestesia (¡ella se vengará haciéndoles cosas peores!) Y dónde clasificar el increíble film escatológico que es "Flamingo Pink", donde se ve a adiposas fierrecillas librarse a sus deseos de castración, defecación colectiva y coprofilia que relegan "La grancomilona" al rango de film familiar. La pornografía se une aquí con la simbología. Más poéticamente, puede también combinarse con el delirio gráfico, como en el exquisito ejemplo de "Blanca nieves y los siete perversos", corto metraje de animación de una truculencia gozosa, capaz de hacer retorcer en sus tumbas a Grimm y Walt Disney, quienes ciertamente no habían previsto que enanos inocentes pudieran un día librarse a tales desbordes (es la sexta versión "galante" del célebre cuento, y habrá seguramente otras). Detengámonos aquí. Oh lector que no pudes llenarte el ojo más que con algún seno parsinomiosamente develado por la censura, no envidies demasiado la suerte de los glotonos ópticos del Mercado del Film. Se parece un poco a ese amante al cual la llegada inesperada del marido obliga a encerrarse una noche entera, en el armario de perfumes de su querida y que, al alba, cuando por fin es liberado sale reclamando a grito pelado, un poco de m... Luego de tantos espasmos bramidos, gritos y frotamientos, uno se dice que existen todavía hermosos días para el pudor y las pasiones platónicas, incluso si los socráticos les disputan un poco las palmas. Es que Jean Renoir tenía razón: si uno va al cine nada más que para ver un señor y una señora debatirse en el lecho, mejor quedarse en casa. El amor, por lo demás y aún el erotismo, el verdadero, de La edad de oro a Un canto de amor, es otra cosa.

Claude Beylie

Página 23



La montaña sagrada

ALEJANDRO JODOROWSKY

EL APOCALIPSIS SEGUN EL AVE FENIX

—Fando y Lis fue el primer largo que terminé. La hice en fines de semana. Las autoridades mejicanas la presentaron en el Festival Internacional de Acapulco, sin darse cuenta de lo que hacían: provocó un escándalo que cambió la imagen del cine azteca, tanto que, luego la prohibieron. Sin embargo, me dieron permiso para exportarla. Como *El Topo* y *La Montaña Sagrada* se han vuelto famosos mucha gente quiere ver mi primer película, pero yo quiero hacer otras dos antes, y luego lanzarla como una curiosidad.

El *Topo* está realizada con gran perfección técnica, ¿Méjico cuenta con técnicos expertos?

—El cine mejicano está dedicado a hacer películas para el mercado nacional y centroamérica, por lo tanto los productores tienen que hacer películas como salchichas, sin importales la calidad. Ante esta situación nunca podría hacer nada bueno, pero encontré un socio fantástico, Roberto Viskin. No sé de dónde sacó el dinero. Comenzamos hacer películas pensando en el mundo entero, invertimos cuatro millones de pesos mejicanos, y todo el mundo nos trató de locos.

—Easy Rider, hecha con doscientos cincuenta mil dólares, revolucionó la industria norteamericana.

—Efectivamente, *El Topo* entonces costó trescientos mil y ahora ABKO, la empresa distribuidora de Los Beatles y los Rolling, compró los derechos pagando un adelanto de quinientos mil dóla-

res. Los latinoamericanos tenemos miedo al éxito. Creemos que no valemos. Se piensa que Rusia, Europa y Estados Unidos son los que cuentan con toda la técnica y que nosotros no tenemos nada. Pero tenemos un enorme desarrollo humano, todos somos unos Martín Fierros, llenos de defectos y con cualidades que nos permiten ganar una carrera sin la técnica ni los poderes políticos.

—¿Creés que el cine latinoamericano está floreciendo?

—Sí, pero mal. El cine latinoamericano cree que todos sus personajes deben ser tontos, no místicos, realistas, que todo su cine debe ser falso o exclusivamente político. Creo que la política es parte del mundo, una parte junto con el arte y la ciencia. Cualquier película exclusivista es una falsedad. Como reacción a esa limitación, creé en *El Topo* al personaje de un maestro, una mezcla de gurú e indio mexicano. Siempre se usa al mexicano como bandido, pero también puede ser maestro. En México, la poesía Nahuatl es tan valiosa como la budista-zen. En él la música peruana es tan importante como la tibetana.

—¿Cómo ves el cine y en especial de la actividad del espectador en nuestra sociedad?

—Comencé con el teatro porque creo que el teatro debe dar la iluminación como una misa. Lo mismo el cine. Es una actividad de contemplación activa. Los cines son templos y la película, el Libro Divino. Si Cristo viniera hoy haría películas, o TV. Porque es el medio de co-

municarse. Si los Apóstoles escribieron libros, fue porque en esa época sólo se escribían libros. Hoy hubieran hecho un noticioso con Cristo caminando sobre el agua. El cine no está podrido, parece estarlo porque se lo usa como una mera distracción-pasatiempo.

—Habría entonces que cambiar también la arquitectura de los cines. ¿Cómo construirías un cine de manera tal que cambie la actividad aislada y pasiva del espectador?

Un lugar de madera brillante, donde entrás sin zapatos, en ropas blancas absolutamente pulcras y te colocás en posición de meditación, inmóvil, viendo la película durante dos horas de concentración profunda. El cine debe ayudar a la iluminación interior. El espectador debe salir cambiado. Yo le pido al cine lo que la mayoría de jóvenes norteamericanos a la droga: la droga no es un fin, acaso un camino. Hay muchos caminos, como el zen, la intensidad de la vida o de la vivencia artística como el cine.

—En las salas cinematográficas, los espectadores permanecen pasivos e in-comunicados pese a estar los unos muy cerca de los otros. ¿Creés que hay que romper de algún modo con esta forma de ver un film?

Sí. Los espectadores tendrían que estar tomados de la mano. Nuestros mayores hacían el amor en la oscuridad, los jóvenes ahora ya no quieren besarse en la oscuridad, al contrario, cuanto más luz mejor, ¿por qué robar la felicidad co-

AUTOBIOGRAFIA OFICIAL

"Mis padres eran rusos.

Nací en Iquique, un pueblito de 2.000 almas en Chile cerca de Bolivia. Viví en sus desiertos por diez años.

Los chicos no me aceptaban a causa de que yo era "ruso".

Viajé a Santiago, capital de Chile, donde estudié filosofía y psicología.

Trabajé en un circo como payaso.

Actué en algunas obras y formé mi propio Teatro de Marionetas. Creé un Teatro de Mímica.

Viví en Santiago por diez años.

Los muchachos no me aceptaban a causa de que yo era "judío".

Fui a Europa y viví en París.

Durante este tiempo trabajé con Marcel Marceau y eventualmente fui partner. Escribí "La Jaula" y "El hacedor de Máscaras" para él.

Dirigí a Maurice Chevalier.

Fundé el Grupo Pánico con Francisco Arrabal y Roland Topor.

Realcé el Happening de las Cuatro Horas que fue aclamado como el mejor happening nunca hecho.

Viví en París por diez años.

Los franceses no me aceptaron a causa de que era "chileno".

Viajé a México donde dirigí 100 piezas (Ionesco, Arrabal, Strindberg, Samuel Beckett, obras clásicas, etc.).

Escribí tres libros.

Los mexicanos no me aceptaron a causa de que era "francés".

Me casé y tuve tres hijos y una hija.

Ahora vivo en los Estados Unidos donde terminé mi último film, "La montaña sagrada".

Los americanos piensan que soy "mexicano".

Dentro de diez años, viajaré a otro planeta.

Ellos no me aceptarán porque pensarán que soy "americano".

mo un ladrón? El misterio a plena luz.

—¿Concretamente, como ves esa iluminación en el cine Latinoamericano?

—Tratando de pensar en un mercado mundial. No contar problemas locales o personales, a no ser que correspondan a un problema universal. Hacer obras pensando en el mundo, conseguir los capitales e invertirlos. Nunca tuve dinero, sin embargo, siempre hice lo que quise. Cuando comencé a hacer *El Topo*, no tenía un centavo y hacía teatro para ganarme la vida. Siempre descubro maneras. Mantengo alrededor de doce personas además de la gente que trabaja conmigo, unas cien viviendo y funcionando con nuestra actividad.

—El *Topo* parte de una estructura literaria. ¿Cómo trabajaste el guión?

—Primero hice una historia de quince líneas, luego fue creciendo hasta llegar a un guión de unas cien páginas. Cuando tuve el guión comencé a viajar por México buscando los lugares; cuando los encontré, cambié el libro. Después busqué a los actores, que no son actores sino gente que encontré por el camino y volví a readaptar el guión. Durante la filmación y el montaje, también hice modificaciones porque pedía cosas imposibles: quería hacer una estampida de diez mil conejos que rugieran como leones. En todo Torreón, donde filmé la escena, sólo habían unos 300 conejos y entonces cambié el guión de nuevo y maté a los 300 conejos, conservando sólo a los 10 mas bonitos. Cuando terminamos la filmación, el pueblo comió los conejos, o sea que realmente tenés tu película cuando la terminás.

—Hablemos un poco sobre la masacre al comienzo de la historia.

El *Topo* es un personaje que llega y se encuentra en medio de una masacre. Viene del desierto con su hijo. Al llegar pasa junto a un árbol, que separa el desierto de la ciudad. Entra por el umbral vegetal al mundo y se halla inmediatamente frente a la masacre, como vos y yo y como todos los que hemos nacido en medio de una Guerra: las Mundiales, las de Camboya, Vietnam, Chile, y no sabemos por qué. El *Topo* quiere vengar esa masacre y se vuelve tan criminal como los criminales. Busca solucionar al mundo perfeccionándose espiritualmente y cuando lo logra se da cuenta que sólo se ha solucionado a sí mismo. Se enfrenta con los problemas de la humanidad y comienza así a luchar por ayudarla. Pero lamentablemente, ni los oprimidos ni los opresores están preparados y su ayuda sirve para la destrucción porque ha tratado de unirlos con amor, y fracasa dándose cuenta que el único camino es el del fuego, la extirpación de las clases opresoras como un cáncer.

—¿Se trata de volver a comenzar, de volver a la masacre?

—No de volver a la masacre, sino a la bondad del cirujano que abre una herida para volver a cerrarla. Jarry di-





El topo

Cine SIGLO XXI

Georges Sadoul:

HISTORIA DEL CINE MUNDIAL
(desde los orígenes hasta
nuestros días) \$ 179,20

Solanas y Getino:

CINE, CULTURA Y DESCOLO-
NIZACION \$ 24,00

Medvedkin:

EL CINE COMO PROPAGANDA
POLITICA \$ 16,00

XXI siglo veintiuno argentina editores sa

Córdoba 2064 - Tel. 45-7609/46-9059

jo que para construir, hay que destruir hasta las ruinas. Estamos siempre construyendo las ruinas, tenemos revoluciones lineales, cambiamos un estado de gobierno por otro exactamente opuesto, nunca nos decidimos a romper con las instituciones. El hombre que se puede regir a sí mismo, no necesita control, no necesita posesiones. Debemos reorganizar todo completamente, vivimos en edificios alienantes y en una arquitectura de criminales, con vehículos criminales, consumiendo productos venenosos. Debemos acabar con todo, pero no en el sentido de destruirlo para terminar con el hombre, sino para que el hombre puede vivir y dejar de asesinarsse a sí mismo.

—Vos proponés un regreso a la naturaleza: eso está en contra de lo que hacés ahora. Estás usando para El Topo o para La Montaña Sagrada una técnica altamente sofisticada.

