

filmar y Ver

REVISTA MENSUAL DE CINE
ARGENTINA \$ 8.00 URUGUAY \$ 9.00

9

**PALITO
ORTEGA**



**YVES
MONTAND**



**CINE
INFANTIL**



**LAUREL Y
HARDY**



**ROGER
CORMAN**



**CINE
CUBANO**



LA MARY



**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



vale lo que no pesa

La nueva cámara **CP-16/A** es ultra silenciosa y fue diseñada para satisfacer específicamente las necesidades de los camarógrafos y documentalistas.

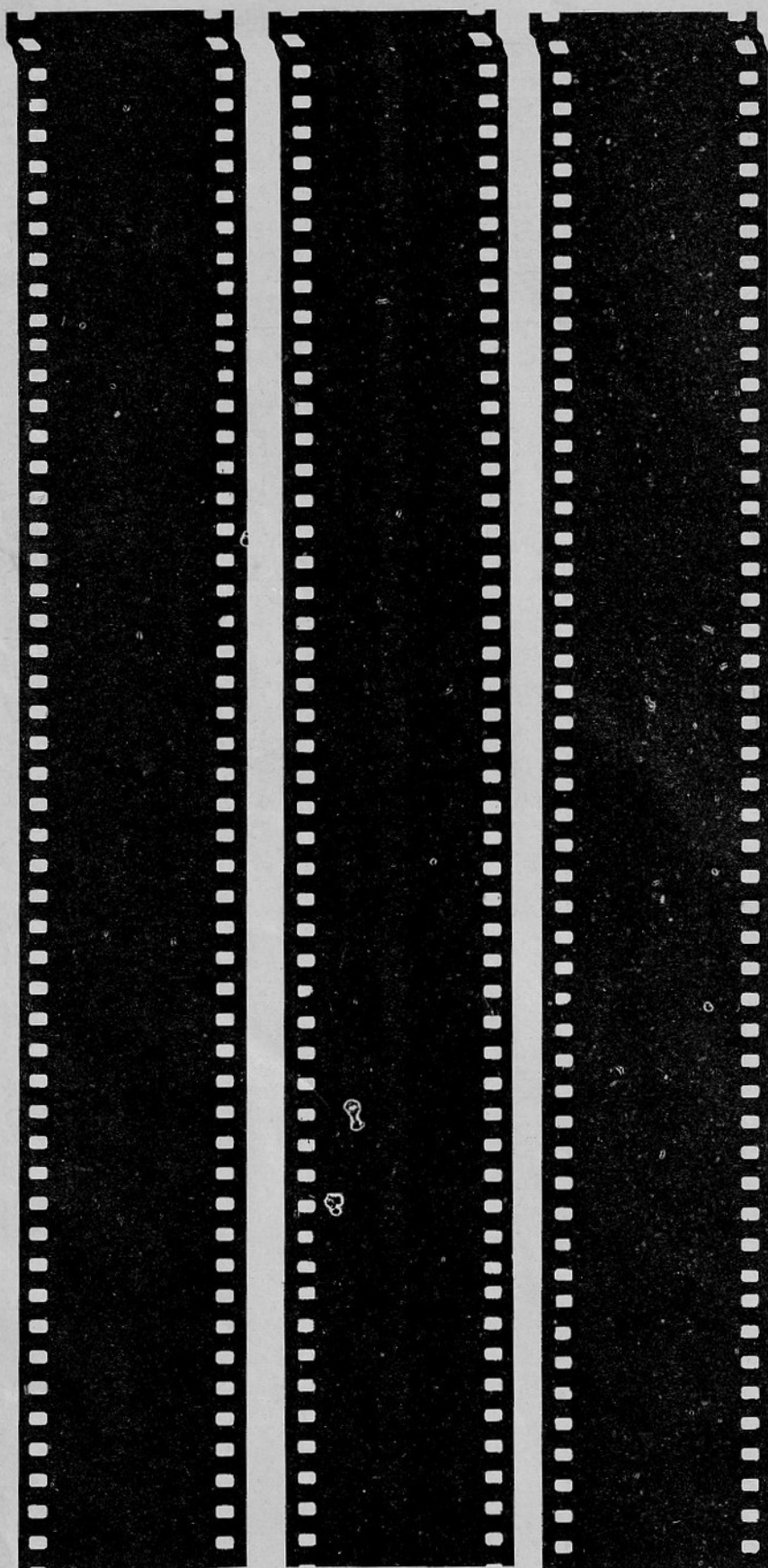
La cámara **CP-16/A**, fue especialmente balanceada para trabajar sobre el hombro, eliminando el uso de atriles de hombro y trípodes. Incorpora el sistema de amplificador auto-contenido, con registro de sonido a cristal, ideal para los camarógrafos que deben "arreglárselas solos" con la responsabilidad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

● 7,200 Kg Peso Total ● Magazines Mitchel de Magnesio, con 120 ó 360 mts de capacidad ● Grabación de sonido magnético ● Amplificador incorporado a la cámara ● Motor controlado a cristal ● Batería de Niquel Cadmio con 1200 mts de autonomía



cinema E products
CORPORATION

RAYO ELECTRONICA / Belgrano 990 5to. 38 1779 - 37 0476 / 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



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
Catalina Dlouge
Miguel Grindberg
Victor Iturralde
Daniel Mario López
Agustín Mahieu
Ramón Martínez Blanco
Alberto E. Ojam
Osvaldo Soriano
Daniel Samoilovch
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 esta prohibida.

Correo Argentino (Central B)	TARIFA REDUCIDA
	Nº 1355



PORTADA:
LA MARY

Sumario

CRITICA	
SALVESE QUIEN PUEDA	9
NADIE ENGARÁ A UNA MUJER	10 y 11
LA MADRE MARIA	12
EL GRAN GATSBY	13
ENTREVISTAS	
JOHN BOORMAN	14 y 15
BEBE KAMIN	22 y 23
MARIA JULIA BERTOTTO	24 y 25
MANUEL PEREZ PAREDES	26, 27 y 28
YVES MONTAND	29 y 30
INFORMES	
LA CENSURA III	6, 7 y 8
EXITOS DE TAQUILLA ARGENTINOS	16 y 17
PERSONAJES	
PALITO ORTEGA	18 y 19
LAUREL Y HARDY	34 y 35
GENEROS	
EL CINE INFANTIL	32 y 33
ARCHIVO	
Filmografías:	
DANIEL TINAYRE	20
ROGER CORMAN	40 y 41
LO QUE SE ESTRENA	38 y 39
VOTACIONES	
LA OPINION DE LA CRITICA	37
TECNICA	44 a 47
LIBROS	48
INFORMACIONES	49
CORREO	49
HUMOR	50

LA CENSURA EN LA ARGENTINA HOY



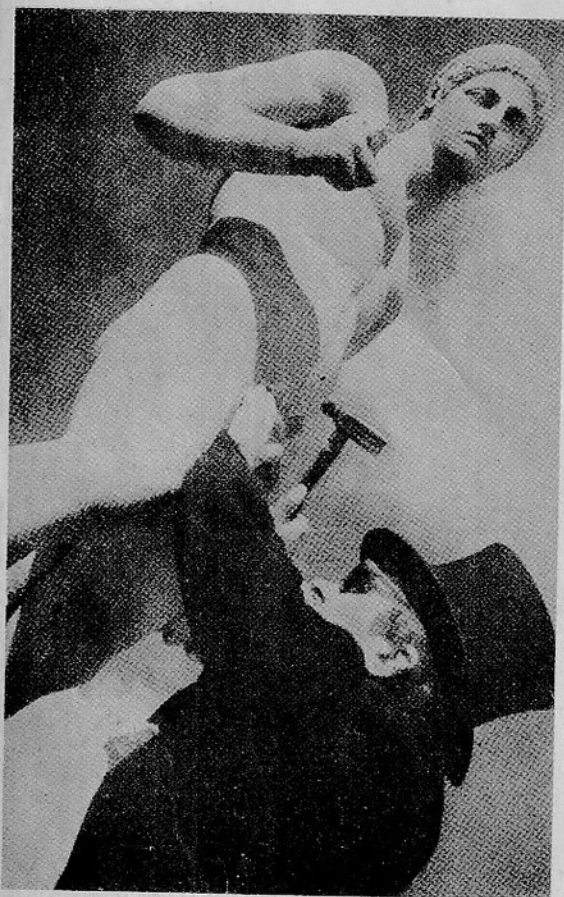
La mejor forma de lograr una definición unánimemente aceptable, es recurrir a los diccionarios, especie de censores del lenguaje hablado. Después de haber general de la censura, vuelve a aparecernos la pregunta inicial: ¿que es la censura, en números anteriores de Filmar y Ver, algunos datos y un esquema. Entonces, vamos en busca de un diccionario que la defina. Pero, en ese sentido, nosotros actuamos como censores o, acaso, como contrasensores. Apartamos los diccionarios comunes, No sin dejarles de echar una mirada divertida. Esa mirada que nos permite quedarnos con la cuarta acepción de la Real Academia Española (Santo Oficio del lenguaje) que define a la Censura como murmuración, detracción. Y elegimos un diccionario a contrapelo. El Nuevo Diccionario de Sexología, editado por L'or du temps, con ediciones al inglés, alemán, sueco e italiano, realizado bajo la dirección de Lo Duca y con una amplísima lista de destacados colaboradores. La edición consultada fue la editada el 17 de enero de 1967. Desde ese entonces, cuando la Argentina vivía bajo el Onganía y el agigantamiento teratológico de la censura, hasta hoy, muchas transformaciones han sacudido a la vieja Anastasia. Varios países le han dado una respetuosa jubilación al tiempo que dejaban que saliera a tomar sol la muchachita del sótano, la tan zarandeada pornografía. En Francia, que todavía por ese tiempo le hacían problemas al Marqués de Sade, ahora lo editan en libros de bolsillo. Claro que las quemadas de libros siguen funcionando por el mundo, a falta de brujas. En la memoria de los argentinos hay varias. Alaso, la más memorada sea la de 1955, después del golpe gorila. En Chile, los gorilas repitieron el esquema hace muy poco. Claro, que, también sabemos que hay censuras y censuras, y procesos y etapas. La censura en Argelia, como lo explicó Lamine Merbah (ver F. y V. nº 8), es lo opuesto de la censura de los Pinochet. Pero, si buscamos este mapa de la censura, que caracteriza su historia es porque al mostrarnos cómo se ha desarrollado en los países centrales, nos permite observar los calcos de la dependencia. Cómo en la Argentina ha habido una imitación prefabricada de las normas morales, de las formas censoras de los países desarrollados. Y en ese sentido llega a haber melancólicos represores que hablan de que "lástima que no haya habido en la Argentina un código Hays"; claro que, a esta altura, se abstienen de decir que hubiera sido una suerte que hubieran triunfado las invasiones inglesas. Cosa que en otros tiempos sostuvieron descaradamente. Hoy, las metrópolis, los países desarrollados, han cambiado su política censora. Pero a costa de mantener la represión en las áreas subdesarrolladas. Algo que está a las claras para quienes saben idiomas y van al cine. Mientras en la película se dicen las cosas por su nombre, en los subtítulos se dice cualquier cosa. Pero hubo tiempos aun peores, cuando además la censura local tachaba esos "alusivos" subtítulos. A la censura de los países dominantes, cuyos films ya de por sí venían contaminados de ideología, se les sumaba una censura que no iba contra esa ideología encubierta sino en su apoyo.

De la nota del diccionario hemos dejado de lado toda la parte psicoanalítica, que merece un apunte aparte, una nueva punta para tratar de ver dónde están los nudos del lío de la represión, de la dependencia, de la censura.

Censura. Término que designa hoy, sea el examen de escritos, piezas teatrales, films de cine o televisión, ejecutado por delegados de los poderes públicos con vistas a autorizar, prohibir o modificar la publicación o la representación, sea por los organismos encargados de esta tarea, sea a través del examen hecho por agrupaciones privadas, como las Iglesias y los Partidos, con el objeto de influenciar a sus adherentes o de hacer presión sobre las autoridades públicas; también, por fin, una función mental que, según Freud, se opone a la manifestación sincera y espontánea de los deseos o de las imágenes sometidas al rechazo.

El término censura designaba en la antigüedad romana la función de los magistrados encargados de hacer los censos de ciudadanos y se extendió luego a toda acción severa de control, de reprobación o de crítica.

La censura de los escritos por los poderes públicos no es un fenómeno nuevo. Existía ya en la China antigua, y es posible recordar que el emperador Chi-Huang Ti ordenó la destrucción de las obras de Confucio; en el 213 antes de nuestra era, los Ts'inn quemaron casi toda la antigua literatura del Imperio Medio. En Roma, Ovidio fue desterrado por Augusto por haber escrito su *Ars Amatoria*. Es sin embargo el Occidente Cristiano que llevó el sistema a su perfección mediante la institución del *Index librorum prohibitorum* o "Indicador de los libros prohi-



**APUNTES III:
PERO, ¿QUE ES
LA CENSURA?**

bidos" y que, establecido en Roma por la Congregación del Index, organismo compuesto por cardenales asistidos de consultores, prohibió a todos los adherentes de la Iglesia Católica la lectura de las obras allí mencionadas, bajo pena de pecado mortal y amenaza de excomunión por el Papa.

En Francia, luego de haber sido ejercida primeramente por la Universidad, el poder real se encargó de la organización de la censura y, desde 1629, instituyó a los censores reales. La Revolución suprimió en 1789 la censura sobre los escritos pero, desde entonces fue alternativamente restablecida y suprimida. La censura sobre los diarios no es vuelta a ejercer desde 1830 y la de los dibujos y estampas, desde 1880. En tiempos de guerra o en circunstancias excepcionales "que amenazan la existencia de la nación" (sic), se la ve sin embargo funcionar de nuevo. En el conjunto, la situación, al menos en lo que concierne a los problemas morales, está caracterizada por la ley de 1819 que ha instituido el delito de ultraje a las buenas costumbres. Obras de Ronsard, La Fontaine, Voltaire, Rousseau, Barbey d'Aurevilly, etc., han sido sus víctimas. En 1857, provocó la prohibición de *Madame Bovary* de Flaubert y llamó la atención sobre *Las Flores del Mal* de Baudelaire. Recién en 1949 una nueva ley permite a la Corte de Cassation anular el juicio pronunciado cien años antes. La ley del 29 de julio de 1939 definió lo que hay que entender por "contrario a las buenas costumbres" y el decreto del 25 de enero de 1940 instituyó una "Comisión facultativa de la Familia y de la Natalidad francesas" que puede llamar la atención de la justicia sobre las obras que considera licenciosas. Esta Comisión fue, en 1954, el origen del proceso intentado a las ediciones de Jean-Jacques Pauvert por la publicación de obras de Sade y que culminó con la orden de destruirlas que fue pronunciada por la XVII Cámara Correccional de París, juicio parcialmente corregido luego de la apelación. Hay que tener en cuenta, por otra parte, a una ley promulgada en 1949 permitiendo la supervisión de las publicaciones destinadas a la juventud, así como el poder reconocido a la administración postal de rechazar (según la fórmula de Estados Unidos) la distribución de obras y revistas consideradas obscenas.

Suiza y Bélgica poseen, en estos dominios, una legislación sensiblemente análoga a la de Francia. Bélgica tiene una ley, de 1939, que permite prohibir la entrada de "publicaciones extranjeras obscenas". Además, prohibió (de 1944 a 1960) a cerca de seiscientas mil personas inscriptas en las listas de depuración cívica por atentado a la seguridad, la expresión absoluta y perpetua de su pensamiento, sea por medio de la prensa, el libro, la televisión, el teatro o el cine, cualquiera fuera la naturaleza de las materias a tratar. Estas disposiciones —que varios gobiernos no osaron enfrentar— fueron abolidas en 1961 a consecuencia de una intervención de los organismos de salvaguardia de la Convención de los Derechos del Hombre instituida en Estrasburgo.

En Inglaterra, un primer control sobre los libros fue establecido bajo Enrique VIII. Luego, fueron tribunales los que delimitaron el carácter delictuoso de los escritos, clasificados en cuatro categorías: difamatorios, sediciosos, blasfematorios y obscenos. En 1857, fue publicada una *Obscene Publications Act* que se esforzó en definir lo que hay que entender por obscenidad. Además, aduanas y correos fueron habilitados para rechazar la entrada en el territorio británico o la distribución de las publicaciones que juzgaren contrarias a la ley. Entre ellas, por ejemplo: *Studies in the Psychology of Sex* de Havelock Ellis, *The Sexual Impulse* de Edward Charles, etc. Entre las obras literarias figuraron: *El amante de Lady Chatterley* de H. Lawrence, el *Ulises* de James Joyce, las traducciones del *Satiricón* de Petronio, *Molloy* de Samuel Beckett, *El erotismo* en el cine de Lo Duca, etc., etc. En 1959, una *Obscene Publications* se encarnizó particularmente con las historias de terror.

La legislación de Escocia y de los países del Commonwealth es análoga a la de Gran Bretaña. En cuanto a Irlanda, el *Censorship of Publications Act* de 1929, corregido en 1946, enfatiza nociones de "Indecencia" y "Obscenidad".

Los Estados Unidos, herederos en materia de derecho común de Gran Bretaña, poseen un *Comstock Act* elaborada en 1873 por un personaje de este nombre que era secretario de la sociedad neoyorquina "para la supresión del vicio". Walt Whitman, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, Bertrand Russell y Hemingway cayeron, bajo diversos títulos, bajo el rigor de esta ley, e incluso en 1929, *Cándido* de Voltaire fue confiscado. Una cierta evolución se ha producido sin embargo, y la

FILMAR Y VER

**ESTRENOS INMINENTES
DE
ORBE SHOW**

**LA CORRUPCION
DE CHRIS MILLER**

JEAN SEBERG
MARISOL
BARRY STOKES
EASTMANCOLOR

**LOS POSEIDOS
DE SATAN**

GUILLERMO BREDESTON
PAUL NASCHY
NORMA SEBRÉ
EASTMANCOLOR

**LAS
PETROLERAS**

BRIGITTE BARDOT
CLAUDIA CARDINALE
EASTMANCOLOR

VIVIR EN PARIS

ANA BELEN
M. VALVERDE
FRANCOISE ARNOUL
EASTMANCOLOR

**LOS
CORSARIOS**

DEAN REED
MARY FRANCIS
EASTMANCOLOR

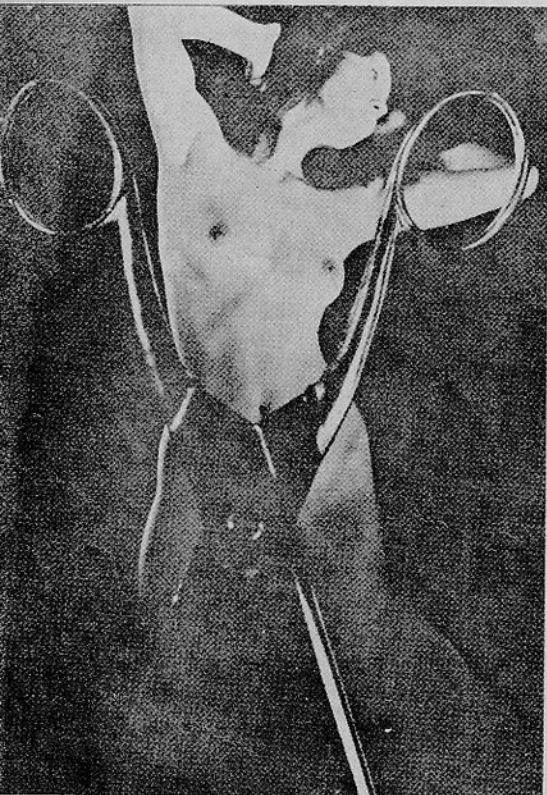
**SANGRE EN
EL RUEDO**

ALBERTO CLOSAS
PACO RABAL
CRISTINA GALBO
EASTMANCOLOR

ORBE SHOW

LAVALLE 1924
BUENOS AIRES
T. E. 45 - 8448

LA CENSURA



Corte Suprema se ha visto obligada a mantener una interpretación relativamente amplia del derecho de libre expresión. Así que transó en favor de Kinsey y su *Institute for Sex Research*, y declaró también que *El amante de Lady Chatterley* no era obsceno para la ley americana.

El Japón ha seguido en la materia las principales disposiciones norteamericanas, en tanto en países como Dinamarca, Noruega y Suecia, el control depende de la legislación penal.

Es sin embargo en el dominio del cine donde la censura ejerce en nuestra época su acción más profunda, la más extendida y arbitraria.

A este respecto, las diferentes naciones pueden ser clasificadas en cinco categorías distintas: los países con una censura oficial del Estado centralizada y ejercida por el ministro del interior o la policía, tales como Argentina (*), la República Dominicana, Egipto, Irak, Israel, México, Nicaragua, Pakistán, Paraguay, Portugal, Siria, Turquía, Afganistán, Costa Rica, Honduras, Jordania, Líbano, Libia, Nueva Zelandia, Irán, El Salvador, Tailandia; los países con una censura oficial del estado centralizada, ejercida por una autoridad gubernamental que no es el ministro del interior o la policía, como Australia, Colombia, Etiopía, Indonesia, Birmania, Dinamarca, Grecia, Finlandia, España, Italia, Perú y Uruguay; los países en que la censura es ejercida por un "colegio de censores" nombrados por el gobierno pero independientes de él, como Gran Bretaña, Suecia y Austria; los estados federales o confederados donde la censura es ejercida por cada estado miembro, constituyéndose censuras locales, acumulativas de la censura central, como se ve en Australia, Ceylán, Canadá, Estados Unidos, Suiza y Alemania Federal; los países en que la censura es confiada a la profesión misma, caso de Estados Unidos, en el plano federal, y del Japón.

La censura ejercida por la profesión misma, puede ser tan estrecha, quizás más, que la ejercida por los poderes públicos propiamente dichos. Es el caso de los Estados Unidos, el único país que posee, en materia de cine, un código "de moralidad". Elaborado por la Motion Pictures Association of America, este código prohíbe especialmente tomar en burla el matrimonio y el hogar, presentar como una cosa normal y lícita el adulterio y las relaciones sexuales ilegales, los besos a "labios abiertos", los abrazos brutales, las poses sugestivas y el entremezclamiento de miembros inferiores, la paabra "aborto", la representación de las perversiones sexuales, las alusiones a las enfermedades venéreas y a la higiene sexual, las danzas sugiriendo o mimando actividades sexuales o comportando movimientos indecentes, la desnudez total, incluso de la silueta, la exhibición del interior del muslo, del bajo vientre salvo que el ombligo esté tapado (Cf. Lo Duca: *Historia del Cine y El erotismo en el cine*), dos personas —incluso casadas— en un mismo lecho, una escena de parto, etc.

En Francia, si bien la censura sobre el teatro está suprimida desde 1906, luego de una ordenanza del 13 de octubre de 1945, y los poderes públicos no pueden intervenir en materia teatral más que en virtud de sus poderes generales de policía y si el orden está "amenazado", la censura cinematográfica ha quedado establecida y se ha revelado una de las peores del mundo. La autoridad de control puede prohibir totalmente la proyección de un film, sobre el territorio francés y fuera de éste, prohibirla a los menores de una cierta edad, autorizarla bajo condiciones, es decir mediante modificaciones o cortes, y, finalmente, prohibir su exportación solamente o autorzar la explotación completa. Además de la censura del estado, cuyas modalidades de organización han variado mucho estos últimos años sin atenuar su rigor, hay que tener en cuenta las censuras de hecho, como las efectuadas por las asociaciones familiares, la Central Católica del Cine, el Crédito nacional que juzga la conveniencia de los préstamos financieros, censuras de hecho a las que es necesario agregar los poderes de policía de las autoridades departamentales fundadas sobre la ley general de espectáculos.

(*) Este diccionario se publicó en época de la llamada Revolución Argentina.

ASS PUBLICIDAD

fijación de afiches

estado de israel 4243/45

86-9062

A DISTRIBUIDORAS CINEMATOGRAFICAS

DESCUENTOS ESPECIALES

EL ROMPE OLAS

SALVESE QUIEN PUEDA (L'emmerdeur). Dirección: Edouard Molinaro. Guión: Francis Weber. Fotografía: Raoul Coutard. Música: Jacques Brel. Producción: Georges Dancigers y Alexandre Mnouchkine. Intérpretes: Lino Ventura, Jacques Brel, Caroline Cellier, Nino Castelnuovo y Jean-Pierre Darras. Distribuye 20th Century Fox.

La película se podría llamar "El Cargo so" o "El Hincha", para usar dos fórmulas permitidas. En realidad, en el original se llama L'Emmerdeur; que como se nota viene de *merde*. Lujos que se permiten los países desarrollados de usar las palabras de todos los días; cosa que, por los nuestros, es sólo asunto de escritores. Cautelosos, los distribuidores transformaron el nombre en "Salvese quien pueda"; título de otra película francesa, que todavía no arribó a nuestro país. Otra forma de censura, por lo que el Ente pudiera.

LA ORGANIZACION

Randoni —que es, en la película, casi sólo eso, un nombre— se salva casualmente de un atentado. Va a testificar contra una organización poderosa y, según lo dicen las series televisivas y una serie de películas, la mafia no perdona. Por eso, se hace proteger por la policía.

Llega a ese lugar de Francia, Ralph (Lino Ventura) y, con precisión de especialista, mata al fallido terrorista que no supo liquidar a Randoni. Luego parte hacia Montpellier, donde va a atestiguar Randoni, para suprimirlo. Pero, por ahí se le aparece un vecino de hotel, un tal Pignon (Jacques Brel) y comienza a hincharlo.

LOS ESPECIALISTAS

Ralph es un asesino a sueldo, un especialista de la organización. Por usos y gustos pareciera pertenecer a la burguesía, en realidad, por su actividad, es un desclasado, un lumpen. Pignon, por su parte, es representante de camisas, un especializado del sistema. Por sus usos y gustos pareciera pertenecer a los sectores más bajos, ser un lumpen, en realidad es un burgués.

LA CONTAMINACION

La historia parece remitir en un primer instante a las películas policiales,

pero luego va convirtiéndose en una comedia. Para ello, como lo han mostrado arquetípicamente el Gordo y el Flaco, no hay nada mejor que la oposición de caracteres.

Así, desde un comienzo, mientras Ralph no se interesa por un muchacho que hace dedo en la ruta; Pignon lo levanta. El interior del coche de Ralph es sobrio; el de Pignon, está lleno de flores de plástico y chirimbolos. Ralph es un ganador, un héroe, ha acertado con su balazo; Pignon es un perdedor, su mujer se ha ido con un psiquiatra. Y del mismo modo, Ralph y Pignon son: verdugo/víctima, asesino/suicida, triunfador/fracasado, asesino/hombre gris, desengañado/engañado, violento/tímido, etc. Y, como en toda comedia, habrá una inversión final. Y los gags estarán dados como un encadenamiento de perturbaciones a la "tarea" de Ralph. En este sentido, las semejanzas son sólo formas de vinculación necesarias al discurso (son "especialistas", tienen habitaciones vecinas, son "viajantes", etc.). Hay un poco de "París" en "Dallas"; hay un poco de "Dallas" en "París".

ENCUADRE

La contradicción sobre la que trabaja es un desplazamiento de la contradicción social real. Opone la burguesía al lumpen proletariado. Y verifica que, a la vez, al relacionarse se produce un enamoramiento, una fascinación de la burguesía por el desclasado. Pareciera que con el marginal existe una identidad de luchas, un mismo distanciamiento del

resto de los sectores sociales. En realidad, produce un encubrimiento, al mostrar un hecho secundario que aparece como verdadero: el burgués imposibilita la realización del marginal. Cuando, socialmente, a diario, se dan pruebas de lo contrario, su instrumentalización organizada, su utilización y su aceptación como referente límite.

LAS VALIJAS

Pignon guarda en su valija colecciones de camisas, son parte de su trabajo. En algún momento, intentará regalarle algunas a Ralph. Ralph esconde en su valija un fusil de alta precisión con mira telescópica, que maravillará y transformará a Pignon. El deseo de muerte, con sentido diverso, los enfrentará. Ralph tendrá ganas de darle con su pistola a ese hincha. Pignon será capaz de dejar a su mujer, recién reconquistada, por seguir a Ralph. Así, la perversión de las relaciones sociales comunica con la perversión en un sentido más general. Y finalmente, los aprisionará en una relación circular persecutoria. Claro, antes han destrozado una casa de salud y desvendado un psiquiatra.

EL GRAN SILENCIO

Se ignora, como en los relatos fantásticos, los motivos del proceso, el carácter de la organización (que se maneja como el cine por imágenes, mensajes y dinero). Pero, acaso lo más silenciado es lo evidente, lo manifiesto, lo obvio.

Pero la repercusión del film está, quizá, más allá de su inscripción, de su sistematizada anarquía, de su agrio humor. Y parece ubicarse en la descripción, detallada con rigurosa perfección, de dos caracteres clásicos y trazar un retrato minucioso del arquetipo del cargo, fuera de toda condición y de todo tiempo. Y descubrir sus motivaciones profundas. Retrato por momentos caricatural y que, por lo tanto, permite el goce distanciado, la alegría de la ajenidad.

Por si faltara algo, las actuaciones son realmente antológicas. Lino Ventura parece más heroico, más sacado de una novela policial, que nunca. Un gesto vale, en él, por mil palabras. Jacques Brel logra hacerse insoportable con una naturalidad inconcebible. Molinaro hace lo suyo.



M. S. H.

Página 9

Nadie engaña a una mujer (Le Streghe). Dirección: Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Vittorio de Sica. Producción: Dino de Laurentis. Guión: Giuseppe Patroni Griffi; Age y Searpelli y Bernardino Zapponi; Pier Paolo Pasolini; Cesare Zavattini. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Música Piero Piccioni. Intérpretes: Silvana Mangano (Giovanna, Gloria, Dama Assurda, Cai, Nunzia), Annie Girardot, Clint Eastwood, Alberto Sordi, Totó, Ninetto Davoli, Massimo Girotti, Francisco Rabal. Distribuida por Artistas Unidos.

LAS BRUJAS

Cinco sketches reunidos en torno a Silvana Mangano. Cinco directores: Visconti, Bolognini; Rossi; Pasolini y De Sica. Un tema en común: Las Brujas. Pero esto tomado con absoluta libertad. Ya que no trata de las célebres mujeres desnudas que recorren los cielos montadas en escoba, sino, más bien, de ciertas fantasías sobre la mujer. Fantasías que, en la mayoría de los casos, justificadas por la denominación de "bruja", da permiso para la misoginia. Veamos.

LA BRUJA QUEMADA VIVA

Visconti describe la historia de una actriz que visita a una pareja amiga que cumple 10 años de casada. Esto le posibilita volver a mostrar la alta burguesía. Un mundo donde las parejas no mantienen más que relaciones de pura representación, hace tiempo que ya no duermen juntos, festejan 10 años de cuernos. Gloria, la actriz, aparece como la hechicera de los hombres, que se la disputan. Y la bruja odiada de las mujeres, que no tardan en mostrarse como las más clásicas brujas. Pará esas señoras gordas, y no tanto, Gloria es de "origen bajo, bajo... clase media... por lo tanto una mierda". "Es un producto, una actriz, una modelo de revistas". Después de un juego de salón, de cumplir una prenda, realizar un striptease. Pide entonces que toquen "La Canción de las brujas". Comienza a bailar pero pronto se desmaya. Ese desmayo les permitirá a las "brujas" desnudarla de maquillajes y artificios. Pero esto, en vez de afearla, la torna más hermosa. Luego vendrá la idea de que está embarazada y finalmente será rescatada-rematada-raptada por su marido, en un helicóptero, entre una muchedumbre de fotógrafos, camarógrafos y periodistas.

