

FILMAR

REVISTA MENSUAL DE CINE Y TELEVISION

Setiembre de 1973

AÑO I No. 2

ARGENTINA \$ 5,00

— URUGUAY oSu 4,50

y Ver



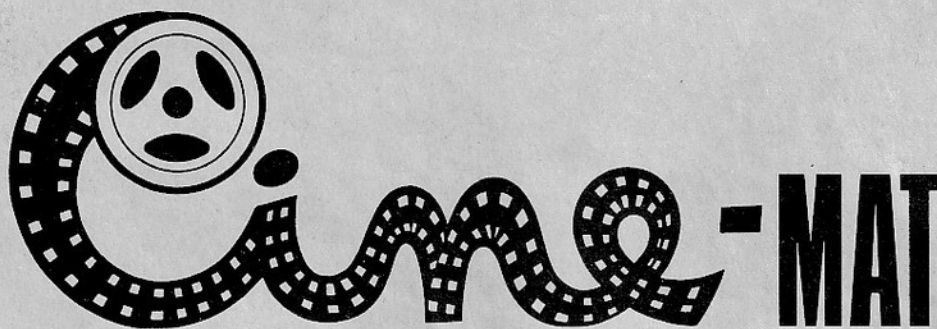
*Último
Tango en
París*

3M está cambiando la fotografía.

El ojo es un ejemplo de visión perfecta.
Un ejemplo que 3M tomó en cuenta para crear sus rollos.
El ojo no miente en los colores. No deforma imágenes.
No duda.
3M tampoco.
Por eso creó rollos así. Rollos que reproducen bien.
Que guardan con fidelidad cada instante.
3M perfeccionó su técnica en todo el mundo
para crear rollos que funcionen así.
Como su ojo. Rollos que sacan lo que ven.

3M Ferrania
Está cambiando la fotografía.





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

16 mm y 35 mm Blanco y negro y color

Juramento 1044

BUENOS AIRES

T. E. 73-8628



SERVICINE

**SERVICIO INTEGRAL PARA LA
PRODUCCION CINEMATOGRAFICA**

**Alquiler de equipos
Lowel
Alquiler de cámaras
de 16 y 35 mm.
Materiales de cuarzo
Material eléctrico y
accesorios
Filtros y equipos de
sonido
Galerías de filmación
y todo lo que se
necesite para la
realización de cine**



MENDOZA 975 - TEL. 781-7041/8 - 73-8544 CABLES SERVICINE - BUENOS AIRES - ARGENTINA

FILMAR Y VER



en el próximo número

CINE

★ **LATINOAMERICANO**

★ **ARGENTINO**

★ **DOCUMENTALISTA**

Y LO MEJOR DE LOS
CORTOMETRAJISTAS ARGENTINOS

FILMAR Y VER

LA REVISTA DE CINE PARA TODOS
PENSADA CON CRITERIO ARGENTINO

Los dos primeros años de SIGLO XXI Argentina

Estos son
algunos de sus

**119 Títulos
nuevos y 51
Reediciones**

Mattelart
**AGRESION DESDE EL
ESPACIO. CULTURA
Y NAPALM EN LA ERA
DE LOS SATELITES**

Guiraud
LA SEMIOLOGIA

Block de Behard
**EL LENGUAJE
DE LA PUBLICIDAD**

Dorfman y Mattelart
**PARA LEER AL PATO
DONALD (4ª ed.)**

Lenin
**LA INFORMACION
DE CLASE**

Medvedkin
**EL CINE COMO
PROPAGANDA POLITICA**

Solanas y Getino
**CINE, CULTURA
Y DESCOLONIZACION**

**Tres empresas unidas
en el proyecto editorial
más significativo de
nuestra lengua.**

Siglo XXI Editores (México)

Siglo XXI de España

Siglo XXI Argentina

**Solicito catálogos e infor-
mación periódica**

Nombre:

Domicilio:

Localidad:

Profesión:

XXI siglo veintiuno argentina editores sa

Córdoba 2064 - Tel. 45-7609/46-9059

FILMAR y Ver

REVISTA MENSUAL DE CINE Y TELEVISION
AGOSTO DE 1973 AÑO I No. 1
ARGENTINA \$ 6,00 - URUGUAY \$ 4,50

AÑO I No 2
SETIEMBRE DE 1973

DIRECTOR EDITOR
Ernesto F. Davison

SUB DIRECTOR
Nestor J. Montenegro

JEFA DE REDACCION
Vilma Osella

SECRETARIA DE REDACCION
Monica López

DEPARTAMENTO DE ARTE
Miguel Angel Ricciotti

CORRECCION
María Dolores Escande

PROMOCION PUBLICITARIA
Carmen Loiacono

**COLABORARON EN ESTE
NUMERO:**

Homero Alsina Thevenet

Adelqui Camusso

Jorge Miguel Cousello

Miguel Grinberg

Ines Prat

Pratico

Eduardo Saglul

Daniel Samoilovich

Moira Soto

Maximo Soto

SESORIA LEGAL

Dr. Jorge Schvindlerman

ASESORIA CONTABLE

José Alegre

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 - Of. 5, Capital - Tel.: 37-2552. Impresa en Alemann y Cía. S.A. 25 de Mayo 626, Capital. Distribuidora Rubbo S.A. Juan de Garay 4228. Distribuidora de Interior DAESA S.A. México 1848 - 1o. piso. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual 1.206.953. La responsabilidad de las notas corre por cuenta de los autores. Las colaboraciones no se devuelven. La reproducción parcial o total está prohibida.

Correo Argentino (Central B)	TARIFA REDUCIDA
	EN TRAMITE



NUESTRA PORTADA: Marlon Brando-María Schneider en "El Ultimo Tango en París" de Bernardo Bertolucci.

SUMARIO

CINE CRITICA

Gritos y Susurros	6, 7 y 8
Estado de Sitio	10 y 11
Las Venganzas de Beto Sánchez	12 y 13
Informes y Testimonios	13

CINE INVESTIGACION	14 y 15
Censura y otras intoxicaciones	14 y 15

NUVOS REALIZADORES

Edgardo Kleinman	17
------------------------	----

ARCHIVO NACIONAL DEL CINE

José A. Ferreyra y Nelo Cosimi	18 y 19
--------------------------------------	---------

FILMOGRAFIA

Ingmar Bergman	20
----------------------	----

CINE DOCUMENTALISTA

Lucio Duonnantoni	21
-------------------------	----

ENTREVISTA

Mario Soffici	22 y 23
---------------------	---------

BERNARDO BERTOLUCCI

Toda relación sexual está condenada	24, 25, 26, 27 y 28
---	---------------------

LO QUE VEREMOS

Un niño llamado Baxter	
Los amores prohibidos de San Arcangelo	
Godspell	29

TELEVISION

Los programas cómicos	30 y 31
Cuando el mono da las 10	32
Cortos publicitarios	33 y 34

LOS CORTOMETRAJISTAS

Arte y Revolución	35
-------------------------	----

TECNICA

Tecnología de equipos	36 y 37
Medios de comunicación de masas	38 y 39
Museo Municipal del cine - Nuevo sistema de perforación	41
Correo del Lector - Cine Clubs - Cinemateca - Humor	42

"GRITOS Y SUSURROS"

Cuarteto para actrices,
opus 34

Durante 1971 y 1972, mientras Bergman rodaba y ajustaba este film, se dio a conocer un texto que es en cierto sentido su libreto. Fue escrito en sueco, pero se divulgó luego en varios idiomas (hay traducción inglesa en THE NEW YORKER, octubre 21, 1972) y permitió otra aproximación a los mecanismos de trabajo que son habituales en su creador. En forma similar a lo que hiciera con otros films, Bergman escribió una versión preliminar, en la que figuran la anécdota y solamente algunos de los diálogos, pero sin ninguna indicación de técnica cinematográfica: ni primeros planos, ni fundidos, ni movimientos de cámara. El texto puede ser leído como un cuento, aunque está precedido de algunas palabras de exhortación ("Queridos amigos: Ahora haremos juntos un film...") y de explicaciones incidentales sobre personajes y acción. En cierto sentido el texto es más pobre que el film, porque carece de su impacto visual y sonoro, pero en otros sentidos es más rico, sea porque ayuda a fijar algunos datos del drama, sea porque ilustra cómo después trabajaría Bergman en el rodaje y en la compaginación, eliminando algunas pequeñas escenas o alterando su sitio en el conjunto. En el segundo párrafo el autor escribe:

"A medida que doy vueltas a este proyecto en mi mente, nunca se sostiene

como un conjunto completo. A lo que más se parece es a una corriente oscura y fluída: rostros, movimientos, voces, gestos, exclamaciones, luz y sombra, tonalidades, sueños. Nada fijo, nada realmente tangible más que por el momento, y aun así sólo un momento ilusorio. Un sueño, una nostalgia, quizás una expectativa. Un miedo en el cual lo que es temido nunca se pone en palabras".