—La estoy usando ahora. Pero puedo muy bien dejar de usarla. Que yo la use no significa que sea buena. Cuando termine con el cine, pues haré otra cosa. Tocaré un tambor, o haré dibujitos con piedras... Me gusta mucho por ejemplo que un país como China, de pronto termine con el arte y el misticismo de doscientos años. Eso no significa que no sean místicos o artistas, sino que simplemente, en este momento necesitan sobrevivir y entonces arte y mística se pueden esperar doscientos años. Para la eternidad, esa cifra no es nada. Si de pronto descubrimos que el genio, el hombre genial, es nocivo o superfluo, pues terminamos con el genio. Cualquiera puede ser un artista, un genio, un santo. No tiene que acumularse arte o inteligencia en una persona sino que debemos aunar actividades anónimas, no debemos tener nombres. Los chinos se llamaban Rayo Brillante del Sol, Seda Púrpura Maravillosa, cosas así. Una mujer, porqué no podría llamarse Pera, Mañana o Europa Aguabrilante. Debemos tener nombres así, bonitos y

cambiar cada día. Basta de cosas determinadas, modas siempre iguales.

—¿Cuál es la vuelta para continuar cambiando?

—Ser feliz. Abandonar las máscaras, vestir la no-ropa. Hacer una obra de arte de sí mismo, una obra andando por la calle. El arte no debe pertenecer a nadie, ni a mí ni a vos. Ahora aún nos pertenece, somos los últimos, pero en el futuro no, y entonces lo haremos con más gusto porque todo será más lindo cuando sea de todos. (pausa)

—En "El Topo", la acción sigue un curso desde un nivel propiamente cinematográfico —espacio, acción, grandes exteriores— y, lentamente, se vuelve cada vez más teatral: el espacio se cierra, los personajes se vuelven más grotescos, y luego terminan en un set.

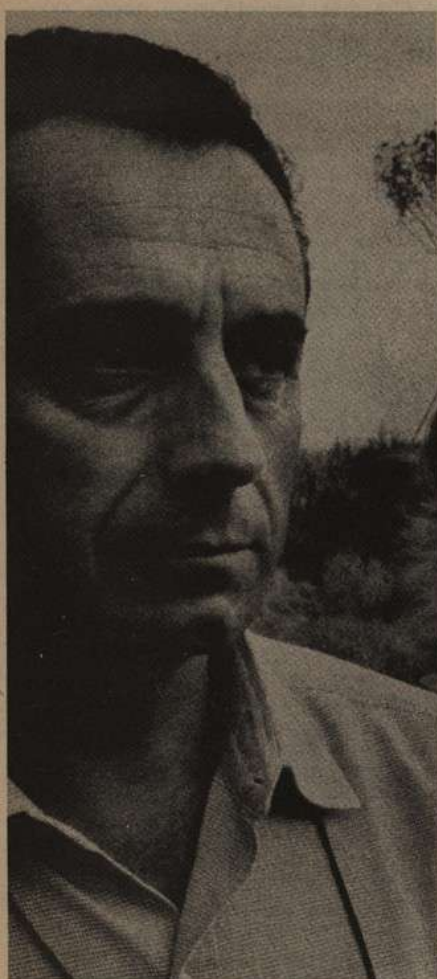
—Sí, es un set mostrado obviamente. Para mí la ciudad es un set y cuando mostré la ciudad, usé una vieja escenografía que había sido hecha para una película yanqui, y sin intención de ocultar que se trataba de un set. No regreso a lo teatral sino a la realidad. Como decís, nosotros vivimos la realidad no siendo lo que somos, no viviendo nuestra esencia sino nuestro autoconcepto, nuestro personaje fabricado. Yo creo que el teatro está en la vida, la vida está para nosotros cubierta de teatro, hay que sacar la vida del teatro, hay que salir a buscar la vida.

—Hablemos de "La Montaña Sagrada".

—A una montaña han llegado siete inmortales y un grupo de ladrones. Actualmente los ladrones son fabricantes de armas, grandes industriales y políticos, no es cierto? Entonces hacen una expedición para robar el secreto de la inmortalidad de los inmortales pero para poder robarles el secreto deben convertirse en sabios para batirse con los sabios. La historia trata sobre los bandidos que se hacen sabios para la lucha final.

J. C. K.





El nuevo film de Antonioni comenzó su vida como *Fatal Exit* (Salida fatal), un libreto original de Mark Peploe, que había sido colaborador de *Blow Up* y de *Zabriskie Point* y que estaba dispuesto a dirigir un film propio. Durante dos años Antonioni había planeado un tema distinto, *Technically Sweet*, que suponía expediciones al Amazonas, sitio que se presumió tan riesgoso que el productor Carlo Ponti finalmente vetó la idea y dio a Antonioni el libreto de Peploe. Primero Antonioni se resistió, pero el presupuesto del film era demasiado grande para confiarlo a un director sin experiencia, y por otra parte, él estaba obligado por contrato a hacer otro film para Ponti. Con alguna aprensión y apenas seis semanas de plazo, junto con cierta confusión sobre cuántas de las principales actrices del mundo estarían involucradas, partió para Alemania con Jack Nicholson y cambió el título del film por *The Reporter*, que gustó mucho a todos hasta que el departamento legal de MGM señaló que ya existía una serie americana de TV con ese nombre. Se convirtió así en *Profession: Reporter*, que no entusiasmaba mucho pero que quedó.

El tema del film se mantuvo en secreto, no tanto por contener los elementos de un film de suspenso (como también los tuvo *Blow Up*) sino porque todavía podía ser modificado. De acuerdo a su línea personal, Antonioni no quería verse sujeto a una narración fija, y toda sinopsis del film debía esperar hasta que él hubiera aprobado el montaje final. En términos generales, sin embargo, *Profession: Reporter* se refiere a un periodista internacional de televisión (Nichol-

son) había cambiado el empapelado de una pared, invisible como fondo de una escena, después de haber hecho ya tres tomas de ella. Este era el perfeccionista volátil de antes. Y sin embargo, contra toda previsión, no se habían producido batallas mayores, ninguna interferencia de MGM ni de Carlo Ponti, quien lo dejó librado a sus propios medios, y no se habían suscitado los problemas con planes de rodaje o con dinero que afligieron su carrera desde que hizo su primer documental en 1940. Simplemente hizo una película.

* * *

Encontré a Antonioni girando pensativo alrededor de Jenny Runacre, vestida de azul durante una prueba de vestuario. "No —dijo tristemente— éste no...". La muchacha del equipo, agitando perchas como mariposas de acero, ubicó una serie de vestidos posibles contra el mueble. Apareció un conjunto de pantalón y chaqueta, Antonioni pareció más feliz y todos desaparecieron dentro de una sala de montaje, que ventajosamente oficiaba como el set de un estudio de televisión, donde el último reportaje filmado de Nicholson es inspeccionado a la búsqueda de pistas (¿quizás un eco de *Blow Up*?). Cuarenta técnicos italianos llenaban la habitación. Pregunté a Miss Runacre si esto se parecía al trabajo con Dwoskin (1) y recibí desde luego una respuesta negativa. Después lo pensé y me dijo que, en fin, había similitudes: ambos hombres eran genios, por ejemplo, y tenían un conocimiento instintivo de lo que querían de sus intérpretes, y eran muy similares en sus expectativas. Llamada después a la vorágine, la actriz adoptó un aire de independencia y, excepto por un rulo que

LA ULTIMA AVENTURA DE ANTONIONI

Michelangelo Antonioni y cuarenta técnicos italianos habían invertido diez y ocho semanas y dos millones y medio de dólares para un nuevo film de Metro Goldwyn Mayer, hasta fines de octubre 1973. Habían estado en Munich, Barcelona, Almería, Málaga y el lecho desecado de un río en Argelia. Habían manejado taxis a toda velocidad alrededor de Russell Square, habían detenido la furia de María Schneider contra los reporteros que sólo querían hablar sobre Último tango en París y habían espantado a los periodistas españoles que esperaban ver cómo se filmaba otra orgía en el Valle de la Muerte, similar a la de Blow-Up. Entonces llegaron a Londres para los últimos días de rodaje.

son), asignado al conflictivo estado africano de Chad, a quien se le presenta la inesperada oportunidad de asumir la identidad de un hombre muy parecido, y abandona a su mujer y a su productor (Jenny Runacre, Ian Hendry) por una serie de aventuras internacionales. Una de éstas es un romance con María Schneider, que evoluciona hasta derivaciones alarmantes; la personalidad que él ha adoptado debe enfrentar tantos problemas como la que ha querido dejar.

El tema suena promisor, particularmente después que Antonioni, para satisfacción general, ha llegado a estar tranquilo ("casi alegre", señaló un publicista) a medida que avanzaba el rodaje. Existía la sensación de que después de un comienzo trabajoso, las cosas habían marchado bien, aunque el director no estaba muy comunicativo. Había hecho lo que se esperaba de él, por cierto. El tráfico se detuvo en Barcelona cuando exigió que todos los turistas dejaran sus cámaras fotográficas; había empleado once días en conseguir una sola toma a la manera deseada;

le caía sobre la cara angulosa, parecía exactamente Mónica Vitti. Pregunté a alguien quién había creado el peinado de Jenny Runacre. Lo había hecho Antonioni, desde luego.

Los italianos se reían con gran energía, se pisaban los pies entre sí y dejaron que saliera Ian Hendry del grupo. "No es un papel muy grande, es sólo un papel integral", dijo con aire preocupado. No pudo, aparentemente, sintonizar bien con Antonioni, que cambiaba cosas continuamente: palabras, ritmo, luces, velocidad, énfasis. "Lleva todo en su cabeza, lo que lo hace muy difícil de comprender; las cosas ocurren según su estilo personal. Pero es un hombre brillante; puede decir en

(1) Stephen Dwoskin es un cortometrajista del cine inglés. En 1972 realizó un film de dos horas, titulado *Dyn Amo*, que explora la vida de cuatro muchachas en un club nocturno; una de ellas es interpretada por Jenny Runacre. El film tiene reputación de originalidad; incluye un primer plano quieto de un rostro femenino, que se mantiene en pantalla durante doce minutos.

una palabra lo que a otros lleva una frase. Confío en darle lo que quiera; eso es todo". Nadie dudaba, sin embargo, que Antonioni conseguía exactamente lo que quería.

Retirándose al fondo de un enorme coche estacionado entre camiones y viejos ómnibus a un costado del estudio, Antonioni resultó estar muy dispuesto a hablar de su film: es decir de todo menos del argumento. "No creo que deba informarse sobre los detalles del asunto, porque entonces el film no tendría interés para nadie. Nunca quiero saber el argumento de lo que voy a ver, porque me lo echan a perder". Pero aún así, ¿adaptó conscientemente el libreto original para adaptarlo a sus ideas? Sí, ciertamente. "Cambié el final que había escrito Mark, y también el principio y algunas otras cosas. Tuve que hacer un film más cercano a mi propia naturaleza, desde luego. Le diré algo: ésta es el film más racionalizado que he hecho. Comencé a trabajar en el libreto sin mucho interés, a causa de las circunstancias. Pero poco a poco me comprometí más en él, y comencé a racionalizar todo, a tratar de comprenderme a mí mismo en el argumento. Y al final todo salió instintivamente. El centro del film es un hombre que cambia su identidad, y comprendí que yo mismo había experimentado muchas veces esa sensación de cambiar de identidad. En cada momento cambiamos de acuerdo a nuestras experiencias, y nunca sabemos qué otra experiencia tendremos dentro de pocos minutos que nos llevará a cambiar la identidad de nuevo".