La historia es absolutamente convencional, es más parece ser una apoteosis de convenciones sobre la alta burguesía, sus reuniones invernales, en aislados lugares montañosos, intentando juegos de destrucción. La narración se encapricha en hacer surgir de su discurso el tedio. Acaso, en la figura se-

cundaria de Helmuth Berger podría entreverse una inconsciente designación de la brujería (bruja = mujer con falo), en la perversión (homosexualidad) o la represión (el hechizo, la fascinación, la distancia de un testigo servidor que siempre parece estar por realizar algo que jamás realiza). En tanto que la ficción se manifiesta como ficción de lo social, como mera demarcación de territorios y universos cerrados donde la vida no tiene posibilidad de salir a luz.

SENTIDO CIVICO

Bolognini se manda un chiste donde una maligna mujer, por ende bruja, usa a un pobre obrero accidentado. El socorro, la ayuda, es cosa de vírgenes; por lo tanto, lo opuesto, el uso de una conducta semejante con sentido distinto es digno de la más bruja. Además, como buena bruja (mujer con falo), si bien no tiene escoba para portar a su víctima, tiene un Fiat 600. Y el auto (simbólicamente el falo) la hace medio masculina (mujer más falo), la velocidad un poco más, el manejo otro poco, el pañue'lo blanco (no rojo; ausencia de menstruación) que exhibe sin pudor, otro poquito —todo esto según el código misógino de Bolognini; pero, además, es una encantadora mujer. Si eso no es una bruja, las brujas no existen. Y que las hay, las hay.

Ni la terrible bruja de Walt Disney en Blancanieves, hubiera sido capaz de planear nunca ni pensar siquiera "que los obreros mueran con tal que las señoras burguesas lleguen a tiempo a sus citas". Pero claro, EE.UU. no es Italia.

LA TIERRA VISTA DESDE LA LUNA

Pasolini inventa una fábula desopilante y convierte la película en un film memorable. Padre e hijo (la perfección absoluta de Totó y la gracia angélica de Ninetto Davoli) están en el cementerio llorando a la que fuera esposa y madre. Pero: AL DEJAR EL CAMPO SANTO, los Miau van tras mujeres. Inten-

tando encontrar pareja para el solitario Totó con la complicidad de su hijo. Una viuda los corre, una prostituta les pide mil liras, una nórdica resulta ser un maniquí. Pero UN AÑO DESPUES, encuentran la mujer ideal y Totó se casa con ella. Es sordomuda y se llama Absurda. Finalmente y por casualidad morirá, pero no tanto. MORALEJA: ESTE USTED MUERTO O VIVO TODO ES IGUAL,

"El gag —escribió Pasolini en un artículo sobre Chaplin— es generalmente un proceso estilístico que quiere hacer automática la acción, un poco como la máscara del teatro del arte quiere hacer automático al personaje". Por un lado, transformando la acción y el personaje en una abstracción, en una representación no natural; por otro, humanizando las acciones y presentándolas en su momento fundamental. Totó y Ninetto son, a la vez máscaras, representaciones abstractas, y personajes de una humanidad absoluta, vivencial. Por lo tanto se muestran como un código que hay que descodificar, una "lengua escrita de la acción" que hay que leer. El retrato-homenaje a Chaplin indica esta búsqueda de sentido.

Totó y Ninetto parecen ser alegres cazadores de brujas. Acaban de enterrar una mujer representada en su sepulcro con una escoba y ya salen en busca de otras. No es bruja ni la que sobrevive a la muerte de un hombre ni la prostituta ni la representación; o, tal vez, lo son y por eso son temidas. Pero tiempo después la encontrarán rezando frente a una capillita de campaña. Le darán una banana y la llevarán a la pocilga que viven. Ella la transformará manteniendo su ambigüedad de bruja-hada. Una nueva banana, su cáscara, la conducirá al campo-santo. Detrás de la fábula, una alegoría chaplinesca sobre la caza de brujas, que, como siempre no son tales hasta tanto la fantasía no las convierte en seres endemoniados. Pero, aún así, puede deslizarse el milagro y desplazar momentáneamente una conciencia que seguirá en lo mismo. La moraleja, una vez más, vuelve a reunir lo sagrado con lo so-



cial. La transformación, a través de lo religioso, del entorno de la existencia; pero, también el escepticismo, la mirada crítica desde lo nacional popular, donde estar muerto o vivo es igual porque las condiciones sociales no son transformadas individualmente ni a través de la beneficencia pública.

La poesía es puesta en imágenes. El lenguaje borra toda prosa y el deseo aísla la necesidad, la pone entre paréntesis para, luego concluir denunciándola. Pasolini dijo: "mi ambición sería hacer un estudio orgánico de la realidad como lenguaje". La Tierra vista desde la Luna tiene el distanciamiento de un lenguaje construido, la cercanía, el hechizo, la brujería de la belleza.

LA SICILIANA

Rossi relata una historia etnográfica. Donde la bruja se corporaliza en plena Sicilia y por los divulgados prejuicios sicilianos de la insidia y la venganza. Muchos son los hombres que pierdan la vida por el hechizo de sus palabras. El humor final está dado por el interrogatorio a los muertos, por el cuestionamiento de la autora inicial de los hechos a los autores materiales. El lenguaje redime al relato de su esquematismo teórico y lo destaca.

UNA NOCHE COMO LAS OTRAS

Un marido y su mujer que arremete contra él con toda la violencia de sus fantasías. Reproches. Búsqueda de una pseudo vindicación erótica a través de los personajes de la cultura de masas. Intenciones exhibicionistas. Y final de

FILMAR Y VER

regreso a la rutina de un "te amo" dirigido a su marido dormido.

De Sica mezcla recursos pop, juegos visuales tipo Gene Kelly o Fellini, con una vulgar mirada misógina a la mujer convertida en bruja después de años de matrimonio. Llega a hacer que el marido diga: *piensa en los hijos, piensa en la familia*. Y esto, por más que las transformaciones no se dan a su vista. Pero la naturaleza perversa, disolvente, debe ser reprimida o, en este caso, donde lo establecido se mantiene, no debe dársele importancia; las reglas del juego son conocidas y el resultado también: es una noche como las otras. El explotado, la explotada para ser estrictos, dejará de hacer diabluras. Y eso, según De Sica, está muy bien.

MARTILLO PARA LAS BRUJAS

El tema aparece como un pretexto. Y los textos que surgen de él son, en distintas intensidades, semejantes; salvo verificables excepciones. Apesar de todo se siguen cazando brujas, ya sea por medio de un chiste o de una elaborada fantasía de la fantasía de una "Bruja". El machismo italiano y aún el no machismo se da esas complacencias. En la Argentina, algunos hombres, algunas suegras, todavía suelen usar como arma decir que "¿ésa? esa es una bruja".

Acaso, porque de esa manera las hacen existir. Porque no hay brujas sin represión. Una represión que deambula desde las aldeas a las aisladas mansiones. El fim está en eso. Pero Pasolini desde su centro lo niega y lo revoluciona.

M. S. H.

Libros para mejor VER Y FILMAR

CRONICAS DE CINE - Homero Aisina Thevenet

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

MEMORIAS DE UNA LADRONA

Dacia Maraini

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

LA MARY - Emilio Perina

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

EL REVOLUCIONARIO - Hans Koning

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

VIVA LA MUERTE - Fernando Arrabal

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

En preparación:

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

Compilación de LUDA y JEAN SCHNITZER y MARCEL MARTIN.

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

ARTICULOS, PROYECTOS Y DIARIOS DE TRABAJO - Dziga Vertov

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



EDICIONES DE LA FLOR

Uruguay 252 - 1º B - Buenos Aires

GRAN FESTIVAL DE CEJAS

LA MADRE MARIA: Producción nacional presentada por Producciones Capricornio S.R.L. en el cine Normandie y otros. Intérpretes: Tita Merello y José Slavin; libro de Tomás Eloy Martínez, Héctor Grossi, Augusto Roa Bastos y David Kohon; productores asociados: Demare-Slavin-Hansen; fotografía: Aníbal González Paz; escenografía: Saulo Benavente; música Pocho Leyes; vestuario: Horacio Lannes; producción ejecutiva: Juan Sires; dirección: Lucas Demare.

Decir que es aburrida es casi no decir nada. Esta sola palabra no puede expresar el tedio moroso, consistente, que **La Madre María** despliega a lo largo —y a lo ancho, si fuera posible— de sus 103 infinitos minutos. Es necesario imaginar una larga cinta en colores, una colección de todos los lugares comunes sobre la bondad y la maldad, sólo matizada por las múltiples inflexiones de las cejas de Tita. Es un verdadero festival de cejas, sobre el fondo de la mistificación de uno de los mitos populares más interesantes —y vigentes— de la Argentina.

Pero, precisamente por lo mala que es, la película da pie a una serie de reflexiones. Porque lo pésimo solo puede surgir como exacerbación de lo malo, y por lo tanto como su explicitación visible. Vale decir, que en la película pueden encontrarse, desarrollados con amplitud y generosidad, ciertos vicios comunes del cine nacional.

En primer lugar, impresiona lo "latosa"; o sea la extensión de los discursos y reflexiones de la protagonista y su abogado. Discursos en todos los tonos, sobre la bondad del bien y la iniquidad del mal, que cubren fácilmente el 30 % del metraje. La película está evidentemente montada sobre esos discursos, y la acción concebida como su ilustración. El film comienza con el juicio de la Madre María; a lo largo de los copiosos alegatos del defensor y el acusador, la madre irá hilando sus recuerdos: de cómo conoció a Pancho Sierra, cómo asumió sus enseñanzas, cómo fue perseguida por sus enemigos,

hasta su arresto. Sobre el final, llega la decisión del juez —la absolución, por supuesto— la libertad e inmediatamente, la muerte. No faltan "cosas que suceden"; la protagonista desarrolla una intensa actividad, en el tiempo libre que le dejan sus discursos y los de su defensor; y sin embargo, al terminar la cinta se tiene la sensación de que no ha pasado nada.

Esto es así porque no hay ninguna verdadera contradicción o nudo dramático que sostenga las idas, venidas y tribulaciones de la protagonista; el juicio, la duda de si será culpable o inocente debería ocupar ese lugar, aparentemente.

Pero esta contradicción está resuelta de antemano; nadie, en la sala del tribunal está en contra de la Madre María.

Es que nadie puede dudar de que el bien es bueno, y el mal, malo. Nada evoluciona, nadie cambia; todo termina como empezó.

Eliminada toda contradicción central, sólo queda un ambiguo producto intermedio entre la rigidez interpretativa y la voluntad melodramática: este producto son las "caritas". Toda la película está sembrada de caritas: caras de desprecio, de sorna, de enojo; caras de furia, de arrobamiento, de perversidad. Y sobre todo, caras de sabia resignación cuya intérprete es la protagonista. Esto no es casual: cuando se quiere expresar "cosas muy profundas" y no se plantean situaciones dramáticas, se cae en el uso y abuso de las caritas.

Un párrafo aparte merece la

ideología del asunto: nos limitaremos a reproducir una frase de la protagonista: "(lo que debemos lograr es)..." **"La unión de sanos y enfermos, de ricos y pobres, de padres e hijos"**. Eso es todo.

Por último, la "textualidad" con que Demare ha encarado la escenificación de libro cinematográfico crea un sistema de representaciones verdaderamente original, que recuerda remotamente a los coros del teatro griego. Por ejemplo: un grupo de amigos y seguidores le regala a la Madre María una casa. Ella dice uno de sus memorables discursos, que todos escuchan en silencio. Cuando termina, comentan. Pero esto no está hecho con el sistema común, según el cual los diálogos y comentarios entre los concurrentes comentarían de a poco. No: aquí el director ha ordenado "Comenten" y apenas termina Tita de hablar, los actores se ponen a conversar entre ellos animadamente como si ella se hubiera esfumado.

Otro ejemplo es, cuando —no sin antes decir sus últimas palabras— la protagonista muere; inmediatamente, sin transición, 6 mujeres, tres a cada lado de la cama, se arrojan sobre el lecho y lloran. Suponemos que el libro decía: **"Cuando la Madre María muere, las mujeres se arrojan sobre su cama"** y las actrices se zambulleron en bloque. Realmente, es muy curioso de ver. Como también es curioso ver a Tita restando a todo el mundo —hasta al propio Hipólito Yrigoyen— con el mismo estilo con que da sus recomendaciones en su columna de correo sentimental. **D-S**

NUEVA TRAICION A FITZGERALD

EL GRAN GATSBY (The Great Gatsby, EUA), dirección: Jack Clayton. Adapt.: Francis Ford Coppola sobre la novela de Francis Scott Fitzgerald. Con Mia Farrow, Robert Redford, Karen Black, Bruce Dern, Sam Waterston, Lois Chiles, Howard Da Silva, Scott Wilson, etc. Prod.: David Merrick.

F. Scott Fitzgerald murió el 21 de diciembre de 1940, cuando formaba parte del equipo de guionistas de la MGM, donde conoció la frustración de ver sus argumentos desechados o deformados. El alcohol, la ruina económica, la desaparición paulatina de la juventud y sus ilusiones románticas, señalaron su fin. No había perdido, como sus personajes, la necesidad de crear, a pesar de todo. Su novela inconclusa, *The Last Tycoon*, una amarga sátira sobre Hollywood, fue su último, desesperado intento.

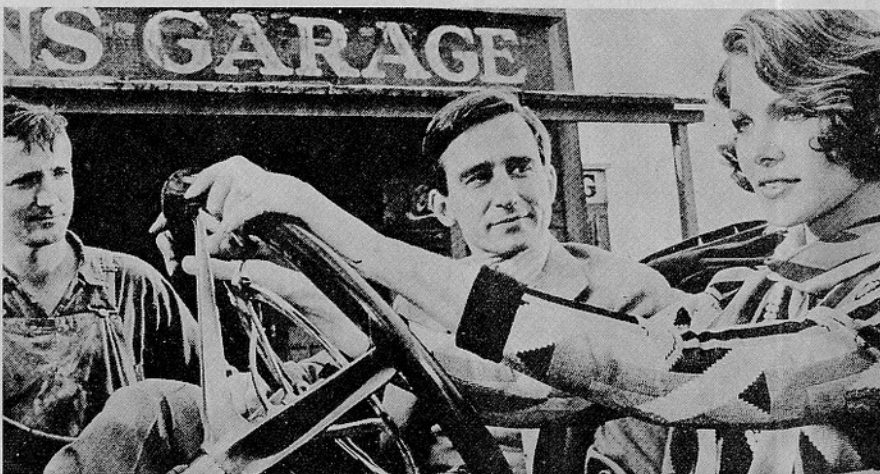
Irónicamente, Hollywood sigue traicionándolo: esta vez con una tercer versión de su admirable novela *El gran Gatsby* (1925), más costosa que las anteriores —de 1926 y 1949 respectivamente— pero no menos alejada de sus elementos esenciales: la visión poética y a la vez crítica de la sociedad norteamericana; el ascenso y caída de un nuevo rico de los años 20 que intenta asimilarse a la clase alta mediante oscuras relaciones con el hampa económica y es aceptado sólo como engranaje individual de un complejo juego de intereses del poder.

El contradictorio y sutil mundo literario de Scott Fitzgerald fue a la vez testigo y forjador de una serie de ideas y conceptos que tenían que ver con su visión romántica del pasado pionero de los Estados Unidos y su deterioro ético al convertir el "American Dream" en un desenfrenado fetichismo posesivo.

Un éxito inicial —tal vez prematuro— lo convirtió en un escritor mimado por el dinero, la juventud y la gloria literaria. En la turbulenta "Era del Jazz" (un nombre que él mismo creó) fue protagonista de una bohemia dorada y fastuosa. Pero ese tipo de vida (que describió admirablemente en *Tierna es la noche*) lo obligó a escribir a destajo para revistas populares cuentos innumerables, donde sólo a veces asoma su genio.

Richard Lehan ("El mundo de Scott Fitzgerald") señala que si bien *El gran Gatsby* es una novela sobre lo que nunca hubiera podido ser, *Tierna es la noche* es una novela sobre lo que hubiera podido ser y nunca fue... Gatsby creía que podía recobrar el pasado y Dick Diver (el protagonista de *Tierna es la noche*) creía que el futuro lo esperaba.

Es una de las constantes de las obras de Fitzgerald, que ese crítico estudia como una influencia romántica (Keats,



especialmente) sobre la ambición de detener el tiempo en un instante perfecto. Pero ambos sabían que el tiempo no se detiene y que ese "mundo ideal estaba más allá de las posibilidades del hombre". Aquello que sus personajes no entendían y los llevaban a la decadencia o la muerte, lo sabía muy bien Fitzgerald por su propia vida y por la penetración crítica con que su obra descubre el derumbe de las ilusiones que se forjan en torno del éxito, el amor y la persistencia de la juventud y la belleza.

Si Fitzgerald aumenta ahora su fama oscurecida por mucho tiempo, es porque al tiempo que describió genialmente una época y un contorno social norteamericano, no se confinó en una efusión romántica. En sus obras mayores, existe siempre el choque entre los sueños y una realidad que los destruye.

Todo esto lleva, naturalmente, a confrontar la obra de Fitzgerald y la versión de Coppola y Jack Clayton sobre *El gran Gatsby*. En primer lugar, una adaptación lineal, que recoge los incidentes narrativos pero no sus implicaciones, desvanece la relación entre el "parvenu" Gatsby, elevado a una estatura trágica por su deseo de revivir un sueño, y el mundo real de los "ricos", indiferente a las verdaderas fuentes de su poder económico.

El resultado más visible es que sólo se trata de recrear la época (los años 20) con evidentes deseos de insertarlo en la ola escapista, "nostálgica", que domina al cine norteamericano reciente. Algo que sólo funciona en los datos superficiales: la moda, los objetos decorativos.

Si desaparece o se anota sólo en fáciles trazos gruesos la relación dialéctica que Fitzgerald obtiene entre su trama romántica y la perspectiva irónica que desmonta sus significados subyacen-

tes, menos aún se captan las formas sutiles que componen la estructura elusiva y simbólica de la obra. Bastaría un ejemplo del texto original y confrontarlo con la secuencia correspondiente, para descubrir que a la simplificación ideológica del libro se suma una visión pedestre, sin imaginación ni talento, que al borrar los matices anula también su significado profundo.

Fitzgerald describe así su llegada (la del relator, Nick Carraway) a casa de Daisy Buchanan, la antigua amada de Gatsby: "El único objeto completamente estacionario, era un enorme diván en el que dos jóvenes se hallaban sujetas como globos cautivos. Ambas vestían de blanco, y sus trajes se agitaban y revoloteaban como si, tras un corto vuelo alrededor de la casa, hubieran entrado de repente. Permanecí unos segundos escuchando el chasquido y el golpeteo de las cortinas, y el crujido de un cuadro en la pared. Se oyó un estruendo; Tom cerraba los balcones traseros y el viento, cautivo, se extinguió en el cuarto. Las cortinas, las alfombras y las dos muchachas parecieron descender lentamente al suelo".

Es fácil descubrir las posibilidades de lectura cinematográfica de esta escena, toda una invitación visual y sonora para crear un clima expresivo. Basta señalar que en el film, esto desaparece, salvo el decorado y una fotografía velada que trata —sin conseguirlo— de sugerir una atmósfera mágica que nunca se logra. Todo el film se desarrolla así —y más gravemente— entre un realismo chato y una evocación desvaída y sin profundidad, con lo cual se consume, con minucioso y pesado aburrimiento, la traición a una obra memorable.

A. M.

Página 13

LA REALIDAD FUTURA

John Boorman es un europeo nacido en Londres, aunque admite el enorme impacto de la civilización estadounidense en su sensibilidad. Su sexto film, *Zardoz*, es definido por él como una "aventura futurística". Descarta el término "ciencia-ficción". Guionista, productor y director de esta obra, Boorman comenzó a escribir *Zardoz* en la primavera de 1972 en su hogar irlandés al sur de Dublin, y el film fue rodado durante el verano de 1973 en la República de Irlanda con permiso de las autoridades. La familia Boorman vive en el condado de Wicklow. El tiene 40 años, su esposa Christel diseñó el vestuario de *Zardoz*. El siguiente reportaje fue realizado por Liam Arnell al concluir el proceso de filmación.

—Sabemos que antes de realizar *Deliverance* (La violencia está en nosotros), trabajó un tiempo en el guión de una película que no realizó. Se basaba en "El Señor de los Anillos", del profesor J. R. R. Tolkien; una autoridad en leyendas por años. Tenemos a Swift también, al Rey Arturo y la búsqueda del Santo Grial. Hay un tema —recurrente en todas las culturas europeas— de la búsqueda de una entidad evasiva y simbólica, que una vez hallada daría sentido a la existencia, realización y paz. ¿*Zardoz* es parte de esa búsqueda, verdad?

—Efectivamente. Siento que ahora me concierne el tema de los modelos sociales. Después de todo, en este planeta es posible ver sociedades de la Edad de Piedra que todavía viven como lo hicieran cinco mil años atrás. También es posible —me doy cuenta— ver, especialmente en Estados Unidos, hombres y mujeres intentando estilos de vida que creen sobrevivirán a nuestras presentes preocupaciones materiales Alternativas sociales, grupos-familia, comunidades, algunas de las cuales —especialmente en California— ya han logrado sobrevivir algunos años. Decidí averiguar cómo se vivía en ellas. Estuve en dos o tres indagando las



Boorman durante el rodaje de *Zardoz*.

claves que los humanos pueden llegar a sentir. Y percibí ciertas cosas.

—¿Y cuál es el punto de partida de *Zardoz*?

—El paraíso y la muerte están entrelazados. La comunidad de mi film está habitada por una élite de científicos que la formaron en 1990 cuando las instituciones sociales que conocemos se derrumbaron y las fuentes de energía conocidas se agotaron. Unos elegidos, los ricos, los poderosos, los eruditos y los filósofos, se aislaron para conservar los tesoros de la civilización frente a un universo sumido en la tiniebla. Se convirtieron en custodios de culturas del pasado, salvaguardadas para un futuro incierto. Tres siglos después, tal aislamiento se transforma en una pesadilla.

—¿Qué criterio aplicó para seleccionar a los intérpretes?

—Los personajes que han vivido en la mente de uno durante tanto tiempo, deben de pronto ser referidos a actores y actrices, compartidos con ellos, incluso —uno teme— adaptados a ellos. Es un período comprometido. Alguien en quien pensaba como actor para tal o cual papel quizá no se encuentre disponible, otro nombre es sugerido y si uno tiene suerte, entonces el nuevo actor es obviamente mejor que el que uno consideró originalmente. En el caso de Sean Connery tuve simplemente mucha suerte. Yo buscaba a alguien que al leer el guión me comprendiera intuitivamente, que conociera —en otras palabras— lo que yo trata-

ba de decir. Sean supo de primera intención y de forma precisa, lo que el rol requería, y nunca hubo un instante durante la producción en el que tuviera que explicarle el concepto principal. Lo absorbió, lo personificó. Fue gratificante constatar que este hombre procedente de una recia clase obrera escocesa con una imagen popular extravertida y masculina, es una persona de gran sensibilidad y percepción. Su trabajo es diestramente simple, pese a que el papel es una compleja creación dramática. Zed, su personaje, como Adán, nació en la inocencia, vive de cazar y matar, adora y teme a su dios, *Zardoz*, hasta que un día piensa que *Zardoz* es cruel y vengativo. Conocimiento adquirido, inocencia perdida. Zed destruye a su dios y osa penetrar en el propio reino de los dioses.

—¿No cree que algunos pueden tomar a *Zardoz* como un ataque a las iglesias establecidas; o siquiera un film ofensivo a la religión?

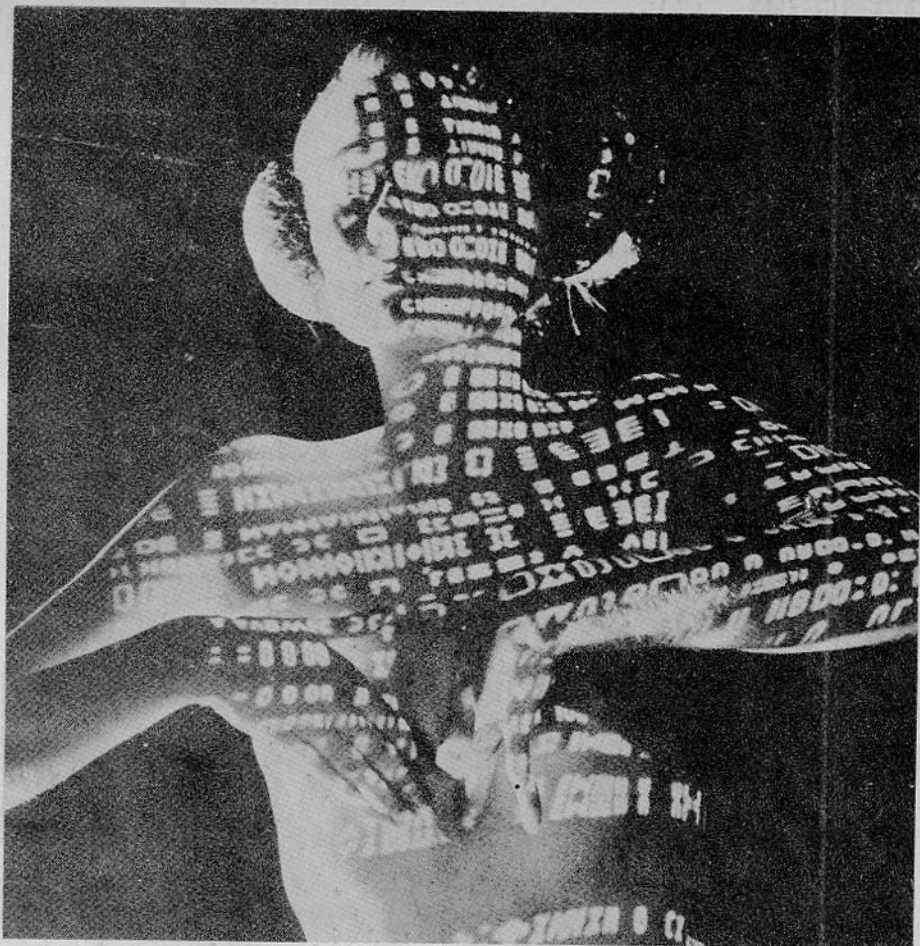
—No soy católico, pero me eduqué con los jesuitas. Siempre he sentido cierta nostalgia por los ritos y ceremonias de la Iglesia Romana, y seguramente pasaría de buena gana una tarde con un buen sacerdote jesuita que con cualquier ateo de los que conozco. Pero es un hecho que la religión ha sido frecuentemente utilizada como medio de represión y esto se ve claramente en mi película. Pero *Zardoz* se refiere a la búsqueda humana de un significado vital, trata de la vida, la muerte y el renacimiento, y sobre la necesidad que todos sentimos

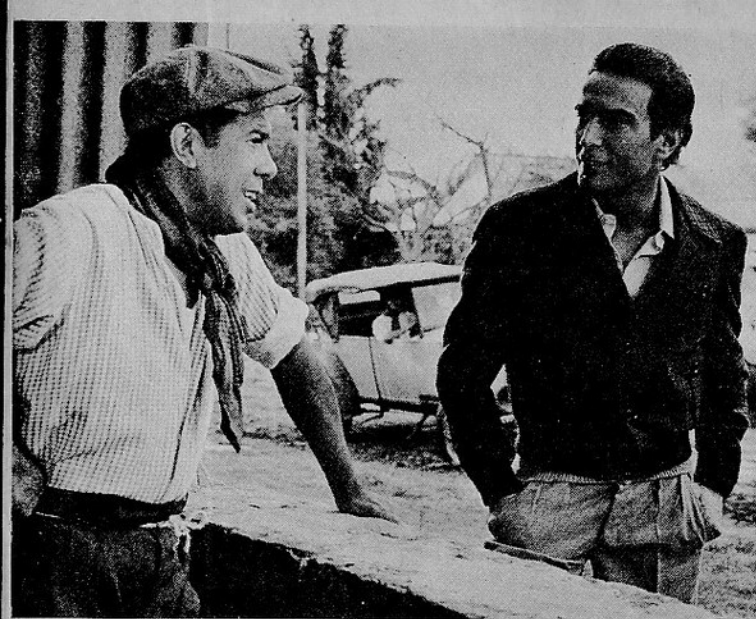
de los demás. No creo que se pueda ser irreligioso con un tema así. Creo que es una película vitalmente positiva no desesperanzada. Trata sobre un choque de estilos de vida. Por un lado tenemos la razón pura y la espiritualidad incorporada en los Inmortales. Por el otro, incertidumbre, superstición, violencia sin sentido incorporada en los Brutales. ¿No son éstos acaso dos aspectos de la condición humana que están siempre en conflicto en cada uno de nosotros? ¿Y no es acaso la religión nuestra respuesta?

—Y políticamente, ¿cuál es la respuesta a Zardoz?

—No es fantástico suponer que los grandes computadores y los sofisticados sistemas de comunicación sobrevivirán a la actual escasez de combustible. Los computadores forman parte de la tecnología de baja energía. Incluso el teléfono —nuestra más bien imperfecta herramienta de comunicación actual— sigue funcionando cuando tenemos cortes de corriente eléctrica porque utiliza muy poco voltaje. Piensen en lo que sería posible de aquí a 300 años. **Zardoz** es político en el sentido que afirma lo que la gente percibe hoy día: el sistema presente no funciona. Alguien vio mi película y la describió como una fantasía a lo Swift. Esto verdaderamente me halaga y es cierto en cuanto que, al igual que los Viajes de Gulliver, nos llevan al pasado para predecir el futuro. Mis Eternos han conseguido una forma de gobierno de consenso por medio de computadores y creo realmente que esto será posible en un futuro próximo, digamos un sistema superavanzado de votaciones. Los Inmortales dependen de mercenarios, de Exterminadores, para defenderse de los Brutales del mundo externo a la Comunidad Vortex, sub-humanos que han sido abandonados a su destino. Zed es uno de esos mercenarios transformado en servidor del dios **Zardoz**. Pero Zed se torna una amenaza para el orden establecido para ingresar al Vortex y es, en efecto, el contra-ataque de la Naturaleza a todo lo que el Vortex sostiene. En nuestro mundo material parecemos olvidar que no viviremos siempre, pero tal como mis habitantes de Vortex descubren, la vida pierde su significado cuando la muerte no existe. Es algo que hay que afrontar, incluso recibir de buena gana, tal como mi film trata de decir, es nuestra esperanza de renacimiento. ¡El problema de la Eternidad es que dura demasiado! Todos acabaríamos deseando una buena muerte! Lo que postulo en **Zardoz** es que la máquina se paró, pero en el momento en que se paró otra tecnología no-mecánica fue posible, permitiendo a una élite —Comunidad Vortex— la supervivencia. Vortex es en realidad como una nave espacial: auto-suficiente; auto-regenerable, independiente de las imperfectas máquinas de las que actualmente dependemos, pero por supuesto es por definición estéril. **Zardoz** es mi canto a la paradoja, una rodilla hincada ante la cruel majestad de la Naturaleza.

