

# filmar y Ver

ARGENTINA \$ 6.00 / URUGUAY \$ 5.50

REVISTA MENSUAL DE CINE

7

## EL DORMILON



**EL SEXO EN EL CINE** ● ● ● **LA CENSURA**  
**LA PATAGONIA REBELDE** ● ● ● **OCTAVIO**  
**GETINO** ● ● ● **ROMAN POLANSKY** ● ● ●  
**ALBERTO FISCHERMAN**

# Boquitas Pintadas

Y ESTOS SON SUS INTERPRETES



**Alfredo Alcón**  
JUAN CARLOS



**Marta González**  
NENE



**Luisina Brando**  
MAEEL



**Leonor Manso**  
RABA



**Raul Labié**  
PANCHO



**Isabel Pisano**  
CEINA



**Oscar Pedemonti**  
EL MARDO



**Cipe Zinkovskij**  
LAVUDA

MUSICA

**Waldo de los Rios**

Iluminación ANIBAL DI SALVO / Escenografía MIGUEL ANGEL LUMALDO / Compagnación ANTONIO RIPPOL

Colaboración artística BEATRIZ GUIDO / Productor ejecutivo JUAN SPRES

Productores LEOPOLDO TORRE NILSSON Y JUAN JOSE JUSD

un film de

**Leopoldo Torre Nilsson**



# 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.

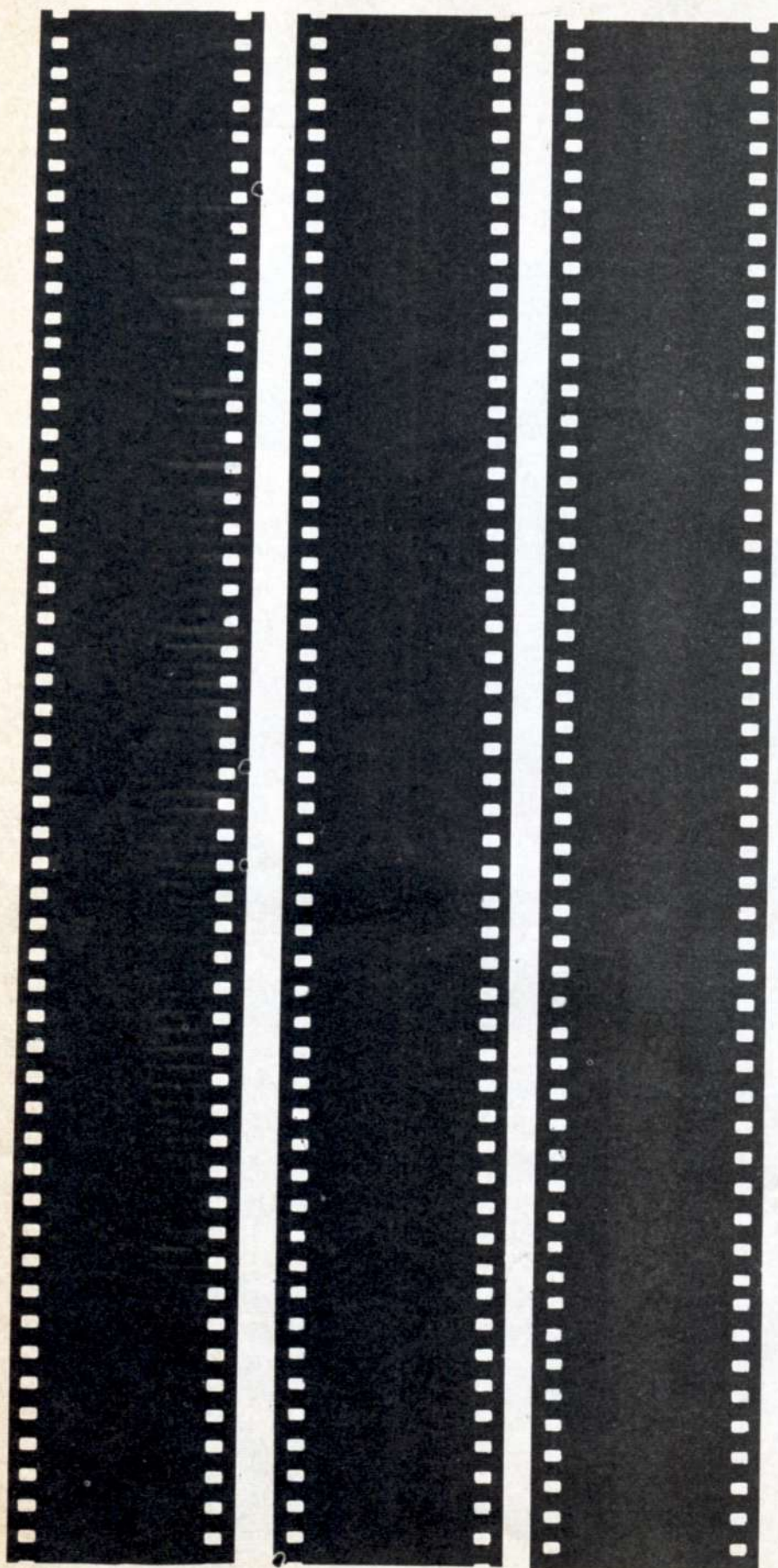
La cámara **CP-16/A**, fue especialmente balanceada para trabajar sobre el hombro, eliminando el uso de atriles de hombro y trípodes. Incorpora el sistema de amplificador auto-contenido, con registro de sonido a cristal, ideal para los camarógrafos que deben "arreglárselas solos" con la responsabilidad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

**PELICULA VIRGEN**

**JURAMENTO 1044**

**73-8628**

**Bs. As.**

**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:**  
Hilda Bertoia

**Colaboraron en este número:**  
Homero Alsina Thavenet  
Miguel Bejo  
Adelqui Camusso  
Daniel Mario López  
Ramón Martínez Blanco  
Néstor Montenegro  
Alberto E. Ojam  
Máximo Soto

**Humor**  
Ernesto Clusellas

**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** ARGENTINA \$ 6.00 / URUGUAY \$ 5.50  
REVISTA MENSUAL DE CINE **7**

**EL DORMILON**

**EL SEXO EN EL CINE ●●● LA CENSURA**  
**LA PATAGONIA REBELDE ●●● OCTAVIO**  
**GETINO ●●● ROMAN POLANSKY ●●●**  
**ALBERTO FISCHERMAN**

**PORTADA:**  
"El Dormilón"  
de Woody Allen

## Sumario

<b>CRITICA</b>	
BOQUITAS PINTADAS .....	6 y 7
LA PATAGONIA REBELDE .....	8 y 9
EL DORMILON .....	10 y 11
QUE? .....	14
INTIMIDADES DE UNA CUALQUIERA .....	18 y 19
<b>ENTREVISTAS</b>	
WOODY ALLEN: CHAPLIN, KEATON, MARX, ME PAREZCO UN POCO A TODOS .....	12 y 13
ROMAN POLANSKI: EL DIRECTOR COMO SUPER-ESTRELLA .....	15
OCTAVIO GETINO: UN FAMILIAR ARGENTINO Y MALEFICO .....	16 y 17
EVA LANDECK: GENTE EN BUENOS AIRES .....	20 y 21
SICA: 26 TECNICOS EN BUSCA DE UN FILM .....	24 y 25
ALBERTO FISCHERMAN: LA MUSICA EN EL FILM .....	30 y 31
<b>INFORMES</b>	
CINE ARGENTINO, HOY .....	22 y 23
LA CENSURA EN LA ARGENTINA, HOY .....	28 y 29
<b>PERSONAJES</b>	
EL SEXO EN EL CINE: MAE WEST .....	26 y 27
FIDEL PINTOS: LA MUERTE DE UN POETA .....	19
<b>VOTACIONES</b>	
LA OPINION DE LA CRITICA .....	33
<b>FILMOGRAFIA</b>	
JOHN HOUSEMAN .....	34 y 35
<b>TECNICA</b>	
	36, 37 y 38
<b>ARCHIVO</b>	
LO QUE SE ESTRENA .....	39 y 40
<b>LIBROS</b>	
VARIEDADES .....	41
<b>CINE CLUBS</b>	
ARTEON .....	41
HUMOR .....	42

# LOS TIEMPOS PERDIDOS



**BOQUITAS PINTADAS (1974).**  
Director: Leopoldo Torre Nilsson, Guión: Manuel Puig y Torre Nilsson. Fotografía: Aníbal Di Salvo. Música: Waldo de los Ríos. Intérpretes: Alfredo Alcón, Luisina Brando, Martha González, Isabel Pivano, Leonor Manso, Cipe Lincovsky, Raúl Lavié, Mecha Ortiz, Oscar Pedemonte.

Me resulta muy difícil hablar de "Boquitas Pintadas" y no pretendo hacer un análisis de fondo sino sólo dar una opinión sobre la sensación que me produjo la primera y única visión que tuve del film.

Al margen de las expectativas que pude tener sobre el mismo, el film me produjo una sensación inesperada ya que sentí que me hablaba directamente de uno de los elementos que más me importan y que considero como esencia misma de un film.

El cine es, para mí, una manera de detener el tiempo, de fijar los momentos importantes y preservarlos de la distorsión —y destrucción— que sobre ellos opera el paso del tiempo. Una manera de luchar contra la muerte eternizando hechos y cosas que luego podremos rever y analizar intactos tal como sentíamos que se producían en su momento de origen y trazados con aquellos rasgos que nos resultaron más relevantes para impresionarnos.

Esto es "Boquitas Pintadas". Desde la primera imagen el film nos hace participar de un intento desesperado por evitar la llegada de un final irremediable. El mismo punto de partida de la anécdota se entronca entonces con aquella definición del cine y no sólo los personajes los que viven aferrándose a instantes, sino toda la estructura misma de la obra. Ya desde el comienzo existe no sólo un clima nostálgico en la descripción de las situaciones, sino que todo me hacía pensar en un homenaje a los films de Torres Ríos. La sensación era que en lo más íntimo de la obra existía ese germen, esa necesidad de fijar una época, más allá de las necesidades de una anécdota, y que hacen que la película tenga esa fuerza y comunique esa emoción.

Todos los personajes y todas las





anécdotas que se entrecruzan, parten y se mueven en torno a esa necesidad de rever un momento en el tiempo para desear que no hubiera existido, o para anhelar que no terminara (la seducción de Nené, la de la Raba, el pasado escolar donde todas eran iguales), y el mismo film se origina en la intención de mantener vivo a Juan Carlos cuando él ya ha muerto.

Es posible que esto mismo sea el núcleo de infinidad de films, pero hay una cantidad de elementos que se conjugan para hacernos sentirlo con una fuerza que nunca antes había tenido el cine argentino.

Es posible que nuestra situación actual contribuya a hacernos presa fácil de esa nostalgia que luego nos es devuelta casi con crueldad; esa época y esos personajes que no podemos evitar querer, esa nostalgia y esa melancolía tan nuestras, no se quedan en la simple evocación de una figura mística sino que, de a poco, se van transformando en seres miserables, atados a ese mismo pasado, a esas férreas leyes y tradiciones, de las cuales son víctimas, y que los destruyen. Y de pronto se instalan en nuestros

días, reconocemos sus rostros en nuestros padres y maestros, y éste es el punto donde el film se anuda y estalla para quedar como una de las más vibrantes denuncias que se hayan puesto en la "pantalla grande", alejada de los fáciles caminos del cine "comprometido".

A todo esto contribuye la enorme compenetración con que ha trabajado el equipo. Es fácil percibir, a través del trabajo, excelente, de los actores, que ha existido ese clima de filmación que hace que todos se muevan con esa soltura que lo ayuda a encontrar los gestos y actitudes precisas sin la menor impostación. Luisina Brando, Isabel Pisano —dos revelaciones difícilmente olvidables— y Marta González, realizan una labor extraordinaria, construyendo personajes absolutamente creíbles cosa poco común en nuestro cine, donde las impostaciones destruyen, habitualmente, a personajes e ideas que se busca expresar.

Por las mismas razones que dijera en comienzo —ví el film una sola vez y me dejó ganar por la emoción— me resulta imposible entrar en detalles y hacer un análisis más profundo de ca-

da uno de los elementos y temo dejar afuera trabajos de excepción. La intervención de Mecha Ortiz —que nos hace llegar toda la emoción y el misterio de una secuencia riesgosa—, Raúl Lavié, Leonor Manzo y por supuesto Alfredo Alcón a quien le ha tocado el difícil papel de ser el elemento principal de un film construido a partir de su personaje.

En otros aspectos se podría decir que *Boquitas* tiene los primeros diálogos y la primera música "de cine" que yo recuerde en las películas argentinas.

En otro terreno reconforta encontrarse con un film que puede devolvernos el contacto con el gran público sin apelar a caminos fáciles plagados de arribismos y de pretensiones dogmáticas. Mi mejor disculpa para todos aquellos que olvido mencionar en esta reflexión hecha un poco "a la disparada" —esto le consta tristemente a la redacción de la revista— es que todos juntos me han ganado y estas palabras están llevadas sólo por la intención de expresar una emoción y no de hacer un análisis profundo.

M. B.

CRITICA

# LA PATAGONIA REBELDE



Hay ciertos momentos, en la historia del cine argentino, en que aparecen obras que retomando la realidad pasada, se permiten criticar, revalorar, redescubrir con precisión y objetividad realista la historia de nuestro país. Así, en la primera etapa del peronismo, en 1952, Hugo del Carril filma *Las Aguas Bajan Turbias*. Este hecho se debe, quizá, a las posibilidades de un país que se ha integrado, que comienza su reconstrucción y, por lo tanto, la revaloración de su pasado. Esa sospecha se vuelve certeza con *La Patagonia Rebelde*. Un film que critica un ejército anterior, un ejército que se enfrentaba con trabajadores. Y esto, el ejército puede tolerarlo en la medida en que ha cambiado su estrategia, y en tanto se sabe unido al pueblo en un mismo proyecto nacional.

Y, si bien esta actitud es común en los países centrales, (en países como Inglaterra, Francia, Alemania o Estados Unidos que tienen gran cantidad de films que analizan, critican y discuten el carácter de las Fuerzas Armadas, su jerarquización, su caporalismo, su violencia, su vinculaciones económicas, el sentido final de su actividad,

etc.), no es común, salvo si se ha desarrollado un proceso transformador de las instituciones, en los países periféricos.

*La Patagonia Rebelde* es, en este sentido, un lujo y un hito dentro del cine argentino. Un film estimulante y liberador. Algo que nos muestra la posibilidad de vernos en el espejo de la historia. Sabiendo que esa historia fue conflictiva, dura, estremecedora. Pero que ella nos llevó a ser lo que hoy somos como nación. Y que, al mismo tiempo, nos está signando un futuro con características propias.

## LAS LEYENDAS NEGRAS

Dice Osvaldo Bayer en su *Investigación Los Vengadores de la Patagonia Trágica* (Ed. Galerna, Tomos I y II), libro que permitió —siguiendo casi textualmente en toda su estructura— la realización del guión de *La Patagonia Rebelde*: "Estamos a medio siglo de los sucesos sangrientos de la Patagonia. (...) Dijimos que el de la represión de la huelgas patagónicas era posiblemente el tema más tabú de nuestra cercana historia. ¿Y por qué

era y es tabú? Porque está de por medio el Ejército Argentino. Jamás, ninguno de los historiadores de nuestro Ejército, ninguno de sus oficiales superiores trató de defender o justificar la actuación del Tte Cnel. Varela. (...) Es un tabú histórico por la actuación del Ejército Argentino. Y porque detrás de todo ello se escondía el episodio más cruel de este siglo que comienza con la huelga más extendida y espontánea de la historia sindical argentina. El tabú histórico se rodeó de dos leyendas negras: los huelguistas de Santa Cruz fueron inhumanos bandoleros que mataron a indefensos estancieros, violaron mujeres, quemaron estancias, robaron y destruyeron. La otra cara: los regimientos de Varela fusilaron a 1.500 indefensos obreros cuyo único crimen fue reclamar por sus derechos: se los apaleó, se los torturó, se les ordenó cavar las tumbas y se los fusiló (...) Por supuesto, las leyendas negras se inventaron para esconder la verdad, para autojustificarse. Los que mataron, para tener un argumento que cubriera sus crímenes; los que perdieron, para disimular su derrota; los responsables,



para encontrar "chivos emisarios". (...) La verdad no está en ninguna de las dos leyendas negras. Aunque es muy cruda, muy violenta, muy desgraciada. No se puede llegar a un compromiso y dejar a todos contentos. Porque ha estado la muerte de por medio. Y la muerte es irrecusable. Irreconciliable".

## EL FART SOUTH

El film comienza en Buenos Aires, en enero de 1923. Con la historia de una venganza. Un anarquista, que luego, es decir antes, será visto en las reuniones de la Sociedad Obrera de Río Gallegos, mata con una bomba y varios disparos al Tte. Cnel. Zavala. Esta imagen sirve para comenzar el relato. Algo que se inició tres años atrás, en la Sociedad Obrera de Río Gallegos. Una habitación decorada con las banderas negras del anarquismo y las rojas del sindicalismo, con retratos de Prohudon y Kropotkine. Y donde, el obrero que más tarde tira la bomba a Zavala, grita Viva los Compañeros de Santa Cruz. Y el gallego Soto grita que se ha resuelto por mayoría llevar adelante la huelga por tiempo indeterminado hasta vencer. Mientras tanto, el gobernador Méndez Garzón, se reúne con la Sociedad Rural, en el hotel de Carballeira, único hotel que supo burlar la huelga. Hasta ese momento. Porque pronto llegan los del sindicato a sacarlos.

Estas secuencias iniciales muestran las características del relato, un discurso donde se unirán la epopeya y la tragedia, donde los conflictos serán visualizados, como nunca antes en el cine argentino, y como pocas veces en el cine, entre sectores productivos distintos, como antagonistas en las relaciones de poder. Es más, esos conflictos forjarán la esencia dramática e histórica del relato, como una lucha por ganar terreno, por lograr conquistas; conquistas que el tiempo ha concluido dando a los obreros, quizá, gracias a esas luchas, a toda esa sangre caída en busca de mejoras.

Allí se desarrollaron solidaridades, amistades viriles, dignas de un western. Pero, si bien *La Patagonia* tiene momentos de película de vaqueros, la salva de ello la ausencia de un maniqueísmo subrayado, de amontonar los buenos de un lado y los malos de otro, porque está en constante mutación y los personajes son personas, tienen contradicciones, ambigüedades, sentimentalismos, pequeñeces, grandilocuencias. Pero, la amistad, como una esencia argentina capaz de catalizar las sangres del mundo unirá a la gente; a Soto con José Font, alias Facón Grande que tiene una flota de carros pero siempre estuvo con los de abajo; a Soto con el alemán Schultz que descubrió el paraíso en nuestra tierra y morirá sin conquistarlo, por acatar la resolución de la mayoría, y la mayoría decidió suicidarse; amistad



entre Facón Grande y el gaucho Cuello que es capaz de llegar borracho a intentar detener la fusilación de su amigo y morir en su intento; amistad, secreta amistad, del Tte. Cnel. Zavala con el Capitán Arzeno, con el soldado Mayer.

El film muestra el nacimiento del movimiento social y la clase obrera argentina, en su triunfo y en su derrota. En ese universo de europeos, chilenos, extranjeros luchando desde ambos bandos. Porque la cosa no era el origen, el lugar de nacimiento, sino el poder adquirido. Y para hacer desaparecer el conflicto real, la lucha entre estancieros y peones rurales por un convenio, se inventará otro conflicto, la ficción de un interés de Chile por la Patagonia Argentina. Zavala, encara un profesionalismo absoluto, que llegará a llevar adelante una masacre que fue encargada con palabras vacías: vaya y haga, por solidaridades manejadas desde el poder de los poderosos, por eso dirá: tal vez puedan decir que fui un militar sanguinario, pero jamás podrán decir que fui un militar desobediente.

Si hay un estupor de espectador ante el triunfo de los estancieros, o me-

yor aún, frente a la celebración por la rebaja de los sueldos de los obreros. Ese estupor se asemeja al de el Tte. Cnel. Zavala cuando la Sociedad Rural -le rinde homenaje como hombre inspirado, como salvador, y el que luchó por lo que creía la argentinidad, cantando: "for he is a jolly good fellow".

Acaso, del film habría que criticar la música, muy al uso, muy poco funcional, las cosas demasiado puestas, sobre todo en la primera parte, como intentando cubrir un verosímil de lo que realmente fue. Pero, *La Patagonia Rebelde*, impide esas críticas mínimas y propone otras posibilidades. Lecturas más profundas, recuperaciones históricas, discusiones arduas. Héctor Olivera ha logrado un film memorable. Un film que si bien pertenece a la producción de Aries Cinematográfica (un fenómeno que merece ser estudiado), logra instaurar un hecho inédito en el cine tanto en su problemática como en el lenguaje hablado por los personajes.