¿Adaptó el film, en algún sentido, para amoldarlo a sus dos principales intérpretes, ambos reconocidos por estilos muy individuales? "No, creo que el film modificó la forma en que ellos trabajaron. Nicholson estaba perdido, creo, porque no estaba acostumbrado a trabajar a mi manera. Yo utilizo a los actores como elementos de una imagen, como realmente lo son: a menudo el elemento más importante, pero no siempre. Están acostumbrados a conversar con el director sobre todas las cosas, pero creo que no es útil hacerlo así, porque se pueden usar miles de palabras, pero un rostro puede expresarse más simplemente. Y sólo el director puede juzgar; el actor NO PUEDE saber, porque sólo ve el film a través de su personaje. No sé si tuve éxito, pero traté de acercarme a Nicholson a MI personaje en el film, algo muy distinto de todo lo que haya hecho antes.

"Pero debo decir que sin él yo no hubiera podido hacer este film, porque es fuerte, tiene un rostro de maravilla, su mirada es fría e intensa. No fue tarea fácil para él, tan profesional, tan consciente de la técnica y de la posición de la cámara. Pero nunca comete un error y convierte en natural a todo gesto. Por lo contrario, María Schneider comete

errores a cada momento y no sabe dónde está la cámara, pero eso también es maravilloso a su manera, porque le da la energía para concentrarse dentro de una escena y olvidarse de todo. Es muy fotogénica, su rostro es muy vivaz. Tiene peso en la pantalla y el espectador la mira".

* * *

Me pregunté si todas sus experiencias en Estados Unidos y después en China, dos extremos tan opuestos, habrían alterado sus puntos de vista desde los días de su trilogía, desde aquellas meditaciones del norte de Italia, sólo apenas derretidas por el sol romano de El eclipse. "Recuerdo que cuando volví de ZABRISKIE POINT, después de vivir casi dos años en el extranjero, y de haber dado prácticamente una vuelta al mundo, me sentí carente de raíces. Era realmente otra persona, y no sé si se trataba de algo bueno o malo, pero había perdido algo y había ganado algo. Así que tuve que empezar en cierto sentido desde el principio, y descubrir qué cosas me interesaban. Cuando fui a China quise llevar esta experiencia hasta el final, porque China es realmente otra dimensión de la vida, otra filosofía, un mundo completamente distinto. Así que quise tener esa experiencia, y mirando atrás, hacia ZABRISKIE POINT y CHINA, veo que mi papel fue el de un observador, un reportero. Esta sensación es desarrollada en PROFESSION: REPORTER, que es un film realista en lo que se refiere a imágenes, porque la cámara es siempre objetiva. Tal como el protagonista es un testigo, quise que mi cámara quedara atenta, que fuera un testigo también".

¿No habría allí algún prejuicio político? ¿Puede un periodista ser hoy completamente objetivo? "En este nuevo film hay un costado político, y muy fuerte, porque este hombre está frustrado por muchos motivos. Primeramente su matrimonio no ha sido bueno; después adoptó una criatura pero la relación no funcionó; después no estaba contento con su propio trabajo. Quería comprometerse más pero no sabía cómo. Así que va a filmar un documental sobre el África, y en esta posición, confrontado con el problema del Tercer Mundo, yo diría que surge una fuerte posición política en él. Así que si uno quiere encontrar una opinión política en mis films anteriores, no será directa, pero en cambio surge a la superficie en este último".

Recordando las fotografías de Mirella Ricciardi sobre Kenya en El Eclipse y los informes sobre las expediciones amazónicas de Antonioni en Technically Sweet, le pregunté si la selva le atraía especialmente. Coincidió, con entusiasmo, en que adoraba África. Había sido enviado allí como periodista después de haber llegado por primera vez a Roma en 1940 y había atravesado el continente y nunca lo había olvidado. Algún día haría allí

su film más perfecto, pero quería experimentar primero con algunas nuevas cámaras que descubrió en Inglaterra, y que le podían ayudar a concretar otro proyecto siempre deseado: el de pintar un film.

"Estas maravillosas telecámaras tienen controles con los que uno puede DIRIGIR los colores. Por ejemplo, enfrento una cámara al cielo, otra al castillo, y consigo una imagen en la que el cielo parece naranja y el castillo parece verde: contrastes asombrosos. Se puede conseguir cualquier color con sólo dar vuelta una llave. Así que tengo la idea de realizar un film hecho de escenas reales, escenas recordadas y escenas imaginarias. La cámara registra todo lo que uno ponga delante de ella, pero la memoria humana no funciona así: sólo recordamos la atmósfera, colores, fragmentos, pequeñas porciones de un hecho dado. Quiero un film que explore esas ideas, pero sólo puedo hacerlo con este equipo. En EL DESIERTO ROJO pinté un bosque de blanco para mostrar que estaba muerto (estaba envenenado por la fábrica cercana; cuando volví más tarde descubrí que mi predicción era correcta), pero cuando lo filmé la luz estaba equivocada y parecía negro. Después la pintura comenzó a salirse. No lo pudimos hacer bien. Pero con esta nueva técnica no habrá problemas. Lo haré electrónicamente".

Uno de los elementos que le atraerón mientras hacía Profession: Reporter fue la nueva Westcam, una cámara montada en un giroscopio, que puede ir prácticamente a cualquier lado. La escena final del film, dijo, había sido construida con apoyo de este equipo notablemente móvil, que flotaba dentro y fuera de las ventanas y por encima de un techo. Se divirtieron mucho con esa cámara. De hecho, Antonioni parecía haber disfrutado las últimas dieciocho semanas. "Cuando llego al estudio por la mañana, no sé lo que habrá de rojar, ni quiero saberlo. Pero cuando esperaba este film, yo sabía desde el día anterior lo que habría de hacer al día siguiente, lo cual era casi aburrido. Poco a poco me fui metiendo con el asunto y todo empezó a delinearse y el libreto repentinamente se me aclaró. Al principio era un mosaico, con una parte en Munich, otra parte en España, en Londres, en España de nuevo: era un lío. Pero poco después noté, realmente noté, que todo estaba claro en mi mente, cada fragmento del libreto, cada pieza del mosaico, y desde ese momento no pensé más en él. Cuando yo rodaba mis films previos, y ésta no es una buena palabra, he SUFRIDO mucho, estaba siempre sufriendo. Pero con éste no, y no sé por qué no, realmente no lo sé. Ha sido como ir al cine..."

(Entrevista de Philip Strick. Tomada de Sight and Sound, Londres, invierno 1973-74; traducción de H. A. T.).

LA TAQUILLA en ESTADOS UNIDOS



LA VENGANZA DEL MUERTO

Las cifras hasta 1973

Proponemos a nuestros lectores una comparación que puede llevar a conclusiones inesperadas. Las listas de recaudaciones cinematográficas publicadas recientemente por la revista gremial norteamericana *Variety*, ofrecen la posibilidad de establecer las diferencias entre las 20 producciones que más han recaudado en todos los tiempos, y las veinte más taquilleras del mundo, muestra cambios sorprendentes en los gustos del gran público. La lista general demuestra a las claras que hasta los años 60, los espectadores preferían las superproducciones, de ser posible de larga duración. A partir de los años 70, los triunfos comerciales —en algunos casos unidos a triunfos artísticos— de *El Graduado*, *Love Story*, *Mash* o *Contacto en Francia* (por no citar el resonante suceso de *Easy Rider*, que figura algunos puestos más abajo), han ido modificando los puntos de vista de la producción.

Las recaudaciones correspondientes a 1973 ubican, entre los 20 films más vistos, a *La violencia está en nosotros*, una película bien intencionada de John Boorman; al penúltimo (Peckinpah) visto en Argentina; y a *American Graffiti*, que fracasara en nuestro país, el notable film de George Lucas que opta por la antinostalgia a través de una mirada crítica al comienzo de los años 60 en los EE.UU. Hay otros títulos en la lista correspondientes al año pasado que revelan una tendencia por los films no complacientes, aunque, claro, no dejen de figurar algunas superproducciones como *Poseldón*, *007*, *Jesucristo Superstar* o *Mary Poppins*. Las cifras figuran en dólares.

FILMAR Y VER

HASTA 1973:

El padrino	85.000.000
La novicia rebelde	83.000.000
Lo que el viento se llevó	77.900.000
Love Story	50.000.000
El graduado	49.978.000
Doctor Zhivago	47.950.000
Aeropuerto	45.300.000
Los diez mandamientos	43.000.000
Ben Hur	40.750.000
Mary Poppins	40.000.000
La aventura del Poseldón	40.000.000
Mash	36.500.000
El violinista en el tejado	35.550.000
My Fair Lady	34.000.000
Butch Cassidy	29.300.000
Operación Trueno	28.300.000
Patton	28.100.000
Contacto en Francia	27.500.000
2001: Odisea del espacio	26.895.000
Funny Girl	26.325.000

1973:

La aventura del Poseldón	40.000.000
La violencia está en nosotros	18.000.000
La fuga	17.500.000
007: Vivir y dejar morir	15.500.000
Luna de papel	13.000.000
Ultimo tango en Paris	12.625.000
La novicia rebelde	11.000.000
Nanou de la jungla	10.600.000
American graffiti	10.300.000
Nuestros años felices	10.000.000
Ocaso de una estrella	9.050.000
Mary Poppins	9.000.000
Sounder	9.000.000
Lágrimas y risas	8.700.000
Día del Chacal	8.525.000
Walking Tall	8.500.000
Jeremiah Johnson	8.275.000
Billy Jack	8.275.000
La venganza del muerto	7.125.000



ULTIMO TANGO EN PARIS

Libros para mejor VER Y FILMAR

CRONICAS DE CINE - Homero Alsina Thevenet

Las figuras más significativas del cine contemporáneo presentadas a través de sus obras en análisis originales y claros, accesibles al simple aficionado. Para entender el cine de hoy.

MEMORIAS DE UNA LADRONA Dacia Maraini

El libro en que se basa la película "Teresa la ladrona", protagonizada por Mónica Vitti y dirigida por Carlo Di Palma. Una novela de la picaresca italiana.

LA MARY - Emilio Perina

No sólo el libro filmado por Tinayre con Susana Giménez y Carlos Monzón: una novela estupenda que cala en la pequeña burguesía argentina a través de un personaje difícil de olvidar.

EL REVOLUCIONARIO - Hans Koning

La más aguda sátira a los revolucionarios de salón en la novela del film homónimo protagonizado por John Voigt.

VIVA LA MUERTE - Fernando Arrabal

Una historia desgarradora de la guerra civil española, que fue filmada por el autor bajo el mismo título.

En preparación:

CINE Y REVOLUCION - (El cine soviético por los que lo hicieron)

Compilación de LUDA y JEAN SCHNITZER y MARCEL MARTIN.

Un libro "de montaje" con el pensamiento y las concepciones de los que fundaron el primer ciclo revolucionario de la historia del cine, expresados en sus propias palabras.

ARTICULOS, PROYECTOS Y DIARIOS DE TRABAJO - Dziga Vertov

Toda la obra escrita del director soviético que "inventó" el cine documental y los primeros noticieros filmados.



EDICIONES DE LA FLOR

Uruguay 252 - 1º B - Buenos Aires

LOS OSCARS DIGITADOS

Una vez más, a comienzos de abril de este año, la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood gratificó equitativamente —aunque quienes fueron excluidos piensan lo contrario— a las grandes compañías cinematográficas norteamericanas. Sucedió, claro está, en la 46ª entrega de los Oscars.

