

# filmar y Ver

REVISTA MENSUAL DE CINE

ARGENTINA \$ 6.00 / URUGUAY \$ 5.50

8

**CINE DEL  
TERCER MUNDO**



**BUSTER  
KEATON**



**JEANNE  
MOREAU**



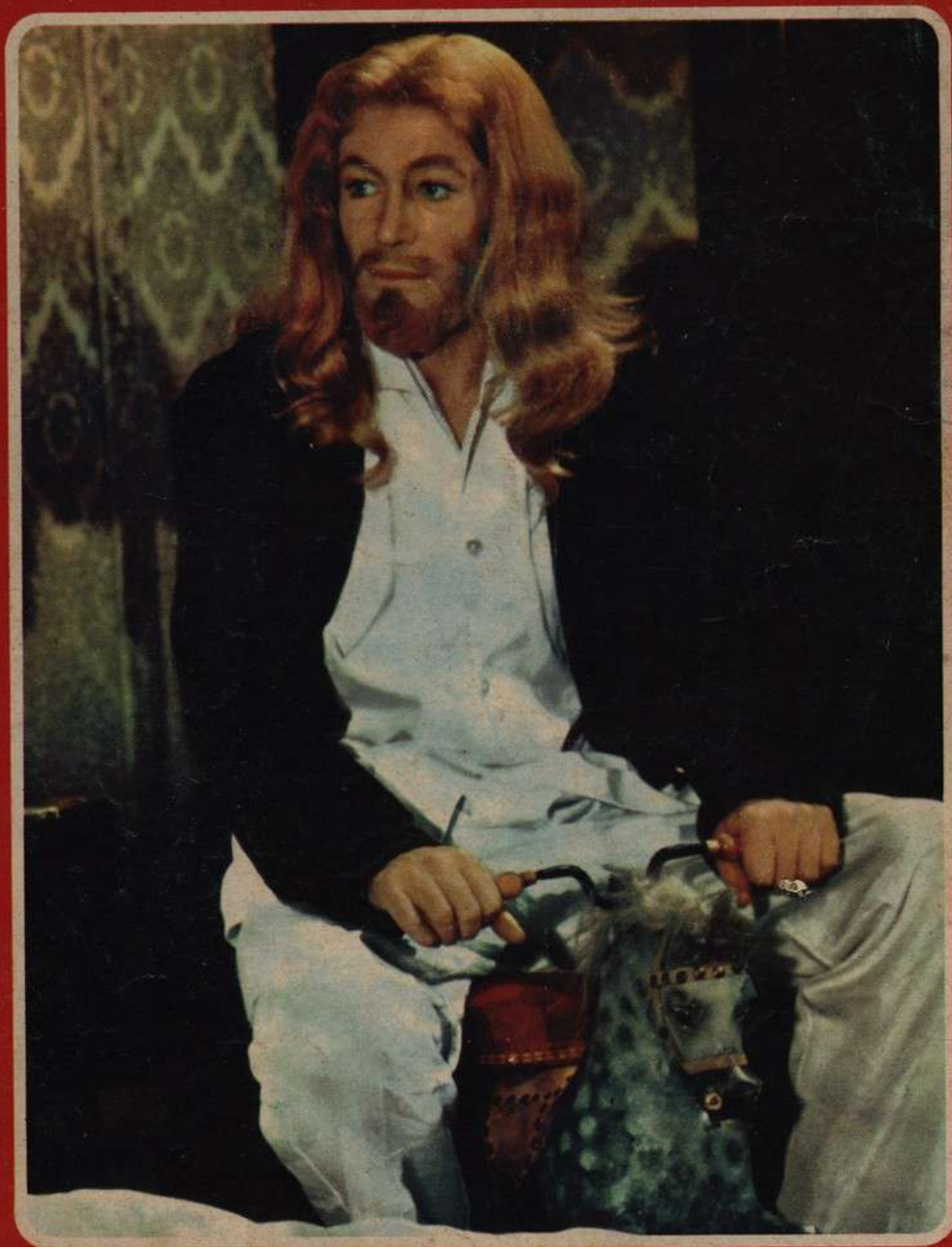
**ANTONIN  
ARTAUD**



**LUIS  
BUÑUEL**



**PRODUCCION  
ARGENTINA**



**W**

**Tamames  
Zemborain  
Producciones**

presenta a:

**H. Alterio L. Brandoni  
A.M. Pichio M. Ross en**

---

***“la tregua”***

---

**A. Barbero C. Carella  
J.J. Camero A. Gasalla  
C. Lincovsky L. Murúa  
W. Vidarte Ch. Zorrilla**

y la actuación especial de:

**N. Aleandro S. Renan**

dirección: **s.renan**

ambientación y vestuario:  
t. tamames y r. zemborain

fotografía: j. desanzo

producción: b. zupnik

montaje: o. souto

sonido: a. libenson

distribuye: transocean

adaptación: a. bortnik - s. renan

fecha de estreno: 2ª quincena de julio



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.

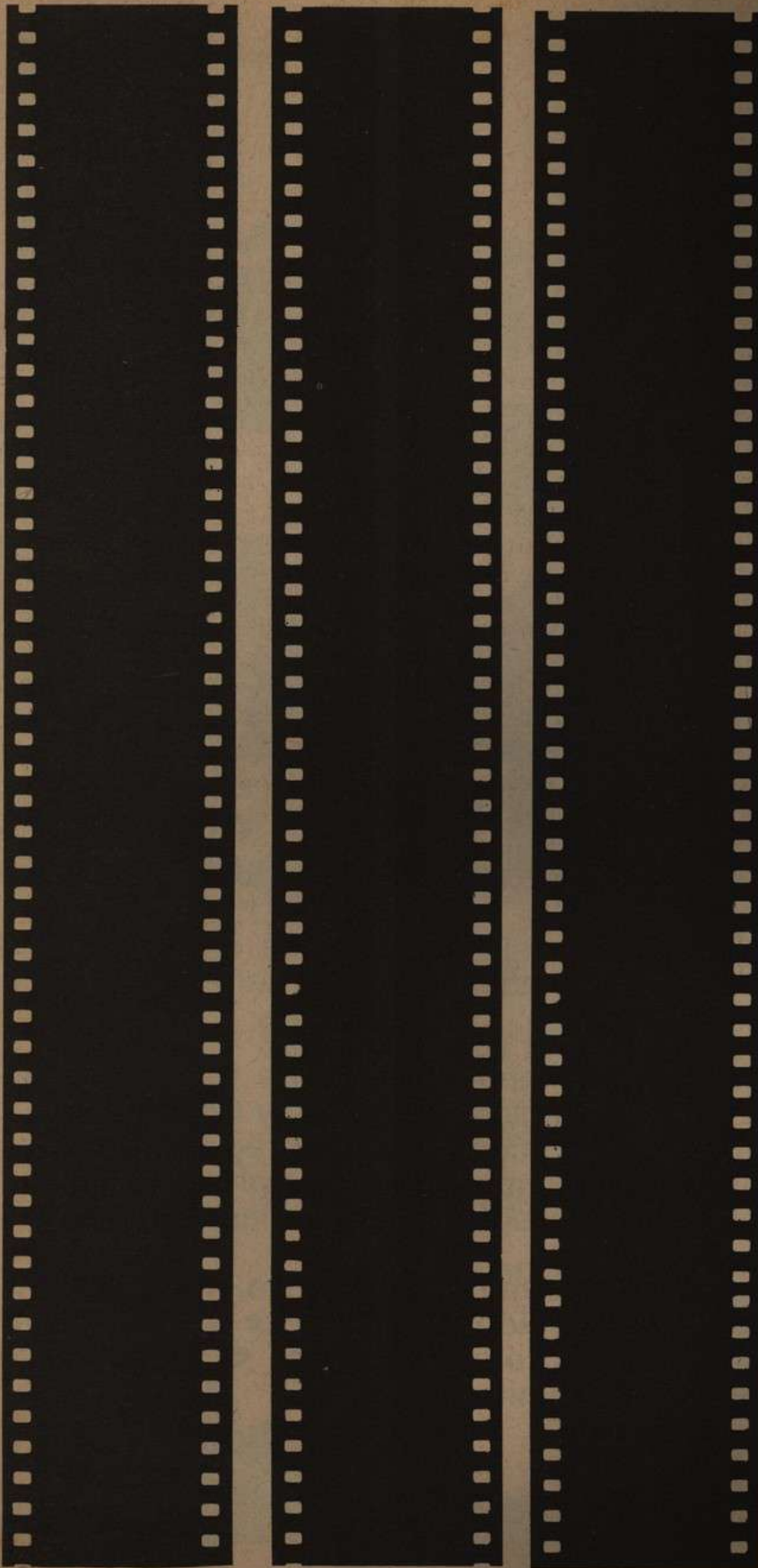
La cámara **CP-16/A**, fue especialmente balanceada para trabajar sobre el hombro, eliminando el uso de atriles de hombro y trípodes. Incorpora el sistema de amplificador auto-contenido, con registro de sonido a cristal, ideal para los camarógrafos que deben "arreglárselas solos" con la responsabilidad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

CR  
059  
(410)  
F482 8



# filmar y Ver

**DIRECTOR**  
Ernesto Davison

**SUBDIRECTOR**  
Néstor Montenegro

**JEFA DE REDACCION**  
Moira Soto

**SECRETARIA**  
Lina Puletti

**ASESOR LEGAL**  
Dr. Jorge Schvindlerman

**ASESOR CONTABLE**  
José Alegre

**CORRECTORA**  
Juky Berra

*Colaboraron en este número:*

Adelqui Camusso  
Daniel Mario López  
Agustín Mahieu  
Ramón Martínez Blanco  
Alberto E. Ojam  
Daniel Samoilovich  
Máximo Soto Hernández

**Humor**  
El Toscano

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

Lunes 1º de julio. Mediodía. El bullicio de la ciudad se transforma en silencio. Un silencio que poco a poco cubre el país. Una noticia conmueve a todos. A muerto el Tte. General Juan Domingo Perón.

El dolor invade al pueblo. Y el pueblo comienza a expresar ese dolor. Llorar. Victorea el nombre de su Líder. Se abraza unido esta vez por el pesar. Forman filas interminables que se mantiene más allá de la lluvia o el frío, para rendirle su último y apasionado homenaje. Es que nuestro pueblo tuvo en el Teniente General Perón al Líder, al Caudillo, al hombre que lo comprendió y llevó hacia el camino de la Liberación Nacional y Social hacia las metas trascendentes de lo humano.

Nuestra revista ya estaba impresa. Pero la historia es poderosa y el Tte. Gral. Perón transformó revolucionariamente la historia de nuestro país y del Tercer Mundo. Y al transformar la historia, transformó la cultura y por lo tanto el cine. Pero su obra inmensa e intensa impide ver sólo un sector de su lucha. Porque su lucha fue una lucha constante, Nacional, Continental y Universal. Una lucha que le valió, le vale y le valdrá una presencia permanente, rectora, fundamental, en el destino nacional, en el destino de los pueblos, que eligen un camino independiente de Liberación.

**PORTADA:**  
**LA CLASE GOBERNANTE**

## Sumario

<b>CRITICA</b>	
LA INVITACION .....	6 y 7
LA CLASE GOBERNANTE .....	3
UNA DAMA Y UN CANALLA .....	9
SOLARIS .....	10 y 11
CUERNO DE CABRA .....	12
UN BEATLE EN EL PARAISO .....	13
LAS LOCAS AVENTURAS DEL RABBI JACOB .....	13
PAPA CORAZON SE QUIERE CASAR .....	14
<b>ENTREVISTAS</b>	
JOSE MARTINEZ SUAREZ .....	18 y 19
OSVALDO BAYER .....	20 y 21
JEANNE MOREAU .....	32 y 33
<b>INFORMES</b>	
CINE ARGENTINO, HOY .....	15
LA CENSURA EN LA ARGENTINA, HOY .....	23, 24 y 25
<b>TEXTOS</b>	
ANTONIN ARTAUD .....	26 y 27
BUSTER KEATON .....	28, 29 y 30
<b>ARCHIVO</b>	
FILMOGRAFIAS: HECTOR OLIVERA .....	22
LUIS BUÑUEL .....	38 y 39
LO QUE SE ESTRENA .....	40, 41 y 42
<b>VOTACIONES</b>	
LA OPINION DE LA CRITICA .....	43
TECNICA .....	44, 45, 46 y 47
CINE CLUBS .....	48
CORREO .....	48
LIBROS .....	49
HUMOR .....	50

# LA INVITACION

## EL TEMA

Una oficina y su personal: el jefe y su secretaria, el subjeje, el empleado bromista, la empleada vieja y solterona, la secretaria joven, la aprendiz, y Placet, un empleado tímido y taciturno.

Placet almuerza en la oficina mientras hojea un antiguo libro de flores y plantas, está solo. Cuando sus compañeros regresan, recibe la noticia de la muerte de su madre. Se desmaya. Entre todos lo atienden. La empresa le da una larga licencia.

Después de un tiempo, una invitación llega a todos los componentes de la oficina. Gracias a la herencia que ha recibido, el empleado taciturno ha cambiado de domicilio e invita a sus compañeros de trabajo a conocer su nueva casa.

Un domingo por la tarde llegan los invitados a la gran casa de campo, rodeada de jardines con árboles y plantas. Admiración, envidia, recelo, amistad, son las primeras actitudes que comienzan a aflorar. El alcohol, las bebidas servidas por Emilio, un mucamo contratado para la ocasión, ayudarán a producir una explosión de lo reprimido, un atenuado exceso, una vulneración de las jerarquías que alcanzará su punto clave cuando la aprendiz realice un intento de strip-tease, que será rápidamente detenido con ofuscación por los otros. Placet se disculpará una y otra vez. Los invitados se irán

**LA INVITACION (L'Invitation),** Franco-suiza. Director: Claude Goretta; guión: Goretta y Michel Viala; fotografía: Jean Zeller; música: Patrick Moraz; con Jean-Luc Bideau, Jean Champion, Pierre Collet, Jacques Rispal, Cécile Vassort, Rosine Rochette. Distribuye Cinetel.

cada uno por su lado: solitarios o en parejas cómplices. Sólo la aprendiz se irá caminando.

El lunes los encontrará a todos en su puesto. Cada uno detrás de su escritorio. Salvo la joven aprendiz que ha sido reemplazada por una nueva muchacha.

## ENTRE PARENTESIS

La película se estructura en dos espacios: la oficina y la casa de campo. Pero, como si fuera un paréntesis, la oficina está al comienzo y al final del relato. Es lo dominante, lo fundamental, la realidad burocrática que aparece como permanente y establece una rutina que no puede romper ni la muerte ni el sexo.

Esa rutina tiene siempre sus paréntesis en los fines de semana. Allí, los miembros de la oficina vuelven hacia

sí mismos, hacia lo que pretenden ser; pareciera como si el ordenado mundo exterior dejara de imponerseles. Sin embargo, ese mundo, cargado de jerarquías, de actitudes y roles preestablecidos, sigue actuando. La invitación va a demostrarlo. Enfatizará el paréntesis.

Todo paréntesis es un signo arbitrario, codificado, no natural, que se da como natural, que permite una inserción que modifica, explica o amplía un texto; y aparece como lenguaje convenido, permitido. Aquí, el paréntesis de la invitación, explicará la ausencia de uno de los componentes: la aprendiz. Pero, al mismo tiempo, la explicación es más amplia y caracteriza a todo un orden social, a todo un universo de conductas.

De esta forma, lo obvio del relato se categoriza. Lo generalizable, una oficina que es todas las oficinas, se particulariza y, en esa medida, humaniza los personajes a través de reales gestos cotidianos. El paréntesis abierto con la invitación y cerrado por la lección de un camino personal por parte de la aprendiz, va a subrayar la rigidez de una sociedad burocrática donde están permitidos muchas moviendades competitivas, pero nunca la transgresión la puesta en evidencia de su realidad. Una vez más la cadena se romperá por el eslabón más débil. Y esa debilidad, ese puesto, en un orden cerrado, es fácilmente reemplazable para mantener todo como está.

## STATU QUO

La vegetación, las plantas, las flores rodean a Placet. Maduro, solitario, dependiente, apasionado de la botánica, él también es un vegetal. Como el resto de sus compañeros de oficina. El, con su invitación lo hará víctimas de estudio, mostrará que más allá de sus diversas personalidades tienen una común manera de vegetar.

Y, de esa conducta sólo se salvan dos personajes, con dos rechazos opuestos: Emilio, el mucamo contratado, y la aprendiz.

Emilio, antiguo servidor de la aristocracia, parece pertenecer a un mundo que ya no existe y, se ve anómico entre ese universo de pequeños burgueses, por eso puede hacer actuar la conciencia de los invitados con actitudes ambiguas, con una lejana comprensión, con algo fantasmal. De algún modo, en sus esporádicas apariciones, logra catalizar las conductas, hacer chocar los temperamentos y aparecer siempre como un mero observador. Placet sentirá una devoción final hacia él, en el





instante de la crisis y la huida de sus invitados, y le pedirá que se quede con él. Cosa que Emilio rechazará; quizá porque, como un ángel exterminador, su tarea ha sido cumplida y el desorden, en ese mundo, es sólo una instancia del orden.

La aprendiz, una chica que en la oficina reparte papeles y pasa cosas a máquina, será la encargada de poner en evidencia lo que sucede durante la invitación. Y de ese modo se transformará en culpable.

Si la empleada vieja y solterona desnuda por el alcohol sus deseos, baila, se moja, se encierra en un baño. Si la empleada joven desnuda su pelo, se saca su peluca, y sus instintos buscando un lugar donde entregarse al empleado bromista. Si el jefe entra en relaciones sexuales con su secretaria, desnudando ambos su mundo adulto. Si el subjefe desnuda sus valores jerárquicos,

su necesidad de creer en el orden, el ejército, la propiedad. Si el empleado más servil desnuda las intenciones ocultas en el servilismo y la obsecuencia, su dependencia familiar repetida en la oficina. Si el empleado bromista pone límite a sus bromas cuando se ve tocado en lo que cree que es suyo, en un mundo que cree poder manejar. Entonces, jamás podrán perdonarle a la aprendiz que ponga al desnudo su cuerpo, poniendo en evidencia que todos se han desnudado, que las máscaras y las pelucas han caído, mostrando detrás de esos anónimos protagonistas contenidos universales, constantes de la agresión y la violencia.

#### LA INVITACION

Max Frisch, Durremaatt, sólo por nombrar los dramaturgos suizos más conocidos, han intentado otras respuestas

a ese mundo cerrado que Claude Goretta, observa con minuciosidad. Una minuciosidad, una cierta calidez, que recuerda a la de muchos realizadores franceses. Hay en su relato una cierta piedad despiadada hacia los personajes, una categoría rota por humanización.

El éxito en Buenos Aires tal vez tenga que ver con universos semejantes, con la burocracia y sus conflictos más íntimos, pero, también, con la necesidad de la pequeña burguesía de verse, de observarse en un mundo detenido. Acaso, todo esto haya logrado el fenómeno de que un film de autor desconocido, con actores desconocidos, con calidad cierta y un premio en Cannes haya logrado una permanencia inusual en su sala de estreno. Algo que alienta la posibilidad de ver las obras del Nuevo Cine Suizo, totalmente desconocidas hasta hoy en la Argentina.

R. M. B.

## CRITICA

# LA METAMORFOSIS

**LA CLASE GOBERNANTE** (The ruling class). Inglaterra. Director: Peter Medak; guión: Peter Barnes, sobre su propia obra teatral; fotografía: Ken Hodges; música: John Cameron; con Peter O'Toole, Harry Andrews, Alastair Sim, Arthur Lowe, Coral Browne. Distribuye Cine Internacional de Argentina.



El film desarrolla la historia de una transformación, del pasaje de una locura reivindicadora, salvacionista, a una locura vindicadora, asesina. Y, al mismo tiempo, va a mostrar cómo esta última conducta es, de alguna manera, lo socialmente aceptado; cómo lo normal es la violencia. Acaso, por todo ésto, el personaje central (desarrollado por Peter O'Toole en todo su delirante manierismo) se llama Jack Arnold, duque de Guernsey. En ese nombre hay un primer homenaje, y un guiño (como el de que el terapeuta de Jack se llame Herder, como el filósofo romántico alemán). Jack Arnold fue un realizador americano que tuvo por tema centra lde sus films la mutación (sobrevivencia de una criatura a mitad de camino entre el hombre y el pez, desarrollo colosal de una araña, inversión del proceso genético y reacción celular, influencia de las radiaciones en la provocación de metamorfosis, dones sobrehumanos en chicos extraños, etc.). Acá, la mutación se convertirá en evidencia de una transacción social, de un pasaje al poder.

El padre de Jack, el duque de Guernsey, llega a su mansión. Tiene palabras familiares con su cuñada y su criado Tucker. Les dice que volverá a casarse con una mujer joven que le dé descendientes varones ya que sus hijos murieron en las colonias o, en el caso de Jack, está internado. Piensa, para ello, en una muchacha que como amante de la aristocracia, recorrerá los lechos de la familia, casándose, finalmente, con Jack.

El duque sube a su cuarto y realiza un acto fetichista: se viste con una pollera de bailarina y una chaqueta militar y se hamaca en una horca. Pero, entre gritos guerreros de gozo, dá un mal paso y muere. Esa muerte es el origen de todos los sucesos posteriores: los que acontecen junto con la sucesión familiar. Hay dos herederos: el servidor Tucker y

el hijo Jack. Tucker a pesar de recibir 40.000 libras, seguirá siendo el criado, rompiendo, eso sí, algunas cosas, pero manteniendo el orden establecido y, de alguna forma, ayudando a establecerlo; más allá de su oculta profesión de fe anarquista. Jack, a su vez, recibirá todas las posesiones y títulos, transformará su locura, pasará de santo a demonio, mantendrá una posición extrema, anárquica, que lo marginará; aun cuando permita, finalmente, su asimilación por el sistema. La herencia crea un complot familiar para apoderarse de sus bienes. Y, para lograrlo, planean casarlo, lograr que tenga un hijo del cual ellos sean tutores y devolverlo al hospicio. Jack, sin saberlo, va a desarmar todo esto con su pasaje del masoquismo y del exhibicionismo al sadismo y el ocultamiento, poniendo en evidencia su correlación.

Jack, se siente superior hasta la auto-divinización. Es el más grande Hombre de la historia, el hijo de Dios, Dios hecho Hombre. La formación reaccional, luego de su casamiento con la amante de su padre y su tío (que él alucina como Margarita Gautier), el nacimiento de su hijo y el enfrentamiento con otro loco que se cree el Dios eléctrico, lo llevará a ser otro Jack: Jack el Destripador. El más célebre asesino de la historia (inglesa). Así como su padre, en la escena de la perversión fetichista, combinada al ejército (la chaqueta) y la prostitución (el tutú), Jack (el Destripador) pasará de la redención idílica de Margarita Gautier, una especie de María Magdalena, a su asesinato. Ya, en el momento en que se contraponen al otro dios, al otro loco, donde alcanza, al mismo tiempo, una posición fetal y realiza una especie de couvade (imitación de los movimientos que en ese instante realiza su mujer para parir), los deseos antitéticos van a desarrollar toda su hostilidad latente. Se convertirá, se disfrazará de normal pero,

luego de alcanzar a ser miembro de la Cámara de los Lores, desnudará su locura. Y la locura de un mundo regido por momias cubiertas de telarañas que aceptan la represión y la muerte. Acaso, porque, como él, han roto todo contacto con la realidad. Y en este sentido, es bueno recordar que, según las crónicas policiales, Jack el Destripador pertenecía a una clase social superior.

Herder, su médico, dice en algún momento que cuando Jack deja de creerse Jesucristo y comienza a decir que es Jack, está mejor, comienza a sanar. Después de un discurso delirante en la Cámara de los Lores, donde mezcla lo que el gobierno no puede permitir con lo que él va a hacer, comete un nuevo crimen, mata a otra mujer. Y su voz se transforma en la de un chico. Un chico que repite: mi nombre es Jack.

El film replantea el tema de la locura en medio de una clase social alienada, la clase gobernante. Una clase que arroja sus contradicciones y sus muertos a las colonias. Pero que, ahora, cada día las vive más cerca, en sus propias posesiones, en su propia familia. La crisis permite el juego de la redención, pero en tanto no afecte el poder y la dominación; y esto como un código comprensiblemente ajeno. Una especie de aceptada contracultura. En tanto el poder está organizado desde la violencia. Una violencia que macula, desquicia, impide el gobierno de una clase que lo posee y que trata de mantenerlo a pesar de todo.

El humor cruel, delirante, teatral, encubre un discurso dramático, hace que el film se vuelva incómodo. Produce un encierro donde la pasividad del espectador se ve inquietada. Acaso porque esa mutación le da indicios de otras transformaciones, tal vez porque el relato impide la indiferencia, y así vulnera el distanciamiento.



## CRITICA

Es el relato de un robo, de un asalto psicológico —como gusta definirlo el personaje principal. También es una historia de amor. Es que a Lelouch, desde un tiempo, le gusta mezclar los géneros, distorsionar los moldes narrativos establecidos a partir de un relato bien contado. Por todo esto, el film comienza con otras imágenes, con otro film de Claude Lelouch. Allí los títulos, los nombres de los actores se sobreimprimen a imágenes de Un Hombre y Una Mujer. Y se nombra a Françoise Fabian casi cuando aparece Anouk Amée, a Lino Ventura en el momento en que hay un primer plano de Jean Louis Trintignant. Y en el final, cuando la Aimée y Trintignant se abrazan en la estación de tren, surge el nombre de Lelouch. La respuesta? Chiflidos. Es que Lelouch es "mal visto" por algunos críticos y esa es su broma. Pero, la cosa no queda allí, la cámara se aleja y muestra que el film era proyectado en una cárcel. Los que chiflaban eran los presos. Y la exhibición de esa película era el "regalo" de fin de año de las autoridades del penal. En fin, de una película que no quieren ni los presos. Una película dentro de la película, un juego de desenmascaramiento al cual Lelouch ya nos tiene habituado. Así como a través de Trintignant, la referencia no es sólo Un hombre y una Mujer —historia que a otro nivel repetirá, como algo mitológico— sino que parece recordar Le Voyou (Simón el bribón), film con el que aportó al policial y aún cuando, estructuralmente, ya había manejado ese lenguaje en otras realizaciones. También en esa película había una referencia a Un Hombre y Una Mujer, cuando Trintignant, casi haciéndose una broma a sí mismo, silbaba el conocido tema de Francis Lai. Pero, si Lelouch cita a Lelouch hay a su vez, en este film, una ausencia notable de lo que se han dado en llamar "lelouchismo". Cosa que está mal en cualquier otro, menos en él. Una dama y Un canalla aparece como un

# UNA DAMA Y UN CANALLA

**UNA DAMA Y UN CANALLA (La bonne année). Francia. Director: Claude Lelouch; argumento y diálogos: Lelouch; adaptación: Lelouch y Pierre Uytterhoeven; fotografía: Jean Collomb; música: Francis Lai; con Lino Ventura, Françoise Fabian, Charles Gerard, André Falcon, Silvano Tranquilli, Claude Mann, Frederic de Pasquale. Distribuye Cinetel.**



policial casi de estilo clásico, despojado, casi duro. Claro que, quizá, su única lelouchería sea invertir, desplazar, un código narrativo impuesto y contar lo actual en blanco y negro, mientras el pasado —el robo— es relatado a todo color.

Alguna vez, Susan Sontag, explicó que un folletín —y esto es extensivo al folletín policial de Lelouch— permite decir todo lo que se quiera decir. Y este film viene a probarlo nuevamente: mezclando el suspenso con el humor, usando con una insólita tranquilidad los lugares comunes, deslizado citas, contaminando con política, narrando con intrigante interés sin los manierismos con que lo han etiquetado y que pertenecen a sus imitadores.

Como historia de amor, la trama pasa, por momentos sucesivos, desde el conocimiento casual (lo querido: las joyas, acerca a lo querido: la mujer; esto en una correlación distinta a la que se da en la sociedad burguesa, si bien se cubre con máscaras para ocultar su real marginalidad), el amor postergado (la cárcel, la separación, el aislamiento), la huida (conciente de un desplazamiento —que aparece como dato central— de sentimientos) y el reencuentro (la comprensión de la afectividad a pesar de todo y más allá del futuro; la función mitológica ha sido cumplida). Como relato policial: el aislamiento (la cárcel de un culpable cuya culpa no está totalmente probada), la liberación (de la cárcel, pero también de los sentimientos, y el reencuentro con el botín y con un cómplice leal), el Golpe (planeado en detalle), la Prisión (esbozada solo como idicio, como dato previo) y la Huida (la persecución, el escape). La combinación de estas dos formas clásicas del relato organizará el film, sin dejar de cubrirlo de alusiones categorizadoras. Descubriendo, sólo después de su proyección, la fascinación que produce; el carácter del efecto cinematográfico como imaginación y como mistificación.