Poco más abajo agrega:

"Hay una peculiaridad: todos los escenarios interiores son rojos, en diversos matices. No me pregunten por qué debe ser así, porque no lo sé. Me lo he preguntado, y cada explicación me ha parecido más cómica que la anterior. La más directa, pero asimismo la más válida, es probablemente la de que todo el asunto es algo interno y que siempre, desde mi infancia, me he figurado el interior del alma como una membrana húmeda en tonos de rojo".

Estas obsesiones, a veces poéticas y a veces truculentas, han sido la materia prima con que Bergman ha moldeado sus films más sentidos: *El demonio nos gobierna*, *Juventud divino tesoro*, *Noche de circo*, *Cuando huye el día*, *Detrás de un vidrio oscuro*. En esa vida interior se alternan el pasado, el infierno, el amor, la búsqueda de Dios, y a veces el toque grotesco o cómico de una pesadilla recordada en la lucidez. Pero son sólo un

costado de Bergman. Hay otra vertiente en la que un Bergman profesional, ordenado y metódico, trabaja sus obsesiones y las convierte en relatos cinematográficos para consumo ajeno. Sus mejores films nacen de esa armonización. A la inversa, ha hecho films en los que las obsesiones no estaban todavía manejadas por una competencia profesional y derivaban a relatos irregulares, con baches, asperezas y excesos (*El demonio nos gobierna*, 1948) y otros films que, en el otro extremo, parecieron hechos por un artesano sin suficiente inspiración, como un juguete o como una concesión a poderosos mecanismos comerciales (*Una lección de amor* en 1953, *El ojo del diablo* en 1960, *El toque* en 1971). En perspectiva, importa destacar que *Gritos y susurros* integra la parte mejor de la obra de Bergman. Por un lado, se apoya en una preocupación profunda por el ser humano y en un examen de caracteres y sentimientos, hasta la obsesión de la muerte; por otro, sobresale en estructura, en lenguaje, en plástica cinematográfica, a un nivel nunca logrado por su creador.

La síntesis más breve del tema fue escrita por el propio Bergman: "Tres mujeres que están esperando que una cuarta mujer muera y que se turnan para cuidarla". La enferma es Agnes (Harriet Andersson), reclusa en su casa con cáncer en el útero; quienes la cuidan son





Harriet Andersson

sus hermanas Karin y Marie (Ingrid Thulin, Liv Ullmann), venidas especialmente al hogar paterno, y la sirvienta Anna (Kari Sylwan), que ha sido su única compañera durante los últimos años. La anécdota no se prolonga más allá de ese esquema: enfermedad, vigilia, muerte, entierro, separación. Pero en cambio se desarrolla por dentro, explorando en esos personajes y en sus complicadas relaciones recíprocas, que incluyen alguna paradoja. Se advierte que Karin y Marie cuidan a Agnes sin sentir un profundo amor por ella, aunque sean sus hermanas; quien realmente la quiere es Anna, que oficia casi como una madre suplente y que atiende un paroxismo de dolor de Agnes abrazándola en sus grandes pechos desnudos. La maternidad opera también como otra paradoja: Karin y Marie son casadas y tienen hijos, pero éstos no son parte esencial de sus vidas. En cambio Anna, que ha tenido y perdido una hija de pocos años, la sustituye de hecho con Agnes. Y a su vez Agnes, que se ha creído rechazada por su madre ya muerta, acepta a Anna como madre real. En ese contexto, se yergue todavía otra paradoja: Karin y Marie han tenido hijos, pero la soltera Agnes, que es más noble que ambas, sólo alberga en su útero al cáncer. Toda la situación es una variante de la que Bergman narrara en *Tres almas desnudas* (1957), donde la parturienta que esperaba con ansia a su hijo terminaba por

perderlo, mientras la madre soltera, que maldecía su propio embarazo, terminaba por encontrar en ese hijo una inesperada justificación de su existencia. Allí como acá, Bergman señala, con humildad y sin énfasis, los caminos misteriosos de la vida. Es característico que lo haga con personajes femeninos, concediéndose una cuota extra de irracionalidad y de sentimiento.

El asunto se integra plenamente con la temática que Bergman ha frecuentado a lo largo de tres décadas, al punto de que aquí y allá pueden advertirse rastros de otras figuras y otras situaciones ya conocidas en su filmografía. El tratamiento dramático exhibe en cambio su cuota de originalidad. Con más plenitud que en otros films, el creador utiliza aquí un formato semejante al de un cuarteto de cuerdas: cada instrumento tiene su oportunidad solista, pero retrocede después a officiar de contracanto de otro, o a integrarse en el conjunto, mientras el canto se va modulando en variaciones y ecos de sí mismo. Al borde de su muerte, Agnes recuerda inevitablemente su infancia, la sensación de creerse rechazada por su madre, que aparentemente prefería a Marie (y la madre y Marie son interpretadas por la misma Liv Ullman), el momento posterior en que ese aparente rechazo se convierte en una eclosión de amor y en una sucesión de caricias entre manos y rostros. Más tarde, una similar oposición

enfrenta a la severa Karin y a la coqueta Marie; son hermanas, nunca fueron amigas, ahora se han reunido ante la agonía de Agnes, y tras un diálogo áspero resuelven quererse, con otra sucesión de caricias en los rostros y un torrente de palabras que el film no deja oír, porque están sustituidas maravillosamente por un solo de violoncello.

Hay otras correspondencias y otros contrastes dentro del tejido dramático. Tanto Agnes como Anna han vivido privadas del amor de un hombre, pero Karin y Marie, casadas y con hijos, viven con hostilidad la relación con sus maridos y aun con un ocasional amante. Y más profundamente, cuando Agnes muere, el pastor protestante dice con solemnidad que su propia fe siempre ha sido débil y que Agnes poseía una fe mayor, aunque ahora está muerta. (El personaje es una réplica del vacilante pastor de Bjornstrand en *Luz de invierno*). Puesto a dibujar personajes, Bergman no se conforma con características exteriores, sino que enfrenta a unos con otros, como un verdadero dramaturgo. Lo ha hecho durante toda su carrera, pero recién en la última década consiguió economizar en diálogos y desnudar cruelmente el centro de los conflictos. (Quien haya creído muy truculenta la escena de la violación en *La fuente de la doncella* debe saber que la agonía de Harriet Andersson en este último film supera todas las marcas, con una orgía de gemidos, gritos roncós y convulsiones, que cámara y micrófonos recogen en primer plano, como si la muerte fuera un personaje más. Ninguna actriz había llegado antes a tal convicción de agonía, con un prodigio de mímica y ademán que no necesita de diálogo alguno.

La misma crueldad adjetiva otra secuencia alucinante en que Karin, dispuesta a rehuir el contacto con su marido, prepara con solemnidad de rito su propio sacrificio y se introduce en el sexo un trozo de cristal, para sangrar deliberadamente y para ser repulsiva, embadurnándose la cara con su sangre. El episodio aparece aislado dentro de la anécdota, sin un enlace con lo anterior y lo posterior, pero lo mismo ocurre con otra secuencia en la que Marie engaña a su marido con un médico, provocando después un grotesco intento de suicidio en ese marido, que se clava un cuchillo en el estómago. En uno y otro caso, la crueldad física opera como una sublimación de las tendencias de ambos personajes: en Karin para cifrar su rechazo por todo contacto humano, en Marie para expresar su vacilación ante el sufrimiento ajeno, como lo ratifica pos-

GRITOS Y SUSURROS

teriormente una escena suya frente a la agonía de Agnes. Los dos episodios no deben ser entendidos como parte del relato en tiempo presente, sino como recuerdos y aun mejor como pesadillas de Karin y de Marie. Es habitual que Bergman utilice un *racconto* o una fantasía (el cuento de los payasos en *Noche de circo*, el sueño de *Cuando huye el día*) para sintetizar apretadamente algunos datos dramáticos complementarios del relato principal. Pero es recién en su obra de la última década que esos episodios laterales aparecen deliberadamente confundidos, sin una etiqueta que los marque como sueño o como recuerdo. Eso ha podido confundir a algún espectador de *Persona* o de *La hora del lobo*, ansioso de averiguar si ha visto algo real o algo imaginario. La obvia respuesta de Bergman (como la de Buñuel en *La Belle de jour*) es que todo es imaginario, incluyendo el film mismo, y eso da un motivo a la prescindencia de etiquetas. No importa ya saber si Karin se introdujo un vidrio en el sexo para lastimarse deliberadamente; importa en cambio que Karin sea capaz de tener esa loca idea, y saberlo así ayuda a entender el personaje.