Que la Academia nunca premió la vanguardia ni films no comerciales o auténticamente críticos, es cosa sabida y evidente. A lo sumo, se ha dedicado en los últimos años a dar premios tardíos a Welles, Bergman, Marx (Groucho, desde luego) y hasta Chaplin. Lo que no resulta tan claro para el público es que el ente hollywoodense tiende más bien a dividir las ansiadas estatuillas —que tanto significan para la comercialización de cualquier película— entre las empresas productoras de los films, más que entre los propios films. Lo cual no significa que éstos no sean tomados debidamente en cuenta en lo que se refiere a forma y contenido. O sea que se alcanza la conjunción adecuada: este año a tal productora que supo producir tal film.

No es necesario remontarse demasiado lejos en el tiempo para comprobar estas constantes. Se puede partir, por ejemplo, de 1971, año del triunfo rotundo de Fox con su espectacular *Patton*. Era la ocasión perfecta: 1) Hacía ya algunos años que Fox no era tenida en cuenta por la Academia para los premios que pasan económicamente (film, director, actores); 2) *Patton!* era el film favorito de Nixon; 3) George C. Scott tuvo el tуп de rechazar el premio previamente, y había que demostrarle que la Academia estaba por encima de cualquier desplante. Obviamente, *Patton!* amontonó premios: mejor film, mejor director, mejor actor, mejor guión, mejor libreto, mejor producción, mejor sonido, mejor mejor... Para entender un poco los gustos definitivos de la Academia, hay que recordar que *Mi vida es mi vida*, de Bob Rafelson, obtuvo ese año nominaciones importantes pero no recibió ningún premio. Otro premio comercial, aunque no tanto si viene solo, el de mejor actriz, fue

otorgado a Artistas Unidos (Glenda Jackson, *Mujeres apasionadas*). Los premios secundarios del 71 no vale la pena mencionarlos, pues si no van acompañando a premios mayores, actúan de magro consuelo, pero no sirven para casi nada.

El año 72 volvió a ser de Fox. Una producción apenas discreta, *Contacto en Francia*, carga con todos los Oscars de peso: mejor film, mejor actor, mejor guión, mejor director, mejor montaje. Claro que para favorecer a *Contacto* se pasa por encima de *La naranja mecánica* o *Del mismo barro*, igualmente candidatas. Mejor actriz no podía ser otra que la rebelde Jane Fonda. Si el año anterior se había "castigado" a Scott con el premio, este año le tocaba a Fonda cuyas críticas —aparentemente— no hicieron mella en la rutilante Academia.

La buena racha de CIC —sigla de la compañía que surgió de la fusión Paramount-Universal— empieza el año pasado con los premios a *El padrino* (film, adaptación y actor), repitiéndose con Marlon Brando los casos de Scott y Fonda. La nueva estrella de Hollywood, Liza Minelli, recibe encantada de la vida su Oscar por *Cabaret* (Fox) también agraciado por dirección y actor de reparto.

na de papel, CIC, más contenta que unas Pascuas, dijo a los periodistas que prevé para sí misma una larga carrera en cine. Habiendo recibido CIC todos los premios mayores y algunos secundarios, poco y nada quedaba para los otros sellos, que tuvieron que conformarse con algunas calidades resonantes: tal el caso de Warner-Columbia que se hizo ilusiones con una pila de nominaciones. Porque la política de la Academia no se centraliza exclusivamente en la elección de los premios: comienza con las nominaciones, que son una especie de gratificación previa para las compañías que no recibirán después nada interesante. Warner, en esta ocasión, fue seleccionada por *El exorcista* (film, actores, actriz, director), *Papillon* (film, actores, director), *Sérpico* (film, actor director), *Nuestros años felices* (film, actor, actriz), y tuvo que conformarse con el premio al mejor film extranjero otorgado a *La noche americana*, un velado homenaje a Hollywood de François Truffaut, quien también accedió a recibir la alargada estatuilla enchapada en oro.

Después de premiar dos veces seguidas a Fox y otras dos a CIC, la Academia debería quizás acordarse en los pró-



GRITOS Y SUSURROS, de Bergman; candidata como mejor film extranjero. La Academia prefirió a Truffaut.

Este año, una avalancha de Oscars se precipitó sobre CIC, que los recibió con los brazos abiertos: ninguna negativa por parte de los responsables de *El golpe* (director, guionista, productores, músico, modista, montajista). Lejos también del rechazo, Jack Lemmon (*Sueños del pasado*), CIC recibió gozoso la estatuilla y se dio el lujo de criticar a los que la repueban. La pizpireta Tatum O'Neal (Lu-

ximos años de Metro, de Warner, de Columbia, quizás de Artistas Unidos. De todos modos, con las diversas fusiones (Metro con Fox, Columbia con Warner, Paramount con Universal) el trabajo de la Academia se ha visto notablemente simplificado, puesto que la única compañía que permanece sola es Artistas Unidos, casualmente la que hace más tiempo que no le ve la cara al Os-

car. Y si bien Warner no ganó nada que valiera la pena esta vez, alcanzó la mayor cantidad de candidaturas. Aparte del formidable éxito económico de cada una de las producciones candidatas.

Para verificar el grado de incidencia comercial que significa el Oscar, basta con acercarse —a la hora de las funciones— a cualquier cine que esté proyectando *El golpe*: las larguísimas colas de gente hablan por sí solas.

NUESTROS AÑOS FELICES, de Sidney Pollack. Candidaturas destacadas, Oscars poco comerciales.



EL EXORCISTA de William Friedkin. Antes de la entrega, era considerada la favorita. Pero solo alcanzó un par de Oscars prescindibles.



AMERICAN GRAFFITI, de George Lukas, nominada para los premios más importantes. Las frustraciones de los años 60 no son del gusto de la Academia.

SAMPABLO FILM 16 mm.

anuncia
que próximamente tendrá a su
disposición:

"LEJOS DE VIETNAM"

de RESNAIS - GODARD, etc.

**"EL QUINTETO DE LA
MUERTE"**

ALEXANDRE MACKENDI

y además:

*películas del nuevo cine
latinoamericano*

LAVALLE 1992

CAPITAL

T. E. 46 - 1364

La opinión de la crítica

	HOMERO ALSINA (Panorama, Filmar y Ver)	MAXIMO SOTO (Filmar y Ver)	LEO SALA (L. R. 3)	AGUSTIN MAHIEU (La Opinión)	JUAN C. FRUGONE (Clarín)	ANTONIO CUCURULLO (La Prensa)	ROBERTO BENSAYA (La Nación)	NESTOR TIRRI (Panorama)	CESAR MAGRINI (Cronista Comercial)	JORGE JACOBSON (Gaceta, Canal 11)
LA AUDIENCIA		XXXX		XXXX	XXXX	XXXXX	XXXX	XXX		XXXX
AMERICAN GRAFFITI	XXX	XXX		XX	XXX	XXXX	XXXX	XXX	XXX	XXX
BILLY EL ASQUEROSO			XXXX	XXX	XXXX		XXXX	XX	XX	XXX
HOMBRE COBRA		XXX		XX	XXX				XX	XX
EL GOLPE	XXXX	XXX	XX	XXX	XXX		XXXX	XXX	XXXX	XXXX
MALA COMPAÑIA			XX	XXXX	XXXXX		XXXX	XXXX	XXX	XXXX
MALICIA		X	XXXXX	XX		XXX	XXX		XXX	XXXX
LA NOCHE AMERICANA	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXX	XXXX	XXXXX	XXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX
EL RECHAZO	XXX		XXXX		XXX		XXXX	XXX	XXX	XXXX
EL REY, LA REINA Y EL CABALLERO		XXXX	XXXX	XXXX	XXX	XXXX	XXXX		XX	XXX
SERPICO	XXXX		XXXX	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXXX	XXX
TIEMPOS MODERNOS	XXXX	XX	XXXX	XXXX	XX	XXXXX	XXXXX	XX	XXXXX	XXXXX
LOS TRES MOSQUETEROS		XXXX	XXXX	XX	XXXX	XX	XXX	XXXX	XXXX	XXX
PAPILLON		X	XXX	X				XX	XX	XXX

O: celuloide
 X: vista
 XX: cinta
 XXX: película
 XXXX: film
 XXXXX: obra maestra

Homero Alsina Thevenet (Panorama, Filmar y Ver)
 Máximo Soto (Filmar y Ver)
 Leo Sala (L. R. 3, Gente)
 Agustín Mahieu (La Opinión)
 Juan Carlos Frugone (Clarín)
 Antonio Cucurullo (La Prensa)
 Roberto Bensaya (La Nación)
 Néstor Tirri (Panorama)
 César Magrini (Cronista Comercial)
 Jorge Jacobson (Gaceta, Canal 11)

Filmografías



Don Siegel atendiendo la cantina de Obsesión mortal

DON SIEGEL

Nació en Chicago, Illinois, octubre 26, 1912; estudió en Inglaterra, integró en Londres la Royal Academy of Dramatic Arts. En 1933 ingresó en Hollywood a la Warner Brothers, donde llegó a organizar el departamento de montaje y donde dirigió en 1945 los cortos *Star in the Night* y *Hitler Lives*. Sus films de largo metraje como director (títulos castellanos corresponden a Buenos Aires):

- 1946 **The Verdict** (El veredicto), con Peter Lorre, Sydney Greenstreet, Joan Loring, George Coulouris;
- 1949 **The Big Steal** (El gran robo), con Jane Greer, Robert Mitchum, William Bendix, Patric Knowles, Ramón Novarro;
- 1949 **Night unto Night** (Noche tras noche), con Ronald Reagan, Viveca Lindfors, Broderick Crawford, Osa Massen;
- 1952 **The Duel at Silver Creay** (Matar o morir), con Audie Murphy, Faith Domergue, Stephen McNally, Lee Marvin (estrenada en Buenos Aires en 1963);
- 1952 **The Duel at Silver Creek** (Matar o morir), con Audie veca Lindfors, Paul Christian, Ludwig Stossel; rodaje en Austria;
- 1952 **Count the Hours** (Horas amargas), con Teresa Wright, Macdonald Carey, Dolores Moran, Adele Mara;
- 1953 **China Venture** (Aventura en China), con Edmond O'Brien, Barry Sullivan, Jocelyn Brando, Leo Gordon;
- 1954 **Riut in Cell Block 11** (Rebelión en el presidio), con Neville Brand, Emile Meyer, Frank Faylen, Leo Gordon, Whit Bissell;
- 1954 **Private Hell 36** (La lleve 36), con Ida Lupino, Steve Cochran, Howard Duff, Dean Jagger, Dorothy Malone;
- 1955 **An Annapolis Story** (Tumulto en Tokio), con John Derek, Diana Lynn, Kevin McCarthy, Alvy Moore;