R. M. B.

## CRITICA

# SOLARIS LA DEL ESPIRITU

**SOLARIS** (Id., Unión Soviética, 1971). Dirección: Andrei Tarkovski. Guión: Andrei Tarkovski y F. Gorenstein basado en la novela homónima de Stanislaw Lem. Fotografía: Vadim Yusov. Música: Eduard Artemiev y pasajes de Bach (Preludio Coral en Fa Menor). Intérpretes: Donatas Banionis, Natalia Bondarchuk, Yurim Jarvet, Anatoli Solonitsin, Nikolai Grinko, Vladislav Dvershetski. Producción: Mosfilm. Distribución en Argentina: Artkino Pictures.

"Un día el hombre dejará la Tierra —escribió Charles-Noel Martin antes de los viajes espaciales— y poco importa que ese día se retrase. Pues ese retraso no será nunca más que un instante en la infinitud del tiempo cósmico. Lo que importa es el contacto entre esta humanidad aún tan ignorante y lo que encontrará ineludiblemente en los azares de camino".

Ahora que la literatura sería de ciencia ficción ha dejado de ser una simple fantasía para convertirse en reflexiones sobre el destino humano, ya proyectado en el cosmos, un film como *Solaris* llega dentro de ese plano superior donde la exploración del universo es también la confrontación íntima del ser ante un misterio que lo contiene y lo excede: la vida misma.

*Solaris* es también el nombre de un extraño planeta que contiene un mar. Un mar que es asimismo una materia viva pensante, como la *Nube Negra* imaginada por el astrónomo y novelista inglés Fred Hoyle. Por el lado científico, Stanislaw Lem y Tarkovski siguen, irremediablemente, las teorías sobre la infinita variedad que la vida puede adoptar en el universo. Pero esta base racional es apenas el umbral de una alegoría poética e inquietante.

El film comienza situando al protagonista (un psicólogo que deberá viajar a la estación cósmica para estudiar los extraños fenómenos que *Solaris* produce en los astronautas) en el ámbito de la campiña terrestre. Tarkovski recorre largamente la naturaleza misma: los árboles, los lagos, la luz y la respiración de un mundo aparentemente conocido. Pero como un reflejo de los sentidos y la interioridad del hombre y su pasado.

Una vez en la estación cósmica, Kris (Donatas Banionis, un actor notable) descubrirá lentamente los misterios de *Solaris* y sus efectos sobre los hombres.

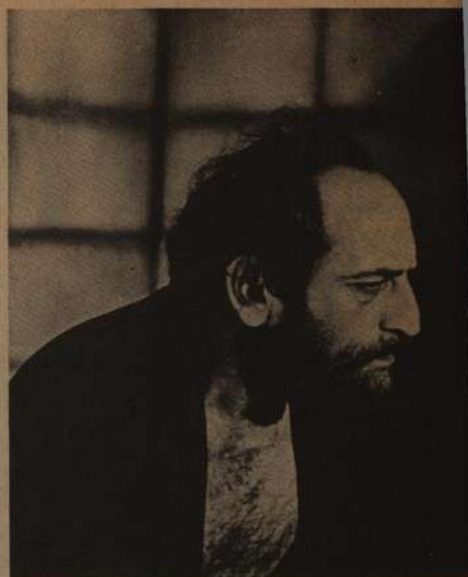


Entre ellos, la forma en que el cerebro mar introduce en los terrestres el recuerdo de su pasado, su memoria y sus deseos hasta corporizarlos. Por ejemplo, la recreación fantasmal pero muy concreta de la mujer de Kris, muerta hace años.

*Solaris* está muy lejos de los suspenso y las confrontaciones intencionadas de los viejos folletines fantacientíficos. No se induce, por ejemplo, a la clásica inducción maniquea entre terrestres buenos y perversos invasores galácticos. Tampoco se tienta ante las dos vertientes tradicionales del género: el futurismo progresista de la aventura cósmica o la alegoría fantástica y pesimista de la destrucción de la raza humana.

La obra de Tarkovski —y en esto parece superar a todo lo conocido en el cine de ciencia ficción, incluso *2001*— tiende ante todo a colocarse en el centro existencial del hombre, cuando enfrentado a una situación extrema y misteriosa, recorre el camino inverso de la acción externa y se ve a sí mismo en toda su angustia ontológica.

No es casual (tampoco lo es en *2001*) que al final de un camino de autoconocimiento, la última escena de *Solaris* reconstruya la vieja casa familiar, los bosques terrestres y sus habitantes, pero



inmersos como en una isla dentro del mar viviente del planeta incógnito. Un regreso al origen.

*Solaris* es también, en cierto modo, el mundo del más allá concebido como el depósito interior del hombre en sus emociones y sus instintos, sus pesadillas y sus pasiones. Una de las notables sorpresas de *Solaris* es esta concepción metafísica y a la vez emocional que impregna a sus protagonistas, astronautas y a la vez navegantes en una especie de seno primordial que encierra la vida y la muerte.

A esa altura, *Solaris* enfrenta a sus espectadores con una multitud de propuestas enigmáticas, sobrecogedoras y llenas de una poesía entrañable. Ninguna de ellas excluye la propuesta científica inicial: la existencia de mundos distintos a la tierra. Pero en última instancia, plantea cierta identidad profunda entre el universo total y el microcosmos del hombre, ese otro universo que subjetiviza tal vez un plan mucho más amplio de la vida.

Tarkovski no apela para narrar esta historia bella o inquietante a ningún recurso fácil. Los decorados insinúan apenas la parafernalia científica pero rehuyen los trucados y la espectacularidad lustrosa de los "gadgets". Importa en cambio, el clima logrado por una lentitud narrativa y una aplicación al detalle que sirve —como elemento expresivo— para intensificar las ideas y los contenidos que llegan al espectador.

La sobriedad y el sutil sentido visual que Tarkovski ejerce para crear esos climas donde se mezcla la realidad y lo imaginado, llega hasta el punto de utilizar la repetición de objetos (el chal de las sucesivas esposas de Kris creadas por *Solaris*) como una forma de estructurar los niveles de conciencia. O a reflejar, además de esos desdoblamientos, el pasado de los protagonistas en imágenes fugaces o de pesadilla.



reminiscentes a veces. Como en el intencionado uso de viejos objetos familiares (iconos, lámparas, muebles) que decoran insólitamente el aséptico y moderno interior de la aeronave.

*Solaris* es un film provocativo en muchos planos. En la multiplicidad de ideas que sugiere, en su rigor expositivo, que a veces llega a ser agotador en su exigencia, pero que se compensa al fin, cuando se cierra su relato con una insinuación enigmática pero sustancialmente sólida: la paz interior del hombre, el amor y el conocimiento, son un largo camino. Que ningún cohete atómico y galáctico está en condiciones de ofrecer. Porque, al fin y al cabo, el hombre no puede fugarse de su propia entidad, de ser en el mundo y en sí mismo.

AGUSTIN MAHIEU

## Cinemateca Argentina - Programación

### TEATRO SHA

Julio 1974: **Ciclo Orson Welles actor y director:** lunes 1º: *El Proceso*, director: Orson Welles, con Anthony Perkins, Romy Schneider y Jeanne Moreau; martes 2: *Historia Inmortal*, director Orson Welles, con Jeanne Moreau y Orson Welles; miércoles 3: *Soberbia*, director: Orson Welles, con Joseph Cotten y Dolores Costello; jueves 4: *El Tercer Hombre*, director: Carol Reed, con Joseph Cotten, Alda Valli y Orson Welles; viernes 5: *La Tragedia de Macbeth*, director: Orson Welles, con Orson Welles y Jeannette Nolan; sábado 6: *Rogopag*, director: R. Rossellini, J. L. Godard, P. P. Pasolini y U. Gregoretti, con Orson Welles y Ugo Tognazzi. **Ciclo Cómicos y Comedias**, domingo 7: *La Marca del Zorro*, director: Fred Niblo, con Douglas Fairbanks; lunes 8: *Servicio de Hotel*, director: William Seiter, con los Hermanos Marx; martes 9: *La Comedia de la Vida*, director: Howard Hawks, con John Barrymore y Carole Lombard; miércoles 10: *Las Tres Noches de Eva*, director: Preston Sturges, con Bárbara Stanwick y Henry Fonda; jueves 11: *Locos de atar*, director: David Miller, con los Hermanos Marx; viernes 12: *Vuelven los fantasmas*, director: Roy del Ruth, con Joan Blondell y Roland Young; sábado 13: *El Suspirante*, director: Pierre Etaix, con P. Etaix y France Arnell; domingo 14: *Los Tres Mosqueteros*, director: Fred Niblo, con Douglas Fairbanks y Adolphe Menjou.

**Ciclo La Escuela cómica de Mack Sennett**, lunes 15: *Amor, Velocidad y Emociones*, con Mack Sennett y Chester Conklin; *La chica de la rompiente*, con Fatty Arbuckle; *Un robot listo*, con Ben Turpin y Chester Conklin. **Tercera clase por error**, con Belly Bevan y Louise Fazenda; martes 16: *El loco pellerrojo*, director: S. Sylvan Simon, con Red Skelton y Janet Blair; miércoles 17: *Un tío con toda la barba*, director: Edward Sedgwick, con Joe E. Brown y Frances Robinson; jueves 18: *Los Reyes de la risa*, con Snub Pollard, Ben Turpin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel y Hardy y Charles Chaplin; viernes 19: *El Hombre Mosca*, director: Fred Newmayer, con Harold Lloyd; sábado 20: *El cómico Genial*, director: Charles Chaplin, con Charles Chaplin; domingo 21: *Revisita M.G.M. de la Comedia*, director: Robert Youngson, con los Hermanos Marx, Laurel y Hardy, Abbot y Costello, Red Skelton, Greta Garbo, Charles Chaplin y otros; lunes 22: *Su Excelencia El Vagabundo*, director Norman Z. MacLeod, con Brian Aherne y Constance Bennett; martes 23: *La General*, director Buster Keaton, con Buster Keaton; miércoles 24: *Disloque a Bordo*, director Henry Hathaway, con Gary Cooper y Jane Greer; jueves 25: *El Cameramen*, director: Buster Keaton, con Buster Keaton; viernes 26: *Laurel y Hardy en Ojo por Ojo*, *Salsa Mimica*, *Radiomania*; sábado 27:

*El Boxeador*, director: Buster Keaton, con Buster Keaton; domingo 28: *Yo-Yo*, director: Pierre Etaix, con Pierre Etaix y Claudine Auger; lunes 29: *Ser o no Ser*, director Ernst Lubitsch, con Carole Lombard y Jack Benny; martes 30: *Nuestra Hospitalidad*, director: Buster Keaton, con Buster Keaton; miércoles 31: *El Rey de la risa*, director: Charles Chaplin, con Charles Chaplin, en *El Prestamista*, *Detrás de las Bambalinas*, *Patinador* y *A la Una de la Mañana*.

### CINE EMPIRE 74

Domingo 16: *Metello*, dirección: Mauro Bolognini, con Massimo Ranieri y Ottavia Piccolo; lunes 17: *Rocco y sus hermanos*, dirección: Luchino Visconti, con Alain Delon y Annie Girardot; martes 18: *Amor y Anarquía*, dirección: Lina Wertmüller, con Giancarlo Giannini y Mariangela Melato; miércoles 19: *El Jardín de los Finzi Contini*, dirección: Vittorio De Sica, con Dominique Sanda y Fabio Testi; jueves 20: *El Cuentero*, dirección: Federico Fellini, con Broderick Crawford y Giulietta Massina; viernes 21: *Me permite?* *Rocco Papaleo*, dirección: Ettore Scola, con Marcello Mastroianni y Lauren Hutton; sábado 22 y domingo 23: *La caída de los dioses*, dirección: Luchino Visconti, con Ingrid Thulin y Dirk Bogarde; lunes 24 y martes 25: *Muerte en Venecia*, dirección: Luchino Visconti, con Dirk Bogarde y Silvana Mangano; miércoles 26: *Los Inútiles*, dirección: Federico Fellini, con Alberto Sordi y Franco Fabrizi; jueves 27: *Ayer, Hoy, Mañana*, dirección: Vittorio De Sica, con Sophia Loren y Marcello Mastroianni; viernes 28: *Mimi Metalúrgico*, dirección: Lina Wertmüller, con Giancarlo Giannini y Mariangela Melato; sábado 29: *La Estación de Nuestro Amor*, dirección: Florestano Vancini, con Enrico Maria Salerno y Anouk Aimée; domingo 30: *Los desconocidos de siempre*, dirección: Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Totó y Marcello Mastroianni; lunes 1º: *Los complejos*, dirección: Dino Riszi, con Ugo Tognazzi y Alberto Sordi; martes 2: *Por gracia recibida*, dirección: Nino Manfredi, con Nino Manfredi y Lionel Stander; miércoles 3: *La Betia*, dirección: Gianfranco De Bosio, con Nino Manfredi y Rosanna Schiaffino; jueves 4: *La clase obrera va al Paraíso*, dirección: Elio Petri, con Gian Maria Volante y Mariangela Melato; viernes 5: *Todos Estamos en Libertad Condicional*, dirección: Damiano Damiani, con Franco Nero y Riccardo Cucciola; sábado 6: *Una Cuestión de Honor*, dirección: Luigi Zampa, con Ugo Tognazzi y Nicoletta Maquievoli; domingo 7: *El Cura Casado*, dirección: Mario Vicario, con Lando Buzzanca y Rossana Podestà; lunes 8, martes 9: *Sacco y Vanzetti*, dirección: Giuliano Montaldo, con Gian Maria Volante y Riccardo Cucciola; miércoles 10: *Oche y Medio*, dirección: Federico Fellini, con Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale y Anouk Amée.

## ¿A quién le interesa el cine?

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

Compilación de LUDA y JEAN SCHNITZER y MARCEL MARTIN.

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

**CRONICAS DE CINE - Homero Alsina Thevenet**

Las figuras más significativas del cine contemporáneo presentados a través de sus obras en análisis originales y claros, accesibles al simple aficionado.

Para entender el cine de hoy.

**JOHNNY FUE A LA GUERRA - Dalton Trumbo**

El guionista de Hollywood encarcelado por el macarthismo hace hablar al increíble Johnny; un pedazo de carne aún viva, restos de un soldado que fue a la guerra y la perdió.

Una denuncia llevatable contra al sistema belicista.

**DEL EXILIO - Leopoldo Torre Nilsson**

Un libro de cuentos del conocido director cinematográfico centrados en la amenaza del extrañamiento como determinante de las conductas amorosas de varios argentinos.

**MEMORIAS DE UNA LADRONA - Dacia Maraini**

La dura vida de Teresa entre los escorbros de la Segunda Guerra Mundial. Libro en que se basa la película "Teresa la ladrona", protagonizada por Mónica Vitti y dirigida por Carlo Di Palma.

En preparación

**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

# LA NIÑA SALVAJE

**CUERNO DE CABRA** (Koziat rog, Bulgaria). Director: Metodi Andonov. Guión: Nikolai Jaitov. Fotografía: Dimo Kolorov. Música: Simeon Pironkov y María Neykova. Montaje: Evguenia Radeva. Sonido: Mitjen Andreev. Intérpretes: Anton Gorchev, Katia Paskaleva, Nevena Andonova, Milen Penev, Kliment Denchev y Stefan Mavrodiev. Distribuida por Artkino.

En el siglo diecisiete (y hasta fines del siglo pasado), Bulgaria, una región balcánica habitada por pueblos eslavos, vivía bajo la dominación otomana. Por supuesto, esa existencia colonial era causa de inequidades: su situación privilegiada permitía a los opresores cobrar fuertes impuestos a los nativos o satisfacer caprichos menores. Como, por ejemplo, que cuatro señores turcos irrumpieran una noche en el hogar de Kara Ivan, un campesino búlgaro, temporalmente ausente del lugar, y aprovecharan esa circunstancia para violar repetidamente a la esposa del labriego, ante los ojos azorados y llorosos de María, la hijita del matrimonio. La mujer muere a causa del maltrato. Ese crimen originará una inexorable venganza, paciente y edificada en el tiempo. Y esa venganza, paradójicamente, se volverá contra sus propios hacedores. La historia, al epilogo, ha descrito un círculo para regresar a su punto de partida. Inteligentemente, la película, al comienzo y al final, presenta una concatenación de datos similares: el cuerpo desnudo del ser amado, que ha muerto; el incendio de la casa; el lento ascenso de Kara Ivan hacia la cima del cerro; el vestido blanco de María; el silencio indiferente de la Naturaleza.

Si no se quiere extraer segundos significados a *Cuerno de cabra* (el título alude al material de que estaban confeccionados las armas que el campesino y su hija dejaban como prueba de su revancha), el film es una perfecta historia de venganzas sucesivas, inscripta en ese subgénero al que pertenecen, por ejemplo, *Un día bien empleado* de Trintignant, *El mercader de la muerte* de Hickox, y el *Beto Sánchez* de Olivera. Pero el director Andonov propone una moraleja de tipo político: la violencia individualista y aislada no lleva a ninguna parte más que a la destrucción de quien la ajecuta; sólo la lucha organizada y en común con sus compatriotas avasallados por los turcos hubiera dado verdadero sentido a la acción de Kara Ivan. Sin embargo, Andonov es consciente de que un preconcepto tal, una teorización de ese nivel, que es dogma en su país en la actualidad, podía



no transitar por la cabeza de un campesino de hace tres siglos. Por eso dice que penetramos en la esfera de las imposibilidades condicionadas por la historia, y que su propósito ha sido descubrir en su obra (la de Jaitov) lo que puede interesarles a nuestros contemporáneos.

*Cuerno de cabra* es una película casi muda. Esa ausencia de la voz humana no es una proeza gratuita como en *El ladrón* o *La Isla desnuda*, sino una clave verdadera para entender a esos seres que se expresaban mejor con el puro acto físico. Dotado de ese silencio más revelador que muchas palabras, el personaje de María se completa. Pocas

veces el cine fue tan perturbador como en las imágenes de María descubriendo el amor al observar a uno de los asesinos de su madre que seduce a una muchacha, o vistiéndose ritualmente ropas femeninas a orillas del arroyo, o en la fruición con que duerme y come después del acto sexual. Si Andonov omite la etapa adolescente de María, esos delicados años, no es sino para que el espectador de este film que alcanza la belleza y la poesía sin alardes formales, goce adivinado, suponiendo, por qué es así esta niña salvaje.

A. E. O

FILMAR Y VER

Una de las funciones esenciales del mejor cine de humor, y esto se ve claramente en Buster Keaton, es la perturbación. Siempre la normalidad del relato se ve perturbada. El sentido se trastoca. El gag estalla. En general, el efecto es mayor en la medida que el acontecimiento está cargado de fatalidad y el actor es irresponsable de lo que sucede. En general, esta perturbación se basa en una inversión de los valores socialmente establecidos. Y, en estos datos, habría que comenzar a estudiar el carácter permanentemente trasgresivo del humor. Una trasgresión que al abrirse bajo un género, un código (ser una película cómica) es permitida.

Un Beatle en el Paraíso da buena prueba de todo esto. Aun cuando el título que se le impuso en la Argentina, en un intento de captar al público seguidor de los Beatles, deforma el significado buscado por el relato. Ringo Starr es "un cristiano mágico", un cristiano primitivo, capaz de transformar con su sola presencia la conducta

# EL CRISTIANO MAGICO



de un magnate que lo hace su hijo adoptivo. El dinero, el poder, es desacralizado. Se convierte en algo escatológico. Es el pasaporte reconocido para poder actuar con libertad. Todo es comprable. El dinero dirige las acciones. Crea jerarquías, que Peter Sellers daña por medio del dinero. Toda la secuencia del barco que hará un viaje selectivo, lo demuestra.

Allí el fetichismo del dinero se contamina de otros fetichismos: el del vampiro (Christopher Lee), el de la mujer del látigo (Raquel Welch), y, este pasaje, abre las compuertas de lo reprimido.

Quizás, por eso, los solemnes londinenses que miran con distancia cómo Sellers y Starr mezclan diversos elementos excrementicios en una especie de tanque australiano, terminan metiéndose a cuerpo entero en esa mezcla con tal de cazar algunos billetes. El anarquismo esencial del discurso cómico vuelve así a ser ratificado. Pero, tal vez, por comprenderlo como anárquico, la sociedad hace, una vez más, la vista gorda.

M. S. H.

# LAS LOCAS AVENTURAS DEL RABBI JACOB

Louis de Funes es el Sandrini de los franceses, con todas las transformaciones

que esto implica. Pero, Sandrini es más sentimentaloides, tiene mayor canti-

dad de golpes bajos, y una común resolución final donde el humillado humilla pero no tanto, logra una cierta vindicación que en realidad no cambia nada. Quizá porque sus recursos son otros, porque alude a otro contorno social, Louis de Funes no tuvo gran éxito en la Argentina. Los sectores medios y populares argentinos no son, obviamente, los sectores medios y populares franceses. Aun cuando los sectores medios argentinos tiendan a sentirse próximos a la cultura francesa y paldeen sus productos artísticos con devoción. La formación histórica argentina tiene en esto mucho que ver. A pesar de todo esto, **El Rabbi Jacob** tuvo éxito. Un éxito signado, acaso, por tratarse de un rabino. Por tratarse de una comedia humorística y ser un programa sin restricciones. El film se balancea constantemente entre el prejuicio y el desprejuicio racial, entre la presentación de lo político y su encubrimiento. El final es un gran acuerdo liberal, casi de tipo clásico, y un happy end alocadamente james bondiano. Tiene persecuciones, gags, chistes, grescas en una fábrica de chicles, delirios manteniendo las formas. Es un buen momento divertido y lleno de implicancias.

R. M. B.

Página 13



FILMAR Y VER

# papá corazón se quiere casar...

... y Pinina se opone con todo su edipo. Por esta vez, consigue que su padre no se case, cosa que quizás haga en la próxima película con la virginal, trémula monjita Camila, que para evitar conflictos y complicaciones, es simplemente novicia.

Con ligeros cambios —Papá Corazón luce rabiosamente morocho en vez de rubio, no aparece el fantasma de la mamá de Pinina, Erica Wallner es reemplazada por Elizabeth Killian, y otras pequeñeces—. *Papá Corazón se quiere casar* es una reiteración en colores de la tira televisiva. Mantiene por lo tanto su registro dramático-sentimental-lacrimógeno, acentuado en el celuloide por la escasez de travesuras de Pinina. Se asiste, entonces, a una serie de secuencias yuxtapuestas que terminan felizmente. La cosa es así: el papá Corazón se ha ido a Europa un año para llorar la muerte de su esposa, pero vuelve

y trae muchos regalos a su hijita Corazón; la novia de Papá es antipática, lo mismo que la futura suegra, por lo tanto son ahuyentadas por una ratita mecánica; Pinina vende sus mejores muñecas porque se entera que Papá está al borde de la quiebra, Papá se conmueve y se las hace recuperar; Pinina —que no es orgullosa— se hace amiga de un muchachito humilde del campo; Pinina logra salvar al bebé de incendio; Pinina derrite el corazón de Don Tristán, que quería mandar a Papá Corazón a la ruina; finalmente, Pinina sufre horrores porque Papá decide irse a Europa con Cristina, pero cuando cree que ha perdido de nuevo a su progenitor, éste aparece y se queda con la hija.

Si la historia es edificante, los personajes también lo son, salvo alguna excepción, porque debe haber malos para que resplandezca la bondad de los buenos. La lista de los buenos está encabezada

—¿alguien puede dudarle?— por la Familia Corazón en pleno, a saber: Pinina, con un corazón así de grande, todo de oro puro, con un coraje y un aplomo que le envidiaría más de un grande; Papá Corazón propiamente dicho, presuntamente buen mozo, ejecutivo con estancia, que se deja embaucar un poquito pero a la final se aviva; la Tía Peluca, llamada así, obviamente, porque tiene la antihigiénica costumbre de usar permanentemente pelucas, siempre llama a Pinina "mi amor" y no se ha casado por cuidar a la huerfanita; por último, el Tío Cura, que viene a ser la conciencia de los Corazones.

También son buenísimas las dos monjitas: la Camila, ingenua futura esposa de Papá; y la Renata, que es dicharachera y jovial como deben ser las gorditas. Aunque secundarios, la Superiora —severa pero comprensiva, sabia pero terna—, y el Pescadito —el chico humilde al que Pinina honra con su amistad— se suman al stock de los personajes buenos.

Los malos sin vuelta de hoja son mujeres: Cristina, que ha seducido a Papá sólo por interés y su madre, que la secunda entusiastamente, son absolutamente rubias, como corresponde; luego están las dos compañeritas perversas que se aprovechan de Pinina. Hay una tercera categoría: la de los malos que se vuelven buenos, a cargo de Don Tristán, el terrateniente.

A través de los personajes, es muy fácil detectar las constantes de Papá Corazón: aprobación del edipo irreductible de Pinina, que no quiere que su papi "salga con chicas lindas", exaltación de los bienes materiales y terror por la pobreza; glorificación de la unidad familiar a cargo de los tíos. Estos temas son manejados mediante la vena lacrimógena y el suspenso prefabricado (siempre se está seguro de que todo va a salir como Pinina quiere).

Los actores están a la altura de los personajes, la fotografía a la altura del guión, la música a la altura de las emociones que se pretende despertar, y la dirección a la altura del conjunto.

M. S.

Ver ficha técnica en Cine argentino, hoy (Filmár y Ver. Nº 7, pág. 22)

FILMAR Y VER



# CINE ARGENTINO, HOY

Datos complementarios a los films nacionales de producción nacional 1974, publicados en páginas 22-23 del número 7 de F&V:

- **PAPA CORAZON SE QUIERE CASAR:** en el elenco eliminar el nombre de Jorge Ingro, que no existe;
- **LA MADRE MARIA:** mús., únicamente Pocho Leyes; prensa, ..., Jorge Jacobson y Roberto Jacobson;
- **LA MARY:** mús., únicamente Luis María Serra; prensa, ..., Jorge Jacobson y Roberto Jacobson; finalizó: junio 6;
- **MINGUITO TINGUITELA, PAPA...** nuevo título de "Hay que educar a Minguito";
- **LA TREGUA:** finalizó, mayo 31; elenco, Norma Aleandro (en lugar de Graciela Borges);
- **EL INQUISIDOR:** finalizó, el 19 de junio de 1974;
- **LOS POSEIDOS DE SATAN:** nuevo título de "El mariscal de Satanás";
- **LOS CHANTAS:** eliminar a Juan Carlos Calabró, Elida Marietta y Santiago Gómez Cou; agregar a Lautaro Murúa, Alicia Aller, Jorge de la Riestra, María Esther Corán, Jesús Pampín, Víctor Catalano, Pedro Desio, Mario Bertone, Alberto Quilés, Frida Winter, Norma Lafourcade, Héctor Pellegrini y Alicia Bruzzo;
- **HAY QUE ROMPER LA RUTINA:** nuevo título de "Shampoo para dos"; comenzó, 27 de mayo del 74; mús., Buddy McCluskey; elenco, agregar a Ethel Rojo, Gogó Rojo, Jorge Barreiro, Linda Peretz, Adolfo García Grau, Tito Climent, Beatriz Domínguez, Carlos Sinopolis, Selva Mayo, Ana María Cores, Ernesto Nogués, Rubén To-

bías, Sara Ilse, Dora Lys;  
• **ISMAEL ECHEVERRIA, TAXISTA:** va a comenzar el 24 de junio del 74.

Nuevas películas en producción:

## MUNEQUITA DE MEDIANOCHE

(Debut: 3 de junio 74). Prod., Hauricot Producciones (Bs. As.); dir., Patricia Gal; libro, Patricia Gal y Julio Rinaldi; as. dir., Miguel Lapa; pr. ejec., Adalberto Paéz Arenas (El rodaje fue interrumpido el martes 11 de junio; al cierre de este número de F&V se estaban solucionando los problemas de producción que motivaron la suspensión).

Elenco: Oscar Brizuela, Susana Campos, Guillermo Murray, Bettiana Blum, Virginia Lago, Marcia Cerretani, Susy Kent, Jesús Pampín, Raúl Soto, Martha Roldán, Ramón Perello.

## OPERACION GUANTE VERDE

(Debut: 7 junio 74). Prod., Producciones Printer Avance S.A.C.I. (Bs. As.); dir., Alberto Abdala; libro, Rolando Franchi, basado en una idea de Alberto Abdala; fot. (color), José Antonio Pizzi; mús., Horacio Malvicino; escen., Víctor Pablo Olivo y Jorge Marchegiani; vest., Leonor Puga Sabaté; mont., Víctor Villarreal; as. dir., Sergio Mottola; j. prod., Danyo B. Mychalewsky; prensa Daniel Mario López.