M. S.

Ficha técnica: Ver  
Cine Argentino, hoy, págs. 22 y 23



# ACABAR DE UNA VEZ CON LOS MITOS

Una vez más Wood Allen intenta terminar de una buena vez por todas con los mitos norteamericanos, con el polucionado mundo de su contorno, haciendo esa limpieza que sólo el humor —en su insolencia más plena— logra. Es en ese sentido que el inclasificable Marcel Duchamp hablaba de la carcajada como el estornudo del cerebro.

Así como antes fue la nostalgia y el homenaje al policial, a Bogart, y luego la serie de sketches imitando la literatura pedagógica sexual, los textos de divulgación y los programas de TV. Ahora se proyecta hacia la utopía y la ciencia ficción; un recurso operativo para dejar vagar la imaginación y seguir criticando el mundo en que vive.

La hipótesis inicial es simple: un enfermo es hibernado durante 200 años (una moda reciente en EE. UU.)

y resucitado en 2173. Se llama Miles Monroe. Tiene 35 años. Es norteamericano y, cuando no en Woody Allen, judío. Ha sido dueño de la tienda macrobiótica *La Zanahoria Feliz*, en pleno Nueva York. Fue clarinetista de *The Ragtime Rascals*. Ingresó en un hospital para la explotación quirúrgica de una úlcera péptica, surgieron complicaciones y no volvió en sí. Un primo accedió a que fuera congelado. La recuperación de su lesión había sido completa.

La cápsula que lo contiene es encontrada en perfecto estado en el paralelo de la Federación Americana, al sur oeste de los EE. UU., que fueron destruidos 100 años antes por un loco que se robó una bomba atómica.

El territorio de lo imaginario se recorta en esta propuesta inicial. Sólo queda pasearse por ella, recorrerla; dejar que Miles Monroe nos lo mues-

tre. Para ello surgirá la intriga como una forma de dejarle decir todo lo que quiere decir. Esa intriga que lo lleva a disfrazarse de robot, a vivir la persecución de las fuerzas de seguridad, a aliarse con los sectores de la resistencia, a ver sus cerebro programado y reprogramado, a reinventar el amor. Ese amor que le hace descubrir a Luna, perder esa soledad total de quien ha perdido sus amigos y conocidos hace dos siglos. Y que, sin embargo, lo profundiza en su escepticismo y le hace más clara su fe. Luna le dice: **No crees en la ciencia ni en la política ni en Dios, entonces: en qué crees?** Y Monroe le contesta: **En el sexo y la muerte... dos cosas que sólo suceden una vez en la vida y que, al menos, nadie disfrutará después de la muerte.** Sólo un mundo de violencia total puede hacer tan netas las diferencias, enfrentar de forma tan absoluta el amor



**EL DORMILON (Sleeper, 197).**  
**Director: Woody Allen.**  
**Guión: Allen y Marshall**  
**Brickman. Fotografía: David**  
**Walsh. Música: Woody Allen**  
**con la Preservation Hall**  
**Jazz Band y la New Orleans**  
**Funeral y Ragtime Orchestra.**  
**Intérpretes: Woody Allen,**  
**Diane Keaton, John Beck,**  
**Bartlett Robinson, Mary**  
**Gregory, Chris Forbes.**  
**Distribuida por Artistas**  
**Unidos.**

y la muerte. Es que Woody Allen es cómico extremista, un romántico ateo. Y su personaje, que apenas enmascara todo esto, se encuentra con un mundo hedónico después de haber estado muchísimo tiempo encerrado sólo consigo mismo. Un mundo donde existe el orgasmatrón, una máquina del placer, y las bolas que permiten drogarse al tacto, y donde la gente es computadorizada, catalogada, fichada, fotografiada y tiene su voz registrada. Pero, donde, acaso por todo eso, la represión no funciona del todo bien y a la policía se les revientan sus armas. Nada está permitido porque todo parece permitido. Todo está controlado. Detrás de eso está lo real, lo que se pretende como real: un mundo sin un Líder. Porque hace 10 meses hubo un accidente, una bomba explotó en su casa, y sólo quedó de él su nariz, que fue mantenida viva du-

FILMAR Y VER



rante casi un año. A través del Clone, un proceso que partiendo de una célula única reproduce el cuerpo completo, se intenta volver a formarlo. Pero Miles Monroe sabrá cómo oponerse a eso. Crear a pesar suyo otro Líder, el jefe de la resistencia. Acaso, porque es una forma de sacarse de encima a su contendor amoroso. Aun cuando sospeche que dentro de 6 meses estará robando la nariz de él.

Es un mundo de contrapartidas, donde el tabaco es lo mejor para la salud, donde Bela Lugosi fue alcalde de Nueva York y Norman Mailer, gran escritor, donó su ego a la Escuela de Medicina de Harword. Un espacio donde Miles Monroe, que no tiene ninguna identidad puede fabricarlas todas, para volver a ser el mismo. Ese tipo que juega con Freud, con las sectas culturales, con la guerra, la filosofía y las tradiciones judías, con el mundo del show bussines, da codazos a los clásicos del cine, se divierte con

las guerrillas y revoluciones, le toma el pelo a la nostalgia, cosas que parecerían imperdonables para las buenas conciencias, para los espíritus fijados en convenciones, hibernados para siempre.

En los gags, por instantes desopilantes, Woody Allen recobra la mejor tradición del cine cómico americano, esa larga lista donde están Laurel y Hardy, Keaton, W. C. Fields, los hermanos Marx. Una tradición que también tiene mucho del anarquismo ideológico de Allen. Ese anarquismo que le permite recuperar el tema de Rip van Winkle, con que Whashington Irving fundó la literatura fantástica norteamericana. Ese fantástico que tiene sus cercanías con algunas memorables fantasías de Borges y Bioy Casares, sobre todo por ese mundo donde el Líder que lo es todo no es casi nada y apenas si puede meter la nariz en lo que pasa.

R. M. B.



## WOODY ALLEN

# Chaplin, Keaton, Groucho: Me parezco un poco a todos

Woody Allen, en realidad Stewart Kinigberg, pertenece a la raza de los actores realizadores. Nació en Brooklyn, Nueva York, en 1935. Su infancia transcurre en el Flushing Section, un barrio poco recomendable por el alto porcentaje de delincuencia juvenil.

Entra al cine luego de diez años de cabaret. Escribe el guión de *¿Qué pasa Pussycat?*, reservándose el papel del fotógrafo que se empeña en llevar al lecho a Romy Schneider. Tuvo mucho que ver también con los mejores aciertos humorísticos de *Casino Royal* y, por supuesto, de *Los sueños de un seductor*. Pero el talento burlón, desprejuiciado, caótico de Allen encuentra su mejor expresión en las

obras que no sólo escribe y actúa, sino que además dirige.

Lamentablemente, poco se puede opinar en la Argentina sobre *Take the money and run*, su primer film, puesto que aún no se ha estrenado localmente. Sin embargo, *Bananas* y *Todo lo que usted...* gozaron de marcada preferencia entre el público argentino.

### SEMEJANZAS CON LOS MAESTROS

Una forma de reconocer la influencia que Allen debe a los grandes maestros del humor, es caracterizarse como cada uno de ellos en los personajes que crearon. Le bastan pocos elementos. Woody lo explica así:

"Creo tener algo en común con cada uno de ellos. Sobre todo la cara, infinitamente triste. No soy un tipo que sonrío fácilmente. Si no hubiese decidido ser cómico, hubiera sido un tema óptimo para un estudio profundo de la tristeza. La culpa es de mis ojos: son muy caídos, ¿no le parece? Luego he dedicado toda mi vida a la búsqueda del humorismo. Lo he estudiado en la mesa de trabajo como si fuera latín o matemáticas. Porque tengo una idea propia al respecto: al film cómico debería ser visto en la escuela, gratis para todos los chicos; al máximo 25 ó 30 centavos y no los casi 12 dólares que se cobran en las salas cinematográficas. La única cosa que deseo del

público es que ría cuando ve mis films.

Pero volvamos a las semejanzas: tomemos a Keaton. Me sorprende siempre oír decir que no tengo nada de él. Después de todo, mi humorismo tiene siempre un componente ligeramente intelectual. También Keaton lo tenía. Ciertamente, Keaton tenía un rostro excepcionalmente atrayente, yo en cambio, soy la vergüenza de mi sexo. Incluso Chaplin tenía un rostro insólitamente bello. Yo me contentaría con tener tan sólo sus ojos tan profundos, tan expresivos. Personalmente, prefiero Chaplin a Keaton, aunque la mayor parte de mis amigos me desapruera.

De todos sus films, el que más



me gustó es seguramente **Luces de la ciudad**... formidable, ha logrado con éxito mantenerse a caballo entre el sentimentalismo y la comicidad, dosificándolos en parte iguales. No he conocido nunca a Chaplin pero me hubiera gustado. Lo habría mirado con la boca cerrada. Pero quizás es mejor así... A quien conozco bien es a Groucho Marx, el hermano de Harpo. Me gusta escucharlo cuando habla. Es todo sentimiento, le gusta hacerse la víctima, pero es muy divertido. Cuando recitaba, buscaba poner todo un ridículo: caminaba, hablaba, danzaba como un payaso. Debo decir que esto es terriblemente americano, como Louis Armstrong y el baseball. Me parezco a él? No lo sé realmente. En sus films es cínico, amargo, irreverente, un clown surrealista. Yo, un poco menos. Cierto que si tuviese un poco de tiempo mis transformaciones podrían volverse mejores. Por ejemplo, la nariz. Tengo la nariz demasiado larga, habría debido tallarla. Algo es algo."

¿Qué piensa Woody Allen que dirá la gente viéndolo caracterizado como los grandes cómicos?

"Reirá".

¿Y mientras la gente se ría que hará Woody?

"Tocaré el clarinete y beberé un cóctel".

#### Filmografía como director

1969: **Take the money and run**. Con Woody Allen, Janet Margolin.

1970: **Bananas**. Con Woody Allen, Louise Lasser, Carlos Montalbán.

1972: **Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero temía preguntar**. Con Woody Allen, Burt Reynolds.

1973: **El dormilón** (ver ficha técnica en sección Crítica).



## CRITICA

Una chica norteamericana hace dedo en una ruta. Para un coche y ella sube. En el coche y tres muchachos que un momento después intentan violarla. Nancy logra escapar entrando en una sofisticada villa lujosa, ascética y laberíntica. Allí se encuentra con Alex, un rufián al que sindicaron como homosexual. Una pareja de lesbianas que se pasean charlando. Tres muchachos que parecen vivir jugando al ping pong, peleándose con Alex o viviendo en apaciguado delirio. Un cura sermoneador. Giovanni, el administrador del lugar, antiguo concertista de piano, hoy artrítico. Y Noblart, misterioso dueño de ese imperio.

A Nancy le roban sus ropas. Vive pasiones, indiferencias, relaciones sado-masochistas, fetichistas, es excluida o perseguida, negada o dominada. Finalmente logra huir totalmente desnuda, en un camión que transporta chanchos. **Me voy** —le grita a Marcello-Alex— porque el film tiene que terminar.

### CALLEJON SIN SALIDA

Después de su caída de **Macbeth** (1972) Roman Polanski logra reponerse y hacer **Qué?**, que es una especie de reencuentro con sus fantasías, con el Polanski de **Dos Hombres y Un Armario** (1958) y sobre todo, de **Cul de Sac** (El Fondo de la Bolsa, 1966), su film más querido. Como en aquel film, aquí también toda la acción tiene una unidad de lugar, una casa donde ocurre toda la historia. Pero a la vez, esta historia toma otro tono, si **Cul de Sac** era un esperpento dramático existencial, que recordaba a Beckett y a Purdy, **Qué?** es una comedia delirante que mezcla a Nietzsche con los Hermanos Marx, o para decirlo de otro modo: a Candy con Anita Fanny, la Pamela de **Play Boy**; a Queneau y Raymond Rousell con Jerzy Kosinsky.

Todo el filme tiene un estilo emblemáticamente cultural, el ambiente está cargado de cuadros de Francis Bacon, Picasso, Chagall, Modigliani, Rauschemberg y Cia. Y por si esto fuera poco, como dicen ciertos vendedores, llega un comisionista a venderles **Los naufragos de La Medusa**, de Guericault.

# EL

# REENCUENTRO

**QUE? ... (Wah?)**, 1972. Dirección: Roman Polanski. Guión: Polanski y Gerard Brach. Fotografía: Marcello Gatti y Giuseppe Ruzzolini. Música: Schubert, Mozart y Beethoven. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Sydne Rome, Hugh Griffith, Romolo Valli, Roman Polanski, Guido Alberti, Roge Middleton y Gianfranco Piacentini. Distribuida por Transocean.



Acaso porque de esa manera Polanski rechaza toda pintura romántica, todo drama romántico. Y propone esos otros naufragos, de los que nunca se sabrá nada. Sólo que a veces se aferran a la mesa del omnipotente y moribundo Sr. Noblart —un apellido que insinúa muchas cosas—. Entre esos naufragos, la más naufraga es Nancy. Que pierde sus ropas. Y trata de no perder su identidad anotando todo lo que le pasa en su diario íntimo.

A Nancy hay cosas que se le repiten dos veces, obsesivamente, curiosamente, como si no hubiesen ocurrido. Así también el cine se repite en el cine en el film. Allí está la barra de muchachos de la azotea. El ardoroso que se pasa haciendo el amor con una mujer de la cual sólo conocemos los jadeos. Jimmy, el dulcemente romántico. Y Mosquito (Polanski) que tira arpones submarinos a zapatillas y da aire de su equipo de caza submarina al moribundo Noblart. (Por otra parte, conociendo la devoción que Polanski tiene por Faulkner, el film podría verse como un remedo de la novela **Mosquitos**).

Alex hace que Nancy repita con él su famosa secuencia flagelatoria de **Ocho y Medio**. De igual modo es posible descubrir una serie ininterrumpida de películas: **El Ciudadano** (la muerte de Noblart), **El Angel Exterminador** (la situación de encierro y los conflictos), **La Vía Láctea** (la secuencia final), **Myra Breckenridge** (violaciones y exhibiciones), etc.

Si todo es un film, es decir un transcurso temporal de imágenes, todo está permitido. El desorden, la arbitrariedad, el humor, la improvisación. El tema, la narración, está simplemente ordenado por las peripecias de esa chica desnuda, semidesnuda, poseída y desposeída. La intriga es todo; es, simplemente, el soporte de lo imaginario. La construcción querida del cine, que, al mismo tiempo, derrumba al cine, lo desarma, lo pone finalmente a la vista de todos, como la real trama que encadena una colección de inquietantes personalidades, de máscaras absolutas.

R. M. B.

FILMAR Y VER

# EL DIRECTOR COMO SUPER - ESTRELLA

El siguiente reportaje ha sido extractado del libro *El director es la estrella*, de Joseph Geimis, y es publicado con especial permiso de Editorial Corregidor, distribuidora local de Editorial Anagrama de Barcelona.

**Gelmis:** ¿Cómo entró usted en el teatro polaco?

**Polanski:** Fui a ver un programa de radio para niños. Me preguntaron qué pensaba del programa. Yo dije: "Creo que los niños son muy cursis". Les impresionó mi descaro. Me pidieron que entrase a formar parte del programa. Acepté, y trabajé en la radio. Y de la radio me llevaron al teatro estatal, cuando tenía catorce años. (...)

Trabajé en el teatro durante seis años. La mayoría de las veces me daban papeles pequeños. Nunca tuve una preparación teatral. Yo quería asistir a una escuela de interpretación, pero no me admitieron. Lo intenté tres veces. No era solamente a causa de las malas notas. Se debía a que yo ya estaba trabajando y los profesores pensaban que estaría amenerado, y no les gustaba.

Ahora les estoy enormemente agradecido por no haberme aceptado, porque hoy día estaría actuando en cualquier teatro de Polonia en lugar de estar haciendo lo que hago. Algunos años más tarde, cuando ya había pasado por la Escuela de Cine y me había hecho director, me encontré a menudo en la situación de filmar pruebas de la gente que me había impedido ingresar en la escuela de interpretación. Jamás utilicé a ninguno de ellos. Y no lo hacía por vengarme, porque para entonces sólo sentía compasión de los pobres imbéciles. Eran, sencillamente, demasiado malos.

**G:** ¿Era usted buen actor?

**P.:** Yo siempre he sido un actor muy bueno. Cuando interpreté *El hijo del Regimiento* tuve un éxito fabuloso. La obra triunfó solamente gracias a mí. Y tuve unas críticas fabulosas.

**G.:** ¿Le convirtió el éxito en una persona difícil de tratar?

**P.:** No. Siempre he sido orgulloso y fatuo, así que no me cambió en absoluto. Yo gustaba de la gente. Gustaba a los actores. Siempre me trataron como a un igual. Contaban chistes marranos delante de mí. Y yo les contaba chistes marranos a ellos. Fue entonces cuando aprendí qué significaba realmente ser un comicastró. Conoci a muchos de ellos. Hacía novillos muy a menudo para ir a sentarme en la platea de un teatro a contemplar ensayos de obras en la que yo no intervenía.

**G.:** ¿Qué sacó de bueno de la Escuela de Cine, exactamente?



**P.:** Creo que me hizo muchísimo bien, tal como lo veo ahora. Mientras estaba en la Escuela, tenía la impresión de que estaba perdiendo el tiempo, como todos mis compañeros. Ya sabe, cuando se es joven, se tiene algo dentro. Te rebelas contra todo. Ahora, cuando lo recuerdo, pienso que era formidable, sobre todo el tiempo que pasé sentado en aquellas largas escaleras de madera de la Escuela, un viejo palacio que había pertenecido a algún rey de la lana de Lodz, que es una ciudad industrial. Nos sentábamos en aquellas cambios y discutíamos sobre cine y la vida. Veíamos cientos de películas. Había proyecciones constantes, prácticamente desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la noche.

**G.:** ¿Qué control artístico tiene un director —usted— sobre su película?

**P.:** Solamente puedo hablar de mi propia experiencia. He tenido un completo control sobre todo lo que he hecho, excluyendo el desagradable incidente que me ocurrió con *La Danza de los Vampiros*, y en parte, con *Cul-de-sac*, donde Martin Ranshoff introdujo cambios cuando las películas ya estaban acabadas. Cortó *La Danza de los Vampiros* justo antes de su estreno en los Estados Unidos. En los demás países, mi versión es la que se ha exhibido. Compré *Cul-de-sac* y también la cortó.

Considerando el hecho de que estos cortes se hicieron aquí, y a posterior, en cierto sentido he disfrutado realmente de un completo control sobre todas mis películas. Si no lo tuve en las versiones de esas dos películas que se exhibieron en los Estados Unidos, se debió únicamente a mi ingenuidad. A *Cul-de-sac* le cortaron cerca de ocho minutos, entre cortes breves y escenas completas. La atmósfera, el tono de película desaparecieron, porque Ranshoff pensó que las escenas sin diálogo no tenían valor.

**G.:** Si produjese sus películas, ¿tendría usted más poder o mayor control sobre ellas?

**P.:** La mayoría de mis películas las

he hecho en Europa. Y en Europa no hace falta que seas el productor para gozar del control total sobre tu película. Eso es una concepción de Hollywood, ya que se han dividido las funciones, y es el productor quien realmente toma las decisiones y contrata al director y, por lo tanto, éste pasa a un papel de subordinado. En Europa, el director es quien controla la película, fundamentalmente. El productor solamente se ocupa de los asuntos financieros.

**G.:** ¿Se ha convertido el director en la "super-estrella"?

**P.:** Para mí, el director es siempre una "super-estrella".

Las mejores películas lo son únicamente a causa del director. Si se había de *El Ciudadano*, de *Ocho y Medio* o de *7 Samurais*, es gracias al director, que fue la estrella de su realización. El hace la película, él la crea.

**G.:** ¿Cuál es la mejor manera de aprender a hacer cine, y cómo se puede entrar actualmente en el mundo del cine como director?

**P.:** Pienso que en nuestra sociedad las escuelas de cine podrían ser el mejor camino para aprender a hacer cine. Pero no existe un camino. Yo, desde luego, encontraría un camino si estuviese empezando a hacer cine. Lo más importante es tener decisión. Si alguien quiere de verdad hacerlo, al final lo logrará. Yo rodaría una película en 16 mm., trataría de reunir algunas cosas.

Lo que fuese, en lugar de permanecer sentado en cualquier parte hablando de ello.

**G.:** ¿Ve usted algún problema especial para hacer un western?

**P.:** Me gustan los westerns. Son parte del cine, igual que las películas de terror. Para mí, el hecho de que otros directores europeos hayan intentado hacer westerns y hayan fracasado, carece totalmente de importancia. El único problema que podríamos tener sería por parte de las personas escrupulosas, porque estamos trabajando con algo que el cine nunca había tratado antes. \* (...)

**G.:** ¿Canibalismo?

**P.:** Si, si, lo sé. Pero no tiene nada que ver con mis películas anteriores. ¿Qué le hace pensar que yo esté obsesionado por lo estrambótico?

\* Se refiere al proyecto de filmar *The Donner Pass*.