FILMAR Y VER

- 1955 **Invasión of the Body Snatchers** (Muertos vivientes), con Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan;
- 1957 **Crime in the Streets** (Crimen en las calles), con John Cassavetes, James Whitmore, Sal Mineo, Mark Rydell, Virginia Gregg;
- 1957 **Baby Face Nelson** (Caminos de sangre), con Mickey Rooney, Carolyn Jones, Cedric Hardwicke, Ted de Corsia, Leo Gordon;
- 1957 **Spanish Affair** (Pasión gitana), con Richard Kiley, Carmen Sevilla, José Guardiola, Jesús Tordesillas; rodaje en España;
- 1958 **The Line-Up** (Contrabando), con Eli Wallach, Robert Keith, Warner Anderson, Richard Jaeckel;
- 1958 **The Gun Runners** (Balas de contrabando), con Audie Murphy, Eddie Albert, Patricia Owens, Everett Sloane; esta es la tercera versión cinematográfica del tema que Ernest Hemingway utilizó en la novela *Tener y no tener*; las anteriores fueron protagonizada por Humphrey Bogart (1944) y John Garfield (1950);
- 1959 **Haund Dog Man** (Bohemio del camino), con Stuart Whitman, Carol Lynley, Fabian, Arthur O'Connell, Betty Field, Royal Dano;
- 1959 **Edge of Eternity** (La barranca de Satanás), con Cornel White, Victoria Shaw, Mickel Shaughnessy, Edgar Buchanan;
- 1960 **Flaming Star** (Estrella de fuego), con Elvis Presley, Steve Forrest, Barbara Eden, Dolores del Río, John McIntyre;
- 1962 **Hell is for Heroes** (El infierno es para los héroes), con Steve McQueen, Bobby Darin, Fess Parker, Nick Adams, James Coburn;
- 1964 **The Killers** (Asesinos o "Amor de víbora"), con Lee Marvin, Angie Dickinson, John Cassavetes, Ronald Reagan; filmada para televisión en color, ésta es la segunda versión del cuento corto de Hemingway, ya realizado por Robert Siodmak en 1947;
- 1964 **The Hanged Man** (El ahorcado), con Robert Culp, Edmond O'Brien, Vera Miles, Gene Raymond, firmado para televisión;
- 1967 **Stranger on the Run**, con Henry Fonda; filmado para TV; no estrenado en Argentina;
- 1968 **Madigan** (Los despiadados), con Richard Widmark, Henry Fonda, Inger Stevens, Harry Guardino, James Whitmore;
- 1968 **Coogan's Bluff** (Mi nombre es violencia), con Clint Eastwood, Lee J. Cobb, Susan Clark, Tisha Sterling, Betty Field;
- 1969 **Two Mules for Sister Sara** (Los buitres tienen hambre), con Shirley MacLaine, Clint Eastwood, Manolo Fábregas, Alberto Morin;
- 1970 **The Beguiled** (El engaño), con Clint Eastwood, Geraldine Page, Elizabeth Hartman, Johann Harris, Darleen Carr;
- 1971 **Dirty Harry** (Harry el sucio), con Clint Eastwood, Harry Guardino, Reni Santoni, John Vernon;
- 1973 **Charley Varrick** (El hombre que burló a la mafia), con Walter Matthau, Joe Don Baker, Felicia Farr, Andy Robinson, Sheree North.

Notas

- 1) En 1968 Siegel dirigió parcialmente **Death of a Gunfighter** (Pueblo sin Ley), que había sido comenzado por el director Robert Totten; el film aparece después atribuido al director Allen Smithee, nombre ficticio;
- 2) En 1971, Siegel interpretó un pequeño papel en **Play Misty for Me** (Obsesión mortal), film dirigido por Clint Eastwood.

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 FOTOGRAFAS 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





De Sanzo —fotómetro en mano— detrás de la realizadora Eva Landeck, durante la filmación de GENTE EN BUENOS AIRES.

Juan Carlos DE SANZO

LAS INVENCIONES DE UN DIRECTOR DE FOTOGRAFIA

JUAN CARLOS DE SANZO casi no necesita presentación: la alta calidad de sus trabajos fotográficos para el cine ha hecho que el aficionado lo reconozca y aprecie. De LA HORA DE LOS HORNOS a JUAN MOREIRA (ahora filma LA TREGUA) sus logros formales han mantenido un nivel sobresaliente. Con natural modestia y abierta cordialidad se avino al reportaje de FILMAR Y VER.

Yo no puedo hablar de iluminación porque para mí, no existe. Hay sí, alguna gente que ilumina, nada más, pero la mayoría, sobre todo los de la camada joven, fotografían directamente el film. O sea, la impostación final no queda a cargo del equipo, sino concretamente a cargo del director de fotografía. Por supuesto que antes de empezar a filmar hay un intenso trabajo previo con el director para encontrar el espíritu de la película, pensar toma por toma, la ambientación, escenografía, vestuario, maquillaje y el laboratorio.

Es en ese sentido que quiero preguntarte si es posible que el director de fotografía a veces supere al director. Más concretamente, en Juan Moreira, por ejemplo, se comentó que absorbiste a Favio, que tu trabajo superó la dirección.

No, absolutamente. Porque el verdadero autor de la fotografía de Juan Moreira es Favio. El me pidió cosas concretas. En un momento determinado me dijo "Vos te acordás de los almanacques de Alparzatas y los famosos dibujos de Molina Campos? Bueno, eso quiero aquí". Favio es un talento. Está lleno de pequeñas cosas. Busca entre lo más chiquito y de eso hace una montaña: yo no fui más que un intérprete de los deseos de él.

—¿Cómo fue tu experiencia en la Hora de los Hornos?

Yo nunca había filmado nada cuando hice La Hora de los Hornos. Lo que ocurrió fue que Solanas no tenía plata, y tenía que hacer la película con lo que sacaba de los comerciales. Entonces nos juntamos Solanas, Getino y yo y salimos a hacer cosas, sin saber cómo íbamos a solucionar los problemas.

Te voy a contar una anécdota para que sepas cómo nos arreglábamos. En una parte de la película —que después se cortó— teníamos que hacer la gran marcha liberadora de San Martín. Fuimos los tres a Mendoza y como no podíamos pagar el alquiler de caballos, ni extras que funcionaran como soldados, decidimos que las tres banderas —de Chile, Perú y Argentina— caminarían juntas por la cordillera de los Andes. Era un día de verano y nos moríamos de calor. Subimos a la cordillera los tres con las banderas y allí nos congelábamos de frío. Getino y yo llevábamos las banderas y Pino filmaba. Después se le sobreimpresió la orden del general San Martín. Y luego se hizo un poster con esa imagen. Bueno... es de esa manera como resolvimos muchas escenas.

—¿Qué importancia atribuis vos a la fotografía en el cine?

—Es fundamental. A través de la fotografía se visualiza la idea general que el realizador quiere transmitir. Cualquier cuadro que vos ves proyectado en la pantalla sintetiza todo el pensamiento del director: el clima, el ambiente, el enfoque, la iluminación, todo.

—¿Qué pasa en nuestro país con la fotografía?

—Está tomando un incremento notable gracias a la sensibilidad de los nuevos realizadores que revolucionaron las estructuras un tanto caducas que se usaban para filmar. Hoy cualquier pibe que tenga un fotómetro puede filmar.

—¿Por qué no aclarás cuáles son las viejas y cuáles las nuevas formas?

—Antes, para filmar había que tener una enorme Mitchell, y las grandes vedettes: los enormes faroles, los enormes

arcos, las grúas, el dolly. Todo el viejo aparaterío que estaba en las galerías. Hoy eso pasó a la historia. Te vuelvo a repetir que hicimos La Hora de los Hornos, una película que tiene 19 premios internacionales, con una Bolex a cuerda; cada 30 segundos teníamos que parar para darle cuerda. Lo que pasa es que los elementos técnicos que van apareciendo uno los adopta y los adapta. Con la aparición de películas virgen sensibles y aparatos más chicos, ya se hace más fácil filmar. Además, frente a la carencia de elementos empezás a inventar. Yo encontré formas nuevas de filmación. Los Hijos de Fierro, por ejemplo, está filmada con 5 lamparitas.

—¿Eso se debe a la sensibilidad de la película?

—Un poco a eso y otro poco a lo que vas descubriendo. Cuando empecé a filmar la película el director me dijo: no hay plata. Eso significaba entre otras cosas que no podía utilizar los aparatos clásicos que son muy caros y cuyo alquiler es también caro. Entonces decidí utilizar lámparas comunes preparadas por mí. Y en una semana de filmación me gasté mil pesos viejos.

—¿Ese tipo de soluciones sólo sirven para determinados films?

—Indudablemente. Pero tenés que tener un director que te apoye para hacerlo. A mí, Solanas me apoyó. Es más, me dijo que aunque no había plata había que hacer una iluminación que se incorporara a la película, que no quedara prestada. "No quiero que la iluminación sea cinematográfica sino antcinematográfica", me dijo. Casi salió, realista, bien de entrecasa. Y es sorprendente, yo te aseguro ahora que esa película no podía iluminarse de otra manera. Por eso quiero contar esto a los pibes jóvenes, sobre todo porque en el cine se avecinan épocas en donde no se va a poder filmar de otra manera.

—¿Creés que lo que se haga en con-

diciones económicas precarias tiene que tener necesariamente defectos de iluminación que deben ser perdonados?

—Una película es como es. Una vez que la veo puedo decir que me gusta o no. Si tiene defectos de iluminación y... no sé, se puede pensar que no se consiguió un profesional competente o que algunos profesionales contaminan la forma de expresarse.

Al parecer que se supone que estos defectos forman parte de un lenguaje cinematográfico propio de los países subdesarrollados...

—Cuando vos hacés un típico cine de consumo, o sea ese cine que sale por los carriles normales, la película no puede estar mal iluminada, por razones obvias. Sin embargo, yo justifico que haya chicos que se larguen a hacer su experiencia, no teniendo plata para pagar un director de fotografía. Y bueno... lo que importa es que se larguen. Yo empecé así: es válido, te enriquece.

—¿Qué pasa en nuestro país con el color?

—Cierto personal técnico de Alex con talento, ha hecho pruebas con las películas y ha descubierto (aparte de lo que hemos descubierto todos en filmación) que alterando todas las condiciones que impone Kodak se obtiene mejores resultados. Explico: Kodak fabrica sus películas después de una gran encuesta en donde se sabe lo que el público quiere. El consumo exige películas con colores rutilantes que te ciegan los ojos. Como nosotros no queremos eso, tenemos que alterar todo lo que Kodak hace.

—¿Hay problemas en los laboratorios argentinos?

—Los problemas no nacen en el laboratorio. Ocurre que el material que nos mandan es de mala calidad, lo embarcan en bodegas mal climatizadas, sin la humedad suficiente y la película pierde calidad. Yo asistí en Europa, en una

fábrica, a la preparación del material virgen, que es una enorme sábana que después se fracciona. De pronto, se trabó una máquina, y se cayó todo al suelo. Yo pensé (y lo dije inmediatamente) en la pérdida económica que eso representaría. Me contestaron "Acá no se pierde nada. Hay áreas sin exigencias técnicas a las que mandamos este tipo de película". Y Argentina es parte de ese mercado. Nos mandan películas de clase B y C. Yo lo he comprobado.

—¿Considerás que tu fotografía lleva un sello personal reconocible?

—Cada película es un caso diferente. No tengo, y me alegro de no tener, un método. En base a lo que la película es, empiezo a inventarlo. Si el director me dice que quiere una escena iluminada como si hubiera tubos fluorescentes, yo construyo un aparato con luces de cine similares a los tubos fluorescentes, y filmo. Y como eso, miles de cosas.

—¿Cobráis por cada trabajo lo que establece SICA?

—Depende. En *La Hora*, no cobré porque no había plata. Juan Moreira —que se filmó en 14 semanas— dejó 250 mil por semana. SICA fija un mínimo, el resto lo arreglo con el productor.

—¿Está bien pagado el trabajo de director de fotografía en el país?

—Sí y no. Para la Argentina, nosotros somos empleados que ganamos bien. Pero teniendo en cuenta el grado de incidencia de la foto en una película, no es así.

—¿Vos vivís de lo que ganás como director de fotografía?

—Sí, y del alquiler de mis propios equipos, que arriendo sólo cuando trabajo yo: cámara, unidad móvil diseñada por mí, etc.

—¿Vos trabajaste con Henry Decae?