Cuando se advierte hasta dónde es débil la frontera entre lo real y lo imaginario, se entiende mejor una secuencia final y fantástica. Ya ha muerto Agnes y se ha pronunciado el sermón, pero Anna siente desde la cocina, una vez más, el llanto de dolor de la enferma. Va hacia ella, pasa junto a las hermanas, que están quietas en el salón, y oye que insólitamente Agnes está allí y pregunta:

—¿Ahora tienes miedo de mí?

Anna sacude la cabeza. No, no tiene miedo.

—Estoy muerta, como ves.

—Es sólo un sueño —susurra Anna.

—No, no es un sueño —contesta Agnes. —Quizás para tí es un sueño. Pero no para mí.

Con más claridad que ningún otro fragmento, esa secuencia se introduce en el reino de lo imaginario: para el sentimiento y la memoria de Anna, la muerte de Agnes redobla su presencia. Más poética y sentimental, pero igualmente fantástica, es la escena última, extractada del diario de Agnes: una reunión de las tres hermanas en el jardín, al principio de la enfermedad, con un clima de paz y de armonía, más una hamaca de tenue movimiento. Cronológicamente anterior a todo lo relatado por el film, y quizás idealizado por Agnes, el episodio aporta un aire nos-



Ullmann, Sylwan, Thulin

tálgico como comentario final al drama: se nutre de lo que pudo haber sido y no de lo que fue.

A través de tres décadas de cine, con 34 films propios y seis libretos para films ajenos, Bergman ha mantenido una fidelidad consigo mismo de la que sería difícil encontrar parangón en todo el cine. En su propio texto descriptivo sobre *Gritos y susurros* se adelanta a advertir que temas, intérpretes y personajes son con escasas variantes los mismos de siempre ("sólo que ahora somos todos un poco más viejos") y efectivamente sería fácil enlazar las ideas de este asunto con las de varios precedentes del mismo Bergman. Eso es cierto en el detalle de las secuencias (el final se asemeja al de *Cuando huye el día*, la relación entre Karin y Marie es muy similar al de las hermanas de *El silencio*) pero mucho más cierto en la temática general y en las inquietudes que transporta a su espectador. Con obstinación que supone un fundamento, Bergman se niega a tratar problemas sociales o económicos, ni historias de acción o de suspenso. Su mundo propio es el de las relaciones humanas, en términos de padres e hijos, maridos y esposas, patronos y sirvientes, más las inquietudes sobre Dios, el nacimiento, la muerte o el infierno, que conforman todo un costado metafísico. Esa obstinación ha conquistado a Bergman el rechazo de algunos observadores, especialmente suecos (Bo Widerberg no quiere saber nada con las relaciones entre Bergman y Dios) pero igual daría rechazar a Dostoyevsky por no ser bastante moderno: la simple respuesta es que la obra de Bergman no necesita ser actual porque ha llegado a ser permanente. Ver *El*

séptimo sello como un tema medieval supone no entender su relevancia presente.

La fidelidad a sí mismo se extiende más allá. Cuando utiliza cajitas de música y sombras chinescas, cuando enmarca el tema con las estatuas y los relojes de las primeras secuencias, Bergman está repitiendo, deliberadamente, los datos que identifican al film como obra propia, mientras al mismo tiempo acota su carácter de ficción, de relato imaginario que lleva a pensar en la realidad, mucho más allá de lo que conseguiría el retrato de la realidad misma. Hace diez años intentó por primera vez el color en *Ni hablar de estas mujeres*, con el resultado de que los críticos subrayaron que el color no hacía falta allí. Pero esas experiencias traen resultados. La plástica de *Gritos y susurros* ostenta un virtuosismo deslumbrador, no ya por ningún despliegue de fuegos artificiales sino porque está aplicada a subrayar matices dramáticos. El rojo de alfombras, cortinas y mantas se extiende a toda la pantalla para esfumar rostros y yuxtaponer escenas; sea o no el color adecuado para "el interior del alma", como quiere su creador, es también el fondo debido para los vestidos blancos de las cuatro mujeres, particularmente en la última y deslumbrante secuencia. Tras muchos años de trabajo junto a Bergman, el fotógrafo Sven Nykvist merece sentirse menos relegado que antes.

A la inversa, cabe preguntarse cómo hicieron los críticos de Nueva York para elegir a Liv Ullmann como la actriz de 1972; en un elenco superior, Harriet Andersson rinde la mejor interpretación de su carrera.

H.A.T.

FILMAR Y VER — Setiembre de 1973

“ESTADO DE SITIO”

Denuncia en tiempo presente



Ives Montand: Dan Anthony Mitrione

Un director griego y un libretista italiano, que suelen trabajar en Francia, rodaron en Chile, con capitales franceses, italianos y alemanes, este film que ocurre en el Uruguay y que formula una violenta denuncia contra los gobiernos de Estados Unidos de América y del Brasil. Largas colas se formaron simultáneamente en tres salas de la capital argentina para presenciar el resultado: después de *Z* (director Costa Gavras) y de *La batalla de Argelia* (libreto de Franco Solinas), esta nueva denuncia sobre el fascismo contemporáneo debía suscitar inevitablemente la curiosidad y la conversación de miles de personas. También podría provocar la reclamación diplomática (uruguaya, americana, brasileña) pero era improbable que fructificara, primero porque la censura política contra el cine ha cedido terreno en varios países, y después por la dificultad

de accionar contra productores de tres nacionalidades. De hecho, un film que se queja de la penetración extranjera tiene su mejor defensa en su carácter de co-producción ampliamente cosmopolita.

Dos reservas críticas opuestas se han escuchado entre tanto público. La primera aparece formulada por demócratas liberales, que creen de buena fe en la buena fe norteamericana y sospechan que el film exagera, inventa o deforma la realidad, para poder construir un alegato contra Estados Unidos. Después de Vietnam, de Cambodia y de Watergate, cabría contestar que es ya infinita la posibilidad de villanía y de disimulo que han demostrado sucesivos gobiernos norteamericanos. Pero más cerca del tema, la buena respuesta ha sido proporcionada por el libro *Estado de sitio*, que Schapiro publicó en Buenos Aires, a los

pocos días de estrenado el film. Allí figuran el argumento cinematográfico, el reportaje a Costa-Gavras y Solinas, la documentación sobre los cursos de entrenamiento policial en Estados Unidos para oficiales latinoamericanos, los testimonios sobre las ejecuciones, las torturas y las bombas con que la policía uruguaya ha combatido a la subversión tupamara, con una década de apoyo técnico y financiero brindado por Estados Unidos. No hace falta ser uruguayo para certificar la verdad de esos dichos; el libro sólo transcribe una parte menor del material que sería pertinente citar, y que abarca desde denuncias parlamentarias hasta las confesiones del policía Nelson Bardesio, secuestrado y luego liberado en 1972. Es ya indiscutible la verdad esencial del film y del libro que lo documenta; también es indiscutible que una figura central de ese proceso

fue Dan Anthony Mitrione, funcionario americano a quien se presentaba como experto en comunicaciones, adscrito a la AID (Agencia Internacional del Desarrollo), pero que era en verdad maestro de policías, introductor de sistemas de investigación y de tortura, supervisor extranjero para la lucha oficial contra los tupamaros. Después que éstos secuestraran y ejecutaran a Mitrione (agosto 1970), se escucharon voces de indignación (Nixon, secretario William Rogers, policía y gobierno del Uruguay) y también voces de desconcierto, porque la opinión pública no estaba bastante informada sobre quién era esa víctima, con lo que el crimen pasaba a figurar como un paso cruel y contraproducente del movimiento tupamaro, que también había cometido sus errores políticos. El tiempo aclaró que Mitrione, bajo su apariencia pacífica y su carácter de buen padre de familia, había sido uno de los brazos ejecutores del intervencionismo norteamericano: en Brasil para provocar la caída del régimen democrático de Joao Goulart (1964), en República Dominicana antes del célebre desembarco de los Marines (1965) y en Uruguay para organizar una represión que no ha cesado hasta hoy mismo.

Con buen criterio, Costa Gavras y Solinas dan a Mitrione un papel central de antihéroe en este alegato. Comienzan por el hallazgo de su cadáver, en un auto robado; después retroceden a su secuestro y a las razones de ese secuestro. Una serie de interrogatorios, formulados por un tupamaro encapuchado, y debidamente extendidos a las imágenes de cada antecedente, van aclarando la carrera del protagonista y desarticulando sus pobres coartadas; hacia el final, cuando fracasa el propuesto canje de su persona y de otros secuestrados contra 150 presos políticos, el film plantea en términos radicales la dura alternativa de los secuestradores: o ejecutarlo, corriendo el riesgo de que esa crueldad parezca excesiva, o perdonarle la vida, arriesgándose a que un movimiento de liberación nacional parezca débil en una instancia decisiva. Tras una consulta interna, que el film propone en términos más vistosos que verosímiles, se toma la decisión de ejecutarlo. Pero también en ese minuto final los realizadores del film saben y dicen que la muerte de Mitrione no ha arreglado mucho: la última secuencia



Reunión de gabinete.

muestra a otro norteamericano que desciende del avión en Carrasco para suplir al fallecido, mientras un changador lo mira con ojos críticos.