FILMAR Y VER





"Boquitas pintadas": amistades año 1936.



"La Patagonia rebelde": amistades año 1921.

EXITOS DE TAQUILLA DEL CINE ARGENTINO

COMO LO SON, COMO LO

Repentinamente, sin que ninguna circunstancia previa lo prometiera, el cine argentino atrae al público otra vez en una dimensión a la que no arribaba desde la época del primer gobierno peronista. Vuelven a colmarse las salas donde se proyectan films locales, algunos de los cuales quedan en cartel tantas semanas como los más notorios títulos foráneos. Distribuidores, exhibidores y productores se frotran las manos, satisfechos, y formulan ambiciosos planes. La industria, en su conjunto, toma nuevos impetus. El periodismo comienza a despachar notas acerca de esta resurrección en la popularidad del cine nacional. Y esta vez no es un globo inflado por el periodismo. ¿Cuáles son los motivos de tal recuperación? ¿Por qué ésta coincide con el retorno del peronismo al gobierno? Acá cabe algunas comprobaciones.

DE LA TV A LOS CINEFILOS

Las más fáciles dicen que la tremenda apelación de la TV, por ejemplo, ha sufrido un pronunciado bajón en los últimos años. Fórmulas archirrepetidas, ciclos alargados hasta la extenuación, similar tipo de programas en el mismo horario, series y películas reiteradas en demasiadas ocasiones, acabaron por alejar a parte de la teleplatea. La gente regresó al cine naturalmente. Y aquí intervinieron otros dos factores de importancia: primero, la estabilidad en los precios de las entradas que se obtuvo en el último año y medio, y que ha hecho del cinematográfico un espectáculo accesible, contrariamente a lo que aconteció, por ejemplo, en tiempos lanussistas, cuando no convenía ir a sacar entradas con la plata justa. Segundo, la posibilidad de ver cine en lunes y martes a mitad de la tarifa. Lo singular es que el público de lunes y martes lo integraron mayor-

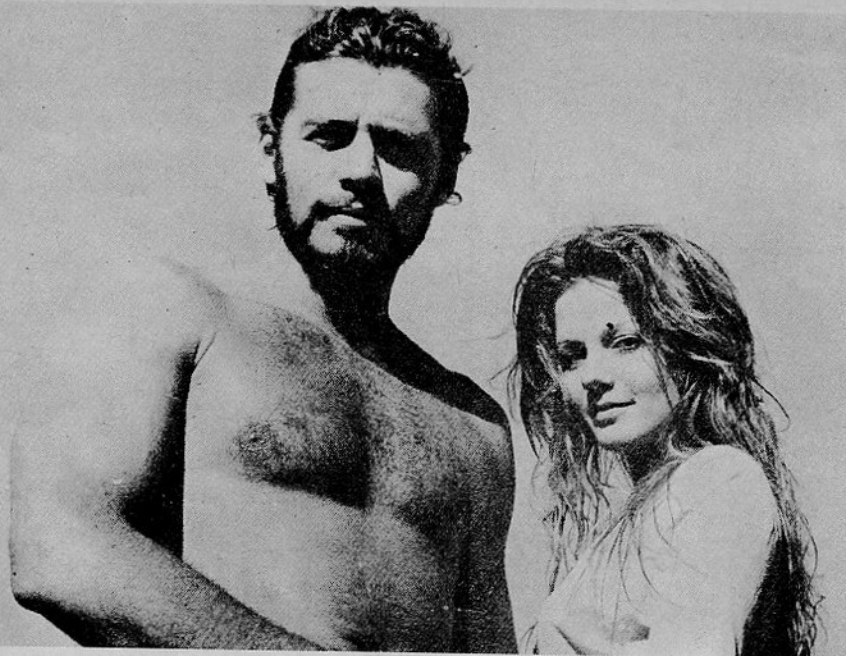
mente nuevos concurrentes y unos cuantos de los que habían abandonado el hábito del cine. Los ahorrativos que se desplazaron desde los demás días de la semana a lunes y martes fueron, en realidad, escasos. Unidos los tres factores —decaencia de la TV, estabilidad en los precios de las entradas y rebajas de lunes y martes— se incrementó considerablemente la cantidad de espectadores, y eso benefició tanto a los films extranjeros como a los nacionales.

También parece distinto ahora el público de cine argentino, pero no muy distinto. Antes —claramente en la década 1946-1955— lo constituía primordialmente la clase trabajadora, mientras que para buena parte de la clase media no quedaba bien ver películas nacionales y sí quedaba bien ver cine extranjero —así, sin mayores precisiones—, con su technicolor, su pantalla ancha y su aspecto de producto de buena terminación. Ver cine argentino era "ver bodrios, cosas de cabecitas..." Inmunes a esas frases que recorrían profusamente la época, los cabecitas se obstinaban en presenciar esos bodrios, en admirar a los artistas que los interpretaban, en leer las revistas dedicadas a esos artistas... Usted se detenía en la puerta del cine de Lavalle o de Corrientes donde proyectaban una película con Pepe Iglesias o Tita Merello, y veía salir un público. Usted se detenía en esa misma puerta, a la semana siguiente, cuando exhibían un y veía salir otro público. La predilección film con Stewart Granger o Lana Turner, de la clase media por el cine extranjero fue, durante los dos primeros períodos de administración justicialista, una forma inconsciente de oposición. Inconsciente también, el favor de la clase obrera hacia el cine nativo fue una expresión de sentimiento patriótico y, después de

1955, una de las muchas formas que adquirió la resistencia a la restauración imperialista y oligárquica. En nueve años de peronismo, con los cabecitas fundamentalmente, muchos films locales llenaron las salas, permanecieron varias semanas en cartel, redondearon jugosas recaudaciones, animaron el movimiento de la producción y lograron comentarios elogiosos. Como ahora, sólo que ahora esa extensa franja de clientes del cine argentino se ha ensanchado. Es evidente que ciertos grupos de clase media, seguramente sensibilizados por la relevancia que en los últimos años cobraban las luchas político-sociales para toda la ciudadanía, se han acercado, aunque sea circunstancialmente, al cine militante (*La hora de los hornos*) y a la vertiente histórico-gauchesca (*El santo de la espada*, *Juan Moreira*). El cine argentino ha entrado en los salones.

LO NUEVO, SI NUEVO...

¿Qué cine es el que ha provocado este súbito enamoramiento del llamado *gran público* por nuestro cine? ¿La película de Sandro de todos los años? ¿La película de Palito de todos los años? ¿La película de Sandrini de todos los años? ¿Las películas de hoteles alojamiento de todos los años? No. Aunque casi todas estas películas (u otras) han aparecido en la lista de mercaderías con temida regularidad, los éxitos máximos del cine nacional en lo que va de la temporada pertenecen a géneros —podríamos denominarlos así— nuevos para el cine local. ¿Será que sus financistas, realizadores y libretistas se largaron a cultivar, sagaces, al advertir las modificaciones producidas en la composición social del público y en sus gustos? Tal vez. Lo más trascendente —incluso más que algunos de esos films— es que el impacto del cine argentino actual, y en particular, de los casos



"La gran aventura": amistades (?) año 1974.

FUERON ANTES

que siguen, puede ser tan indicativo de lo que piensa, siente, rechaza, desea una porción considerable del pueblo como un referéndum o un gigantesco sondeo de opinión.

Boquitas pintadas (estrenada el 23 de mayo; más de un millón y medio de espectadores cuando su explotación comercial sigue aún vigorosa) se encabalga en la Nostalgia, una moda que recién ahora está llegando con toda su fuerza a nuestro país. Si a mucho público lo apasiona que le recreen los *roaring twenties*, ¡cuánto más que le muestren vestidos y cortes de pelo como se usaban acá en los años '30 y '40, que le hagan escuchar a Gregorio Barrios y que el todo tenga un premeditado aroma de folletín! El éxito de crítica y venta del libro de Manuel Puig, la reputación de Torre Nilsson, el arrastre de Alcón y la novedad de Marta González haciendo de la piba de barrio que fue, consiguieron el resto.

La Patagonia rebelde (estrenada el 13 de junio; más de un millón y cuarto de espectadores y también en plena carrera comercial) es un film de denuncia como pocas veces se había hecho en nuestra cinematografía y como muchas veces (Z, Sacco y Vanzetti, El atentado y Adalen 31 son nada más que unos ejemplos) se había hecho en otras cinematografías. Más atractivo para públicos numerosos que obras políticas del tipo de *La hora de los hornos* u *Operación masacre*, posee la indudable ventaja de relatar un acontecimiento histórico desconocido para varios millones de argentinos y al final fue beneficiada por las reverberaciones que causó la demora en ser autorizada para su exhibición pública. *Quebracho*, film del mismo género, también obtuvo una repercusión inesperadamente multitudinaria.

FILMAR Y VER

La gran aventura (estrenada el 23 de mayo; más de un millón de espectadores y también en plena carrera comercial) inicia para la Argentina un filón que —piensa uno— es extraño que nadei haya descubierto antes: la *peripécia jamesbondiana*. Pero tiene el tino de tomarse el estilo en broma, con mucho chiste elemental pero efectivo para los chicos. En el film, todo el despliegue se reduce a un helicóptero, una avioneta, un Chevron y cuatro televisores puestos en fila con la misma imagen (así se imagina uno que funcionan los televisores en el cuartel general de una organización de contra-espionaje), pero, mirando las cosas con indulgencia, pueden pasar por la enorme parafernalia desplegada en una hazaña fílmica de 007.

QUIEREN A LO ARGENTINO ¿Y UD.?

Dijimos que el impacto del cine argentino actual, y en particular, de *Boquitas pintadas*, *La Patagonia rebelde* y *La gran aventura*, puede ser tan indicativo de lo que piensa, siente, rechaza, desea una porción considerable del pueblo como un referéndum o un gigantesco sondeo de opinión. Indagar en esas reacciones es tarea para sociólogos, pero permitásenos arriesgar una conclusión: con el regreso del peronismo al gobierno, la gente está experimentando una propensión nacionalista, una necesidad de volver a lo nuestro, de revalorizar lo que crean los argentinos. Y lo hace sin ponerse demasiado exquisita, demasiado selectiva. Hace colas por el terrible drama de los obreros santacruceños y por las místicas proezas de los tres agentes secretos vernáculos. Ahora le toca al cine argentino situarse a la altura de tanto fervor.

Un nuevo título de
SIGLO XXI
para su colección de
CINE

EL SENTIDO DEL CINE

Sergio M. Eisenstein
XXI



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 sa
Córdoba 2064 - Tel. 45-7609/46-9059
Buenos Aires

Cuanto mayores son las frustraciones de un pueblo, más real es su necesidad de evasión. La vida cotidiana, asumida como castigo, plantea la necesidad de proyectarse por medio de la imaginación a circunstancias menos hostiles. La llamada "cultura de masas" englobada actualmente por la TV, el cine y las revistas, proporciona multitudinariamente materia prima para semejante huida de la realidad. Toda vez que ese Sistema falsamente cultural es criticado, quienes lucran con sus ceremonias contraatacan diciendo que "se da a la gente lo que la gente quiere", o si son más sutiles justifican su quehacer sosteniendo que la necesidad de entretenimiento es natural. Entretanto, el "show" de la trivialidad se multiplica y la Maquinaria fabrica incesantemente ídolos para consumo popular.

Hay una gran diferencia entre la evasión manufacturada por los amos de las imágenes hipnotizadoras, y el entretenimiento creativo de artistas que al mismo tiempo que nos divierten nos recuerdan que somos humanos. Los industriales de la evasión trabajan para la rutina y el limbo. Los artesanos de la diversión pujan por mantenernos alertas.

El Espectáculo es la comarca del vale-todo, donde falsos modelos de cultura, valores equívocos y mitos complacientes contribuyen a edificar una ilusión que sirve como consuelo. Si uno es un marginado social, puede ampararse en ellos. Ya sea un obrero, un burgués o un play-boy: el Espectáculo tiene "shows" para todas las clases sociales, para fascistas y bolcheviques, para ignorantes y eruditos, para nativos e inmigrantes. Todo íntimamente ligado con los fetiches del Consumo: el confort, la "felicidad". ¡Sea feliz! Compre **Catarsis en Colores**. Haga un poco de gimnasia con su imaginación, pero no para buscar un modo de cambiar en serio su vida, sino simplemente para identificarse un rato con un héroe cualquiera y proyectarse luego hacia otro rato de fantasía, para seguir después agarrado por el mismo cepo de siempre. El Espectáculo no enseña a liberarse del Cepo, es meramente un analgésico para no sentirlo tanto. Entonces se pega el poster del ídolo en la pared del cuarto y se sueña con ser alguna vez como él. Así hasta el trámite de la Jubilación.

LA ARGENTINA CREPUSCULAR

Escribió Leopoldo Marechal: "Creo que actualmente hay dos Argentinas: Una en defunción, cuyo cadáver usufructúan los cuervos de toda índole que lo rodean, cuervos nacionales e internacionales; y una Argentina como en navidad y crecimiento, que lucha por su destino, y que padecemos orgullosamente los que la amamos como a una hija. El porvenir de esa criatura depende de nosotros, y muy particularmente de las nuevas generaciones".

Hay imágenes que esclavizan e imágenes que liberan.

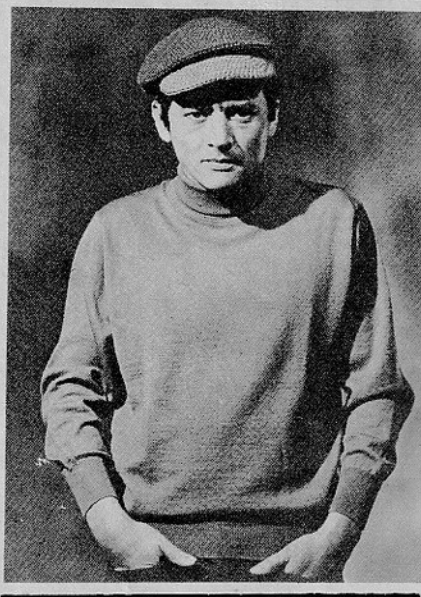
El único sendero noble es la lucha para evitar que la Argentina se pudra. El resto es fuga, es traición.

Para quienes trabajamos en el mundo

PALITO ORTEGA

SABOR A NADA

M. G.



del Cine, este compromiso se traduce en la ineludible elección de laborar para la Tiniebla o para la Luz. Para la esterilidad o para la fertilidad.

Antes que la Sociedad Espectacular asumiera los caracteres que posee en la actualidad en nuestro país, la posibilidad de "triunfar", de "llegar" o de "pararse", si uno era un cabecita negra llegado a la Gran Urbe Porteña desde el interior del país, pasaba por el meridiano del Boxeo. Uno podía llegar a ser Campeón y "salvarse". Hoy basta con ser Estrella o Astro del cine, de la televisión, en fin, del negocio del Espectáculo.

De ningún modo esta nota intenta sostener que todo artista que trabaja en la pantalla chica o la pantalla grande sea un sátrapa. Absolutamente no. La lacra está en la institucionalización de supuestos "éxitos" que sirven para aplacar las iras de quienes no han "triunfado" en la vida. Para esto, existe un me-

tódico engranaje que viste de triunfo a quien tenga la fortuna de pasar por allí. A cualquiera puede tocarle. En cualquier momento. Y mientras se espera dicha oportunidad, se sigue empujando el carro. Se juega al Prode o a la quiniela. Se mira un "espectacular" de TV. O se hace la cola en la calle Lavalle el sábado a la noche.

Mientras sean muchos los que tengan sus ojos clavados en la Caja Boba, mayor campo de acción tienen los fabricantes de Quimeras.

En una sola noche, durante un baile del último Carnaval con la actuación de Sandro, fueron recaudados 70 millones de pesos moneda nacional. ¡La mosca loca, flaco! Y todas las noches, después de girar la perilla de la "tele" o de volver a la cama tras una infructuosa búsqueda de amor, miles de seres aislados sueñan con "salvarse". Entretanto, las únicas Cajas Registradoras que no paran de funcionar son las del Espectáculo.

LO MISMO QUE A USTED

Anota Edgar Morin: "En las sociedades occidentales, el hombre regulado policialmente no puede evidentemente satisfacer en forma práctica sus necesidades agresivas y más generalmente su necesidad de libertad profunda: no puede zafarse de la monotonía de una sociedad burocratizada, de la mecánica social. Por delegación imaginaria, el cine le suministra esta libertad profunda: libertad inferior, la de los gangsters y fuera de la ley; libertad exterior, la de los aventureros en tierras vírgenes; libertad superior, la de los reyes, los poderosos y los ricos".

Cosa parecida sucede en algunas sociedades orientales. Y también en cierta república sudamericana.

Hace 32 años, Ramón Bautista Ortega nació en un rincón de Tucumán. Fue uno de tantos changuitos humildes de la provincia cañera. Un día, historia de muchos "negros" de nuestro país, se largó rumbo a Buenos Aires, y en la Reina del Plata es hoy el **Rey Palito**. Ha vendido cerca de dos millones de elepés, unos ocho millones de discos simples, protagonizó doce películas. Es un exitoso producto espectacular. Uno de varios.

En la década del 50, Ortega tuvo como ídolo a Elvis Presley. Cuando tentó suerte en Mendoza, actuaba bajo el seudónimo de Nery Nelson. Ya en los años 60, el Espectáculo comenzaba a estructurarse en la Capital Federal, sólidamente, bajo los moldes eficaces del Show Business estadounidense: "La cantina de la Guardia Nueva", "Escala Musical", y por Canal 13, "El Club del Clan". Luminarias: Johnny Tedesco, Billy Caffaro, Rocky Pontoni (en Italia, los aborígenes del rock and roll funcionaban bien con nombres mitad-yanque y mitad-tano), Lallo Fransen, Nicky Jones, Jolly Land, Violeta Rivas, Chico Novarro, Marty Cosens, Raúl Lavié... Palito Ortega. Llegan 1964/65, la Beatlemania apaga muchas candelas locales. Ortega, en cambio, magnifica su impacto popular con temas como "Sabor a Nada" y "Vestida de Novia".

FILMAR Y VER

Hasta determinado punto de su carrera-show, Ortega es inobjetable. En el Espectáculo argentino, sobre todo si se es "artista" de la RCA, las reglas del juego son prolijas: una pizca de sentimientos, otra pizca de modernidad rítmica, una buena maquinaria promocional... y ya está. Es muy cierto que pasan los años y **Palito** se mantiene en las cartelceras. Mientras se lo vea como el "changuito" que luchó denodadamente para "llegar", con fe y voluntad, ninguna tía, ni madre, ni novia, ni abuela, nadie podrá criticarlo. El mismo ha reconocido siempre que canta mal, que es un músico deficiente. Tampoco se lo puede maldecir por ello. No está aquí la punta del ovillo. Está en otra parte.

No se busca en este artículo atacar a Ramón Bautista Ortega por lo que seguramente es: buen padre, buen contribuyente al fisco, hábil empresario. El problema reside en lo que simboliza... y, vaya paradoja, en lo que no es. Para llegar al nudo de la cuestión hacemos la fila del Cine Sarmiento para ver su nuevo film: **Yo tengo Fe**.

"¡Será una verdadera fiesta!", asegura el aviso en los diarios de Argentina Sono Film.

Una fiesta de oportunismo y mercantilismo frente a las frustraciones dolorosas del pueblo argentino.

UN MUCHACHO COMO YO

En declaraciones a la revista **Antena**, una semana antes del estreno de **Yo tengo Fe**, Ortega recuerda sus primeros tiempos en Buenos Aires, y el permiso que le daban para dormir en el sótano del comité del Partido Demócrata Cristiano. En la película dirigida por Enrique Carreras, ese comité se ha convertido en una Unidad Básica del peronismo... con notorios posters de Evita y del General. Curiosa mutación.

En declaraciones al diario **Noticias** (julio 6, 74) Ortega confiesa: "El 16 de junio de 1955, en realidad yo no estaba en las inmediaciones de la Plaza de Mayo". No obstante, en este mismo film aparece huyendo del bombardeo a lo largo del muro del mismísimo Cabildo. Particular militancia.

En declaraciones al diario **La Razón** (Julio 17, 74) el director Carreras se refiere al "poco difundido primer romance de Palito... una chica que vivía en una Villa Miseria... Después se enteró que había muerto muy joven... No sé si Evangelina Salazar de Ortega se enterará por la película de este episodio..."

—¿Inmóvil, ¿verdad?

En declaraciones a **Clarín** (Abril 27, 74) Ortega se manifestó atraído por el campo de la realización cinematográfica, con un proyecto basado en estadísticas sobre Villas Miseria... Las escenas rodadas para el film en el Anfiteatro del Dique El Cañillal (anunció otro período) tuvieron lugar durante un recital de Palito Ortega a beneficio de la "Federación de Villas de Emergencia Justicialistas".

Ortega a **Panorama** (Junio 13, 74): "Claro que esto es un negocio".

FILMAR Y VER

EL RITUAL DE LA PAVADA

Ramón Bautista Ortega, el **Rey Palito**, sostiene que para estar donde está ha usado métodos licitos, limpios. Su filosofía es simple: "Puede ser muy cursi ver dos enamorados tomados de la mano. Pero es así. Cuando yo canto sobre esto, suena como es, si resulta cursi, es porque la realidad es así". Qué falta de respeto qué atropello a la razón...

La simplicidad no es pecado, pero la cursilería no es virtud. **Palito Ortega** es un producto espectacular administrado por Ramón Bautista Ortega, en sociedad con la RCA local, a la vez empresa fabricante de ídolos populares de la talla de Donald, Heleno, Tormenta, Raúl Padovani, Rubén Matos, Juan Marcelo. Un montón de símbolos huecos que se mecen rítmicamente como los chicos y chicas de otro producto RCA denominado **Alta Tensión**, cuyo mensaje es: los que no son nadie algún día pueden ser alguien. Aplicado a los villeros: seguí en el yugo

que algún día podés llegar a ser como Palito Ortega, ¿viste? Se adorna con un poquito de peronismo, porque hoy el Justicialismo vende, con cara de sentir terriblemente el desamparo de quien vive en una Villa de Emergencia... y cantando todos juntos ahora: "Yo tengo fe que todo cambiará... Yo creo en Dios... Yo creo en el Amor..." Lindas palabras. Y la caja registradora hace ¡cling! con cada disquito vendido... y ¡cling! con cada entrada comprada.

La ilusión es esa mano que alguien agita frente a la cámara de TV en el Canal durante esos programas espectaculares de sábados y domingos. Al día siguiente en el trabajo le dicen: "Te vimos en la tele!". El ídolo está en todas partes, para apaciguar el hambre de Vida verdadera, que no se sacia comprando un Mercedes Benz. Elegir el buen camino, no es anestesiar a los mansos, Sr. Ortega, mas bien se trata de abolir las fábulas. Hay reflectores que sirven para iluminar no para enceguecer.



ARCHIVO - FILMOGRAFIA



DANIEL TINAYRE

Daniel Tinayre nació en París, 1915, hijo de un embajador. Cursó arquitectura hasta cuarto año. Cumplió diversas actividades en los estudios Joinville de la Paramount y en galerías londinenses. Se radica en Argentina en 1934 y empieza su carrera como director. Años más tarde se casaría con la actriz Mirtha Legrand, estrella de varios de sus films.

- 1934 **Bajo la Santa Federación**, con Tulia Ciámpoli, Arturo García Buhr, Domingo Sapelli, Pepita Muñoz; también co-guionista.
- 1935 **Sombras porteñas**, con Francisco Petrone, Maruja Gil Quesada, Mercedes Simone, Pedro Laxalt; también guionista.
- 1936 **Una porteña optimista**, con Nedda Francy, Santiago Arrieta, Orestes Caviglia, Pierina Delessi, también guionista.
- 1937 **Mateo**, con Luis Arata, Enrique Santos Discépolo, José Gola, Marga Montes; también guionista.
- 1941 **La hora de las sorpresas**, con Rosa Moreno, Esteban Serrador, Juana Sujo, Pedro Quartucci.
- 1942 **Vidas marcadas**, con Mecha Ortiz, Georges Rigaud, Sebastián Chiola, Roberto Fugazot; también guionista.
- 1945 **Camino del infierno**, co-dirigida con Luis Saslavsky, con Mecha Ortiz, Pedro López Lagar, Amelia Bence, Elsa O'Connor; también guionista.
- 1947 **A sangre fría**, con Amelia Bence, Pedro López Lagar, Antonia Herrero, Floren Delbene; también guionista.
- 1948 **Pasaporte a Río**, con Mirtha Legrand, Arturo de Córdoba, Francisco de Paula, Eduardo Cuitiño; también co-argumentista y co-productor.
- Danza del fuego**, con Amelia Bence, Francisco de Paula, Enrique Alvarez Diosdado, Blanca Tapia; también guionista.
- 1949 **La vendadora de fantasías**, con Mirtha Legrand, Alberto Closas, Alberto Bello, Francisco Chermiello; también co-libretista.
- 1951 **Deshonra**, con Mecha Ortiz, Tita Merello, Fanny Navarro, Georges Rigaud, Aída Luz, Rosa Rosen, Golde Flami, Floren Delbene; también co-argumentista y guionista.
- 1953 **Tren Internacional**, con Mirtha Legrand, Alberto Closas, Gloria Guzmán, Florindo Ferrario, Tomás Simari, Herminia Franco, Diana Ingro, Enrique Chaico; también co-libretista y productor.
- 1954 **La bestia humana**, con Massimo Girotti, Ana María Lynch, Alberto de Mendoza, Amalia Sánchez Ariño, Francisco de Paula, Elisa Christian Galvé, Domingo Sapelli; también productor.
- 1958 **En la ardiente oscuridad**, con Mirtha Legrand, Luisa Vehil, Duilio Marzio, Lautaro Murúa, Elida Gay Palmer, Leonardo Favio, María Vaner; también productor.
- 1960 **La patota**, con Mirtha Legrand, José Cibrián, Walter Vidarte, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Billy Cafaro, Milagros de la Vega, Ignacio Quirós; también productor.
- El rufián**, con Carlos Estrada, Egle Martín, Oscar Rovito, Nathán Pinzón, Aída Luz, Anibal Pardeiro, Daniel de Alvarado, Inés Moreno; también argumentista (con el seudónimo Enrique Albrit), guionista y productor ejecutivo.
- 1961 **Bajo un mismo rostro**, con Mirtha Legrand, Silvia Legrand, Jorge Mistral, Ana Luisa Peluffo, Mecha Ortiz, Ernesto Bianco, Wolf Rubinsky, Noemí Laserre; también productor ejecutivo.
- 1962 **La Cigarra no es un bicho**, con María Antinea, Luis Sandrini, Diana Ingro, José Cibrián, Teresa Blasco, Enrique Serrano, Mirtha Legrand, Angel Magaña, Malvina Pastorino, Narciso Ibáñez Menta, Elsa Daniel, Guillermo Bredeston, Amelia Bence; también productor.
- 1963 **Extraña ternura**, con Egle Martín, José Cibrián, Ernesto Bianco, Luis Tasca, Norberto Suárez, Duilio Marzio, Diana Ingro, Héctor Calcaño, Dorys del Valle; también productor ejecutivo.
- 1968 **Kuma-Ching**, con Luis Sandrini, Lola Flores, Narciso Ibáñez Menta, Juan Verdaguer, María Aurelia Bisutti, Luis Medina Castro, Tincho Zabala; también adaptación, guión, extra y productor ejecutivo.
- 1974 **La Mary**, con Susana Giménez, Carlos Monzón, Olga Zubarry, Alberto Argibay, Dora Baret, Teresa Blasco, Juan José Camero, María Rosa Gallo, Ubaldo Martínez, Jorge Rivera López, Leonor Manso, Antonio Grimau.

(a cargo de D. M. L.)

EL MAS NUEVO CINE ARGENTINO



Néstor Chprintzer y alumnos.

Desde hace un tiempo, en diversas salas, se vienen realizando exhibiciones de una serie de cortometrajes insólitos. Sus autores tienen en la actualidad entre 14 y 16 años, y cuando los filmaron, la mayoría, apenas tenía 13 años. El culpable de esa audacia es el Departamento de Extensión Cultural del Colegio Nacional Buenos Aires. Una culpa que es un verdadero mérito, ya que muestra las posibilidades de la creación en libertad, de la expresión a partir del conocimiento elemental de un lenguaje que se elabora en la práctica y, sobre todo, de las posibilidades de un trabajo colectivo en un medio artístico de comunicación, el cine, que es ya de por sí colectivo.

Las experiencias se iniciaron en 1972 con dos trabajos colectivos, en super 8, realizados por alumnos de Primer Año. Se trata de dos obras que se oponen en la forma de su tratamiento tanto como en la organización del relato cinematográfico. Tienen algo en común, se apoyan en textos literarios. Uno, **Bancoret**, parte de un texto incluido en la antología de Rodolfo Alonso Editor, *El Humor más Serio del Mundo*, pero lo adapta, lo transforma, hasta convertirlo en una utopía escolar, en una alegoría del poder que por instantes recuerda a René Clair. Más allá de la visión primaria de las posiciones de izquierda, se descubre una serie de relaciones donde el padre de los padres, es hijo del hijo; donde el universo es adolescente e imita a otro universo cerrado, el de los adultos, copiándolo sarcásticamente. El otro corto colectivo, se llama **Continuidad de los Parques**, y es un intento de traducir con fidelidad al cine el relato de Cortázar. Y esto hasta el punto de utilizar como narrador al mismo Cortázar. Para quienes filmaron este corto pareciera como si el cine fuera un Final de Juego, mientras que, para los que hicieron **Bancoret**, fuera una continuación de los juegos. Por eso, en **Continuidad**, hay un énfasis en el lenguaje, en los encuadres, en los virados; mientras que en **Bancoret** importa la construcción, la improvisación, la puesta de una idea delante de la cámara.

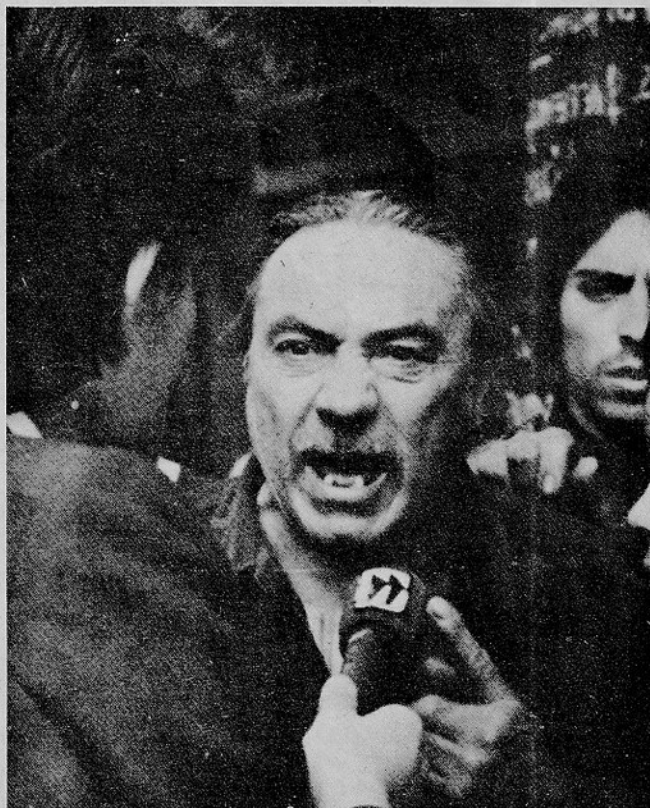
En el año 1973, alumnos de Primero y Segundo Año, que en su mayoría habían participado de la experiencia colectiva anterior, realizaron 9 cortometrajes en 16 milímetros, actuando como supervisor Néstor Chprintzer.