# UN FAMILIAR ARGENTINO Y MALEFICO

—El Familiar surge como una necesidad personal, política, cultural, que es la de experimentar otro tipo de proyectos cinematográficos que incorporen elementos nuevos —al menos búsqueda— a partir de la experiencia realizada por mí hasta ese entonces. Desde el '64, cuando empecé a realizar cortos, hasta '72, pasando por La hora de los hornos, El camino hacia la muerte del viejo Reales y los dos largos documentales que hicimos con el General Perón, yo viví la experiencia de un cine netamente documentalista, acorde con los planteamientos y las circunstancias que se vivían en el país en esos años. Pero en 1972, la Radiotelevisione Italiana se interesa en auspiciar un tipo de producción que yo no era documental sino imaginaria, argumental y con actores. Ese auspicio significa también un aporte económico, una ayuda en la producción de la película. Raúl Ruiz, por Chile, Joaquim Pedro de Andrade y Gustavo Dahl por Brasil, Jorge Sanjinés por Bolivia, y Marito Sábato y yo participamos en el proyecto, haciendo cada uno un film independiente, cuya televisación en Italia se reservaba la RAI, mientras que los directores nos reservábamos la exhibición comercial en nuestros países de origen.

—¿Cuál es la leyenda del familiar?

—Cuando estuve en Tucumán preparando el libro de El camino..., surgió la idea de llevar la leyenda al cine. Esa leyenda popular me sirvió, en última instancia, de pretexto que la película utiliza de manera distinta que lo que la misma leyenda es. Es una leyenda bastante conocida por la gente del noroeste argentino, y acá por los folclorólogos y los provincianos emigrados. Cuenta que un día, el Diablo y el dueño del ingenio azucarero hicieron un pacto de sangre, mediante el que el Diablo aumentaría las ganancias del dueño del ingenio y éste, a su vez, proporcionaría alimentos en la carne y el alma de sus peones a un ser que nacía de ese pacto y que se llamaba El Familiar. Desde entonces, las ganancias del dueño del ingenio aumentaron y empezaron a desaparecer peones, que iban a engrosar el cuerpo de este ser, que para los más se encarnaba generalmente en un perro negro, o en un viborón, a veces en seres humanos. O sea que se encarnaba en seres distintos, de tal manera que resultaba difícil identificarlo. No obstante, un día, un peón salió a matarlo, y tras varias peripecias, lo encon-

Octavio Getino es conocido por el público como co-director de LA HORA DE LOS HORNOS y como director transitorio del Ente de Calificación. Ha realizado, además, un corto —TRASMALLOS— y es integrante del Grupo Cine Liberación. A propósito, justamente, de Cine Liberación y de control de films, Getino se extendió largamente. Como el tema de esta nota es su último film, EL FAMILIAR, reservamos esas declaraciones —de gran interés— para una próxima oportunidad.

tro en el sótano del ingenio y lo mató. Desde ese día, las ganancias del dueño del ingenio decrecieron hasta extinguirse. El Familiar es, entonces, un ser maléfico, que causa la desgracia de los hombres, un enemigo que en cada país toma una identidad distinta. Significativamente, se lo asocia, sobre todo en las culturas europeas, con un ser benéfico (Cervantes, en el Quijote, hace referencias a él), una especie de espíritu que las familias guardaban en cofrecitos para que los protegiera de los males, de las desgracias. En cambio, en el noroeste nuestro, particularmente en Tucumán, ese ser adquiere un carácter terrorífico, maléfico.

—¿Tiene alguna explicación basada en la realidad esa forma tan distinta en que El Familiar es visto en el noroeste?

—Sí, se lo explica porque la leyenda surge paralelamente con el desarrollo de la oligarquía tucumana, a fines del siglo pasado y comienzos de éste. Se supone, entonces, que ese ser está protegiendo ese desarrollo; el pueblo lo interpreta desde su perspectiva, lo asocia a la desaparición de peones rebeldes, y entonces El Familiar, que es bueno para la oligarquía, resulta terrorífico para quienes lo padecen. La oligarquía se ocupó de estimular la leyenda, pero con la aparición del sindicalismo organizado, hacia 1940, la leyenda se extinguió bastante, aunque todavía algo perdura en Tucumán...

—Dijiste que la leyenda fue un pretexto para vos...

—Sí. Mi intención no fue reconstruirla ni preocuparme por los asuntos del folklore, que me parecen respetables para quienes se ocupen de eso. La leyenda fue el pretexto para indagar en el problema de la identificación del culpable con las desgracias de un pueblo. Vale decir, en el ser o en la figura, en la idea, en el modelo que, de alguna manera, se introduce en un país con la proposición de dar beneficios y de ayudarlo a resolver sus problemas, pero que, objetivamente, históricamente, se convierte en el culpable principal de las desgracias que ese pueblo comienza a sufrir. Un ser que se encarna de muchas maneras distintas, que incluso contamina a quienes lo padecen, que se introduce en ellos, o que dificulta mucho su identificación. Del tal manera, no es factible prever que se lo pueda destruir con un machetazo o a corto plazo. Porque aunque se lo destruya físicamente, su presencia permanece en una serie de elementos, racionales o irracionales, que perduran en la cultura de un pueblo o en lo interno de una psicología individual.

A partir de ahí construí un film en base a símbolos, a una gran alegoría, con elementos que se apoyan en costumbres, signos, supersticiones que son conocidas de nuestro pueblo, por más que la película no explicita que el signo de trazar un semicírculo con machete delante de uno es para impedir que un presagio, un mal pensamiento o el enemigo, lo penetren a uno. No me preocupé nunca la claridad en todas esas cuestiones, pero están presentes en toda la película. El Familiar constituye entonces una fábula política, una gran alegría, un film esotérico, un film de aventuras si se quiere, pero que admite distintos tipos de lecturas. La más importante —y tal vez la más clara— para nuestro público será la historia de un pueblo en relación a esos seres que penetran en él, y las reacciones de ese pueblo a través de distintos hermanos —tres fundamentalmente, una familia— que reaccionan contra esos seres. Las reacciones son muy distintas: van desde la actitud heroica de Juan Tupac hasta la actitud negociadora de Juan Atahualpa, es decir los elementos que están presentes en toda la cultura latinoamericana desde sus orígenes. Los otros hermanos son Juan Sin Nombre, a quien se supone ya devorado por



El Familiar, y Juan Pampa. El film puede ser también la historia de ese Juan Pampa, un campesino lanzado a la persecución y muerte de un personaje llamado El Familiar, que se devoró a su mujer.

—¿Cómo se articulan este film y los anteriores en que participaste?

—Lo que uno hizo en una etapa, siempre es digno de crítica, y lo que pudo ser modelo en una etapa, deja de serlo en otra. Y si se mantiene como modelo, siempre es un elemento peligroso. De ahí que introduje una situación totalmente imaginaria, con actores profesionales (con los que yo nunca había trabajado), en color, que también era una novedad para mí, y una relación de trabajo casi enteramente profesional, en la que nunca antes me había movido. Y con una discusión que estaba prevista para una etapa muy difícil como eran los años 72 y comienzos del 73, cuando, al comenzar el rodaje, yo no tenía en claro los cambios políticos que se producirían meses después. Sólo podían saberlo gente como el General

otros compañeros de Cine Liberación, como Jorge Díaz, en la producción; Gustavo Moris en la fotografía; Abelardo Kuschnir, un sonidista que había experimentado el sonido directo con Sanjinés en Bolivia y con nosotros acá... Y se estableció una selección de actores entre gente que pudiese dar los personajes que, para mí, eran ante todo pictogramas, por más que también pudieran leerse como personajes. Con el elenco principal se realizó un trabajo de ensayos alrededor de temas que fuesen aproximándolos a los personajes. A partir de esa experiencia se comenzó a filmar en el Norte, en Cafayate, en la Quebrada, en Tucumán, y luego en las calles de Buenos Aires y en los estudios San Miguel.

—En general, la prensa no tuvo acceso a la información durante la realización de tu película.

—Se trabajó de manera bastante reservada, tratando de que no trascendiera su contenido. Basta leer los comunicados de prensa, las declaraciones que yo hice en Tucumán entonces...

## 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 Marelli

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 caía 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 noticiarios filmados.



EDICIONES DE LA FLOR

Uruguay 252 - 1º B - Buenos Aires

A. E. O.

o ciertos adivinólogos, que pueden tener visión a más largo plazo... En esa época, el film también estaba previsto para un trabajo de discusión pública, no militante ni clandestina. De ahí, una serie de recursos en el lenguaje para decir ciertas cosas. Pienso que el mío es un film difícil, complejo, del que no encuentro antecedentes en nuestro cine, y que como búsqueda puede asociarse a ciertas cosas del cine llamado underground de Julio Ludueña, pero sin ningún tipo de relación con esas búsquedas, de mi parte.

—Sin haber visto tu película, pienso en Cabezas cortadas de Glauber Rocha...

—Puede tener puntos de relación con la preocupación que Glauber exterioriza en algunas de sus últimas películas. Pero la lectura de mi película, creo, es más sencilla y elemental. El Familiar trata de no perder nunca de vista la comunicación con el público.

—¿Cómo fue el proceso de filmación?

Se empezó a trabajar sobre una idea y un argumento que yo había hecho, y en el libro y la dirección tuve la asistencia del compañero Jorge Hönig, sociólogo. Se armó un equipo con

FILMAR Y VER

ces... En ese entonces, mi presencia realizando películas podía ser sospechosa.

—¿Qué sucede con la ampliación de 16 mm a 35 mm?

—Con La hora de los hornos habíamos inaugurado un poco el proceso de ampliación de 16 a 35 mm y en sonido directo. Con El Familiar inauguramos la experiencia en color, y pagamos un poco el derecho de piso, porque cuando empecé a filmar no tenía material adecuado. Los laboratorios tampoco estaban preparados para hacerlo. Esto dificultó un poco el trabajo pero de alguna manera obligó a los laboratorios a atender este tipo de producciones.

—¿Quién se hizo cargo de la producción de El Familiar?

—Es una producción nacional, realizada por la empresa Ter-Films, de la que yo participo. La edición se ha demorado a causa de la ampliación, por los compromisos que asumí en relación al Ente de Calificación, y en segundo término, por dificultades técnico-económicas que fueron dilatando la finalización de la ampliación que se terminó hace una semana. Estoy realizando el trabajo de edición final.

**INTIMIDADES  
DE UNA CUALQUIERA**

# La rebelión de las formas

## LAS FORMAS DEL CONTENIDO

La historia aparece reaccionaria y paternalista, como en la mayoría de las películas anteriores de Armando Bó-Isabel Sarli: un padrastro hace prostituir a la hija de su mujer, un marginal, que las va de novio, se transforma en su cafísho pero, finalmente, un estanciero, dueño de la Patagonia, logra su redención. Hasta acá el esquema argumental parece el de una fotonovela en su receta más clásica. Uno se pregunta: dónde se escondió Dalmiro Sáenz.

Sin embargo, lo revolucionario y transgresor, aparecerá más allá de esa mera transcripción, se dará en las formas, en la implementación de los significantes. El padrastro es un borracho, ladrón, el primer macró de la pobre chica. Sus relaciones son con el almacenero, es decir relaciones de intercambio y explotación (acá, pensamos en Julio Ludueña). La llegada a Buenos Aires, o mejor aún, a Constitución, le sirven para hacer enlace con una mujer del oficio que la apadrinará (o mejor aún: amadrinará). Y esto después de haber transitado por una doble servidumbre: la de sirvienta y amante del señor y el hijo de una familia respetable. No me animo a decir burguesa, porque, sobre todo, las imágenes reniegan de esa clasificación y parece contradecir permanentemente el texto, el significado buscado. Luego vendrán los avatares con su novio-cafísho, la dominación y la dependencia articulada por el significativo dinero.

Un objeto que sólo es puesto a la vista por el estanciero, cuando para quedarse con ella se la compra sacando millones de pesos de su bolsillo a la vera de un camino perdido de la Patagonia. Todo hasta aquí juega la contracara de lo buscado. Pone en claro lo inverosímil del relato, su pura ficción. Y por si quedaran dudas: hay un comisario risueño y complaciente, y una compañera de encierro sádica hasta cuando todo el mundo está hablando de lesbianismo.

## LAS FORMAS DEL CONTENIDO

La visión se ha transformado. El film popular, la película de la Sarli, se convierte en un film de vanguardia, en un manifiesto de cine subterráneo. El contenido muta. Comienza con algo explícito, y a la vez conmocionador, lo obvio es puesto en evidencia: el film comienza inscribiéndose en un determinado sentido, el de la masturbación.

Y la masturbación, como culpa, como voyeurismo, como representación será lo dominante, lo alucinatorio y central. Acaso Bó, de esa manera, pone al descubierto la producción, muestra el carácter final de su propuesta cinematográfica y realiza una autocrítica de toda su obra anterior. Quizá, todo esto, más allá de su conciencia.

Hay, en esta dirección, una secuencia clave. La prostituta todavía es una muchacha en la casa respetable. El señor de la casa, en complicidad con su mujer, le piden a la muchacha que se acueste con el hijo. Entonces ella va a la habitación del muchacho. Y el muchacho al verla sueña que la ve desnuda, sueña que se masturba. El deseo no es la carnalidad sino la masturbación. Se trata de satisfacer únicamente el propio cuerpo, sin recurrir a un objeto exterior, sin tener una imagen unificada del cuerpo. Se toma una parte por el todo. Una metáfora bastante clásica en Isabel Sarli: sus famosos pechos por el conjunto de su figura. Sabiendo que, además, desde una visión infantil, el pecho materno es lo alucinado que lleva al autoerotismo; es el objeto parcial fantasmático. Un significativo que el film se encarga de subrayar una y otra vez.

## INTIMIDADES

Como pocas veces en el cine, Armando Bó consigue la participación del espectador. La gente se ríe, critica, comenta, resopla, hace chiste a viva voz, aplaude. Tiene un distanciamiento que sólo logran los films de vanguar-



dia. Es que *Intimidades de una Cualquiera* es, en muchos sentidos, un film de vanguardia. Su relato se desinfla. El verosímil de la idea es roto por la representación y la puesta en escena. Se desconstruye constantemente de modo tal que el espectador se vuelve conciente que está viendo una película armada como si fuera una película. El film amaga constantemente con variantes de estilo, con incursiones en otros géneros: se vuelve policial, western, farsa de comedia musical (el memorable seudo strip tease en una especie de boite), etc. Aún se permite el lujo de transgredir, con largas secuencias de la Sarli totalmente desnuda que están porque sí, porque eso es un film, es decir una obra, y no la vida o la realidad. Insólito, insolente, contaminado por lo kitsch, desarmando la ideología que pregona, poniendo al descubierto al mirón espectador y haciéndolo participar, *Intimidades de una Cualquiera* es un film, a la vez, intimidatorio y propulsor.

M. S.



# LA MUERTE DE UN POETA FIDEL PINTOS

Su personaje más famoso, acaso el más memorable, fue el del chanta, en sus más distintas variedades: el peluquero que daba clases magistrales utilizando la sanata, ese metalenguaje incomprensible que le permitía eludir el tema; el profesor Fidelius, que improvisaba frente a una bola de cristal el futuro de su visitante; y sobre todo, el porteño de "Polémica en el Bar" que era amigo de todos y de todo según sus fantasías, que todo lo había inventado él, que en los momentos de violencia hacía como si fuera a sacar un revólver inexistente en su cintura. Acaso, porque Fidel Pintos era reservado, intimista, respetuoso, distanciado, logró descubrir la psicología, la conducta de un cierto tipo de porteños de la clase media. El puso al descubierto lo encubierto, con esa labor higienizante que sólo logran los grandes del humor (pienso en Buster Keaton). Hace un tiempo, en forma casual me encontré con él en una de esas cenas de presentación de una película. Hablamos toda la noche. Me contó con una humildad infinita cómo eso de la sanata era cosa que todo el mundo sabía, un juego más entre actores. Todos lo sabían, sí, pero él la empleaba. Había hecho más de 60 películas, ninguna era la que se hubiera merecido por su talento. Su éxito recién le llegaba en

la TV y cerca de los 70 años. El Tte. Gral. Perón llegó a citarlo públicamente, como si fuera uno de los clásicos que Perón suele citar en sus discursos. Es que, casi seguramente, ya había llegado a serlo. Acaso por eso imaginé un film para él, algo así como lo que *Pajaritos y Pajarracos* fue para Totó. Quedamos en hablarlo. El siempre estaba pronto a aceptar lo nuevo, a rehacerse. Eso lo comprendí en una charla. En la juventud, en el apasionamiento que sentía por su oficio. Después vino su muerte, cercana, inesperada. El homenaje generalizado. Los largos sueltos periodísticos. Su nombre en las primeras planas. Acaso, otro homenaje, se preparaba secretamente, a punto de pasar inadvertido. Llovía. Entramos a ver *Intimidades de una Cualquiera*. Risas, chistes, comentarios sobre Isabel Sarli. La proyección trajo un momentáneo silencio. Comenzaron los títulos. De pronto apareció un nombre: Fidel Pintos. El silencio se hizo más profundo, absoluto, y de improviso reventó en una ovación de aplausos. Después siguió la película. Pero cuando apareció Fidel, que hacía un papel brevísimos, no se pudo escuchar ninguno de sus parlamentos. Los aplausos lo taparon.

M. S.



**EVA LANDECK:**

# Gente en Buenos Aires

Diría que mis primeras vinculaciones con el arte se establecen a partir de la literatura. Fui una especie de nena prodigio que comenzó a leer a los cuatro años. Luego en el colegio, me elogiaban la buena redacción. Creí que Filosofía y Letras era "la" carrera y la seguí hasta tercer año. Luego estudié Psicología en el Instituto Freud. Me casé muy joven, tuve hijos, trabajé para sobrevivir, y abandoné por un tiempo mis inquietudes artísticas. Hace diez años, empecé a estudiar cine (en ACE, después con Taberneró, a quien le debo mucho). Luego dirección de actores, con Hedy Crilla y Fernández. Leí mucho sobre cine, y vi mucho cine. Viajé a Europa por razones de trabajo. Visité filmaciones (*La Biblia*, entre otras). Por timidez, perdí la oportunidad de charlar con Fellini o Houston. Compré más libros de cine.

Empecé a trabajar en 16 mm y el primer corto completo, trabajado como un pequeño largo, lo terminé en 1966. Se llamaba *Entremés*, era un juego escénico de actores, y Federico Luppi hacía un papelito. Luego fue *Horas extras*, en 1968, una historia lineal con elementos oníricos. Este corto fue al festival de Oberhausen, sin mí, y volvió con el Diploma de Honor.

El empleo es de 1971, y casi dura lo que un medimetro: 28'; mezcla sueños, fantasías, elementos inconscientes. Es un poco la historia del personaje femenino de *Gente de Buenos Aires* antes de ese film, cuando llega a la Capital. Lo mandé por correo a Cannes, sin conocer a nadie, y lo premiaron con la Medalla de Plata.

## GENESIS DE GENTE

De alguna manera, *Gente de Buenos Aires*, mi primer largo, empieza a gestarse en los cortos: mi inclinación por las escenas oníricas o de ensueños, el trabajador con poco tiempo, el personaje de la muchacha, ya estaban en *Horas extras* o en *El empleo*. Preparo el guión entre el 71 y el 72. Empiezo a trabajar escenas: una de las primeras fue la que en el film es la última: la del museo. La propuesta eran las dos relaciones opuestas: la telefónica y la personal. Quería dar la sensación de que la incomunicación es un producto del medioambiente. Cuando tuve el guión listo, charlé con mi equipo, y cada uno aportó alguna cosa. El título surgió por votación de la gente: preguntamos en diversos lugares y a todo el mundo le pareció que debía figurar Buenos Aires. Pri-



Eva Landeck con Juan Carlos Desanzo y actores filma *Gente en Buenos Aires*.

mero iba a ser *Encuentro en Buenos Aires* y luego quedó *Gente en Buenos Aires*.

## INFLUENCIAS

Todas. O ninguna. Eso puede decirlo la crítica. Yo puedo decir que admiro enormemente a Resnais, a Bergman, a Fellini, a Godard, a Buñuel. Y seguramente que les debo mucho en mi formación.

## DIRECCION DE ACTORES

Esto es inamovible: no permito que se cambie el sentido de ninguna escena. Pero eso sí, me gusta que el actor diga los diálogos con sus propias palabras si las encuentra más naturales. Con algunos actores ensayé bastante. Brandoni no tuvo tiempo para ensayos, pero conversamos mucho el personaje. Es un actor muy disciplinado. Estoy satisfecha en general de los resultados obtenidos en la interpretación, pero pienso que en otra película, puede ser mejor.

## FOTOGRAFIA

Desanzo hizo un trabajo impecable. No sé cómo habría logrado algunas cosas (las escenas de directo en la calle, por ejemplo) sin la mano de Desanzo. Hizo exactamente el trabajo fotográfico que yo deseaba. Elegí el blanco y negro para las escenas oníricas, de fantasía, o de gran profundidad emotiva. El tono sepia me pareció el apropiado para las imágenes soñadas, casi rosas.