Elenco: Tito Alonso, Perla Santalla, Guadalupe, Rolando Franchi, Nino Udine, Rey Charol, José Alex Richard, Luis Cordara, Arturo Noal, Daniel Ripari, Marcelo Franceschi Alvarado, Osvaldo de Marco, Mónica Grey, Eithel Bianco,

Oscar Llompart, Mónica Escudero, Luis Orbegoso, Raúl Ricutti, Jaime Cohen, Reina del Carmen, Danyo Bohdam.

## ROLANDO RIVAS, TAXISTA

(Debut: 10.6.74). Prod., Producciones Cinematográficas García Nacson S.A.I.C.F. (Bs. As.); dir., Julio Saraceni; arg. Alberto Migré; guión, Rodolfo M. Taboada y Roberto A. Tálce; fot. (color), Américo Hoss; mús., Alain Debray—Horacio Malvicino—; escen., Alvaro Durañona y Vedia; mont., Jorge Garate; as. dir., Virgilio Muguera; j. prod. Luis Oscar Giudice; distr., Argentina Sono Film.

Elenco: Claudio García Satur, Soledad Silveyra, Marcelo Marcotte, Beba Bidart, Antonio Grimau, Laura Bove, Mabel Landó, Héctor Biuchet, Pablo Codevilla, Luis Corradi, Jesús Pampín.

## SEGURO DE CASTIDAD

(Debut: 17 junio 74). Prod., Toto Rey y Mario de Pedro, para Rey Films Cinematográfica (Bs. As.); dir., Jorge Mobaied; arg., Tito Younis; mús., Raúl Parentela; mont., Vicente Castagno; as. dir., Ricardo Feliú; j.prod., Angel Zavalía; prensa, Tito Franco; distr., Cónдор Films Internacional.

Elenco: Santiago Bal, Juan Carlos Dual, Ignacio Quirós, Julia Sandoval, Marcos Zucker, Elena Sédova, Jorge Barreiro, Elizabeth Makar, Augusto Codeca, Liliana Lagos, Margarita Martín, Isabel Giosa, Marcelo Serpi, Agó Franzetti, Graciela Butaro, Alicia del Solar, Larry, Stella Maris Lanzani, Aldo Mayo. (A CARGO DE D.M.L.)

## FE DE ERRATAS

Señor Director  
FILMAR Y VER  
Capital Federal.

Buenos Aires, junio de 1974

De mi consideración:

La Fábrica Nacional de Erratas ha castigado rudamente a esa revista, a través de siete ediciones, con agravio para sus lectores y en medio de la aparente indiferencia de los distinguidos profesionales que supervisan esas páginas. No quiero hacer cuestión de que en la tapa del N° 7 se mencione a Roman Polanski como Polansky, porque en la página 14 el lector verifica que el error no es del cronista; ocurre sin embargo que la FNE inventa allí una nueva ortografía para un título tan sencillo como **What?**

Quiero formular algunas precisiones sobre la filmografía de John Houseman (pág. 34 y 35), porque esa nota lleva mi firma y porque algunas erratas crean confusiones:

- 1) El nombre civil del productor era Jacques Hausman y después fue modificado (legalmente) a John Houseman; así debe entenderse el segundo párrafo de la primera columna.

- 2) El gobierno norteamericano suspendió las actividades del Federal Theatre en 1937 y no en 1973 (tercera columna).
- 3) Jane Eyre fue un film producido en 1943 y no en 1934.
- 4) El director de **Miss Susie Slagle's** fue John Berry y no Barry.
- 5) El film de 1966 se llamó **Una mujer sin horizonte**; el título **Una mujer sin horizontal** puede ser gracioso pero también es erróneo.

Confío que estas líneas se publiquen tal como las escribo. A ese efecto, es aconsejable que los supervisores de esa revista las lean sin tocar el lápiz. A la inversa, puede ser aconsejable que los correctores de pruebas (si los hubiera) tengan lápices.

Atte.

H. A. T.

NOTA DE LA REDACCION: Efectivamente, hay correctores pero no tienen un archivo por cerebro. De ahí que no hayan reparado en dos números traviesos que se invirtieron, o en que Barry era Berry. Mil perdones, de todos modos. Quede muy en claro que no hubo intención de agraviar a los lectores, ni al muy distinguido colaborador.

**FERNANDO SOLANAS:**

# LA PRIMERA FICCION

—Es una paráfrasis libre del "Martin Fierro", desarrollada en la Argentina contemporánea, que muestra la vida de los hijos de Fierro y de Picardía, el hijo de Cruz, y que también reinterpreta a otros personajes del poema de Hernández, como Fierro, Cruz, Vizcacha... Los que permanecen inalterables en el film son los significados de aquellos personajes. Eso era lo que correspondía hacer, y no un traslación mecanicista de los mismos a nuestra época. Las circunstancias históricas han cambiado, y por ende, los personajes: si en el siglo pasado la base productiva del país era la clase trabajadora rural, en la Argentina moderna ese papel lo cumple la clase trabajadora urbana. Los hijos de Fierro, más allá de los personajes individuales, son el personaje colectivo e histórico, son el pueblo. Lo que permanece inalterado del libro de Hernández es la esencia del mito gaucho: el anhelo proyectivo de los argentinos de acabar con la opresión, de liberarse.

Así define a Los hijos de Fierro Fernando Ezequiel Pino Solanas, el director de La hora de los hornos, seguramente la película de la que más se habló —muchas veces en secreto— en nuestro país en los últimos seis años. La hora... también detenta otros récords: es la producción nacional más premiada internacionalmente, la que se vio en más países extranjeros, la que hizo llenar más carillas a la denominada crítica especializada en todo el mundo. No para alcanzar esas marcas fue que Solanas realizó La hora de los hornos: militante peronista, la concibió como una herramienta política para argentinos primordialmente, y todos aquellos primeros puestos fueron inevitables consecuencia de que el film, perseguido por la dictadura militar, debiera ser difundido públicamente en el exterior antes que en su patria. Y fundamentalmente, de su notable calidad, de su claridad, de lo original de su estructura. Con los mismos fines que La hora... fueron pensadas Actualización política y doctrinaria para la toma del poder y



Perón, la revolución justicialista, que dirigieron Solanas y Octavio Getino. Unidades básicas, sindicatos, casas particulares, fueron ámbito natural para esos documentales cuyo más precioso contenido son la palabra, la figura, los gestos de Juan Perón. Films nacidos de una época de guerra integral, Hora, Actualización y Perón no han perdido vigencia; siguen siendo tan actuales y útiles como una consigna o la marcha partidaria. Pero ahora, con Perón y el peronismo en el gobierno, Solanas siente que algunas cosas han cambiado. Por eso, ahora, Los hijos de Fierro.

## EN POS DE LA MEMORIA POPULAR

De la descripción que Solanas hace de Los hijos de Fierro al comienzo de la nota, surge que, a diferencia de sus largos anteriores, ésta es una obra de ficción, argumental, narrativa. Para reconstruir la historia contemporánea de los hijos de Fierro —refiere Solanas—, trabajé en el año 71 recolectando historias y relatos populares en el suburbio industrial y las barriadas porteñas. Después, desde febrero a abril del 72, trabajé con el videotape, el Magnetoscopa-Sony, para hacer una revisión del paisaje suburbano y seleccionar a los actores.

# ASS PUBLICIDAD

fijación de afiches

estado de israel 4243/45

86-9062

A DISTRIBUIDORAS CINEMATOGRAFICAS

DESCUENTOS ESPECIALES





Solanas filmando.

Luego, de mayo a setiembre, trabajé todos los días con un elenco de 20 actores, elegidos entre obreros, amigos, compañeros, con la excepción de un par de actores profesionales. Lo que se buscaba con esos ensayos era una absoluta espontaneidad o "liberación expresiva" de los actores, hasta la interpretación de escenas realizadas en base a textos tomados del "Martín Fierro" o escritos en verso.

La filmación —en interiores naturales completado el 90 por ciento del plan y exteriores de la Capital y el Gran Buenos Aires— se inició en setiembre de 1972; a fines de ese año se había de rodaje: Pero "razones de producción" —falta de plata, aclara Solanas, por si alguien no se había dado cuenta— demoraron la conclusión del trabajo durante todo el '73. Con el dinero que cobró por la comercialización de *La hora...*, Solanas pudo terminar la filmación en febrero de este año, y a partir de en-

tonces se puso a sonorizar y compaginar. En los primeros días de julio —anuncia— habrá copia. Cuando está listo —blanco y negro, 35 mm, casi dos horas de duración— será el primer largo de Solanas que se haya procesado enteramente aquí, y también el primero suyo que se verá aquí antes que en un país foráneo. En realidad, la película estaba invitada a participar en las recientes competencias de Cannes y Berlín, pero las postergaciones lo impidieron. Hoy, sin embargo, Solanas no se muestra interesado en presentarlo en otros festivales; él quiere que se estrene aquí —algo que ocurrirá a mediados de agosto, con Televersal como distribuidora— y que la vean muchos argentinos. De cualquier modo, el film ya se ha asegurado de antemano la exhibición en varios mercados extranjeros: sus coproductores europeos, Sylvynna Boissonas y el tercer canal (WRD) de la TV germano-occidental lo proyectarán, respectivamente, en Francia y en Alemania Occidental, Suiza y Austria. Igualmente, está comprometida su explotación en EE.UU., Canadá, Italia, Inglaterra y los países escandinavos.

—Para mí, éste fue mi trabajo más arduo y de mayor compromiso —explica Solanas—, sobre todo por el desafío que significa: alcanzar una mayor dimensión expresiva y querer llegar a grandes públicos, pero partiendo de los elementos tradicionales, aunque tratados de una manera diferente. "Los hijos de Fierro" trabaja en dos planos simultáneos y complementarios: el mítico y el realista. Si en el plano cultural la obra es ambiciosa, ya que plantea una traslación equivalente con el "Martín Fierro" y la refiere a la historia contemporánea, en el plano expresivo y cinematográfico también lo es, ya que se propuso una tarea difícil: rescatar la identidad y la memoria popular.

A. E. O.

#### DATOS PARA UNA FICHA TÉCNICA DE "LOS HIJOS DE FIERRO"

Dirección, libro y cámara: Fernando Ezequiel Solanas. Fotografía: Juan Carlos Desanzo. Asistente de cámara: Aldo Lovótrico. Música: Roberto Lar. Montaje: Antonio Ripoll y César D' Angiolillo. Asistente de montaje: Jorge Andresson. Sonido: Abelardo Kuschnir. Jefes de producción: Julio Vassia y Guillermo Szelske. Asistente general: Carlos Mazar. Productor ejecutivo: Edgardo Pallero. Reparto: El Hijo Mayor (Julio Troxler), El Hijo Menor (José A. Ameijeiras), Picardía (Martiniano Martínez), Pardal (César Marcos), Angelito (Sebastián Villalba), El Ilustre Negro (Juan Carlos Gené), Alma (Mary Tapia), Capitán Cruz (Arturo Maly), y las voces de Fernando Vegal (Fierro) y Aldo Barbero (relator).

FILMAR Y VER

Un nuevo título de  
**SIGLO XXI**  
para su colección de  
**CINE**

### EL SENTIDO DEL CINE

Sergio M. Eisenstein



El sentido del cine es una recopilación de escritos de Sergei Mijailovich Eisenstein (Riga 1898-Moscú 1948), realizado por su discípulo norteamericano Jay Leda en 1942. Los ensayos y artículos aquí presentados son sólo una parte fundamental de la vasta obra que fue configurando el gran cineasta ruso a través de una vida de creación intensísima: según sus propias palabras "una 'doble vida' en la que se conjugaban en cada instante la actividad creadora y la actividad analítica, el comentario de la obra por el análisis, y la verificación mediante la obra de mis hipótesis teóricas". Creador a los 26 años de *La Huelga* —una de las expresiones cinematográficas más importantes de la historia del cine—, soldado voluntario del Ejército Rojo en 1917, entusiasta forjador del *Proletkult* en 1920, colaborador y crítico de Meyerhold, profesor y teórico del Instituto de Cine de Moscú, nunca dejó "de rendir homenaje al principal de los intérpretes anónimos, que, en este caso, no es un actor sino el autor. Quiero decir, a nuestro gran pueblo ruso."

La lectura de la obra de Eisenstein, —en el marco de las luchas de nuestros pueblos por su liberación y el consiguiente replanteo de la relación del artista con ese proceso— no puede ser meramente la del lector frente al "clásico". Sólo tiene sentido si, como quería Mayakowski, sirve para producir "un Octubre en el campo del arte".

Otros títulos de la colección:

MEDVEDKIN

El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas

SOLANAS Y GETINO

Cine, cultura y descolonización

SADOUL

Historia del cine mundial

SOLICITE CATALOGOS E INFORMACION PERIODICA

**XXI** Siglo XXI Argentina Editores s.a  
Córdoba 2064 - Tel. 45-7609/46-9059  
Buenos Aires

**JOSE MARTINEZ SUAREZ:**

# EN LA BRECHA DEL 60

La década del 60 incorporó a la cinematografía nacional a un grupo de realizadores de distintas edades y un solo objetivo: plantear un examen crítico de la realidad. De la denominada "generación del 60" surgen algunos nombres: Lautaro Murúa, David Kohon, Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, Manuel Antin; a ellos se agrega el nombre de José Martínez Suárez, dueño de dos largometrajes: "El Crack" (1960) y "Dar la Cara" (1962), el primero sobre una obra de Solly, plantea la corrupción dentro del deporte y denuncia el orden social que lo provoca y estimula. El segundo, basado en la novela de David Viñas, hace una crítica a la realidad del momento. Ahora vuelve con "Los Chantas", motivo de esta entrevista.

**¿Por qué no filmó durante doce años?**

J. M. S.: Falta de interés, falta de ofrecimiento, lo que me sugerían no era de mi agrado. Los temas que me presentaban no eran de mi interés. Ahora hago *Los Chantas* porque está en la línea de mis anteriores películas. Comenzando con *El Crack* en 1960, *Dar la Cara* (1962) y *Los Chantas* (1974), todas ellas guardan una relación. Entiendo que si cualquiera de estos films se proyectan a lo largo del tiempo, podrá comprobarse que son un testimonio de una forma de vida, correspondiendo al exacto momento en que fueron filmadas.

**¿Qué hace un director de cine que no filma durante tanto tiempo?**

—Bueno, hay algo que se llama por los comerciales. Después está el resque particular que tiene todo argentino, para llevar un poco de comida a la casa y vestir con cierta dignidad y decencia.

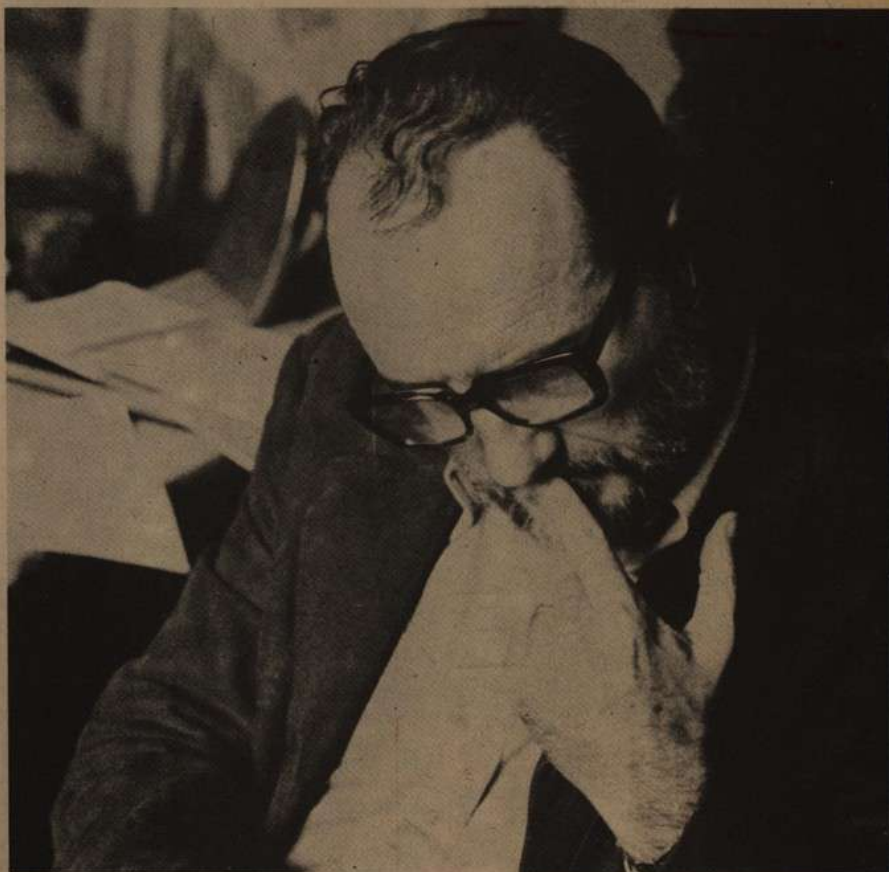
**¿Cuántos proyectos abortó durante estos años?**

—Debo estar dentro del promedio de los proyectos abortados de todos los muchachos que se dice originamos "la generación del 60".

Frustraciones que a lo largo del tiempo se van utilizando como experiencia, como antecedente, y como base de una fuerza, para poder hacer lo que uno pretende, con claridad, con definición y con respeto.

**¿Por qué hace *Los Chantas* ahora?**

—Me interesa mucho el tema. Creo que Argentina es un país de características muy personales, donde tenemos premios Nobel y sub-directores de renta que hacen una estafa de 2.000 millones de pesos. A través de ese amplio espectro se pueden detectar "chantas" en todos los oficios, en todas las pro-



Martínez Suárez: buscando hacer un cine testimonial

fesiones, en todo los cargos: públicos, privados y políticos. Esta no es una característica netamente argentina; pero es una de nuestras características.

**Tenemos entendido que este guión fue hecho hace mucho tiempo, ¿hubo alguna modificación del original?**

—Sí, total. Aunque se mantienen algunos esquemas de personajes, algunas actitudes propias de una forma de vida. Nosotros hicimos una reinterpretación total del libro. Por supuesto, previa autorización del autor, para que Giustozzi y yo pudiéramos hacer lo que fuera necesario.

**¿Recientemente Ud. volvió al cine, no como director sino como guionista. ¿La Mary, es el primer guión que hace para cine?**

—No, tengo antecedentes. Mi actitud se puede llamar de modestia o de complementación de equipo. Si no figuré

en los títulos, fue simplemente por una decisión mía. Porque entendía que no correspondía a la circunstancia. Trabajando con David Viñas (en *Dar la Cara*), a mí, personalmente me parecía una falta de respeto, que lo haga quien tiene su derecho hacerlo. Con respecto a *La Mary* fue un ofrecimiento de Tinayre, que me resultó muy interesante. Hicimos con Giustozzi la adaptación del libro. Me temo que se han alterado muchas secuencias del libreto. Además ya he advertido a los productores que en principio estoy dispuesto a retirar mi nombre, si se ha cambiado algo. Eventualmente, si estoy invitado a presenciar la proyección (y si eso sucede), avisaré a Argentores para que se retire directamente mi nombre.

**¿Con qué películas hechas hasta ahora tiene semejanza *Los Chantas*?**

—Con la de la generación del 60.

## LOS CHANTAS

### Fragmento de guión

**INTERIOR CASA** —Cuarto Tito y Magdalena— Día.  
Esc. 429 a 439.

La habitación en penumbras. Magdalena, decidida, abre la puerta que da al patio, y corre la cortina de cretona atemperando la luz de la mañana. Echa una mirada hacia la cama matrimonial: allí, duerme Tito, la cabeza cubierta por la almohada.

Magdalena comienza a preparar el mate, haciendo cuanto ruido puede. Enciende el calentador, le da bomba, etcétera.

**TITO:** (Descubriéndose) ¿Por qué no contratás un baterista también?

Magdalena no le contesta.

**Tito continúa:**

—...¿Qué hora es?

Y masculla:

—... ¡Cerrá la puerta!

Vuelve a cubrirse con las sábanas.

**MAGDALENA:** ¿Qué hicieron anoche?

**TITO** (Tapado): Volvimos a las tres. Se asoma; se sienta en la cama; lleva camiseta de frisa. Bosteza. Hay una pausa. Se miran.

**MAGDALENA:** (Sentándose al borde de la cama) Tito, Tito...

Trata de despertarlo.

—...¿Qué hacemos en Buenos Aires, Tito?

—**TITO:** Y qué sé yo qué hacemos...

—**MAGDALENA:** En Cañás todo era distinto... nos conocíamos todos... íbamos al Sportman...

—**TITO:** (Reacciona, despertándose) ¿Sabés qué a veces sueño con la canchita, y con los cuatro goles que le hicimos a Newbery de Venado?

—**MAGDALENA:** (Recordando) El día que estuvo Marquito Ciani...

—**TITO:** (Asintiendo) El día que estubo...

—**MAGDALENA:** Yo pensaba que ibas a ser tan famoso como él... o como el negro Polinori...

—**TITO:** ¿Y qué querés? ¿Qué volvamos? ¿A qué? ¿a esperar? (Enumerando) Esperar que pase el tren... esperar que terminen el hospital... esperar que ensanchen la ruta donde se mató el gordo Mariani...

—**MAGDALENA:** ¿Y acá... qué estamos esperando?

—**TITO:** Acá siempre se puede dar el milagro...

—**MAGDALENA:** Milagro... ¿Sabés cuál es el milagro que espero...?

**TITO:** (Desviando la vista) Ya sé... tener plata para arreglarte los dientes...

—**MAGDALENA:** (Completa su frase) El milagro de que algún día levantés un auto, nada más que para sacarme a dar una vuelta... A mí... Los dos solos...

Se levanta y va a cebar mate y evitar que Tito le vea los ojos humedecidos

Se escucha un llamado desde afuera:

—**VOZ DE AURELIO:** ¡Tito!

Tito salta de la cama, tomando la salida de baño de un clavo vecino, mientras grita hacia afuera:

**TITO:** ¿Qué pasa?

**VOZ DE AURELIO:** Reunión de la compañía...

Tito se enfunda la prenda, anudándosela. Y luego, a Magdalena, con ternura:

—**TITO:** ¿Y por qué no gorda...? ¿Por qué no?



Norberto Aroldi y María C. César:  
el autor y la actriz



Los chantas en acción:  
Olinda Bozán y Angel Magaña  
junto al director.

FILMAR Y VER

Soy uno de los que modestamente soportan la bandera.

—Concretamente, ¿tiene algún tipo de relación con ciertas corrientes del cine italiano, por ejemplo?

—Sí, mi estilo es neorrealismo. Como se sabe, eso parte o se recrea en Italia al fin de la guerra. Yo trato de ubicarlo dentro del contexto argentino. En alguna forma yo lo llamo cine-testimonio, pero con una base y tratamiento que dependen del neorrealismo. Ahora eso en cuanto a estilo; en cuanto al tipo de forma y tratamiento, corresponden a una realidad auténticamente nacional. Yo me remito a los conocimientos que me han dado los maestros del neorrealismo. Puedo interpretar cosas que dependen de mi capacidad y de mi conocimiento; de mi posibilidad incluso inte-

lectual.

—¿Cómo definiría Los Chantas?

—Es un fresco de Argentina 1974.

—¿La escenografía es "chanta", como correspondería a la mentalidad de los protagonistas?

—No, no es "chanta". Corresponde a la clase media argentina. A un estilo de vida. Las "chantadas" no se dan por lo general en los elementos materiales. Se dan en el uso de esos elementos. Una Arriflex en manos de un tipo capacitado, que no soy (o que puedo serlo), es un elemento en uso. Una Mitchell, que se supone que es una cámara mejor que la Arriflex, mal usada, cometería de inmediato una tarea "chanta" de ese elemento. Y a quien le vaya el sayo, que se lo ponga.

N. M.

## LA PATAGONIA REBELDE

# BAYER RESPONDE A LAS CRITICAS



Rendición incondicional de los huelguistas en "La Anita" de Menéndez Behety. Aquí fue el lugar de mayor número de prisioneros ajusticiados. (De "Los vengadores de la Patagonia Trágica, de Osvaldo Bayer)

Osvaldo Bayer, argentino, 47 años, casado, 4 hijos, periodista. Autor del libro de *La Maffia* (Torre Nilsson). Autor del libro y guión (junto con Ayala y Olivera) de *La Patagonia Rebelde*. Escribió Severino Di Giovanni —El idealista de la violencia— Bs. As., Ed. Galerna, 1970, y *Los Vengadores de la Patagonia Trágica* (2 Tomos editados de un total de 4), Bs. As., Ed. Galerna, 1972. Ha realizado diversas investigaciones históricas publicadas en la revista *Todo es Historia*.

La repercusión de *La Patagonia Rebelde*, tanto o en la crítica como en el público así como un artículo publicado en el diario *La Opinión* donde el General (R.E.) Elbio Carlos Anaya refutaba conceptos de la obra de Bayer fueron los dos temas centrales que permitieron el reportaje siguiente:

—¿Qué le pareció la reacción de la gente y de la crítica frente a *La Patagonia Rebelde*?

Bayer: —Considero que la reacción del público durante la exhibición dice a las claras que siente el tema y que el film llega. Y los gritos son, de alguna manera el único escape que tiene el espectador ante tema que no le da

salida, que es lo que ocurre siempre que el hombre está frente a la injusticia. En *La Patagonia Rebelde*, como en toda tragedia, no hay esperanza. Y por eso, tal vez, entonces, el personaje principal de este film sea la impotencia.

Con respecto a la crítica periodística, nos sentimos profundamente halagados y sorprendidos de que los mejores críticos hayan aplaudido de esa manera el film. Lo curioso, pero previsible, es que el único que se opuso a la película fue el ejército y, al mismo tiempo, el único diario al que no le gustó el film fue el diario *Noticias*.

En *La Razón* nos hacen una objeción que creo injusta. Dice que no hemos sabido mostrar el ambiente de explotación en que vivía el hombre de campo. Quizá esto se deba a que el crítico que escribió el comentario está habituado al cine antiguo. Porque, para el espectador avisado, le basta con escuchar el pliego de condiciones de los obreros, donde se exige un paquete de velas, agua para lavarse, la eliminación de los camarotes y la paga justa. Eso basta para significar la explotación. Y sobran las escenas espeluznantes, que hubieran dicho menos.

—¿Qué piensa de las críticas que le hizo el General Elbio Carlos Anaya a su investigación, a la forma que usted tuvo de encuadrar el tema, y que aparecieron en el diario *La Opinión*?

Bayer: —El General Elbio C. Anaya, protagonista de la masacre patagónica, ha querido rebajarme ante la opinión pública, calificándome políticamente. Considero que es un golpe bajo de los que no pueden contestar con documentos y testimonios a lo que denunció en mis libros. Aunque, comprendo la reacción del General Anaya por el drama interior que debe estar sufriendo. También él fue una víctima de la tragedia. Tal vez, más víctima que los pobres paisanos maltratados y fusilados. Sólo a leer la frase de dicho General en *La Opinión*, cuando señala que en Bellavista fueron fusilados "entre 15 y 20 sujetos", demostraría el poco valor que se le dio a los seres humanos, ya que, ni siquiera, recuerda el número exacto de los inmolados. Cuando, eso sí, los partes militares traían el número exacto de los caballos tomados a los huelguistas. Es curioso que el Gral. Anaya, que guardó silencio durante 50 años a las acusaciones de tipo panfletario, con



FILMAR Y VER



**La Patagonia Rebelde, de Olivera y Bayer.**

teste a un libro realizado con rigurosidad histórica.

Si yo hubiera calumniado o injuriado al ejército, o a sus oficiales, con mi investigación, el Código Penal les marca claramente los caminos para enjuiciarme y condenarme.

En el epílogo del segundo tomo de **Los Vengadores de la Patagonia Trágica**, señalo claramente que aquellos que se sientan injuriados pueden demandarme ante la justicia civil y, aquellos que quieran hacer revisar la documentación y los testimonios que traigo en mi libro pueden requerir ante un tribunal de historiadores a fin de constatar la veracidad de todo ese material.

Han transcurrido más de dos años desde la aparición de mis libros y nada de eso ocurrió.