1) **Pies Desnudos**, de Víctor Feingold, sigue por Florida a un chico que sueña con cambiar sus zapatos rotos por unos nuevos, acaso, para materializar las necesidades de los sectores populares. 2) **Doble Persecución** de Fabián Bielsky muestra la rateada como una no solución, donde el alumno es el oprimido, acercándose a su propia realidad y su entorno. 3) **Las Mismas Promesas**, de Eloisa Pisani e Irene Saccone, es un film digno de los primitivos del Grupo Cine Liberación: las imágenes comienzan en una villa y a medida que plantean el problema de la vivienda cuestionan todo el sistema político

que permite esa situación. 4) **Si me Salvo de Esta**, de Eduardo Eistain, es un chiste muy cercano, donde un chico, clase media, se juramenta a "si se salva" de pasar al frente a dar la lección para recaer nuevamente en lo mismo; una situación que llevada a una visión político-social es la fórmula común de los sectores medios frente a la represión. 5) **Imágenes de Vida**, de Luis Marcos Gutman, es un film intimista contaminado por la poesía de la música progresiva pero sin dejar de lado la presencia, la referencia en el contorno político social. 6) **El Fin del Parque**, de Martín Lioy Parodi, está en la línea narrativa del anterior, pero aquí, por primera vez, el amor está esbozado como una persecución inalcanzable y como un enfrentamiento simbólico al mundo. 7) **Gestación**, de Enrique Zalocchi y Luis Fau, donde la violencia política no impide que nazca la vida. 8) **El Triunfo de Batman**, de Darío Schulkin, la alienación televisiva llevando a la muerte por proyección-identificación con el héroe a un chico. 9) **El Prode**, de Osvaldo Fuente, donde el proceso de proyección-identificación ya no es de un chico sino de un obrero con otro que gana el Prode y que lo deja sin dinero para pagar el alquiler.

Desprolijas, comprometidas, inquietas, ingenuas, curiosas, estimulantes, las películas de los realizadores del Departamento de Extensión Cultural del Colegio Nacional Buenos Aires señalan un camino sorprendente. Un camino que parece conquistar la utopía de una escritura hecha con la cámara en forma natural. Acaso, después de la experiencia individual, de la pura práctica, del empirismo como aprendizaje, salten ahora a un nuevo trabajo colectivo donde esas experiencias categoricen una nueva realización. Una obra que vuelva a sorprender como sorprenden ya las obras realizadas.

M. S. H.



BEBE KAMIN

EL MIRADOR DE LAS SOMBRAS



Bebe Kamin, un nombre casi inadvertido para el gran público, es reconocido en los círculos cinematográficos como uno de los mejores sonidistas de nuestro país. Entre sus trabajos figuran: "Players vs Angeles Caídos", "Juan Lamaglia y señora", "El habilitado", "La fidelidad", "Alianza para el progreso", "Puntos suspensivos", "Luces de mis zapatos", entre otros. Ahora acaba de debutar como director cinematográfico con "El Búho", cuya edición final está prevista para dentro de un mes y medio. Realizada casi en secreto, Kamin accede por primera vez a charlar sobre los resultados de su trabajo. (Ver ficha técnica de *El Búho* en *Filmar y Ver* n° 7.)



—Ingresé al cine en 1967, antes era espectador e ingeniero electrónico. Conoció a Alberto Fischermann, que filmaba "Players vs. Angeles Caídos". Un día se quedó sin sonidista y me llamó. Alberto signa mi carrera porque largué todo y me dediqué más que a perfeccionarme, a trabajar en el espacio sonoro.

—¿Cuál es tu concepto del sonido?

—En mi caso intento una creación y no limitarme a la transmisión de los conceptos verbales, incluso a una creación autónoma divorciada de la imagen. Creo que mi generación, yo tengo 30 años, logró dos cosas. Por un lado, un complejo industrial del sonido, en cuanto a la mejora de la técnica, y por el otro, una etapa de búsqueda de creación en la banda. La banda sonora transmite ideología con mensajes que van simultáneamente a la razón y al irracional. Claro que para mí el cine es imagen, pero a esta altura del partido no puede dejarse de lado la banda. El cine mudo es una etapa histórica, hoy la técnica superó cualquier limitación. Se ha logrado un sonido envolvente, pero no hay pantallas de 360 grados. Un ejemplo es lo que hace Kubrick en "2001". Refiere al hombre al cosmos, pero en la banda se registra una respiración humana. Junta dos cosas, lo infinito y lo microscópico.

—¿Cómo concretás la realización de "El Búho"?

—La etapa de elaboración del "qué hacer", implica todos mis años de dedicarme al cine. Luego la posibilidad de realizarla a nivel técnico y económico. El dinero, lo hemos reunido con amigos, con aporte mío y el de todo el equipo. Formamos una cooperativa con la diferencia entre lo que se cobró por el trabajo y lo que debería haberse cobrado. La filmación nos llevó cuatro semanas, y el montaje cuatro meses. Falta la banda sonora y la edición. El costo total lo calculo entre los veinticinco y treinta millones. Ahora estamos haciendo los trámites para gestionar un crédito en el Instituto, para financiar la terminación. De no conseguirlo probablemente nos retracemos más con la edición. Creo que en la película se delata el problema económico. Y una de las conclusiones que saqué es que "hay que filmar con guita". Una de las consecuencias que te puedo nombrar, es que no pude hacer un travelling que me satisfacía. A mí me interesó realizar un excelente trabajo técnico, por eso tardé tanto tiempo para llegar

portefías a nivel de machismo. El personaje es un portador de situaciones. Tuve la necesidad de contar una historia, para luego romper con ella. Aunque hacia el final, el planteo es casi intimista. En el comienzo, hay una charla a cámara de unos científicos que dicen: "Un hombre solo no puede". En ese sentido la película es un círculo cerrado, porque demuestra eso. Lo que he tratado de reflejar es mi sensación frente a la situación actual.

—¿Tendrás inconveniente en definir tu posición ideológica?

—No. Soy marxista. Esto no quiere decir que sea peronista o no peronista, sino que mi formación es marxista.

—A pesar de tus relaciones en el ambiente cinematográfico, hiciste tu película casi en silencio. ¿No te interesó promocionarla?

—La etapa de promoción voy a encararla seriamente, porque a mí me interesa la exhibición de mi película. Yo la filmé para que se exhiba. Incluso tengo programados contactos. Lo que ocurre es que considero que mi mejor crédito

otras en las que me rebelaba contra eso. Me interesó no sólo llegar al espectador por la razón, sino a su fibra emocional y afectiva. Creo que el público de Buenos Aires y el del interior, está abierto a una posibilidad seria de comunicación, de nivel, de altura. En general los que tienen cierta característica ideológica bastante amplia, que forma buena parte de nuestra población, es decir la pequeña burguesía. Mi película no tiene ganchos, como puede ser una figura taquillera o un gran despliegue publicitario.

—¿Cómo elegiste el título?

—En la casa donde filmamos había un búho, que se llamaba Samuel. El último día de filmación en el jardín zoológico, nos enteramos que se trataba de una búha... En la película simboliza el nexo entre el mundo real y aquello que está en la sombra. Fue un símbolo utilizado en la filosofía griega, es el mirador de las sombras, el que está despierto de noche y por lo tanto conoce esa sombra.

—Estamos viviendo un boom del cine



Parte del equipo en un alto de filmación: Virginia Lago y Sara Bonet, actrices, Bebe Kamin y sus asistentes de dirección: Domingo Galetini y José Szalam.

a la edición. A mí me gusta el buen cine, tengo mucho amor por mi rol de espectador. La duración de la película es de 77 minutos, la hicimos en 16 mm negativo color y vamos a ampliarla a 35.

—En algún momento dijiste que una película es una suma de intentos. ¿Cuáles son tus planteos?

—La siguiente hipótesis: Un individuo está sobredeterminado por factores independientes a él. Estas sobredeterminaciones están simbolizadas, el búho es el símbolo más importante. Como la vida de una obrera (Virginia Lago) y sus relaciones sociales y familiares. Así mi película no plantea un mensaje claramente político ni una salida explícita. También conjugo diferentes estilos, desde el naturalismo a la ficción y el registro documental. Por ejemplo, el personaje mira televisión y es una excusa para mostrar lo que es ese medio de comunicación. Un recuerdo de la protagonista para atisbar en el mundo de la salud mental en la Argentina. O toma un taxi y muestra ciertas características

es la película. ¿entendés?

—Además, de las posibilidades de comercialización depende tu futuro como director.

—Exacto. O sacarme el Prode.

—¿Tuviste dificultades con la dirección de los actores?

—Creo que fue el problema más importante, porque no tenía experiencia, aunque nunca me planteé los términos de la actuación tradicional.

—¿A los efectos de la comercialización no pensaste en actores taquilleros?

—No. Para elegir a los actores, consulté y elegí a quienes más me transmitía física y psíquicamente. El caso de Virginia Lago, el acuerdo fue unánime entre todo el equipo. Me interesó el encuentro del personaje conmigo, y no que el actor elegido sea más o menos conocido.

—¿Te preocupó el espectador?

—Hubo zonas en las que me preocupaba por la claridad del lenguaje y

nacional. ¿Esto beneficia a los directores noveles?

—El boom es un problema económico, pues para que exista tiene que haber una base material. La ventaja es la de un potencial enorme de creación, de un cine que se compromete consigo mismo. Pero Néstor Lescovich no fue boom con "Ceremonias". Aunque sí lo fue "Quebracho". Este boom favorece también al afianzamiento de una industria, pero a su vez no significa nada concreto con respecto a apertura de nuevas fuentes de trabajo. Es también un boom cultural, que tiene que ver con las condiciones que atraviesa el país. Por ejemplo "Boquitas Pintadas", es excelente en niveles de indagación de una realidad del pasado, y es actual.

Falta un mes y medio, crédito mediante, exhibidores mediante, para que este "Búho" tenga posibilidades de guiarle un ojo al espectador, desde sus sombras y su luz.

MARIA JULIA BERTOTTO

ESCENOGRAFA Y

Se llama **Maria Julia Bertotto**, nació en Rosario hace no muchos años ("la edad no la pongas, si no mi madre se enoja mucho"), es escenógrafa y vestuarista, tiene un poblado curriculum, ostenta varios e importantes premios por algunos de sus trabajos teatrales, y asomó al cine en 1967, cuando después de ver uno de sus espectáculos teatrales, el español Luis Barcia Berlanga la eligió (junto a Jorge Sarudiansky, su primer esposo, y padre de su hijo Nicolás) para realizar escenografía y vestuario de **Las pirañas**. Después vinieron cuatro films de Fernando Ayala (**La gaita**; **Argentino hasta la muerte**; **La Gran Ruta**; **El profesor Tirabombas**), un proyecto frustrado: (**El caudillo**, que iba a dirigir Héctor Olivera), y un trabajo titánico y monumental para el telefilm de Franco Rossi **Il Giovane Garibaldi**, para todos los cuales realizó el vestuario (asesoría o diseño, según los casos). Hugo Moser la contrata para escenografía y vestuario de **Los vampiros los prefieren gorditos** y, en fin, nuevamente con Olivera, su trabajo más ambicioso, más querido: el diseño del vestuario de **La Patagonia rebelde**, que le valió no pocos elogios.

Como contrapartida, desde que terminó su labor para este film, la Bertotto permanece inactiva, y con más ganas que nunca de seguir haciendo cine ("El medio de expresión tota"). Algún film publicitario la ocupa durante una semana, por ejemplo; de lo contrario, alterna su tiempo en dar clases particulares, en barajar proyectos, en oír conciertos de su marido (el pianista Jorge Bergaglio) o, como en este caso, conceder una entrevista, con almuerzo incluido, a un enviado de **Filmar y Ver**.

—El cine argentino, según un enfoque tradicional, ha contado desde siempre con el escenógrafo, pero como la persona que realiza decorados, generalmente en galerías: es un rol que nadie discute a la hora de formar un equipo técnico. Esto corresponde, lógicamente, a una óptica, a un estilo del cine. Luego, está lo que a mí, particularmente, me interesa muchísimo: el escenógrafo como especialista en imagen, que conjuntamente con el director y el iluminador, elabora la imagen final del film, en un sentido parecido a lo que puede ser el production designer en ciertas películas extranjeras de gran aliento. Un especialista en imagen es, por ejemplo, quien en una filmación en escenarios reales no sólo cambia un cartel de lugar, que es lo obvio, sino que de pronto le da una vuelta de tuerca fijando una imagen de una manera que te hace adquirir al film una dimensión muy especial, otro encanto, otro significado. Bueno, en el cine argentino, aquel escenógrafo tradicional transita el noventa y nueve por ciento de los films; la otra es la visión que yo tengo del asunto, de mi rol, y que me encantaría poder hacer. Lo que ocurre es que en nuestra industria todavía no se han terminado de aceptar ciertos roles: no se discute la inclusión del escenógrafo tradicional porque se supone que es la persona que sabe dirigir a un grupo de carpinteros, que sabe "parar" un decorado en el estudio: es algo técnico, ¿entendés?, comprobablemente técnico. En cambio, a un especialista en imagen no se lo reconoce ni siquiera en publicidad: la mayoría de los creativos tienen una forma "literaria" de pensamiento. Y como bien dice Einstein, hay "pensamiento visual puro"; generalmente, la gente piensa de una manera cartesiana, que sería la correspondiente de lo que yo llamo literaria, y luego hacen la "traducción" a la imagen. Es como traducir poesía por ejemplo, eso te puede dar la clave. Y bueno, hay gente que está formada en imagen: yo pienso que soy una especialista en imagen, yo pienso en imagen. En un medio de comunicación eminentemente visual como el cine, te encontrás con la paradoja de que te empiezan a aceptar en la ligera medida en que demuestras que te podés hacer cargo de ciertas cosas materiales, pero cuando abris la boca para sugerir que "ésta es la gama de color que corresponde a la sensibilidad o al sentimiento de esta escena", te vas a encontrar con que, al lado tuyo y del director, va a haber diez personas con una opinión distinta cada una, creyendo que es válida. "Sobre gustos no hay nada escrito", dice una frase famosa que no sé quien cuernos inventó; es mentira, sobre gustos hay mucho escrito: yo tengo una biblioteca muy grande sobre estética, y en el mundo se sigue escribiendo mucho sobre el tema. Es lo mismo en el arquitecto o el decorador especiali-



zado han sufrido mucho tiempo: todo el mundo cree poder opinar sobre su trabajo, en cambio a un médico nadie le indica como operar una apendicitis...

Maria Julia, se sabe, es una infatigable habladora, al punto de apasionarse y olvidar, por ejemplo, a su mayonesa de atún, que permanece intacta en el plato. Quienes la han visto trabajar dan fe de que esa entrega es aun mayor en lo que hace a su profesión, excediendo en muchos casos a su estricta Patagonia ("Tenías que haberme visto vistiendo soldados en la Patagonia, cosiendo botones y componiendo gorras", recuerda, ahora divertida).

—Hay otras cosas incomprensibles en el medio —asegura Bertotto—, por ejemplo el hecho de que a ningún director se le ocurre llevar un escenógrafo si va a trabajar en exteriores, "total no hay que clavar ningún clavo" ¿no?, o que cuando se encara un film de época actual no se precise diseñador de vestuario. Te doy el ejemplo de **Espantapájaros**: ¿cuántas personas trabajan allí? cuatro, con dos protagonistas mayoritarios. Bueno, pues en **Espantapájaros** hay diseñadora de vestuario con cartón sólo, porque no están vistiendo a un señor para que salga a la calle, están vistiendo personajes, y la ropa que tiene puesta Gene Hackman está contando la historia de

VESTUARISTA

su vida, su personalidad, y él no podría hacer ese strip-tease maravilloso que hace si no hubiera estado vestido así. Ahí está la diferencia. Otro caso, otro ejemplo: a mí personalmente puede fascinarme Yves Saint-Laurent, pienso que es un gran creador, y adoraría tener una prenda suya, pero de pronto no tiene nada que ver si lo llaman para diseñar el vestuario íntegro de un film, salvo que uno de sus personajes presente una personalidad que lo haga apto para lucir modelos de Saint-Laurent; pero... ¿el resto del elenco va a vestir lo mismo? Es ridículo...

—Hablame un poco de tu experiencia con Il Giovane Garibaldi, y de tu trabajo con un director italiano, Franco Rossi.

—Fue realmente apasionante a todo nivel. En primer lugar, tené en cuenta que los que vienen de afuera lo hacen casi siempre en una actitud un poco paternalista, y nosotros quizás estamos bastante predispuestos a ponernos un poco en "hijos". Fue impresionante: seis meses de filmación en el Norte, algo así como hacer Lo que el viento se llevó. Yo me ocupé exclusivamente del vestuario, y empecé a trabajar desde dos meses antes del comienzo del rodaje. Y en este film, por ejemplo, hubo un productor designer, Nino Novarese, un gran diseñador de vestuario y escenógrafo, con dos Oscar en sus haber (por Cleopatra y, especialmente, por Cromwell, hombre de hierro), que vino a Buenos Aires a supervisar mi trabajo, y los del iluminador, escenógrafo, maquilladores y peinadores, es decir, todo el aspecto visual del film. Y así salió, te aseguro: los otros días vimos a los dos últimos episodios, y la imagen es una maravilla, sobre todo la fotografía de Miguelito Rodríguez. Lo que da mucha bronca es que prácticamente nadie sabe que cinco de los seis capítulos de este film (coproducción entre Italia, Francia y Alemania, para la RAI) se filmaron en Argentina, con un noventa y cinco por ciento de técnicos y actores argentinos, durante seis meses seguidos, con sábados incluidos y, en mi caso, full-time. Que el pericardismo ignore todo eso, cuesta aceptarlo. Rossi es un tipo que sabe filmar, se toma su tiempo, y acepta de pronto sugerencias, deja mucha libertad: no se mete en tu trabajo, cuando él ya tuvo una charla previa con su gente, y sabe lo que van a hacer, te deja total libertad. Lo mismo me pasó con Olivera en La Patagonia rebelde: tuvimos charlas previas al rodaje, y me dejó trabajar con tranquilidad.

¿Como conciliás un trabajo de aliento, como Argentino hasta la muerte, Garibaldi o La Patagonia, con otros aparentemente menores tipo Los vampiros los prefieren gorditos?

—Dijiste bien: aparentemente menores. Yo no hago distinciones: asumí la asesoría del vestuario de La Gran Ruta, o el diseño del de Los vampiros con la misma actitud profesional. Respeto mucho los distintos géneros, y particularmente quiero mucho la comedia y sé que es muy difícil hacerla bien. Claro, hay directores que te permiten dar más y otros que te cortan; una vez le dije a cierto director que lamentaba mucho que él no me "usara", profesionalmente hablando, que no me molestaba que él tratara de sacarme lo máximo que yo podía darle. Es lamentable, pero con ese director yo sé que nunca más volvería a trabajar, porque, además, tiene muy mal carácter.

La sonrisa picara de María Julia Bertotto da paso, ante la pregunta siguiente, a una expresión casi de furia:

—A partir de 1970 hay cada vez más films que utilizan la palabra "ambientación", en lugar de escenografía. ¿A qué se debe?

—Eso es un invento. Dentro de un equipo filmico no existe el "ambientador". No señores, no: somos escenógrafos; si la

FILMAR Y VER

escenografía del film en el cual trabajamos se reduce a poner una silla dentro de una habitación preexistente, no importa, porque yo también puedo llegar a construir la habitación, si no estuviera. El estudio de escenografía comprende la totalidad: aprendés a construir la habitación y a decorarla ¿entendés? si por las condiciones de la producción se filma la película, por ejemplo, en la casa de Sophia Loren, yo, escenógrafo, voy y cuelgo en su lugar, los ciento veinticinco Modigliani que hay, o coloco una simple silla en su lugar. Es lo que hice en el Alvear Palace Hotel, cuando filmamos Los vampiros: transformar el ambiente, pintando una habitación de otro color, colocando un gran helecho en el pasillo, colgando cortinados nuevos, en fin. Es como si para hacer un puente llamaras a un remachador: no, hay que llamar a un ingeniero de puentes. En un medio como el nuestro, en que hay muchos muy buenos profesionales y, comparativamente, poco trabajo, tenemos que defender nuestro rol. Lo que pasa es que aquí hay mucho diletantismo, hay mucha señora con buen gusto. Mi mamá, por ejemplo, tiene una casa Tudor hermosísima en San Isidro, pero evidentemente mi mamá no se aburre, y nunca se le ocurriría meterse en el cine, algo para lo que no está preparada en su totalidad. Ocurre que "es tan divertido estar en el ambiente, Lautaro es un amor", y dale que va...

A esta altura, el plato de escalopines al marsala de María Julia estaba totalmente frío. El nuestro ya no estaba.

(a cargo de D. M. L.)

LA TREGUA

DE MARIO BENEDETTI

un **BEST SELLER** de
ALFA ARGENTINA

110.000 EJEMPLARES

Vendidos.

**BUSQUELO EN SU
LIBRERIA O KIOSKO**

**EDITORIAL
ALFA ARGENTINA**

MONTEVIDEO 666, Of. 112

Tel. 46-0448

UN ENCUENTRO CON MANUEL PEREZ PAREDES

CUBA:

Esta es la segunda charla realizada en el marco de la Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo realizado por el Instituto Manuel Ugarte dependiente del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires. Un éxito y una falla nos llevan a intentar continuar con este tema en próximos números de **Filmar y Ver**. La falla fue de tipo mecánico, defectos en el grabador que impidieron una plena fidelidad a las palabras de Manuel Pérez Paredes y que en gran parte retoman una gran cantidad de estimulantes ideas lanzadas en medio de una charla donde no había ni grabador ni cuaderno de notas. Un éxito, el eco que mereciera por parte de nuestros lectores la nota de la charla con el representante argentino Lamine Merbah.

"Manuel Pérez Paredes, cubano, trabajador del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), desde 1959, desde su fundación, he trabajado como asistente de dirección en películas documentales, como asistente de dirección en películas de largometraje, también algunos períodos he estado trabajando como realizador del noticiero. Realicé 2 cortos dramáticos de ficción. Y, recientemente, terminé mi primer largometraje, que ha sido exhibido aquí: **El hombre de Maisinicú**.

(El film relata la historia de un hombre que actúa de enlace entre los contrarrevolucionarios y los grupos de Miami y cómo colabora para que puedan huir hacia los EE.UU. Sobre el final la historia se transforma y **El Hombre de Maisinicú** se convierte en uno de los tantos héroes anónimos que son capaces de dar su vida por la Revolución.)

LA EPOPEYA CONTINUA

Yo pienso que el concepto de revolución está demasiado asociado a una etapa inicial de todo proceso revolucionario, como el nuestro, de las características del cubano. Está asociado a la negación de toda institucionalización, en tanto la revolución cuestiona un orden establecido. Y entonces cuando la revolución crea un nuevo orden y lo institucionaliza puede dar la sensación de que se acabó la revolución porque los que derribaron el viejo orden al crear uno nuevo y al institucionalizarse dejan de ser revolucionarios. Eso le puede pasar a un proceso revolucionario. En otro caso, la revolución se institucionaliza pero no deja de ser revolución porque se institucionalice, creo que deja de ser revolución porque no cambió consecuentemente al viejo orden y, en alguna manera, el viejo orden viene



de nuevo, se cuele y se restaura desde adentro. Hay experiencia de estos casos diversos. Pero se da la revolución que mantiene su proceso de manera consecuente. Y allí el tiempo de la epopeya no termina, por ahora, por algún tiempo. Esto es un poco psicológico, un planteamiento básico general del problema.

Nosotros tuvimos y tenemos una epopeya que en el frente de la lucha militar continuó, y en forma muy aguda, después que llegamos al poder. Porque la lucha de clases que desata la revolución cuando está en el poder se agudiza frente a los que están contra la revolución. Y durante los primeros años fue particularmente aguda, particularmente tensa y particularmente violenta. Más violenta en algunas partes que otras. Pero, en general, la resistencia que le ponen los enemigos de la revolución a la revolución, da buen margen para la epopeya. En ese nivel de trabajo, de cualquier manera está enclavada la contradicción de prin-

cipios con el imperialismo norteamericano y allí el tiempo de la epopeya no ha terminado. Aun cuando las circunstancias obliguen al Imperialismo norteamericano a modificar su actitud hacia la Revolución Cubana. Y la epopeya se puede dar entonces y con mayor intensidad en otras esferas de la vida: en el trabajo o en los problemas que tiene la revolución consigo misma; en la medida en que una revolución como la nuestra es una confrontación que tiene el pueblo cubano con sus posibilidades y con sus limitaciones.

Mira en la medida en que tú eres responsable de las cosas que haces, de tu capacidad para crear un orden, reconoces tus propias capacidades, tus propias fuerzas. En una forma más global, esa es la experiencia de nuestro pueblo, un pueblo armado, que transformando la realidad se transforma a sí mismo. Y, ahí también, hay un nivel de epopeya. Quizás no tan llamativo como el militar pero no por eso menos heroico. Que obligaría a tratamientos diversos quizá, a otros estilos o a diversos estilos. Pero, esa esfera de la actividad humana, del trabajo, del enfrentamiento con las limitaciones, es también tiempo de epopeya.

EL CINE EN CUBA

Tenemos en este momento una producción de 6 largometrajes anuales como promedio, que este año serán 8. Porque hay un plan de trabajo y de materiales en desarrollo destinados a aumentar la producción. Y este año se van a hacer 8 películas, con la idea final de llegar a 10 el próximo año. La producción de documentales es de 36 de entre 10 y 30 minutos. Y hay algunos que se los pueda considerar medimetrajes. Además está el noticiero semanal del ICAIC y una media docena de dibujos animados.

LA EXHIBICION

El ICAIC es una organización por empresas, que cada una de ellas controla y dirige una rama de la actividad cinematográfica. La producción de nuestras películas la tiene una empresa. La compra de películas extranjeras, otra empresa. Después está otra empresa encargada de la distribución nacional. Y todas las salas del país, todas sin excepción, y todas las unidades del cine móvil, pertenecen al ICAIC.

CINE Y REVOLUCION



MEDVEDKIN

El cine móvil son unidades, camiones, que tienen instalados proyectores, pantallas, etc. Y permiten proyectar películas en todos los lugares donde no hay salas tradicionales, donde la sala comercial no existe. Reproducen la programación de los cines pero en lugares del llano donde no hay cines, en núcleos de población campesina, donde hay concentración de trabajadores urbanos que van al campo, y eso sí, si el cine no llega allí. En todos esos casos el cine móvil recorre todas partes, las montañas los valles de la isla proyectando, difundiendo las películas.

SALAS CINEMATOGRAFICAS

Antes del triunfo de la Revolución, nosotros teníamos en Cuba un poco menos de 500 salas. Hoy tenemos, más o menos, esa cantidad. Y eso es el resultado de que se han construido muchísimas salas, porque también se han deteriorado, porque había una cantidad de salas en mal estado, en pésimo estado, tanto del equipo como de las instalaciones. Lo que no había eran unidades de cine móvil, una tarea de la Revolución, y había gente que nunca había visto cine, en la zona montañosa, que nunca había bajado al llano, al pueblo, y que, por lo tanto, no conocía el cine. Son las unidades de cine móvil las que permiten que el cine llegue en este momento a todos los puntos del país.

CENSURA

Este problema, que parece importante, es necesario asumirlo a partir de un planteo político. Algo que tiene que ser. Mientras haya Estado hay censura. Mientras exista la palabra estatal, en cualquier parte del mundo, hay censura. Pero no solamente la censura cinematográfica, la censura a nivel de las manifestaciones artísticas de la cultura, que se convierten en problemas superestructurales. Hay censura en la vida cultural, en alguien que pinta, que hace películas, y en el ciudadano que trabaja en cualquier esfera del trabajo manual. Es así que se toma la censura por una deformación que incide y que es privativa del mundo del trabajo intelectual en un sentido amplio. Y es en esa medida, tomando el toro por los cuernos, que

CUBA: CINE Y REVOLUCION

mientras hay Estado, mientras exista aparato estatal, hay una dirección de la vida de la sociedad. Por eso, hay que asumir la censura no en abstracto sino en lo concreto. Es decir, yo no estoy contra la censura, contra toda censura, en abstracto; estoy por la censura en la medida que esa censura sirva a una posición de progreso. Parece que lo contrario es utopía o libertad abstracta, si se quita la censura. Ahora, la censura dictada por los reaccionarios en una dirección de fortalecimiento de sus posiciones, es lo contrario a ese progreso. Y se da de diversas maneras. Desde la directa que es la prohibición de algo, hasta las formas más sutiles, que tú conoces y yo conozco, que es como no llegar a hacer algo, sin decirte que no lo hagas, sin prohibírtelo directamente. Lo opuesto es la censura que se utiliza en función de la protección de los intereses de una revolución que está en desarrollo. Allí terminaríamos distinguiendo: qué cosa fue censurada y quién la censuró, para juzgar si estuvo mal o bien el acto. No hay partido previo en contra o a favor de la censura sino de los hechos censurados. Lo otro es un espejismo intelectual. La censura en un momento dado es la manifestación de la vida de un ser humano, de todo un pueblo. Nosotros hacemos censura cuando decidimos qué vemos en Cuba. En la medida en que una película es anticomunista, proimperialista yanqui, racista, bueno, no va a Cuba. No se compra. Partimos de una toma de posición ideológica fundándonos en la lucha de clases.

EL CINE DEL TERCER MUNDO

Se hace cine del Tercer Mundo en condiciones muy diversas. Y, por ende, no hay un recetario para hacerlo. Se hace cine en el Tercer Mundo a partir de un poder revolucionario, de un poder de liberación nacional, de un poder progresista. Se hace cine del Tercer Mundo en países que están en lucha por la liberación, que trabajan dentro de estructuras revolucionarias. En algunas casos es un cine periférico que lucha contra el cine comercial. Un cine marginal, que incide por sus contenidos. Estas diversas condiciones económicas, históricas, estructurales, determinan las diferencias del cine del Tercer Mundo. Y lo que le daría su carácter a este cine de liberación o reafirmación nacional sería su fundamental interés en los fines políticos. En este sentido una estética del Cine del Tercer Mundo no podría ser normativa porque varían, de país a país, las circunstancias y los niveles de desarrollo. Hay una actitud básica de tipo político que después se traduce en una estética, que es la definición nacional o continental.

EL CINE CUBANO

Nuestro cine trabaja sobre 3 aspectos básicos de nuestra historia e intenta un reconocimiento de nuestra realidad nacional. El primer aspecto es el de la lucha independentista. El período de la formación de la nación en lucha contra España, en la etapa colonial del siglo pasado. Ejemplos de esto son *La Primera Carga del Machete*, *La Odisea del Gral. José* y una de las partes de *Lucía*. A través de estos films un país que no tiene cine, como el nuestro, hasta antes de la Revolución vive la experiencia de reconocerse en la pantalla y alcanzar así su identidad cultural, a través de una concientización que le permite saber lo que es, lo que somos, lo que hemos heredado. Un segundo aspecto, nuestro cine abarca la temática de la República, del período neocolonial, que va desde 1910 hasta 1953, hasta el momento del Asalto al Moncada. Películas como *Los Días del Agua*, reinterpretan la historia de la República a partir de materiales de archivo de noticieros. El tercer aspecto, aborda y profundiza en el proceso de liberación nacional que se da a partir del Moncada. Una película como *Ustedes* tienen la *Falabra*, aborda la problemática revolucionaria desde dentro de la revolución. Mi película, *El Hombre de Maisinicú*, que se estrenó hace muy poco y ya ha sido vista por 1.400.000 espectadores.