La fuerza del film no está dada solamente por su tema, que también pudo haberse resuelto en un panfleto inflado, sino por la habilidad de su lenguaje cinematográfico y de su construcción. Todas las secuencias son breves y economizan diálogos, incluso cuando tratan los debates parlamentarios sobre la penetración extranjera y sobre la tortura policial. Hay instancias de acción física especialmente convincente, como la cadena de requisas de autos con que se prepara el secuestro o como los muchos procedimientos policiales callejeros con que comienza la búsqueda de Mitrione. En un terreno más difícil, no solamente Costa-Gavras y Solinas evitan los lugares comunes del género (no hay romances ni discursos) sino que imparten la sensación de manejar un mundo complicado: discrepancias entre ministros de un mismo gobierno, paredes falsas y micrófonos ocultos en la cárcel tupamara, antecedentes de Mitrione que llevan a ubicar pequeñas escenas en Texas, en Brasil o en Santo Domingo. El estilo es muy cercano al de *Z*, aunque sea menor el suspenso; como lo declara Solinas, el suspenso no les interesaba, porque no se trataba de inquietar al público sobre si

Mitrione llegará o no a ser ejecutado sino sobre el grado de responsabilidad personal que lo lleva a esa condena. Si algo molesta en el film es la ruptura ocasional de ese estilo objetivo y la facilidad con que el libreto se concede entre los personajes un vocero que explica la acción (en *Z* había un fotógrafo-periodista, que interpretaba Jacques Perrin y que hablaba menos). El vocero de *Estado de sitio* es un periodista maduro y omnipresente, que se llama Carlos Ducas y que interpreta O.E. Hasse, como contribución alemana al elenco de una co-producción. Sus diálogos no son largos pero son muchos: es él quien pregunta por la verdadera y misteriosa identidad de Mitrione, y quien protagoniza improvisadas conferencias de prensa con los ministros, y quien murmura dudas sobre la democracia uruguaya que invocan los discursos oficiales, y quien insinúa que después de ser un mediocre en el boxeo y en el periodismo, Pacheco Areco llegaría a ser un mediocre como presidente; esa última afirmación está pasada de partidarismo subjetivo. Quienes desconocen el Uruguay han llegado a creer la curiosa idea de que Carlos Ducas es una alusión a Carlos Quijano, veterano periodista y director del semanario *Marcha*, pero ignoran la realidad: Quijano no va a conferencias de prensa, no se mueve más de lo necesario y



Los líderes han caído.

ciertamente no escribe epígrafes a máquina.

La segunda reserva contra el film proviene justamente de quienes, por vocación antifascista, por simpatía con el Uruguay o con los tupamaros, o simplemente por adhesión a la realidad cercana, se quejan de que el asunto simplifica o deforma su tema histórico. El catálogo de objeciones puede ser larguísimo: los ómnibus que dicen Ovalle-Nordeste, y que no tienen guarda, son más chilenos que uruguayos; esa inmensa torre con forma de florero no existe en Montevideo; esa ejecución de militantes comunistas, frente al local 20 del Partido, no ocurrió antes de la ejecución de Mitrión (agosto 1970) sino mucho después (abril 1972) y como represalia de otras ejecuciones tupamaras contra el ministro Acosta y Lara y dos funcionarios más. En planos más importantes, el film menciona reiteradamente la enseñanza de la tortura, muestra una sesión de aprendizaje en el extranjero y subraya que una moderna picana eléctrica es enviada desde Estados Unidos a Uruguay por valija diplomática, pero no muestra las diversas formas de tortura contra los detenidos (fueron más abundantes el plantón y la inmersión en el agua que la picana misma). No aclara tampoco que la colaboración de policía y ejército en la represión no era un

hecho de 1970 sino recién de 1972, soslayando de paso que fue justamente por la intervención militar que se llegó a derrotar a los tupamaros.

Esas y otras reservas a la autenticidad del film, ampliables por los cientos y miles de uruguayos que se acercan ahora a Buenos Aires, terminan por ser poco importantes. No hay duda de que Costa-Gavras y Solinas trabajaron con un sólido *dossier* de antecedentes reales, como lo sugiere la colocación de incidentes ciertos: la requisita policial en la Universidad, la ejecución a mansalva del matrimonio Martirena en un allanamiento, la "ratonera" instalada en otra casa allanada, el balazo en la pierna al fugitivo Hugo (que se llamaba Candan Grajales y que usaba ese seudónimo), la audaz colaboración de médicos, ambulancias y hospitales con el movimiento tupamaro. Hay tanto material documentado, que todas las imperfecciones de detalle y los desarreglos de cronología pierden importancia. Se explican en parte por el rodaje obligado en Chile, por la necesidad de construir un film eficaz que no se enredara en laberintos de anécdota, y también por la necesidad de denunciar la tortura sin caer en la truculencia de mostrarla, lo que rechazaría a buena parte del ansiado público burgués al que se procura convencer. Es evidente que Costa-Gavras utiliza la realidad pero no

se considera obligado a transcribirla con minucia: por eso no deben buscarse retratos al natural en sus personajes y por eso Mitrión pasa a llamarse Santore, esquivando así otros datos biográficos del protagonista. El tiempo demostrará, seguramente, que *Estado de sitio* no fue un documental muy preciso sobre la subversión y la represión en el Uruguay, pero es obvio que no quería serlo; con la denuncia y el llamado de atención le alcanza. Es seguro que también Z recibía objeciones de detalle, por no reflejar con precisión su material histórico, pero eran formuladas por griegos que conversaban en su exilio de Estambul, de Sicilia o de El Cairo; a mayor distancia los detalles empiezan a no importar.

El éxito del film, rubricado por frecuentes aplausos en las salas de estreno, fomenta la fácil demagogia de creer que la batalla uruguaya se libraba entre un pueblo santo y algunos opresores villanos. Pero la política no es tan fácil: también los núcleos fascistas salen del pueblo y también los tupamaros cometieron y reconocieron errores. Cuando el film detalla que los ministros son banqueros y directores de empresas extranjeras, cuando subraya que militares y policías defienden a los privilegiados, está creando una oposición demasiado cómoda, que los hechos no ratifican. Quince meses después de la ejecución de Mitrión se produjeron las elecciones uruguayas (noviembre 1971), donde el bando oficialista fue la lista más votada dentro del partido político más votado. Así Bordaberry subió a la presidencia, con el 26 o/o de los votos del país (lo que supone mucha gente pobre) para continuar la línea de Pacheco Areco, y también a los quince meses de asumir el poder dio un golpe de Estado (junio 1973) que hasta el cierre de esta edición lo conservaba en el gobierno, aunque quizás no lo conservara en la tranquilidad. La represión militar, la carestía, la cárcel y la repartida tragedia familiar son más fuertes que antes. Entretanto, los uruguayos (a quienes José Gervasio Artigas recomendó ser "tan ilustrados como valientes") toleran la situación. Los que pueden se corren hasta Buenos Aires para ver *Estado de sitio* y después la cuentan en Montevideo, no con gritos sino con susurros.

H.A.T.

LAS VENGANZAS DE BETO SANCHEZ

Inicialmente el film es la historia de una pérdida y la búsqueda de una reivindicación. Pero, esas unidades son diversas, están estructuradas en un discurso múltiple y, en ese sentido, el film recuerda a las películas en episodios.

Beto Sánchez es un cuarentón, viajante de comercio. La secuencia previa a los títulos define su extracción de clase, su modo de vida: sale de una confitería de Figueroa Alcorta junto a sus amigos; ellos están en pareja, el está solo; ellos tienen Torinos, el un Fiat 600; ellos tienen empuje, van hacia adelante, sus coches arrancan enseguida, el tarda en arrancar, se queda insultando. Estas primeras contradicciones diseñan el carácter del personaje un pequeño burgués desclasado que disfraza su pertenencia de clase por el codeo con quienes siente como miembros de la burguesía. Cree que *estar* es *ser*. Hasta allí, la historia parece retomar elementos que ya Talesnik había delineado en uno de los episodios de "La Guita", el del lumpen pequeño-burgués que intenta hacerse pasar por un play-boy. Pero aquí, la transgresión ha ido más lejos. No por nada "Las venganzas" recibió el honor de ser una de las películas argentinas más prohibidas durante la época de Lanusse. Es que Beto Sánchez comienza su historia con una crisis, con una doble pérdida (su trabajo, su padre) que lo llevará a un duelo, que le hará vivenciar su castración (venta del coche) e intentar su reivindicación. Ese salto lo hará rebelarse contra su historia traumática, contra lo esclavizante, la idealización del status, de lo "masculino", etc.; y



Federico Luppi y Pepe Scriano: *El Play-boy y Beto Sánchez*.

lo convertirá en una especie de guerrillero urbano solitario y sin conciencia.