## ESCENOGRAFIA

La hizo Josefina Mazzaglia, gran colaboradora mía. Yo tenía en mente cómo debían ser las pensiones, lo sabía con precisión y buscamos mucho hasta dar con el edificio y la escenografía adecuados. Traté de que fueran lo más parecido a la realidad: demasiada gente vive en pensiones en Buenos Aires. La de ella es más acogedora, es cierto, pero debe vivir acompañada. La de él, más fea porque elige vivir solo.

## MUSICA

El tema *Siempre nada*, del comienzo y el final, pertenecen a Irene Morack. Lo demás es de Camaleón Rodríguez. Encuentro que es una banda musical apropiada para lo que quiero contar y el lugar donde transcurre la historia. El tango *Garúa* lo puse completo como un homenaje a Troilo.

## NOTICIOSO

Los incluí porque quería dar la imagen de la relación de la pareja inmersa en la realidad. Elegí expresamente imágenes de violencia que son las que dan el tono de nuestra vida cotidiana. La ubicación dentro del film de los fragmentos de noticiosos es puramente irracional, instintiva. Hacia el final, se repiten pantallazos de los mismos noticiosos como una forma de constatar que la cosa sigue igual. Diría que el film puede tener tres lecturas: 1) la historia romántica propiamente dicha, 2) la alienación en la vida cotidiana, y 3) apuntar a las causas de esa alineación.

## EL GUERRILLERO

Es un símbolo de todos aquellos a los que les pasó lo mismo. Es también un personaje de la vida cotidiana.



Luis Brandoni e Irene Morack: las relaciones telefónicas.

Influye especialmente en el protagonista, un ser de ideas poco claras, que se compromete en el momento que llama al abogado.

## FINAL FELIZ

No tan feliz: simplemente, parece que se arma una parejita. Pensé que había que darme la oportunidad, muy relativa, es cierto. En algún momento, he imaginado otra película a partir del final de *Gente en Buenos Aires*, suponiendo que se casen, tengan hijos, siempre con poco tiempo y poca plata. Desistí porque sólo encontraba imágenes depresivas y angustiosas. De cualquier modo, creo que no se trata de un final ni feliz ni triste, sino abierto.

FILMAR Y VER

## UNA MUJER REALIZADORA

No puedo decir que me haya acarreado problemas especiales el hecho de ser mujer, quizás la única mujer argentina que hace un largo en estos momentos. El real problema es obtener los medios económicos. Lo que sí sospecho es que un productor todavía prefiere a un hombre para que dirija cine.

## EL CINE Y YO

Lo que más me preocupa es que la gente me entienda. Quiero hacer un cine popular sin bajar la puntería. Quisiera aportar algo en lo que se refiere a contenidos; la forma me importa en función del contenido. Quisiera seguir filmando.

## PROYECTOS

Otro largo. No puedo hablar mucho

el espíritu de las Musidoras:

"El propósito de este grupo es recordarnos lo que la pereza y el atavismo eclipsan en las buenas conciencias: que el papel de las mujeres no se reduce a secundar a los hombres. Aquellas que buscan afirmar su independencia social, cargar con responsabilidades, no lo hacen forzadamente para "masculinizarse" o para compensar frustraciones diversas.

La idea de un festival cinematográfico surgió casi por casualidad —a continuación de una práctica de televisión donde se encontraron algunas Musidoras— y porque la imagen es un idioma común a todas y a todos. En el cine se encuentran "oficios femeninos" como scripts, montajistas, asistentes, etc. Pero pocas mujeres llegan a ser directoras. Hubo muchas que se destacaron en los comienzos del séptimo arte, pero cuando éste se expandió, comercializó e integró en una so-



porque todavía no lo he escrito. Puedo decir que el personaje central es un ex profesor de literatura que trabaja de payaso en un circo. Todo sucede entre dos romances que vive el protagonista con dos hermanas. Son personajes y relaciones muy curiosos.

## GENTE Y LOS FESTIVALES

*Gente en Buenos Aires* concurrió al Festival Musidora, en abril, por expresa invitación de sus organizadoras que la vieron casualmente. El Festival, eminentemente femenino, cuenta entre sus propulsoras a Simone de Beauvoir, Jeanne Moreau, Colette Godard. Justamente, me gustaría citar un párrafo de ésta última que define claramente

ciudad "falocrática", obtener acceso a la creación ha llegado a ser para las mujeres una agotadora prueba de fuerza y paciencia. Sus dificultades son las mismas que las de los hombres, multiplicadas por las desconfianza: la desconfianza de los productores, de los bancos, de los equipos técnicos, de los distribuidores, e incluso sobre todo la desconfianza propia. Si se equivocan es porque son mujeres —se dice— y no porque todo el mundo puede equivocarse. Y tal vez se equivocaran menos si no estuvieran obligadas a adaptarse al universo de los hombres. Tienen acaso una mirada diferente para mirar el mundo? El futuro lo dirá. Hay que esperarlo".

# CINE ARGENTINO, HOY

## PAPA CORAZON SE QUIERE CASAR

(Debut: 15 de enero 74). Producción, Emilio Spitz y Oscar Anderle, para Cinematográfica Sudamericana S.A. (Buenos Aires); dirección, Enrique Cahen Salaberry; libro, Abel Santa Cruz; fotografía (Eastmancolor), Ricardo Younis; música, Tito Ribero; escenografía, Carlos Thomas Dowling; montaje, Rosalino Caterbetti; asistente de dirección, Juan Carlos Pelliza; jefe de producción, Pedro Pereira; distribuidora, Producciones Del Plata; prensa, Tito Franco. (Finalizó: febrero 15).

Elenco: Andrea del Boca, Norberto Suárez, Elcira Olivera Garcés, Elizabeth Killian, Laura Bove, Diana Ingro, Jorge Ingro, Jorge de la Riestra, Liliana Bernard, Nelly Prono, Augusto Codecá, Julián Bourges.

## LA PATAGONIA REBELDE

(Debut: 15 enero 74). Prod., Fernando Ayala y Héctor Olivera, para Aries Cinematográfica Argentina S.A. (BA); prod. asociado, Luis Osvaldo Repetto; dir., Héctor Olivera; libro, Osvaldo Bayer, Fernando Ayala y Héctor Olivera, basado en "Los vengadores de la Patagonia trágica" de Osvaldo Bayer; fot. (E. C.), Víctor Hugo Caula; mús., Oscar Cardozo Ocampo; escen., Oscar Piruzanto; mont., Oscar Montauti; a. dir., Horacio Guisado; j. prod., Alejandro Arando; vest., María Julia Bertotto; distr., Aries; prensa, Daniel Mario López. (Finalizó: marzo 22).

Elenco: Luis Brandoni, Federico Luppi, Pepe Soriano, Héctor Alterio, Osvaldo Terranova, Pedro Aleandro, José María Gutiérrez, Alfredo Iglesias, Carlos Muñoz, Eduardo Muñoz, Héctor Pellegrini, Jorge Rivera López, Jorge Villalba.

## BOQUITAS PINTADAS

(Debut: 21 enero 74). Prod., Leopoldo Torre Nilsson y Juan José Jusid, para Directores Asociados S. R. L. (BA); dir., Leopoldo Torre Nilsson; libro, Manuel Puig y Leopoldo Torre Nilsson, basado en la novela de Manuel Puig; fot., (E. C.), Anibal Di Salvo; mús., Waldo de los Ríos; escen., Miguel Ángel Lumaldo; mont., Antonio Ripoll; a. dir., Rodolfo Mótola; prod. ejec., Juan Sires; distr., Contracuerdo; prensa, Juan Ignacio Acevedo y Rosa Brascó. (Finalizó: marzo 8).

Elenco: Alfredo Alcón, Marta González, Luisina Brando, Raúl Lavié, Leonor Manso, Isabel Pisano, Oscar Pedemonti, Cipe Lincovsky, Mecha Ortiz, Berta Ortigosa, Luis Politti, Ofelia Montero.

## CONTIGO Y AQUI

(Debut: 21 enero 74). Prod., Juan Antonio Muruzetta, para Mural S.C.A. (BA); dir., Fernando Siro; libro, Gustavo Ghirardi; fot. (E. C.), José Antonio Pizzi; mús., Eduardo Lagos; mont., Remo Chiarbonello; ay. dir., Julio César Vázquez; j. prod., Jorge Mobaied; distr., Pel-Mex; prensa, Rolo Puente. (Finalizó: febrero 14).

Elenco: Elio Roca, Leonor Benedetto, Mercedes Harris, Elena Cruz, Héctor De Rosa, Rolo Puente, Esther Velázquez, Aldo Bigatti, Ernesto Juliano, Víctor Fassari, Marcelo José, Oscar Briuzela.

## EL BUHO

(Debut: 23 enero 74). Prod., Zoara Films Producciones (BA); dir. y libro, Bebe Kamin; fot. (E. C.; 16 mm.), Alberto Basail; mús., incidental; escen., Margarita Jusid; mont., Julio Di Risio; ay. dir., Domingo Carlos Galettini; j. prod., Isaac Tenenbaum; prensa, Rafael Rey. (Finalizó: febrero 19).

Elenco: Virginia Lago, Hugo Álvarez, Sara Bonnet, Alfonso Senatore, María Cignaco, Néstor Francisco, Eduardo Fauslo, Licia Solari.

## LA MADRE MARIA

(Debut: 11 marzo 74). Prod., Lucas Demare, Rodolfo Hansen y José Slavin, para Producciones Capricornio S. R. L. (BA); dir., Lucas Demare; libro, Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez, Héctor Grossi y David José Kohon, adaptado por Augusto Roa Bastos y Lucas Demare; fot. (E. C.), Anibal González Paz; mús., Pocho Leyes y Luis María Serra; escen., Saulo Benavente; mont., Gerardo Rinaldi; ay. dir., Felipe López; j. prod., Juan Sires; distr., Contracuerdo; prensa, Néida González. (Finalizó: mayo 3).

Elenco: Tita Merello, José Slavin, Perla Santalla, Alejandra Da Passano, Carlos Muñoz, Onofre Lovero, María José Demare, Adrián Ghio, Hugo Arana, Bernardo Perrone, Diana Ingro, Patricia Castell, Fernando Labat, Marta Gam, Horacio Nicolai, Anita Lang, Inés

Murray, Héctor Gancé, Rodolfo Brindisi, Adriana Parets, Martha Serra, Jorge Sassi.

## LA MARY

(Debut: 13 marzo 74). Prod., Guillermo Cervantes Luro y Ricardo Tomaszewski, para Globus Baires S.A.C.I.F.I.A. (BA); prod. asociado, Héctor Caballero; dir., Daniel Tinayre; libro, Gius y José Antonio Martínez Suárez, basado en la novela de Emilio Perina; fot., (E. C.), Miguel Rodríguez; mús., Pocho Leyes y Luis María Serra; escen., Saulo Benavente; mont., Antonio Ripoll; ay. dir., Gilberto Sierra; j. prod., Lito Muravchik y Alberto Tarantini; distr., Producciones del Plata; prensa, Graciela Hubert. (Finalizó: mayo 24).

Elenco: Susana Giménez, Carlos Monzón, Olga Zubaray, Alberto Argibay, Juan José Camero, Teresa Blasco, Dora Ferrero, María Rosa Gallo, Antonio Grima, Ubaldo Martínez, Jorge Rivera López, Juana Hidalgo, Leonor Manso, Alfredo Iglesias, Golde Flami, Guillermo Battaglia, Oscar Valicelli, Susy Kent, Dora Baret, Ernesto Báez, Isidro Fernán Valdés, Jorge Sassi.

## UN VIAJE DE LOCOS

(Debut: 18 marzo 74). Prod., Rafael Cohen, para Rafael Cohen Producciones Cinematográficas S. C. A. (BA); dir., Rafael Cohen; libro, Gius, con la colaboración de Alejandro Faccio, basado en una idea original de Rafael Cohen; fot. (E. C.), José Antonio Pizzi; mús., Buddy McCluskey; coreografía, Esther Ferrando; escen., Miguel Ángel Lumaldo; mont., Oscar Pariso; ay. dir., Julio César Vázquez; j. prod., Arnaldo Limansky; distr., Producciones del Plata; prensa, Daniel Mario López. (Finalizó: abril 26).

Elenco: Donald, Taryn Power, Richard Harrison, Claudia de Colombia, Antonio Gasalla, Carlos Perciavalle, Marcelo Marcotte, Juan Carlos Galván, Carmen Vallejos, Linda Peretz, Noemí Lasserre, Juan Alberto Mateyco, Francisco Guerrero.

## HAY QUE EDUCAR A MINGUITO

(Debut: 18 marzo 74). Prod., Argentina Sono Film S.A.C.I. (BA); dir. y libro, Enrique Dawi; fot. (E. C.), Antonio Merayo; escen., Carlos Thomas Dowling; mont., Jorge Garate; ay. dir., Horacio Reale; j. prod., Jorge Velasco;

# Lista completa de films argentinos de largometraje cuyo rodaje dio comienzo a partir del 1° de enero 74

distr., Argentina Sono Film; prensa, Né-  
lida González. (Finalizó: abril 19).

**Elenco:** Juan Carlos Altavista, Javier Portales, Julio De Grazia, Vicente La Russa, María Cristina Laurenz, Marcelo José, Estela Vidal, Nya Quesada, Max Berliner, Alfredo Duarte, Pablo Cumo, Raúl Ricutti, Rubén Tobías, Francisco Rullan, Coco Fosatti, Emilio Vidal, Juan Buruya Rey, Roberta Casa, Licia Solari, Isa Nador, Memé Vigo, Carlos Lagrotta, Aurora del Mar, Vittorio Berni, Reina del Carmen.

## OPERACION ROSA ROSA

(Debut: 2 abril 74). Prod., Emilio Spitz y Oscar Anderle, para Cinematográfica Sudamericana S. A. (BA); dir., Leo Fleider; libro, Roberto Sánchez y Jorge Falcón, sobre idea de Roberto Sánchez; fot. (E. C.), Ricardo Younis; mús., Jorge Leone; escen., Carlos Thomas Dowling; mont., Rosalino Caterbetti; ay. dir., Juan Carlos Pelliza; j. prod., Pedro Pereira; distr., Producciones del Plata; prensa, Tito Franco. (Finalizó: mayo 24).

**Elenco:** Sandro, Laura Bove, Ricardo Morán, Luis Tasca, Carlos Muñoz, Fernando Iglesias, Osvaldo de Castro, Ricardo Jordán, Luis Obregoso.

## LA TREGUA

(Debut: 9 abril 74). Prod., Tita Tamames y Rosa Bengolea de Zemborain, para Tamames-Zemborain S. A. Productora Cinematográfica (BA); dir., Sergio Renán; libro, Aida Bortnik y Sergio Renán, basado en la novela de Mario Benedetti; fot. (E. C.), Juan Carlos Desanzo; mús., Julián Plaza; escen., Tita Tamames y Rosa Zemborain; mont., Oscar Souto; ay. dir., Domingo Carlos Galettini; j. prod., Bernardo Zupnik; distr., Transocean Films; prensa, Juan Ignacio Acevedo y Rosa Brascó. (Finalizó: previsto mayo 31).

**Elenco:** Héctor Alterio, Luis Brandoni, Ana María Picchio, Marilina Ross, China Zorrilla, Osvaldo Terranova, Lautaro Murúa, Juan José Camero, Graciela Borges, Sergio Renán, Cipe Lincovsky, Aldo Barbero, Carlos Carella, Walter Vidarte, Antonio Gassalla, Ignacio Finder, Luis Politti, Hugo Arana, Oscar Martínez, Diego Varzi, Jorge Sassi.

## EL INQUISIDOR

(Debut: 22 abril 74). Prod., Domingo Marimón, para Marlo S. C. A. (BA); In-

dustria Andina del Cine S. A.; dir., Bernardo Arias; libro, Gustavo Ghirardi; fot. (E. C.), Pedro Marzialetti; mús., no adjudicado aún; escen., Reed Robert, mont., Remo Chiarbonello; ay. dir., Hugo Loza; j. prod., Jorge Mobaied; prensa, Nélide González. (En rodaje a fin de mayo).

**Elenco:** Duilio Marzo, María Aurelia Bisutti, Olga Zubarry, Elena Sedova, Jorgelina Aranda, Luis Alvarez, Hernando Cortés, Soledad Mujica, Mario Savino, Ruth Razeto, Rosalinda Bocanegra.

## EL MARISCAL DE SATANAS/EL MARISCAL DEL INFIERNO

(Debut: 13 mayo 74). Prod., Néstor R. Gaffet, para Producciones Orbe (BA), Profilmes S. A. (Barcelona); dir., León Klimovsky; libro, Jack Mills; mús., Adolfo Waizmann; distr., Orbe Show; prensa, Tito Franco. (Actualmente en rodaje en Madrid).

**Elenco:** Guillermo Bredeston, Paul Naschy, Norma Sebré, Graciela Nilsson Germán Kraus, Mariano Vidal Molina.

## YO TENGO FE

(Debut: 15 mayo 74). Prod., Argentina Sono Film S.A.C.I. (BA); dir., Enrique Carreras; libro, Rodolfo M. Taboada; fot. (SE. C.), Antonio Merayo; escen., Alvaro Durahona y Vedia; mont., Jorge Garate; ay. dir., Orlando Zumpano; j. prod., Jorge Velasco; distr., Argentina Sono Film; prensa, Alicia Silenzi de Stagni. (En pleno rodaje a fin de mayo).

**Elenco:** Palito Ortega, Ricardo Morán, Santiago Bal, Claudia Cárpena, Mario Sánchez, Rodolfo Onetto, Luis Corradi, Carlos Fioritti, Tito Mendoza, Héctor Fuentes, Carlos Luzziatti, Meme Vigo, Roberto Carnaghi, Estela Vidal, Miguel Narciso Bruse, Coco Fosatti.

## LOS CHANTAS

(Debut: 20 mayo 74). Prod. Héctor y Emilio Bailez, para Cinematográfica Victoria S. R. L. (BA); dir., José Antonio Martínez Suárez; libro, Gius y José Antonio Martínez Suárez, según argumento original de Norberto Aroldi; fot. (E. C.), Ignacio Souto; mús., Tito Ribero; escen., Miguel Angel Lumaldo; mont., Alberto Borello; ay. dir., Máximo Berrondo; j. prod., Carlos Alberto Parrilla; distr., Victoria; prensa, Juan

Ignacio Acevedo y Rosa Brascó. (En pleno rodaje al cierre de este número).

**Elenco:** Norberto Aroldi, Elsa Daniel, Tincho Zavala, Juan Carlos Calabró, Angel Magaña, Cacho Espindola, Olinda Bozán, Darío Vittori, Juana Hidalgo, Jorge Salcedo, Ringo Bonavena, Augusto Codecá, Elida Marietta, María Concepción César, Santiago Gómez Cou.

## SHAMPOO PARA DOS

(Debut: previsto para el 27 mayo 74). Prod., Fernando Ayala y Héctor Oliveira, para Aries Cinematográfica Argentina S. A. (BA); prod. ejec., Nicolás Carreras y Luis Osvaldo Repetto; dir., Enrique Cahen Salaberry; libro, Jorge Basurto; fot. (E. C.), Víctor Hugo Caula; escen., Oscar Piruzanto; mont., Oscar Montauti; ay. dir., Horacio Guisado; j. prod., Alejandro Arando; distr., Aries; prensa, Daniel Mario López.

**Elenco:** Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Tristán, Elizabeth Killian y otros aun no confirmados al cierre de esta edición.

## ISMAEL ECHEVERRÍA, TAXISTA

(Debut: previsto para el 27 mayo 74). Prod., Juan Antonio Muruzeta, para Mural S. C. A. (BA); dir., Fernando Siro; libro, Máximo Aguirre; fot. (E. C.), Anibal Di Salvo; mús., Eduardo Lagos; escen., Horacio Gori; ay. dir., Julio César Vázquez; dir. prod., Jorge Mobaied; distr., Cóndor Films International.

**Elenco:** Ismael Echeverría, Elena Cruz, Ernesto Juliano y otros nombres no confirmados hasta el momento.

(A cargo de D. M. L.)



# sica

## 26 TECNICOS EN BUSCA DE UN FILM

"En los años 50, SICA tenía cuatro mil afiliados, hoy alcanzamos los mil quinientos; antes se contaba con dos mil trescientas salas cinematográficas, actualmente, sólo existen mil quinientas en todo el país. El promedio de producción anual de películas era de 53 por año, hoy apenas se llega a 30. Había 17 estudios y catorce ya no existen; algunos de ellos han pasado a ser fábrica de gaseosas, de pantalones, etc. Por lo tanto quedaron miles de trabajadores en la calle, que tienen que vivir de cualquier cosa menos de su profesión". Con estas palabras el pasado 19 de noviembre abrió un extenso discurso el reciente Secretario General de S. I. C. A. (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina) Jaime Luis Lozano. Los integrantes de las actuales secretarías de Sindicato, figuraban anteriormente como vocales o vocales suplentes, tal es el caso del actual secretario general. SICA, conjuntamente con la Cámara de Cine elaboró el año pasado el proyecto de ley cinematográfica que ya llegó a la Presidencia de la Nación. Entre sus cláusulas, propone formar la productora, exhibidora y distribuidora nacional, el apoyo a los cortometrajes y todos los derechos y ampliaciones a las obras sociales. Con vistas a aclarar algunos puntos cuestionados por los nuevos realizadores, FILMAR Y VER, entrevistó así al Secretario General, Jaime Luis Lozano, y al Secretario Adjunto, Domingo G. Galettini.