LA HISTORIA DEL CINE

Buscamos realizar un trabajo de educación cinematográfica que permita el desarrollo de una actitud crítica frente al cine comercial. Es por eso que nosotros nos hemos planteado una crítica no elitista, lo que no quiere decir tampoco una crítica populista. En general el crítico enfrenta el cine de autor (Bergman, Antonioni, Fellini, Godard, Resnais, etc.) y deja de lado el cine comercial. Es un gran error. Ese es el cine que la gente sigue viendo masivamente. O con más masividad que el cine de autor. No se le puede decir a la gente, con el lenguaje elitista: qué bruto eres, qué mal gusto tienes, sino que se trata de entrar en un proceso de desmitificación del lenguaje cinematográfico y deshipnotizar la actitud pasiva de la gente. En ese sentido tenemos el programa *La Historia del Cine* que se transmite por el Canal Nacional y que ya tiene 8 meses. Allí se realizan comentarios previos y, sobre todo, durante la proyección de la película. Es así que, en una película atractiva, y cuando notamos que el espectador se mete dentro de ella, en un momento dado, cuando hay una secuencia que nos parece importante abordarla para que el

que está viendo tome conciencia de los recursos del lenguaje, y vea cómo es portador de una ideología, de una intención, el compañero que está en el programa entra por el audio, encabrona a la gente, por supuesto, y le llama la atención con una observación de la actuación, del encuadre, del corte, del montaje, etc.

24 x SEGUNDO

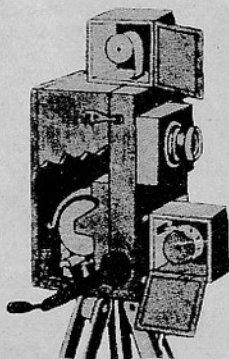
Otro programa, de características semejantes, es *24 por Segundo* donde desde hace 5 a 6 años largos se analiza el estreno más importante de la semana. En Cuba se estrenan 3 películas por semana. Y puede ser desde *La Vida Sigue Igual* hasta *Estado de Sitio*, desde una película musical española, hasta una película que presenta un hecho político de análisis: el caso Dan Mitrione. A través de este programa el público se ha familiarizado con la terminología cinematográfica (plano, secuencia, etc.). Allí se pasa la película en moviola, se para, se da marcha atrás, se vuelve a pasar, se explica qué se persigue con determinado encuadre, qué se está buscando con el montaje, con la dirección de actores. Se buscan antecedentes, secuencias semejantes, autores y se los muestra. Por ejemplo si se trata de una película de género policial. En el caso de *Estado de Sitio*, por ejemplo, se llevó al corresponsal de Prensa Latina que estuvo en Montevideo cuando el caso Mitrione. Se refrescó el hecho histórico. Se dice qué es lo que pasó. Luego se observa en la película, qué elementos seleccionó Costa Gavarras, qué recalcó, qué ignoró en relación con la historia. Y, a nivel estructural, por qué empieza con la muerte de Mitrione, por qué no persigue el suspense que lleva hacia esa muerte. Nos preguntamos cuál es el objetivo buscado. Y así ayudamos a que la gente descubra los supuestos ideológicos. El programa es preparado por el colectivo del ICAIC y tiene una formidable audiencia y una enorme comunicación. Esa comunicación hace que algunas películas tengan hasta 2 y 3 programas dedicados a ellas.

En otro sector de esta nueva formación educativa cinematográfica, que trata de romper con los modelos de la etapa neocolonial donde los críticos o estaban vendidos al distribuidor o eran elitistas, se dan cursos intensivos de cine. Yo he estado dando uno, a grupos de 50 profesores de enseñanza media, durante 15 días, ya que ellos, encargados de dar conocimiento, pueden estar penetrados ideológicamente y desconocer los mecanismos del lenguaje cinematográfico.

(Conceptos registrados por M. S. H.)

YVES MONTAND

LOS COMPROMISOS DE UN ACTOR



—¿La canción y el cine son para usted dos dominios totalmente diferentes, o su trabajo de actor está influido por su actividad de cantante?

—Digamos que yo interpreto canciones y películas, habiendo tomado esta última actividad supremacía sobre la primera desde hace algunos años. Pero para mí, el mundo del espectáculo es solamente uno: el teatro, el music hall o el cine, me permiten expresarme de la misma manera, a partir del momento en que me comprometo totalmente a lo que hago.

Ser actor es entonces, de vez en cuando, una disciplina muy dura (desde luego sin compararla al trabajo en las minas o en el puerto).

Es muy agotador para las nervios porque es necesario poder reaccionar siempre instintivamente, estar permanentemente dispuesto. Todo esto, es cierto, nos mantiene muy próximos al mundo de la infancia... no olvidemos por lo tanto que los niños pueden lastimarse seriamente jugando a policías y ladrones.

—¿Trata usted de introducir muchas modificaciones al personaje que debe interpretar?

—Depende, pero en general no. Acabo de leer el guión de la próxima película de Claude Sautel que hará inmediatamente después de *La ternura y la violencia* de Labro y no veo la necesidad de modificarlo: hay varios personajes que se igualan en importancia; está muy bien así.

Exceiente cantante, notable actor, Yves Montand ha alcanzado la madurez física sin que su popularidad decaiga. El público sabe reconocer en él una garantía de calidad. Ha sido dirigido por los realizadores más dispares, desde Clouzot a Godard, pasando por André Delvaux. Sin embargo, quizás sean sus films políticos —Z, Estado de Sitio, La Confesión— los que le han valido el apoyo masivo en la Argentina. Este reportaje —publicado con especial permiso de *Cinéma 74*— fue realizado por René Predal en el n° 185 de esa revista francesa y revela claramente las razones que impulsaron a Montand a participar en la trilogía de Costa-Gavras.



La Confesión.

RECIENTE APARICION

Realización
cinematográfica

El director de
cine


Cine e ideología
Jean Patrick Lebel

Simón Feldman (Los de la mesa diez -
El negoción)

Los medios de expresión cinematográfica, la historia y análisis de sus técnicas fundamentales en un libro ilustrado con ejercicios y programas de escuelas de cine.

Guión, rodaje y montaje analizados teórica y prácticamente. El papel concreto del realizador sintetizado en sus técnicas y en sus opiniones.

¿Cómo se forman las significaciones en el cine? ¿De qué modo logra el film efectos ideológicos? ¿Cómo se inserta el cine en la lucha ideológica? Son algunas de las preguntas que analiza este libro fundamental.

 **gránica**
editor

LAVALLE 1634 - 3er. piso - CAPITAL
T. E. 49-0669 y 46-1456

LOS COMPROMISOS DE UN ACTOR...

Interpretar un "número personal" sobre un mal guión no tiene para mí ningún interés. Es por ello que a veces descuido mis gustos personales para escoger un papel si lo considero supeditado al interés de las ideas (divertidas o serias) propugnadas por la película.

Me complazco en lanzarme a desafíos para vencerlos, me gusta el riesgo, es por eso que no lamento haber pasado de **Manía de Grandezas** a **La Confesión**, aunque a veces se me haya reprochado aquel film. Allí asumía muchos riesgos: efectivamente, si todo eso hubiera fracasado, me habrían criticado enormemente, pero ni De Funès ni Oury hubieran sido puestos en tela de juicio. Habiendo tenido éxito, se considera normal. Finalmente participar en "**Tout va bien**" es casi más seguro, puesto que me ha otorgado el derecho de ser estimado por mi participación en dicha película, independientemente del resultado. Por supuesto, no hablo desde el punto de vista del valor artístico de las obras, pero sí al nivel de mi trabajo artesanal de actor...

CINE POLITICO

Cuando Costa-Gavras realizó "**Z**" hacía más de 10 años que se decía: en Francia nadie se atreve a producir películas políticas como en los Estados Unidos o en Italia... Esto es una vergüenza: Costa-Gavras y Jorge Semprun (y lo mismo sucedió con Alain Resnais en relación a **La guerra ha terminado**) durante un año trataron de realizar la película; todos los productores rehusaban, tanto los franceses, como los americanos, que se jactan de ser liberales.

Cuando Costa Gavras por fin pudo realizarlo merced a la anuencia de varias "vedettes" y lograr que fuera estrenado, durante tres días no tuvo éxito de taquilla, pero la crítica fue entusiasta. Después la película tuvo un éxito extraordinario... y cierta crítica hizo un gesto de desagrado porque para ella el éxito es casi siempre sospechoso:

En general se reprochó la película y especialmente se le recriminó no reflejar al pueblo griego: ¡qué estupidez! Era un juicio malintencionado. Costa Gavras, de origen griego, quería demostrar cómo el ejercicio del poder llega —en su país o en otra parte— a hacer matar hombres políticos cuyas ideas son consideradas peligrosas. Creo que la película lo explica perfectamente, y eso es lo importante. **La confesión** no es tampoco toda la historia del socialismo pero quería demostrar precisamente cómo, en un contexto ideológico que nos es (o que nos fue) caro, aquél del socialismo, se ha llegado a intentar juicios semejantes.

En cuanto a **Estado de sitio**, no se trata íntegramente todo el problema de América Latina (se requeriría una película de 24 horas), pero muestra el verdadero papel desempeñado por la CIA en ciertos países. Díganme, distinguidísimos jueces, dónde y cuándo habíamos visto esto antes: ¿eh? ¿Dónde...? ¿Cuán-



do...? He ahí lo que Costa-Gavras quería decir. Pienso que lo ha hecho claramente y que estas películas son de una gran utilidad.

Pero Costa Gavras no ha dicho jamás que ésa es la única manera de realizar películas políticas. En todo caso ha abierto el camino que muchos críticos ansiaban íntimamente, antes de denigrarlo como hoy. Si los jóvenes realizadores piensan que no hemos ido bastante lejos, les toca a ellos ir más allá y hacer lo mejor. Desgraciadamente, la crítica dista mucho de la acción y cuando veo las películas que realizan hoy los antiguos críticos de los "**Cahiers du Cinéma**" dudo que nos den algún día películas más justas y más eficaces que las de Costa-Gavras (...)

—¿El problema consiste en saber qué forma darle al cine político, cómo hacer entrar la política en el cine, cómo tratar los temas políticos en el cine?

—En la Francia de hoy, la gente se embebe de política desde el desayuno hasta la hora de acostarse: radio, diarios, televisión, giran alrededor del tema. Entonces ¿cómo quiere usted que deeseen ir todavía al cine para oír de nuevo hablar de política? Pero si la película desarrolla el tema de manera espectacular y con el atractivo de algunas grandes "vedettes" el público concurrirá y recibirá casi

—casi a pesar suyo— el mensaje político si lo hubiere.

Resumiendo, no tenemos dos alternativas, solamente una: podemos elegir entre hacer una película militante, paralela, que nadie o pocos veremos y que por lo tanto no molestará en absoluto al "sistema" —o a los "sistemas"—; o bien se acepta lo espectacular y las "vedettes" de esos famosos "sistemas"... en fin, puede ser que haciéndolo así se logre un impacto interesante, quizá...

—¿Para usted el cine paralelo es inútil?

—De ninguna manera: es a menudo válido en numerosos planos pero creo que no tiene más que una relativa eficacia. Hay sin embargo, por lo menos un cineasta militante que yo admiro como hombre y como director, cuyo trabajo es útil en extremo. Se trata de Chris Marker. Sabe efectivamente comprometerse a fondo en las causas justas (o que le parecen justas) renunciando a la cámara cuando lo cree necesario para utilizar otros medios: así partió hace algunos años el único cineasta francés que participó en la campaña de la zafra en Cuba, mientras que otros —yo entre ellos— discurríamos confortablemente sobre Cuba quedándonos en París: eso es fácil; él participa en el combate, presentando después, inteligentemente su testimonio..., desgraciadamente para mí, no soy cineasta.



EL OJO PARLANTE

FOTOGRAFIA AUDIOVISUALES CINEMATOGRAFIA AUDIO

Los temas que a usted le interesan, con la participación de los especialistas **FELICIANO JEAN-MART (E. FIAP); MIGUEL KREBS; OSVALDO LEGNA y OSVALDO PETROZZINO.**

Conducción: DANIEL RIOS. Coordinación: GRACIELA CÚNEO. Filmaciones: GUILLERMO MACEIRA y GABRIEL FULLONE. Dirección: AUGUSTO RIVA.

Idea y Producción: RICARDO CARRASQUET, OSVALDO CASTELLUCCIO y NARIO ONESTA.



**TODOS LOS
SABADOS
A LAS
17 HORAS POR
CANAL 7
DE
BUENOS AIRES**

CINE PARA NIÑOS

LA LAMPARA SIN FROTAR



Con esta nota, Víctor Iturralde —seguramente el mayor especialista en cine infantil de nuestro país— comienza una serie de entregas sobre cine para chicos, fruto de sus sostenidas y entusiastas investigaciones sobre el tema. Iturralde es también autor de *Qué ven, qué leen nuestros hijos* (Editorial Eudeba), dedicado en parte al espectáculo cinematográfico para la gente menuda.

Ud. es un adulto. Luego no es más un niño. Luego no juega. Luego se siente alejado del mundo de la infancia. Pero, no obstante ello, cuando se presenta la circunstancia de "tener que hacer" con niños (sus hijos, sobrinos, o amiguitos), acude a las fórmulas más frecuentes: ir al cine, llevarlos al teatro. A veces, cuando los chicos son pequeños, se le ocurre ir al Zoológico, y, excepcionalmente, va con

ellos a simplemente pasear por un espacio abierto. (Perdón, es obvio que estoy generalizando).

¿Y qué ocurre cuando, por comodidad, economía, o falta de tiempo Ud. resuelve ir al cine con los chicos?

Consulta un diario, oye la radio, recuerda alguna recomendación o, la mayor parte de las veces, Ud. se deja llevar por los niños al cine que ellos eligieron previamente.

Hagamos una prueba —que no es concluyente, lo sé, pero puede aclarar un poco lo que le estoy proponiendo—, tome un diario y busque ahora mismo un programa para niños, es decir, un programa calificado apto para todo público. Vea algunos títulos: "Los caballos de Valdez", "La madre María", "Trinity, corsario negro", "Los aventureros", "El golpe", "La gran aventura", "Operación Rosa-Rosa", "Minguito Tinguetilla, papá", y deje aparte el "Robin Hood" de Disney, de toda cuya producción le hablaré otro día, los dibujitos del

Real, y "Saltando los charcos", que también merece una consideración especial. Quedaría, entonces, "Las locas aventuras...". O sea que en vacaciones de invierno, los niños pueden desentumecerse con tiros, karate, balazos, caballos, balazos, y todo un tipo de situaciones que nada tienen que ver con el mundo de los niños. Y, eventualmente, los niños pueden ir a reír con el "Rabbi" Jacob.

Se mantiene, como hace tiempo, el prejuicio de permitir a los niños ver un cine sin mayores desnudos, sin incestos evidentes, donde no se digan malas palabras (hoy día esto va resultando difícil). Pero nada más. El cine calificado apto para todo público es un cine ligeramente anodino en cuanto a lo arriba mencionado, pero abundante en violencia, situaciones eróticas esquemáticas, dramatismo exagerado, puerilidad.

Muy pocas películas se producen pensando expresamente en el mundo de los niños, aunque se suponga que ellos podrán ser consu-

midores fundamentales. Disney, por supuesto, se dice que realiza cine para niños pero, insisto, es tema para otro día, aunque debo anticiparle algo que Ud. intuye o sabe: el cine de Disney no es para niños.

Cuando algún filme escapa de todo esto, y filtra sus imágenes realmente aptas para niños, debemos pensar que se ha producido una excepción. Esa es la regla.

Ud. se preguntará, ahora, si a los niños debemos proporcionarles una torre de marfil, y mostrarles un cine niño, escolar, pesadamente didáctico. Le puedo contestar con otra proposición: compre unas bolitas de vidrio, repártalas entre sus familiares, y trate de que se incluyan niños. Todos al mismo tiempo deben tener las bolitas. Nada más. Espere un rato. Ya habrán establecido una diferencia de actitud fundamental. Los adultos preguntarán: ¿Para qué es esto? ¿Qué debo hacer con estas bolitas? Ya sé que son bolitas, pero, ¿para qué me las diste?



Los niños, en cambio, estarán jugando con ellas. Y al verlos, algún adulto con espíritu jocosos, participará del juego. Pero aún en ese caso habrá una diferencia notable. El adulto estará "haciéndose el nene", y riendo para que el público comparta su gracia. Los chicos no, ellos jugarán con naturalidad, sin que nadie los incite a hacerlo.

La diferencia de actitud se debe a que los niños aceptan el mundo que les imponemos, o en que los sumergimos. Pero al hacerlo ejercen toda su capacidad de observación sensorial para incorporar cada día, cada minuto, nuevas experiencias a su memoria.

Un niño juega con una bolita porque el juego implica reconocimiento táctil, visual, sonoro, porque le permite ejercitar su destreza, su coordinación muscular, porque le brinda el placer de gozar con sus manos, su cuerpo todo mientras reconoce el objeto. Y más allá. El niño que ve por primera vez una bolita hasta se la

mete en la boca, así comprueba si es fría, pulida, insípida, determina su peso. Y prueba su elasticidad arrojándola, jugando a la bolita.

Terminado el expediente, el niño hace otra cosa, juega con otro juguete, se dedica a otra actividad. Porque ha cerrado un capítulo de su aprendizaje. Pero este capítulo puede reabrirse de inmediato cuando se repite la situación. A un niño se le puede contar un mismo cuento de hadas muchas veces, pero ojo, porque cada vez él irá actuando de una manera distinta.

El pobre adulto, que ya no sabe jugar, debe fundar todos sus movimientos en fines pragmáticos. Para qué esto, por qué aquello. Ha perdido la capacidad de disfrutar con los hechos gratuitos. Ha perdido la espontaneidad de meterse en la vida tal como llega, y dejar-se llevar por su rápido curso.

Un niño, por otra parte, cambia rápidamente con el crecimiento (y dejo aparte todos los condicionamientos que imponen la escuela, la

familia, la televisión). Luego el niño de ayer (9 años), es muy distinto del niño de hoy (10 años). Y esto no ocurre así con el adulto. De aquí se puede inferir que lo que consume un niño de una edad debe ser distinto de lo que consume el niño de otra edad. Algo de eso hay, pero las distancias entre etapas de la sicología evolutiva no implican la necesidad de crear materiales específicos para cada edad. Esto sería un disparate. Los niños asumen los productos que les imponemos o damos, y de ellos extraen consecuencias intelectuales, sensoriales, que corresponden a su edad. Un mismo cuento, una misma película puede ser vista por niños de toda una escuela de edades, y cada uno obtendrá la experiencia que corresponda a su edad, o nivel. Es algo así como los filtros de colores.

Pero lo que me importa destacar en este momento, es que el cine que ven los adultos puede ser consumido por los niños, pero no es siempre el más adecuado para ellos, porque no fue

creado pensando en los chicos.

Estamos como antes, tenemos una lámpara de Aladino que nadie frota (y si alguien lo hace, parece que fuera un error, o una casualidad).

Algo más antes de terminar esta nota: el cine que ven los adultos implica un contexto físico especial, una sala cinematográfica. Pero los adultos no se sientan en el pasto, ni corren descalzos, ni pueden desenvolverse con el desenfado que da el no estar bien peinados, ni bien vestidos, ni con los zapatos brillantes. Tampoco los adultos acostumbra ver cine, o escuchar conciertos tirados por el suelo, o apoltronados en un almohadón (lo cual es una verdadera lástima, le aseguro).

Y le pregunto: ¿Ud. cree que los niños necesitan ver cine metidos en butacas rígidas, pero cómodas, en una enorme sala, estando callados todo el tiempo y sin poder moverse, o ir al baño si lo necesitan?

V. I.

Una producción de WILLIAM PETER BLATTY

EL EXORCISTA

Dirigido por WILLIAM FRIEDKIN

Algo incomprensible sucede en esta casa...
y un sacerdote ha sido llamado como
último recurso. Este sacerdote es El Exorcista.

PROH. MEN. 18 AOS

women's group

ALIAS "EL GORDO"

HACE 48 años, en un pequeño estudio de Hollywood, el productor Hal Roach formó a la que poco después sería la más célebre pareja de cómicos que ha tenido el cine. Un par de hechos insignificantes contribuyeron para que eso sucediera: Stan Laurel, que había filmado varias comedias de un rollo, quería dirigir y Roach le dio su oportunidad; Oliver Hardy sería el actor y creía en el talento de Stan, de modo que se entregó a sus órdenes. Ambos eran concientes de que no tendrían muchas oportunidades más: Laurel había cumplido 31 años y Hardy 34. Demasiado viejos para empezar. Cuenta Hal Roach que todo iba bien hasta que Oliver debió filmar una escena en una cocina. Parece que de pronto una olla hirviendo cayó sobre un brazo del gordo; el accidente obligó a interrumpir la filmación. Stan se tomó la cabeza cuando vio que Hardy caía al suelo y gritaba con su voz de tenor enronquecida le pareció que todo había terminado. Corrió hasta el caído y trató de auxiliarlo. Juntos armaron tal alboroto que Roach —un observador atento—, se dio cuenta de que esos tipos daban risa.

Arthur Stanley Jefferson había nacido en Ulverston, Lancashire, Inglaterra, el 16 de junio de 1890 (William Everson, uno de sus biógrafos sitúa el nacimiento en 1895). Su padre trabajaba en

el teatro y desde muy chico Arthur se incorporó a un circo de Manchester. Allí lo descubrió Fred Wescott, más conocido como Fred Karno, a principios de siglo. Karno era, por entonces, uno de los productores de varieté más famosos de Gran Bretaña. Durante la actuación de su troupe en Manchester vio a Stan y lo incorporó a la compañía, en la que ya trabajaba Charles Chaplin.

En 1910, la troupe de Karno hizo su primera gira por los Estados Unidos. Fue recibida con gran éxito y dos años más tarde, el empresario decidió emprender una nueva aventura por América. El 2 de octubre de 1912, Karno y los suyos llegaron a Nueva York. Para dos de sus empleados —Chaplin y Laurel—, ese sería el último viaje junto a Karno: ambos pensaban probar suerte en el cine.

En pocos meses Charles Chaplin arañó el éxito; en un par de años comenzaría su celebridad, Stan Laurel, en cambio, tardó mucho tiempo en conseguir siquiera un papel menor en el cine. Durante cinco años hizo lo que pudo para ganarse la vida. Pasó de cabaret al teatro y el music hall, hasta que en 1917, mientras actuaba en el Hipódromo de Los Angeles, el productor Romish le ofreció 75 dólares semanales para actuar en películas. "Usted es más cómico que Chaplin", le dijo Romish; "¿Quién, yo?", respondió Laurel.

Su primera película fue *Nut in May*,

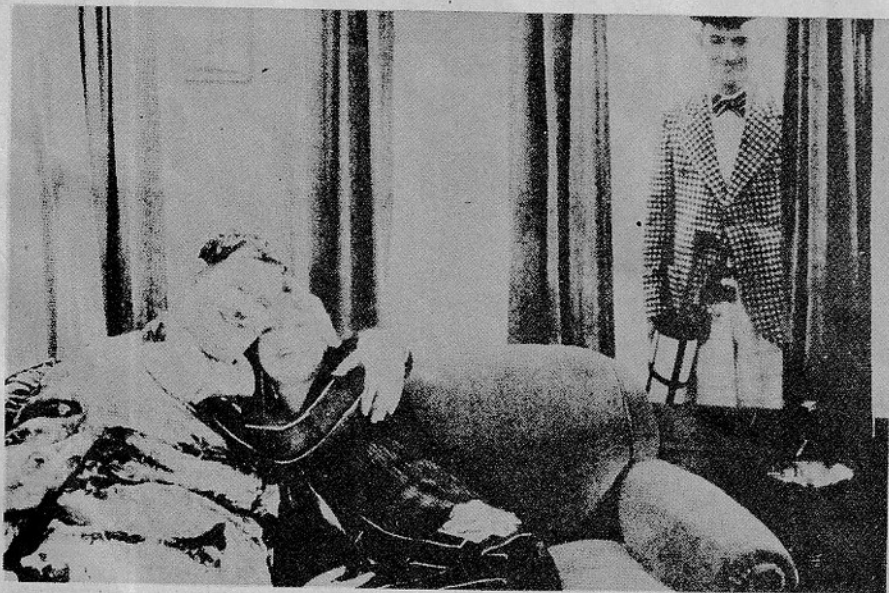
para la Universal, dirigida por Bobby Williamson. Luego pasó a la Vitagraph y más tarde a la Pathe, con Hal Roach. Por entonces, Laurel era considerado un excelente comediante. Sus primeras películas de un rollo mostraban a un cómico inteligente y fino, con una ductilidad asombrosa. Pero, secretamente, Stan pensaba en dirigir y escribir guiones. Cuando Roach le dio esa oportunidad no soñaba que iba a convertirse en uno de los hombres más famosos de Hollywood.

En enero de 1892 nacieron los otros protagonistas de la historia. El 18, en Atlanta, Georgia, Oliver Norville Hardy, hijo de un respetado político de la burguesía local; cuatro días antes en Elmira, Nueva York, Hal Eugene Roach. Un director de cine que trabajó con ellos (Charley Rogers), dijo que Hardy y Roach eran enteramente semejantes, aunque Stan no se les parecía en nada. "No obstante, entre los tres formaban una curiosa amalgama que era como una moneda de oro puro".

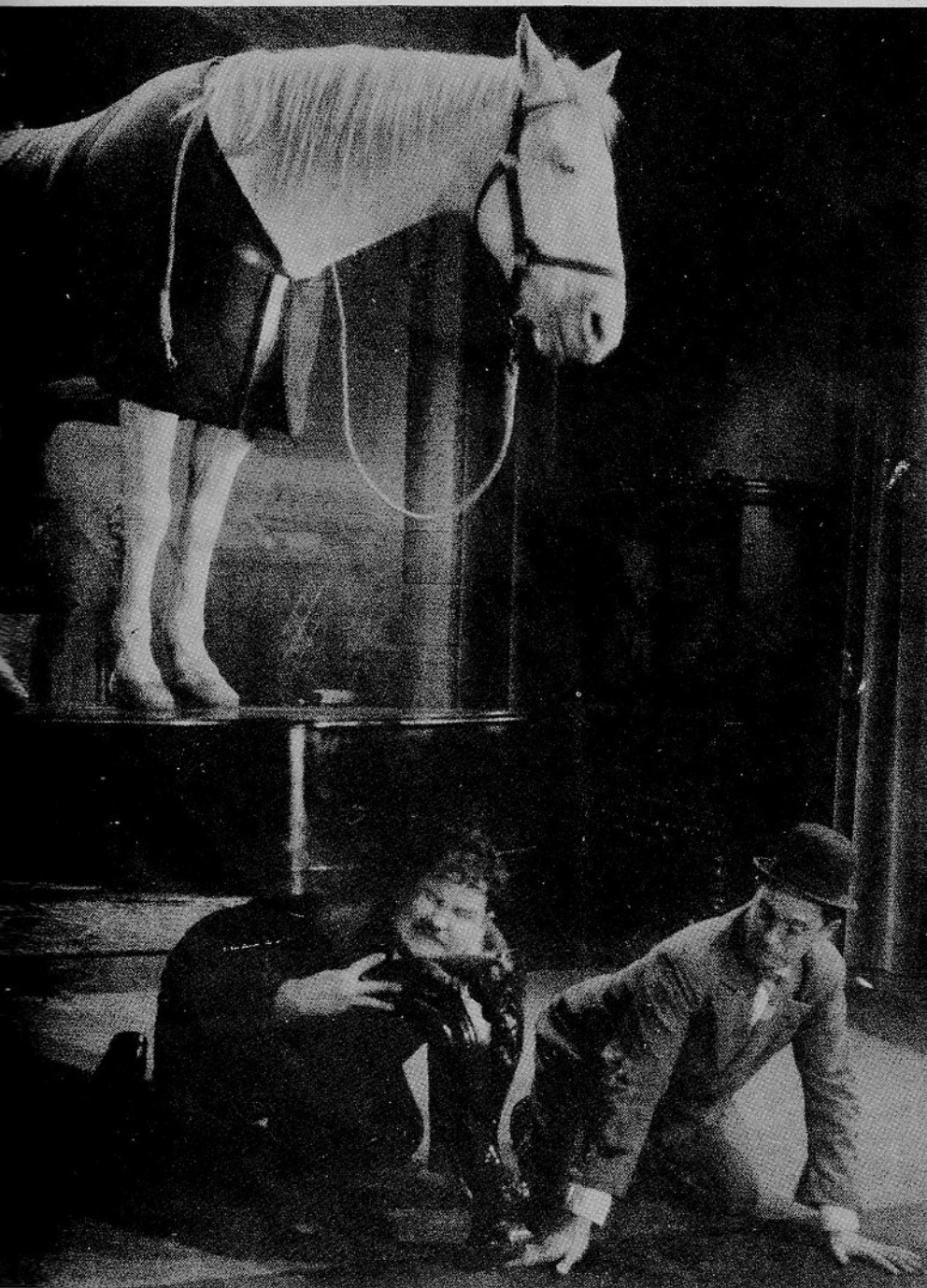
Oliver Hardy se recibió de abogado luego de intentar la carrera militar. Su padre, un hombre severo, quería hacer de él un ciudadano respetable y le dio los dólares suficientes para que montara su estudio jurídico. Oliver, prefirió comprar una fiambrería y abrir un cine. Su padre, indignado, lo echó de la casa. Era 1910 y Hardy —a quien sus amigos llamaban *Ollie*, o *Babe*— se empleó en un barco que remontaba el Misisipi. Cantaba, bailaba, interpretaba personajes, pero siempre hacía reír. Cuando llegó a Miami buscó algún productor que se interesara en su trabajo, pero no lo encontró. Comenzó a pasar hambre y decidió probar suerte en otros países. Viajó a Australia y regresó en 1913. Entonces filmó su primera película para una empresa que había creado Sigmund Lubin, uno de los fundadores del cine norteamericano: *Outtting dad*, aunque ésta no tuvo éxito. Antes de comenzar la Gran Guerra viajó a la Argentina.

En 1914 actuó en el Pabellón de las Rosas, en Palermo. Hacía pantomima en el mismo programa donde Juan Maglio, *Pacho*, se lucía con su bandoneón. Eso duró pocos meses. Años más tarde, Ollie explicó a un periodista argentino que lo entrevistó en Los Angeles: "Yo pesaba más de 300 libras y como el tranvía me dejaba a ocho cuadras del lugar, no pude seguir con el esfuerzo de caminar esa distancia todos los días".

Quedan pocos testimonios de aquella visita. Tan pocos como de la actuación,



Y EL FLACO“



FILMAR Y VER

en 1915, de un flaco desgarbado que actuaba como payaso en la troupe de Flynn. Stan Laurel no mereció una sola línea de comentario en los diarios de Buenos Aires por su trabajo en el teatro Casino.