El film no marca, en esta dirección, la política, pero, justamente, la política es lo re-marcado del film. Si Beto Sánchez tiene una ausencia, un vacío de conciencia (de clase, política, ideológica) el film no; refiere a una realidad de política encubierta y solapada donde las masas no intervienen (la denominada Revolución Argentina).

Si la política propone entonces un Gran Acuerdo Nacional, Beto Sánchez pondrá en descubierto sus componentes, hará una pedagógica subversión de los valores tradicionales. Manoseará lo establecido, se burlará de los Aparatos Ideológicos y de los Aparatos Represivos del Estado. Su venganza es retórico discursiva (humillar lo humillante), pero para el espectador

esa actitud, proyectivamente, se convierte en una forma catártica, una especie de purificación. La escuela, la iglesia, los pares, los sentimientos son lugares donde se nos instala en la censura, donde se nos inculca la represión. Allí la ideología imparte sus reglas, impone el miedo como valor y sostiene un orden que "viene de arriba", un orden jerarquizado e inmutable. La domesticación alcanza su grado más alto cuando subvierte el dominio represivo, cuando se enfrenta al Ejército, pero su crítica, crítica de pequeño burgués, es a la vez una vacuna, pues pareciera sólo criticar, su caporalismo. Algo semejante ocurre cuando intenta cuestionar el trabajo, la propiedad; el laberinto de jefes, de capataces criollos, le impide enfrentarse con el dueño real: el imperialismo es algo demasiado ajeno a la conciencia de

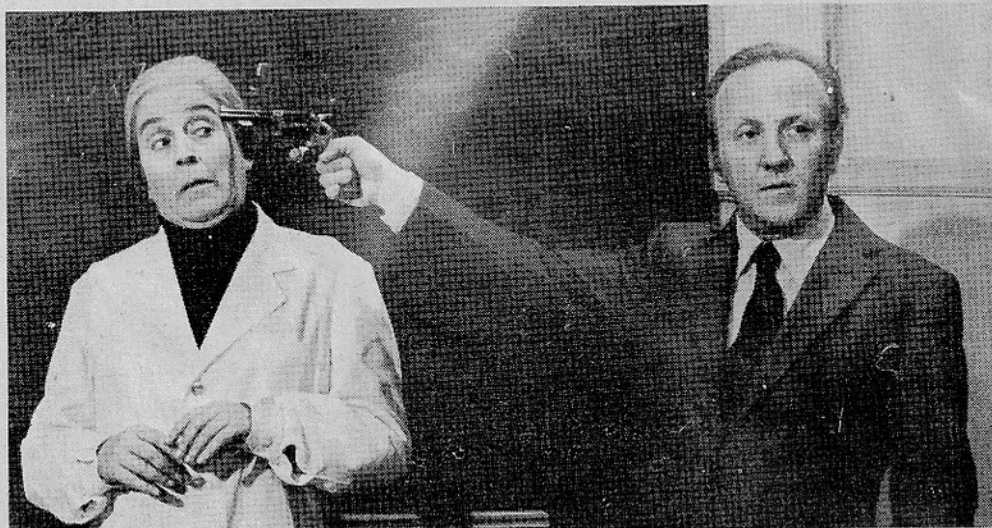
un Beto Sánchez. Pero, sí el film relata una serie de fracasos, que el personaje toma a veces como victorias, su mayor fracaso es "su regreso a madre", su arrodillarse ante quien a través de la familia ordena el mundo de Beto Sánchez, su impotencia vital. La lectura que necesita, que busca el film, debe ser crítica, como la de la realidad. Y cuando muestra la violencia del sistema no es sólo para descubrir una conducta marginal y describirla, sino para que al mostrarnos una cierta comprensión de la realidad veamos a través de ella la realidad misma. Por ello el relato suma posibilidades múltiples de sentido, y su inscripción está determinada por la lectura que se haga del material ofrecido.

Una visión que se superpone a la visión ideológica globalizante, es aquella que

parte de la secuencia final, donde Beto Sánchez, un hombre castrado, que ha perdido su falo (su padre, su auto), se pregunta: ¿Qué es un hombre?

El ha sido reprimido como tal, ha encontrado un sustituto: en los revólveres (su venganza), y en el sexo degradado (la prostituta), su cómplice. Pero advierte que el machismo socialmente impuesto era otra forma de castración. Su pregunta final es la síntesis de su fracaso; la ausencia de una genitalidad adulta-placentera que lo lleva a la regresión, a estar (enfrentar, pedir perdón) junto a esa figura femenina materna de la que le es imposible desprenderse y que le impide saber qué es un hombre.

Héctor Olivera preparó este film con sentido coyuntural. Su validez se mantiene ya no por el contexto sino por el sector social que exhibe. Sus



China Zorrilla y Pepe Soriano

transgresiones siguen siendo válidas, tan válidas como la obra. Una obra donde Pepe Soriano demuestra que es un actor como pocos en el cine argentino, acaso como ningu-

no. Pero para "Las Venganzas de Beto Sánchez" la censura del régimen ya es una determinante de sentido, le otorga un valor de límite, muestra hasta dónde la crítica argen-

tina de lo argentino, aún cuando tome un personaje orillero de la realidad, vulnera el orden establecido y es sancionada.

M.S.

"INFORMES Y TESTIMONIOS"

(Argentina), realizada por Ricardo Moretti, Diego Eijo, Carlos Vallina, Silvia Verga, Alfredo Oroz y Eduardo Giorello.

El título se refiere a la tortura de presos políticos en el país entre los años 1966 y 1972. La película, realizada por egresados del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, es una contundente y clara ilustración de denuncias recibidas y silenciadas en el curso de los últimos años.

La información que brinda *Informes y testimonios* se complementa así con otros documentos ya conocidos: *Proceso a la explotación y a la represión en la Argentina*, una recopilación del Foro de Buenos Aires por la Vigencia de los Derechos Humanos, dada a conocer durante mayo pasado, y el libro de Francisco Urondo *La patria fusilada*, editado recientemente.

Como esos escritos, *Informes pro-*

voca una reflexión sobre la responsabilidad que cabe a todos los argentinos con respecto a las formas en que se intenta doblegar la resistencia por la liberación nacional.

La estructura para desarrollar estos *Informes* ha sido la de episodios subtítulos, ocho en total, que cubren la historia de varios militantes al modo de "actualidad reconstruida".

Los episodios, filmados en 16 milímetros, no respetan la cronología narrativa pero están unidos por una hilación de conjunto dada por los personajes que aparecen cíclicamente, por la estructura misma de la película y —por supuesto— la temática de la violencia explicitada en imágenes casi insoportables.

E. S.

NOVEDAD

Los jóvenes realizadores argentinos ahora también en 16 mm.

PALO Y HUESO
de Nicolás Sarquis

TUTE CABRERO
de Juan José Jusid

MOSAICO
de Néstor Paternostro

JUAN LAMAGLIA Y SRA.
de Raúl de la Torre

EL AYUDANTE
de Mario David

Distribuye:
SAMPABLO FILM

Lavalle 1992
T.E. 46-1364
T. E. 46-1364

DIALOGO CON OCTAVIO GETINO

CENSURA Y OTRAS INTOXICACIONES

El primer organismo aplicado a la censura cinematográfica —en Buenos Aires— apareció en 1934 a nivel municipal, y sirvió como modelo tanto para entidades comunales del interior del país como también del Continente. El Instituto Cinematográfico Argentino, creado el año previo, también se atribuía un carácter de *supervisor*, en relación a asuntos "relacionados con la historia, las instituciones y la defensa nacional". Variadas modificaciones nominales de gobiernos posteriores alteraron las nomenclaturas de los diversos organismos reguladores, no así

sus funciones. En 1951, la tarea quedó centralizada por la Comisión Nacional Calificadora, compuesta por representantes de la Subsecretaría de Informaciones (fundada en 1943), la Municipalidad de Buenos Aires y el Ministerio del Interior.