—La nueva ley de cine obligaría al realizador a utilizar 26 técnicos para hacer una película, ya sea en 35 ó 16 mm. ¿Cómo justifican ustedes esa cifra, considerada excesiva por algunos directores?

Jaime T. Lozano: Todo esto tiene que ver con la evolución de la técnica. Antes, para realizar un largo metraje trabajaban 40 o más personas; ahora, dado el avance de la tecnología, los equipos se han ido reduciendo y para realizar una película, creemos que con 26 personas es suficiente, ya que intentamos con este propósito que cada trabajador de cine haga lo suyo.

F. y V.: ¿Qué pasa con la gente que no cuenta con los medios necesarios para poder pagar a 26 técnicos y quiere hacer su película?

Domingo Galettini: Bueno, puede recurrir a otros medios; cooperativa, por ejemplo. De nosotros van a tener todo el apoyo necesario, como ya lo han tenido otros afiliados; lo que pasa es que en cuestión de cine cualquiera puede soñar, y enfrentarse con la realidad es otra cosa. El cine, además de ser arte, es también una industria, y como toda industria requiere inversiones.

F. y V.: ¿Qué sucede entonces con un nuevo director que cuenta con poco dinero para hacer su primera película y recurre a Uds.?

J. L.: Cuando se trata de un nuevo director hacemos contemplaciones, no le exigimos 26

personas; lo hacemos en cooperativa y con un máximo de 18 técnicos.

F. y V.: Muchas veces Raúl de la Torre ha dicho en reportajes que sus películas fueron hechas por cinco o seis personas, ¿Uds. creen necesario que se utilicen 18 ó 26 como mínimo?

D. G. De la Torre jamás trabajó con cinco o seis personas; él utilizó mucha más gente, que fueron parientes o amigos y esos roles tendrían que haberlos cumplido gente de SICA.

F. y V.: En los años anteriores se hicieron muchas películas independientes de 35 ó 16 mm, ¿qué pasará con ellas ahora?

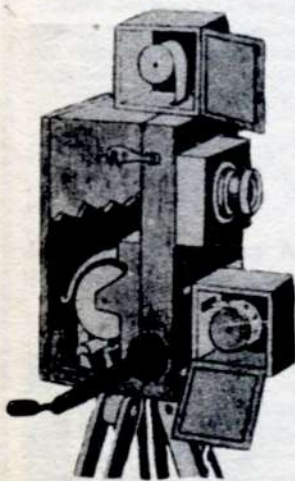
J. L.: Nosotros en este momento no podemos decir nada; eso depende de la ley.

F. y V.: ¿La nueva ley contempla la posibilidad de aperturas de nuevas salas para películas de 16 mm.?

G. L.: No precisamente abrir salas; la idea que tiene el Instituto Nacional de Cinematografía, para que el cine llegue al pueblo es realizar películas de 16 mm. y exhibirlas en los barrios, villas, etc.

F. y V.: Existe desde hace mucho tiempo una ley que obliga a los exhibidores a la proyección de un corto por función, y no se cumple. ¿Qué propone SICA, con respecto a este problema?

J. L.: Sí, es verdad; es obligatoria la exhibición. Cuando se promulgue la nueva ley se







va a tener que cumplir. Porque un corto es también una fuente de trabajo para nosotros. Por eso estamos en su defensa, y en la nueva Ley lo contemplamos. Ya hemos hablado con la Asociación de Cortometraje y están de acuerdo con nosotros.

F. y V.: ¿Cuántas personas, según la nueva ley, se van a necesitar para hacer un corto?

D. G.: Justamente en este momento se está preparando uno. De acuerdo a los cálculos que hemos sacado, tendrían que intervenir de 9 a 12 personas.

F. y V.: ¿Cómo ven Uds. las perspectivas para la gente que está iniciando en cine?

J. L.: Quiero aclarar algo muy importante. Nosotros como trabajadores de cine pensamos que la profesión es muy linda. Hemos luchado años para hacer cosas importantes. Lo que pasa es que en esta profesión cuenta mucho el idealismo. Nosotros también quisiéramos hacer nuestras películas, pero no podemos. La gente que sale de una escuela o de un instituto trae una enorme carga de teoría; después, cuando eso se intenta llevar a la práctica las cosas son muy distintas. En esta profesión lo que cuenta es la práctica y eso es indiscutible.

F. y V.: ¿Cuánto gana un director de fotografía y cuánto un electricista?

D. G.: De acuerdo al convenio, un director de fotografía gana 2.500 pesos semanales y un electricista, de 600 a 700 pesos, también semanales. De acuerdo a la producción es más o menos un 20 %.

N. M.



Woody "bananas" Allen  
más **LOCO** que nunca !!

Woody y Diane  
Allen y Keaton  
en  
"El Dormilón"  
("SLEEPER")

UNA PRODUCCION JACK ROLLINS  
- CHARLES H. JOFFE

Escrita por WOODY ALLEN y MARSHALL BRICKMAN  
Dirigida por WOODY ALLEN

ESTRENO: BROADWAY ·

CINEMA  
**UNO**

PROH. 14

United  
Artists



## EL SEXO EN EL CINE

# MAE WEST

Cuando era una niña de once años, según cuenta ella misma, tenía ya el aspecto de una mujer. Y los muchachos de Brooklin, donde había nacido en 1892, solían luchar por ella en bandas callejeras. Así quedó establecida, pronto y satisfactoriamente, la pauta para las relaciones de Mae West con el sexo masculino a lo largo de toda su vida. Durante toda su carrera mantuvo esta actitud de provocativa sexualidad, que a menudo no le exigía hacer nada más que estar ahí. Cuando George Nathan la vio posando en "Vanity Fair" como la Estatua de la Libertad liberando a sus conciudadanos americanos de sus inhibiciones morales observó: "Parece más bien la Estatua de la Libido". Por supuesto, con el transcurso de los años dio mayor refinamiento y complejidad a esta imagen hasta que adquirió forma un sorprendente y atrevido personaje. Estaba imbuido de tan genuina carga de sexo que difícilmente podía evitar que los más inocuos gestos y diálogos pareciesen enormemente sugestivos; al propio tiempo esto los hacía extraordinariamente divertidos. El sexo desenfadado e impenitente, aunque atenuado por su autoironía, es lo que representa Mae West: una diosa del sexo que ridiculiza las mismas cualidades que exhibe ante el público (...).

Al contrario que los símbolos sexuales posteriores, dio mayor relieve a las caderas que al pecho. Utilizaba postizos y a veces las acentuaba más todavía ajustándole un revólver a ellas. Cuando se movía, actuaban como estabilizadores; cuando estaba en reposo, servían para apoyar el peso de las manos. Llevaba el pelo invariablemente de color rubio platino, apretado aunque ondulado sobre una cara de luna llena, una cara ligeramente desdiosa. Detrás de unas enormes pestañas postizas, sus ojos realizaban el trabajo más laborioso del día y de la noche cuando se paseaban sin prisa alguna desde los pies hasta la cabeza de un hombre para evaluar su virilidad; casi se cerraban por completo cuando empezaba a susurrar insinuaciones. Su voz jera inolvidable!

Era como una chicharra de sonido metálico; un canto de sirenas de tal calaña que sólo un Popeye tendría necesidad de atacarse al mástil para resistir a él. Pero era perfecta para los punzantes obscenidades que acumulaba en sus ciscosos labios. Y cuando llamaba realmente la atención de un varón disponible, bajaba su registro

adoptando un tono lánguido y prolongado, puntuado a intervalos por el más singular de los sonidos, una especie de cloqueo emitido mientras lo analizaba, "huh-huh" nasal de aprobación, un grito de celo susurrado muy quedito y muy pegada a él. Su llamada de amor (...).

Considerada por separado, cada parte de la personalidad física de Mae West es una caricatura de la de la sexualidad. El efecto total debería ser grotesco. Lo que la redime es un sorprendente grado de decoro. Aunque su visión del sexo era saludablemente postfreudiana, cosa que consideraba como una ventaja para gozar sin pecar, su código de conducta era eminentemente victoriano. Siempre insistió, en la pantalla y fuera de ella, en todas las cortesías sociales debidas a su sexo. Los hombres tenían que quitarse el sombrero ante ella, ponerse en pie cuando entraba en una habitación, no fumar nunca en su presencia. El humo de tabaco le traía el desagradable recuerdo de ser besada por su padre después de acabar uno de sus largos cigarrillos negros (...).

En esta historia de la época de la Prohibición tiene que consignar su abri-



go a la señorita del guardarropas que exclama: "¡Virgen María, qué preciosos diamantes!". "La Virgen María no tiene nada que ver con esto", replica lentamente Mae West. (...).

Mae West no debía demasiado a sus guionistas. En sus memorias se muestra siempre descontenta de cualquier historia o diálogo que ella misma no haya escrito, o por lo menos corregido. Esta actitud procede también del hecho de haber tenido que escribir sus chistes y canciones en las variedades. Ya tenía el material de base a mano. Era el mismo ambiente insensible, lacónico, impúdico, en el que trabajaba y al que impuso su propia e intensa sexualidad (...).

Cuando llegó a los teatros de variedades de Nueva York, siguió tomando elementos de su medio ambiente inmediato. Adaptó el shimmy para su actuación; era una danza consistente en frenéticas series de sacudidas y meneos lascivos hasta entonces confinada a los negros de Harlem. Era una pequeña incursión fronteriza al terreno sociológico, en el que pronto se aventuró profundamente con una serie de obritas que escribió para sí misma sobre los bajos fondos de Nueva York de chulos, prostitutas, chantajistas y perversos. La primera era un melodrama sobre un marinero que es seducido por la chica a la que había llevado un Ave del paraíso de regalo. Estaba toscamente construida. Pero el tema de la castración, con el varón que pierde el empujamiento distintivo de su masculinidad, ganó al parecer en fuerza erótica cuando se lo leyó al prestigioso director de Broadway Edward Elmer, quien había trabajado con John Barrymore y accedió a representarlo.

Hizo más. Analizó por qué le había atraído su interpretación al leerle el original. "Tienes un poder sexual festivo y sin represiones", recuerda que le dijo Elmer. "Incluso haces burla de ti misma". En la carrera de los artistas de mayor éxito hay un momento en el que adquieren conciencia de sí mismos, y no cabe duda de que para Mae West fue entonces, con esta observación: "Incluso haces burla de ti misma". Esto no sólo le aguzó la conciencia de sí misma, sino que bajo la dirección de Elmer, le mostró el camino que le permitía reconciliar su ardiente personalidad con las exigencias de la decencia pública.

En su libro *El Sacrificio del Celuloide. Aspectos del Sexo en el Cine*, el crítico irlandés Alexander Walker se dedica a analizar *Las Diosas*, *Los Guardianes* y *Las Víctimas de ese "templo del sexo"*, según Cocteau. Es entre las *Diosas* que figura la talentosa, sagaz Mae West. A continuación se transcriben fragmentos del brillante texto de Walker, con permiso de Editorial Corregidor, representante de Editorial Anagrama.



"Como retrato el sexo con humor y afabidad en lugar de como algo vergonzoso", dijo Mae West, "creo que personales se aceptan en el espíritu con el que se interpreto. He provocado y estimulado, pero nunca he desmoralizado".

Las insinuaciones de Mae West representan un aspecto indirecto del mismo candor burlesco. Dependen menos del ingenio de la expresión que del tono de voz con el que se pronuncian. Esta es la razón por la que la más famosa de ellas —"Sube a verme alguna vez"— pudo convertirse en una frase hecha. Como todas las frases hechas que pueden atribuirse a una personalidad individual, incita al papagayo que acecha en todos nosotros a imitar a su autor así como a intentar transferir el magnetismo de su personalidad a nosotros mismos mediante la repetición de las palabras reales (...).

En el arte de la insinuación Mae West no tiene igual; puede infringir los Diez Mandamientos a cada inflexión de su voz. Lo que sugiere es a veces tan sutilmente impúdico que se pierde.

Quizá por proceder de las variedades y del teatro, su personalidad cinematográfica va acompañada de un conjunto de objetos y decorados eróticos más rico que el de cualquier otra diosa sexual de los años treinta. Una escena frecuente es la de su recepción matinal, con su tono paródico de lujo de la Pompadour, en la que jubilosas doncellas de color llevan a cabo el ritual de ataviarla con extravagantes creaciones y hacerle la manicura, mientras aprestan su atención para sonsacarle algún comentario mordaz sobre sus presentes amantes (...) y cuando interpretó a Eva en una obra radiofónica, en 1937, escandalizó a los oyentes de todo el país seduciendo friamente a la serpiente. Y no porque hubiese nunca nada morboso en su atractivo, al contrario que en la antigua vamp. Para ella, el sexo levantaba su graciosa cabeza a veces en los lugares más inverosímiles. En varias de sus películas se muestra, con ostentosa indecencia, una cama dorada labrada al estilo babilónico, llena de cuellos de cisne y cabezas de Cupido. Un lecho de Eros construido en el taller de algún sátiro. Y en él yace la señora, cubierta con una túnica que quebrantaría la firmeza del propio San Antonio. Sólo hay un detalle, pero que caracteriza deliberadamente todo el voluptuoso cuadro. Lo que está leyendo Mae West es la "Po-

lice Gazette".

En 1930 se había establecido el Motion Picture Production como garantía de las intenciones de la industria cinematográfica de permanecer en el futuro en los límites de las buenas costumbres, tras los excesos aparecidos en las películas de Hollywood y en la vida privada de las estrellas hollywoodienses durante los años veinte. Pero el Código no hizo callar a los críticos de la conducta relajada y las desenvueltas costumbres que todavía percibían en las películas. Lo que los productores defendían virtuosamente en público, lo afrontaban con la mayor impunitencia en el estudio. En la palabra y en el gesto Mae West era el vivo escarnio de todas las beaterías del Código. Pero Hollywood le dio la bienvenida por una excelente razón: sus primeras películas fueron enormes éxitos de taquilla.

En noviembre de 1934 el título de su nueva película "It Ain't" No Sin se convirtió en *No es pecado*. Al parecer su estudio había decidido rehacerlo por completo de acuerdo con las imperiosas instrucciones del Código de que "la simpatía del público no deberá inclinarse nunca hacia el lado del crimen, la perversidad, el mal o el pecado". Es difícil imaginar hasta dónde



esto habría permitido llegar a Mae West. Pero ella emprendió su propia purificación con exquisito cinismo al introducir en la película un coro negro de ochenta cantantes para cantar asépticos espirituales.

De todas formas, la censura la convirtió rápidamente en una mujer distinta. Sus guiones eran expurgados y el personaje que interpretaba completamente purificado. Y como la mayoría de los personajes reformados, es difícil que la Mae West posterior entusiasme en la pantalla, aunque uno puede disfrutar en las secuencias —generalmente al principio de la película— en las que pateala contra las cortas trabas morales con las que la han amarrado los aguafiestas.

Había otra razón para la declinación de su popularidad. Sus películas nunca encontraron admiradores entre el importantísimo público femenino. Cuando Mae West decía: "Sube a verme alguna vez", no estaba hablando a las señoritas; y difícilmente hubiese podido complacerlas si hubiesen llamado a su puerta. Por otra parte, sus proporciones físicas y más todavía su forma de realzarlas, difícilmente podían convertirla en una mujer atractiva para las mujeres (...).

Es una de las pocas, poquísimas estrellas cinematográficas que no debe su fama a nadie más que a sí misma: ni al director, ni al guionismo, al maquillador o al operador. Se hizo y se mantuvo por sí misma. Era una fuerza creadora en casi todas las fases de sus primeras películas. Ni por un instante fue defraudada por su propia actuación, pero esto no detuvo su perfeccionamiento hasta un extremo que le dejó el campo libre de competidores.

Tenía cuarenta años cuando llegó a Hollywood, lo que resulta grotescamente tardío para empezar una carrera cinematográfica; pero tomó el mando del medio como una de aquellas figuras matriarcales que regenteaban las caravanas de carromatos en la primitiva América. En realidad estuvo muy pocos años en la cumbre antes de que la censura sofocara tanto su creatividad como su fuego profano. Pero si se lamenta esto, considérese que no podría haber triunfado en Hollywood mucho antes de que lo hizo. Su sello del erotismo burlesco dependía tanto de que se la oyera como de que se la viese. ¿Y qué rótulo de una película muda habría expresado su inmortal invitación "Sube a verme alguna vez"?

# LA CENSURA EN LA

(Primeros apuntes)

**E**n poco tiempo, la Asamblea Legislativa, tratará el proyecto de ley del cine y juntamente con él, el anteproyecto de ley de censura. A mediados de 1974 algunas cosas parecen haber cambiado en el Ente de Calificación Cinematográfica. Para comprobarlo basta recordar los films prohibidos en la Argentina hace apenas dos años.

Según lo anota Homero Alsina Thevenet en su excelente libro, *Censura y Otras Presiones sobre el Cine* (Fabril Editora, Bs. As., 1972) hacia marzo de 1972, en una lista de films prohibidos estaban: *Los Demonios* (de Ken Russell), *La Historia de Christine Jorgensen* (de Irving Rapper), *La Mujer China* (de Godard), *Los Muchachos de la Banda* (de William Friedkin), *La Hora de los Hornos* (Solanas), *La Novia del Pirata* (Nelly Kaplan), *Soy Curiosa-Amarillo* (Vilgot Sjoman), *Más Allá del Valle de las Muñecas* (Alastair Reid), *La Matriarca* (Festa Campanile), *Méjico, revolución congelada* (Gleyzer), *Más* (Schroeder), *Myra Breckinridge* (Michael Sarne), *Ni vencedores ni vencidos* (Mallo), *Querido Profesor* (Vadim), *Satyricón* (Fellini), *Una Mujer un Pueblo* (Schröder), *Ufa con el sexo* (Kuhn), *Yo, mujer* (Ahlberg), *El Activista* (Art Napoleón), *Las Fresas de la Amargura* (Hagmann), etc. Como puede notarse, muchas de esas películas ya se han estrenado sin que ocurrieran las conmociones públicas que parecían prever sus censores. Y, cuando ha ocurrido algún escándalo, como en el caso del *Ultimo Tango en París*, el escándalo fue provocado más por la acción policial y judicial, por lo inusual del hecho, que por el propio film. El regreso al régimen institucional, ha producido un retorno a la legalidad también en el cine. Un cambio en la visión y en la misión del censor. Algo que se da en todo el mundo. Así por ejemplo podemos leer que un censor hoy dice: "Acabo de firmar una resolución por la que se hace posible la revisión de las películas que, por una u otra razón, no fueron autorizadas en el pasado. El propósito es obvio. Pretendemos que, con los mismos criterios de censura, ésta sea aplicada siguiendo la evolución del momento que vivimos, porque indudablemente, la sociedad ha experimentado cambios que acaban por traducirse en la actitud y mentalidad de todos y cada uno de sus miembros". Estas frases no pertenecen a ningún miembro de un país en proceso de transformación, sino que, por lo contrario, son de un estado que hasta hoy



William Hays, el censor por excelencia.

ha tenido uno de los modelos más cerrados de censura: España. Y fueron dichas por Pedro Según en declaraciones al ABC de Madrid el 26 de diciembre de 1973.

Ese mismo proceso puede observarse en forma absoluta en EE. UU., que alcanzó los mayores ejemplos de censura, y que tuvo el paradigma del censor en Mr. Will H. Hays. En el famoso Código de Producción de 1930, además de los clásicos preceptos morales, "especificó los límites que debería observar todo film americano en lo relativo al crimen, el sexo, las drogas, el adulterio, la religión, la obscenidad, la crueldad contra animales o personas, el matrimonio entre razas distintas, la

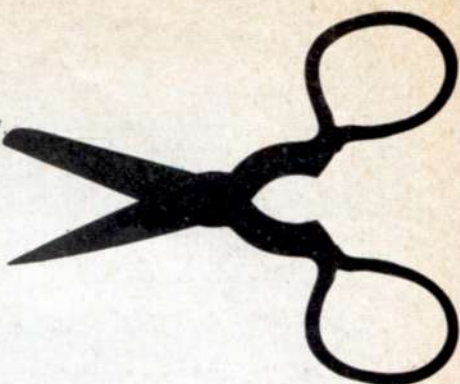
prostitución y hasta las operaciones quirúrgicas" (H. Alsina Thevenet, Ob. Cit.). Pero, año a año, en luchas constantes, el Código ha convertido aquellas restricciones en libertades que fueron en permanente aumento, hasta negar o borrar lo impuesto en el pasado.