Otro protagonista de los sucesos, el Sr. Edelmiro Carrera Falcón, que fue gobernador de Santa Cruz y, al mismo tiempo, Gerente de la Sociedad Rural, en 1920, reconoció 40 años después, en un folleto titulado **Los Sucesos de Santa Cruz**, que Antonio Soto, el dirigente huelguista, tuvo "gestos de hispana hidalguía". Y esto a, pesar que, el

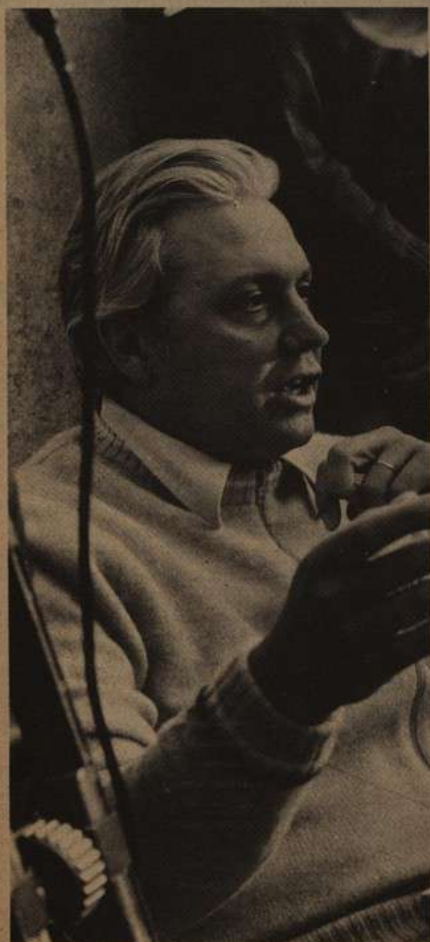
mismo Correa Falcón, que era corresponsal de **La Prensa** y **La Nación**, había calificado a Antonio Soto durante la huelga de "bandolero y agente de ideas extranjerizantes". El Gral. Anaya sigue calificando de maleantes a los dirigentes huelguistas y señala que las huelgas patagónicas fueron "el primer ensayo de guerra revolucionaria en el país" cuando, el jefe de las fuerzas de la Marina de Guerra, Capitán de Fragata Dalmiro Sáenz, enviado también como fuerza represora contra los huelguistas, señala en su informe oficial al Ministro de Marinas lo siguiente: "Los estancieros han deseado vivamente que la revuelta se sofocara antes del comienzo de la esquila, con muchos fusilamientos para imponer el terror y hacer luego trabajar a sus peonadas con jornales rebajados, por lo que ellos con los policías han sido los principales alarmistas que en toda forma han exagerado la importancia de la revuelta y los actos vandálicos cometidos" (expediente reservado 443 del 4 de enero de 1922). Y, el propio Gral. Anaya, cuando era Capitán, señala como factores importantes sobre sus motivos: 1º) "La explotación sin escrúpulos con que algunos establecimientos ganaderos del territorio abusan de su

personal. He comprobado que existen firmas que giran en descubierto contra instituciones bancarias que tienen su asiento en los puertos, en pago de salarios honradamente ganados. Para su cobro los obreros se ven exigidos a trasladarse al lugar donde el banco tiene fijada su residencia para que una vez allí, después de la peregrinación que implica trasladarse al lugar donde el banco tiene fijada su residencia, después de la peregrinación que implica trasladarse desde el lago Buenos Aires o desde Viedma, encontrarse con que el gerente no tiene depósito. 2º) Y este es el cargo más grave que seguramente involucra este informe: la relajante incapacidad que evidencian los empleados de la administración nacional, tanto judiciales como policiales a quienes los damnificados tienen que recurrir en demanda de justicia. Y es así donde empieza la segunda faz de la desesperante situación en que he visto colocado a más de un honesto trabajador que ha confiado en la honestidad de sus patrones, de los estancieros" (Informe del Capitán Elbio Carlos Anaya al Estado Mayor del Ejército, San Julián 27 de Febrero de 1922).

Entrevista anotada por M. S. H.

# Héctor Olivera

Nació el 5 de abril de 1931, en Olivos, provincia de Buenos Aires. Durante cuatro años cursó estudios en el Liceo Militar. Se inició en el cine como ayudante del director Enrique de Rosas (h) en la realización de tres cortometrajes musicales, de tres minutos cada uno, filmados en los estudios Fasam en enero de 1948, y en los que actuaban Roberto Rufino y la Orquesta Francini-Pontier. Héctor Emilio Olivera es su nombre completo.



**a) AYUDANTE DE DIRECCION**

- 1948 **LA GRAN TENTACION** de Ernesto Arancibia.  
**ESPERANZA/IDEM.** (coproducción con Chile) de Francisco Mugica y Eduardo Boneo.  
 1949 **LEJOS DEL CIELO** de Catrano Catrani.

**b) ASISTENTE DE PRODUCCION**

- 1950 **ESPOSA ULTIMO MODELO** de Carlos Schlieper.  
**ROMANCE EN TRES NOCHES** de Ernesto Arancibia.  
**VIVIR UN INSTANTE** de Tulio Demicheli.  
**EL HEROICO BONIFACIO** de Enrique Cahen Salaberry.  
 1951 **FANTASMAS ASUSTADOS** de Carlos Rinaldi.  
**EL PENDIENTE** de León Klimovsky.  
**PASO EN MI BARRIO** de Mario Soffici.  
**MI MUJER ESTA LOCA** de Carlos Schlieper y Enrique Cahen Salaberry.  
**LA PATRULLA CHIFLADA** de Carlos Rinaldi.  
 1952 **LA VOZ DE MI CIUDAD** de Tulio Demicheli.  
**ELLOS NOS HICIERON ASI** de Mario Soffici.  
**DOCK SUD** de Tulio Demicheli.  
 1953 **DEL OTRO LADO DEL PUENTE** de Carlos Rinaldi.  
**EL GRITO SAGRADO** de Luis César Amadori.  
**DESALMADOS EN PENA** de Leo Fleider.  
**MUJERES CASADAS** de Mario Soffici.  
**UN HOMBRE CUALQUIERA** de Carlos Rinaldi.  
 1954 **EL CALAVERA** de Carlos Borcosque.  
**MERCADO DE ABASTO** de Lucas Demare.  
**EL HOMBRE QUE DEBIA UNA MUERTE** de Mario Soffici.

**c) JEFE DE PRODUCCION**

- 1954 **AYER FUE PRIMAVERA** de Fernando Ayala.  
 1955 **BACARA** de Kurt Land.  
 El 26 de julio de 1956, Olivera funda, junto a Fernando Ayala, la productora Aries Cinematográfica Argentina S. R. L. (actualmente S. A.), que inicia sus actividades produciendo un corto (*Operation Rooftop*) para la Group Productions de Chicago, que publicaba las camionetas Chevrolet.  
**d) PRODUCTOR, LIBRETISTA**  
 1958 **EL JEFE** de Fernando Ayala.  
 1959 **EL CANDIDATO** de Fernando Ayala.  
 1960 **SABADO A LA NOCHE, CINE** de Fernando Ayala.  
 1961 **NO EXIT. —A PUERTA CERRADA—** de Tad Danielewski.  
 1962 **HUIS CLOS —A PUERTA CERRADA—** de Pedro Escudero.

- 1963 **LUCIA** (producción de F.A. y H.O. para la World Wide Productions de Los Angeles) de Dick Ross.

**PAULA CAUTIVA** de Fernando Ayala.

**PRIMERO YO** (argumento de H. O.) de Fernando Ayala.

1964 **CON GUSTO A RABIA** de Fernando Ayala.

1965 **LAS LOCAS DEL CONVENTILLO MARIA Y LA OTRA** (copr. con España) de Fernando Ayala.

**HOTEL ALOJAMIENTO** (argumento de H.O.) de Fernando Ayala.

1967 **CUANDO LOS HOMBRES HABLAN DE MUJERES** de Fernando Ayala.

**EN MI CASA MANDO YO** de Fernando Ayala.

1968 **LA FIACA** de Fernando Ayala.

1969 **EL PROFESOR HIPPIE** de Fernando Ayala.

**LA GUITA** de Fernando Ayala.

1970 **EL PROFESOR PATAGONICO** de Fernando Ayala.

**ARGENTINO HASTA LA MUERTE** de Fernando Ayala.

1971 **LA GRAN RUTA** (idea original de H. O.) de Fernando Ayala.

1972 **EL PROFESOR TIRABOMBAS** de Fernando Ayala.

**HASTA QUE SE PONGA EL SOL** de Anibal Uset.

1974 **TRIANGULO DE CUATRO** de Fernando Ayala.

**e) DIRECTOR Y PRODUCTOR**

1967 **PSEXOANALISIS** (libro de H.O.) con Jorge Barreiro, Elsa Daniel, Libertad Leblanc, Malvina Pastorino, Enzo Viena y Norman Briski.

1969 **LOS NEUROTICOS** (argumento de H. O.) con Norman Briski, Jorge Salcedo, Marcela López Rey, Héctor Pellegrini, Malvina Pastorino y Víctor Bó.

1971 **ARGENTINISIMA** (co-dirigida con F. A.) con Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Ramona Galarza, Los Huanca-Huá, Mercedes Sosa y Nérida Lobato.

1972 **ARGENTINISIMA 2** (co-dirigida con F. A.) con Los Fronterizos, Jaime Dávalos, Eduardo Falú, Edmundo Rivero, Los Chalchaleros y Atahualpa Yupanqui.

**LAS VENGANZAS DE BETO SANCHEZ** con Pepe Soriano, Federico Luppi, Irma Roy, China Zorrilla, Héctor Alterio, Alicia Bruzzo y Pablo Alarcón.

1974 **LA PATAGONIA REBELDE** (también co-guionista) con Luis Brandoni, Federico Luppi, Pepe Soriano, Héctor Alterio y Osvaldo Terranova.

(a cargo de D. M. L.)

# LA CENSURA EN LA ARGENTINA HOY



## Apuntes II: El Cine Invisible

EL circuito que se crea entre las diversas censuras hace que, para el espectador exigente, haya todo un cine invisible. La cosa no se sabe bien donde comienza. Pero, eso sí, cada censura tiene en la otra una forma de justificarse. Si no se ve cine finlandés, por ejemplo, es porque las compañías distribuidoras no lo traen. Si no traemos cine finlandés es porque la censura prohibiría las películas. Se produce un proceso de retroalimentación negativa, de justificaciones mutuas. Sin embargo, detrás de esta cobertura —que parece una complicidad estratégica— hay hechos reales, películas que estuvieron en la Argentina (como *More* de Barbet Schroeder —que se exhibió en Uruguay— o la excelente *La Novia del Pirata* de la realizadora argentino francesa Nelly Kaplan) y que las distribuidoras devolvieron secreta, sigilosamente a sus lugares de origen. Hay también películas que los comerciantes del cine no traen porque “no son negocio”. Nadie sabe en que argumentos de marketing se basan ni que investigaciones de mercado realizaron para llegar a esas conclusiones. Sobre todo cuando en la Argentina ha habido verdaderas sorpresas con algunas películas calificadas como difíciles. Claro, esos son hechos históricos, a los que la gente del cine hace mención como si se tratara de algo increíble y fantástico. Por ejemplo el éxito de *El Año Pasado en Marienbad* o de Bergman, “cuando Bergman no era nadie”.

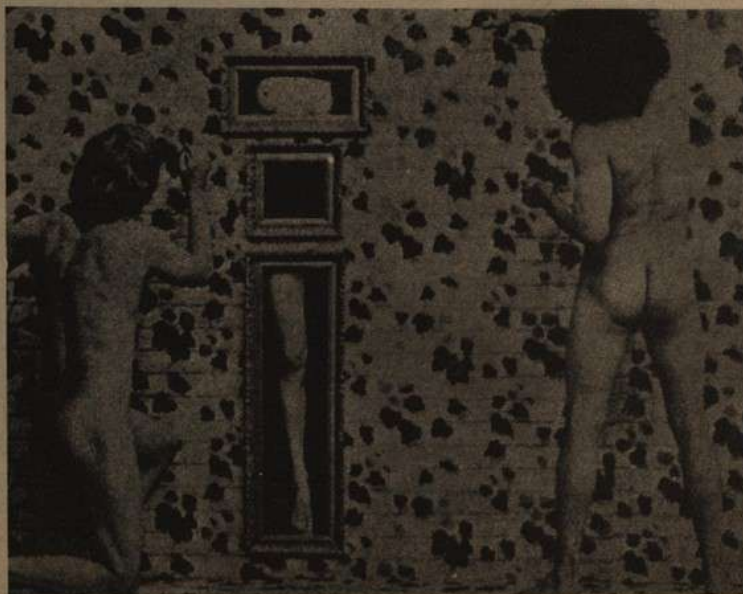
Para que la estrategia sea aun más amplia, en este mecanismo interviene también el monopolio exhibidor y sus personeros, si no visibles por lo menos nombrables, que hacen una real inquisición del material cinematográfico y rechazan, casi como regla aquél que no tiene o un cierto renombre pecuniario o un cierto “interés en el público” —fórmula segrada que les permite rechazar la mayoría de las veces el material más interesante. Además tienen un instrumento contundente: la media. Una fórmula matemática que hace que si una película no llega a un determinado promedio de espectadores no pueda seguirse exhibiendo una semana más. Claro esto permitió que hubiere películas que se sacaran al otro día de su exhibición. Casos muy especiales, claro, pero que señalan toda una política.

Una política cultural, porque para nosotros el cine es elemento movilizador

FILMAR Y VER



Ni Ijger, de Sjöman



Lions Love, de Agnes Varda

## LA CENSURA ■■■

de cultura, que se puede concretar en algunos films que, una lista azarosa, permiten una visualización más clara.

Recién ahora, con cortes y quebradas, se estrenó *Soy Curiosa* del sueco Vilgot Sjöman. Quizá por eso nadie se animó a traer *Ni Iuger* (algo así como *Usted está yéndose*) historia de una vida en prisión. Pero, tal vez, algún distribuidor independiente la trajo y la mostró a la censura y a sus amigos íntimos. Y después la devolvió. Nunca podrá saberse.

Un ejemplo opuesto es el del cine francés. Por lo común se exhibe todo lo "importante" y con suficiente inmediatez. Pero nunca nadie oyo hablar de Garrel, Hounun, Pollet o Lapoujade para nombrar sólo a algunos representantes de la vanguardia. Algo semejante ocurre con el cine italiano. Todas las películas anteriores a *El Conformista* y *Ultimo Tango* que había hecho Bertolucci nunca fueron exhibidas. Ahora, después del lío de *Ultimo Tango*, quizá alguien se anime. Pero esto sin muchas esperanzas. De Carmelo Bene ni hablar, ni ver. Y así con muchos otros. Casos donde el interés comercial estaría justificado y por lo tanto que las películas fueran traídas. Como las eróticas de vampiros de Jean Rollin. O las eróticas del francés Max Pecas (*Soy una ninfomaniaca*). O las prestigiosas, las que tienen, por ejemplo, la fama de sus escritores-realizadores: Robbe-Grillet, Norman Mailer, Marguerite Duras, por citar sólo algunos nombres. O autores que han sido del gusto del público: Agnes Varda (*Lions Love*).

Es explicable que el cine Underground, por ser subterráneo, no se vea ni en funciones especiales por más estrella que sea un Andy Warhol. Pero, por ejemplo, alguien trajo *Richard Milhous Nixon*, una película de Emile de Antonio que cuenta la carrera política del presidente norteamericano, y que tuvo un extraordinario éxito en los EE.UU. y estuvo mostrándola a exhibidores y distribuidores hasta que se cansó. Con estos resultados como para traer las 3 películas anteriores de Emile de Antonio (un apasionante estudio sobre el asesinato de Kennedy, un reportaje sobre el maccarthysmo y una historia sobre la guerra de Vietnam). O las nuevas de Jonas y Adofas, o las de Paul Morrissey o las de Joseph Strick. Y eso que Strick que tuvo un cierto reconocimiento por parte del público por su *Ulises*, basado en James Joyce, seguramente lo tendría mucho más con su *Trópico de Cáncer*, basada en Henry Miller.

Recorriendo vieja información de las compañías cinematográficas se puede llegar a realizar una lista de películas que se fugaron. Un ejemplo: en una lista publicitaria de Warner Bros, aparece el film de George Lucas THX-1138, que sólo dejó ganas de verle. Algo semejante ocurrió con *Perfomance*, una película inglesa, de Nicolás Roeg y Donald Cammell, con Mick Jaegger como actor principal.

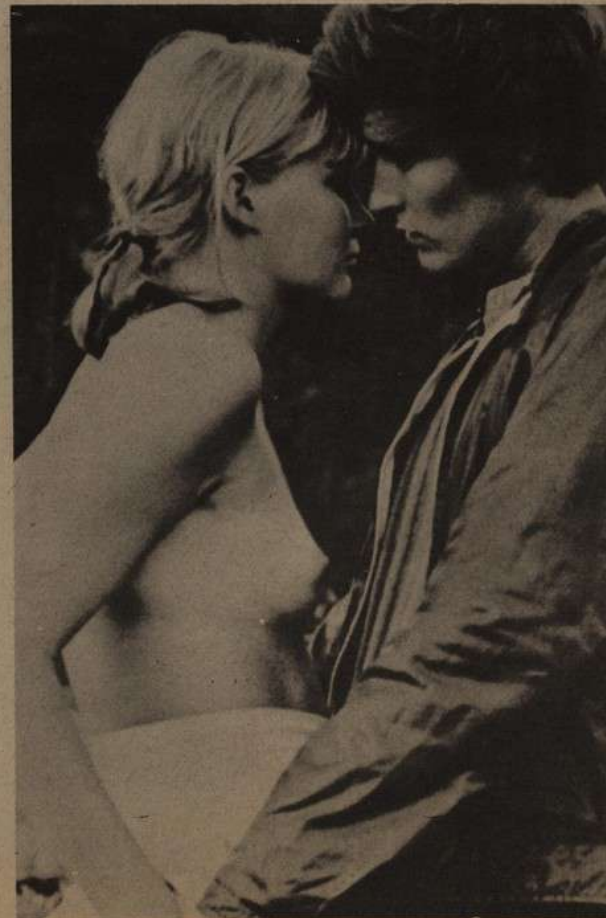
Otros cines invisibles parecen tener



El arresto de Wilhelm en *Los misterios del organismo*, de Makavejev



*Perfomance*, de Roeg y Cammell



*Camino de un verano*, de Mäkinen





Trópico de Cáncer, de Strick



La Vampira desnuda, de Rollin

una imposibilidad racial, porque se niega casi toda una cinematografía. Sabido es que los mayores productores mundiales de cine son los japoneses. Sin embargo, en la Argentina, solo por casualidad se estrena una película japonesa. Y eso que los nombres de Oshima, Koji, y Masumura —entre muchos— han logrado consenso occidental. Mucho se habla del nuevo cine canadiense, pero en la Argentina no se vio ni el nuevo ni el viejo, ni una película como *Una Pareja Casada* de Allan King que probó en otros países sus posibilidades comerciales. El éxito de una película sin nombres conocidos como la de Claude Goretta *La Invitación*, tendría que permitir ver otros autores del cine suizo, pero, seguramente, quedará como una excepción. Excepciones como las semanas de cine alemán, realizadas gracias al Instituto Goethe, que apenas posibilitan a algunos avisados ver cosas como *Los Enanos También Nacen Pequeños*, de Werner Herzog.

Andrei Roublev del ruso Tarkovsky o *Los Misterios del Organismo* del yugoslavo Dusan Makavejev, según dicen de merecida fama, no tienen miras de llegar a los argentinos. Entre otras cosas por extrañas combinaciones comerciales. Del cine hindú, el único nombre conocido es el de Satyajit Ray y paremos de contar. En cambio del cine finlandés se puede contar que nadie vio en la Argentina y países cercanos ni *Retratos de Mujeres* de Jorn Donner ni *Camino de un Verano* de Makinen y Lehtinen, dos obras importantes.

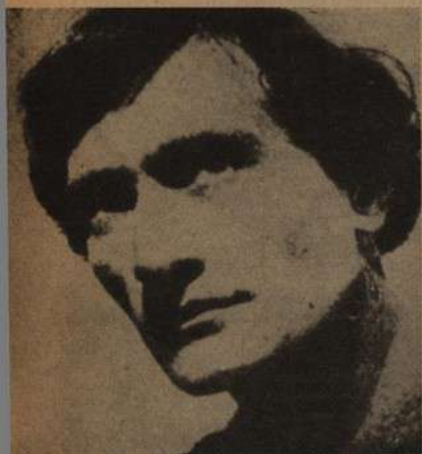
El cine danés no se trae ni se exhibe porque si en Dinamarca permiten la pornografía, cómo deben ser las películas. Y cuando se dice esto no se piensa, obviamente, en las películas super 8 que le dejan buen saldo exterior a los dinamarqueses.

Sin ir tan lejos, para quedarnos en meras anotaciones, Iberoamérica desconoce su propio cine. Hay cines especiales que pasan películas para la colectividad española. Pero el nuevo cine español se ve a las cansadas. Algún Saura, algún Summers. El resto es silencio. Igual con el cine brasileño. Salvo excepcionales excepciones, algo de Cinema Novo —Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade— nadie trajo sus películas. Y eso que Ruy Guerra es un nombre clave. Los chilenos tuvieron algo de suerte. Mostraron dos películas. Una de Littin, otra de Helvio Soto. El resto, las nuevas, jamás se sabrá.

Las Jornadas de Cine del Tercer Mundo crean una expectativa, la posibilidad de romper con esta censura y ver películas cubanas, argelinas y de todo el Tercer Mundo. Lo importante es que se logre una exhibición popular. Que se cree una real apertura. Una forma de concientizar y liberarse.

Porque, el comenzar a tener conciencia, es empezar a desbaratar las maquinaciones de la censura. Y en el cine esa censura tiene muchos despachos en barrios muy distintos.

# el cine



Artaud actor:  
La pasión de Juana de Arco,  
1928



Tarakanowa, 1929

Dos caminos parecidos parecen ofrecerse actualmente al cine, y ninguno de los es el verdadero.

Por una parte, el cine puro o absoluto y, por la otra, esa especie de arte venial híbrido que se obstina en traducir en imágenes más o menos afortunadas situaciones psicológicas que estarían perfectamente en su lugar sobre un escenario o en las páginas de un libro, más no en la pantalla, no existiendo apenas más que como reflejo de un mundo que extrae de otro parte su materia y su sentido. Está claro que todo lo que se ha podido ver hasta

ahora bajo la etiqueta de cine abstracto o puro está muy lejos de responder a lo que aparece como una de las exigencias esenciales del cine. Pues en la medida en que se sea capaz de concebir y asumir la abstracción en que consiste el espíritu del hombre, sólo se podrá permanecer insensible ante líneas puramente geométricas, sin valor significantivo por sí mismos, y que no pertenecen a una sensación que el ojo de la pantalla pueda reconocer y catalogar. Por profundamente que se pueda penetrar en el espíritu, se encuentra en el origen de toda emoción, incluso intelectual, una sensación afectiva de orden nervioso que comporta el reconocimiento en un grado elemental quizá, pero en todo caso sensible, de algo sustancial, de una cierta vibración que recuerda siempre estados, sea conocidos, sea imaginados, estados revestidos de una de las múltiples formas de la naturaleza real o soñada. El sentido del cine puro estaría, en la restitución de un cierto número de formas de este orden, en un movimiento y siguiendo un ritmo que constituya el aporte específico de este arte.

Entre la abstracción visual puramente lineal (y un juego de luces y sombras es como un juego de líneas) y el film con fundamentos psicológicos que narra el desarrollo de una historia dramática o no, hay lugar para un esfuerzo hacia el cine verdadero del que nada de las películas presentadas hasta hoy hace prever la materia o el sentido.

En los films de peripecias, toda la emoción y todo el humor descansan únicamente en el texto, con exclusión de las imágenes; con muy escasas excepciones, casi todo el pensamiento de un film está en los subtítulos, incluso en los films sin subtítulos; la emoción es verbal, busca la iluminación o el apoyo de las palabras porque las situaciones, las imágenes, los actos

giran todos en torno de un sentido claro. Estamos a la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales y en que el drama surgiera de un contraste hecho para los ojos, extraído, si puede decirse, en la sustancia misma de la mirada, y que no proviniera de circunloquios psicológicos, de esencia discursiva y que son simplemente textos traducidos visualmente. No se trata de encontrar en el lenguaje visual un equivalente del lenguaje escrito en que el lenguaje visual no sería más que una mala traducción, sino antes bien de hacer patente la esencia misma del lenguaje y de transportar la acción a un plano donde toda traducción fuera inútil y donde esta acción actuase casi intuitivamente sobre el cerebro.

Yo he tratado, en el guión que sigue, de realizar esta idea del cine visual, donde la misma psicología es devorada por los actos. Sin duda, este guión no realiza la imagen absoluta de todo lo que puede hacerse en ese sentido, pero al menos la anuncia.

No es que el cine deba prescindir de toda psicología humana: no es este su principio, muy al contrario, sino el de dar a esta psicología una forma mucho más viva y activa, y sin esas ligaduras que tratan de hacer aparecer los móviles de nuestros actos con una luz absolutamente estúpida en lugar de desplegarlos ante nosotros con toda su original y profunda barbarie.

Este guión no es la reproducción de un sueño y no debe ser considerado como tal. Yo no trataré de excusar su incoherencia aparente por la escapatoria fácil de los sueños. Los sueños tienen algo más que su lógica. Tienen su vida, en que no aparece más que una inteligente y oscura verdad. Este guión busca la verdad oscura del espíritu, a través de imágenes surgidas únicamente de sí mismas, y que no extraen su sentido de la situación

en que se desarrollan, sino de una especie de necesidad interior y poderosa que las proyecta a la luz de una evidencia sin apoyos.

La piel humana de las cosas, la dermis de la realidad, he aquí con qué juega el cine en primera instancia. Exalta la materia y los hace aparecer en su espiritualidad profunda, en sus relaciones con el espíritu de donde ha surgido. Las imágenes nacen, se deducen las unas de las otras, en tanto que imágenes imponen una síntesis objetiva más penetrante que cualquier abstracción, crean mundos que no piden nada a nadie ni a nada. Pero de este juego puro de apariencias, de esta especie de transubstanciación de elementos, nace un lenguaje inorgánico que conmueve por osmosis al espíritu y sin ninguna especie de trasposición en las palabras. Y por el hecho de que juega con la materia misma, el cine crea situaciones que provienen de un simple choque de objetos, de formas, de repulsiones, de atracciones. No se separa de la vida, pero encuentra la disposición primitiva de las cosas. Los films más acertados en este sentido son aquellos en que reina un cierto humor, como los primeros Malec, como los humanos de Charlot. El cine esmaltado de sueños, y que nos transmite la sensación física de la vida pura, encuentra su triunfo en el humor más excesivo. Una cierta agitación de objetos, de formas, de expresiones sólo se traduce bien en las convulsiones y sobresaltos de una realidad que parece autodestruirse con una ironía donde se oye gritar a las extremidades del espíritu.

## LA CARACOLA Y EL CLERIGO

El objetivo descubre a un hombre vestido de negro y ocupado en verter un líquido en vasos de altura y anchura diferentes. Para este transvase se sirve de una especie de valva (rostra) y rompe los vasos en cuanto los ha utilizado. El amontonamiento de cascotes que hay junto a él

Poeta, pensador, ideólogo, actor, artista en estado salvaje, Antonin Artaud ha sido lentamente recuperado. Sus teorías están en la base del teatro y el cine de vanguardia. Hoy, un hecho editorial, la aparición en Buenos Aires de "EL CINE", un libro de Editorial Alianza que agrupa textos, cartas y guiones escritos por Artaud, posibilita el conocimiento de una actitud visionaria, contradictoria, que enriquece las perspectivas del cine palpando sus límites, intentando destruirlos.

resulta increíble. En un momento dado se ve abrirse una puerta y aparecer un oficial de aire bonachón, plácido, ampuloso y recargado de condecoraciones. Arrastra tras de sí un enorme sable. Está allí como una especie de araña, tan pronto en los rincones oscuros, como en el techo. A cada nuevo frasco roto corresponde un salto de oficial. Mas he aquí que el oficial está a la espalda del hombre vestido de negro. Le quita la valva de ostra de las manos. El hombre se deja hacer con un particular asombro. El oficial da unas vueltas por la sala con la concha, después súbitamente, sacando su espada de la vaina, la rompe de un terrible sablazo. La sala entera tiembla. Las lámparas vacilan y sobre cada una de las imágenes de temblor se ve centellar la punta de un sable. El oficial sale con lento paso y el hombre vestido de negro, cuyo aspecto es muy cercano al de un clérigo, sale tras él a cuatro patas.

Sobre el adquinado de una calle se ve pasar al reverendo a cuatro patas. Angulos de calles se trasladan ante la pantalla. De golpe aparece una calesa, tirada por cuatro caballos. En esta calesa, el oficial se hace un momento con una bellísima mujer de blancos cabellos. Escondido en una esquina el reverendo ve pasar la calesa, la sigue corriendo a todo correr. La calesa llega ante una iglesia. El oficial y la mujer, tras apearse, entran en la iglesia, se dirigen hacia un confesionario. Entran los dos en el confesionario. Pero en este instante el reverendo salta, se lanza sobre el oficial. El rostro del oficial se agrieta, se llena de granos, se expande; el reverendo ya no tiene entre sus brazos a un oficial, sino a un cura. Parece que la mujer de blancos cabellos no ve a este mismo cura, sino que lo ve de otra manera y así se verá en una sucesión de primeros planos, la cabeza del cura, dulce, acogedora, cuando es vista por la mujer, y ruda, amarga, terrible a los ojos del reverendo. La noche cae con una sorprendente brusquedad. El reverendo levanta al cura en lo alto de sus brazos y lo balancea; y a su alrededor la atmósfera se hace absoluta. Se encuentra en la cima de una montaña; en sobreimpresión, a sus pies, una maraña de ríos y llanuras. El cura abandona los brazos del reverendo como un obús, como un tapón que estalla y cae vertiginosamente al espacio.