En 1957, bajo el gobierno de Aramburu, surge el decreto-Ley 62 que reestablece la existencia del Instituto Nacional de Cinematografía y regula la actividad fílmica nacional asignando la tarea prohibitiva únicamente a "resolución judicial dictada en proceso penal por juez competente." Bajo el mandato interino de José María Guido, aparece el decreto-Ley 8205/63 que para resguardar la "moral pública, la defensa de las costumbres y el estilo de vida nacional" establece la constitución del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, dependiente del Poder Ejecutivo, con poder de administrar prohibiciones o cortes. Ello fue ratificado por la Ley 16.478. Otra Ley de 1968, la 17.741, establecía dentro del Instituto de Cinematografía la aparición de una Junta Asesora Honoraria con facultades de atribuir exhibición obligatoria u optativa a los films pasibles de ser estrenados. A fines de 1968, con la firma de Juan Carlos Onganía y Guillermo Borda, la Ley 18.019 concentra la actividad censora en un nuevo organismo, el *Ente de Calificación Cinematográfica*, manifestando que no podrá restringirse la libertad de expresión fílmica, "salvo cuando razones educacionales o el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional así lo requieran". El artículo 2o. de dicha Ley, prohíbe, a) la justificación del adulterio y, en general, cuanto atente contra el matrimonio o la familia; b) la justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales; c) la presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y a las buenas costumbres; d) la apología del delito; e) las que nieguen el deber de defender



CINE CENTER

FOTO - CINE

Laboratorios
Fotográficos

Objetivos para
Filmadoras

Lámparas - Proyectoras
todo tipo - Moviolas

BOLEX
ARRIFLEX
AURICON

Película Virgen
35 - 16 y 8 mm.

Mencionando este aviso
hay descuentos especiales

Lavalle 1910 40-6963 Bs. As.

la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo; y f) las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado.

GIMNASIA DE TIJERAS

Alguno de los hitos de la actividad de la Censura fílmica en años pasados fueron: en febrero de 1964, el secuestro de *El Silencio* (Ingmar Bergman) tras quince días de exhibición. Con el corte de tres escenas, el film fue repuesto. Mayo 1965: ocho cortes a *Adorado John* (Lars Lindgren). Febrero 1966: tres cortes a *Matrimonio Sueco* (Ake Falck). Junio 1966: secuestro de *Los amores de una rubia* (Milos Forman), rehabilitada en 1968 con cortes. Noviembre 1967: siete cortes a *Persona* (Bergman). La mecánica de la poda de escenas "reñidas con la moral" a fin de extender certificados de exhibición afectó a films como *Ulises*, *Petulia*, *Blow-up*, *El valle de las muñecas*, *Los amantes se encuentran*, *La muchacha de la motocicleta*, *La pasión de un hombre joven*, *Barbarella*, etc.

En cuanto a la represión de carácter ideológico, es famoso el incidente según el cual el Dr. Ramiro de la Fuente y sus subalternos secuestraron en el cine Libertador la copia de *Morir en Madrid* (F. Rossif), que fue repuesta luego tras un recurso de amparo. Esto ocurrió en 1964. Coordinación Federal secuestró en 1968 copias de *Octubre* y *La Huelga* (S. Eisenstein) —rehabilitadas recientemente— y se acusó de "comunismo" a la distribuidora, que después fue sobresaída.

El Ente de Calificación, según la Ley 18.019, estaba compuesto por un Director General, dos Directores Adjuntos, un Secretario, y un Consejo Asesor Honorario integrado por quince miembros representantes: del Ministerio del Interior (1), de Defensa (1), Secretaría de Cultura y Educación (2), Secretaría de Informaciones del Estado (2), Secretaría de Difusión y Turismo (3). Los seis componentes restantes procedían —según la Ley— "de instituciones privadas con notoria relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores morales de la comunidad". A saber: Liga de Padres de Familia, Liga de Madres de Familia, Asociación de Protección a la Infancia, Obras Privadas de Protección al Menor, y Obras de Protección a la Joven. Todos éstos funcionaban en la visión de películas divididos en tres salas o mesas, cada una de ellas encabezada por uno de los Directores, que ante las películas pre-

sentadas por los distribuidores emitían una calificación, de acuerdo a la Ley, bajo estas categorías: recomendable para público infantil, apta para todo público, prohibida para menores de 14 años, ídem para menores de 18 años, y prohibida. Durante los gobiernos de Guido, Illia, Onganía, Levingston y Lanusse permaneció al frente de esta labor el ya citado Dr. Ramiro de la Fuente, abogado.

IDUS DE LIBERACION

El 9 de agosto de 1973, fue designado por el Gobierno Nacional el

"calificación". Puede surgir antes de ese plazo, o un poco después. Nos urge hacerlo cuanto antes, pues es una necesidad.

—¿Qué pautas rigen entonces la calificación en estos momentos?

Me rijo estrictamente por la Ley vigente. Ocorre que hay una interpretación de esta Ley dada por una filosofía diversa a la que regía antes. Al tratarse ahora de la filosofía expresada por el conjunto del pueblo argentino, por su Gobierno, por su Conductor, en cuanto a proceder a la liberación del país en todas sus áreas y todas



cineasta Octavio Getino —miembro del grupo Cine Liberación— como Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica. Con él hemos dialogado:

—Al ser nombrado Interventor, te encontrás con una situación definida. ¿Cuáles son tus facultades?

Esta intervención surge de un decreto del Poder Ejecutivo Nacional, que me otorga facultades de Director General y todas aquellas que hasta este momento tenía el Consejo Honorario de Calificación. Establece que en el término de 90 días debo elevar un proyecto de Ley que habrá de regir en la nueva etapa todo lo referido a la

sus maneras de expresarse, evidentemente esta filosofía es contraria a la del gobierno anterior, que trataba de reprimir, o proscribir o censurar manifestaciones liberadoras.

—Al "intervenirse" el Ente, ¿qué balance puede hacerse desde que fue creado por la Ley 18.019?

Desde 1969 se prohibieron unas cien películas, de las cuales tras cortes y cabildos y acuerdos con los empresarios se autorizaron entre treinta y cuarenta. No obstante quedaron unas sesenta prohibidas, cubriendo todo el trámite administrativo. La mayor parte, unas 55 obras, fue por motivos, diga-

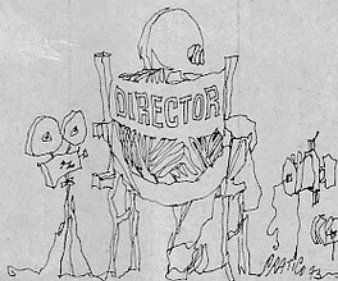
DIALOGANDO CON OCTAVIO GETINO

mos "morales", "éticos", "sexuales"; las otras cinco por motivos "ideológicos", "políticos", e incluso "científicos" (curanderismo, o métodos anti-conceptivos).

—En otras entrevistas has hecho el *distingo* entre "censurar" y "calificar". Para la redacción de la nueva Ley, se está tomando alguna otra legislación local o extranjera como modelo, o se parte de cero tratando de adaptarse a la realidad del proceso político actual?

Para la preparación de la Ley se estudian y contemplan todos los antecedentes de la legislación nacional, y en otro sentido, todo tratando de que sea acorde a la situación que estamos viviendo, que es bastante original, creo, y que obliga a ser originales en cuanto a adoptar una correcta política cinematográfica de calificación. En este sentido, una de las cosas que guían (y que habrá que ver cómo se explicita en los hechos) es la de promover, estimular y orientar cierto tipo de cine, más que la de prohibir, o censurar, o secuestrar otro tipo de cine. Se trata de una línea constructiva, antes que destructiva. En tal plano, creo que el Ente puede llegar a valorar y estimular la visión de determinado tipo de película, encuadrada dentro de una política cultural de Liberación saludable para el país. Naturalmente, el otro tipo de cine quedará sujeto a las defensas que el Estado tiene a nivel legal, judicial.

Este Ente, hasta el momento, tiene un papel muy importante pues debe juzgar material que ha entrado impunemente al país, sin ningún otro tipo de control. Frente a la importación de otros productos extranjeros hay controles aduaneros, del Ministerio de Economía, Relaciones Exteriores, que obligan a los importadores a presentar pedidos detallados ante los cuales el Estado fija su posición, sobre la importancia adjudicable a dichos materiales. El cine entra sin obstáculos al país, y el 93 % del material que se exhibe es importado. Las cuotas imperantes se refieren a la cantidad, y no a la calidad. Hay países que forman comisiones cuyo cometido es salir al extranjero a seleccionar materiales encuadrables en la política cultural desarrollada por tal país. En el caso de países como el nuestro, donde el Estado no se puede entrometer en lo que hace a la producción, la distribución y exhibición de materiales, todo queda dentro del área privada, manejada en general por las grandes empresas extranjeras. Es sobre esos materiales que el Ente opina. Tal vez habría que derivar el



mecanismo hacia otro tipo de controles, ya sea el Instituto de Cine, la Aduana, el Poder Judicial, para que este organismo de Calificación se limitase a ser una entidad que analice en profundidad el problema del menor, la relación del cine con el menor, y la calificación y orientación del espectador hacia una cinematografía que propendiese valores positivos para el desarrollo cultural de nuestro pueblo en general.