Pero, la censura no es sólo la censura, es decir: lo que conocemos por censura, una secreta secta de conjurados que se dedican con fruición a ver filmes que otros no podrán ver, a decidir por los demás en forma omnipotente y a cortar o prohibir películas. La censura es mucho más que todo eso. Christian Metz distingue en ese sentido tres tipos de censura: a) la administrativa, la más divulgada, la que en la Argentina toma el nombre de Ente Calificador, que cumple un esencial rol político y que, por lo tanto, deberá cambiar con el cambio de política (es significativo que el Instituto Nacional de Cinematografía se creara en 1957, es decir: en tiempos de Aramburu, mientras que el Ente, nace como tal, en 1966: tiempos de Onganía); b) la censura económica, censura que se le impone al film en diversos momentos de su realización y que, casi siempre, se desarrolla "teniendo en cuenta las exigencias de rentabilidad" de cada película; y c) la censura ideológica y moral que parte "de la interiorización abusiva de las instituciones por parte de algunos cineastas que no tratan de sustraerse al restringido círculo de lo decible, esto es, a la restricción de los posibles filmicos". Para decirlo de otra forma, hay tres censuras fundamentales: la Institucional, la que impone el Estado; al Económica, impuesta por la producción y distribución del film (acá, los censores se llaman S.A.C., Argentina Sono Film, Lococo, etc.); y, aún, en otro sentido, SICA, etc.; temas que merecen un mayor desarrollo y una verdadera investigación); y, finalmente, la autocensura. Como dice Marta Hernández en un artículo reciente sobre la Censura en España (*Cambio, Semanario de Economía*, N° 113): "Los males del cine no se reducen a la censura. Esta es un síntoma, no la enfermedad. Poner sólo en cuestión "una" censura significa olvidar a las demás, negar un planteamiento real de los auténticos problemas del cine, de su auténtica función, de los mecanismos concretos que lo rigen, tanto a nivel productivo como a nivel de significación".

## CENSURAR AL CENSOR

La censura aparece, generalmente, como redundante con la ley, en tanto ejerce otra ley que, a veces, se con-

# ARGENTINA HOY



LA GRAN COMILONA, autocensurada.  
LA NARANJA MECANICA, censurada.

trapone con las leyes constitucionales. La censura aparece siempre como amenaza y como silencio. Censurar es borrar, silenciar. Pero en forma más habitual en el cine en la Argentina, cambiar, transformar, eludir una cierta significación de un film cortándole ciertas partes. Esto lo hace tanto el Ente, como el productor, como el director, como el distribuidor, para permitir que pueda verse, para que le permitan exhibirla, para lograr una calificación que permita llegar a más público o para permitirse pasarla más veces

FILMAR Y VER

por día y lograr mejores recaudaciones. Aquí vemos cómo la censura remite al censor y no a la ley. Y en el fondo despliega y va adiestrando a que cada uno sea su propio censor. Es una cadena infinita de aprendizajes represivos. El Estado le enseña a los productores y éstos a los realizadores. Por eso, cuando se producen transformaciones en el Estado la producción cambia y aparecen nuevos films, ideas antes silenciadas por la amenaza. Así hoy, en Argentina, se proyecta una producción cinematográfica diferente.

Se enfrentan temas que habían sido ocultados. Y esto produce, a la vez, enfrentamientos y reacomodamientos en las censuras. Una nueva política de la censura.

"La afinidad particular entre política y censura —escribe J. P. Valabrega— permite explicar mejor por qué la censura es difícil de suprimir. De hecho yo no conozco ningún régimen político que haya llegado a ello. Y aquéllos que lo han intentado no han tardado mucho en restablecerla bajo una u otra forma. Por el bien o el interés superior del pueblo o de la nación, evidentemente, porque nunca se ha escuchado decir que una medida política era tomada para el mal del pueblo. Parece por lo tanto lógico admitir que la ideología del bien del pueblo y de interés superior es una carnada. En verdad, las medidas educativas son hechas desde el principio para bien de los educadores. Y las de censura para bien de los censores".

Por otra parte, toda censura política nos lleva a una censura personal. Allí, el censor aparece como El Adulto, el que sabe y puede ver, conocer esos "placeres prohibidos". En tanto, el público, nosotros, somos chicos, a los que se le ocultan cosas, a los que se les elige lo que debe ver o no, a los que se mantiene en la ignorancia. Y aquí la actividad del censor entra dentro de lo psicopatológico. Esto hace que, para una mayor salud general, se vuelva necesario, permanentemente, censurar al censor. Descubrir el porqué de la censura, su sentido actual, su proyecto. El carácter que debe tomar en un proceso de liberación.

Cinematográfica

**CUNTO**

Proyectores 16 mm, 8 y  
Super 8. Películas de  
Ocasión en: 16 mm; 8 mm y  
Super 8.

Proyecciones a Domicilio  
Reparaciones

Lavalle 1892

TE. 45-8704

# LA MUSICA EN EL FILM

Haber logrado un corte dentro del cine argentino es uno de los atributos de Alberto Fischerman y de su primer largometraje: *The Players versus Angeles Caidos*. Todo un cine, un nuevo cine argentino, un cine argentino moderno, puede tomar en ese film su punto de partida. Pero Fischerman ha ido más lejos en sus investigaciones, en su intento de dar cinematograficidad al cine, de alcanzar la materialidad de la obra y desarrollar una práctica transformadora de lo imaginario, de la representación, del relato y de la historia. Mucho de ese trabajo se mantenía en el secreto del pensador, en las comunicaciones entre pares. Ahora de esa tarea rigurosa comienza a poder verse. Por eso esta charla sobre *La Pieza de Franz* era imprescindible. Ya que por primera vez en el cine se hace de la música un texto narrativo y una inscripción de contenido, una exploración de lenguaje y una lenta denegación de la fascinación, de la ideología. Estas son las pruebas de un trabajo insólito que abre nuevas perspectivas.

M. S.



La pieza de Franz, pieza romántica

## 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 centenario argentina editores sa

Córdoba 2064 - Tel. 45-7609/46-9059

**P.:** Conocíamos el trabajo realizado por el Grupo de Acción Instrumental, interpolando en la sonata en si menor de Franz Liszt fragmentos de otros autores. En tu película trataste de reproducir el mismo mecanismo?

**A. F.:** Hubo que inventar la "sonata", o quizás mejor decir "imaginata", a partir de la propuesta sonora y recién entonces introducirle a las fisuras, refuerzos aglomerantes, visagras y ligaduras.

**P.:** Quiere decir que hiciste una construcción paralela...

**A. F.:** No. En *La pieza de Franz*, así como en los estudios de armonía tradicional estaban prohibidos los paralelismos. Hay, si querés, confluencias y en todo caso sobredeterminación de lo específicamente cinematográfico por la música. Quisimos hacer un film dominado por la banda sonora.

**P.:** Al revés que en la mayoría de las otras películas donde la música simplemente acompaña...

**A. F.:** Sí, igual que en el cine mudo. Mucho no ha cambiado desde entonces. Todavía la música refuerza la historia. En *La Pieza de Franz* la historia es contada por la música.

**P.:** ¿Historia?

**A. F.:** No en un sentido programático o descriptivo sino como el propio Liszt lo proponía en sus poemas sinfónicos: "imágenes unidas por un hilo poético o filosófico". Historia también como oposición de contrarios y circularidad.

**P.:** Hablando de historia ¿Por qué ese fragmento del 18 Brumario?

**A. F.:** Bueno, el 18 Brumario lo escribió Marx el mismo año en que Liszt compuso la sonata (1852). Liszt, desde luego, no era marxista ni mucho menos. Sin embargo hay en una y otra un mismo hálito romántico que parecía interesante subrayar.

**P.:** Sobre el final del film hay otra cita de Marx, la tesis XI...

**A. F.:** Eso tiene que ver con el sentido del film. Creo que la película comienza feuerbachiana y concluye marxista, en la pura materialidad de la escritura musical.

**P.:** ¿Es en eso, fundamentalmente, dónde se daría la oposición de contrarios?

**A. F.:** No sólo en eso, pero sí constituyendo la base filosófica del film: la respuesta de Marx a Feuerbach. Luego se expresará en diferentes pa-

res de opuestos, intérprete/espectadores, presente/pasado, sonido directo/sonido de estudio, color/blanco y negro; En el cambio de máscaras que se efectúan en los actores, por ejemplo, Ana, que puede ser la Patria tipo Delacroix o la Condesa D'Agould...

P.: Hay en la obra musical una cita a Debussy y me pareció advertir en tu resolución cinematográfica un procedimiento similar al aplicado en ciertos pasajes de Alejandro Nevsky por Eisenstein...

A. F.: Después de Eisenstein es poco lo que se puede inventar en cuestiones de relación sonido imagen. La escala cromática de Debussy es interrumpida por Liszt y luego reaparece solamente en dos acordes. Si querés, en la figura de la rueda que avanza al fondo del cuadro de izquierda a derecha, desaparece y reaparece con esos dos acordes, hay un cierto homenaje al Eisenstein de la batalla sobre el hielo.

P.: ¿Scriabin está resuelto de la misma manera?

A. F.: Bueno, allí me interesaba buscar una correspondencia directa entre toma y compás musical. A seis compases de Scriabin corresponden seis tomas donde los personajes dándose la espalda giran para darse la mano, mientras siguen tocando el piano.

P.: Igual que Liszt y Chopin en Canción Inolvidable...

A. F.: Sí. Además, la obra de Scriabin es para la mano izquierda y a mí me servía que se estrechara la diestra.

P.: En la obra original realizada por Fernández, Romano y Zulueta hay un calderón que se prolonga por un minuto y que cita a Cage, ahí le metiste a uno de los personajes hojeando un diario del 25 de mayo de 1973. ¿Por qué el 25 de mayo?

A. F.: Dos días después íbamos a empezar la filmación, entonces decidimos anticiparnos y tomamos el 25 como el contexto fortuito de nuestro trabajo. De ese modo funcionaría como el borde, la frontera de ese adentro "no contaminado" que es la sonata. Después de dieciocho años Argentina volvía a un gobierno constitucional con el apoyo de amplias mayorías. Primera secuencia: en una villa todos se preparan para el advenimiento; se limpian las calles, se pintan las paredes, los niños esperan. Por los altoparlantes un sonido turbio, "subdesarrollado", deja oír datos que ubican la circunstancias históricas; de golpe irrumpe la sonata y sigue por bastante tiempo hasta la segunda aparición del contexto. Ahora el afuera invade fugazmente el hermetismo de la imaginata: estribillos revolucionarios se mezclan con Liszt y producen inquietud en el tea-

FILMAR Y VER



Ana María Spekelman, la revolución del siglo XVIII.

tro. Ahí tenés otra oposición de contrarios: la patria Delacroix, nacida en las revoluciones burguesas del siglo XVIII, y la otra patria, concreta, inmediata, que avanza hacia la cárcel de Villa Devoto. Después viene el diario ya mencionado que aporta titulares y fotografías de ese día 25. Finalmente, en el quinto compás del lento asai, un plano que dura los cinco acordes que preceden a la última nota de la sonata: la Plaza de Mayo ya desierta, a la madrugada, con los desechos y carteles caídos, que recuerdan la multitud reunida esa tarde.

P.: Toda una historia.

A. F.: En el momento de la filmación era nuestro presente. Hoy ya es pasado.

P.: Una última pregunta. ¿Por qué Freud? ¿Por qué Nietzsche?

A. F.: Hay una cadena que une a los personajes que aparecen fotográficamente en el film: Liszt íntimo de Wagner, Wagner íntimo de Feuerbach y de Nietzsche, Nietzsche amante de Lou Salomé, Lou íntima de Freud. En todo esto Marx, como constante, respondiendo a Feuerbach, es decir, luchando contra el basamento ideológico de esa cadena. Lo importante es que Freud, Nietzsche y Marx —cada uno en su propio área— han descubierto la interpretación. La Pieza de Franz pretende ser una reflexión sobre el texto y la interpretación.

P.: ¿Allí radicaría el sentido último del film?

A. F.: Sí, en tanto la interpretación debe ser el momento teórico de una práctica transformadora.

P.: ¿Tu film es político?

A. F.: No, musical.

CF

## EDICIONES LIBRERIAS FAUSTO

Biblioteca de poesía universal

EDICIONES BILINGÜES

Títulos aparecidos:

**POETAS ITALIANOS DEL SIGLO XX.** Selección y notas de Horacio Armani.

128 poemas traducidos, cuyos textos originales se incluyen al pie de la página. Un prólogo que explica la historia de los movimientos poéticos italianos contemporáneos; biografías, críticas y bibliografías de los autores representados. El lector hallará aquí una selección de los mayores poetas italianos del siglo: Ungaretti, Montale, Saba, Quasimodo, Campana y Pavese.

**POETAS FRANCESES CONTEMPORÁNEOS** (desde Baudelaire a nuestros días). Selección, versiones y notas de Raúl Gustavo Aguirre.

Un libro que facilita al lector no sólo un cabal acceso a la mejor poesía francesa de los últimos cien años, sino también la comprensión profunda de las motivaciones y características de las tendencias estéticas, que, en un período crítico de la civilización occidental, tuvieron en la literatura de Francia su centro de repercusión e irradiación.

**LAS ARMAS MILAGROSAS**, de Aimé Césaire. Que Aimé Césaire, nacido en La Martinica, sea un hombre comprometido en la acción política, y que sea un militante del movimiento por la negritud, esclarece estos textos.

**ANTOLOGIA POETICA**, de Hermann Hesse. Traducción de Rodolfo Modern.

### Libros para chicos

**JACQUES PREVERT: CUENTOS PARA CHICOS TRAVIESOS.**

(Traducción de María Irene Bordaberry).

Estamos lejos ya de aquella rigidez que reprimía los impulsos, las opiniones, los gestos naturales, tan sorprendentes como graciosos, tan poco viciados por los convencionalismos de la vida cotidiana. Jacques Prévert nos dice todo esto y mucho más en sus cuentos dedicados a los chicos traviesos.

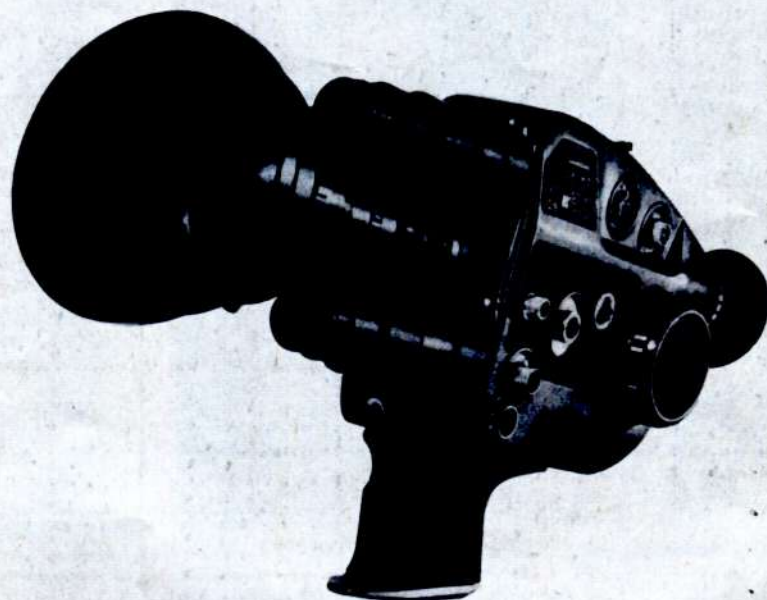
**AGNES ROSENSTIEHL: EL NACIMIENTO** (los niños y el amor)

(Traducción de María Irene Bordaberry).

Un diálogo padres-hijo, muy simple, muy verdadero, acompañado de un intercambio de impresiones entre dos chicos. Agnès Rosenstiehl, supo hábilmente evitar la trampa del sectarismo y del prejuicio: situando al niño como fruto del amor, permite una información liberadora y apropiada para disminuir los prejuicios sociales y religiosos.

CF

# 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. 3B  
T. E. 31-4249 - BUENOS AIRES





## La opinión de la crítica

	HOMERO A. THEVENET	MAXIMO SOTO	B. DE VEDIA	NESTOR TIRRI	CESAR MAGRINI	CARLOS MORELLI	AGUSTIN MAHIEU	JORGE JACOBSON	DE LUJAN GUTIERREZ	ALBERTO ALMADA	ARMANDO RAPALLO
El Delito Mateotti		XXXX	XXX	XXXX	XXX		X XXX	XXX	XXX	XXX	X XXX
El Camino hacia la Muerte del Viejo Reales	XX	XXXX	XXXX	XXXX	XXX		XXXX				XXXX
La Civilización está haciendo Masa y no Deja Oír	X		XX	XXX	X		XX	X	X	X	
Intimidades de una Cualquiera		XXXX	X	XX	O	XX	O	XX		X	O
El Día del Delfín	XXX	XXX	XXXX	XXX	XXX	XXXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX
Asfalto Violento		X			XXX		XXX	XXXX	XXX	XXXX	XXX
Dellinger		XXX	XXX	XXXX				XXXX	XXX	XXXX	XXX
Crimen y Castigo			XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXX	XXX			XXXX
Quebracho			XXXX	XXX	XXXX	XXXX	XX	XX	XXX	XXX	XXXX
La Balada del Regreso	XX		XX		X		XX	XXX	XXX	XX	X
Los Amigos de la Muerte		XX		XXX	XX			XXXX	XXX	XXX	XXXX
Boquitas Pintadas	XXXX		XXXX	XXX		XXXXX	XXX	XXXX	XXX	XXXXX	XXXXX
La Patagonia Rebelde	XXXXX	XXXXX	XXXX	XXXXX		XXXXX	XXX	XXXXX		XXXX	XXXXX

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)  
 Bartolomé de Vedia (La Nación)  
 Néstor Tirri (Panorama)  
 César Magrini (Cronista Comercial)  
 Carlos Morelli (Clarín)  
 Agustín Mahieu (La Opinión)  
 Jorge Jacobson (Gaceta y Canal 11)  
 Jorge de Luján Gutiérrez (Gente)  
 Alberto Almada (Heraldo de Cine, Canal 11)  
 Armando Rapallo (La Prensa)

# ESTRATEGIA DE LA LUZ

En los dos números anteriores (consultar *Filmar y Ver*, Nos. 5 y 6) hemos analizado la motología en la iluminación cinematográfica: el sistema triangular y el tipo de imagen —brillante o pernumbra— mediante la consideración de los contrastes de iluminación (*ratio* y *radio*). Para su mejor y más fácil comprensión lo hemos referido a situaciones muy particulares: planos con un solo personaje y sin traslados en el cuadro siendo, condición, la del movimiento. Sin embargo, casi constante en la imagen cinematográfica.

Corresponde, entonces, en el desarrollo didáctico propuesto, tener en cuenta en forma progresiva situaciones de creciente complejidad tanto por el número de personajes en el cuadro como por sus naturales desplazamientos. Dos personajes suele ser una necesidad frecuente en el planteo de una acción, al que tal vez se agregue en el relato dramático, el tercero en discordia. **Dos personajes: dos keylight.**

Supongamos dos personas ubicadas, una frente a la otra, en una mesa de un bar, por ejemplo; la primera tentación será la de iluminar a ambos con una sola fuente

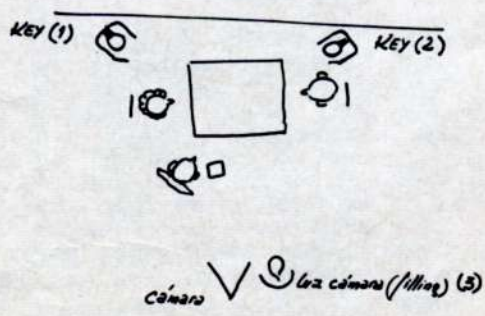
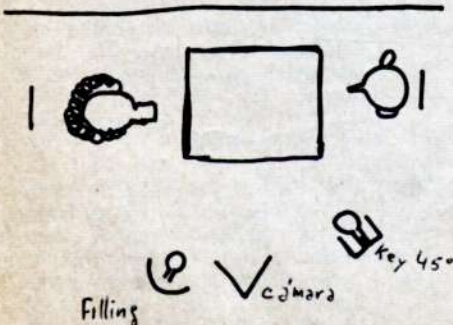
var las consecuencias de este esquema inicial podremos vislumbrar un sin número de desventajas: proyección de sombras (tan inútiles como falsas) sobre la pared del fondo, bloqueo por ya mayor iluminación del plano anterior (mesa y eventual tercer personaje, mozo, por ej., y para peor con chaquetilla blanca). De tener que favorecer a uno de los dos la opción es clara: el femenino, pero una luz frontal (45°) que puede llegar a proyectar sombras de cabellos y mejillas sobre la nariz del personaje masculino (o segundo femenino) puede inclusive llegar a extremos no ya de frustrar la fotogenia del personaje sino su propia identidad. Todo acerca, también, además, entre los dos personajes implica el movimiento de sombras amenazantes de uno sobre el otro (en este caso, para peor, sobre el femenino, aparentemente **cuidado**) y el mismísimo mozo debiera hacer una aparición, de ser posible, meteórica...