—No, pero lo conocí y lo ví trabajar. Lo llamé cuando estuve en París por-

que quería verlo en acción. El trabaja a la antigua. Nos encontramos en el estudio donde filmaba, un chalet con mamparas de vidrio, desde donde se veía el bosque de Boulogne pintado, con lagos artificiales, árboles plantados. Decae me invitó a una confitería y yo me asombré: Cómo, le dije, usted no está filmando. Me contestó que tenía un secretario que trabajaba con él desde hacía 20 años, que ponía las luces, hacía modificaciones, etc. Charlamos casi dos horas. De pronto, escuchamos que lo llamaban por los altoparlantes y volvimos a la galería. Entonces nos empezó a seguir un electricista con una escalera. Decae se paraba, y el electricista se paraba atrás y abría la escalera. Yo mientras tanto pensaba en el decorado monstruoso con que íbamos a encontrarnos. Y no: era una bicicleta de 3 por 2. Decae movió 2 ó 3 viseras y corrigió los faroles para lo que empleó una hora. Mientras tanto Louis De Funes y Bernard Blier estaban parados al lado de un escritorio, en tanto el secretario terminaba de iluminar. Decae me llevó una parte para presentarme al director. Ahí De Funes y Blier en bata y pantuflas descansaban. Yo me pregunté cómo podía estar en los dos lados a la vez. Es que para que los actores no se cansen los reemplazan en la preparación de la iluminación con dobles. Volvimos al lugar de filmación, había 4 ayudantes de cámara con un dolly, filmaban en Panavisión, cosa que no existe entre nosotros. Decae vio el ensayo cuatro o cinco veces hasta que dio su aprobación, en total habrá invertido unas 3 horas. Después vino el director, filmaron 18 veces y dijo. —De acuerdo, está bien... Ese día solo filmaron dos tomas. Nosotros tenemos un promedio diario de 25.

—¿Vos trabajarías en Europa?

—Me interesa sólo como experiencia y por poco tiempo: yo quiero vivir en mi país.



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

LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA, ¿ BRILLANTE O PENUMBRA ?

Charles Clark en su notable *Professional Cinematographer* realiza uno de los aportes técnicos más significativos respecto de la iluminación cinematográfica. A partir del sistema triangular (consultar *Filmar y Ver* N° 5) establece en forma clara y coherente criterios válidos en la realización de la imagen cinematográfica, vinculando la iluminación con la fotometría, es decir, la luz con su evaluación técnica mensurable, en vista a los necesarios resultados constantes a lo largo del film.

Desde el exclusivo punto de vista técnico, el estilo sería, nada menos, que el resultado de una diferencia —aparentemente nimia— entre *KEY* (*key light*) o *luz mayor* que hace el diseño y *Filling* (o *luz de apoyo*, *de relleno* o *luz de cámara*) que es la que simplemente aclara las sombras (es decir, que permite ver o no detalles en la sombra). Clark establece, en su exposición, los criterios de iluminación para las dos grandes divisiones que se dan en la imagen: *imagen brillante y penumbra*.

En forma esquemática y a los solos fines didácticos, la imagen brillante es la propia de la comedia, mientras que al drama corresponde la penumbra; esto, obviamente, no significa que en una comedia no puedan darse secuencias de penumbra y a la inversa, situaciones de imagen brillante en el drama, en la supuesta consideración que pudiera sostenerse aún la vigencia de la división de géneros.

Sin embargo, estas caracterizaciones básicas son útiles a los fines de la transferencia de información y experiencias en materia técnica. La *imagen brillante* —tanto en interiores como en exteriores— se logra mediante un *ratio* —relación de iluminación (la luz que llega al objeto)— entre el *KEY* y la *luz de relleno* (*filling*) máximo de 4 a 1 (4:1) para el blanco y negro y alrededor de 2 a 1 (2:1) para el color; el nombre técnico es *High key*. El *Low key* (*penumbra*), implica un *ratio* (o lo que es lo mismo, *relación de contrastes de iluminación*) mayor al 4:1 (6:1, 8:1 o aún mayor para el blanco y negro) y de 4:1 ó 6:1 para el color, que como sabemos, se caracteriza por tener una menor capacidad en la inscripción de brillos extremos

(menor latitud relativa). Con Charles Clark podemos afirmar —a partir de pruebas metódicas previas al comienzo del rodaje— que mediante una constante imprescindible en la respuesta del material en su procesado (gama fija) el "estilo" comienza a plantearse a partir de estos recaudos en la configuración del *ratio*, tanto para las secuencias brillantes como en las mismas penumbras; en otra palabras —y siempre en forma figurada— brillantes y penumbras, pero... hasta cuánto? La burda aproximación expresiva (al único título de ejemplo) se mide por la sola cuantificación de una condición esencialmente cualitativa, como es el estilo.

Sin embargo, por los ejemplos de primeros planos que se adjuntan, podemos evaluar claramente el valor didáctico de la fórmula. Estos planos son de útil realización —inclusive como *slides* experimentales a los fines de la incorporación de la práctica al rodaje eventual.

Charles Clark no establece relaciones precisas entre la densidad (o valor) del personaje y los fondos: en realidad son muy importantes, sobre todo en el caso de las penumbras, donde la evidencia se da, generalmente, por las sombras. Por esta razón, al concepto de *ratio* hemos incorporado el de *radio* para señalar esta relación que convencionalmente podemos referir, en la geometría del sistema, a una circunferencia cuyo centro está en el (o en los) personaje/s. Se establecen de esta manera *radios* iguales a *positivos* mayores para la imagen brillante o menores o *negativos* para las penumbras. No obstante lo sumario de su evaluación, en mérito a su mayor practicidad, el *radio* puede establecerse para los fondos, mediante lectura refleja. El *radio* es, como resulta evidente, otro de los apoyos técnicos del estilo.

POSICIONES RELATIVAS DEL KEY (la luz-que-hace-el-diseño)

Con el objetivo de una mejor comprensión del tema analizaremos una situación de penumbra bastante corriente en la práctica del rodaje. La necesidad de mantener fondos próximos al personaje con una densidad relativamente menor (caso contrario la *penumbra* resultará en pantalla poco convincente) hace



Fotos 1, 2, 3, High Key (brillante). Ratios 2:1, 3:1 y 4:1, respectivamente. Radio: 3:1 positivo.

Fotos 4, 5, 6, Low Key (penumbra). Ratios 5:1, 6:1 y 8:1, respectivamente. Radio: 8:1 negativo.

que la luz fundamental (KEY) adopte posiciones laterales o de semi-contraluz, acordes a la *dirección general de la fuente real*. Este es otro de los casos en que la verdad de la pantalla —que es definitivamente la válida— suele desmentir, en apariencia, la *verdad real*: Supongamos un personaje que lee a la luz de un velador de pantalla semi-transparente (opalina, por ejemplo); la tentación de utilizar la misma fuente real como iluminación eficiente suele ser de improbable realización, inclusive en blanco y negro, donde las mayores sensibilidades (y mayor latitud) suelen llevar a este tipo de solución fácil y aparentemente verdadera. Sucede que al aumentar el nivel de iluminación del velador (mediante una *flood* sobrevoltada, por ejemplo) en la medida que ilumina convenientemente al personaje —como KEY— sobreexpone (quema, en la jerga) la pantalla con las consiguientes consecuencias: si, en cambio, fuera color y la pantalla amarilla (como suele ocurrir) aparecerá blanca, por la sobreexposición y repetimos, dentro de cierto límite, mientras que el personaje correctamente iluminado... irremediamente *amarillo* (si la pantalla que proporciona la única fuente de luz de la habitación aparece como blanca, el personaje (que por lo demás es quien manda en el cuadro) no puede nunca tener un color amarillento.

En situaciones como las del ejemplo, corresponde entonces, iluminar el personaje con un KEY independiente de la fuente que aparentemente lo ilumina. La convencional posición del KEY de 45° descrita en el sistema triangular debe desecharse por las más convenientes de 90° y las de 135° (semi-contraluz) y, naturalmente, desde el campo del velador ya que debe ser como la misma luz del velador. Caso contrario: a) el fondo se iluminaría de una manera segu-

ramente incontrolable; b) puede resultar bastante difícil evitar la sombra del propio artefacto del velador sobre el fondo (hecho bastante inverosímil); c) en la referida posición de semi-contraluz ni el artefacto corre el riesgo de proyectarse sobre el personaje ni el personaje de proyectar su sombra sobre el artefacto de supuesta iluminación (el velador).

Para todas las situaciones de iluminación tener en cuenta que el KEY puede asumir cualquier posición respecto al personaje (siempre que por continuidad sea creíble); al decir de un precursor de la enseñanza de la materia en el país, el extraordinario Pablo Taberner, "el espectador no tiene un goniómetro en el ojo... y si lo tuviera no tendría tiempo de usarlo". El espectador repara, en todo caso, en situaciones que desde el punto de vista de la evidencia son débiles (caso de los saltos de continuidad) y cuando duda... ya es tarde: se comió falta grave, y de ahí en adelante se dedicará en forma obstinada a poner en duda la verosimilitud de lo que ve, duda que transfiere al film, como totalidad. La verdad, en este orden de tratamientos, depende de la coherencia de ciertos presupuestos internos que una vez establecidos claramente, desde el comienzo, pautan todo el desarrollo ulterior: se puede establecer que la luz lunar, a la manera lorquiana, es verde (Krasker) —cuando el ojo cree, por código establecido que es azul— (en realidad es blanca, puesto que es el reflejo solar sobre el satélite) pero coherentemente deberá ser, verde, azul o inclusive blanca, a lo largo de todo el film, como si fuera, realmente, del color escogido; la única excepción bastante difundida a esta norma pareciera estar referida a las comidas, en las que el cambio de ciertos colores, provoca rechazos subconscientes.

(Viene de página 12)

sonal; entre Hitchcock y Renoir —como ya se ha dicho—. En *La Noche Americana* logra la síntesis de esos dos momentos. Captar: las situaciones fuertes y lo fugaz, la intriga y la ternura, el drama y las emociones furtivas. Conseguir fusionar el cine con la vida; mezclar el artificio de un guión con la certeza de lo habitual; lograr que los personajes se vuelvan amigos dignos de una confianza.

Cuando Julie-Pamela las dice, Truffaut, a través de Alphonse, le contesta: **No, la vida no es un asco**. Basta, podría haber continuado, hacer lo que se quiere. Y Truffaut lo hace. Quiere al cine, hace cine. Una prueba de ese amor la dio en su saga de Antoine Doinel. Una experiencia única dentro del cine y que, tal vez, sea su gran obra casi en sentido alquímico.

HOLLYWOOD, GRIFFITH Y TRUFFAUT

Ya Eisenstein le criticó a Griffith el sentido clasista y coyuntural de sus obras, puso de manifiesto que detrás de su modo de manejo del relato relajaba la estructura de la sociedad en que vivía y trabajaba. Truffaut debió recordarlo, y en su homenaje al cine americano muestre los avatares de la construcción de un drama elemental, de un suceso trágico, que apenas deforma, altera, altera otro real. Donde lo económico, la producción del film, modifica sólo en parte la trama, una trama aceptada, conformada. Y otros determinantes ayudan a la construcción final. Y el final es que un hombre del equipo de trabajo diga, ingenuamente, a los espectadores: —espero que vean el film con el mismo placer que nosotros tuvimos haciéndolo. Porque el placer era la clave que usaba Hollywood para mostrar la realidad, en forma invertida, filtrada por la noche americana.

A. C.

M. S.



Beaulieu R16B

LA CAMARA.