Stan Laurel y Oliver Hardy no se habían visto nunca, pero ambos eligieron a Buenos Aires para tentar una suerte que les resultó esquivada. Recién en 1919 trabajarían juntos por primera vez en **Lucky Dog**, una comedia dirigida por Jesse Robins. Volvieron a separarse hasta que conocieron a Roach y a Larry Semon. De allí en más, hicieron películas cada uno por su lado, dirigidos por Semon, hasta que en 1926, Roach decidió reunirlos.

Slipping wives, filmada para la Pathe, mostró a Laurel y Hardy por primera vez juntos. Los actores secundarios eran Priscilla Dean y Herbert Rawlinson. Desde entonces rodaron trece películas para la Pathe, hasta que alertada por el éxito de la pareja, la Metro contrató a Roach y a sus muchachos. Las antologías que la Metro recopiló luego de la muerte de los cómicos, indican que la pareja se inició con **Putting Pants on Philip**, pero el dato no es cierto; ése fue el primer film para la Metro, en 1927.

Putting Pants on Philip, dirigida por Clyde Bruckman, es un film de dos rollos, muy cómico, que lanzó definitivamente a la fama a sus protagonistas. El escritor Henry Miller dijo entonces que era "el film más cómico producido en los estudios de Hollywood". Los críticos, sin embargo, no prestaban demasiada atención a Laurel y Hardy y tampoco al deslumbrante Buster Keaton, quien luego sería el mejor amigo de la pareja.

En 1929, el dúo filmó junto al escocés Jimmy Finlayson, **Big Business** (exhibida todavía en la Argentina con el título de **Ojo por ojo**, su primera obra maestra. El film fue dirigido por James Horne y Laurel colaboró en la elaboración del guión, aunque no figuró en la ficha técnica. **Big Business** es la culminación de una serie de películas (a veces una por mes) que asombraron al público de todo el mundo. La inteligencia de Stan en la elaboración de cada escena, la notable armonía entre los dos protagonistas, un entendimiento casi perfecto en la improvisación, una ternura que dejaba entrever rasgos de tragedia y una ideología transparente y sin concesiones, crearon no sólo un estilo, sino también un rasgo de perfección

Página 35

“ALIAS EL GORDO Y EL FLACO”

que pocos comediantes pudieron lograr en Hollywood.

Laurel y Hardy crearon el gag cinematográfico. Laurel quería que cada situación pudiera desprenderse del contexto total de la película como una obra en sí misma. Así, los gags del Gordo y el Flaco tenían un crescendo, un clímax y una deliciosa caída, como un espléndido orgasmo con toda su furia, su desesperación y su necesario alivio.

No necesitaban más que armar previamente un guión que fuera la columna vertebral de la película. Luego, ambos enriquecían la idea inicial con sus improvisaciones. “Stan hacía algo y yo lo seguía y daba pie para que él hiciera otra cosa y yo otra y después Stan hacía el montaje y todo era perfecto”, dijo Hardy en un reportaje. Este *modus operandi*, parece insólito para quien, más allá de la risa, observa con detenimiento la construcción de sus comedias cortas.

Antes de *Big Business*, hubo otras películas que rozaron la genialidad: *The Battle of the Century* (1927, de Clyde Bruckman), *The Finishing Touch* (1928, también dirigida por Bruckman), *You're Darn Toot'n* (1928, por Edgar Kennedy), *Two Tars* (1928, por James Parrott), *Habeas Corpus*, (1928, por Leo McCarey), *Liberty* (1929, por Leo McCarey). En cada una de ellas, la propiedad privada y la autoridad eran los blancos de Laurel y Hardy. Si bien el ataque a la policía estaba presente —aunque no como una continuidad en toda la obra—, en otros creadores, la destrucción de la propiedad privada —autos, casas— la cosa más preciada por el norteamericano medio, creó una cierta irritación a los directivos de la Metro.

Cuando llegó el sonido, la pareja dio el salto sin problemas técnicos. Pero la Metro aprovechó entonces para cambiar las referencias de sus películas. Obligó a Roach a que Laurel y Hardy trabajaran en medios y largos metrajes e incorporaran hermosas mujeres al reparto. También quisieron aprovechar la voz de Ollie, —quien había cantado en los *cabarets*—, para armar lavadas comedias musicales que rompieron la idea de Laurel y fueron disminuyendo la eficacia de las películas.

Así, desde 1931, la decadencia comienza a notarse en las películas del dúo. No se trataba de un deterioro en el trabajo de ambos, que seguía siendo notable, sino en los argumentos, cada vez menos controlados por Laurel, en la dirección, más rigidamente manejada por los empleados de la Metro. La pareja fue perdiendo contundencia a medida que crecía en popularidad. Recién en 1938, dirigidos por John G. Blystone, producen otra obra maestra: *Blockheads* (en la Argentina se exhibe como *Pájaros bobos*), una comedia de siete rollos que satiriza las costumbres de la vida familiar norteamericana en el período que corre entre las dos guerras.

Luego de *Blockheads*, Oliver Hardy tra-

baja junto a Harry Langdon en *Zenobia* una comedia dirigida por Gordon Douglas. Corre la voz por todo el mundo: Laurel y Hardy se han separado. La película fracasa. Los diarios comentan las desavenencias entre Stan y Ollie. Sin embargo, la realidad es otra: Laurel había finalizado su contrato con la Metro antes que Hardy, y el Gordo debió trabajar en *Zenobia* junto a Langdon, mientras aguardaba la terminación de su compromiso con la compañía.

Nuevamente juntos, pero esta vez para la RKO Radio, dirigidos por Edward Sutherland, filman *The Flying Deuces*. En 1940 pasan con Hal Roach a la United Artist y hacen *A Chump at Oxford*, dirigida por Alfred Goulding. Entre 1941 y 1945 filman para la 20th Century-Fox seis películas y dos para la Metro. En plena decadencia, ya no eran los mimados del público. Se los veía avejentados, fríos, como si el entusiasmo



y el genio de los quince años anteriores se hubieran desvanecido. Sus películas ya no hacían reír, más bien daban pena. La última es *The Bullfighters* (*Toreros* para el público argentino) dirigida por Malcolm St Clair, resultó un rotundo fracaso.

No volverían a filmar hasta 1952. Esos siete años son de amargura y de olvido para Laurel y Hardy. Se van de gira por ciudades del interior y actúan en teatros de comedia y revistas. Uno y otro enferman e interrumpen el trabajo. En 1946, Stan se casa por octava vez y al año siguiente emprenden una gira por Inglaterra, Suecia, Dinamarca, Bélgica y Francia. En París reciben una oferta para hacer otra película, *Atoll K*, dirigida por John Berry y Leo Joannon, es una comedia donde trabajaron actores italianos, españoles, franceses y norteamericanos. Durante el rodaje, Stan Laurel enfermó gravemente y debió pos-

tergarse el trabajo. El resultado fue desastroso.

En 1952 y 1953 realizaron dos nuevas giras a Inglaterra. Trataban de reunir algunos dólares con los que afrontar los últimos años de sus vidas. Antes habían trabajado por contratos que no les dejaron derecho alguno sobre las películas que hicieron. Hacia 1955, la televisión norteamericana los llevó a la popularidad quizá por última vez al reponer casi todos sus films por la televisión, pero los derechos eran de la Metro y ellos no recibieron un sólo dólar.

Fue entonces que Hal Roach Jr., sucesor de los negocios de su padre, les propuso filmar una nueva serie de películas para la televisión en el estilo de las antiguas comedias. Poco antes de comenzar la filmación, Laurel tuvo un ataque y el trabajo debió suspenderse. Cuando mejoró Stan, el Gordo, que era cardíaco, enfermó y nunca pudo restablecerse hasta que murió, semiparalítico, en un hospital el 7 de agosto de 1957. Fue el golpe definitivo para Stan: “Era como un hermano para mí. Jamás tuvimos una discusión”, dijo entonces. El gordo había filmado en 1949 una película como actor secundario junto a John Wayne: *The Fighting Kentuckian*, de la que siempre guardó un mal recuerdo.

Stan pasó los últimos años de su vida en Santa Mónica a orillas del Pacífico junto a su mujer. Vivían primero en el Ocean Hotel y luego en uno más barato. El Flaco recibía poca gente: Dick van Dyke y Jerry Lewis eran sus preferidos, los aconsejaba y seguía sus trabajos. En 1961 le fue otorgado un “Oscar al recuerdo” que ni siquiera se molestó en recibir. Murió el 23 de febrero de 1965 y su tumba está en el cementerio de Forest Lawn, en Hollywood.

Recién en los últimos años, los críticos e historiadores permitieron que Laurel y Hardy ingresaran en sus crónicas. Sin embargo, es posible que muy pocos expertos supieran tanto de la técnica de hacer reír como Stan. Mientras Hardy jugaba al golf todo el día, el Flaco pulía en los laboratorios un estilo que alcanzó la perfección a fines de la década del veinte. El Gordo y el Flaco se burlaron de todo: la sociedad norteamericana, vista por Laurel, ese inglés pequeño e introvertido, fue descuartizada en sus films más notables.

Dejaron casi trescientas películas que la televisión y los cine clubes repasan de vez en cuando. Se dice que sólo el mariscal Tito de Yugoslavia ha logrado reunir copia de cada una de ellas, ya que es uno de sus más decididos admiradores. La colección de Cinemateca Argentina es nada despreciable y sus ciclos —principalmente el que realizó este año en el teatro Sha— son los más completos que se conocen. Cada vez más borrosas, sus imágenes vuelven de vez en cuando a las pantallas para probar que ellos fueron quizá, los cómicos más limpios, humildes y eficaces que haya tenido Hollywood.

Oswaldo Soriano

FILMAR Y VER

La opinión de la crítica

		MAXIMO SOTO	ROBERTO BENSAYA	ARMANDO RAPALLO	CESAR MAGRINI	CARLOS MORELLI	AGUSTIN MAHIEU	DE LUJAN GUTIERREZ	JORGE JACOBSON	ALBERTO ALMADA
Amargo despertar		XX			XX			XXX	XX	XX
La madre María			XXX	XX	O	XXX	O	XX	XXX	XXX
Juliette y Juliette		O		XXX	XX	XXX			XXX	XXX
El gran circo			XX	X	O				X	X
Ana y los lobos		XXXX	XXXX	XXXXX	X		XXXX		XXXX	
Raza de señores			XXX	XXXX	XXX	XXX	X	XXX	XXXX	XXXX
La ternura y la violencia		XX	XX	XX	XX	XX	O	X	XXX	XXX
Yo tengo fe		O	XXX		XX	XXX		XXX	XXX	XXX
El gran Gatsby		XX	XXXX	XX	XXXX	XXX		XXX	XXX	XXX
¿Qué?		XXXX		XXX	XXXXX		XXXX		XXXX	
Minguito Tinguitella, papá										
Un hombre en estado interesante			XXX							

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

Máximo Soto (Filmar y Ver)
 Roberto Bensaya (La Nación)
 Armando Rapallo (La Prensa)
 César Magrini (Cronista Comercial)
 Carlos Morelli (Clarín)
 Agustín Mahieu (La Opinión)
 Jorge D. Luján Gutiérrez (Gente)
 Jorge Jacobson (Gaceta y Canal 11)
 Alberto Almada (Heraldo de Cine, Canal 11)

Largometrajes estrenados comercialmente en Buenos Aires entre el 1° de mayo
y el 30 de junio de 1974

- AMICO, STAMMI LONTANO ALMENO UN PALMO (Ben & Charlie), Italia, 1971, de Michele Lupo con Giuliano Gemma, George Eastman, Marisa Mell (Cinetel; Opera; 23.5.74).
- X ANA Y LOS LOBOS (idem), España, 1973, de Carlos Saura, con Geraldine Chaplin, Fernando Fernán Gómez, José María Prada (Orbe-Show; Lorca; 19.6.74).
- X ASH WEDNESDAY (Miércoles de ceniza), EE.UU., 1973, de Larry Peerce, con Elizabeth Taylor, Henry Fonda, Helmut Berger (Sagitario; América y Sarmiento; 19.6.74).
- AU PAIR GIRLS (Amor a domicilio), Inglaterra, 1972, de Val Guest con Gabrielle Drake, Astrid Frank, Julian Barnes Transocean; Paramount; 8.5.74).
- AVENTURAS DE RABBI JACOB, Les/LE FOLI AVVENTURE DI RABBI JACOB (Las locas aventuras le "Rabbi" Jacob), Francia/Italia, 1973, de Gérard Oury, con Louis de Funès, Suzy Delair, Claude Giraud (MF; Iguazú y Lorena; 23.5.74).
- X BALADA DEL REGRESO, La, Argentina, 1973, de Oscar Barney Finn, con Ernesto Bianco, Elsa Daniel, María Luisa Robledo (Cinetel; Ideal; 16.5.74).
- X BEST OF LAUREL AND HARDY, The (Las mejores carcajadas de Laurel y Hardy), EE.UU., 19??, Recopilación a cargo de James L. Wolcott (MF; Suipacha; 24.5.74).
- X BONNE ANEE, La/UNA DONNA E UN CANAGLIA (Una dama y un canalla), Francia/Italia, 1973, de Claude Lelouch, con Lino Ventura, Françoise Fabian, Charles Gérard (Cinetel; Opera; 20.6.74).
- X BOCQUITAS PINTADAS, Argentina, 1974, de Leopoldo Torre Nilsson, con Alfredo Alcón, Marta González, Luisina Brando (Contracuerdo; Atlas y Callao; 23.5.74).
- BOXER FROM SHANTUNG, The (El boxeador invencible), China, 19??, de Pao Hsueh-Li y Chang Cheh, con Chen Kuan-Tai, Ching Li, David Chiang (MF; Renacimiento; 13.6.74).
- BUSTING (Mancos sucias sobre la ciudad), EE.UU., 1973, de Peter Hyams, con Elliot Gould, Robert Blake, Allen Grafeld (AU; Gran Rex; 23.5.74).
- X CHE?/QUOI/? (Qué...?), Italia/Francia/Alemania, 1972, de Roman Polanski, con Marcello Mastroianni, Sydne Rome, Hugh Griffith (Transocean; Metropolitan; 20.6.74).
- X COFFY (idem), EE.UU., 1973, de Jack Hill, con Pam Grier, Booker Bradshaw, William Elliott (Lorca; Alfa; 9.5.74).
- COFAINS, Les (Los camaradas), Francia, 1964, de Yves Robert, con Philippe Noiret, Pierre Mondy, Claude Rich (Corrientes Exhibidora Cinematográfica; Lorange; 13.6.74).
- COTTELLO DI CHIACCIO, II/DETRAS DEL SILENCIO (El cuchillo de hielo), Italia/España, 1972, de Umberto Lenzi, con Carroll Baker, Alan Scott, Georges Rigaud (Imperial; Paramount y Ritz; 19.6.74).
- CRAZY JOE (Crazy Joe...matón), EE.UU., 1973, de Carlo Lizzani, con Peter Boyle, Paula Prentiss, Fred Williamson (CW; Osean; 6.6.74).
- DALE NOMAS, Argentina, 1972, de Osías Wilensky, con Arturo Adyatán, Ana Marzoa, Hugo Arana (sin distribuidora; Auditorio Kraft; 27.6.74).
- DAY OF THE DOLPHIN, The (El día del delfín), EE.UU., 1973, de Mike Nichols, con George C. Scott, Trish Van Devere, Paul Sorvino (CIA; Broadway y Capitol; 2.5.74).
- DEADLY TRACKERS, The (Con furia en la sangre), EE.UU., 1973, de Barry Shear, con Richard Harris, Rod Taylor, Neville Brand (CW; Opera; 13.6.74).
- ELETRA GLIDE IN BLUE (Asfalto violento), EE.UU., 1973, de James William Guercio, con Robert Blake, Billy "Green" Bush, Elisha Cook (AU; Cinema Uno; 2.5.74).
- ESTA ES MI ARGENTINA, Argentina, 1973, de Leo Fleider, con Aníbal Troilo, Juan Carlos Copés Ballet, la voz de Mercedes Sosa (Producciones del Plata; Alfa; 2.5.74).
- EVIL WITHIN, The/? (Pasaporte al peligro), EE.UU./Filipinas, 1971, de Lamberto V. Avellana, con Dev Anand, Kiev Chinh, Tita Muñoz (MF; Select San Juan; 9.5.74).
- EXPERIENCIA PREMATRIMONIAL (idem), España, 1972, de Pedro Masó, con Ornella Mutti, Alessio Orano, Alberto Sosas (CW; Grand Spléndid y Lorca; 23.5.74).
- FIRST TIME, The (En casa de Rosita no se necesitan pijamas), EE.UU., 1969, de James Neilson, con Jacqueline Bisset, Wes Stern, Rik Kelman (AU; Adán; 13.6.74).
- FORTUNATA Y JACINTA/? (Fortunata y Jacinta —Historia de dos casadas—), España/Italia, 1969, de Angelino Fons, con Emma Penella, Liana Orfei, Máximo Valverde (Orbe-show; Libertador; 2.5.74).
- FOTO PROIBITE DI UNA SIGNORA PER BENE, Le/DÍAS DE ANGUSTIA (Las fotos prohibidas de una señora respetable), Italia/España, 1970, de Luciano Ercoli, con Dagmar Lassander, Pier Paolo Capponi, Simón Andreu (Distrifilms; Adán; 9.5.74).
- X FRIENDS OF EDDIE COYLE, The (Los amigos de la muerte), EE.UU., 1972, de Peter Yates, con Robert Mitchum, Peter Boyle, Richard Jordan (CIC; Renacimiento y Lorena; 9.5.74).
- FURIA DEL DRAGON VERDE, La, China, 19?? (se ignora título inglés), de Chan Kang Tun, con Shoot Chiao, Alain Fang (Cenit; Arizona; 13.6.74).
- GET YOURSELF A COLLEGE GIRL (Búscate una colegiala), EE.UU., 1964, de Sidney Miller, con Mary Ann Mobley, Chad Everett, Joan O'Brien (MF; Suipacha; 10.5.74).
- GRABUGE, Le (Tumulto), Francia, 1968, de Edourd Luntz, con Patricia Gozzi, Calvin Lockhart, Eric Pernet (MF; Auditorio Kraft; 16.5.74).
- GRAN AVENTURA, LA, Argentina, 1973, de Emilio Vieyra, con Graciela Alfano, Ricardo Bauleo, Juan José Camero (Aries; Monumental; 23.5.74).
- GUERRIERE DAL SENO NUDO, Le/LES AMAZONES/? (Las Amazonas), Italia/Francia/España, 1973, de Terence Young, con Luciana Paluzzi, Helga Liné, Rosanna Yanni (CIA; Ocean; 23.5.74).
- HAMMERSMITH IS OUT (Unidos por el mal), Gran Bretaña, 1972, de Peter Ustinov, con Elizabeth Taylor, Richard Burton, Bau Bridges (Transocean; Libertador; 16.5.74).
- HISTORIA DE UN HOMBRE DE 561 AÑOS, Argentina, 1972, de Lucio Donnantuoni, con Juan Belmonte y familia, Jorge Villalba, la voz de Fernando Iglesias (Intercine; Auditorio Kraft; 6.6.74).
- INTIMIDADES DE UNA CUALQUIERA, Argentina, 1971, de Armando Bó, con Isabel Sarli, Armando Bó, Jorge Barreiro (CW; Normandie; 2.5.74).

ESTRENA

- X INVITATION, L'/IDEM (La invitación), Suiza/Francia, 1973, de Claude Goretta, con Michel Robin, Jean-Luc Bideau, Jean Champion (Cinetel; Ideal; 23.5.74).
- ISOLA DEL TESORO, L'/L'ILE AU TRESOR/LA ISLA DEL TESORO/? (a isla del tesoro), Italia/Francia/España/Alemania, de Andrew White —Andrea Bianchi—, con Orson Welles, Kim Burfield, Lionel Stander (CIA; Ambassador; 13.6.74).
- JAG AR NYFIKEN - GUL (Soy curiosa —amarillo—), Suecia, 1968, de Vilgot Sjöman, con Lena Nyman, Börge Ahlstedt, Magnus Nilsson (CIA; Cinema Uno; 30.5.74).
- KALIMAN, EL HOMBRE INCREIBLE (idem), México, 1977, de Alberto Mariscal, con Jeff Cooper, Nino del Arco, Adriana Roel (Pel-Mex; Trocadero; 30.5.74).
- KAMPF UM ROM/LA CALATA DEI BARBARI (El fin de los bárbaros), Alemania/Italia, 1968, de Robert Siodmak, con Orson Welles, Laurence Harvey, Robert Hoffman (FCA; Electric; 23.5.74).
- X KOZIAT ROG (Cuerno de cabra), Bulgaria, 1970, de Metodi Andonov, con Anton Gorchev, Katia Paskaleva, Nevna Andonova (Artkino; Alfíl; 30.5.74).
- LAST REBEL, The (El último rebelde), EE.UU., 1970, de Denys McCoy, con Joe Namath, Jack Elam, Woody Strode, Ty Hardin (Imperial; Electric; 12.6.74).
- X MAGIC CHRISTIAN, The (Un Beatle en el paraíso), Inglaterra, 1969, de Joseph McGrath, con Peter Sellers, Ringo Starr, Christopher Lee (Sagitario; Sarmiento; 6.6.74).
- MAGNIFICO ROBBIN HOOD, II/EL MAGNIFICO ROBIN HOOD (Robin Hood, el magnífico), Italia/España, 1970, de Roberto Bianchi Montero, con George Martin, Frank Braña, Cris Huerta (FCA; Electric; 15.5.74).
- X MANDARINE, La/LA MANDARINA (La mandarina), Francia/Italia, 1971, de Edouard Molinaro, con Annie Girardot, Philippe Noiret, Murray Head (Acuario; Ambassador y Capitol; 30.5.74).
- MIDNIGHT MAN, The (El hombre de la medianoche), EE.UU., 1973, de Roland Kibee y Burt Lancaster, con Burt Lancaster, Susan Clark, Cameron Mitchell (CIC; Monumental y Lorena; 2.5.74).
- MINGUITO TINGUITELLA, PAPA!!!, Argentina, 1974, de Enrique Dawi, con Juan Carlos Altavista, Javier Portales, Vicente La Russa (ASF; Sarmiento; 27.6.74).
- MISTRESS PAMELA (Un toque de castidad), Inglaterra, 1973, de Jim O'Connolly, con Julian Barnes, Ann Michelle, Dudley Foster (Televersal; Trocadero; 6.6.74).
- MY LOVER, MY SON (Más fuerte que el amor), Inglaterra, 1969, de John Newland, con Romy Schneider, Dennis Waterman, Donald Houston (MF; Atlas y Callao; 8.5.74).
- NADA MENOS QUE TODO UN HOMBRE (idem), España, 1971, de Rafael Gil, con Francisco Rabal, Analía Gadé, Mabel Karr (CIC; Metro; 27.6.74).
- NATASHA, Argentina, 1973, de Eber Lobato, con Thelma Stefani, Enzo Viena, Edgardo Suárez (Aconcagua; Opera; 6.6.74).
- NATO PER UCCIDERE (Nacido para matar), Italia, 1967, de Tony Mulligan, con Gordon Mitchell, Femi Benussi, Aldo Berti (FCA; Electric; 23.5.74).
- NIGHT WATCH (Tensión a la madrugada), Inglaterra, 1973, de Brian G. Hutton, con Elizabeth Taylor, Laurence Harvey, Billie Whitelaw (CIA; Ambassador y Callao; 16.5.74).
- X ONE DAY IN THE LIFE OF IVAN DENISOVICH/? (Un día en la vida de Ivan Denisovich), Inglaterra/Noruega, 1971, de Caspar Wrede, con Tom Courtenay, Espen Skjønberg, James Maxwell (Transocean; Libertador; 9.5.74).
- OPERACION ROSA ROSA, Argentina, 1974, de Leo Fleider, con Sandro, Laura Bove, Luis Tasca (Producciones del Plata; Ocean; 20.6.74).
- PAPA CORAZON SE QUIERE CASAR, Argentina, 1974, de Enrique Cahen Salaberry, con Andrea del Boca, Norberto Suárez, Elcira Olivera Garcés (Producciones del Plata; Gran Rex; 6.6.74).
- X PATAGONIA REBELDE, La, Argentina, 1974, de Héctor Olivera, con Luis Brandoni, Federico Luppi, Pepe Soriano (Aries; Broadway, Plaza y Callao; 13.6.74).
- PEQUEÑO AVENTURERO, El, Japón, 1973 (se ignora título original), de Masanobu Deme, con Mark Lester, Chen Chen, Takako Yamazoe (Glori-Art; Grand Splendid; 13.6.74).
- X QUEBRACHO, Argentina, 1973, de Ricardo Wulicher, con Osvaldo Bonnet, Héctor Alterio, Walter Vidarte (As Film; Metropolitan; 16.5.74).
- RAIN FOR A DUSTY SUMMER (Yo cura... yo condenado), EE.UU., 1971, de Arthur Lubin, con Ernest Borgnine, Padre Humberto, Aldo Sanbrell (FCA; Electric; 19.6.74).
- REZA POR TU ALMA... Y MUERE/ARRIVA SABATA! (A vengarnos compañeros), España/Italia, 1970, de Tulio Demicheli, con Anthony Steffen, Peter Lee Lawrence, Eduardo Fajardo (Norma; Armonía; 5.6.74).
- RULING CLASS, The (La clase gobernante), Inglaterra, 1971, de Peter Medak, con Peter O'Toole, Alastair Sim, Harry Andrews (CIA; Capitol y Cinma Uno; 12.6.74).
- SALUT L'ARTISTE/SALUTO ALL'ARTISTA (Intimididades de un seductor), Francia/Italia, 1973, de Yves Robert, con Marcello Mastroianni, Françoise Fabian, Carla Gravina (Transocean; Libertador y Paramount; 29.5.74).
- SATANIC RITES OF DRACULA, The (Los ritos satánicos de Drácula), Inglaterra, 1973, de Alan Gibson, con Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Coles (CW; Alfíl; 23.5.74).
- SCHULMADCHEN-REPORT (Las colegialas se confiesan), Alemania, 1970, de Ernest Hofbauer, con Gunther Kieslich, Helga Kruck, Friedrich von Thun (Televersal; Adán y Premier; 19.6.74).
- X STRAWBERRY STATEMENT, The (Las fresas de la amargura), EE.UU., 1969, de Stuart Hagmann, con Kim Darby, Bruce Davison, James Coco (MF; Ambassador; 19.6.74).
- TROPPO RISCHIO PER UN UOMO SOLO (Demasiado riesgo para un solo hombre), Italia, 1973, de Luciano Ercoli, con Giuliano Gemma, Susan Scott, Venantino Venantini (Rizzoli; Normandie; 6.6.74).
- UNA STORIA D'AMORE/? (Una historia de amor prohibidísimo), Italia/Francia, 1969, de Michele Lupo, con Anna Moffo, Gianni Macchia, Claudie Lange (Aconcagua; Alfa y Lorange; 6.6.74).
- VALDEZ, IL MEZZOSANGUE/CHINO/? (Los caballos de Valdez), Italia/Francia/España, 1973, de John Sturges, con Charles Bronson, Jill Ireland, Marcel Bozzuffi (Glori-Art; Alfa; 27.6.74).
- VUELTA DE MARTIN FIERRO, La, Argentina, 1973-74, de Enrique Dawi, con Horacio Guarany, Jorge Villalba, Onofre Loveiro (ASF; Sarmiento; 9.5.74).
- WALKING TALL (Fibra de valientes), EE.UU., 1973, de Phil Carlson, con Joe Don Baker, Elizabeth Hartman, Gene Evans (MF; Sarmiento; 23.5.74).

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

ARCHIVO - FILMOGRAFÍAS

Roger William Corman nació en Chicago, Illinois, el 5 de abril de 1926. Parecía destinado a la ingeniería, como su padre, pero un solo año de estudios —después de servir tres años en la Marina— fue suficiente para disuadirlo. De la Stanford University pasa a los estudios de la 20th Century Fox y en poco tiempo asciende de mensajero a lector de argumentos, ocupación que seguramente le sirvió para ejercitar su fantasía sobre producción y dirección. Intenta otras tareas, encuentra tiempo para estudiar Literatura inglesa en Oxford y luego reaparece en Hollywood como representante de guionistas hasta que logra interesar a la Allied Artists

ROGER CORMAN

en un argumento suyo —The House in the Sea— que se convertirá en HIGHWAY DRAGNET. Un año después funda Roger Corman Productions con la participación de su hermano Gene que había llegado a Hollywood casi al mismo tiempo que él para probar fortuna. Con los U\$S 12.000 que obtiene por HIGHWAY DRAGNET y la ayuda financiera de amigos produce THE MONSTER FROM THE OCEAN FLOOR, una curiosa muestra de ciencia-ficción, en blanco y negro por supuesto, que le deja una ganancia de U\$S 110.000. En manos de Corman esto fue más que suficiente para producir THE FAST AND THE FURIOUS y FIVE GUNS WEST, comenzando así una carrera que lo haría millonario en pocos años.