Hay, sin embargo, una plantilla de iluminación mucho más simple y dinámica, un esquema más cinematográfico de iluminación,

Como resulta claro en la plantilla de iluminación adjunta los **key lights** se ubican detrás de los personajes, el de la derecha (2) para el personaje femenino (contraluz del masculino), y el de la izquierda (1) para el personaje masculino (contraluz, a su vez, del femenino). Con viceras (o cartulinas negras), convendrá vigilar la absoluta suavidad en el efecto de contraluz, sobre todo en los personajes de cabellera clara. El **Key light** de la derecha (2) iluminará inclusive el personaje anterior (el mozo, eventualmente: el nivel de iluminación de los dos **key** no tiene que ser necesariamente igual, dependiendo esto de la direccionalidad de la luz establecida para el local; si se tratara, por ejemplo de un interior día y tuviéramos muy evidente una gran vidriera al exterior a la derecha del cuadro (visible en el plano general) el (2) podrá tener un valor mayor, de manera que el rostro femenino resulte realmente con un nivel mayor de luz.

Mediante este esquema todas las sombras caen en el piso y fuera de cuadro, los personajes pueden acercarse o alejarse sin riesgos ni de sombras ni de perder la luz, pudiendo, inclusive, ponerse de pie en plano medio y salir de cuadro. El sistema triangular sigue vigente, mediante la función dual de los **Key** (1) y (2) ya que ambos son además contraluz de los personajes. El **filling** (3) (luz de cámara o relleno) en el esquema, a la derecha de la cámara para evitar quemar la chaquetilla o la nuca del tercer personaje. Si el fondo estuviera alejado de la situación central (o si hubiera otra mesa con otros personajes) requeriría una iluminación por separado.

Este esquema del doble **key light** —de extensa aplicación, repetimos, en el rodaje cinematográfico—



te (**key light** frontal, a 45° de la línea cámara-personajes).

Sin embargo, a poco de obser-

ción, que por lo demás, informa un altísimo porcentaje de imágenes resuelta de esta manera en el cine y que es el del **dos personajes, doble key light.**

fico— permite cumplir, además, uno de los requisitos predilectos de la imagen cinematográfica: las sombras (y no la luz, como tiende a creer el ojo) favorecen la posición de la cámara, exaltando la plasticidad del cuadro. El esquema permite la cómoda realización de una imagen brillante (como podría ser un interior día) como así mismo una imagen de penumbra, a la luz de un velador, o vela, en un interior noche intimista. Es decir, se puede, en ajuste a las condiciones escenográficas y exigencias del libro dar por la sola

regulación del contraste entre **key** y **filling (ratio)** y el consiguiente manejo de la densidad del fondo (**radio**) el clima deseado para la secuencia.

La planilla no solo permite, con ligeros retoques la filmación además, de los planos individuales de la secuencia (con o sin referencia del interlocutor) sino que por la disposición de las fuentes de iluminación la realización de una secuencia con desplazamiento de la cámara en su eje (**travelling** de acercamiento) o colgándolas fuera de campo, complejos planos

con desplazamientos laterales (plano-secuencia, sin cortes, para toda la toma del rodaje).

No se pretende mediante este análisis y sus ejemplos afirmar que este esquema sea el único posible; sí, en cambio, tal vez el más efectivo y frecuente, tanto para blanco y negro como para color. Lo esencial sería, sin embargo, poder obtener una imagen en la que "la luz no sea tan alta que deslumbre ni la sombra tan baja que obnubile la visión" al decir de Leonardo da Vinci.

A. C.



## HERMES MUÑOZ & ASOC.

# ALQUILA 16mm

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

Y AHORA SALA DE COMPAGINACION COMPLETA EN PLENO CENTRO

MONTEVIDEO 643 — Piso 3 y 4

TEL. 45-7445

## TECNICA

# TECNOLOGIA DE EQUIPOS Y MATERIALES

SIGNIFICATIVOS APORTES PARA EL SUPER 8 MM.

### PROTECTORES S. 8 mm EUMIG

**EUMIG** —la industria austriaca con más de cincuenta años de experiencia en la fabricación de proyectores de paso reducido (la mayor de Europa y tal vez del mundo)— contribuyó en los albores de la década del 70 (con Fairchild de EE. UU.) a instancias de Kodak a definir los standards óptimos para el Super 8 mm sonoro (18 im./seg., y pista magnética incorporada): este hecho, si no hubiera otros referidos a la relevante calidad de sus conocidos, es altamente significativo como para conferirle a Eumig el lugar propio en la nueva generación sonora que hace más cierta la comunicación audiovisual con el Super 8 mm.

**EUMIG 711 y EUMIG 711 R.** Fruto de esta iniciativa es el Eumig 711 y su variante el Eumig 711 R: tanto el 711 como el 711 R son equipos compactos, totalmente portátiles (el 711 R permite, además, la propia grabación sincrónica en el film), con proyección continua o programada, en sala o a plena luz, con un alto grado de automatismo en el manejo gracias a la utilización de uno de los cuatro cassettes de proyección sistema Kodak (15, 30, 60 y 120 minutos); estos tiempos corresponden a películas realizadas en el corriente acetato (mayor capacidad para copias sobre soporte de poliéster). La velocidad de proyección es de 18 ó 24 cuadros por segundo; acepta además, bobinas de hasta 120 m. El sistema de iluminación está constituido por una lámpara de yodo-cuarzo de 12 Volts/100 W.

con espejo condensador; objetivos de proyección muy luminoso (f. 1, 1) y pueden seleccionarse en zoom de varias focales (15/30) ó (18/28); ópticas fijas (f. 1, 1) de 22,5 mm o 12,5 mm. Para la reproducción del sonido, amplificador de 4 W., de circuito parcialmente integrado, altavoz de 4 W. incorporado, conexión para altavoz adicional, salida para amplificador estereofónico, regulación de volumen (con mando a distancia) y sintonía. El modelo R (para grabación adicional de sonido) permite el montaje de sonoridad, control de grabación, entrada de micrófono y fono; este modelo, al quitar una llave especial, impide se borre lo grabado.

Las dimensiones de 274 x 400 x 160 mm expresan claramente su real facilidad en el traslado. El Eumig 711 y 711 R es el equipo ideal para las ventas, aprendizaje de técnicas y oficios, información sobre procesos, mostración de plantas industriales, promoción de turismo, etc.

Eumig dispone, además, de una vasta gama de proyectores en los modelos tradicionales, mudos y sonoros, para el Super 8 mm, desde el simple proyector para el aficionado hasta los más complejos equipos para la proyección profesional.

Eumig parte siempre del correcto presupuesto que una excelente calidad en la cámara de filmación requiere una igual condición en el equipo proyector. Sus características son: sencillez en el manejo (con un solo conmu-

tador se gobierna todas las funciones); preservación de las películas (el automatismo no solo tiene en cuenta la facilidad en el manejo sino que también el impedir que sean dañadas las copias); brillante proyección con una excepcional definición gracias al uso de los objetivos Eumig (el objetivo para proyección más luminoso del mundo es de Eumig). Diseño funcional y moderno, solidez de la caja de aluminio moldeado por inyección le prestan a estos proyectores una máxima seguridad en su funcionamiento.

Las dos grandes series de Eumig (Eumig Mark como los Eumig S, en sus distintos modelos) incluyen variantes para el uso del Super 8 mm, y sus versiones **Single 8** y **8 Standard**; todos los modelos sonoros (**Mark S**) permiten, además, la sonorización de los propios films o el montaje en copias ya grabadas; secuencia de proyección, 18 y 24 im./seg. Todos los modelos (mudos y sonoros) permiten tanto la marcha hacia adelante como hacia atrás, disponiendo, según los modelos, lámparas halógenas de 50 ó 100 W, carrete de proyección de 120 m, para la serie muda (**Mark**) y de 180 m, para la **Mark S** (sonoros). Todos los modelos sonoros incluyen micrófono, 6 metros de película para **tester** de sonido, fusibles, clavija para fono y altavoz suplementario. Los modelos **Eumig Mark S 701** y **Mark S 709** auriculares para el control de la grabación. Importadores exclusivos, FOTIMPORT. Humberto 1º 2244 Buenos Aires.



## Beaulieu R16B

### LA CAMARA.

COMPACTA \* LIVIANA \* VERSATIL  
DIAFRAGMA AUTOMATICO  
SONIDO SINCRONICO



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



# LO QUE SE ESTRENA

Largometrajes presentados comercialmente en Buenos Aires entre el 1° de enero y el 24 de febrero de 1974.

- ACQUASANTA JOE** (Aguasanta Joe saluda con plomo), Italia, 1971, de Mario Gariazzo, con Lincoln Tate, Ty Hardin, Richard Harrison. (Film Center Ayacucho; Electric; 20.2.74).
- L'ALTRA FACCIA DEL PADRINO** (La otra cara del Padrino), Italia/Francia, 1973, de Franco Prosperi, con Alighiero Noschese, Elena Fiore, Fausto Tozzi. (Cinematográfica Televersal; Normandie, Premier; 17.1.74).
- LOS AMIGOS** (El Sordo Smith y su amigo el Orejas), Italia, 1972, de Paolo Cavara, con Franco Nero, Anthony Quinn, Pamela Tiffin. (M.G.M. - Fox; Ocean y Callao; 24.1.74).
- A TOUCH OF CLASS** (Un Toque de Distinción), EE. UU., 1973, de Melvin Frank, con Glenda Jackson, George Segal, Hildgard Neil. (Cine Internacional de la Argentina; América y Ambassador; 1.1.74).
- BATAL KAHN** (Batal Kahn, el magnífico), Turquía, 1972, de A. Yilmaborg, con Charles Arkin, Fred Hakan, Michael Geren. (Talar Films; Paramount; 21.2.74).
- BATTLE FOR THE PLANET OF THE APES** (La batalla del Planeta de los Simios), EE. UU., 1973, de Jack Lee Thompson, con Roddy McDowall, Lew Ayres, John Huston. (MF; Monumental; 3.1.74).
- BEDKNOBS AND BROOMSTICKS** (Travesuras de una bruja), EE. UU., 1971, de Robert Stevenson, con Angela Lansbury, Roddy McDowall, Sam Jaffe. (MF; Sarmiento y Los Angeles; 1.1.74).
- BELOE SOLNZE PUSTYNI** (El fulgurante sol del desierto), U.R.S.S., 1969, de Vladimir Motil, con Raissa Kourkina, Anatoli Kouznetsov, Pavel Louspekaev. (Artkino Pictures; Cosmos 70; 31.1.74).
- CAHILL** (De su propia sangre), EE. UU., 1973, de Andrew V. McLaglen, con John Wayne, Gary Grimes, Neville Brand. (Columbia-Warner Distribuidora; Grand Splendid; 7.2.74).
- LA CALANDRIA** (El super eroticus en la Edad Media), Italia, 1972, de Pasquale Festa Campanile, con Lando Buzzanca, Silvio Randone, Barbara Bouchet. (CIA; Normandie y Premier; 24.1.74).
- CEREMONIAS**, Argentina, 1971, de Néstor Lescovich, film experimental, sin actores. (Intercine Argentina; Auditoric Kraft; 3.1.74).
- LES CHARLOTS FONT L'ESPAGNE/RECLUTAS A LO LOCO** (Cinco locos en España), Francia/España, 1972, de Jean Girault, con Les Charlots, Gérard Croce, Jacques Legras. (Televersal, Sarmiento y Gaumont; 17.1.74).
- LE CHATEAU DU VICE/LA NOTTE PIU LUNGA DEL DIAVOLO** (La noche más larga del diablo), Bélgica/Italia, 1971, de Jean Brismée, con Jean Servais, Erika Blanc, Ivana Novak. (Producciones Imperial; Paramount; 28.2.74).
- THE CHINESE CONNECTION** (Contacto en China), China, 1977, de Chang Cheh, con David Chiang, Wang Ping, Ti Lung. (CIA; Normandie; 9.1.74).
- COPS AND ROBBERS** (Un asalto genial), EE.UU., 1973, de Aram Avakian, con Cliff Gorman, Joe Bologna, Dick Ward. (Artistas Unidos; Atlas; 21.2.74).
- IL CORSARO NERO/EL CORSARIO NEGRO** (Trinity y el corsario negro), Italia/España, 1970, de Vincent Thomas —Enzo Gicca Palli—, con Terence Hill, Bud Spencer, George Martin. (CIA; Broadway; 21.2.74).
- IL DIO CHIAMATO DORIAN/DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY** (El secreto de Dorian Gray), Italia/Alemania Occidental, 1970, de Massimo Dallamano, con Helmut Berger, Margaret Lee, Eleonora Rossi Drago. (Cinema International Corporation; Grand Splendid, Luxor y Lorange; 31.1.74).
- THE DOBERMAN GANG** (La banda de los perros asaltantes), EE.UU., 1973, de Byron Chudnow, con Julie Parrish, Byron Mabe, Hel Reed. (Películas Norma-Vigo; Iguazú y Losuar; 31.1.74).
- EMPEROR OF THE NORTH POLE** (El Emperador del Norte), EE.UU., 1973, de Robert Aldrich, con Lee Marvin, Ernest Borgnine, Keith Carradine. (MF; Ocean; 21.2.74).
- ENTER THE DRAGON** (Operación Dragón), EE.UU., 1973, de Robert Clouse, con Bruce Lee, John Saxon, Jim Kelly. (CW; Metropolitan e Ideal; 1.1.74).
- EXECUTIVE ACTION** (Asesinato de un presidente norteamericano), EE.UU., 1973, de David Miller, con Burt Lancaster, Robert Ryan, Will Geer. (CIA; Gran Rex, Capitol y Callao; 7.2.74).
- FAUSTINE ET LE BEL ETÉ** (Faustina, una lágrima... un amor...), Francia, 1971, de Nina Companeez, con Muriel Catala, Francis Huster, Georges Marchal. (CIC; Monumental y Libertador; 28.2.74).
- 40 CARATS** (40 quilates), EE.UU., 1973, de Milton Katselas, con Liv Ullman, Gene Kelly, Edward Albert. (CW; Broadway; 1.1.74).
- 4 CLOWNS** (Risas inolvidables), EE.UU., 1970, de Robert Youngson, recopilación de films cómicos americanos, (MF; Suipacha; 26.1.74).
- THE 14 AMAZONS** (Las 14 vengadoras de Yang), China, 1977, de Cheng Kang, con Ling Po, Li Ching, Lisa Lu. (CW; Alfili; 7.2.74).
- GIU LA TESTA... HOMBRES!** (El tesoro de Butch Cassidy), Italia, 1971, de Miles Deem —Demofilo Fidani—, con Klaus Kinsky, Richard Harrison. (FCA; Electric; 20.2.74).
- LOS GOLPES BAJOS**, Argentina, 1972, de Mario Sábato, con Aldo Barbero, Ana María Picchio, Walter Vidarte. (Argentina Sono Film; Plaza; 14.2.74).
- LES GRANDES BRULEES/LA MIA LEGGE** (Crimen en las granjas quemadas), Francia/Italia, 1973, de Jean Chapot, con Simone Signoret, Alain Delon, Renato Salvatori. (MF; Monumental y Lorena; 14.2.74).
- JEREMY** (Susan y Jeremy, un amor inolvidable), EE. UU., 1973, de Arthur Barron, con Robby Benson, Glynnis O'Connor, Ned Wilson. (AU; Cinema Uno y Capitol; 1.1.74).
- JOHN REED: MEXICO INSURGENTE** (Reed: México Insurgente), México, 1971, de Paul Leduc, con Claudio Obregón, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz. (Pel-Mex; Trocadero; 7.2.74).
- JUD** (Una de tantas mañanas...), EE. UU., 1970, de Joseph Kaufman, Robert Deman, Norman Burton. (Aconcagua Cinematográfica; Luxor; 28.2.74).

(Continúa en página 40)

# LO QUE SE ESTRENA

(Viene de página 39)

- JUS JIRMAE NOCTIS** (El derecho a la primera noche), Italia, 1972, de Pasquale Festa Campanile, con Lando Buzzanca, Paolo Stoppa, Marilú Tolo. (MF; Luxor; 14.2.74).
- THE KING OF MARVIN GARDENS** (Castillos de arena), EE. UU., 1972, de Bob Rafelson, con Jack Nicholson, Ellen Burstyn, Bruce Dern. (CW; Cine Studio; 23.1.74).
- THE LEGEND OF HELL HOUSE** (La leyenda de la casa infernal), EE. UU., 1973, de Jhon Hough, con Roddy McDowall, Pamela Franklin, Clive Revill. (MF; Luxor y Lorena; 17.1.74).
- LET THE GOOD TIMES ROLL** (Vuelven los buenos tiempos), EE. UU., 1973, de Sid Levin y Bob Abel, con Bill Haley, Chubby Checker, Little Richard. (CW; Premier; 21.2.74).
- LUDWIG/LE CREPUSCULE DES DIEUX/LUDWIG II** Ludwig —La pasión de un rey—, Italia/Francia/Alemania Occidental, 1972, de Luchino Visconti, con Helmut Berger, Romy Schneider, Silvana Mangano. (MF; Broadway y Capitol; 24.1.74).
- MACISTE NELLE MINIERE DI RE SALOMONE** (Maciste en las minas del Rey Salomón), Italia, 1964, de Martín Andrews —Piero Regnoli—, con Reg Park, Wandisa Guida, Dan Harrison. (FCA; Electric; 2.1.74).
- THE MACKINTOSH MAN** (El emisario de Mac Kintosh), EE. UU., 1973, de Jhon Huston, con Paul Newman, Dominique Sanda, James Mason. (CW; Opera; 14.2.74).
- MAD MONSTER PARTY** (La fiesta de los monstruos), EE. UU., 1972, de Jules Bass; dibujos animados. (CIA; Plaza; 21.2.74).
- THE MAN HUNTER** (Cazador de hombres), EE. UU., 1973, de Don Taylor, con Roy Thines, Sandra Dee. (CID; Electric; 9.1.74).
- LA MARATON DE TOM Y JERRY DE 1974**, conjunto de cortometraje de dibujos animados, de Fred Quimby. (MF; Plaza; 17.1.74).
- MARCO POLO, LA GRANDE AVVENTURA DI UN ITALIANO IN CINA/MARCO POLO** (Las aventuras de Marco Polo), Italia/Francia, 1961, de Hugo Fregonese, con Rory Calhoun, Yoko Tani, Robert Hundar. (Sagitario Producciones; Alfil; 10.1.74).
- MISTER JERICO** (Mister Jerico y los vengadores), Gran Bretaña, 1969, de Sidney Hayers, con Patrick MacNee, Connie Stevens, Herbert Lom. (CIA; Regio; 1.1.74).
- LE MONACHE DI SANT'ARCANGELO/LES RELIGIEUSES DU SAING-ARCHANGE** (Las monjas de San Arcángel), Italia/Francia, 1973, de Paolo Dominici —Domenico Paolella—, con Anne Herwood, Ornella Mutti, Luc Merenda. (Imperial; Adán; 10.1.74).
- EL MONASTERIO DE LOS BUITRES** (idem), México, 1972, de Francisco del Villar, con Enrique Lizalde, Enrique Álvarez Félix, Irma Serrano. (Pel-Mex; Trocadero; 1.1.74).
- MYRA BRECKINRIDGE** (idem), EE. UU., 1970, de Michael Sarne, con Mae West, Jhon Huston, Raquel Welch. (MF; Lorange; 14.2.74).
- NUDISMO EN LA LUNA**, film del que se ignoran su título original origen, año y responsables. (FCA; Arizona; 3.1.74).
- O LUCKY MAN!** (Un hombre de suerte), Gran Bretaña, 1972, de Lindsay Anderson, con Malcom McDowell, Ralph Richardson, Rachel Roberts. (CW; Opera; 3.1.74).
- THE OPTIMIST** (Los optimistas), Gran Bretaña, 1973, de Anthony Simmons, con Peter Sellers, Donna Mullane, John Chaffer. (Sagitario; Atlas y Premier; 31.1.74).
- OVOCE STROMU REJSKYCH JIME/?** (Los frutos prohibidos del paraíso), Checoslovaquia/Bélgica, 1969, de Vera Chytilová, con Jitka Novaková, Karel Novak, Jan Schmit. (Artkino; Metropolitan; 14.2.74).
- PAOLO IL CALDO** (Paolo, el ardiente), Italia, 1973, de Marco Vicario, con Giancarlo Giannini, Rossana Podestá, Gastone Moschin. (Sagitario; Gran Rex, Gaumont y Capitol; 10.1.74).
- PAPER MOON** (Luna de papel), EE. UU., 1973, de Peter Bogdanovich, con Ryan O'Neal, Tatum O'Neal, Medeline Kahn. (CIC; Metro, Monumental y Lorange; 19.1.74).
- PELIGRO, MUJERES EN ACCION** (idem), México, 1970, de René Cardona, Jr. con Julio Alemán, Elizabeth Campbell, Amedea Chabot. (Pel-Mex; Arizona; 28.2.74).
- PER 100.000 DOLLARI T'AMMAZZO** (Jurango vino a vengarse), Italia, 1967, de Sidney Lean —Giovani Fago—, con Gary Hudson, Fernando Sancho, Piero Lulli. (CIA; Armonia; 4.1.74).
- LE PETIT FOU CET** (Pulgarcito), Francia, 1972, de Michel Boisrond, con Marie Laforet, Jean-Luc Bideau, Michel Robin. (CIC; Losuar; 7.2.74).
- PIU' FORTE, RAGAZZI!** (Dales más duro, Trinity), Italia, 1972, de Giuseppe Colizzi, con Terence Hill, Bud Spencer Cyril Cusack. (CIA; Atlas, Callao y Premier; 1.1.74).
- SANGRE DE VIRGENES**, Argentina, 1967, de Emilio Vieyra, con Ricardo Bauleo, Gloria Prat, Susana Beltrán. (Pel-Mex; Trocadero; 21.2.74).
- SINFUL DAVEY** (El que inventó el octavo pecado), EE. UU., 1969, de John Huston, con John Hurt, Pamela Franklin, Robert Morley. (AU; Capitol; 21.2.74).