COMPACTA * LIVIANA * VERSATIL
DIAFRAGMA AUTOMATICO
SONIDO SINCRONICO



A. RUBIO Importación
25 de Mayo 788 - 5° P. 38
T. E. 31-4249 - BUENOS AIRES



FILMAR Y VER

TECNOLOGIA DE EQUIPOS Y MATERIALES

KODAK EKTASOUND, NUEVA SUPER 8 mm SONORA DE KODAK

El paso reducido en el cine —hoy el Super 8 mm lo es por excelencia— tiene ante sí todas las posibilidades; algunas incluso, como la extremada versatilidad, hace que no obstante los enormes avances en 16 y 35 mm, resulten menguados frente a esta condición inherente al paso del 8 mm. Los realizadores recurren frecuentemente al Super 8 mm en sus prácticas previas al rodaje profesional, como "borrador filmico"; el autor de esta nota sorprendió a Antonioni filmando, sólo, exteriores de New York en momentos anteriores a la filmación de *Zabriskie Point*. Otros como Godard (consultar *Filmar y Ver* N° 4) lo reivindican como *instrumento a servirse*, en vez de servir los instrumentos; no faltan ya hasta las dramáticas ampliaciones de Super 8 mm a 35 mm.

La utilización del Super 8 mm en vista de su practicidad y menores costos continúa un proceso iniciado en el país en la Escuela de Cine del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral con el doble 8 mm (recomendado luego como práctica formativa por la Federación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión); hoy ha sido incorporado en la mayor parte de los Centros y Departamentos en la formación universitaria específica y en algunos cursos extra universitarios de nivel superior. El paso abarca, entre nosotros, no sólo, entonces, las tradicionales filmaciones del grupo familiar sino también en forma creciente, importante sectores de la investigación, la experimentación y la educación, contribuyendo a hacer más efectivas las fórmulas audio-visuales en la comunicación social.

En este panorama se incorpora la nueva Kodak Ektasound, en sus dos versiones, el Modelo 130 y el 140, ambos con sonido directo incorporado en magnético prepistado; se trata de una cámara compacta que por su diseño, au-

tomático y bajo costo relativo contribuirá a hacer más breve la intermediación entre el amateur vocacional y la realidad (sobre todo en la filmación testimonial).

La cámara como su predecesora (Kodak XL) permite el rodaje sonoro en las condiciones más comprometidas de luz ambiente, y puede, además, si se desea utilizar los corrientes cassettes sin pista magnética (y, en consecuencia, de menor costo operativo). Ambos modelos traen un filtro incorporado tipo A para la filmación luz día en color, fotómetro automático en el visor (no detrás del objetivo, como suele ser corriente) con ajuste mecánico de la exposición, control automático del nivel de grabación, cadencia constante de 18 cuadros por segundo con una obturación —por obturador giratorio— de 230° (contra los 165° convencionales) lo que incrementa la luz útil a los fines expositivos en un 40%; el modelo 130 está provisto de óptica fija (objetivo de 9 mm, f. 1,2 Kodak Ektar, con diafragma efectivo hasta f. 36) y el modelo 140 con un zoom (óptico de focal variable) de 9 a 21 mm, objetivo de diez elementos, igualmente

nética para rodaje sonoro o 25 para el rodaje mudo. El amplificador está alimentado por una batería alcalina y transistorizada de 9 Volts.

En sonido, Kodak se había plegado anteriormente en Super 8 mm al sistema conocido como *doble* (cámara y sonido en grabador cinta magnética lisa, separados). Sin embargo, en vista a un sistema de mayor simplicidad y, no obstante, plenamente satisfactorio, optó por el simple o directo: una cámara que al mismo tiempo que impresiona la imagen registra el sonido en pista magnética incorporada. Las ventajas son una mayor maniabilidad (se elimina el grabador separado) y al disponer el sonido grabado en el mismo film no es necesario recurrir a las transcripciones del sistema *doble*; cuando el film es devuelto procesado ya tiene el sonido original incorporado. Con un proyector de 18 cuadros de avance se lo puede proyectar sonoro tal cual, con total sincronismo, pudiendo enriquecerlo con una segunda banda de ruidos sincrónicos, música, locución, etc., en un adecuado montaje de sonido. Este sistema directo es usual en las



luminoso, f. 1,2 Kodak Ektar. El modelo 130 es de foco fijo mientras que el 140 trae escala de distancias, de fácil y rápido control a plena apertura.

El visor integrado por un sistema óptico de siete elementos dispone de ajuste ocular; una señal de final de carga aparece en el último metro disponible. Indicador de grabación de sonido, de estado de carga de batería y señal de correcto nivel de exposición aparecen muy visibles en el mismo visor: una luz roja parpadeante indica que las condiciones son las requeridas para el rodaje, mientras que púrpura o azul advierte de su imposibilidad técnica.

La tracción de la cámara y el circuito CdS (Sulfuro de Cadmio) que regula la exposición automática está garantizada por seis baterías (tipo A); una dotación de baterías es suficiente para el rodaje de 15 cassettes con pista mag-

notas de TV por lo que simplifica la cobertura de acontecimientos y permite la rápida salida al aire de la imagen y su correspondiente sonido.

A estas condiciones se agregan las ventajas —siempre sostenidas por Kodak— del sistema magnético de sonido para el Super 8 mm en mérito a la mejor calidad (respecto al óptico), preservación de las copias por el menor roce en la ventana del proyector y mejor reproducción del sonido, puesto que la lectura magnética está exenta de los peligros —siempre presentes— de polvo y pelusas en la pequeña cabeza de lectura óptica y que suelen distorsionar o, eventualmente, entorpecer el sonido fotográfico.

El micrófono es *omnidireccional* (similar al usado en los grabadores domésticos) con una conexión en la parte posterior de la empuñadura; dispone, además,

de una segunda entrada que reduce el ruido de la propia cámara en 10 decibeles, para las filmaciones en pequeñas habitaciones, carentes de elementos de absorción sonora (cortinas, tapices, alfombras, acolchados, etc.) pero, naturalmente a expensas de la sensibilidad de micrófono. De ahí la importancia de su cuidadosa ubicación: su automatismo —acorde con la simplificación del equipo— en el nivel de grabación por el sistema CAG (Control Automático de Ganancia) al captar ruidos, inclusive fuera de campo o el mismo roce del cable o micrófono implica una disminución del nivel requerido para mejor registro de las voces de los personajes. El sistema de grabación tiene una respuesta de frecuencia entre los 150 Hz, hasta alrededor de los 5.000 Hz, por lo que las voces entran cómodamente; la música, de igual manera, aun cuando puede, con un proyector adecuado incorporarse, con ventaja, en una segunda etapa. Como accesorio, Kodak dispone de un micrófono *ultra direccional* para el modelo, con evidentes ventajas en el registro de diálogos.

Las emulsiones Kodachrome II y la Ektachrome 160 vienen con pista magnética incorporada: ambas se presentan

en un nuevo cassette. La diferencia fundamental radica en la mayor sensibilidad de Ektachrome 160 (dos diafragmas de diferencia) por lo que resulta particularmente apta para el rodaje con luz ambiente, mientras que la Kodachrome II la hace más adecuada para los exteriores día.

El diseño de la Kodak Ektasound, preferentemente vertical, permite la inclusión de todos estos elementos de imagen y sonido en un cuerpo compacto y muy bien balanceado. Importadores exclusivos Kodak Argentina SAIC, Viarmonite 1123, Buenos Aires, que la tendrá próximamente en venta.

Tecnología Nacional

ACCESORIO PARA CABEZAL FLUIDO CIRIL GABRENJA

A su largo y efectivo apoyo en el mantenimiento de equipos y aparatos de la industria cinematográfica, *Ciril Gabrenja* une una singular inventiva y rigurosa capacidad de realización: esto ha significado no solo atender en su completísimo taller un cuidadoso *service* sino, además, operar la actualización tecnológica en cámaras y equipos, aumentando por este camino, la eficiencia en sus presta-

ciones. No pocas mesas para la filmación de animación que funcionan en el país se deben a su trazado y realización; participó, además, notablemente en la construcción de la monumental *mesa de animación con imagen aérea* —un equipo que permite agregar en rodaje, al dibujo clásico, un fondo proyectado, filmado con anterioridad— que diseñara el eximio Pablo Tabernero para los Laboratorios Alex y que a corto plazo entrará en servicio.

Ahora, y por su exclusiva iniciativa, contamos con un accesorio muy importante —y a un costo realmente reducido— que permite la transformación de trípodes a fricción tipo Arri en cabezal fluido, para los movimientos más críticos, los verticales. *Ciril Gabrenja* incorpora el accesorio de su diseño y fabricación en diversos modelos de cabezales a fricción, confiando así, a las cámaras livianas la seguridad y precisión en el movimiento panorámico de las mayores y empeñosas. El sistema ampliamente impuesto en los mercados internacionales tiene ahora, gracias a este aporte, su marca nacional. *Ciril Gabrenja*, Serrano 513, Muñoz, Provincia de Buenos Aires, tel. 657-1626.

HERMES MUÑOZ & ASOC.

ALQUILA 16_{MM}

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

Y AHORA SALA DE COMPAGINACION COMPLETA EN PLENO CENTRO

MONTEVIDEO 643 - Piso 3 y 4

TEL. 45 - 7445

correo de los lectores

Creo que el número 5 de FILMAR Y VER es el mejor de los que han salido hasta ahora. Casi todas las notas me parecieron de gran interés para la gente que quiere saber algo más de cine. Sin embargo, quisiera hacerles una observación. Por la forma seria y documentada de encarar ustedes las críticas, y por el amplio espacio que le dedican a cada una, casi siempre me quedo con las ganas de seguir leyendo más comentarios. De encontrar en la revista todos los films interesantes del mes. Quizás sea mucho pedir, pero ¿no podrían aumentar el número de críticas?

ZULEMA CASTRO (La Plata)

La verdad es que por el momento, es mucho pedir; el espacio nos acorrala y siempre nos quedan afuera críticas y notas. Esperamos que la progresiva difusión de FILMAR Y VER nos dé la oportunidad de darle el gusto, a usted y a los lectores que piden más páginas.

A ustedes, ¿quién los entiende? Se mandan una "sugestiva" nota sobre cine erótico, mencionando películas que —salvo alguna excepción cortadita— nadie conoce en este país, y además se dan el lujo de publicar las fotos correspondientes. Como mostrarle caramelos a un niño y después no dárselos.

SALVADOR PASTORE (Tandil)

Usted va a creer que la nota de cine pornográfico la pusimos a propósito para usted, pero la teníamos preparada antes de que llegara su carta. Nos parece necesario informar a los lectores sobre los géneros cinematográficos de mayor vigencia en el mundo.

A modo de información y con la pretensión de que esto sea leído por entidades afines a la nuestra, para lograr un real intercambio de materiales, quiero hacerles saber que están terminadas tres películas de cortometraje en super ocho y color, para ser enviadas a la semana del super ocho que organiza la Cinemateca Argentina. Los títulos son: "Empleado" (12'), de Carlos Larriera, fotografía de José L. Calvo e interpretación de Alicia di Blasio; "Verde Oliva" (9'), de Alberto Freinquel, guión de A. Cognini e interpretación de Lisandro Schabsobiz, Angela Fernández y Alfredo Monaldi; "Hogareña" (9'), de Enrique Pierini y Roberto Jolias, fotografía José Luis Calvo e interpretación de Jorge López Gómez y Julio Delreux.

Además el Centro cuenta con otros films rodados hasta fines del año pasado también en 8 y super 8, a saber: "Historieta", de Néstor Baiocco; "Estatuilla", de Julio García Ventureyra; "Niñez", de Alberto Blanco y Susana Naiflesh; "Sucedió una noche", de Santos Caruso; "La duda", de Diego Rubio Pino y un film en 16 mm., blanco y negro; "Ganas de embromar", de Eduardo Alvarez. Todos los films poseen pista magnética sonora adjunta.