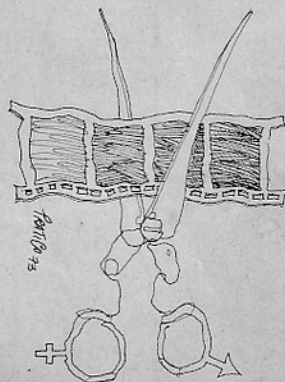
EL CINE COMO ESCUELA

—Has manifestado particular preocupación por la "minoridad". Hemos comprobado hasta el cansancio, películas en cartelera —aptas para todo público— cargadas de violencia y morbo, sin que las autoridades manifestaran o instrumentaran algún tipo de defensa. Al margen de las calificaciones aplicadas por el Ente en el futuro, ¿cómo podría instrumentarse una protección más efectiva ante esa especie de agresión?

Nuestro país es agredido por todos los medios de comunicación de masas, estaba agredido hasta hace poco por toda una formación escolástica, por la enseñanza, desde que el niño entraba al primario ya se lo empezaba a deformar... por toda una serie de mecanismos que hacen a una cultura de un país dependiente, donde todo está impuesto por los países imperialistas. En tal sentido, toda esa violencia que se descargaba sobre el menor en general fue neutralizada por una conciencia política importante en nuestro pueblo,

que en cierto modo hizo fracasar el mecanismo. No obstante, lo que puede hacerse desde un ente de calificación cinematográfica es importante. No sería tanto, si todo quedase limitado a este Ente. Si sólo el Ente se preocupara por lo que hace a la materia cinematográfica en su relación con el menor... este menor sale a la calle, se encuentra con cierta publicidad, ve televisión y se encuentra con cierto tipo de materiales, toma el diario... está viviendo en un mundo todavía en transición y controlado aún en gran medida por el imperialismo. Eso está presente. Contra eso se trata de batallar. Desde el Ente, lo que se puede hacer, es estudiar rigurosamente este problema, que no es fácil de resolver. Para lo cual, quien más autoridad puede tener es aquella gente que, de una u otra manera, se especializa o se debe especializar específicamente en ese tipo de cosas: psicólogos, maestros, profesores, sociólogos, especialistas en medios de comunicación de masas, hombres de la cultura, del cine mismo, de la crítica, etc. que analicen este tipo de cosas emitiendo una serie de hipótesis de trabajo, para ser probadas... porque de la noche a la mañana no se encontrará la verdad absoluta. Esta discusión sobre la censura —idealmente— debería ser una discusión popular, nacional, porque hace a todo... ojalá que esta problemática que tenemos en el Ente trascendiera a las escuelas, la televisión, las amas de casa, los sindicatos, sobre que es la censura, cómo la ideología y la política colonial penetra a través de los medios de comunicación de masas. Donde inclusive la infancia y la juventud participen, no solamente los adultos. El cine, al operar sobre la conciencia humana, es en verdad una escuela, y por ende, cultura.

M. G.



KLEINMAN:

Repita con nosotros el siguiente alegato

CUANDO en 1961, Edgardo Kleinman, rosarino, 37, hizo su primer trabajo sobre cine ("Alain Resnais", un artículo publicado en "De", No.1) la idea de una película que, a partir de su propia concepción, mostrará el punto de contacto entre un hombre medio argentino alienado por el sistema y una lumpen, subyacía como una posibilidad y una búsqueda. Sus futuros contactos con el mundo del cine (siguió escribiendo artículos en Cinecrítica, "Mi país, tu país", etc., dio conferencias, cursos y charlas y dictó un curso de historia del cine) contribuyen a que esa misma idea tome cuerpo y se vaya perfilando como una realidad bastante inmediata. En 1970, realiza con Bebe Kamin el sonido de "La Fidelidad" de Jusid y el año siguiente Edgardo Cozarinsky lo integra al equipo de "Puntos suspensivos", una actividad que lo compromete aún más a realizar su proyecto.

"Repita con nosotros el siguiente ejercicio", llevó a Kleinman solo 7 días de filmación, varios meses de elaboración del guión y un costo de dos millones de pesos viejos. Filmada en 16 milímetros, color y con dos actores (Arturo Maly y Nelly Tesolín) la película ubica sus personajes en un hotel alojamiento donde permanecen durante 45 minutos sin provocar el aburrimiento del espectador. Entre los dos, una voz que proviene de una radio (sustituto de la *música funcional*) completará un trípico singular. La voz, que pertenece al presidente de la República, discursará, cantará una canción popular, responderá a un consultorio grafológico, interpretará un radioteatro y finalmente



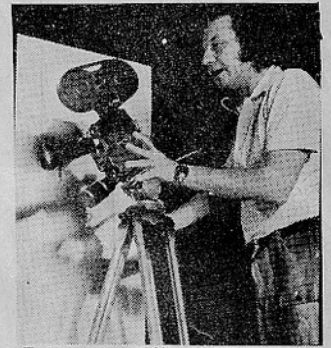
Una escena de "Repita con nosotros el siguiente ejercicio", protagonizada por Arturo Maly y Nelly Tesolín.

transmitirá la ley de censura contra el orgasmo. Mientras tanto, los personajes irán desnudando sus características: él, un ejecutivo de clase media mostrará su desfasaje frente al sexo, su sometimiento a la empresa (símbolo del sistema), sus componentes homosexuales, su obsecuencia y su adhesión a la represión. Ella, una prostituta que acepta el brutal dominio de la sociedad patriarcal, coincidirá con él en la interpretación del discurso del presidente y sólo se sentirá reivindicada ante la posibilidad —ilusoria— de casarse y procrear.

Con un final alegórico, donde el escudo nacional se ofrece como un letrado lu-

minoso y las manos de los protagonistas se unen supliendo a las manos del mismo escudo, Kleinman pretenderá simbolizar la imposibilidad de una alianza de clases. Un ballet evocando la colonización (los personajes se convierten en indios y son interpretados por una coreógrafa francesa a su vez traducida por una traductora de la misma nacionalidad) completará la alegoría:

"No es que pretenda decir que esto es la realidad del pueblo argentino" explica Kleinman, se trata simplemente de exponer una deformación sexual que, tal como la concibió Reich, resulta de un fenómeno medioambiental y puede per-



Edgardo Kleinman: como mostrar en cine las carencias de individuos en conflicto con el medio.

judicar al individuo e involucrarlo en una esquizofrenia cruel. Además, es innegable que todo esto tiene un contenido político y social."

Aunque la exactitud de las apreciaciones de su autor pueda ser discutida "Repita con nosotros el siguiente ejercicio" tiene el valor de una denuncia novedosa: tomar el sexo como leit motiv y conseguir a partir de ahí algo diferente es ya valioso. Un aporte que Kleinman refuerza con una cámara bien dirigida en los planos, secuencias, una buena iluminación y la elección —impagable— de dos excelentísimos actores. La película, será exhibida este año en Manheim y vendida a los Estados Unidos, dos acontecimientos que gratifican a Kleinman quien, como no puede ser de otra manera, ya está estudiando nuevos proyectos.

N. M. y V.O.

Para Artículos
en
FOTO y CINE

Consulte Sin
Compromiso

en
CENTRO
FOTOGRAFICO
ARIEL
BROWN 657 QUILMES

ARCHIVO NACIONAL

selección de J. M. C.

El mestizo José Agustín Ferreyra (1889-1943), porteño del barrio sur, y el rubicundo italiano Nelo Cosimi (1894-1945), ciudadanizado argentino, trajinaron el cine desde antes del veinte. Son los continuadores inmediatos de la primerísima avanzada (Py, Gallo, Alsina, Glücksmann, Lipizzi, Martínez, Gunche, Valle). Subsistían en los inicios de la década del cuarenta, más o menos marginados por la evolución de la industria.

Particularmente el negro Ferreyra, que antes había ensayado la pintura y la escenografía, fue un artista nato, intuitivo con agallas y sentimientos de poeta popular, un acuarelista de la vida humilde que ingenuamente atinó a expresarse en el cine sin vestigios teatrales o literarios. Quiméricamente culminó en el período mudo (*De vuelta al pago*, 1919; *Palomas rubias*, 1920; *El organito de la tarde*, 1925; *Perdón, viejita*, 1927) y en los primeros años del sonoro (*Muñequitas porteñas*, 1931; *Calles de Buenos Aires*, 1933; *Mañana es domingo*, 1934; *Puente Alsina*, 1935) para derivar finalmente a la fórmula cine-canción que confirió rango de estrella a Libertad Lamarque (*Ayúdame a vivir*, *Besos brujos*, *La ley que olvidaron*, 1936,37). Una treintena de películas, desde los tiempos casi inverosímiles de *Una noche de garufa* (1915) o *El tango de la muerte* (1917), no es la única intuición de Ferreyra. Una paginita suya de 1921 apunta humildemente —como todo lo suyo— a una ambición de cine psicológico, respecto del cual se quedaría en ascuas a través de una extensa filmografía. Pero en tal visión no es aventurado suponer una porción de la reconocida influencia que ejerció sobre su amigo y

discípulo Leopoldo Torres Ríos (*La vuelta al nido*, 1938).