La mujer y el reverendo rezan en el confesionario. La cabeza del reverendo se mueve como una hoja y súbitamente se diría que algo comienza a hablar en él. Se arremanga y, suavemente, irónicamente da tres pequeños golpes en las paredes del confesionario. La mujer se levanta. Entonces, el reverendo da un puñetazo y abre la puerta como un exaltado. La mujer está delante de él, mirándole.

El se lanza sobre ella y le arranca su corpiño, como si quisiera herirla en los senos. Pero sus senos se han cambiado en un caparazón de conchas. El arranca este caparazón y lo agita en el aire y la escena cambia, mostrando una sala de baile. Entran parejas, unas misteriosamente, andando de puntillas, otras con sumo ajeteo. Las lámparas parecen seguir el movimiento de las parejas. Todas las mujeres van vestidas de corto, muestran sus piernas, arquean sus pechos y llevan los cabellos cortados.

Una pareja de reyes hace su entrada; el oficial y la dama de hace un momento. Se colocan sobre un estrado. Las parejas están ardentemente enlazadas. En un rincón, un hombre completamente solo, en medio de un gran espacio vacío. Lleva en la mano una valva de ostra, cuya contemplación le absorbe extrañamente. Poco a poco descubrimos en él al reverendo. Pero, trastornándolo todo a su paso, he aquí a ese mismo reverendo que entra llevando en la mano el caparazón con que jugaba tan frenéticamente un poco antes. Levanta el caparazón al aire como si quisiera golpear con él a una pareja. Pero en este instante, todas las parejas se congelan, la mujer de cabellos blancos y el oficial se disuelven en el aire y la mujer reaparece en el otro extremo de la sala en el marco de una puerta que acaba de abrirse.

Esta aparición parece atterrorizar al reverendo. Deja caer el caparazón que lanza al romperse se llamarada gigantesca. Después como atacado por un sentimiento de pudor imprevisto hace el gesto de atraer hacia sí sus vestidos. Pero en la medida en que coge los faldones de su ropaje para colocarlos sobre sus muslos, se diría que dichos faldones se alargan y forman un inmenso camino de noche. El reverendo y la mujer corren enloquecidos en la noche. Su carrera se corta por sucesivas apariciones de la mujer en actitudes diversas; tan pronto con una mejilla hinchada, tan pronto sacando una lengua que se alarga hasta el infinito y de la que se cuelga el reverendo como de una cuerda. Tan pronto con el pecho horriblemente henchido.

Al fin de la carrera, se ve el reverendo desembocar en un pasillo y la mujer tras él, nadando en una especie de cielo.

Súbitamente una gran puerta, toda revestida de hierro. La puerta se abre bajo un invisible impulso y se ve al reverendo caminando hacia atrás y llamando delante de él a alguien que no acude. Entra en una gran sala. En esta sala hay una inmensa esfera de cristal. Se acerca a ella, de espaldas, llamando siempre con el dedo a la persona invisible.

Se siente que la persona está cerca de él. Sus manos se elevan en el aire como si abrazase un

cuerpo de mujer. Después, cuando está seguro de tener cogida la sombra, esta especie de doble que no se ve, se lanza sobre ella, la estrangula con expresiones de un tremendo sadismo. Y se siente que introduce la cabeza cortada en el iarro.

Lo encontramos de nuevo en los pasillos, con aire desvuelto y haciendo girar entre sus manos una gruesa llave. Enfila un pasillo, al fondo de este pasillo hay una puerta, abre la puerta con la llave. Después de esta puerta, otro pasillo, al fondo de este pasillo otro pasillo, al fondo de este pasillo hay una pareja en la que descubre de nuevo a la misma mujer con el oficial cargado de condecoraciones.

Comienza una persecución. Pero una multitud de puños sacuden una puerta. El reverendo se encuentra en el camarote de un barco. Se levanta de su litera, sale al puente del navío. El oficial está allí, cargado de cadenas. Parece entonces que el reverendo se recoge y reza, pero cuando alza de nuevo la cabeza, a al altura de sus ojos, dos bocas que se juntan le revelan al lado del oficial la presencia de una mujer que hace un momento no estaba allí. El cuerpo de la mujer reposa horizontalmente en el aire.

En ese momento un paroxismo hace presa de él. Parece que los dedos de cada una de sus manos buscan un cuello. Pero entre los dedos de sus manos, cielos, paisajes fosforescentes, y él completamente blanco y con toda la apariencia de un fantasma, pasa con su navío bajo bóvedas de estactías.

El navío visto de muy lejos sobre un mar de plata.

Y se ve en primer plano la cabeza del reverendo acostado y respirando.

Del fondo de su boca entreabierta, del hueco entre sus pestañas se desprenden como humaredas relucientes que se juntan todas en un ángulo de la pantalla, formando como un decorado de ciudad, o paisajes extremadamente luminosos. La cabeza acaba por desaparecer completamente y casas, paisajes y ciudades se persiguen, enlazándose y desenlazándose, forman en una especie de firmamento increíble de celestes lagunas, grutas con estalactitas incandescentes y bajo esas grutas, entre esas nubes, en medio de esas lagunas, se ve la silueta del navío que pasa una y otra vez, negro sobre el fondo blanco de las ciudades, blanco sobre los decorados de visiones que súbitamente se vuelven negras.

Pero por doquier se abren puertas y ventanas. Oleadas de luz entran en la habitación. ¿Qué habitación? La habitación de la esfera de cristal. Criadas sirvientas invaden la sala con escobas y cubos, se precipitan a las ventanas. Por todas partes se agitan intensa,

frenética, apasionadamente. Una especie de ama de llaves, rígida, toda vestida de negro, entra con una biblia en la mano y va a instalarse junto a una ventana. Cuando podemos distinguir su rostro descubrimos que es de nuevo la misma bella mujer. Afuera, en un camino, vemos un cura apresurado, y más lejos una muchacha en traje de jardín, con una raqueta de tenis. Está jugando con un joven desconocido.

El cura entra en la casa. De todas partes surgen criados y acaban por formar una fila impresionante. Pero por las necesidades de la limpieza surge la necesidad de cambiar de sitio la esfera de cristal que resulta ser simplemente un recipiente lleno de agua. Pasa de mano en mano. Y por momentos parece que dentro se moviera una cabeza. El ama de llaves manda llamar a los jóvenes que están en el jardín, allí está el cura. Y de nuevo son la mujer y el reverendo. Parece que los van a casar. Pero en este momento por todos los ángulos de la pantalla se amontonan y aparecen las visiones que cruzaban el cerebro del reverendo cuando dormía. La pantalla se rompe en dos por la aparición de un inmenso navío. El navío desaparece, pero de una escalera que parece subir hasta al cielo desciende al reverendo sin cabeza y llevando en la mano un envoltorio de papel. Llegado a la sala, donde todo el mundo está reunido, descubre el paquete y saca la esfera de vidrio. La atención de todos llega al límite. Entonces se inclina hacia el suelo y rompe la bola de cristal; de ahí surge una cabeza que no es otra, sino la suya.

La cabeza hace una mueca horrorosa.

La sostiene en la mano como un sombrero. La cabeza descansa sobre una caracola de ostra. Al acercar la caracola a sus labios, la cabeza se funde y se transforma en una especie de líquido negrozco que él sorbe cerrando los ojos.



Surcouf, 1924

# ¿QUIEN MATO A BUSTER KEATON?

Entre 1923 y 1929, Buster Keaton produjo y protagonizó su decena de largometrajes más famosos, algunos de ellos dirigidos por él mismo. Es la época de "Nuestra Hospitalidad", de "El navegante", de "Go West", de "El boxeador" y "El maquinista de La General", de "El Cameraman". A partir de esa fecha, Keaton se eclipsa; sólo quedan algunas apariciones episódicas en films diversos, porque, al fin de cuentas, "el hombre que no ríe" es recordado por el público y hasta puede levantar un poco la taquilla.

Pero, indudablemente, Keaton, a la edad de 30 años, en la plenitud de sus medios expresivos, desaparece de la pantalla. Con ligereza, se ha querido incluirlo en la dolorosa lista de los marginados por la aparición del cine sonoro. Y sin embargo, nosotros intuimos que no: que el hombre enamorado de las máquinas, el que va y viene sobre los techos de las locomotoras en marcha, el que arrastra un transatlántico con un bote, no puede haber sido derrotado por la técnica.

Los últimos capítulos de una biografía de Keaton por David Robinson, publicada en 1969, confirman esa intuición. Keaton no sobrevivió a la época de la organización monopólica del cine, no sobrevivió a las grandes compañías, a sus métodos de trabajo, a sus arbitrariedades e intereses. No fue el sonido el que derrotó a Buster: fue la M. G. M. Las páginas que siguen así lo demuestran.

Página 28



FILMAR Y VER



"En 1928 —escribió Keaton— hice la peor tontería de mi carrera. Yo estaba en contra, pero no reaccioné cuando Joe Schenk me obligó a abandonar mi estudio para filmar con la Metro Godwyn Mayer, en ese momento en plena expansión en Culver City". "Te pongo en manos de mi hermano Nick —le dijo Schenk— él se ocupará de todo". Chaplin y Lloyd previnieron a Keaton; y Keaton mismo sabía "que perdía algo trabajando con un estudio tan grande". De todos modos, aceptó.

Pronto notó que todo su equipo era absorbido por la Metro. "Cuando entré en la M.G.M., se me reiteró que se harían todos los esfuerzos para que yo pudiera seguir trabajando con mi gente siempre que fuera posible. No fue posible casi nunca... Y llegó a ser habitual que, cuando yo tenía necesidad de algún miembro del antiguo equipo, él estaba trabajando en un film de Norma Shearer, o de Lon Chaney, y así de seguido".

El elemento esencial de los films de Keaton, la improvisación, ya no fue posible. Keaton empezó por proponer a Thalberg una idea cómica sensacional. En la línea de *Steamboat Bill jr.* (El héroe del Río), la historia transcurría alrededor de 1860. Buster debía representar el papel de un ciudadano un

tanto snob enviado para escoltar a Marie Dressler, cuando ella abandonaba Fort Dodge en carreta. Parece que Keaton y Thalberg se tenían en mutua estima (cuando Keaton fue echado de la M.G.M. por Mayer, Thalberg trató de hacerlo volver); pero la idea que él se hacía de la comedia era demasiado pobre. No vio las enormes posibilidades de Keaton, y le dijo que la idea era un poco "débil"; y la idea no fue más lejos, como tampoco fue más lejos la sugerencia de hacer una parodia de *Grand Hotel* con Laurel y Hardy, Jimmy Durante, Marie Dressler (en el papel de Greta Garbo, el de una bailarina envejecida), Polly Moran. Keaton hubiera tenido el papel de Lionel Barrymore.

En su reemplazo, el estudio propuso "El Cameraman"; el film debía hacer publicidad para los noticieros de W. R. Hearst. Como retribución, él haría publicar buenas críticas en sus diarios. Hearst, por otra parte, tenía acciones de la M. G. M. Thalberg tomó como productor a su cuñado, Lawrence Weintgarten; y Keaton, que jamás había trabajado con guiones rígidos, se vio rodeado por 22 escritores oficiales y una gran cantidad de cómicos amateurs. Muchas semanas de tediosas peleas lo dejaron en posesión de un guión muy bien elaborado que, pese al desagrado de Thal-

berg, abandonó apenas empezó a filmar. Tampoco se pudo respetar la decisión del estudio de filmar en Nueva York. Fue imposible, porque Keaton era a cada paso reconocido por la multitud. Después de hacer algunos planos generales, el equipo volvió a Hollywood. Excepto algunos entredichos iniciales, Keaton estableció buenas relaciones de trabajo con el director, Edward Sedgwick. Pese a ello, siguieron largos meses en una especie de guerra, a la que Keaton no estaba acostumbrado, hasta lograr las condiciones que necesitaba para desarrollar su trabajo tal como él lo concebía. Y salvo quizás en *Spite Marriage* (El Comparsa) nunca más iba a lograrlo.

#### LA ULTIMA PELICULA

Quienes vieron el último film mudo de Keaton, *Spite Marriage*, dicen que iguala a los otros films de la gran época precedente. Su éxito fue indiscutible. El cine Empire de Leicester Square, en mayo de 1929, batió todos los récords —y era ya la época del cine hablado—. El tema, como el de "El Cameraman" fue propuesto por el estudio y Keaton debió batirse a cada instante contra un ejército de técnicos y guionistas, y sobre todo contra su productor— de nuevo Lawrence Weintgarten. Es interesante saber que Keaton mismo quiso utilizar el sonido en este film: pero el estudio se negó. Rudi Blesh cuenta que Irving Thalberg, bien consciente de las inversiones hechas por la Metro en la única cabina de sonido, puso mala cara a la imprudente teoría de Keaton de que el sonido no debía significar automáticamente que nunca se parará de hablar en las películas.



En cuanto a *Spite Marriage*, parece que fue, a pesar de todo, un verdadero film de Keaton. El héroe es aprendiz en una sastrería, y está enamorado de una actriz joven y bella. Vestido con elegantes ropas que "toma prestadas" en la sastrería, da vueltas alrededor de la entrada a escena, hasta que obtiene un papel secundario en la obra donde actúa su idolatrada, una pieza sobre la Guerra de Secesión. Como es de imaginarse, su presencia basta para poner la representación patas para arriba. Mientras tanto, la comediante, sorpresivamente, le pide que se case con ella.

El no sabe que ella sólo trata de vengarse del primer actor, que ha sido su novio. Se casan, y la esposa se emborracha hasta quedarse inconsciente; el marido, a lo largo de toda la noche, entabla con ella una dura batalla para meterla en la cama. El primer novio de la joven, sus sirvientes, el director del teatro, todos tratan de alejar a Keaton. El hace fracasar todas sus tentativas, pero finalmente se ve envuelto en un lío con unos contrabandistas. Inexplicable pero inevitablemente, él y su mujer van a parar a un yate que pronto empieza a hundirse. El peligro hace surgir esas escenas que conocemos: grandes movimientos heroicos mezclados con acrobacias inauditas; al fin, el héroe y la

heroína se reconcilian en la felicidad y el amor.

La secuencia más nombrada es la del lecho: Keaton utiliza toda una serie de pequeñas variaciones para resolver el delicado problema de poner en la cama el cuerpo pesado e inerte de la comediante. Todos aquellos que han visto la película destacan la discreción con que Keaton realizó una escena que podría haber sido muy dudosa. Según Keaton, Weingarten quería, de todos modos, cortarla: "No quiero ese tipo de escenas en mis films". Más tarde, otros comediantes adoptaron la escena; él mismo la utilizó de nuevo para el espectáculo que presentó con su mujer en Circo Medrano. Con exactitud, un artículo de una revista inglesa ("The Bioscope" del 1º de mayo de 1929) resumía una de las principales cualidades de las comedias de Keaton: "Cada detalle está perfectamente cuidado, permitiendo que las cosas más imposibles parezcan verdaderas".

#### EL DESTERRADO

Keaton tenía treinta años, y su carrera prácticamente había terminado. En la M. G. M., había perdido toda la libertad que le era esencial para crear. Al mismo tiempo, su vida personal era extremadamente infeliz. En cuanto al cine sonoro, no hubiera sido una barrera



para él: le gustaban los problemas técnicos, y hubiera podido adaptarse. Pero cometió el error casi suicida de pelearse con Louis B. Mayer; y Mayer, que ganaba un millón de dólares al año con sus artistas, quería, además, tenerlos bajo su poder.

Keaton actuó en algunos films sonoros, pero no volvió a dirigir. A partir de allí, y durante 25 años, su vida fue una sucesión de fracasos y enfermedades. Empezó a beber; tuvo un casamiento desastroso; sólo encontró trabajo en alguno que otro cortometraje sin valor, interpretando pequeños papeles. Sobre todo, lo torturaba el hecho de que todos los medios de creación le habían sido quitados.

Hacia el fin de su vida, las cosas mejoraron. Se casó de nuevo, y este casamiento fue feliz hasta su muerte. El dinero que recibió por el film *Buster Keaton Story*, hoy por suerte olvidado, puso a flote sus finanzas, y sus apariciones en la televisión y en films publicitarios fueron mejor pagados de lo que nunca habían sido sus largometrajes. En 1956 dejó de beber. El éxito que obtuvo en el Circo Medrano, y la ovación que recibió en el Festival de Venecia en septiembre de 1965, una ovación como la que ningún artista recibió jamás, representaron la primera etapa de un reconocimiento largamente diferido. Entonces se le propuso más trabajo del que podía aceptar; Keaton parecía feliz. Tuvo la satisfacción de recuperar y reconstruir, con la ayuda de Raymond Rohauer, las copias de sus viejos films.

En la época en que actuaba en el film de Richard Lester (*Algo gracioso sucedió camino al Foro*) estaba visiblemente muy enfermo. Durante tres meses no pudo trabajar; ignoraba, entonces, que padecía un cáncer mortal. La tarde del 31 de enero de 1966, mientras jugaba al póker en su casa tuvo un ataque de apoplejía. Deliraba y no reconocía a nadie; pero su cuerpo permanecía activo y no quería acostarse. Temprano en la mañana del primero de febrero, murió.

**VIAJE AL PAÍS DE LAS CARCAJADAS EN EL ONNIBUS DE LA RISA!**

**EXCURSION AL ZOOLOGICO**

**MOTIN EN TIERRA**

**REG VARNEY • ANNA KAREN • DORIS HARE**

TECHNICOLOR DIRECCION: HARRY BOOTH **EMI**

# ¿CULPABLE O INOCENTE?



A. G. & asociados

## Tita Merello la madre María

LA VERDADERA HISTORIA DE UNA MUJER RODEADA POR EL MISTERIO  
EN LA MAXIMA SUPERPRODUCCION DEL CINE ARGENTINO.

CARLOS MUÑOZ  
DIANA INGRO

ONOFRE LOVERO  
PATRICIA CASTELL

FERNANDO LABAT  
ALEJANDRA DA PASSANO

MARIA JOSE DEMARE  
ADRIAN GHIO

CON **José Slavín** / UN FILM DE **Lucas Demare**

CINES  
**NORMANDIE/CALLAO**

**JEANNE MOREAU**

# LA MIRADA FEMENINA



Jeanne Moreau fue —junto a Agnes Varda, Eva Landeck, Nelly Kaplan, Lotte Eisner y muchas más— una de las protagonistas del festival de films realizados por mujeres, MUSIDORA. La muestra, realizada en París, reunió a directoras, escritoras, actrices, que participaron activamente en los debates. Nicole Louise Berheim, de IMAGE ET SON, entrevistó entonces a la actriz francesa, dispuesta a abocarse a la realización de films.

—Respecto del festival MUSIDORA, recientemente realizado, ¿cree usted que se trató de un fenómeno curioso o piensa que fue importante?

—Pienso que es un festival importante y desearía que se desarrollara cada vez más; que tenga lugar todos los años. Que sea una ocasión de encuentros que permita medir con justeza el desarrollo del lugar ganado por las mujeres en el cine en todos los planos: técnico, creativo de la escritura, en una palabra todo lo que tiene que ver con el cine; y estaría muy bien que las actrices participaran simultáneamente con las mujeres que han participado de la creación de los films. Es verdad que las actrices no hacen los films, pero son ellas las que han hecho el cine desde que existe. Creo que se trata de una manifestación interesante en todos los planos. Eso podría atraer a las mujeres que no están en el cine, pero que se interesan en el cine como medio de expresión. Que las mujeres tengan la ocasión de venir a hablar con otras mujeres que son quizás liberadas (que tienen mas autonomía), que tra-

bajan y que tienen conocimientos técnicos habitualmente reservados a los hombres. Un encuentro entre todas estas mujeres estaría bien.

—¿Cree Ud. que los debates son constructivos? Los hombres que escuchan hablar del festival se burlan un poco, dicen: "Qué interés puede tener un festival de mujeres: lo que es importante es que el cine sea bueno o no".

—Sí, seguramente es así. Por cierto en este festival hubo films buenos y menos buenos. El cine es una industria y si las mujeres hacen buenos films, los hombres no van a tener oportunidad de burlarse mucho tiempo. Por lo tanto, este festival es una buena apertura, aunque al comienzo ellos se burlen un poco.

—Actualmente se habla mucho del cine y del rol que en él juegan las mujeres. ¿Ha notado Ud. cambios al respecto? ¿Suceden cosas que hacen, por ejemplo, que las actrices tengan una influencia diferente de la de hace algunos años, o bien las cosas permanecen iguales?

—No, lo que es evidente es que desde que el cine existe,

y aunque haya sido hecho por hombres, es la presencia muy preponderante de las mujeres en los films como heroínas lo que ha generado la verdadera existencia del cine. Desde hace algunos años, las cosas oscilan en el sentido de que las mujeres tienen cada vez menos roles importantes para interpretar; hablo como comediante, puesto que los films están absolutamente reservados a la violencia. Y cuando no están consagrados a la violencia, están consagrados al erotismo. Y allí el lugar de la mujer está absolutamente reducido al estado de objeto. Lo que no sucedía en la gran época del cine americano, por ejemplo.

Es cierto que ahora, cada vez más, las mujeres participan en la creación de films y en muchos otros niveles. Habría sido impensable, hace una decena de años, encontrar mujeres camarógrafas. Siempre hubo scripts, cada vez hay más mujeres montajistas. Y cada vez más mujeres desean ser directoras de cine. No se pueden decir que las cosas les hayan sido facilitadas. Pero entre todas aquellas que desean realizar films,

hay algunas que llegan a ser lo. Algunas que conocemos y otras que no conocemos y que trabajan en 16 mm, cuyos films no son difundidos en los circuitos comerciales.

—¿Ha obtenido Ud. los roles que deseaba o se le ha impuesto un trabajo como mujer-objeto?

—No, yo no diría tanto. Pero es cierto que tengo una situación privilegiada, que algunas actrices todavía tienen. Todos los grandes directores con los cuales he trabajado son personas que me conocen bien y que, en efecto, hacían películas para mí, y elegían los guiones en función del personaje que yo podía interpretar. Ciertamente que estos personajes, en sus vidas, dependían de los hombres. Y tenían esta particularidad de estar listos para la violencia, para cambiar de vida. En "Jules et Jim" por ejemplo, esa mujer que no quiere elegir entre dos hombres; el personaje de Eva que es una mujer que vive de los





—Está el universo de las mujeres y está el universo de los hombres. Los compartimos, aunque nosotras lo vivimos en condiciones diferentes, aunque no tengamos conciencia de ello. Sé que hay algunas mujeres que nos leen en este momento y que deben pensar: "Ellas están completamente locas, es exactamente igual". Pero hay diferencias, preocupaciones, exigencias; incluso fisiológicamente, nuestra vida está ritmada de una manera totalmente diferente, luego las sensaciones se modifican también. Quiero decir que nosotras vivimos al ritmo de la luna, con manifestaciones físicas bien conocidas. Y a lo largo de los siglos se nos ha asignado un cierto lugar en la vida que no satisface a muchas.

—En su opinión, ¿es eso lo que se debería transmitir a través del cine: los ritmos diferentes, las pequeñas cosas?

—Por ejemplo, se ha hablado de las relaciones amorosas, pero siempre desde el punto de vista de los hombres. La relación de las mujeres con la sociedad, lo que ocurre alrededor de ellas, la vida de las mujeres con su cuerpo que es un misterio absolutamente fascinante, incluso si se ha tratado de mostrar todo esto, ha sido a través de los hombres, con sensibilidad masculina. Ha sido pues lo que los hombres han visto sobre las mujeres que han hecho que estos films existieran, pero siempre realizado por los hombres. Estoy segura que una directora de fotografía no filmará jamás un rostro de mujer como un hombre, no verá las mismas cosas. Lo que podrían parecer singularidades a un director de fotografía, a una mujer le parecerá algo muy conocido, o desconocido, o tierno. Creo que si una tiene una cierta paciencia, puede leer rápidamente en el rostro de una mujer. Naturalmente, siempre que no se sucumba a la imagen femenina que los hombres quieren de nosotros, es decir, la imagen de rivales. A partir del momento en que una no se siente en competencia con las otras mujeres, es maravilloso mirarlas y verlas vivir. Incluso aunque ellas nos parezcan muy diferentes a nosotras o aunque vivan de una manera absolutamente inconcebible en relación a nuestra propia vida.

hombres puesto que es una prostituta de lujo, y que sin duda, inconscientemente se venga de ese modo de semejante represión, hasta llegar a la destrucción de otro ser.

En *La Noche*, el personaje, que es una burguesa casada, siente que hay un desgarramiento, una especie de debilitamiento en las relaciones con su marido; siente que él tiene necesidad de otra cosa, pero ella también tiene necesidad de otra cosa. Es decir que mis personajes son siempre lúcidos y han logrado que los periodistas, incluso el público, tengan de mí una imagen particular. Ellos dicen:

"Ud. es una mujer libre o bien una seductora". Es decir que a partir del momento en que una mujer es suficientemente lúcida para adquirir una cierta autonomía y no contentarse con algo preparado de antemano, tal como se imagina que debe ser la vida clásica de las mujeres: o sea, ser educada para cuidar una casa, para cuidar un hombre,

FILMAR Y VER

para tener hijos y ocuparse de ellos; a partir del momento en que ella quiere escapar a este patrón ineluctable, es considerada, ya una devoradora, ya una mujer escandalosa o bien como una pobre despistada, y como no se me ha dado este epíteto de despistada, se me toma por una seductora, por una mujer totalmente peligrosa. Es decir, que las características que quedan muy bien en un personaje masculino no son soportadas por el público cuando las posee un personaje femenino. Hasta el momento, he tenido la suerte de expresar una rebelión que me era personal y que ha crecido con los años. Ahora el cine ha cambiado mucho. Se diría que con este movimiento de liberación de las mujeres, ya sea organizado o intuitivo individualmente por algunas de ellas, ha coincidido un nuevo cine que está basado en relaciones de fuerza y violencia, lo que elimina a las mujeres.

No creo que el poder de

las actrices sea grande en este momento. Y creo que ahora lo importante es que las mujeres hagan films para mostrar un mundo con la mirada de las mujeres.

—Por otra parte, es terrible la situación de la actriz. Actualmente, la única posibilidad para alguien como usted sería expresarse en la creación de una obra personal?

—¡Absolutamente! Es el único medio. Por eso, estoy decidida a hacer un film como directora; me parece la salida natural cuando se tiene la pasión del cine, cuando se tiene curiosidad por la vida y cuando se es profundamente artista, llega un momento en que se siente que para poder expresarse es necesario hacerlo uno mismo, escapando así al silencio o a la tiranía.

—¿Es una casualidad que usted, Jeanne Moreau, tenga deseos de hacer un film? Actualmente, cada vez hay más que mujeres que hacen cosas, que tratan de mostrar el universo de las mujeres. ¿Cree usted que existe eso?

## JORNADAS DE CINE DEL TERCER MUNDO

UNA CHARLA CON  
LAMINE MERBAH

# ARGELIA:

En Buenos Aires, durante los días 20 a 26 de Mayo, el Instituto del Tercer Mundo "Manuel Ugarte", dependiente del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires, realizó la Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo. Allí estuvieron presentes delegados de varios países del Tercer Mundo (Argelia, Cuba, Perú, Panamá, Uruguay, etc.). Entre las actividades desarrolladas, se realizaron Jornadas donde se exhibieron películas de los diversos países concurrentes, se llegaron a Acuerdos Básicos (Similitud de condiciones en que se desarrollan sus actividades los cineastas del Tercer Mundo y las limitaciones técnicas y de todo tipo que genera el imperialismo; identidad de propósitos de descolonización cultural; importancia de intercambio de experiencias en el aprendizaje y docencia del cine de liberación; urgencia de adoptar medidas prácticas que concreten a las resoluciones acordadas en el Primer Encuentro de Cine de Argel), se llegaron a Resoluciones Políticas (denunciar la acción alienante del cine difundido por las empresas cinematográficas imperialistas; apoyar a los países que controlan los medios de información audiovisuales que están al servicio de sus pueblos; solidarización con la lucha de los pueblos de América Latina, Asia y Africa por su definitiva liberación nacional y social; condena de la represión que sufren los trabajadores del cine en algunos países del Tercer Mundo).