Mucho antes que la escasez de me-

Films dirigidos por Roger Corman:

- 1955 FIVE GUNS WEST (Furia homicida). Guión: R. Wright Campbell. Fotografía: Floyd Crosby. Intérpretes: John Lund, Dorothy Malone, Touch Connors, Paul Birch.
- APACHE WOMAN (La mujer apache). Guión: Lou Rusoff. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Lloyd Bridges, Joan Taylor, Lance Fuller, Morgan Jones.
- THE DAY THE WORLD ENDED (El fin del mundo). Guión: Lou Rusoff. Fot.: Jack Feindel. Int.: Richard Denning, Lori Nelson, Adele Jergens, Touch Connors.
- 1956 SWAMP WOMEN. Guión: David Stern. Fot.: Fred West. Int.: Beverly Garland, Carole Matthews, Touch Connors, Marie Windsor.
- THE OKLAHOMA WOMAN (La tigresa de Oklahoma). Guión: Lou Rusoff. Fot.: Fred West. Int.: Richard Denning, Peggie Castle, Cathy Downs, Tudor Owens.
- GUNSLINGER (Esclavo de su rencor). Guión: Charles B. Griffith y Mark Hanna. Fot.: Fred West. Int.: John Ireland, Beverly Garland, Allison Hayes, Martin Kingsley.
- IT CONQUERED THE WORLD. Guión: Lou Rusoff. Fot.: Fred West. Int.: Peter Graves, Beverly Garland, Lee Van Cleef, Sally Fraser.
- NOT OF THIS EARTH (Emisario de otro mundo). Guión: Charles B. Griffith y Mark Hanna. Fot.: John Mescall. Int.: Paul Birch, Beverly Garland, Morgan Jones, William Roerick.
- THE UNDEAD (De regreso al pasado). Guión: Charles B. Griffith y Mark Hanna. Fot.: William Sickner. Int.: Pamela Duncan, Richard Garland, Allison Hayes, Val DuFour.
- THE SHEGODS OF SHARK REEF (Tangara, el dios tiburón). Guión: Robert Hill y Victor Stoloff. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Don Durant, Bill Cord, Lisa Montell, Jeanne Gerson.
- NAKED PARADISE (El paraíso desnudo). Guión: Charles B. Griffith y Mark Hanna. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Richard Denning, Beverly Garland, Lisa Montell, Leslie Bradley.
- 1957 ATTACK OF THE CRAB MONSTERS (El ataque de los monstruos). Guión: Charles B. Griffith. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Richard Garland, Pamela Duncan, Russell Johnson, Leslie Bradley.
- ROCK ALL NIGHT (Hasta que salga el sol). Guión: Charles B. Griffith sobre argumento de David P. Harman. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Dick Miller, Abbey Dalton, Robin Morse, Richard Cutting.
- TEENAGE DOLL (Choque de gangsters). Guión: Charles B. Griffith. Fot.: Floyd Crosby. Int.: June Kenney, Fay Spain, John Brinkley, Colette Jackson.
- CARNIVAL ROCK. Guión: Leo Lieberman. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Susan Cabot, Brian Hutton, David J. Stewart, Dick Miller.
- SORORITY GIRL. Guión: Ed Waters y Leo Lieberman. Fot.: Monroe P. Askins. Int.: Susan Cabot, Dick Miller, Barboura Morris, June Kenney.
- THE VIKING WOMEN AND THE SEA SERPENT (La serpiente del Averno). Guión: Louis Goldman. Fot.: Monroe P. Askins. Int.: Abbey Dalton, Susan Cabot, Brad Jackson, June Kenney.
- 1958 WAR OF THE SATELLITES (Guerra de los satélites). Guión: Lawrence Louis Goldman sobre argumento de Irving Block y Jack Robin. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Susan Cabot, Dick Miller, Richard Devon, Robert Shayne.
- MACHINE GUN KELLY (Kelly, el ametralladora). Guión: R. Wright Campbell. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Charles Bronson, Susan Cabot, Morey Amsterdam, Jack Lambert.
- TEENAGE CAVEMAN. Guión: R. Wright Campbell. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Robert Vaughn, Leslie Bradley, Darrah Marshall, Frank De Kova.
- 1 MOBSTER (La vida de un gangster). Guión: Steve Fisher sobre novela homónima de Joseph Hilton Smyth. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Steve Cochran, Lita Milan, Robert Strauss, Celia Lovsky.
- 1959 A BUCKET OF BLOOD. Guión: Charles B. Griffith. Fot.: Jack Marquette. Int.: Dick Miller, Barboura Morris, Antony Carbone, Julian Burton.
- THE WASP WOMAN. Guión: Leo Gordon sobre argumento de Kinta Zertuche. Fot.: Harry C. Newman. Int.: Susan Cabot, Fred Eiseley, Barboura Morris, Michael Marks.
- 1960 SKI TROOP ATTACK. Guión: Charles B. Griffith. Fot.: Andy Costikyan. Int.: Frank Wolff, Michael Forest, Wally Campo, Richard Sinatra.
- HOUSE OF FUSHER (La pavorosa casa de Usher). Guión: Richard Matheson, según el cuento de Edgar Allan Poe. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Vincent Price, Mark Damon, Myrna Fahey, Harry Elerbe.
- THE LITTLE SHOP OF HORRORS. Guión: Charles B. Griffith. Fot.: Arch Dalzell. Int.: Jonathan Haze, Jackie Joseph, Mel Welles, Myrthe Vail.
- CREATURE FROM THE HAUNTED SEA. Guión: Charles B. Griffith. Fot.: Jack Marquette. Int.: Antony Carbone, Betsy Jones-Moreland, Edward Wain, E. R. Alvarez.
- ATLAS. Guión: Charles B. Griffith. Fot.: Basil Maros. Int.: Michael Forest, Frank Wolff, Barboura Morris, Walter Maslow.
- 1961 THE PIT AND THE PENDULUM (La fosa y el péndulo). Guión: Richard Matheson según el cuento de E. A. Poe. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Vincent Price, John Kerr, Barbara Steele, Luana Anders.
- THE INTRUDER (El intruso). Guión: Charles Beaumont, basado en su propia novela. Fot.: Taylor Byars (también Haskell Wexler, sin mención en los títulos). Int.: William Shatner, Frank Maxwell, Beverly Junsford, Robert Embrandt.
- 1962 THE PREMATURE BURIAL (El entierro prematuro). Guión: Charles Beaumont y Ray Russell basado en el cuento de E. A. Poe. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Ray Milland, Hazel Court, Richard Ney, Heather Angel.
- TALES OF TERROR (Destinos fatales). Guión: Richard Matheson basado en
- "Morella", "The Black Cat", "The Cask of Amontillado" y "The Facts in the Case of Mr. Valdemar", de E. A. Poe. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Vincent Price, Peter Lorre, Basil Rathbone, Debra Paget.
- TOWER OF LONDON (La torre del misterio). Guión: Leo Gordon, James B. Gordon y Amos Powell, basado en un cuento de Leo Gordon y Amos Powell. Fot.: Arch R. Dalzell. Int.: Vincent Price, Michael Pate, Joan Freeman, Robert Brown.
- THE YOUNG RACERS (Carrera con la muerte). Guión: R. Wright Campbell. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Mark Damon, William Campbell, Luana Anders, Robert Campbell.
- THE TERROR (El terror). Guión: Leo Gordon y Jack Hill. Fot.: John Nicholson. Int.: Boris Karloff, Jack Nicholson, Sandra Knight, Dick Miller.
- 1963 THE RAVEN (El cuervo). Guión: Richard Matheson, basado en el poema de E. A. Poe. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Vincent Price, Peter Lorre, Jack Nicholson, Boris Karloff.
- THE MAN WITH THE X-RAY EYES. Guión: Robert Dillon y Ray Russell, basado en argumento de Ray Russell. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Ray Milland, Diana Van der Vlis, Harold J. Stone, John Hoyt.
- THE HAUNTED PALACE (El palacio embrujado). Guión: Charles Beaumont, basado en el poema de E. A. Poe y en un cuento de H. P. Lovecraft. Fot.: Floyd Crosby. Int.: Vincent Price, Debra Paget, Lon Chaney Jr., John Dierkes.
- THE SECRET INVASION/THE DURIOS PATRIOTS (La invasión secreta). Guión: R. Wright Campbell. Fot.: Arthur E. Arling. Int.: Stewart Granger, Ralf Vallone, Mickey Rooney, Edd Byrnes.
- 1964 THE MASQUE OF THE RED DEATH (La máscara de la muerte roja). Guión: Charles Beaumont y R. Wright Campbell, basado en el cuento de E. A. Poe. Fot.: Nicholas Roeg. Int.: Vincent Price, Hazel Court, Jane Asher, David Weston.
- THE TOMB OF LIGEIA. Guión: Robert Towne, basado en el cuento de E. A. Poe. Fot.: Arthur Grant. Int.: Vincent Price, Elizabeth Shephard, John Westbrook, Oliver Johnston.
- 1966 THE WILD ANGELS (Los ángeles salvajes). Guión: Charles B. Griffith. Fot.: Richard Moore. Int.: Peter Fonda, Nancy Sinatra, Bruce Dern, Diane Ladd.
- THE ST. VALENTINE'S DAY MASSACRE (La masacre de Chicago 1929). Guión: Howard Browne. Fot.: Milton Krasner. Int.: Jason Robards Jr., George Segal, Ralph Meeker, Jean Hale.
- 1967 THE TRIP. Guión: Jack Nicholson. Fot.: Arch Dalzell. Int.: Peter Fonda, Susan per.
- Strasberg, Bruce Dern, Dennis Hooper.
- 1969 BLOODY MAMA (El clan Barker). Guión: Robert Thom, basado en argumento de Robert Thom y Don Peters. Fot.: John Alonzo. Int.: Selley Winters, Pat Hingle, Don Stroud, Diane Varsi.

dios se convirtiera en un rasgo creativo de prestigio Corman descubrió la manera de hacer dos películas por el precio de una: armar equipos con el mínimo de exigencias sindicales, hacerlo rendir al máximo con un promedio de 40 tomas diarias, utilizar un mismo decorado más de una vez (así nació DEMENTIA 13 de Coppola), filmar dos películas simultáneamente con el mismo equipo técnico y los mismos actores (THE LAST WOMAN ON EARTH y CREATURE FROM THE HAUNTED SEA).

Acortar el período de filmación se convirtió para Corman en un juego ("Casi como un gag filmé una película en cinco días, BUCKET OF BLOOD, para demostrarme que era capaz de terminarla en tan poco tiempo. Como tuvo tanto éxito decidí filmar otra en dos días, Se llamó

LITTLE SHOP OF HORRORS y tuvo más éxito aún"), que añoraría mucho tiempo después cuando los presupuestos se agrandaron y también las exigencias.

No faltan bromas sobre el "Corman Method" y su paternalismo interesado que lo lleva a reclutar talentos entre los egresados de las escuelas de cine. Pero no es menos cierto que ofrece oportunidades de trabajo a quienes por su falta de antecedentes sólo inspiran la desconfianza de los grandes estudios. Algo pueden decir al respecto —y algunos lo han dicho: Francis Ford Coppola, Bernard Kowalski, Peter Bogdanovich, Monte Hellman, Curtis Harrington, Irving Kershner, Bruce Clark, Daniel Haller, Jack Nicholson.

El prestigio de Corman proviene de sus versiones de Poe, ajustadas a una

interpretación freudiana de los textos y vertidas con una retórica visual despojada de elementos realistas. A partir de ellas vino el reconocimiento, traducido en retrospectivas en la Cinemateca Francesa y el National Film Theatre de Londres y en su elevación a la categoría de "autor".

Todo esto seguramente pesa sobre el Corman de hoy, más cauteloso en sus proyectos aunque no menos entusiasta. No sabe si filmará primero su biografía del héroe sureño Robert E. Lee o el cuento de Irvin Shaw "The Eighty Yard Run" o su tema original de ciencia-ficción "Millennium" ("Quiero trabajar con más de ese material "sombrio" de América, como en los films de Poe y de motociclistas"). Pero cualquiera sea su elección lo cierto es que le llevará más de cinco días.

Alberto
Tabbia

- 1970 GAS-S-S-S, OR IT BECAME NECESSARY TO DESTROY THE WORLD IN ORDER TO SAVE IT. Guión: George Artimage. Fot.: Ron Dexter. Int. Robert Corff, Elaine Giftos, Pat Patterson, George Artimage.
- 1971 VON RICHTHOFEN AND BROWN (El barón rojo). Guión: John Corrington y Joyce Corrington. Fot.: Michael Reed. Int.: John Phillip Law, Don Stroud, Barry Primus, Karen Huston.

Films producidos por Roger Corman:

a) como productor:

HIGHWAY DRAGNET (Conciencia culpable), 1954. Director: Nathan Juran. Coproductor: A. Robert Nunes. Argumento: R. Corman.
THE MONSTER FROM THE OCEAN FLOOR, 1954. Dir.: Wyatt Ordung.
THE FAST AND THE FURIOUS (Demonios de la pista), 1954. Dir.: Edward Sampson, John Ireland. Argumento: R. Corman.

b) como productor ejecutivo:

- 1955 THE BEAST WITH A MILLION EYES. Dir.: David Kramarsky.
- 1957 STAKEOUT ON DOPE STREET (La ciénaga blanca). Dir.: Irvin Kershner.
- 1958 CRY BABY KILLER (El crimen ronda por la noche). Dir.: Jus Addis.
HOT CAR GIRL. Dir.: Bernard L. Kowalski.
MONSTER FROM GALAXY 27. Dir.: Bernard L. Kowalski.
NIGHT OF THE BLOOD BEAST. Dir.: Bernard L. Kowalski.
ATTACK OF THE GIANT LEECHES. Dir.: Bernard L. Kowalski.
HIGH SCHOOL BIG SHOT. Dir.: Joel Rapp.
T-BIRD GANG. Dir.: Richard Harbinger.
CRIME AND PUNISHMENT U.S.A. (Confidencias de un asesino). Dir.: Denis Sanders.
THE BRAIN EATERS. Dir.: Bruno Vel Sota.
- 1959 BEAST FROM HAUNTED CAVE. Dir.: Monte Hellman.
GIRL IN LOVERS LANE. Dir.: Charles R. Rondeau.
- 1960 BATTLE OF BLOOD ISLAND. Dir.: Joel Rapp.
HIGH SCHOOL CAESAR. Dir.: O'Dale Ireland.
NIGHT TIDE. Dir.: Curtis Harrington.
THE WILD RIDE. Dir.: Harvey Berman.
- 1962 BATTLE BEYOND THE SUN. Dir.: Thomas Colchart.
THE MAGIC VOYAGE OF SIMBAD. (Nueva versión remontada de SADKO, UR SS, 1952, de Alexandra Ptoushko, cuya versión inglesa había producido Corman).
DEMENTIA 13. Dir.: Francis Ford Coppola.
- 1965 THE GIRLS ON THE BEACH. Dir.: William Witney.
BEACH BALL. Dir.: Lennie Weinrib.
QUEEN OF BLOOD. Dir.: Curtis Harrington.
- 1967 DEVIL'S ANGELS. Dir.: Daniel Haller.
THE WILD RACERS (Salvajes al volar

te). Dir.: Daniel Haller.
TARGETS (Miralos morir). Dir.: Peter Bogdanovich.

- 1969 THE DUNWICH HORROR (Los endemoniados). Dir.: Daniel Haller.

c) como productor no acreditado:

- 1966 Los dos westerns dirigidos por Monte Hellman: THE SHOOTING, con Millie Perkins, Jack Nicholson y Warren Oates y RIDE IN THE WHIRLWIND, con Cameron Mitchell, Jack Nicholson, Millie Perkins.

d) Proyectos abandonados durante la producción:

- 1967 A TIME FOR KILLING - THE LONG RIDE HOME (Furia sin freno) terminado por Phil Karlson.
- 1969 DE SADE (El marqués de Sade). terminado por Cy Endfield. En la dirección participó también Gordon Hessler.

En algunos de sus films Corman interviene brevemente como actor, entre ellos WAR OF THE SATELLITES, SKI TROOP ATTACK, THE YOUNG RACERS.



VARIEDADES

RICITOS DE ALMIBAR

En reciente estancia en Londres de Shirley Temple, visitó la casa donde vivió Mozart. Una placa señala que escribió su primera sinfonía a los siete años.

—¿Qué hizo de los tres a los siete? —preguntó Shirley en recuerdo de su precocidad pelicular. (

Angel Zúñiga, USA
(Citado por Terenci Moix en
Hollywood Stories II)

LOS PREMIOS



La gran comilona

El premio Raoul Levy (Francia) fue otorgado al film de Louis Malle *Lacombe Lucien*. El mismo jurado ha decidido que los diez mejores films del año 73 son: *Gritos y Susurros*, *La noche americana*, *La gran comilona*, *Avanti*, Réjeanne Padovani (Denys Arcand), *El planeta salvaje* (de Laloux y Topor), *La montaña sagrada* (Jodorowsky), *Las locas aventuras del Rabbi Jacob*, *El final de un canalla* (Manckiewicz) y, desde luego, *Lacombe Lucien* (N. de R.: ¿Qué tendrá que hacer el Rabbi Jacob entre films realmente talentosos?).

El Gran Premio del Cine Francés fue discernido al film de Francois Leterrier. *Proyección Privada*, también elogiado por la crítica.

El Premio Louis Delluc correspondió a *L'horloger de Saint-Paul*, de Bertrand Tavernier.

El Premio de la Crítica Cinematográfica Belga fue atribuido a *Ciudad Dorada* (de John Huston, reciente fracaso comercial en nuestro país, a causa, quizás, de un lanzamiento sorpresivo e inadecuado). Fueron distinguidos igualmente *Home Sweet home* (Benoît Lamy), *Dillinger ha muerto* (Marco Ferreri, ni estrenada ni

anunciada en Argentina, data de algunos años), *La invitación* (el film suizo de Claude Goretta que interesó mucho al público argentino) y *La última película*.

Para la *Guilde* de los críticos londinenses, Mejor Film del Año fue *Un hombre de suerte*, de Lindsay Anderson, compartido con *Gritos y Susurros* y *El discreto encanto de la burguesía*.



Gritos y susurros

El Premio Georges Sadoul 1973 fue atribuido al film francés *Kashima Paradise* de Yann le Masson y Beni Deswart. *La tierra prometida*, de Miguel Littin (Chile) y *La Villegiatura*, de Marco Leto (Italia), compartieron el premio al film extranjero.

VIDA PRIVADA

"Más en este caso particular de Greta Garbo, en que sus admiradores, la legión infinita de sus entusiastas, no lo son a través de referencias e informaciones, si-



El lector puede deducir fácilmente que el beso que anhela Greta Garbo pertenece a los ardientes besos tan característicos en ella, tan suyos, tan personales.

no familiarizados con su figura esbelta y atrayente, con su gesto excepcionalmente expresivo, conviviendo con ella, en su arte, y admirándola como un ídolo vivo dotado de cualidades únicas."

Texto correspondiente a la solapa del libro *La vida privada de Greta Garbo*, editado en Barcelona por Edita, en 1932. La foto corresponde a una ilustración interior de esa obra.

Italianos por ingleses

Que un gran número de realizadores italianos y españoles (de westerns, policiales o terroríficas) usan seudónimos con falso aire inglés, es cosa que nuestros lectores habrán detectado hace rato. A continuación revelamos los nombres auténticos de algunos de los más conocidos.

Glifford Brown, Frank Hollman, Jess Frank, es como suele firmar Jesús Franco, obviamente español (*El conde Drácula*).

E. B. Clutcher, el autor de la serie *Trinidad*, no es otro que Enzo Barboni, antiguo director de fotografía.



Orson Welles o O. W. Jeeves

O. W. Jeeves, que figura como uno de los guionistas de *La isla del tesoro* (John Houghton) es nada menos que Orson Welles.

Miles Deem, Dick Spitfire, Sean O'Neill, Lucky Dickinson, son algunos de los variados seudónimos que utiliza Demofilo Fidani para sus múltiples westerns. Sin embargo, el éxito reciente de un film erótico —*Caricias a domicilio*— lo ha decidido a recuperar su nombre de pila.

Vida amorosa

El gobierno danés acaba de suprimir la subvención de 600.000 coronas otorgada a Jens Thorsen para la realización de *La vida amorosa de Cristo*, luego de

FILMAR Y VER

los escándalos que provocara ese anuncio. Thorsen, sin inmutarse, declara haber conseguido la plata necesaria para realizar el film (ahora **Los numerosos rostros de Cristo**), que prevé realizar en un país árabe no especificado.

Se filmará

Sofía Loren será la protagonista de una remake para la televisión de **Lo que no fue**. • Mike Nichols anunció, para fines de 1974, la realización de **El último magnate**, de Scott Fitzgerald; la adaptación ha sido confiada a Harold Pinter • Luciano Salce tomará en cuenta el complejo de la madre gallina en su próximo film: **A mi querida mamá en el día de su fiesta** • Gillo Pontecorvo se ocupa de un proyecto sobre Cristo, con actores no profesionales: **Los tiempos del final**.

ESCALERA DE LECHOS

La escalera del éxito en Hollywood suele ser así: agente de prensa, apoderado, director, productor, galán y jefe de estudio; y se llega a estrella si una se acuesta con cada uno en ese orden. Es crudo, pero es la realidad. (*)

Hedy Lamar

(*) Ella llegó.

Anna Karina



MUJERES

"No es contra los hombres", asegura Anna Karina, futura realizadora de **La Animal**. La aclaración viene a cuento porque se trata de un film de una mujer,

FILMAR Y VER

con y para mujeres. El tema del segundo film de Anna Karina, 33, son las mujeres y la maternidad, y sus protagonistas: una obrera de 16 años, una prostituta de 25, una asistente social de 35, una divorciada de 45 y una actriz de 55.

Music Lover

La otra cara del amor —de Ken Russell, inspirado en la vida de Chai-covsky— se llamaba originalmente **Music Lovers** (Amantes musicales). Luego siguieron **El novio y los Demonios**. Sin embargo, Russell vuelve a los músicos



Ken Russell

en biografías nada convencionales. Ya ha sido presentado **Mahler —más histérico que histórico**, según un comentario malévolo— y el realizador ha firmado contrato para ocuparse de otros cinco músicos, a saber: un **George Gershwin**, con el actor naturalista Al Pacino; **Franz Liszt**, encarnado —al menos ese es el sueño de Ken Russell— por el rolling stone Mick Jagger; con actores no determinados, el director inglés se lanzará a recrear las vidas de **Vaughan Williams**, **Héctor Berlioz** (muy apropiado para los delirios de Ken) y **Richard Wagner** (¿qué no hará con Sigfrido, las walkirias o el holandés errante el bueno de Russell?).

UNA DE VIAN

A mediados de julio se reestrenó una de las últimas películas de Marilyn Monroe, **Una Eva y dos Adanes**. En su homenaje, estas palabras de Boris Vian: **De todos modos resulta menos impor-**



Marilyn

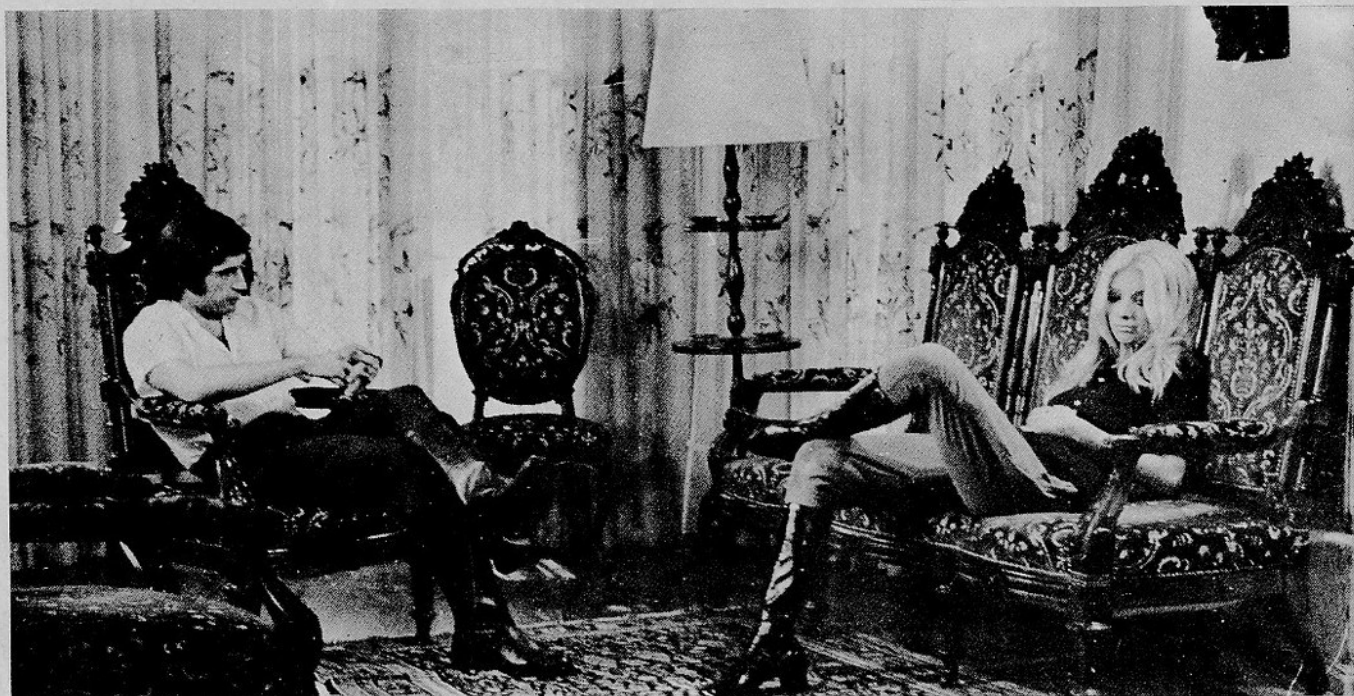
tante leer que Marilyn duerme con Chanel número 5 que constatar que es una excelente actriz: si aparece remota la ocasión de acostarse con ella, es frecuente en cambio la de verla en el cine.

Metamorfosis

Helvio Soto —Voto más fusil— se apresta a filmar una coproducción franco argelina: **Il pleut sur Santiago**, en la que se propone trazar la historia de la vida y la muerte de la Unión Popular. Mientras tanto, el realizador chileno habla así a Ecran 74 sobre su último film estrenado: "**Metamorfosis del jefe de la policía política**" expresa la convicción acerca del éxito del enemigo para unir la reacción en una acción fascista, cada día más peligrosa, y que el imperialismo ha dado su apoyo a la burguesía nacional. Frente a esta escalada fascista, la izquierda, dividida, incapaz de superar sus divergencias, ofrece una respuesta muy débil a la ofensiva. Fue así como comenzaron los enfrentamientos con el presidente Allende, y quizás no haya condenación más enérgica del sectarismo que la expresada por el Partido Comunista Chileno. ¿Por qué hoy un colega desesperado quiere transformar este argumento en una simple y despreciable reacción personal propia de un pequeño burgués? (...)

Puedo decir que yo no estoy fuera de Chile para pelear con otros cineastas: el combate es contra la junta fascista. Y como lo que hago habitualmente es cine, mi próximo film será contra el fascismo.

tecnología de



“El amor infiel” film de Mario David, Dirección de fotografía del autor

CINEFILM

CINEFILM S. R. L. —Servicio integral para cinematografía y televisión— continúa, en un revolucionario diseño de prestaciones y equipos, la iniciativa que inaugurara en el país en la década del 60 el malogrado Fredikson con Delta Films. Instalados en un privilegiado ámbito físico —pleno Palermo— los novísimos equipos y profusión de servicios de Cinefilm se suman a la necesaria infraestructura de realización en la materia, con una creciente inserción de tecnología nacional. Resulta ya obvio señalar el aporte decisivo de este tipo de organizaciones a la factibilidad realizativa, no sólo por la racionalidad de equipos mantenidos y amortizados en función a su uso colectivo, sino que inclusive por los beneficios en el lenguaje que una infraestructura técnica acrecentada y actualizada permanentemente aseguran a los realizadores independientes. (Consultar Filmar y Ver, Tecnología de equipos y materiales, Nº 1 y 4.)

Cinefilm agrega al panorama actual no sólo un programa de prestaciones y asistencias al más alto nivel de eficiencia sino que por las iniciativas a desplegarse

se convertirá en núcleo promotor de la actividad cinematográfica en el país mediante un Departamento de ensayos y desarrollo que abarcará desde el diseño y construcción de nuevos elementos y aparatos de iluminación y para la cinematografía en general hasta el asesoramiento para la producción (dónde y cómo conseguir, por ejemplo, desde el auténtico sillón colonial a la mansión de estilo); la multiplicidad de servicios incluirá un archivo actualizado de modelos (slides y pruebas cinematográficas en Super 8mm) como así mismo una sala de reuniones donde se den cita en sede teórica y práctica los núcleos de realizadores que aspiran a incorporarse efectivamente al proceso de los medios de comunicación social en el país.

La dotación básica de Cinefilm está dada por cámaras Arriflex 35 mm II CB y Arriflex 35 mm HHS (alta velocidad) con toda una completísima gama de accesorios (consultar Filmar y Ver, Tecnología de equipos y materiales Nº 3), Blimp Arriflex 35, Mod. 120 completo, series de objetivos convencionales (Schneider) y los privilegiados Cooke (25, 32, 40, 50 y 75 mm), Zoom Angénieux 25/250 mm y 35/140 mm, con conversor para 50/500 mm; filtros, conversores y efectos especiales, lentillas de aproximación. Los

trípodes cabeza fluida National y el último Gravenja. Dolly Moviola —exclusivo en Buenos Aires— con rodado neumático y movimiento hidráulico con cabeza Worrall.

Muy particular atención presta, sin embargo, Cinefilm al sector 16 mm, en vista a sus menores costos y relevante calidad profesional: Arriflex 16 ST y Bolex RX, también con chasis 120 m con todos los accesorios, multiplicidad de objetivos y zoom Berthiot (17/70 mm para Bolex) y para ambas el Angénieux 12/120 mm.

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

equipos y materiales

Párrafo aparte, por lo exclusivo, merece la última incorporación de la línea **Cámara Productions** con la CP16/A con sonido directo (sin cables de conexión al grabador sincrónico por pulso piloto) y la alternativa del sistema de grabación SOF (**Sound of film**) en película prepistada (consultar **Filmar y Ver**, Tecnología de equipos y materiales, Nº 3); esta acertadísima cámara 16 mm forma parte de la última generación de diseños (apoyo directo en el hombro) es totalmente compacta, extremadamente liviana y de gran precisión y robustez constructiva; tanto ha sido concebida para la realización por el solo cameraman de la imagen y el sonido simultáneamente que el modelo que dispone **Cinefilm** cuenta con un accesorio inestimable: un **Vumeter** que en cómoda visión directa (sobre el cabezal anterior) permite al cameraman el control del nivel de grabación.

El material eléctrico disponible en **Cinefilm** incluye desde los equipos convencionales 220 Volts (5.000, 2.000, 1.000 y 500 W., con fresnel), trípodes, vicerías, accesorios, etc., hasta las pinzas y vicerías **Lowell** para **Photofloods**.

El material de cuarzo es particularmente rico: **Colortan** y **Mole Richardson** de 1.000 y 2.000 W y los **Minibrute** y **Maxibrute Colortan** de dos y cuatro lámparas y de nueve lámparas de 1.000 W. respectivamente; los **Softlight Mole Richardson** de 8 KW y **Lowell** para 110 ó 220 Volts; **Sun gun** (**Colortan** y **Silvania**) con batería NCD, con cargador incorporado, de 250 W., filtros dicróicos y accesorios varios.

Entre los generadores de corriente merece citarse por su excepcional potencia el de 540 Amp. (54 Kw 220 V. y 40 Kw., 110 V.); el modelo intermedio de 400 Amp. (44 Kw. alternada de 110 V, con estabilizador automático de voltaje en línea) y el grupo menor de 150 Amp. todos tipo remolque.

Las galerías de **Cinefilm** son también, por sus dimensiones y facilidades operativas, únicas en Buenos Aires. Las galerías 1 y 2 de 230 m² cada una pueden convertirse en una única de 460 m² (13,50 x 34 m, sin columnas y una altura libre de 5 m). Las galerías 3 y 4, de 108 y 54 m², respectivamente, cubren todas las necesidades de filmación con infinitos blancos o de color, parrillas móviles con **Photofloods**, líneas y tableros para 220 V. y 110 Volts, para carga ilimitadas de artefactos convencionales o de cuarzo. El uso de las galerías incluye camarines y facilidades para la producción; las galerías cuentan, además, con un rápido servicio de construcción de decorados y muebles por sistemas modulares, realizados en los propios talleres de **Cinefilm**.

La implementación de sonido cuenta con **Nagra III** y **Nagra IV** con una gran variedad de micrófonos **Senheiser**, transmisores **Sony** y **Lafayette**.

Se encuentra además en la sede final de equipamiento en talleres el primer **Cinemóvil pesado** con que contará el país: un **Leyland** camello de 14 toneladas las galerías sino que también para la consulta y entrega de materiales y equipos. El bar y el restaurante atienden en galería, en forma ininterrumpida, con menú a precio fijo y a la carta (minutas a toda hora). A solicitud de personas u organismos del medio se acuerdan visitas guiadas: se trata realmente de una organización para la cinematografía y la televisión con un proyecto y una real disposición de servicio. **CINEFILM**, Avda. que además de llevar un gran equipo de generación de energía, faroles, cámaras, etc., dispondrá de sala de producción y proyección 35 mm, camarín, maquillaje, cocina, etc., cuarto oscuro y comodidades para el traslado de seis personas, con aire acondicionado, emisor-receptor de onda corta, radioteléfono, etc. Dispon-

drá, además, de un circuito cerrado de TV y sistema de altavoces inalámbricos.