ALBERTO FREINQUEL
Cnel. Brandsen 141 - 1º C
BAHIA BLANCA

cine clubs

METROPOLIS AÑO 2000

Bajo la advocación de Fritz Lang, cuya obra maestra *Metrópolis* ha inspirado el nombre del cine-club, se creó —en agosto de 1972— un "grupo de apreciación de cine de ciencia ficción que tiene como principal objeto hacer llegar a un público selecto las mejores obras del citado género", según informan sus organizadores. Al igual que el Bela Lugosi Club —que data de 1971— *Metrópolis del año 2000* dedica su atención al rescate y revalorización del cine fantástico. El coordinador general es Héctor Raúl Pessina, corresponsal de publicaciones especializadas tales como *Nueva Dimensión* (España), *Famous monsters of filmland* (USA) y *L'Ecran Fantastique* (Francia). *Metrópolis del año 2000* que se pretende "el cine-club del futuro" ha exhibido para sus socios *Coloso 1980*, *Viaje fantástico*, *Planeta de los simios*, *Omicrón*, *Más allá del sol*, *Siete días de mayo*, *Barbarella*, etc.

Informes: 49-6100, de 17 a 20 hs.

CINE-CLUB TANDIL

El pasado mes de abril, el Cine-club Tandil concluyó la *Muestra Internacional* que estuvo integrada por diez estrenos exclusivos para la ciudad. La más aplaudida: *Sangre de Cóndor*, de Jorge Sanjinés.

ANIVERSARIO

Cumplió recientemente 20 años de existencia en los rubros de cine y fotografía, la prestigiosa casa Diez Calvo S. R. L. El aniversario fue debidamente festejado junto a clientes y amigos.

SEMINARIOS DE CINE

A partir del 2 de mayo próximo, el Centro de Estudios Experimentales Cinematográficos iniciará sus Seminarios de Introducción al Cine. Las materias a tratarse son: *La escenografía en el cine*, *El lenguaje cinematográfico*, *La historia del cine*, *Crítica cinematográfica*, *El guión cinematográfico*, *Dirección de intérpretes*, *Investigación cinematográfica y Visión*. Para el próximo año está previsto incorporar: *Cámara*, *Montaje*, *Sonido*, etc. Los Seminarios tendrán una duración de cuatro meses y estarán dictados por Rolando Fustiñama, Oscar Hansen, Elida Stantic, Néstor Tirri y Claudio España. Para informes: de lunes a viernes en Rincón 374, de 19 a 21 horas.

POWER 16mm

CINEMATOGRAFICA S. C. A.

Material Seleccionado para Cine Clubs y Cine Debate

CINE ARGENTINO

"Crónica de un niño solo", de Leonardo Favio
"Los inundados", de F. Birri
"El jefe", de F. Ayala

CINE EXTRANJERO

"El ciudadano", de O. Welles
"El fuego", V. Sjoman
"Hace un año en Marienbad", A. Resnais

RIO BAMBA 500

T. E. 45 - 0875 - 8534

libros de cine

nuevos directores norteamericano

Un nuevo librito de la colección Cuadernos de Anagrama (Nº 56, Nuevos Directores Norte americanos, Barcelona, 1973, \$ 20) compaginado por Augusto M. Torres, madrileño, crítico y realizador cinematográfico, propone una especie de diccionario de actualización sobre los nuevos realizadores yanquis, tratando de salvar el bache creado por la falta de información de aficionados o espectadores, dando en forma escueta un panorama del cine actual en EE. UU. y, más concretamente, sobre 80 realizadores. Son ellos: Woody Allen, Altman, Emile de Antonio, Averback, Axelrod, Noel Black, Bogdanovich, Marlon Brando, Cassavetes, Shirley Clarke, Fred Coe, William Conrad, Ford Coppola, Fosse, Frankheimer, Friedkin, Goldman, Goldstone, Tom Gries, Grosbard, Curtis Harrington, James Harris, Hart, Harvey, Monte Hellman, Roy Hill, Arthur Hiller, Leonard Kastle, Burt Kennedy, Kramer, Kulik, Jerry Lewis, Barbara Denis Hopper, B. G. Hutton, James Ivory, Jarrot, Norman Jewison, Loden, Mailer, Mazursky, Mc Bride, Mc Laglen, Mekas, Robert Miller Morrissey, Mulligan, Ralph Nelson, Paul Newman, Mike Nichols, Nicholson, Pakula, Parks Jr., Peckinpah, Peerce, Penn, Frank Perry, Sydney Pollack, Bob Rafelson, Rich, Ritchie, Stuart Rosenberg, Ross, Rydell, Saks, Sanders, Sarafian, Segal, Schaffner, Schatzberg, Silverstein, Smight, Leslie Stevens, Strick, Stuart, David Swift, Tewksbury, Trumbo, Yorkin, Wahol, John Wayne. Muchos nombres desconocidos, más o menos conocidos y muy conocidos del espectador interesado en el cine se mezclan con sentido divulgatorio. Pero, la divulgación, no impide la crítica, sino que la alienta; y ese es un aspecto que transforma al librito en un aporte curioso y estimulante. Un aporte que alcanza una vigencia mayor, al pasaje de una ola de realizadores, por la caracterización de una postura. Algo, que Torres programa desde la introducción, buscando la inscripción en la Evolución Económica del Nuevo Cine Americano, pasando por las relaciones Cine, TV y la Producción en el Extranjero y los cambios en las Grandes Compañías, hasta esbozar un esquema de las Principales Tendencias.

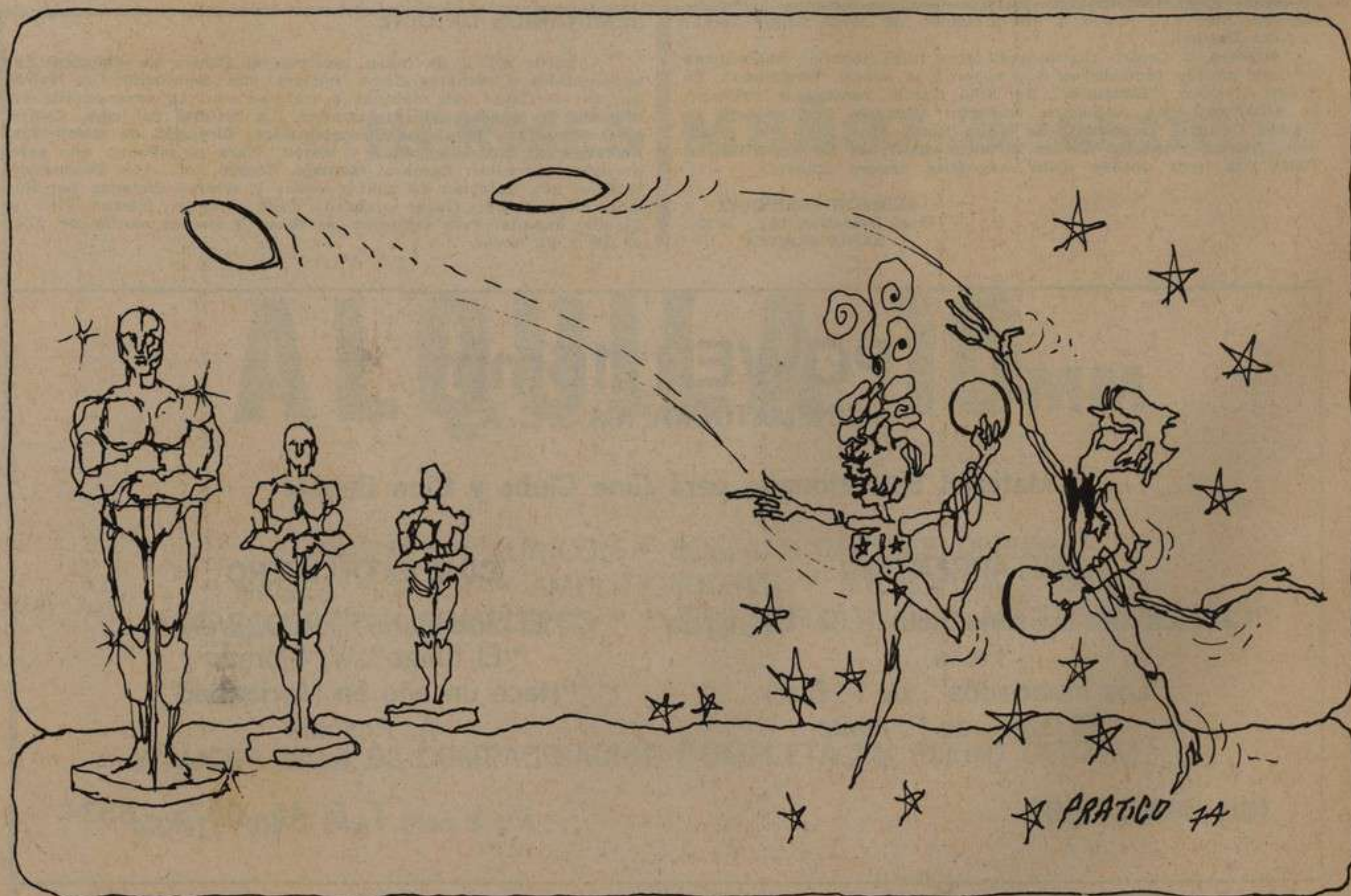
M. S.

el dueño del oscar 1974 GEORGE ROY HILL

- 1962. *Period of Adjustment* (J. Fonda/A. Franciosa).
- 1963. *Toys in tre Attic (Pasiones en conflicto)* (D. Martin/G. Tierney).
- 1964. *The World of Henry Orient (Dos chicas y un seductor)* (P. Sellers/T. Walker).
- 1966. *Hawaii* (J. Andrews/M. von Sydow).
- 1967. *Thrugly Modern Millie (Millie)* (J. Andrews/J. Foix).
- 1970. *Butch Cassidy and the Sundace Kid* (P. Newman/R. Redford).
- 1971. *Slaughterhouse Five (Matadero 5)* (M. Sacks/E. Roche).
- 1973. *The Sting (El golpe)* (P. Newman/R. Redford).

Es lo que se puede denominar un artesano; pero, a diferencia de sus antecesores, que realizaron las más características películas del cine norteamericano, al no tener detrás el apoyo de la mecánica de las grandes compañías, todo depende de su imaginación y, ésta, desgraciadamente, deja bastante que desear. Después de adaptar dos comedias teatrales de éxito, hace *The World of Henry Orient*, donde gracias a la eficacia de Tippy Walker, un proyecto de actriz que no se ha desarrollado, logra algunas de sus mejores escenas. La superproducción *Hawaii*, con excelente guión de Dalton Trumbo, demuestra hasta qué punto un realizador puede destruir una película. Luego hace *Millie*, una de las pocas comedias musicales de estos años escrita directamente para el cine, que deshace la productora al alargarla, pero en la que quedan algunos buenos números. *Butch Cassidy*, su mejor trabajo, es una incursión en el "western", que se aparta de la línea tradicional para politizarse mínimamente. Hasta llegar a *Slaughterhouse Five*, su más ambiciosa y peor obra, donde, a propósito de un bombardeo a Dresden, se pasa por todo y se llega a la ciencia ficción. Como buen artesano realiza las películas más diversas, pasando sin descanso de un "genero" a otro, pero, a diferencia de sus predecesores, los resultados obtenidos, en la mayoría de los casos, no son buenos.

AUGUSTO M. TORRES
(Nuevos Directores Norteamericano,
pp. 58-59, Ed. Anagrama).



CUESTIONARIO

la actualidad política analizada
dirige: rodolfo h. terragno

CUESTIONARIO

EL 8 DE MAYO APARECE EL Nº 13

En todos los quioscos:

Jockey, la pura verdad.