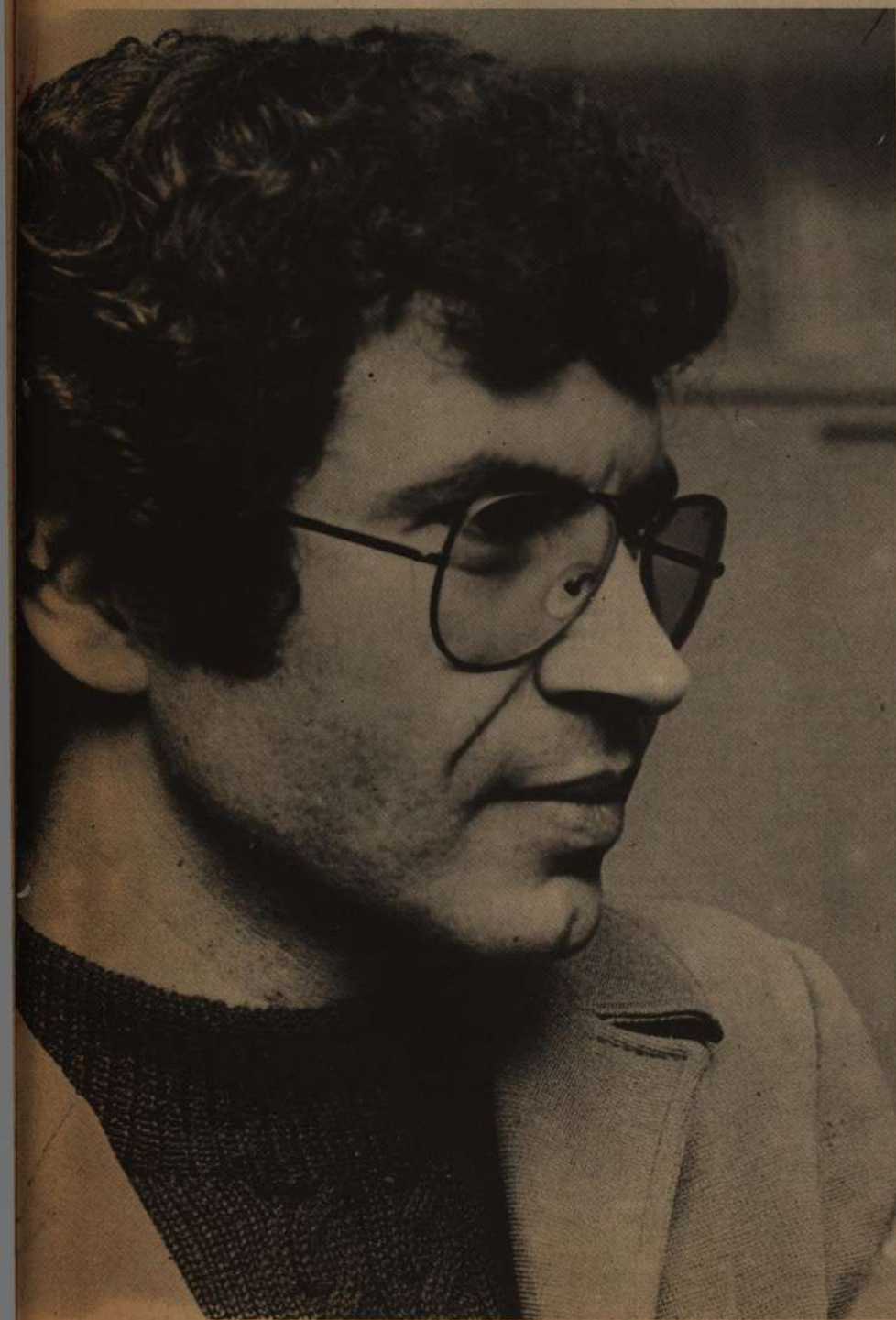
Conjuntamente se llegaron a Resoluciones Institucionales (condiciones de organización, edición de un Boletín de información, búsqueda de la creación de la Federación de Cineastas Latinoamericanos, solicitud a los gobiernos para que concreten convenios de intercambio de técnicos y se establezca un frente común de los mercados rescatados del dominio del cine imperialista).

En el marco de esas reuniones se realizaron las charlas con los representantes de Argelia y Cuba que serían transcribiendo en números sucesivos de FILMAR Y VER.

LAMINE MERBAH, 28 años, argelino, realizador de televisión y de numerosos films documentales (10), ha hecho 4 largometrajes para TV (2 de ellos fueron escritos por él y tratan sobre la guerra de liberación y el papel de la mujer en los procesos de liberación nacional). Además, ha realizado LOS ESPOLIADOS (1972) cuyo tema central es el problema de la tierra. Actualmente ha comenzado a trabajar 2 proyectos. Uno, LOS DESARRAIGADOS, sobre el proble



# CINE Y REVOLUCION



FILMAR Y VER

ma de los nómades, el fenómeno de los pastores en Argelia. El otro, trata EL INMIGRANTE y el problema de la tierra, aquellos que se van a trabajar a Francia para poder ganar dinero con el que compraran tierras a su regreso, pero que para poder llegar a ello deberán proletarizarse, y esta proletarianización permitirá una toma de conciencia; históricamente, este hecho permite, en 1927, la creación del primer partido revolucionario argelino. Estos dos proyectos Lamine Merbah los realizará entre 1974 y 1975, siendo el primero para cine y el segundo para TV.

## SITUACION DEL CINE ARGELINO

El cine argelino está enteramente en manos del estado, en sus 3 sectores: Producción, Distribución y Explotación. Este hecho responde a los objetivos generales de la política nacional, que son en líneas generales: la formación, información y promoción del hombre. Estos principios están dictados, evidentemente, por la historia del pueblo argelino y por el contexto económico, social y cultural en que se vive, y las formas de relación con este contexto, que se define por múltiples factores que son compartidos por la mayor parte de los países del Tercer Mundo.

Sobre el plano económico, es la deformación de ese sector y su dependencia del sistema imperialista mundial.

Sobre el plano social, sigue el criterio actualmente observable en los países en condiciones de subdesarrollo, los problemas de la mujer, la familia, la desnutrición, la desocupación y el analfabetismo.

Sobre el plano cultural, la lucha se da como búsqueda de independencia directa de la cultura occidental y del colonizador, del actual imperialismo.

En el interior de este contexto evolucionamos y realizamos un método de trabajo. Y estos problemas superan el problema subjetivo del hombre y su estructura consiguiente de creador individualista en relación a una obra. Es así que, a través del trabajo colectivo, enfrentamos estos problemas en la unidad de los mismos objetivos.

El método fundamental de nuestro trabajo puede resumirse en la forma siguiente: el cineasta no es un "artista", en el sentido de la expresión burguesa del término, que expresa sentimientos personales, individuales, tratando un problema colectivo, sino que es un trabajador que piensa y analiza un problema colectivo para poder poner en conoci-

## JORNADAS DE CINE DEL TERCER MUNDO



miento al público, y encontrar así una vía de solución al problema.

El grupo de autores que se reúnen bajo estos principios, ha sido denominado por la crítica francesa: DJEDID CINEMA. Y DJEDID es una palabra árabe que quiere decir: nuevo.

### EL DJEDID CINE —SUS AUTORES— SUS OBRAS

Muchos son los cineastas argelinos que forman parte de este grupo, la mayor parte de los nuevos realizadores, y todos parten de un acuerdo básico con los principios arriba citados.

Voy a nombrar sólo los 10 más conocidos y sus respectivas obras: HACHEMI CHERIF que realizó ETTARFA. Ettarfa quiere decir *la sogá*. Y es un film que trata de la alianza entre campesinado y proletariado para ahorrar el latifundio.

MOHAMED BOUMARI que hizo CHARBONNIER (Carbonero). El film cuenta la historia de un carbonero que vive sólo en el bosque y muestra la articulación de dos modos de producción. Ocorre que el carbonero deja de tener trabajo por la llegada del gas y el petróleo. Esto lo lleva a tener que buscar un nuevo trabajo. Hace artesanía pero esto no le da para vivir. Estos hechos desnudan los contornos de este hombre, muy religioso, muy impregnado de viejas ideas, que no acepta que su mujer se saque el velo y trabaje en una fábrica. Pero, poco a poco, va entendiendo. Y así, busca trabajo y se proletariza.

MOHAMED IFTICENE que realizó SANG DE L'EXIL (Sangre del Exilio). Trata de la emigración y la lucha de liberación del pueblo argelino, mostrando que no se trata de una lucha de un pueblo contra otro pueblo sino de un pueblo contra su dominador.

MOHAMED CHOUIK que filmó EMBOUCHURE (Delta). La lucha de un pescador que, por pescar en el río, entra en conflicto con un gran propietario terrateniente que llega a hacer un dique para que el pescador no pesque más y, de ese modo, hambrearlo.

MOUSSA HADDAD que rodó SAF SAF. Saf Saf es el nombre de un árbol. El film cuenta la lucha de los paisanos contra la naturaleza y la gran propiedad latifundista, a través de la historia de un campesino que quiere cavar un pozo, y debe enfrentarse con las dificultades, necesita medios, pero el sistema latifundista lo ha mantenido amaestrado, él no los tiene. Y sólo porque está la solidaridad de los otros puede llegar a hacerlo.

AZIZ TOLBI que realizó NOVA. Historia de una muchacha en una población que sufre la dominación colonial y la explotación feudal. Y muestra la interconexión, la relación de unidad, de estas dos formas de sojuzgación.

Y... bueno, yo: LAMINE MERBAH que hice LES SPOLIATEURS (Los Explotadores). Una película que hace la descripción de los mecanismos de explotación de la tierra, y lo hace minuciosamente, a través de la historia de un pequeño campesino de un sistema que muestra la formación social argelina durante la época de la colonización.

Es un poco el resumen de todos los otros films que tratan el tema de la tierra. Muestra como las instancias de la formación social son estructuradas de tal manera que puedan funcionar siempre en el sentido de la disposición de los pequeños campesinos y en beneficio de los grandes propietarios. El film, finalmente, expone el problema que está en el comienzo de la puesta en cuestión del sistema del modo de producción de Argelia. Es decir: la necesidad de una revolución agraria.

### COHERENCIA DE "EL DJEDID CINE"

El análisis de la realidad que hacemos es el mismo. Un análisis objetivo, científico. Que, de forma general, utiliza los mismos instrumentos de investigación. Y donde hay sólo, quizá, pequeñas diferencias en la forma de exponer las cosas, los resultados de los análisis. Y esto, ya tiene que ver con la persona-

lidad de cada cineasta y sus experiencias frente a la vida.

### ACERCA DE LA PRODUCCION

En Argelia se producen alrededor de 6 largometrajes por año y 10 ó 15 cortos. Estas no son cifras absolutas. De cualquier manera, es bueno tener en cuenta que la industria cinematográfica argelina es reciente. Comenzó en el 64. Y en su origen no había ni infraestructura de producción ni cuadros de cineastas formados. Pero, al mismo tiempo, la idea inicial fue hacer un cine de preocupación socio-económica directa. Y se pensó en la ruptura con el cine. Es decir: con el cine imperialista y colonialista. Y si bien definir la ideología del film es difuso, podemos distinguir un cine imperialista, colonialista, de un cine positivo, del cual dan prueba todos los films realizados por los cineastas progresistas del mundo, que rompe con los métodos de producción y con la concepción hollywoodiana del cine.

### CINE E IDEOLOGIA

El cine imperialista es un cine que vinculiza la ideología imperialista. Y la manera de funcionamiento de la ideología en el film no se expresa sólo explícitamente. La función es, sobre todo, implícita. Esto lo podemos captar haciendo un análisis estructural del film.

En este sentido, la estructura misma del cine hollywoodiano es una estructura reaccionaria. Siempre. Nosotros no aspiramos ni a este cine ni al que se le opone, como por ejemplo el underground, si bien sostenemos todo cine que rompe con el cine hollywoodiano como el underground, el free cinema, el jeune cinema, etcétera. Este tipo de cine no tiene sentido en nuestra realidad. Por eso nuestra estética tiende a reflejar la realidad cotidiana. Y para esta búsqueda, comenzamos por desmitificar esa misma realidad. Sacamos el velo que constituye la ideología, y que hasta este momento fue difundida a través de los canales

FILMAR Y VER



de la burguesía. Para lograrlo realizamos un análisis objetivo, científico, estructural e histórico de los problemas.

El resultado final, en nuestro trabajo, en el cine, es la ilustración de los conceptos teóricos. Los problemas son muy concretos porque, en cada paso del análisis concreto, encontramos que la ideología colonialista-imperialista fue muy eficaz en el dominio artístico. Y esa ideología está presente en el comportamiento individual, en las maneras de pensar, sentir, etcétera. Está presente en las formas. En la arquitectura colonial que heredamos, sobre todo, en las grandes ciudades. Está presente en todos los productos industriales y culturales que continuamos importando. Y sigue presente en todo el trabajo pseudocientífico realizado durante la colonización. En el interior de los dominios artísticos y de las ciencias sociales —sociología, etnología, antropología, etc.— hay una eficaz penetración ideológica cuyo objetivo, consciente o inconsciente, era la despersonalización del argelino para su rápida asimilación y su efectiva explotación. Es por eso que hablamos de nuestro cine como un cine que se opone a esa ideología y, por lo tanto, es un cine de descolonización y de liberación. En este sentido, encontramos una paridad de problemas en los países del Tercer Mundo. Por eso, ese cine del Tercer Mundo debe unirse ya que sus objetivos son los mismos: liberación de los pueblos de la dominación colonialista e imperialista. Y las palabras colonialismo, neocolonialismo e imperialismo no son slogans sino conceptos dirigidos que remiten a realidades bien concretas. ¿Un ejemplo de este cine? La película: *El Coraje del Pueblo* del boliviano Sanjines.

## EXHIBICION

En Argelia hay 350 salas cinematográficas comerciales de 35 milímetros y de las localidades en la capital va de unas 100 salas de 16 milímetros. El precio dólar a poco más de medio dólar, y en el interior del país, medio dólar.

FILMAR Y VER

Todas las salas e<sup>st</sup> nacionalizadas. Y en las ciudades el público es realmente grande. Sobre todo después de la Revolución, que reunió a los grupos campesinos. Esto hace que los problemas de formación estén más y más presentes.

Problemas de formación política, cuestión fundamental para los cuadros de animadores y activistas, pero, también, problemas de ritmo de producción cinematográfica, en tanto no alcanza a cubrir las necesidades. La solución, en este caso, consiste en crear un mercado de intercambio con los países del Tercer Mundo y, de este modo, llenar las lagunas de exhibición. Esto ya se ha comenzado a hacer después del Primer Encuentro de Realizadores del Tercer Mundo y va a desarrollarse aún más ampliamente. En otro campo, tenemos los Cine-Móvil, cines omnibus —adecuados con aparatos para la exhibición— que van de pueblo en pueblo y pasan films seleccionados, muy elegidos, que son proyectados entre los campesinos y seguidos de debates. También, el Comité de Voluntarios de la Revolución Agraria, dentro de cuadros de actividad y animación cultural, hace proyecciones y debates en cooperativas agrícolas. Por televisión, el programa TV Cine Club proyecta films elegidos y seguidos de debates abiertos al público.

## LA CENSURA

Está regida por el principio que sostiene la política general del país: formación, información y promoción de nuestro pueblo, contra la alineación, la esterilidad del arte por el arte, contra los análisis tendenciosos. Estos son los principios básicos que fundamentan la censura argelina y que buscan sostener los principios nacionales.

## ACERCA DE LA PRACTICA

Ya hable de la oposición: "artista" trabajador. Y que "artista" expresa, indica, sentimientos personales, mientras que el trabajador aborda colectivamente problemas colectivos. Esto yo lo he observado haciendo films. En Los expo-

lidores. En él no se presenta el problema del autor porque es, simplemente, la ilustración de un análisis teórico. Es y no es un film de autor. Para *Los Desarraigados* parti de una tesis de doctorado sobre los problemas de una zona de Argelia. Luego introduje elementos de análisis sociológicos. Para los sucesos integré una relación dialéctica: hice una reforma del relato y le impuse una forma nueva. En nuestro cine intentamos romper la linealidad, una linealidad que no adoptamos si no es necesaria, en tanto que el cine hollywoodiano la necesita imperiosamente. Y detrás de esa linealidad se esconde una filosofía evolucionista; en tanto nosotros ponemos en evidencia una filosofía estructural y dialéctica. En mis films yo explico elemento por elemento: qué define un comportamiento, la actitud de un personaje, en cada instante. No sé cual es la duración del conjunto y no me importa. Lo que quiere es hacer un análisis explicativo del personaje y los fenómenos. Para ello lo hago moverse en el interior del problema preguntándome y tratando aclarar cada una de las causas de su condición actual, por ejemplo: por qué es desocupado esto me lleva a preguntarme: por qué es alfabeto, etcétera. Todos los elementos se imbrican, todos los elementos intervienen. Este mismo cuestionamiento muestra que es imposible contar una historia lineal. Una historia lineal es un montaje (decoupage) tendencioso. Y aquí la racionalidad cartesiana está unida a la burguesía nacional, al capitalismo, a la ciencia evolucionista, y cae de pleno en la ideología burguesa.

## DECLARACION FINAL

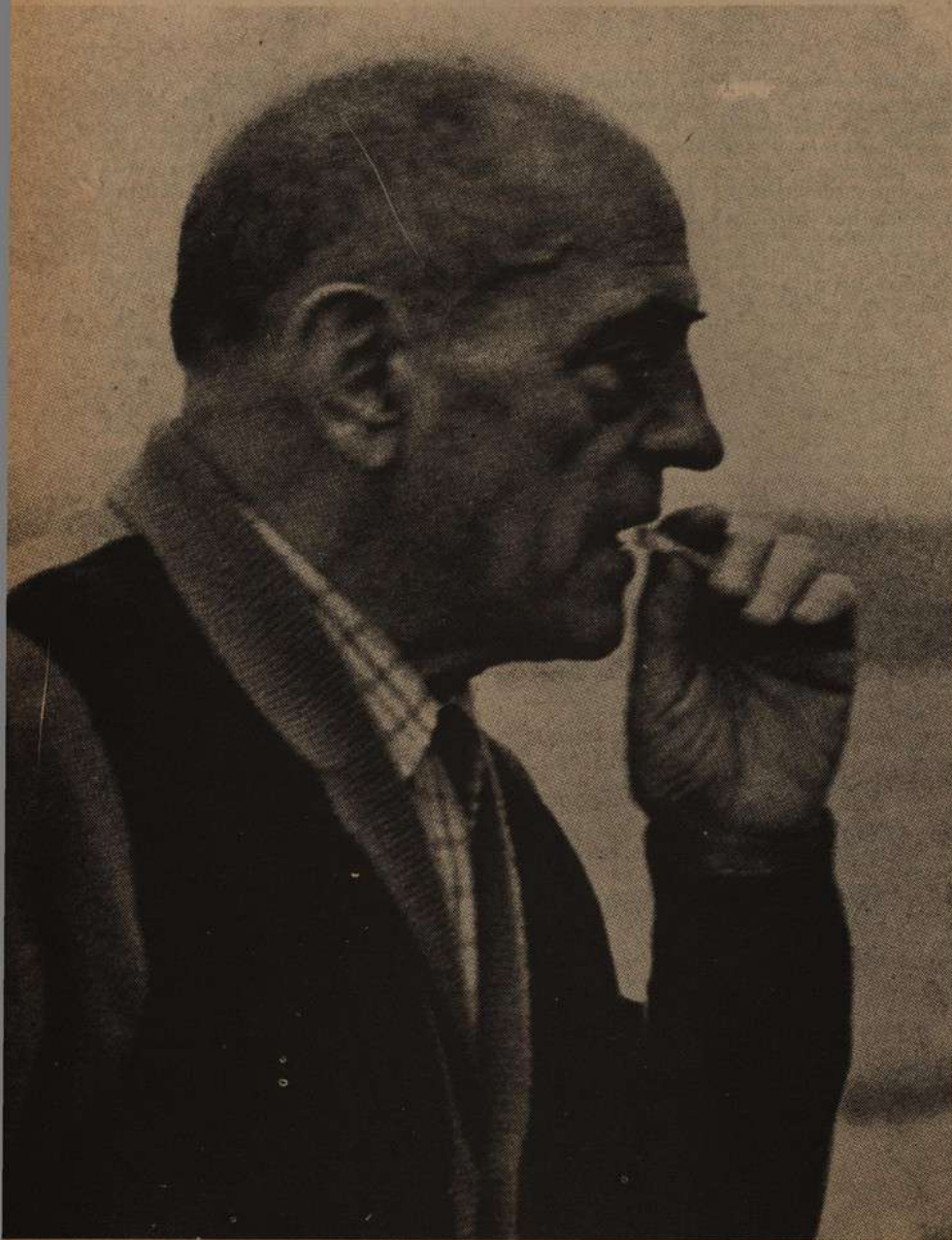
Hago un llamado a los cineastas progresista del mundo entero para que contribuyan de una manera reflexiva y concreta a reforzar la lucha anticolonialista tomando medidas en el sentido de la liberación del cine, haciendo films que se preocupen de la liberación del público.

Conceptos registrados por M. S. H.

# LUIS BUNUEL

"Nací el 22 de febrero de 1900, en Calanda, un pueblo de la provincia de Teruel, España (...).

Mi infancia se deslizó en una atmósfera casi medieval (como casi todas las provincias españolas) entre mi pueblo natal y Zaragoza. Creo necesario decir (ya que esto explica en parte mi



- 1926 **Mauprat** (Francia). Director: Jean Epstein; asistente 2º, Luis Buñuel.
- 1927 **La Sirène des tropiques** (Francia). Dirección: Henri Etievant y Marius Nalpas; asistente 2º: Luis Buñuel.
- 1928 **La chute de la maison Usher** (La caída de la casa Usher) (Francia), basada en el relato homónimo, en *El retrato oval* y otros cuentos de E. A. Poe. Director: Jean Epstein. Asistente: Luis Buñuel.
- 1928 **El mundo por diez céntimos** (Proyecto). Guión: Ramón Gómez de la Serna. Cortometraje para ser dirigido por Luis Buñuel.
- 1929 **Un chien andalou** (Un perro andaluz) (Francia), Cortometraje (17'). Argumento: Luis Buñuel y Salvador Dalí; guión, montaje y dirección: Buñuel; intérpretes: Buñuel, Pierre Batcheff, Salvador Dalí.
- 1930 **L'Age d'or** (La edad de oro, Francia). Arg., guión, mont. y direc.: Luis Buñuel. Intérp.: Lya Lys, Gaston Modot, Pierre Prévart.
- 1930 **Contrato con la MGM**, cancelado después de 4 meses en Hollywood.
- 1932 **Las hurdes - Tierra sin pan** (España). Arg.: Luis Buñuel, inspirado en Maurice Legendre; comentario: Buñuel y Pierre Unik; mont. y direc.: Buñuel.
- 1933 **Les hauts de hurlévent** (Proyecto). Arg. de Luis Buñuel, Pierre Unik y Georges Sadoul, sobre *Wuthering Heights* (Cumbres borrascosas) de Emily Bronte. Realizada en 1953.
- 1933, 1934: Doblajes para Paramount en París.
- 1935 **Don Quintín el amargado** (España). Productor ejecutivo y supervisor: Luis Buñuel; arg. y guión: Eduardo Ugarte y Buñuel; direc.: Buñuel. Intérp.: Alfonso Muñoz, Ana María Custodio, Luisita Esteso.
- 1935 **La hija de Juan Simón** (España). Prod. ej. y sup.: Luis Buñuel; direc.: Buñuel (entre otros). Intérp.: Angelillo, Pilar Muñoz, Carmen Amaya (y Luis Buñuel cantando en la cárcel).
- 1936 **¿Quién me quiere a mí?** (España). Prod. ej. y sup.: Luis Buñuel; guión: E. Ugarte y Buñuel; direc.: José Luis Sáenz de Heredia.
- 1936 **¡Centinela alerta!** (España). Prod. ej. y sup.: Luis Buñuel; guión: E. Ugarte y Buñuel; direc.: Jean Gremillon y Luis Buñuel (ambos anónimamente). Intérp.: Angelillo, Ana María Custodio, Luis Heredia (Buñuel dobló a un baturro).
- 1937 **Espagne 1937** (España leal en armas) (España y Francia). Documental de 40'. Material aportado por Luis Buñuel. Sup. y coment. (con Pierre Unik): Luis Buñuel.
- 1938 **Proyectos de dos films en Hollywood sobre España en guerra**. Debía supervisarlos Luis Buñuel.
- 1939 **Triumph of will** (USA). Dir., mont.: Luis Buñuel, resumiendo en montaje alternado *El triunfo de la voluntad*,

modesto trabajo posterior) que los dos sentimientos básicos de mi niñez, que permanecieron dentro de mí hasta la adolescencia, fueron el de un profundo erotismo, al principio sublimado por una gran fe religiosa, y después la perfecta conciencia de la muerte. Sería muy arduo analizar las razones. Bas-

te decir que yo no podía ser una excepción entre mis compatriotas, ya que ésta es una característica muy española, y nuestro arte, exponente del espíritu español, está impregnado de estos dos sentimientos. La última guerra civil, peculiar y feroz como ninguna, lo explicó duramente". Así escribió Luis

Buñuel su autobiografía para el Museo de Arte de Nueva York. J. Francisco Aranda la transcribe en su excelente **Biografía Crítica** del gran realizador español. Del mismo volumen se condensó la filmografía de Buñuel, la más completa que se conoce, que se publica a continuación.