Las instalaciones de este verdadero centro promotor están en la vecindad de los laboratorios **Tecnofilm** (en proceso de total renovación a partir de la incorporación del **Video Analyser**), **Alex** y **Citeco**. Los bosques de Palermo amplían las posibilidades inmediatas para la filmación en exteriores y la vecina Plaza Italia asegura el transporte de superficie y subterráneo en todas las direcciones.

Cinefilm funciona, además, las 24 horas del día, no sólo en la utilización de **Cervino 4720**, tel. 773-8112/8280/6020, Buenos Aires.



CINEFILM S. R. L.

SERVICIO INTEGRAL PARA CINEMATOGRAFIA Y TELEVISION

Alquiler de Estudios, Cámaras 16 y 35 mm

Equipos de Iluminación - Construcción de Decorados etc.

Av. CERVIÑO 4720

Bs. AIRES

773 - 8112/8280/6020

FILMAR Y VER

Página 45

Y LOS FONDOS?

El correcto tratamiento de los fondos forma parte esencial del carácter profesional de la imagen; su importancia radica en que los fondos participan como elementos definitorios en la construcción del cuadro. Hay, sin dudas, situaciones donde la atención a los fondos requieren particular cuidado: tanto las penumbras (low key) como los interiores-exteriores día suelen ser los de manejo más complejo.

En los capítulos anteriores (Consultar *Filmar y Ver* Nros. 6, 7 y 8) hemos analizado a título de hipótesis las alternativas de iluminación que corresponden a secuencias con un personaje, dos personajes enfrentados, tres o más personajes sentados alrededor de una mesa. Las referencias a la iluminación de los fondos ha sido —por razones prioritarias en la exposición didáctica— exclusivamente referida a las necesidades que surgen de las plantillas de iluminación propuestas en los casos mencionados. Corresponde recordar que de acuerdo a las particularidades de la narración la imagen, como totalidad de la secuencia, puede ser brillante (high key) o penumbrosa (low key); se subrayó que estas modalidades se estructuran a partir del ratio de iluminación, es decir, de la simple relación entre el KEY (luz mayor -que hace el dibujo) y el filling (o luz-de-cámara, que permite aclarar en una proporción menor o mayor las sombras). Así, por ejemplo, un ratio de 2 a 4 a 1 hace a una imagen brillante (high key) mientras que ratios superiores (o lo que es lo mismo, la utilización de un filling de menor valor relativo) una penumbra, con las sombras densas.

De todas maneras este solo recaudo (los ratios, en particular, sobre los personajes) no define, por sí solo el carácter brillante o de penumbra de la imagen; tampoco asegurará el logro del clima que se aspire para la figuración del film. Otra de las instancias definitorias —por su clara evidencia y que se impone en pantalla— estará dada por la iluminación de los fondos, particularmente por el nivel de iluminación relativo respecto a la densidad de los personajes.

No obstante conviene tener en cuenta, antes que nada, un problema conceptual en la iluminación de un espacio:

la luz frontal no es, sino que raramente y como excepción, la que mejor configura el volumen de un espacio arquitectónico en la pantalla. Aquí también corresponde crear hábitos en la conducta profesional contrarios, aparentemente, a la simple experiencia de la visión desnuda del ojo.

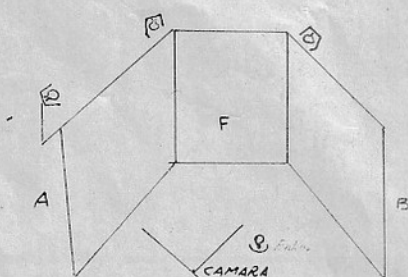
En el ejemplo el Fondo F (ligeramente inferior como brillo a la densidad de los personajes que estarán en el interior) está iluminado por el Key 1, muy alto y visurado en la parte inferior, mientras que el Key 2 ilumina la pared B y el Key 3 la pared A. Dada la ubicación académica, a los fines generales de la mostración de los volúmenes y espacio del ambiente, de los Key 2 y Key 3 el plano más próximo a la cámara de las paredes A y B tendrán, en razón a la mayor distancia a la fuente, menor nivel de luz que las zonas próximas al fondo F no interfiriendo, en ningún caso, el tránsito o la ubicación (pongamos, sentados alrededor de una mesa) de los personajes de la acción, puesto que los Key 2 y Key 3 estarán en posición de contraluz respecto a los personajes.

Si analizamos la posición de los Key 1, 2 y 3 respecto a la ubicación de los tres muros del interior, veremos que la iluminación de los fondos —cuando no quedan de hecho iluminados por la colocación de las fuentes que corresponden a los personajes sigue, también, aproximadamente el mismo criterio acostumbrado para los personajes (en este caso se trataría de tres personajes, tres key lights); es decir, que el sistema triangular de iluminación, en sus principios elementales, rige también en la consideración de los fondos.

Pensamos que esta norma en la iluminación escenográfica de un espacio interior se alterará solamente cuando se den particulares situaciones constructivas (gran ventanal al exterior día, por ejemplo, en alguno de los muros) que obliguen a respetar —en "estudio", inclusive— la direccionalidad de la supuesta fuente de iluminación.

En una etapa que siguió a las construcciones de las imponentes sombras del expresionismo se acostumbraba modular los fondos o bien mediante manchas arbitrarias de suaves sombras (calados con arabescos en terciado que se anteponian a los faroles) o simbólicas marcas de "ventanas" proyectadas: las más convencionales de la persiana en interior de hospitales y dormitorios o las patéticas de la cárcel, con sus clásicos barrotes en cruz. Esta derivación barroca —posiblemente motivada por el terror ingenuo al espacio vacío— ha sido afortunadamente superada y los planos de fondos incluidos suelen tener hoy en pantalla la limpieza y la sobriedad que la visión normal encuentra en un interior.

Volviendo al inicial corresponde ahora, determinar los criterios respecto al nivel relativo de luz de los fondos, según se trate de obtener una imagen brillante o una penumbra. La experiencia de percepción corriente indica que la evidencia de una penumbra se da por la densidad de las sombras en



Mecánica Fotográfica de Precisión

NUEVA DIRECCION
Y ATENCION
AL PUBLICO

C. de los Pozos 33 (Subsuelo)

DIEZ CALVO S.R.L.

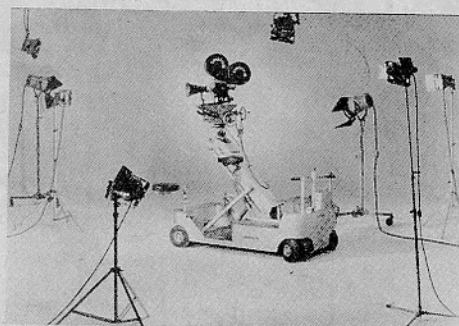
Cangallo 1938 — 46-1503
Horario: 8 a 18.30

el personaje como igualmente por la profundidad de las sombras en los fondos, mientras que lo contrario —la imagen brillante/ pone énfasis en la luminosidad de muros y ventanas.

A los fines de un mejor manejo técnico —y en mérito a la separación de respuestas entre lo que el ojo ve y lo que registran los materiales sensibles, blanco y negro o color— al concepto de **ratio** agregamos el de **radio** (Consultar *Filmar y Ver* 6, *La imagen cinematográfica, brillante o penumbra?* que está referido a la relación de niveles de iluminación o de brillo entre el personaje y los fondos. Surge de lo dicho que en caso de penumbras, los fondos tendrán un **radio** negativo (es decir, serán más densos u oscuros) respecto al personaje (2 ó 4, si la diferencia en medición fotométrica fuera de la mitad o de un cuarto respecto al personaje). Naturalmente que en caso del interior brillante podrá darse un **radio** de alrededor del mismo valor, dependiendo además, del color y materia del fondo.

En los interiores-exteriores día las ventanas o puertas al exterior son, en realidad, fondos traslúcidos, iluminados real o artificialmente por detrás: el **radio** puede llegar a valores superiores a + 2 ó + 4; en el caso, muy frecuente de filmación en interiores reales habrá que procurar reservar para la mejor oportunidad (atardecer o nublado) las tomas interior-exterior de la secuencia para evitar los desbordes de luz en las aberturas al exterior. En caso de ventanas se suelen usar, en color, gelatinas ópticas de conversión (Wratten 85) con neutro incorporado y si no importara la colocación azul del exterior (cosa frecuente) por la mezcla de fuentes de distinto tipo de luz (artificial de 3.200 °K y luz exterior día superior a los 5.500°K) la utilización de tules negros —simples, dobles, o cuádruples— constituyen la más simple y económica manera de resolver el problema.

Cuál es el límite de inscripción de los **radios** negativos y positivos para la película color? En términos generales podemos afirmar que son bastante más restringidos que para el blanco y negro y podemos así tomar como tentativos a confirmar por vía de la experiencia, al - 4 y + 4 como valores extremos.



interior-exterior día.
RATIO 3:1; RADIO + 2 (sombra día)

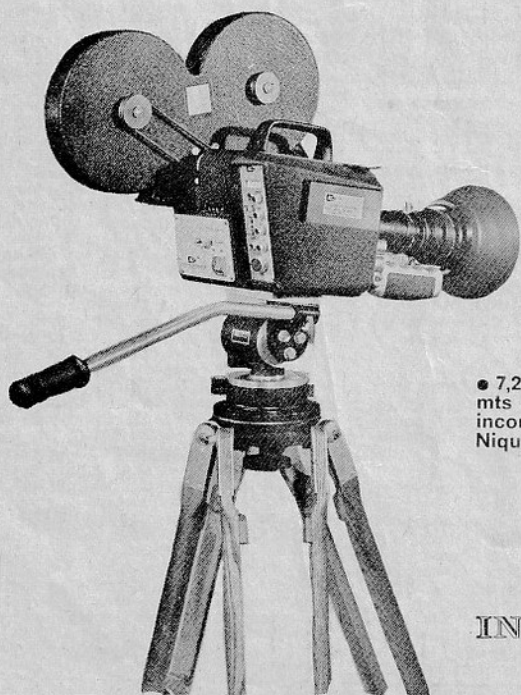
En el cine actual, a veces se quemán deliberadamente los exteriores (ventanas, puertas, aberturas al exterior, etc.) y este recurso, aparte de simplificar el arduo manejo de la luz día, en algunos casos configura, coherentemente, la propuesta dramática del film. Se lo debe administrar, sin embargo, dentro de ciertos límites y condiciones, caso contrario puede llegar a erosionar los valores de dibujo y limpieza de la imagen. Además, pensamos, como todo recurso de estilo debe ser fruto de la ponderación y no consecuencia de trivial desconocimiento de los materiales y su respuesta.

El mantenimiento constante del **ratio** y del **radio** son condiciones inexcusables de la **continuidad**. Si a un personaje lo vimos en un momento dado de la acción sobre un fondo claro y brillante, si no ha transcurrido un tiempo prudencial en el relato (y si no se ha dado una acción determinada como el cierre, por ejemplo, de una ventana) no es posible que lo veamos luego, en la misma secuencia, sobre un fondo cuyo valor relativo haya cambiado. Esto sería error grave e irrecuperable: se trataría de un **salto de continuidad** que ningún espectador soporta.

CINEFILM ALQUILA

LA CAMARA DE 16MM. PARA SONIDO DIRECTO MAS MODERNA DEL MERCADO

CP16A



- 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

INFORMES: 773-8112- 6020



Libros de Cine

CINE UNDERGROUND (historia crítica), por Parker Tyler, Editorial Planeta, Barcelona, 1973, (\$ 60).

El cine underground deja su subterráneo y se institucionaliza, alcanza a convertirse en historia, como si hubiera clausurado su porvenir. Sin embargo, su vitalidad parece permanente y nace con el cine mismo (con *Los Vampiros de Feuillade* y *La locura del doctor Tube de Gance*, en 1915) y es el nexo y la expresión de todos los movimientos de vanguardia. Tyler se explica: lo que pretendo con este libro no es escribir una historia en su sentido vulgar de ofrecer una enciclopedia de información. Quiero más bien mostrar cuál es la exacta personalidad del cine underground y como sus características se dan dentro de una perspectiva histórica según la cual han de ser evaluadas. Al interpretar las realidades de la corriente vanguardista tan equivocados están los que se solidarizan con ella como los que piensan que este cine no es sino una obra de aficionados salvajes y escabrosos". Un libro crítico, solemne, alejado, interesante, noticioso, estimulante.

CINE E IDEOLOGIA —Jean— Patric Lebel, Granica Editor, Buenos Aires, 1973.

Nacido de la polémica sobre la ideología que mantuvieron dos revistas cinematográficas marxistas francesas (*Cahiers du Cinema* y *Cinéthique*) el texto de Lebel ofrece una tercera posibilidad interpretativa del hecho cinematográfico. Desde la ontogénesis del cine hasta las posibilidades de la crítica, desde como la ideología llega a los films hasta la crítica de la problemática de la desconstrucción de la obra para romper con la armazón estructural de la ideología vigente, del cine dominante, el libro de Lebel propone una nueva forma de lectura y práctica materialista del cine. Pero, lo más importante, es el impulso de las ideas transformadoras de la visión convencional y el desarrollo que proponen. Un libro básico.

R. M. B.

PUDOVKIN: LA FUERZA DE LA POESIA

Pudovkin fue estudiante de ciencias físico matemáticas, combatiente, actor, asistente de producción, teórico, cineasta, etc. Uno de sus films, *La Madre*, está siempre en todas las listas sobre las mejores películas de todos los tiempos. Un libro (Cine y Revolución —el cine soviético por los que lo hicieron—, realización, montaje, sonido y comentarios de Luda Schnitzer, Jean Schnitzer y Marcel Martin, de Ediciones de la flor) permite reentrarse con los textos de una serie de realizaciones cinematográficas que vivieron, en el sentido más pleno, un proceso revolucionario: ellos son: Yutkevich, Eisenstein, Alexandrov, Kuleshov, Vertov, Kozinzev, Guerassimov, Pudovkin, Golovnia, Dovjenko, Gabrilovich y Romm. El texto de Pudovkin es una especie de montaje dentro del montaje del libro, donde se pasa de la toma subjetiva, del recuerdo biográfico, al directo y a la búsqueda teórica. Muestra como todo proceso de

transformación procesa una estética nueva. Y señala como la fuerza de la política puede materializarse en la fuerza de la poesía. Lejos, quizá, de la disyuntiva pasoliniana entre cine de prosa y cine de poesía, el lenguaje cinematográfico, en su tensión teórica, en su formulación práctica, puede desarrollar los sentimientos y pensamientos comunes a todo un pueblo. Algo que el mejor cine de América Latina se propone como aspiración y meta.



El éxito creador de un artista constituye un fenómeno muy complejo. Sería un grave error pensar que la aceptación obtenida está condicionada por el círculo estrecho de circunstancias y acontecimientos de su vida. Sabemos que tanto los descubrimientos científicos de mayor importancia como las creaciones de las obras de arte más relevantes están necesariamente ligadas a una tensión general del pensamiento humano que se dirige hacia una meta determinada. El nacimiento de una obra de tal naturaleza se produce como en un medio incandescente que alcanzara su temperatura crítica: de ahí resulta, en una especie de explosión súbita, el salto a la nueva cualidad. Y —semejante al relámpago deslumbrante y atonador que hace visible y audible a todos, la tensión eléctrica acumulada en las nubes— la gran obra de arte, con una poderosa descarga, manifiesta lo que está a punto de nacer, de crecer y de acumular fuerza en millares de cerebros humanos...

Me acuerdo del año 1910. Todavía era estudiante. El cometa Halley iba a atravesar la órbita terrestre. Según los cálculos de los astrónomos, el encuentro de los dos cuerpos celestes, era inevitable. La gente estaba conmocionada. Moscú se preparaba para lo que significaba "el fin de mundo". La inquietud tenía bases de seriedad, porque se sabía que el cometa transportaba un gas deletéreo que mataba todo lo viviente. Lo grandioso de aquél acontecimiento me excitaba y trastornaba al extremo. Mañana —si, mañana— ocurriría alguna cosa que jamás había ocurrido antes; algo cuya naturaleza nadie podía precisar. Y yo sería testigo.

Desde luego, mi tentativa de formular hoy mis impresiones de entonces no traduce más que en una endeble medida su real contenido. Mis sentimientos e ideas se hallaban por entonces en confusión y faltos de precisión; pero sé esto: me acompañaba siempre la sed de lo nuevo, de lo imprevisto, de lo desconocido. Y en esto no he cambiado hasta el día de hoy. Precisamente, esa tendencia era la que me arrastraba hacia la ciencia, mientras que mi pasión por el arte procede de una tentativa natural por encontrar expresión a mis sueños erráticos.

Cuando me encontré por primera vez con él, el cine golpeó mi imaginación debido a lo particular de sus problemas. Ningún otro arte podía compararsele. Supongo que lo sentiría intuitivamente así, porque mi nueva pasión me devoró súbita y poderosamente.

te. Abandoné la usina donde trabajaba como químico. Y me hice alumno de Kuleshov, joven director cuyos trabajos servirían muy pronto de punto de partida de la cinematografía soviética...

Recuerdo bien este período ligado a los comienzos de la fundación de nuestro estado socialista. Un período que señalaría igualmente el nacimiento y apertura de nuestro cine.

La lucha grandiosa de todo un pueblo bebió en la fuente de las ideas más elevadas y de importancia universal. Nuestros mejores films nacidos en esta época son de todos conocidos. Aunque diferentes, debido al estilo individual de cada autor, tenían un punto en común: todos aspiraban a unir en espectáculo convincente los acontecimientos esparcidos a lo largo de un amplio espacio de tiempo y un enorme sector del espacio terrestre. Al develar la esencia de las grandes ideas humanistas, no tendían a narrar los lazos existentes entre diversos fenómenos sino a mostrar esos lazos visualmente con toda la fuerza persuasiva de la cosa visible: de una mirada. Sólo el cine podía hacerlo con esa fuerza.

El acorazado *Potemkin*, de Sérguei Eisenstein, apareció en un momento del tiempo en que el mejor sector de intelectuales de antes de la revolución se compenetraba profundamente con todo lo grande y nuevo que aportaba a la vida la victoriosa clase obrera. En el arte, las tradiciones del pasado chocaban, en laucha sin piedad, con las ideas de los hombres que habían unido su arte a la obra del proletariado; ideas todavía no formuladas por entero, pero tendientes ya a un fin único y preciso.

Los antiguos y familiares métodos artísticos se resquebrajaban y se derrumbaban. En cuanto a los nuevos métodos se los proclamaba sobre todo en el fuego de la polémica, olvidando que sólo su realización podía resolver las disputas. Algunos, desde cualquier rincón apartado, desmenuzaban las biografías de los artistas que no habían encontrado en sí la fuerza y el coraje para rechazar la carga de las copias sin originalidad y los hábitos adquiridos. En literatura, Vladimir Maiakovski —afirmado ya sólidamente sobre sus pies— tapaba con su voz potente la vociferación y el tumulto de la batalla. Entretanto, en el arte cinematográfico, lo nuevo se manifestaba por experimentos puramente formales. Lev Kuleshov nos forzaba a adquirir el buen gusto pictórico y nos enseñaba el abecé del montaje. Eisenstein mismo pagó tributo a la tentativa de buscar nuevos caminos a través de la forma pura. Filmó *La Huelga*, en la que la secuencia de la reunión clandestina de obreros ocurría en el agua, en una vieja chalana, únicamente porque era extremadamente inusual y curioso, aunque muy poco verosímil...

La extrema tensión de la polémica teórica dejaba la atmósfera caldeada. En innumerables cabezas ardientes se implantaba poderosamente esta convicción: antes que nada, un artista debe buscar una significación amplia y poética al mundo circundante. Esta ley no ha muerto, ni morirá jamás en el arte; porque ella es, precisamente, la que explica la diferencia entre el arte y los otros campos de la creación humana. En las obras de arte, la clase victoriosa quería ver la grandeza política de su lucha histórica. Y, con la guionista Nina Agatjánova, Eisenstein se dedicó a un tema inmenso y poco común. Quiso mostrar en una película toda la grandeza, todo el patriotismo de la lucha revolucionaria de 1905. Como esto tenía que ocurrir inevitablemente, todo vino en su ayuda. Y su propio talento, inconmensurable, la frescura de sus fuerzas, todavía intactas, y el entusiasmo de sus camaradas entusiasmados por aquella tarea común "sobre todo esta atmósfera general de tensión creadora, lo repito, todavía no descubierta pero que ya existía y exigía la descarga. Y se produjo la descarga. Surgió el rayo. Con fulgures de relámpagos, el trueno dejó atónitos a los espectadores de nuestro país. Arrolló a Europa, llegó hasta América y nos rebotó, de vuelta, en un eco de innumerables ovaciones...

Gloria y honor al artista que ha sabido —aunque no fuese más que parcialmente— absorber en su conciencia los sentimientos y pensamientos comunes a todo su pueblo. Un creador de esta especie puede estar justamente orgulloso del verdadero éxito artístico.

Correo

ARTAUD

Me interesó sobremanera la nota del poeta Antonin Artaud, por quien siento un especial afecto y que por mucho tiempo estuvo en las sombras sin correrse el velo que cubría toda su obra revolucionaria. Me llamó también la atención el material fotográfico, para mí desconocido. Quisiera saber si existe la posibilidad de obtener la foto del film *Surcouf*. Aprovecho la oportunidad para felicitar a la revista por lo que significa unirse a la lucha testimonial asumida por el Cine del Tercer Mundo y por directores que, como Solanas, nos enorgullece.

Jorge Daniel Ponce - Capital

La foto de Artaud a la que usted se refiere es posible encontrarla en el libro, *Biografía de Antonin Artaud* de Jean Louis Brau, editorial Anagrama.

ARTAUD Y MERBAH

En el número 8, una de las notas me conquistó: Antonin Artaud, El Cine; es Artaud quien habla y habla un lenguaje muy similar al mío entonces, sobreviene la alegría de encontrar un creador considerado a la vanguardia del cine mundial, que piensa como uno piensa. El cine-imagen, el cine por el cine mismo, y no el cine-teatro, el cine-novela, el cine literario, el cine verbal. Pero qué sucede, sigo leyendo la revista, y me encuentro con un artículo que me redescubre algo que siempre ha sido un planteo interior en mí, lo redescubre y lo actualiza.

A medida que Lamine Merbah habla de "su" cine y el de de todos aquellos comprometidos (y aquí la palabra no resuena gratuita como en la mayoría de los casos en que es empleada) con la realidad de su país y la realidad de todo un mundo dependiente del cual, en mayor o menor medida, formamos parte indiscutiblemente. Entonces, Artaud y su cine-arte parecen empequeñecerse. Toda mi cultura pequeño-burguesa se ve sacudida por la tremenda importancia de las palabras del argelino: vivir en función del hombre, y no en función de uno mismo en relación con su obra, como sucede con la creación individual artística.

Víctor Hernando - Capital

En general, soy reactivo a las revistas: unas son calcos de las otras y todas juntas el motor del consumo y la alienación: Las tres excepciones son *Satiricón*, *Crisis* y *Filmar y Ver*. La de ustedes es la revista que falta sobre cine: hasta da la impresión de que un mes entre número y número fuera mucho tiempo.

Adolfo Manzano - Capital

Gracias por la parte que nos toca. En cuanto al ofrecimiento que adjunta, si es necesario, nos comunicaremos directamente.

Cine Club

MUESTRA DE CIPAR

Los días 31 de agosto, 1, 10 y 11 de setiembre tendrá lugar en la Sala del Cine Teatro Auditorium Fundación, de Rosario, la primera muestra de trabajos de CIPAR. Esta entidad fue fundada en noviembre de 1973, como resultado de una serie de reuniones entre grupos y realizadores independientes de la ciudad de Rosario con la aspiración de dar a conocer de alguna manera los trabajos cinematográficos realizados. La conformación de CIPAR posibilita la exhibición de los materiales no sólo mediante una muestra, sino también en barrios satélites puesto que es uno de los objetivos de la agrupación llevar su producción a Vecinales, clubes etc., como un aporte al proceso de recuperación cultural y social del país.

Integran CIPAR el **Grupo Exágono** (Carlos Jorge), **Grupo 3** (Carlos Soto Paiva, Nicanor Delia, Adolfo Schneidewind), **Taller del Cine 70** (Héctor Peña, Alfredo Balán y Eugenio Pezra).

Por intermedio de nuestra revista, la entidad hace una invitación general a todos los realizadores del país para participar en la muestra de setiembre, cuyo carácter es no competitivo. A ese fin, se especifican las condiciones para intervenir que son las siguientes:

El material puede ser:

- en paso 8mm Standard y Super 8 mm
- en color o blanco y negro.
- mudo o sonoro (con magnetófono o pista magnética adosada).
- de una duración máxima de 30'
- el tema es libre

La fecha fijada como cierre para la presentación de fichas de inscripción y entrega de material está fijada para la hora 24 del martes 20 de agosto de 1974, en la sede de CIPAR, Mitre 1052, Rosario, Provincia de Santa Fe. Allí también se pueden requerir datos complementarios.

DIRECCION DE ACTORES

La Asociación de Estudiantes de Cine (ADEC) anuncia para el 8 de agosto próximo la iniciación del curso de **Dirección de Actores** que dictará el profesor Agustín Alezzo, todos los jueves de 21 a 24 horas. ADEC comunica asimismo que el director de fotografía Adelqui Camusso dicta cursos de **Iluminación Cinematográfica**, los lunes de 20 a 22 horas. Los informes se pueden solicitar en Juncal 2029, subsuelo, los lunes de 19 a 20 horas.

POWER 16mm

CINEMATOGRAFICA S. C. A.

MATERIAL SELECCIONADO PARA CINE CLUBS Y CINE DEBATE

CINE ARGENTINO

Homenaje a la hora de la siesta:

L. Torre Nilsson

Una cita con la vida: de Hugo del Carril

El televisor, de Simón Fedman

RIO BAMBA 500

CINE EXTRANJERO

Los tramposos: Marcel Carne

Alphaville: J. L. Goddard

El fuego: Vilgot Sjoman

T. E. 45 - 0875 - 8534

GALERIA DE ESTRELLAS



Terry Walker (Paramount Pictures - 1937)

Gobernantes del sonido

La falta de linealidad de los componentes electromecánicos de un reproductor de sonido, permiten a Holimar desarrollar su capacidad de trabajo a nivel artesanal.

Por ejemplo, no existen dos cápsulas reproductoras de discos, cuyos canales sean exactamente iguales y mucho menos que tengan una respuesta a frecuencia plana.

El primer paso es medir la cápsula y con sus curvas trazadas ecualizar el preamplificador, de tal manera que igualdad de canales y respuestas sean correctas (Correcto es para Holimar una máxima desviación de 0,5 dB). Idéntico, minucioso criterio se sigue en la

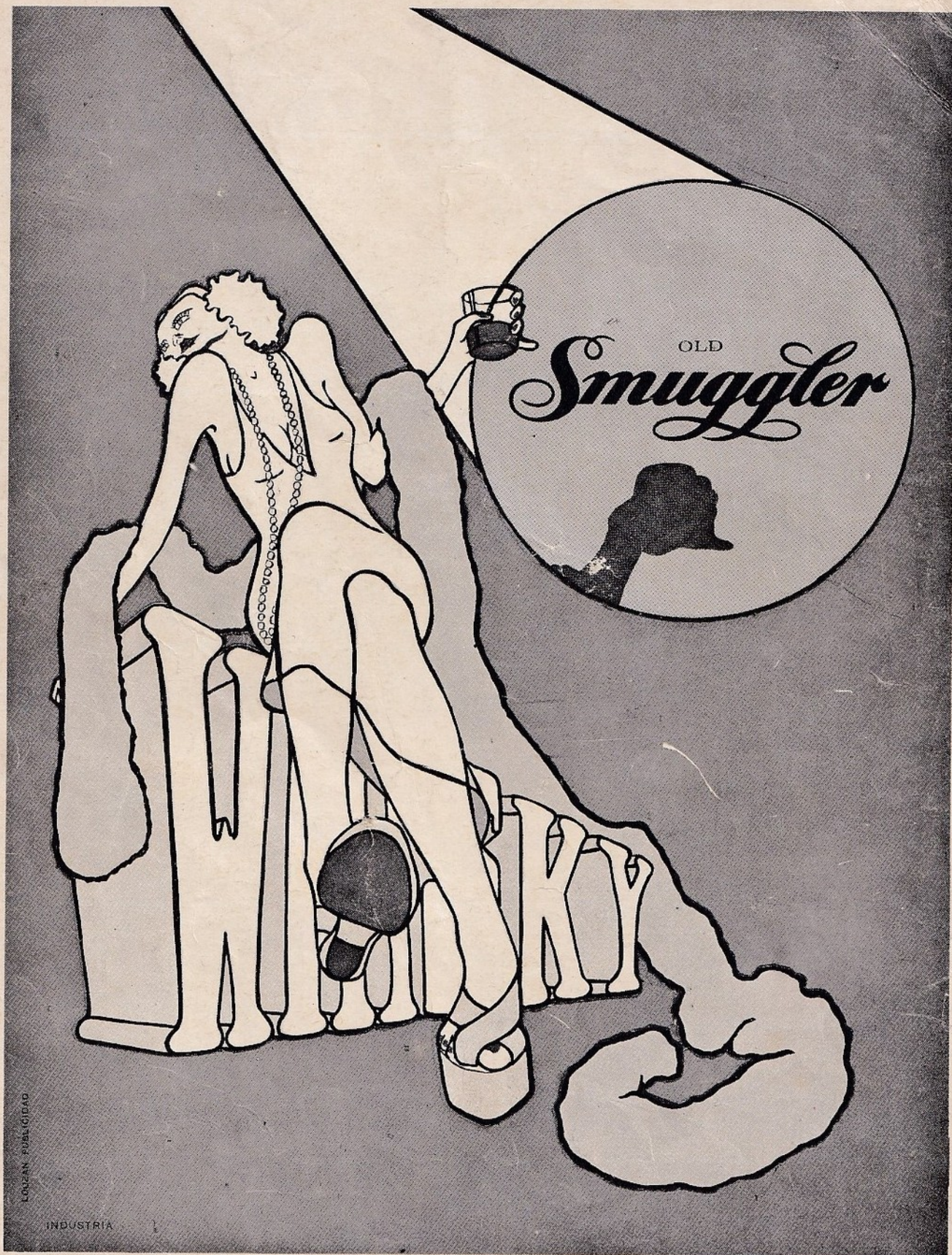
construcción de los pares de baffles de cada equipo. Los parlantes diseñados y construidos por Holimar, son envejecidos artificialmente. De esta manera, se evita que al cabo de un año de funcionamiento, el corrimiento de su frecuencia de resonancia produzca el característico sonido a "bombo".

La suma de estos trabajos y muchos otros, largos de enumerar, permiten a Holimar ofrecer sistemas completos de sonido, con la garantía de obtener el máximo de calidad. Literalmente, gobernar al sonido.

Compruébelo en nuestros laboratorios:
Céspedes 2670 - 73-8127 y 781-5065.

Holimar

consultores en sonido



LOBAN. PUBLICIDAD

INDUSTRIA