(Continúa en el próximo número)

(a cargo de D. M. L. con la gentil colaboración de Alberto Tabbia y Héctor Vena)

*Mecánica Fotográfica de Precisión*



**NUEVA DIRECCION  
Y ATENCION  
AL PUBLICO**

C. de los Pozos 33 (Subsuelo)

**DIEZ CALVO S.R.L.**

Cangallo 1938 - 46-1503  
Horario: 8 a 18.30

# libros de cine

## VARIEDADES

**RODOLFO WALSH:** "Operación Masacre". Ediciones de la Flor, Bs. As. (\$17).

Entre la historia, el documento y la ficción, en ese tono del cubano Miguel Barnet o del antropológico norteamericano Oscar Lewis, donde el relato juega la transcripción y el testimonio, Rodolfo Wash descubre un costado de la insurrección peronista del 9 de junio de 1956, el de la masacre ocurrida en el basural de José León Suárez. En ésta, su 9ª edición, el libro se ha convertido en una denuncia categórica, agregándole nuevos capítulos, como el final dedicado a la muerte de Aramburu. En 1971, Jorge —Tigre— Cedrón logró filmar "Operación Masacre" en forma clandestina; tema que muchos realizadores le envidiaron. Y, antes de llegar al 25 de Mayo de 1973, ya la habían visto más de 100.000 personas clandestinamente. La "Operación" Cine tiene un Apéndice especial en esta edición donde Julio Troxler recuenta la experiencia colectiva del peronismo en los años de la resistencia. Esa "secuencia final" es hoy un texto realmente polémico.

**HANS KONING:** "El Revolucionario". Ediciones de la Flor, Bs. As. \$ 25.—.

Es la novela que sirvió de base para un film que en la Argentina, por esos pecados de la distribución comercial, se llamó "Un hombre contra todo" (Artistas Unidos, 1970). Fue dirigido por Paul Williams, del cual se vio después "Perdedor por Instinto" (Out of it, su primera película). El actor principal —en ambos casos— fue Jon Voight. El texto es un retrato, una biografía irónica, crítica, de un estudiante universitario, militante de izquierda, que sufre una gradual radicalización hasta desembocar en la acción violenta. La novela, como el film, no marca ni un tiempo ni un lugar determinado, dándole de ese modo a todo lo que ocurre en un ámbito casi metafísico. El conjunto pareciera trazar una alegoría sobre ciertas actitudes contemporáneas de los sectores radicalizados de las clases medias. Y el mayor logro es el hacer crecer nuestra desconfianza.

**ARRABAL:** "Viva la Muerte". Ediciones de la Flor, Bs. As. \$ 24.—.

Novela que es la base de la película del mismo título hecha por el Papa del Movimiento Pánico, una especie de resurgimiento amenazador del surrealismo en su sentido más ideológico. La novela (en el original francés: Baal-babylone) descubre las tensiones por momentos autobiográficas del dramaturgo de Los Dos Verdugos y un montón más de piezas teatrales que le han dado fama y escándalo. Algo que vuelve a repetirse con este libro que se revuelca sobre la España contradictoria y negra con una sucesión de estados libres. La crueldad, la magia de los textos nos anticipan y preparan para la violencia previsible de las imágenes.

**PIERRE GUIRAUD:** "La Semiología". Siglo Veintiuno Argentina Editores S. A.

Pequeño manual introductorio a esa ciencia en formación que estudia los sistemas de signos. Y que, si bien no se dedica al cine, permite los primeros pasos en una serie de lecturas que se dirigen hacia la captación de un desciframiento riguroso de los códigos utilizados por el cine. Al tiempo que propone revalorizaciones de lo específico cinematográfico y sus relaciones con las áreas cercanas en el campo lingüístico y no lingüístico.

M. S.

# cine clubs

## ARTEON

La "Organización de arte" Arteon fue fundada por un grupo de rosarios inquietos en 1968. Entre otras cosas, se propusieron ser una "organización promocional y un "grupo realizativo". En el primer rubro, realizaron funciones de cine los sábados, inaugurando —en 1965— la sección trasnoche. Organizaron la "Semana del Cine Argentino", que incluyó el estreno de Tute Cabrero y El romance del Aniceto y la Francisca, y mesas redondas donde discutió sobre cine nacional y sus problemas. El Microcine fue creado en 1969, iniciándose con exhibiciones regulares en 16 mm y luego en 35 mm. En cuanto a la actividad "realizativa" en cine, el grupo ha dictado cursos de cine, cuyo trabajo se fundamentaba en la práctica del alumno a quien proveían de todos los elementos y materiales en Super 8.

La filmografía de Arteon comprende: "C. 65", 35 mm, 10'; experimental sobre color y sonido, dirigida por Zapata con guión de Contreras-Zapata; este corto obtuvo una Mención de Honor para la República Argentina en la Bial de San Pablo de 1966.

El Solitario: b. y n., 16 mm, 15'. Guión y dirección: Zapata.

Nosotros creamos: b. y n., 15'. Documental sobre niños y títeres; dirección: Zapata; fotografía: Rubén Marconi. Obtuvo el premio Jornadas de la Educación, en París 1970.

Panfocus, b. y n., 10'. Guión y dirección: Zapata.

Paquete, b. y n., 34'. Dirección: Zapata.

El 27 de octubre de 1972, un incendio destruye totalmente el local de Arton y, por supuesto, todos los filmes, guiones, elementos técnicos.

El 15 de agosto de 1973 se reinaugura el nuevo local de Microcine en Sarmiento 778 - Galería "El patio" (el mismo lugar anterior)

## POWER 16mm

CINEMATOGRAFICA S. C. A.

Material Seleccionado para Cine Clubs y Cine Debate

### CINE ARGENTINO

"El candidato", F. Ayala  
"Edad difícil", Leopoldo T. Rios  
"La mano en la trampa", Leopoldo T. Nilsson

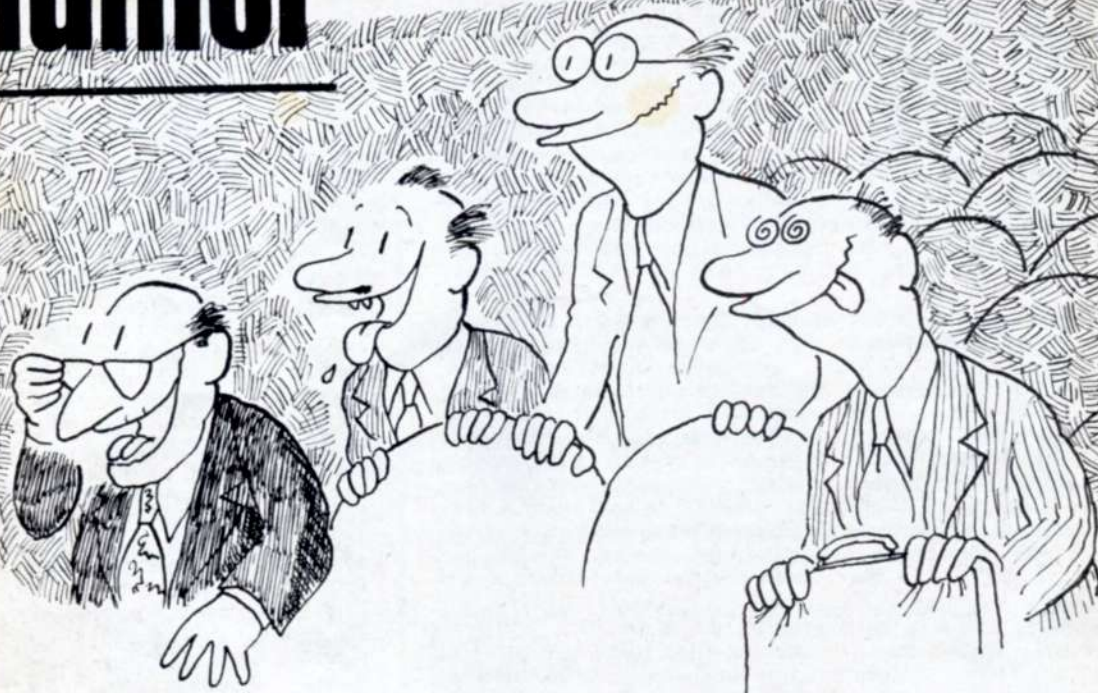
RIO BAMBA 500

### CINE EXTRANJERO

"Saqueo a la ciudad", F. Rosi  
"Tres almas desnudas", I. Bergman  
"Por la patria", J. Losey

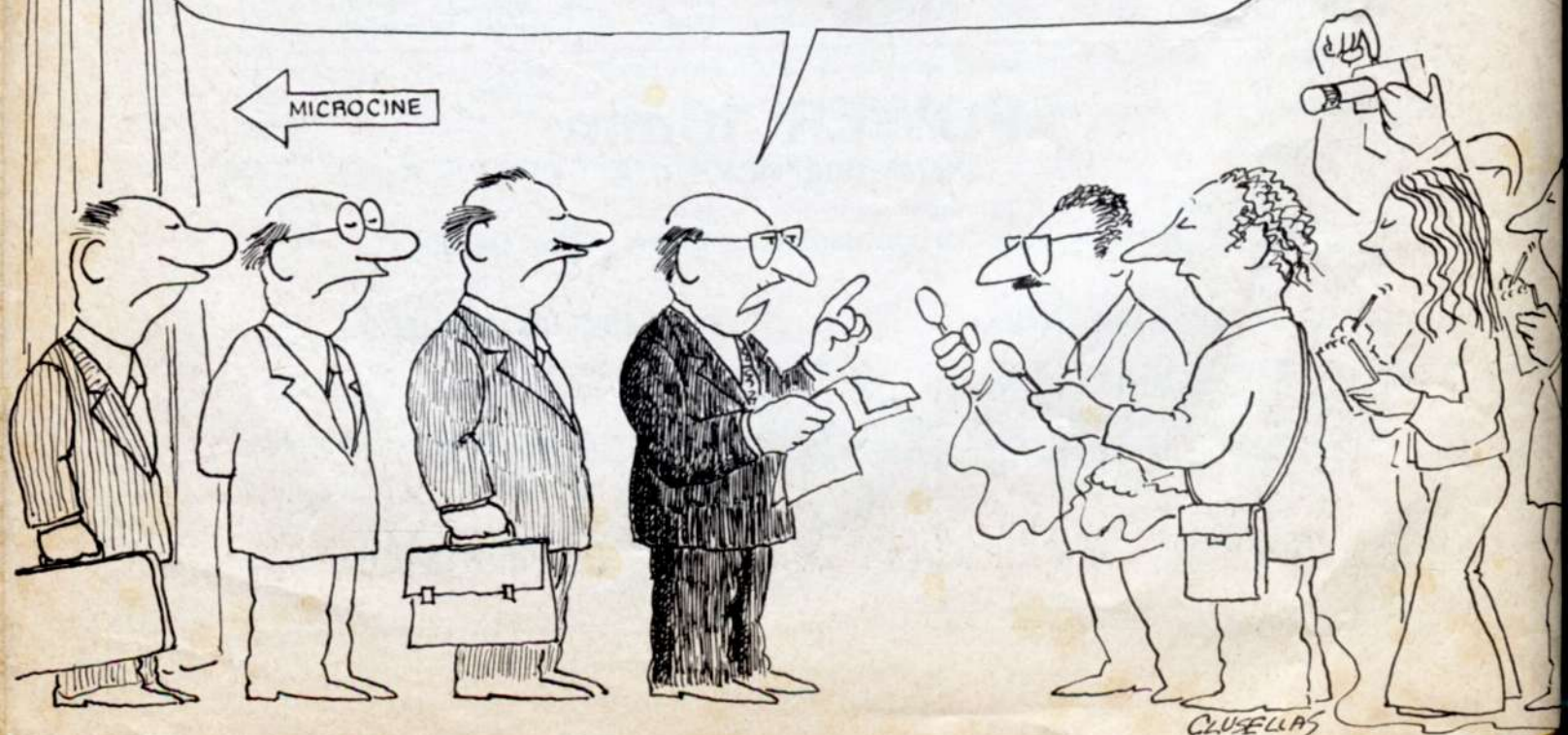
T. E. 45 - 0875 - 8534

# humor



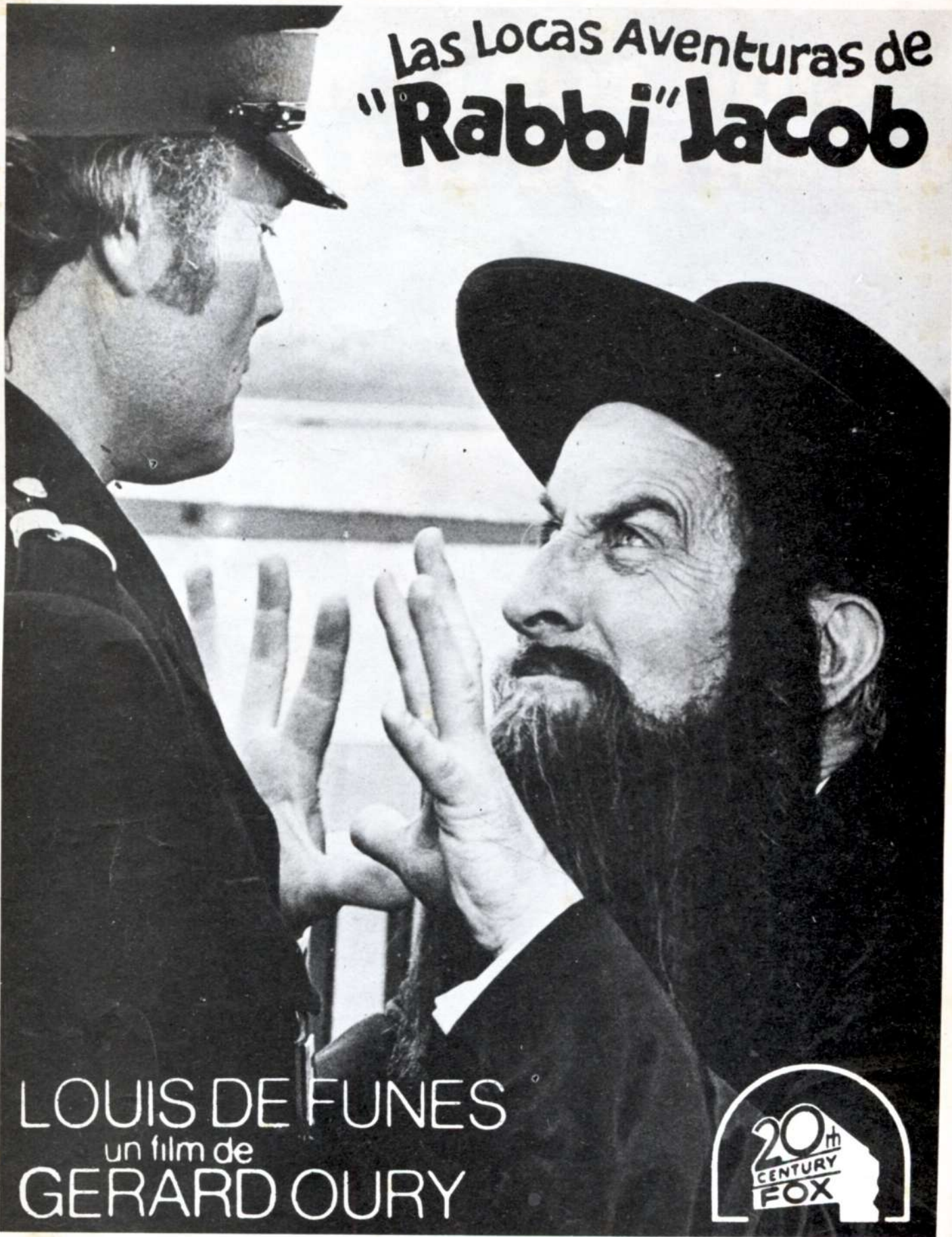
LA COMISION DE CENSURA HA  
DECIDIDO POR UNANIMIDAD QUE DEBE  
PROHIBIRSE LA EXHIBICION DE ESTA PELÍCULA

← MICROCINE





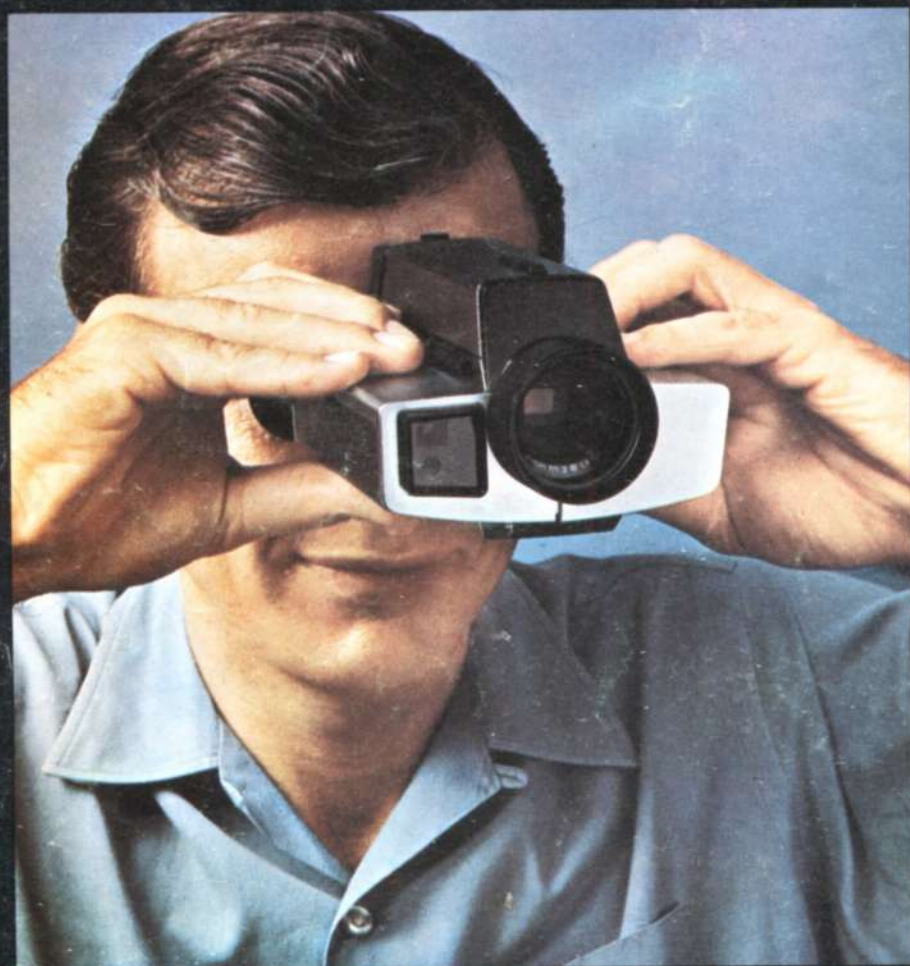
Las Locas Aventuras de  
**"Rabbi" Jacob**



LOUIS DE FUNES  
un film de  
GERARD OURY



# Lo lindo de las filmadoras Kodak XL: Cine con la misma luz en que usted vive.



Luz de una vela.



Luz de un cuarto.

Presentamos las nuevas filmadoras Kodak XL, un extraordinario adelanto en el campo del cine. Permiten filmar en color con la luz del sol, la de un cuarto, la de una cancha deportiva, y aun la de una vela. No se necesitan lámparas de cine. Hay dos modelos: XL 33 y XL 55. Ambas funcionan con pilas, llevan un luminoso lente Ektar  $f/1,2$  y obturador especial, y con las dos se puede usar la nueva película Kodak Ektachrome 160. (Esta es cuatro veces más rápida que la película Kodachrome II, y no se debe utilizar con otras

cámaras sin consultar con el proveedor.) Las nuevas filmadoras tienen control automático de exposición y se cargan al instante con cápsulas de película. La filmadora Kodak XL 55, lleva un lente zoom de control eléctrico, telémetro y visor para deportes. Véalas donde se vendan otros buenos productos Kodak.



Luz del sol.

**Nuevas filmadoras Kodak XL/Nueva película Ektachrome 160.**