- de Leni Riefenstahl (1938) y **Bautismo de fuego** (1939) de Hans Bertram.
- 1939, 1943 Supervisión de doblajes, traducción y adaptación en decenas de documentales culturales en el Museum of Modern Art, New York.
- 1944 Proyecto de film surrealista de Man Ray y Luis Buñuel. Hollywood: **THE SEWR OF LOS ANGELES**.
- 1944, 1945 Doblajes para la Warner Bros. Hollywood.
- 1945 **The beast with five fingers** (La bestia de 5 dedos) (USA). Arg.: una secuencia planificada por Luis Buñuel; dir.: Robert Florey; intérp.: Peter Lorre.
- 1946 **Ilegible, hijo de flauta**. Proyecto. Guión de Luis Buñuel y Juan Larrea.
- 1946 **La casa de Bernarda Alba**. Proyecto basado en la pieza de García Lorca, para ser escrito y dirigido por Luis Buñuel.
- 1946 **Gran Casino** (Tampico) (México). Direc.: Luis Buñuel; intérp.: Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Barba.
- 1949 **El gran calavera** (México). Direc.: Luis Buñuel; intérp.: Fernando Soler, Charito Granados, Rubén Rojo, Andrés Soler.
- 1950 **Los olvidados** (México). Arg. y guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza; direc.: Buñuel; intérp.: Alfonso Mejía, Estela India, Miguel Inclán. (Premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes, 1951, del Jurado Oficial y FIPRESCI al conjunto de su obra).
- 1950 **Susana** (Demonio y Carne) (México). Direc.: Luis Buñuel; intérp.: Rosita Quintana, Víctor Manuel Mendoza, Fernando Soler.
- 1951 **La hija del engaño** (Don Quintín el amargado) (México). Direc.: Luis Buñuel; intérp.: Fernando Soler, Rubén Rojo, Alicia Caro.
- 1951 **Cuando los hijos nos juzgan** (Una mujer sin amor) (México). Direc.: Luis Buñuel; intérp.: Julio Villarreal, Rosario Granados, Tito Junco, Xavier Loya.
- 1951 **Subida al cielo** (México). Guión y direc.: Luis Buñuel; intérp.: Lidia Prado, Esteban Márquez, Carmelita González.
- 1952 **El bruto** (México). Arg. y guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza; direc.: Buñuel; intérp.: Katy Jurado, Pedro Armendáriz, Andrés Soler, Rosita Arenas.
- 1952 **Las aventuras de Robinson Crusoe** (Adventures of Robinson Crusoe) (México y USA). Guión: Luis Buñuel y Felipe Roll; diálogos y direc.: Buñuel; intérp.: Dan O'Herlihy, James Fernández, Felipe Alba.
- 1952 **El** (México). Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza; direc.: Buñuel; intérp.: Arturo de Córdoba, Delia Garcés, Luis Beristain.
- 1953 **Abismos de pasión** (Ver proyecto 1933). Adapt.: Luis Buñuel, Julio Alejandro y Arduino Mauvri; direc.: Buñuel; intérp.: Jorge Mistral, Irasema Dilian, Emilia Prado, Ernesto Alonso.
- 1953 **La ilusión viaja en tranvía** (México). Arg. y guión: Luis Buñuel, José Revueltas, Mauricio de la Serna, sobre una historia del último; direc.: Buñuel; intérp.: Lilia Prado, Carlos Navarro, Agustín Isonza, Miguel Manzano.
- 1954 **El río y la muerte** (México). Adapt. y guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza; direc.: Buñuel; intérp.: Columba Dominguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero.
- 1955 **Ensayo de un crimen** (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz) (México). Guión: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte Pagés; direc.: Buñuel; intérp.: Miroslava Stern, Ernesto Alonso, Ariadna Welter.
- 1955 **Cela s'appelle l'aurore** (Francia). Guión: Luis Buñuel y Jean Ferry; direc.: Buñuel; intérp.: Georges Marchal, Lucia Bosé, Gianni Expósito, Julien Bertheau.
- 1956 **La mort en ce jardin** (La muerte en este jardín) (México y Francia). Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Raymond Queneau; direc.: Buñuel; intérp.: Georges Marchal, Simone Signoret, Charles Vanel, Michel Piccoli.
- 1957 **La femme et le pantin**. Proyecto, basado en la novela de Pierre Louys, luego pasado a Julien Duvivier. Therese Etienne. Proyecto, basado en la novela de Joseph Knittel. **Los naufragos de la calle Providencia**. Proyecto. Film de forma surrealista escrito en 1952-54. Véase **El ángel exterminador**, 1962.
- 1958 **Nazarín** (México). Adapt. y guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro; direc.: Buñuel; intérp.: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo. (Gran Premio Internacional del Festival de Cannes, 1959; Premio André Bazin, en el Festival de Acapulco).
- 1959 **Los seres queridos** (The Loved One). Proyecto, basado en la novela homónima de Evelyn Waugh. Adapt. y diál.: Luis Buñuel y Hugo Botler; direc.: Buñuel; entre los actores estaba previsto Alec Guinness.
- 1959 **Los embicidos** (La fiebre monte a EL Pao) (Francia y México). Adapt. y guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Charles Dorat, Louis Sapin y Henri Castillon; direc.: Buñuel; intérp.: Gérard Philippe, Maria Félix, Jean Servais.
- 1960 **La joven** (The young One) (México y USA). Arg. y guión: Luis Buñuel y H. B. Addis (Hugo Botler), basado en la novela "Travellin'man", de Peter Mathieson; dir.: Luis Buñuel; intérp.: Zachary Scott, Bernie Hamilton, Kay Meersman.
- 1961 **Viridiana** (España). Arg., guión (con Julio Alejandro) y direc.: Luis Buñuel; intérp.: Francisco Rabal, Silvia Pinal, Fernando Rey, Margarita Lozano. (Gran Premio Palme D'Or en Cannes 1961, id., Sociedad de Escritores de Cine, entre otros).
- 1962 **El ángel exterminador** (México y Madrid). Arg.: Luis Buñuel, basado en una pieza de José Bergamín "Los naufragos de la calle Providencia"; diál. y guión: Buñuel y Alcoriza; direc.: Buñuel; intérp.: Sylvia Pinal, Jacqueline Andere, José Baviera.
- 1963 **Le journal d'une femme de chambre** (Diario de una camarera) (Francia). Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, basado en la novela de Octave Mirbeau; direc.: Buñuel; intérp.: Jeanne Moreau, Georges Géret, Michel Piccoli, Jean Ozenne.
- 1964 **Llanto por un bandido** (España). Direc.: Carlos Saura; intérp.: Francisco Rabal, Lea Massari, Luis Buñuel en el papel del verdugo. **Calanda**. Proyecto de film sobre la Semana Santa en Calanda. Sin guión. Realizada en 1965 por Juan Luis Buñuel. **Cuatro misterios**. Proyecto (México y España). Basado en cuentos de Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Jensen y Buñuel. Guión y direc.: Buñuel. **En este pueblo no hay ladrones**. Guión y direc.: Alberto Isaac; intérp.: Julián Pastor, Graciela Enriquez y Luis Buñuel en el papel del cura.
- 1965 **Simón del desierto** (México). Arg. y guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro; direc.: Buñuel; intérp.: Claudio Brook, Sylvia Pinal, Hortensia Santovena.
- 1965 **El monje**. Luis Buñuel comienza a trabajar en el guión junto a Jean-Claude Carrière (luego fue filmada por Ado Kyrou).
- 1966 **Belle de jour** (Francia). Guión: Luis Buñuel y J. C. Carrière, sobre novela de Joseph Kessel; direc.: Buñuel; intérp.: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page, Francisco Rabal, Pierre Clementi. (Gran Premio León de San Marcos y Premio de la Crítica en el Festival de Venecia 1967).
- 1969 **La voie lactée** (La vía láctea) (Francia e Italia). Arg., guión, diál., arreglos sonoros y direc.: Luis Buñuel; intérp.: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob, Bernard Verley, Francois Maistre, Julien Bertheau.
- 1969 **Tristana** (Gallos querían cantar...) (España, Francia e Italia). Adapt., diál. y guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro, sobre la novela de Pérez Galdós; direc.: Buñuel; intérp.: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Jesús Fernández, Antonio Ferrandis.
- 1972 **Le charme discret de la bourgeoisie** (El discreto encanto de la burguesía) (Francia). Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière; direc.: Buñuel; intérp.: Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Bulle Ogier, Jean-Pierre Cassel, Paul Frankeur, Michel Piccoli, Julien Bertheau, Muni.

# LO QUE SE ESTRENA

Largometrajes presentados comercialmente en Buenos Aires entre el 1° de enero y el 28 de febrero, omitidos en el N° 7 de F & V

- SLAUGHTER** (Sloter líquida a la mafia), USA, 1972, de Jack Starret, con Jim Brown, Camerón Mitchell, Stella Stevens. (Lorca; Alfa; 28. 2. 74).
- SNOOPY, COME HOME** (snoopy, vuelve a casa), USA, 1972, de Bill Meléndez; dibujos animados. (MF; Losuar; 28. 2. 74).
- STANZA 17-17, PALAZZO DELLE TASSE, UFFICIO ISPOSTE** (A poner el cuerpo, muchachos!), Italia, 1970, de Michele Lupo, con Ugo Tognazzi, Philippe Leroy, Lionel Stander. (Imperial; Gran Rex y Premier; 28. 2. 74).
- SUNA NO KAORI** (La noche de la gaviota, Japón, 1968, de Katsuki Iwauchi, con Mie Hama, Jim Hakayama, Natsuko Kahara. (Orbe show; Ideal y Grand Spléndid; 24. 1. 74).
- SUR LA ROUTE DE SALINA/QUANDO IL SOLE SCOTTA** (Amantes fraternales), Francia/Italia, 1969, de Georges Lautner, con Mimsy Farmer, Rita Haywoorth, Robert Walker. (CIA; Premier; 14. 2. 74).
- TINERETE FARA BATRINETE** (El príncipe azul), Rumania, 1969, de Elizabeta Bostan, con Ana Szeles, Mircea Breazu, Carmen Stanescu (Glori-Art; Alfíl; 1. 1. 74).
- ULTIMO TANGO A ZAGAROL** (Ultimo tango en Roma), Italia, 1973, de Nando Cicero, con Franco Franchi, Martine Beswick, Gina Rovere. (Distribfilms; Normandie; 21. 2. 74).
- UNA MUJER... UN PUEBLO...** Argentina, 1970, de Carlos Luis Serrano; documental de montaje. (Norma; Renacimiento y Lorange; 28. 2. 74).
- UNE JOURNEE BIEN REMPLIE/UNA GIORNATA SPESA BENE** (Un día bien empleado), Francia/Italia, 1972, de Jean-Louis Trintignat, con Jacques Dufilho, Vittorio Caprioli, André Falcón. (MF; Alfa y Lorena; 21. 2. 74).
- UZ ZASE SKACU PRES KALUZE** (Saltando los charcos), Checoslovaquia, 1970, de Karel Kachyna, con Vladimír Dlouhy, Zdenka Hadrboľcová, Lubos Vraspir. (Artkino; Ideal y Grand Spléndid; 14. 2. 74).
- VALERIA DENTRO E FUORI** (Con la tentación en la piel), Italia, 1972, de Brunello Rondi, con Bárbara Bouchet, Pier Paolo Capponi, Claudio Gora. (Pel-Méx; Trocadero; 17. 1. 74).
- THE VAMPIRE LOVERS/IDEM** (Amores de vampiros), Gran Bretaña/USA, 1970, de Roy Ward Baker, con Ingrid Pitt, Peter Cushing, Pippa Steele. (Lorca; Paramount y Lorca; 30. 1. 74.)
- VOGILIAMO I COLONNELLI** (Queremos los Coroneles), Italia, 1973, de Mario Monicelli, con Ugo Tognazzi, Francois Périer, Carla Tató. (Glori-Art; Opera; 24. 1. 74).
- WESTERWORLD** (Oestelandia —El mundo de los robots asesinos—), USA 1972, de Michael Critchton, con Yul Brynner, Richard Benjamin, James Brolin. (MF; Atlas y Gaumont; 14. 2. 74).
- WHITE LIGHTNING** (El hombre que vino a matar), USA, 1972, de Joseph Sargent, con Burt Reynolds, Jennifer Billingsley, Ned Beatty. (AU; Normandie; 1. 1. 74).
- WICKED, WICKED** (Asesino, asesino), USA, 1973, de Richard L. Bare, con David Bailey, Madeleine Sherwood, Randolph Roberts. (MF; Capitol y Plaza; 28. 2. 74).
- Largometrajes presentados comercialmente en Buenos Aires entre el 1º de marzo y el 30 de abril de 1974.
- ALONG CAME A SPIDER** (La telaraña humana), USA, 1970, de Lee H. Katzin, con Suzanne Pleshette, Ed. Nelson, Andrew Prine (MF; Suipacha; 15. 3. 74).
- AMERICAN GRAFFITI** (Américan Graffiti - Locura de verano), USA, 1973, de George Lucas, con Richard Dreyfuss, Ronny Howard, Paul Le Mat (CIC; Luxor y Lorena; 7. 3. 74).
- AMOR DE CIELO Y TIERRA**, Formosa, 1972, film asiático basado en "Juan Sebastián Gaviota", del que se desconocen director, intérpretes y título original (sin distribuidora; Colegio del Salvador; 19. 4. 74).
- ANCHE GLI ANGELI MANGIANO FAGIOLI/TAMBIEN LOS ANGELES COMEN JUDIAS/LES ANGES MANGENT AUSSI DES FAYOTS** (Los ángeles también comen porotos), Italia/España/Francia, 1973, de E. B. Clucher —Enzo Barboni—, con Giuliano Gemma, Bud Spencer, Riccardo Pizzuti (MF; Alfa; 18. 4. 74).
- ANI OHEV OTACH ROSA** (Rosa, te amo), Israel, 1971, de Mosche Mizrahi, con Michal Bat-Adam, Gabi Oterman, Yosef Shiloah (Sagitario; Broadway; 10. 4. 74).
- BAD COMPANY** (Mala compañía), USA 1972, de Robert Benton, con Jeff Bridges, Barry Brown, Jim Davis (CIC; Lorange; 20. 3. 74).
- THE BAREFOOT EXECUTIVE** (El ejecutivo muy mono), USA, 1970, de Robert Butler, con Kurt Russell, Heather North, Joe Flynn (MF; Ambassador y Los Angeles; 4. 4. 74).
- BIG ZAPPER** (Me llaman Big Zapper —Operación volteada—) Gran Bretaña, 1973, de Lindsay Shonteff, con Linda Marlowe, Richard Monette, Gary Hope (Imperial; Normandie; 18. 4. 74).
- BLOODY FIGHT** (Lucha sangrienta de vida o muerte), China, 1970, de Wu Tien Chi, con Ya Pi Lao, Liu Len Ying, Lin Shen (CIC; Renacimiento; 24. 4. 74).
- BOCCACCIO** (Las noches de Boccaccio), Italia/Francia, 1971, de Bruno Corbucci, con Alighiero Noschese, Enrico Montesano, Sylva Koscina (CW; Adán; 18. 4. 74).
- EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES**, Argentina, 1968-69, de Gerardo Vallejo; film semi-documental (Grupo Cine Liberación; Lorca; 10. 4. 74).
- CARI GENITORI/LE CHER PARENT** (Queridos padres), Italia/Francia, 1972, de Enrico María Salerno, con Florinda Bolkan, María Schneider, Catherine Spaak (Glori-Art; Ideal y Grand Spléndid; 24. 4. 74).
- CARRY ON UP THE JUNGLE** (Cuidado con la selva), Gran Bretaña, 1970, de Gerald Thomas, con Frankie Howard, Sidney James, Charles Hawtrey (CIC; Mignón; 28. 3. 74).
- LA CASA DE LAS PALOMAS —PERVERSION— UN SOLO GRANDE AMORE** (La seducción), España/Italia, 1971, de Claudio Guerrín Hill, con Lucía Bosé, Ornella Mutti, Glen Lee, Luis Dávila (Pel-Mex; Trocadero; 7. 3. 74).



- LA CIVILIZACION ESTA HACIENDO MASA Y NO DEJA OIR**, Argentina, 1973, de Julio Ludueña, con Irma Brandeman, Carlos del Burgo, Juanita Bullrich (CAM; Loire; 24. 4. 74).
- CLEOPATRA JONES** (idem), USA, 1973, de Jack Starret, con Tamara Dobson, Bernie Casey, Shelley Winters (CW; Ideal y Alfíl; 18. 4. 74).
- CLINICA CON MUSICA**, Argentina, 1973-74, de Francisco Guerrero, con Martha Bianchi, Carlos Perciavalle, Antonio Gasalla (Pel-Mex Iguazú; 4. 4. 74).
- LA COSA BUFFA/L'ENTERREE VIVANTE** (Intimidades de una pareja virgen), Italia/Francia, 1972, de Aldo Lado, con Ottavia Piccolo, Gianni Morandi, Dominique Darel (Distrifilms; Adán; 4. 4. 74).
- CRIMEN EN HOTEL ALOJAMIENTO**, Argentina, 1973, de Leo Fleider, con Ricardo Morán, Mimi Pons, Augusto Codecá (Pel-Mex Monumental; 14. 3. 74).
- DAGMAR'S HOT PANTS, INC./IDEM** (Compañeras de la noche en Dinamarca), Dinamarca/USA, 1971, de Gustav Wiklund, con Diana Kjaer, Robert Strauss, Anne Grete (Lorca; Iguazú; 7. 3. 74).
- IL DECAMERONE PROIBITO** (Super Decameron 3), Italia, 1972, de Carlo Infascelli, con Gabriella Giorgelli, Malisa Longo, Dado Crostarosa (Norma; Iguazú; 24. 4. 74).
- DEFENSE DE SAVOIR/L'UOMO IN BASSO A DESTRA NELLA FOTOGRAFIA o NE VISTO NE PRESO** (La verdad prohibida), Francia/Italia, 1973, de Nadine Marquand-Trintignat, con Jean-Louis Trintignat, Michel Bouquet, Bernardette Lafont (MF; Luxor y Lorena; 28. 3. 74).
- IL DELITTO MATTEOTTI** (El delito Matteotti), Italia, 1973, de Florestano Vancini, con Franco Nero, Mario Adorf, Vittorio De Sica (Transocean; Ocean y Libertador; 18. 4. 74).
- LA DERNIERE BOURREE A PARIS/?** (Después del último tango), Francia/Italia, 1973, de Raoul André, con Francis Blance, Michel Galabré, Paul Préboist (Transocean; Paramount y Libertador), 28. 3. 74).
- DILLINGER** (idem), USA, 1973, de John Milius, con Warren Oates, Cloris Leachman, Ben Johnson (Lorca; Ocean; 24. 4. 74).
- DIRTY LITTLE BILLY** (Billy, el asqueroso), USA, 1973, de Stan Dragoti, con Michael J. Pollard, Lee Purcell, Richard Evans (CW; Normandie; 7. 3. 74).
- THE DON IS DEAD** (El Don ha muerto), USA, 1973, de Richard Fleischer, con Anthony Quinn, Frederic Forrest, Robert Foster (CIC; Iguazú y Losuar; 21. 3. 74).
- DON JUAN 73 / UNA DONNA COME ME** (Si Don Juan fuese mujer...), Francia/Italia, 1972, de Roger Vadim, con Brigitte Bardot, Maurice Ronet, Mathieu Carrière (Talar; Opera y Alfíl; 7. 3. 74).
- ER PIU —STORIA D'AMORE E DI COLTELLO—** (Historia de amor y de cuchillo), Italia, 1971, de Sergio Corbucci, con Adriano Celentano, Claudia Mori, Rómulo Valli (Cinetel; Ideal y Alfíl; 4. 4. 74).
- FIST TO FIST** (El vengador de Shantung contra los siete tigres), China, 1977, de Jimmy L. Pascual, con Henry Yue Young, Ofelia Yu Wei, Wong Chong Soon (Cinetel; Electric; 17.4.74).
- LA FLOR DE LA MAFIA**, Argentina, 1973, de Hugo Moser, con Zulma Faiad, Federico Luppi, Susana Freyre (ASF; Embassador; 21. 3. 74).
- FRAU WIRTIN BLAST AUCH GERN TROMPETE/IDEM/?** (A la muchacha le gustaba tocar la trompeta), Alemania Occidental/Austria/Italia, 1970, de Franz Antel, con Terry Torday, Glenn Saxon, Harald Leipnitz (CIA; Ocean; 11. 4. 74).
- LE GRAND BAZAR** (Cinco locos en el supermercado), Francia, 1973, de Claude Zidi, con Les Charlots, Michel Galabré, Michel Serrault (CIA; Sarmiento y Callao; 10. 4. 74).
- THE HERO** (El boxeador de Shanghai), China, 1977, de Wang Hung Chang, con Wang Yu, Chiao Chiao (Cenit; Arizona; 28. 3. 74).
- HERZUBE/KING, QUEEN AND KNAVE** (El Rey, la Reina y el Caballero), Alemania Occidental/USA, 1971, de Jerzy Skolimowski, con David Niven, Gina Lollobrigida, John Moulder Brown (Talar; Metropolitan; 21. 3. 74).
- THE HIRELING** (El rechazado), Gran Bretaña, 1973, de Alan Bridges, con Sarah Miles, Robert Shaw, Elizabeth Sellars (CW; Broadway; 14. 3. 74).
- I ESCAPED FROM DEVIL'S ISLAND** (La fuga de la Isla del Diablo), USA, 1973, de William Witney, con Jim Brown, Christopher George, Rick Ely (AU; Normandie; 14. 3. 74).
- JORY** (idem, luego devenido La venganza de Jory), USA, 1973, de Jorge Fons, con Robby Benson, Claudio Brook, John Marley (CIA; Gran Rex; 7. 3. 74).
- THE LAST AMERICAN HERO** (Lo importante es vencer), USA, 1973, de Lamont Johnson, con Jeff Bridges, Valerie Perrine, Geraldine Fitzgerald (MF; salas de barrio; 24. 4. 74).
- MAGNUM FORCE** (Magnum 44), USA, 1973, de Ted Post, con Clint Eastwood, Hal Holbrook, Mitchell Ryan (CW; Opera; 10. 4. 74).
- MALIZIA** (Malicia), Italia, 1973, de Salvatore Samperi, con Laura Antonelli, Turi Ferro, Alessandro Momo (CW; Opera; 21.3.74).
- MARIA** (idem), México, 1972, de Tito Davison, con Taryn Power, José Suárez, Alicia Caro (Pel-Mex; Trocadero; 10. 4. 74).
- MERA NAAM JOKER** (Joker, el payaso más bueno del mundo), India, 1971, de Raj Kapoor, con Raj Kapoor (Transocean; Metropolitan; 7. 3. 74).
- NOT NOW, DARLING** (Ahora no, querida), Gran Bretaña, 1972, de Ray Cooney y David Croft, con Leslie Phillips, Julie Ege, Ray Cooney (Televersal; Cinema Uno; 10. 4. 74).
- LA NUIT AMERICAINE/EFFETTO NOTTE** (La noche americana), Francia/Italia, 1972, de François Truffaut, con Jean-Pierre Léaud, Jacqueline Bisset, Valentina Cortese (CW; Ideal y Grand Spléndid; 21. 3. 74).
- NYBIGGARNA** (La nueva tierra), Suecia, 1972, de Jan Troell, con Liv Ullman, Max von Sydow, Eddie Axberg (CW; Ideal; 10.4.74).
- ON EST TOUJOURS TROP BON AVEC LES FEMMES** (Somos demasiado buenos con las mujeres), Francia, 1970, de Michel Boisrond, con Elisabeth Wiener, Jean-Pierre Marielle, Robert Dhéry (Norma; Alfa y Lorange; 14. 3. 74).
- PAPILLON** (idem) USA, 1973, de Franklin J. Schaffner, con Steve McQueen, Dustin Hoffman, Don Gordon (CW; Gran Rex, Capitol y Gaumont; 28. 3. 74).
- PIEDONE LO SBIRRO/?** (Detective pies planos), Italia/Francia, 1973, de Steno, con Bud Spencer, Raymond Pellegrin, Adalberto María Merli (CIA; Atlas y Capitol; 24. 4. 74).
- PILOTEN IN PYJAMA** (La verdad sobre Vietnam), Alemania Oriental, 1968, de Walter Heynowski y Gerhard Scheuman; film documental (Glori-Art; Auditorio Kraf; 18. 4. 74).

## LO QUE SE ESTRENA

- LA POLIZIA INCRIMINA, LA LEGGE ASSOLVE/?** (Trasbordo en Marsella), Italia/España, 1972, de Enzo Girolami Castellari, con Franco Nero, James Whitmore, Fernando Rey (Cinetel; Metropolitán; 24. 4. 74).
- PRESTU-PLENIE Y NAKAZANIE** (Crímen y castigo), URSS, 1971, de Lev Kulidzhanov, con Gueorgui Taratorkin, Innokenti Smoktunovski, Maya Bulgakova (Artkino; Alfíl; 24. 4. 74).
- RANSOM FOR A DEAD MAN** (Rescate por un muerto), USA, 1971, de Richard Irving, con Peter Falk, Lee Grant, John Fink (CIC; Electric; 27. 3. 74).
- RAPPRESAGLIA** (Masacre en Roma), Italia, 1973, de Giorgio Pan Cosmatos, con Richard Burton, Marcello Mastroianni, John Steiner (CIA; Ocean; 21. 3. 74).
- REKTOR PAA SENGEKANTEN** (Maestro en la cama), Dinamarca, 1972, de John Hilbard, con Ole Soltoff, Birte Tove, Annie Birgit Garde (CIC; Ocean; 7. 3. 74).
- RUN, SHADOW, RUN** (Corre, sombra, corre), USA, 1969, de Noel Black, con Robert Forster, Sandra Locke, Mike Kellin (MF; Losuar; 28. 3. 74).
- SATAN'S SKIN**, luego devenido **BLOOD ON SATAN'S CLAW** (La piel de Satanás), Gran Bretaña, 1970, de Piers Haggard, con Patrick Wymark, Linda Hayden, Barry Andrews (FCA; Arizona; 21. 3. 74).
- SEQUESTRO DI PERSONA** (Secuestro de persona), Italia, 1968, de Gianfranco Mignozzi, con Franco Nero, Charlotte Rampling, Frank Wolff (Imperial; 7. 3. 74).
- SERPICO** (idem), USA, 1973, de Sidney Lumet, con Al Pacino, John Randolph, Jack Kehoe (CW; Atlas, Capitol, Premier y Callao; 14. 3. 74).
- LO SHERIFFO DI ROCKSPRING** (Las pistolas del diablo), Italia, 1971, de Anthony Green, con Richard Harrison Donald O'Brien, Cosetta Ggrecó (FCA; Electric; 13. 3. 74).
- SOMETHING TO HIDE** (Lástima que sea una perversa), Gran Bretaña, 1972, de Alastair Reid, con Peter Finch, Shelley Winters, Linda Hayden (Televersal; Libertador; 21. 3. 74).
- SSSSS** (El hombre-cobra), USA, 1973, de Bernard L. Kowalski, con Strother Martin, Dirk Benedict, Heather Menzies (CIC; Alfa; 21. 3. 74).
- STAR SPANGLED GIRL** (Una novia para dos), USA, 1971, de Jerry París, con Sandy Duncán, Tony Roberts, Todd Susman (CIC; salas de barrio; 7. 3. 74).
- THE STING** (El golpe), USA, 1973, de George Roy Hill, con Paul Newman, Robert Redford, Robert Shaw (CIC; Metro, Luxor y Losuar; 4. 4. 74).
- SZERELMESFILM** (Film de amor), Hungría, 1971, de Istvan Szabó, con Judith Halasz, Andras Balint, Gyorgy Pinter (Cinetel Lorca; 14. 3. 74).
- TORINO NERA/LA VENGEANCE DU SICILIEN** (Turín negra), Italia/Francia, 1972, de Carlo Lizzani, con Françoise Fabian, Bud Spencer, Marcel Bozuffi (MF; Normandie; 4. 4. 74).
- TRADER HORN** (idem), USA, 1973, de Reza S. Badiyi, con Rod Taylor, Jean Sorel, Anne Heywood (MF; Ocean; 4. 4. 74).
- LOS TRES MOSQUETEROS** (idem), Panamá, 1973, de Richard Lester, con Michael York, Oliver Reed, Frank Finlay (MF; Monumental y Lorena; 4. 4. 74).
- TROP PETIT MON AMI** (Triángulo siniestro), Francia, 1969, de Eddy Matalon, con Jane Birkin, Michael Dunn, Bernard Freson (CIA; Select San Juan; 28. 3. 74).
- TUMUC-HUMAC** (Tu y yo), Francia, 1970, de Jean-Marie Périer, con Marc Porel, Dani, André Pousse (CW; Auditorio Kraft; 27. 3. 74).
- L'UDIENZA** (La audiencia), Italia, 1971, de Marco Ferreri, con Enzo Jannaci, Ugo Tognazzi, Claudia Cardinale (Transocean; Metropolitán; 10. 4. 74).
- LOS VAMPIROS LOS PREFIEREN GORDITOS**, Argentina, 1973-74, de Gerardo Sofovich, con Jorge Porcel, Mariquita Gallegos, Elizabeth Killian (Aries; Sarmiento; 7. 3. 74).
- A WARM DECEMBER** (Gracias por aquel cálido diciembre), USA, 1972, de Sidney Poitier, con Sidney Poitier, Esther Anderson, Yvette Curtis (CIA; Normandie; 10. 4. 74).
- THE WAY WE WERE** (Nuestros años felices), USA, 1973, de Sidney Pollack, con Barbra Streisand, Robert Redford, Viveca Lindforss. (CW; América y Ambássador; 10. 4. 74).

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

# Beaulieu R16B

## LA CAMARA.

COMPACTA \* LIVIANA \* VERSATIL  
DIAFRAGMA AUTOMATICO  
SONIDO SINCRONICO



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



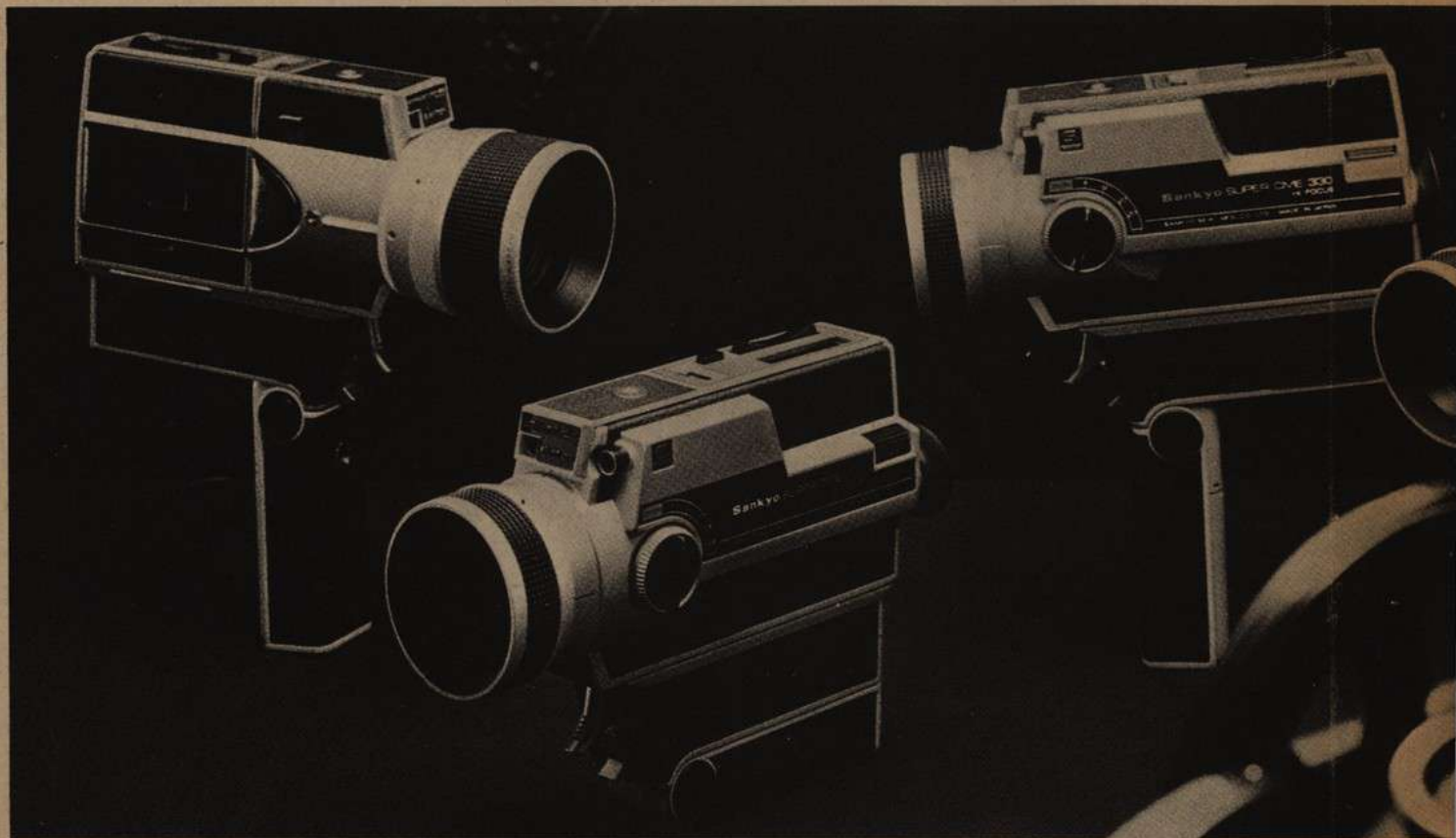
## La opinión de la crítica

	HOMERO A. THEVENET	MAXIMO SOTO	JOSE NUÑEZ PALACIO	ARMANDO RAPALLO	NESTOR TIRRI	CESAR MAGRINI	CARLOS MORELLI	AGUSTIN MAHIEU	JORGE JACOBSON	DE LUJAN GUTIERREZ	ALBERTO ALMADA
Un Beatle en el Paraiso	XXX	X	XX	XXX	XX			XXX	XX	XX	
La Clase Gobernante		XXX		XXX		XX			XXXX	XXX	XX
Crazy Joe, Matón				XX	XXXX	XX	XXX		XXX	XXX	XXX
Cuerno de Cabra	XXX	XXX	XXXXX	XXXXX	XXXXX	XXXX	XXXXXX	XX	XXXXX	XXX	
Una Dama y Un Canalla		XXXX	XXX	XXX					XXXX	XXXX	
Un Hombre de 561 Años			XXX		XXX	XXX					
Intimidades de un Seductor	XXX	XXX		XX	XXX	XXXX		XXX	XXXX	XXX	XXX
La Invitación	XXXX	XXXX		XXXX	XXXXX	XXXX	XXXXX	XXXXX	XXXX	XXX	
Natasha			O		XX	O	X		XX	O	X
Papá Corazón		O	X	O		O	XX		XX		XX
Soy Curiosa	XX	XXXX				XXX		XXX	XX	X	X

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

# tecnología de



Conjunto de cámaras Sankyo.

El Super 8 mm concita, cada vez más, el interés de vastos sectores de amateurs y realizadores (consultar *Filmar y Ver*, Tecnología de equipos y materiales, Nos. 3 y 4, 6 y 7). En los países de tecnología avanzada —en el nuestro inclusive— se practican o se ensayan ya, con éxito creciente, métodos y servicios de duplicación y copias en Super 8 mm: esto indica a las claras, la notable demanda y los amplios sectores que el paso abarca en forma progresiva. La transición de una etapa inicial y sus perspectivas de compromisos más ambiciosos se satisfacen, día a día, gracias al aporte, incrementado sin cesar, de ricas innovaciones en equipos y materiales, a costos cada vez más accesibles; todo lo que en la década del 30 permitió —en el exclusivo y primario orden de la fotografía— la *box camera*, (la popular cámara cajón) al incorporar la propia inquietud individual en una actividad elaborada, hoy lo inicia, a un nivel más pleno y rico, la filmación en Super 8 mm. Indis-

cutiblemente es una manera sencilla y directa de acceder, por el propio manejo, a un medio de comunicación audiovisual de notable proyección social.

**SANKYO Super 8mm**

Sankyo —conocido en el mundo entero por la calidad de su óptica (se afirma que más del treinta por ciento de las cámaras en uso tienen algún elemento óptico fabricado por Sankyo) —presenta cámaras Super 8 mm en dos series fundamentales, la **CME** y la **Macro-focus** en varios modelos.

Las cámaras Sankyo disponen de una sólida carcasa —común a todos los modelos— de un diseño realmente funcional: la empuñadura a pistola (que aloja las baterías que alimentan el sistema) es totalmente retráctil, a los fines de facilitar tanto su transporte, como la colocación de la cámara en trípode, permitiendo un cómodo y firme manejo de la cámara en rodaje.

La **puesta a foco** —problema no siempre bien resuelto en las cámaras

S. 8 mm (como consecuencia de la profundidad de campo de las ópticas relativamente cortas del formato)— está ahora solucionado en las series **CME** de Sankyo por el sistema **HI-Focus** que aúna dos importantes innovaciones: enfoque telemétrico por superposición de imagen y operación automática, a este fin, del objetivo **zoom**.

Realizado el encuadre deseado a través del visor —excepcionalmente luminoso y de gran ampliación— no importa la focal en uso: al retraer el parasol se acciona un sistema óptico-telemétrico de gran ampliación, permitiendo la cómoda puesta a foco en un gran plano girando simplemente el parasol (y con él el anillo de distancias) hasta obtener la superposición de las dos imágenes en el visor: bastará entonces, soltar el parasol para que el zoom encuadre la visión original establecida para la toma. Es una operación sencilla, rápida y segura para la obtención de un foco óptimo, punto inicial de una buena imagen.

# equipos y materiales



## ILUSTRACION PUESTA A FOCO II

Las cámaras disponen de todos los demás accesorios que hacen a la amplia gama del rodaje: carga instantánea del film a cassette, filtro incorporado (tipo Wratten 85) ineludible para el rodaje en color en exteriores, fotómetro CdS detrás del objetivo con reglaje automático del diafragma (además control manual a voluntad para las compensaciones de contraluz y luz lateral) para velocidades (sensibilidad) entre 25 y 440 ASA. En el visor, escala de diafragmas y señal parpadeante verde (exposición correcta y película disponible para el rodaje). Todos los modelos disponen de ajuste por corrección de dioptrías a la visión del operador y ocular de goma para su mejor adherencia. Las cuatro pilas de 1,5 Volts alojadas en el mango proveen energía al sistema fotométrico, tracción mecánica y zoom eléctrico con comando a botonera: un tester confirma la capacidad suficiente de la carga; cadencia de 18 im./seg. y para los modelos CME 660 y CME 880 cámara lenta a 36 im./seg.; cuadro a cuadro, en todos los modelos de la serie y contador de película. El modelo Sankyo CME 880 dispone, además, de dispositivo para la realización de fundidos.

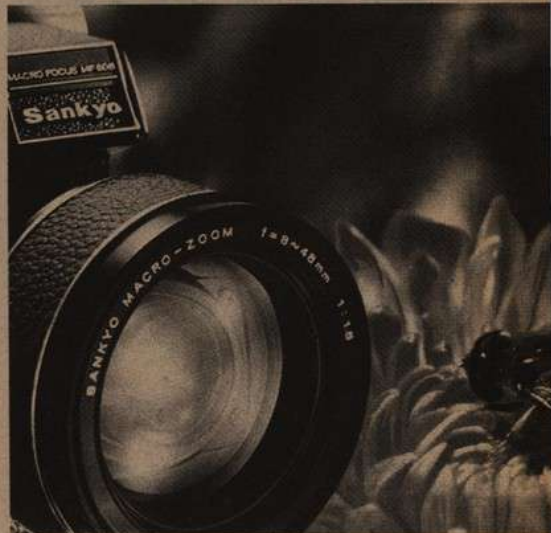
El detalle de diferenciación de los cuatro modelos CME, entre sí, está dado, fundamentalmente por la relación del zoom: CME 330, 3 a 1; CME, 440, 4 a 1; CME 660, 6 a 1 y CME 880, 8 a 1; todos con un valor f. 1: 1,8 con la conocida alta resolución óptica de Sankyo. El modelo CME 330 abarca una focal de 9 a 30 mm mientras que el CME 880 de 7,5mm a 60 mm; los modelos CME 440 y CME 660, 8,5 mm/35 y 8 mm/48 mm, respectivamente.

### SANKYO MACRO-FOCUS

Sin embargo, Sankyo dispone de una serie aún más versátil, los modelos Sankyo Macro-Focus que a las ventajas detalladas, comunes a todas las series de Sankyo, permiten con la sola pulsación de un interruptor la toma cinematográfica desde infinito hasta prácticamente la misma superficie exterior del objetivo zoom, lo que abre las particulares posibilidades de todo un mundo de insectos, flores, trucos, títulos, etc. La Sankyo Super MF 303 está provista de un macro zoom, f.1,8 de 9mm a 30mm; la Sankyo Super MF 404 de 8,5 mm a 35mm y la Sankyo Super MF 606 de 8mm a 48mm, todos igualmente luminosos (f.1,8); los modelos MF de Sankyo incluyen un conjunto de 10 máscaras para la realización de títulos y

Puesta a foco.

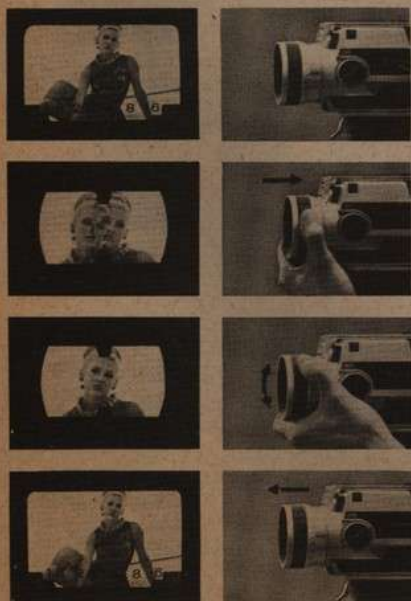
(El enfoque prueba éxito de defectos).



Macro - 700mm.

efectos, además de disparador de control remoto. Otra de las particularidades de la serie Sankyo es el parasol retráctil que se extiende para la máxima protección en las posiciones de tele-objetivo que es cuando los rayos parásitos —que no intervienen en la formación de la imagen— son motivo de deterioro de calidad y definición; la velocidad de 18 im./seg. puede alterarse en toma hasta las 36 im./seg. y el zoom eléctrico recorre toda la extensión de la óptica variable, desde angular a tele y a la inversa, por comando a tecla.

Las cámaras disponen de garantía por un año respaldada por los servicios de Sankyo en 73 países: esto prueba la calidad y precisión de los componentes de las cámaras Sankyo Super 8mm, Importadores exclusivos: Fotimport, Humberto 1º 2244, Bs. As.



FILMAR Y VER

## Cinematográfica

# CUNTO

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

Proyecciones a Domicilio  
Reparaciones

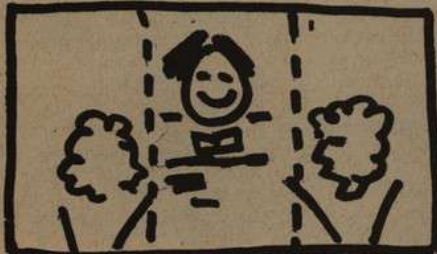
Lavalle 1892

TE. 45-8704

# ESTRATEGIA DE LA LUZ

En el proyecto didáctico de iluminación de complejidad creciente que venimos desarrollando en los números anteriores (Consultar *Filmar y Ver*, Nos. 6 y 7) —un personaje, un **key light**; dos personajes, **doble key light**— pareciera lógico suponer que si aumentamos el número de personajes (y de desplazamientos en el cuadro) habrá de aumentarse, necesariamente y en igual relación, el número de **keys**: en realidad, esto no es siempre forzosamente así; como criterio metodológico en la puerta técnica de la luz corresponde dividir el cuadro cinematográfico en tres sectores: un tercio central y dos laterales.

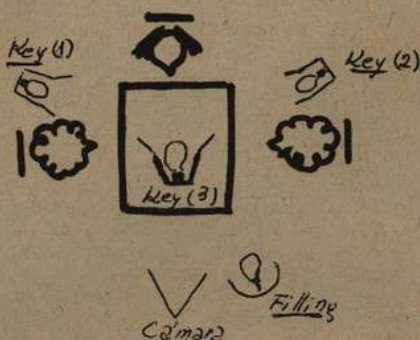
Consideraremos tres personajes sentados en una mesa, uno en la



cabecera y los dos restantes a cada lado; en este caso se trataría, seguramente, de una ampliación del caso anterior. (Consultar *Filmar y Ver* N° 7): el personaje central tendría su propio **key**, alto, en línea de cámara, avanzado todo lo posible, defendido con vicerías laterales para evitar invadir con la luz los tercios laterales, (plano anterior) estarán iluminados, mientras que los personajes laterales **convencionalmente**, mediante un **doble key light**.

El **key (1)** y el **key (2)** iluminan los personajes de cada lado, mientras que el **key (3)** al personaje de la cabecera. El **filling** (Luz de relleno) al lado y a la altura de cámara.

Si en vez de tres personajes tuviéramos cinco o seis en una mesa rectangular en situaciones de juego, conversación, debate, almuerzo, o cena, etc., poco cambio tendríamos en un planteo convencional de iluminación:



lo que generalmente se modificara de acuerdo a la particular fotogenia de cada uno —y ligeramente— será la direccionalidad de la fuente de luz que-hace-el-diseño (**key light**) como la relativa densidad de los fondos (**radio**) en vista a la imagen deseada. El **ratio** de iluminación se ajustará por el **filling** (o luz de cámara) según el particular requerimiento de una imagen en penumbra (**low key**) o brillante (**high key**). (Consultar *Filmar y Ver*, N° 6).

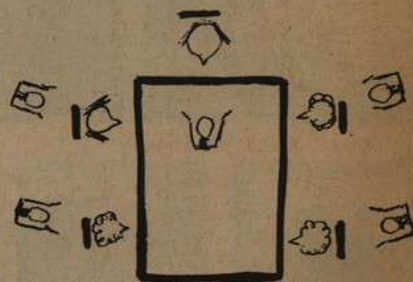


FOTO mesa "El amor infiel" dirección Mario David, dirección de fotografía del autor.

En este caso —muy frecuente en las circunstancias apuntadas— la iluminación se ajusta con bastante aproximación a la luz "real" que tienen un grupo de personas sentadas alrededor de una mesa puesto que normalmente suelen tener (fuera de otros elementos de iluminación en los fondos como veladores, cenefas, etc.) un gran artefacto de iluminación cenital en el centro. La plantilla de iluminación de la fotografía anterior ilustra este criterio que por lo frecuente podríamos llamar clásico en la iluminación de estas situaciones.

Sin embargo no es forzoso —y aquí retomamos el planteo inicial que los tres personajes del primer ejemplo, como así mismo los cinco de la fotografía impliquen, necesariamente, la utilización de tres o cinco **key lights**, respectivamente: los personajes laterales pueden iluminarse, en el segundo caso, mediante un **key** más abierto para cada uno de los tercios del cuadro (por donde los cinco **keys** se reducen a tres) como en el primero, para los tres personajes pueden utilizarse dos **key** (laterales, ambos, en este caso) en vez de los tres clásicos. Llegados a este punto caben todas las hipótesis en el desarrollo de la iluminación, tanto en mérito a la **verdad** luminica del interior real como a la intención dramática del relato.

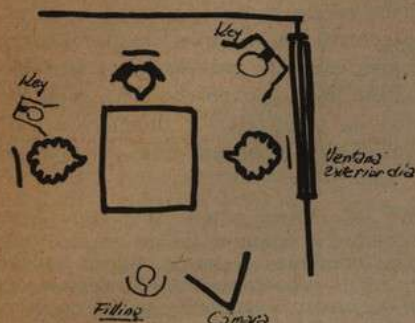
Supongamos entonces, para simplificar, que en el ejemplo del primer



Cámara. Filling

caso se tratara de un interior día con gran ventanal y muy evidente a la derecha de nuestra mesa.

De esta manera, el **key (1)** mayor que el **key (2)** es el que manda en la exposición de la toma; aquí el esquema de iluminación sigue al propuesto por la realidad al iluminar al personaje de la cabecera a más o menos 90° mientras que privilegia



mediante la iluminación del óvalo del rostro al personaje del tercio izquierdo. En situaciones como la analizada la cámara prefiere a la simetría del eje central (de estética dudosa) un desplazamiento hacia la derecha favoreciendo al personaje de la cabeza y el del tercio izquierdo, que serán los de mayor fuerza dramática; el personaje de la derecha —no obstante quedan en la comprometida

posición del perfil perdido— gana por estar en el tercio derecho (lugar donde el ojo descansa). En general los keys que iluminan los tercios laterales son de gran significación en el diseño del estilo (brillante o penumbra): las posiciones de contraluz extremo ( $135^\circ$  en el eje cámara-personajes) favorecen la penumbra mientras que alrededor de los  $90^\circ$  permiten la más cómoda realización de la imagen brillante.

Por último cabe siempre para estas situaciones (mesa con personajes sentados a su alrededor) la solución más simple: la utilización de una franca y pura luz cenital, central, fuera de campo o en el cuadro (mediante la utilización de un artefacto lo suficientemente opaco); esta luz permitirá mediante una simple flood (lámpara sobre voltada de 500W) directa, o varias rebotadas en un cúpula de Telgopor o terciado blanco, un nivel de iluminación eficiente en nuestros personajes, en relación a la sensibilidad de la emulsión usada, tanto en blanco y negro como en color. El uso de esta

fente, incluye, obviamente, el uso de una segunda (filling) en línea de cámara, para dosificar la transparencia mayor o menor de las sombras provocadas por la iluminación fuertemente cenital del key. La posibilidad de su uso está vinculada a las condiciones escenográficas (características de la mesa, distancia adecuada entre los personajes, paredes lejanas, etc.), al tipo de acción que se realiza (juego de naipes, por ejemplo) y sobre todo a la excelente "piel" del film que permita este tipo de libertades, sin desmedro de sus aspiraciones.

Todos los esquemas analizados —el último, inclusive— permiten con gran facilidad, el libre desplazamiento de personajes y cámara, en travellings en línea o paralelos, rápido rodaje de primeros planos (por corte o segunda cámara) etc., además de la filmación unitaria mediante el plano secuencia; como vemos se dan todos los requerimientos para la realización de un lenguaje actualizado.

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

## Correo

Entre las numerosas cartas de apoyo, elogio o crítica que han llegado a nuestra redacción (y que mucho agradeceremos), hubo una que transcribimos en parte por original y humorística (el lector es de Capital):

Yo, Edgardo Alfredo Domínguez, 35 años, redactor y cronista, incansable viajero en busca de la página donde volcar mis críticas luego de ver una película, descubrí en un kiosco a FILMAR Y VER y gracias a Dios no encontré los nombres de aburridos conocidos de siempre:

Encontré casi sin darme cuenta en sus bien diagramadas páginas, las siglas de M.B. y M.S. y hallé de pronto que me había encontrado a mí mismo, valga la redundancia, espectador desde los 9 años de todos los cines que circundaban mi radio, es decir donde yo vivía: Cine "Albéniz", que en aquellos tiempos hasta aprovechaba el Día de Damas con su precio insólito de 0,80 \$; "Medrano", "Roca", "Moreno", que aún se conserva en una cuadra de formol en la avenida Rivadavia; "Primera Junta" y aquel "Astros" borrado de la lunática plaza de 1ª Junta.

Entonces acudieron a mi memoria títulos, y qué títulos: "La ninfa constante", "La luz que agoniza", "Cumbres borascosas", "Jane Eyre", "El pirata y la dama", "El puente de Waterloo"... Sentí la visión postrera de Enrique Muíño en "La guerra gaucha", el alarido de Petrone en "Pampa Bárbara" y nuevamente la solemnidad patriarcal de Muíño en "Su mejor alumno" y con un dejo de nostalgia recordé la bonachona sonrisa de chanta de Fidel con su impecable traje de mayordomo alquilado al viejo Machado de Viamonte al 1600.

Y me dije para mis adentros ¿Podría ser posible romper la barrera del sonido de los... y... ? ¿Poder filtrarme en esa tranza de cronistas para poder despacharme a gusto sobre una vista sin pretensiones?

Estimado Edgardo: por el momento, el staff de FILMAR está cubiertísimo. Pero de todos modos, gracias por su humor y su buena voluntad.

### SOLICITUD DE DATOS

Me dirijo a ustedes en primer lugar para felicitarlos por el material del Nº 7. De gran interés la sección Cine argentino hoy, escrito por una persona especialista en la materia como es Daniel Mario López. Sería interesante que investiguen qué pasa con una serie de films argentinos terminados y que todavía no se han estrenado. Adjunto envío una lista y mucho agradecería me informen si alguno se ha estrenado, en qué fecha y cine.

Desde luego, D.M.L., lleva control de los films argentinos no estrenados. De su parte le informamos que la única producción de su lista estrenada es Los culpables, coproducción con España cuyo título en Argentina fue Accidente 703 y la fecha: 25/6/64, en el cine Ocean.

## cine clubs

### EL DUENDECITO

Antes de funcionar en su actual dirección de Ciudad de la Paz al 1000, el cine club infantil El Duendecito estuvo transitoriamente instalado en los barrios de Almagro, Flores, Caballito y en pleno centro, en la calle Florida. Creado por el experto apasionado en cine para niños, Víctor Iturralde Rúa, la institución ha cumplido ya siete años de existencia y ha servido de inspiración y orientación para la creación de numerosos cine clubs infantiles en diversas zonas del país.

En "El Duendecito" los chicos pueden ver muy buen cine de una forma diferente a como lo hacen en las salas comerciales. Se sienten integrados al grupo, hacen bochinche, reaccionan con total espontaneidad. Mantienen un constante diálogo con nosotros: preguntan y se les contesta todo, informa Víctor Iturralde Rúa. En general, se exhiben medios y cortometrajes, a veces algún largo; el material proviene casi siempre de embajadas y no tiene distribución comercial. Los chicos, cuya edad oscila entre los 6 y los 12 años, tienen sus preferencias: el best seller es La bella y la bestia de Cocteau, sumamente solicitada, que se proyecta previo relato; otros films preferidos son Los duendecillos de Colonia, Nacimiento y muerte de los grandes lagos, Jack y Hermine, Crin blanca. La actividad infantil no se reduce a ver y comentar films, en El Duendecito se dibuja, pinta, se practica expresión corporal. Entre material obsequiado o de desecho (que Iturralde recompone prolijamente), la cineteca del cine club ya alcanza los 70 títulos. La institución que con tanto cariño y dedicación dirige Víctor Iturralde Rúa tiene su cartera de proyectos: plantear la necesidad de crear una cineteca infantil nacional, mantener el Festival de Cine Infantil creado por Monneo Sanz, realizar un curso sobre iniciación al cine para niños, dictado para educadores, creadores, psicólogos.

### CINE PARA RECORDAR

En el ciclo Cine para recordar, que se ofrece todos los domingos a las 10,15 hs. en el Auditorio Kraft con entrada libre, se ofrecerá la siguiente programación durante el mes de julio: domingo 7, Girly, una nena fatal, dirigida por Freddie Francis; 14, Locas margaritas, de Vera Chytilova; 21, El camino del arco Iris, una realización de Francis Ford Coppola. Previa exhibición de los films programados, se proyectarán en todos los casos cortometrajes argentinos.

## 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



## libros de cine

### POLA NEGRI

Memorias de una estrella. Editorial Lumen, Colección Memoria en el tiempo, Barcelona.

A la edad de trece años, Bárbara Apolonia Chalupiec decide llamarse Pola Negri. Pola como apócope de Apolonia, y Negri en honor de la poetisa italiana Ada Negri, cuyo poema Destino la había impulsado a seguir la carrera de actriz. Habiendo debido interrumpir sus estudios de bailarina a causa de una pertinaz tuberculosis, Pola Negri comienza su irresistible ascensión hacia el estrellato a partir de los 15 años.

Estas memorias proponen no sólo el autorretrato de una de las divas mayores del cine, sino también la posibilidad de conocer a mitos tales como Valentino o Chaplin en versión de entrecasa. Por otra parte, destruye prolijamente la leyenda de que las estrellas de la llamada época de oro de Hollywood eran fabricadas por los productores, directores o agentes de prensa. Según cuenta Negri, ella —como Mac West en otro estilo— se hizo solita desde su más tierna adolescencia, ayudada por su singular belleza y su indiscutible talento. Eligió guiones, catapultó directores (Lubitsch, por ejemplo), promovió actores, destrozó corazones.

Pola, que pretende ser tan exigente con su propia carrera y tan insobornable con sus ideales, es incapaz de resistir los mimos que le brinda la pareja Hearst-Davies (sí, los de El ciudadano) o de negarse a trabajar durante el régimen nazi. Pero ella siempre encuentra la forma de justificarse y de que sus memorias se lean con facilidad e interés.

M. S.

### JEAN-LUC GODARD: CINCO GUIONES

Alianza Editorial - El libro de bolsillo N° 459 - Madrid, 1973 (\$ 30).

Reunidos en un solo tomo, los guiones de "Sin Aliento" (1959), "Vivir su Vida" (1962), "Una mujer Casada" (1964), "Dos o Tres cosas que yo sé de ella" (1966) y "La Mujer China" (1968), imponen la dimensión de un clásico del cine. Una dimensión permanentemente transgresiva, que le permite ir enfrentándose a los obstáculos, a las limitaciones impuestos como norma al cine y lograr ampliar el campo de lo decible fílmico. Pero ese decible se articula permanentemente con una reorganización del relato que será cada vez más política. La literatura se mezcla con el cine. El cine se analiza dentro del cine, se vuelve crítico. Hace que las fantasías, las historias se reestructuren para alcanzar una determinada significación. Nada es dejado de lado, todo puede entrar en el cine. La libertad de construcción está ordenada desde un riguroso cuestionamiento, donde desaparecen los géneros cinematográficos y las preceptivas solemnes. Godard aparece como un "primitivo" cinematográfico, aún cuando esa primitividad, esa posibilidad de obrar, esté trabajada con una constante sobreculturalización. La lectura de los guiones de Godard hoy, en la Argentina, en un momento en que los realizadores parecen decididos a revalorar la narratividad ficcional tradicional, muestra que esa narratividad estaba vigente en la obra godardiana, aunque entremezclada y contaminada por la poesía y el ensayo, desde Sin Aliento hasta en La Chinoise.

M. S.H.

### NICOS HADJINICOLAOU: HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE CLASES

Siglos XXI Editores, México, 1974 (\$ 72,80).

Si bien no es éste un texto sobre el cine, al intentar redefinir de un modo científico la historia del arte, replantea conceptos generales que permiten ser extendidos al fenómeno cinematográfico. Así, la búsqueda de un modelo que permita observar la producción de imágenes. Y para ello Hadjinicolaou, retoma el pensamiento de Althusser y Poulantzas. A partir de allí mostrará que "la ideología de una imagen no es su "contenido", atacará la concepción de la historia del arte como historia de los artistas, como parte de la historia de las civilizaciones y como historia de las obras de arte por ser expresiones de la ideología burguesa. Pero, al mismo tiempo, para acentuar tanto el rigor como el instrumental teórico, critica el marxismo vulgar. Y entonces comienza a observar la ideología en imágenes. Y si bien esas imágenes refieren a cuadros, y hay una diferencia absoluta entre pintura y cine, permiten una ampliación, a nivel teórico, a algunos aspectos de los mensajes icónicos. Y muestra las posibilidades de análisis concretos. Es en esta dirección que el libro se enlaza con ciertas prácticas cinematográficas, con la labor de algunos realizadores del Tercer Mundo y del cine marginal.

R. M. B.

### EMILIO PERINA, LA MARY

Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974.

Es la historia de un suceso policial, de un "fait divers", reconstruido en forma lineal, periodística, marcando la dimensión social de una familia suburbana con gestos y objetos, con represiones y prejuicios. Es, sobre todo, la historia del Cholo y la Mary relatada con un estilo casi austero que, sin embargo, no deja de contaminarse permanentemente de la estructura del folletín. Una historia de locura y muerte, donde las fijaciones a ciertos códigos adoptados como honorables, honrosos, terminan por derribarse en lo patológico. En este sentido, uno de los temas es el del daño. Y otro, acaso central, el del aborto. Pero, además, fundamentalmente para nosotros, La Mary es el punto de partida narrativo de la película de Daniel Tynaire. Una forma de adelantarse al film y de poder observar en que dirección fue construido, cuáles de sus elementos resaltados, qué intencionalidad manejó el realizador.

R. M. B.

# PEQUEÑA HISTORIA INGENUA. ————



DENEUVE • MASTROIANNI

**Querido,  
que nombre le pondremos?**

**UN HOMBRE  
en estado...  
interesante**

CON  
CATHERINE  
DENEUVE

MARCELLO  
MASTROIANNI

Un film de  
JACQUES DEMY

Eastmancolor



El pantalón que no se arruga jamás  
(por más largo que sea el viaje...)



ASTRONAUTA