Temprano emigrante del teatro y amigo de Ferreyra, como que actoralmente se inició en el cine con él (*El tango de la muerte*, *Venganza gaucha*, *Campo ajuera*, *De vuelta al pago*, 1917-19), Nelo Cosimi fue sobre todo intérprete, con exhuberancia temperamental itálica, acriollado en tipos suburbanos y campesinos. Se hizo hombre orquesta, con más voluntad que equilibrio: director, argumentista, productor. Su multiplicidad, hasta en el número de películas, hace que su filmografía sea de improbable reconstrucción. Sus principales realizaciones se llamaron *Los hijos de naidas* (1919), *El remanso* (1922), *Mi alazán tostao* (1922), *El lobo de la ribera* (1926), *Federales y unitarios* (1927), *La mujer y la bestia* (1928), *La quena de la muerte* (1928), *Corazón ante la ley* (1929), *Dios y la patria* (1931). En estas dos trató de conjurar la competencia del film "parlante" con aditamentos sonoros a posteriori (los discos sincronizados del Vitaphone). Desconcertado, en la nueva época tuvo los tropiezos de *Juan Moreira* (1936) y *El escuadrón azul* (1937). Resignado, a la postre, a su primigenia condición de actor, bajo la conducción de los nuevos, tuvo algunas nobles actuaciones de reparto (por ejemplo, las de *La maestra de los obreros* y *Malambo*, dos films de Alberto de Zavalía, 1942). Muy probablemente, los aprietos que Cosimi afrontó en su obstinación cinematográfica superarían una extremada literatura de pobreza y hambre. No dejó de tener conciencia de sus limitaciones de pionero, según testimonia una carta de 1931 que se reproduce fragmentariamente.

de
**José A.
Ferreyra**



José A. Ferreyra en 1939

Era el destino... Después de tocar muchas cosas, sin que nada llegara a gustarme para hacer de ello una profesión, me convencí no se por qué de que mis energías debían entregarse al film.

Mientras no conocí el cinematógrafo, viví equivocado. Claro es que en mucho me han beneficiado algunos conocimientos adquiridos en otras ramas del arte, pero más me han valido, indiscutiblemente, todos los sacrificios y las actividades de ahora.

Mis primeras cintas adolecieron de un sin fin de defectos. Estaba desorientado en todo aunque yo creía tener una visión. Me convencí de que la cinematografía requería mucha fuerza de voluntad. Me molestaba hacer películas como todos.

Yo no creo que las cintas triunfen por sus argumentos. El film de mañana será absolutamente psicológico, aunque durante algún tiempo existirá todavía el mal cinematógrafo, aun cuando ya haya surgido el bueno. El que será el definitivo arte cinematográfico.

La cinematografía no ha dado aun de sí nada de lo que en realidad puede dar. La evolución que ya se nota hoy será absoluta. Llegarán nuevas fuerzas, con visiones distintas, con teorías más sabias. Para este resurgimiento pongo todas mis esperanzas en este país.

Yo ya he tratado de identificar mis obras. Huyó de las tramas violentas, de las situaciones folletinescas. Sé que así no triunfaré en la boletería, al menos por ahora. Pero no importa.

(Un gran arte cinematográfico futuro, en "La Unión", 29 de setiembre de 1921)



Nelo Cosimi en "El lobo de la ribera" (1926)

de Nelo Cosimi

Personalmente, reconozco que es mucho ser autor, director y primer actor cinematográfico. Pero aunque no pretendo que se me perdonen mis fallas en el desempeño de esos tres cargos en *Dios y la patria*, deseo que se tenga presente las condiciones en que tenemos que desenvolvernos los que venimos persistiendo desde hace años en hacer películas locales. No hay dinero. Esa es la verdad. Del que disponemos para hacer una película, no alcanza para pagar el precio de un argumento, el trabajo de un director, etcétera. Hay que economizar y hace uno, sólo lo mejor que puede. El único motivo que a mí me ha guiado a seguir filmando en las condiciones en que lo he hecho hasta ahora, cubriendo esos cargos en una película, ha sido pura y exclusivamente el gran entusiasmo que he tenido siempre por la cinematografía.

No me ha guiado ni me guía la vanidad ni el interés. En los largos años que vengo dedicándome a la cinematografía, no he ganado nunca ni para vivir desahogadamente, y declaro también que estoy dispuesto a someterme a una dirección y aceptar argumentos que se me presenten para filmar, siempre que lo hagan con el mismo propósito con que yo lo he hecho hasta ahora, es decir por el afán de que un día lleguemos a tener una industria cinematográfica floreciente.

Y declaro, por último, que seguiré luchando con todas mis fuerzas en ese sentido, tratando de hacer las cosas lo mejor posible, aceptando las críticas bien inspiradas para corregir mis defectos.

(A propósito del estreno de "Dios y la patria" nos escribe el señor Nelo Cosimi, en "La Razón", 14 de abril de 1931)

INGMAR BERGMAN

EN. 1918 en Uppsala, Suecia. Est. en Universidad de Estocolmo. Desde 1940 desarrolló una nutrida carrera en el teatro sueco, como asistente, dramaturgo y director. Títulos a castellanos y fechas de estreno corresponden a Buenos Aires.

A — Como argumentista o libretista

- 1944 — HETS (Suplicio), dir. Alf Sjöberg, con Stig Jarrel, Alf Kjellin, Mai Zetterling; estr. agosto 1948;
- 1947 — KVINNA UTAN ANSIKTE (t.l. "La mujer sin rostro"), dir. Gustaf Molander, con Alf Kjellin, Gunn Wallgren, Anita Björk; no estrenada;
- 1948 — EVA dir. Gustaf Molander, con Birger Malmsten, Eva Stiberg, Eva Dahlbeck; no estrenada;
- 1949 — MEDAN STADEN SOVER (Turbia está la noche), dir. Lars-Eric Kjellgren, con Sven Eric Gamble, Inga Landgre, Ulf Palme; estr. agosto 1956;
- 1950 — FRANSKILD (t.l. "Divorciada"), dir. Gustaf Molander, con Inga Tidblad, Alf Kjellin, Doris Svedlund; no estrenada;
- 1955 — SISTA PARET UT (El relámpago en los ojos), dir. Alf Sjöberg, con Björn Bjelvenstam, Eva Dahlbeck, Harriet Andersson; estr. mayo 1957;
- 1961 — LUSTGARDEN (t.l. "El jardín del placer"), dir. Alf Kjellin, con Gunnar Björnstrand, Stig Jarrel, Per Myrberg; no estrenada;

B — Como director

- 1945 — KRIS (t.l. "Crisis"), con Inga Landgre, Stig Olin; no estrenada;
- 1946 — DET REGNAR PO VOR KARLEK (t.l. "Llueve sobre nuestro amor"), con Barbro Kollberg, Birger Malmsten, Gosta Cederlund, Gunnar Björnstrand; no estrenada;
- 1947 — SKEPP TILL INDIALAND (t.l. "Buque a la India"), con Holger Lowenadler, Bengt Eklund; estr. abril 1964;
- 1948 — HAMNSTAD (Puerto), con Nine Christine Jonsson, Bengt Eklund, Stig Olin; estr. agosto 1956;
- 1948 — FANGELSE (El demonio nos gobierna), con Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman; estr. enero 1959;
- 1949 — TORST (La sed), con Eva Henning, Birger Malmsten, Mimi Nelson, Hasse Ekman; estr. febrero 1957;
- 1949 — TILL GLADJE (Hacia la felicidad), con Maj-Britt Nilsson, Stig Olin, Víctor Sjöström; estr. abril 1958;
- 1950 — SONT HANDE INTE HAR (t.l. "Esto no puede suceder aquí"), con Signe Hasso, Alf Kjellin, Ulf Palme, Stig Olin; no estrenada;
- 1950 — SOMMARLEK (Juventud divino tesoro), con Maj-Britt Nilsson, Alf Kjellin, Birger Malmsten; estr. mayo 1955;
- 1952 — KVINNORS VANTAR (Secreto de mujeres), con Anita Björk, Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand; est. marzo 1957;



INGMAR BERGMAN

- 1952 — SOMMAREN MED MONNIKA (Un verano con Mónica), con Harriet Andersson, Lars Ekborg, Ake Grönberg; agosto 1956;
- 1953 — GYCKLARNAS AFTON (Noche de circo), con Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Ake Grönberg, Hasse Ekman; estr. octubre 1956;
- 1953 — EN LSEKTION I KARLEK (Una lección de amor), con Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Harriet Andersson; estr. agosto 1957;
- 1954 — KVINNODROM (Confesión de pecadores), con Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Ulf Palme; estr. agosto 1959;
- 1955 — SOMMARNATTENS LEENDE (Sonrisas de una noche de verano), con Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Harriet Andersson, Jarl Kulle, Ulla Jacobsson; estr. agosto 1957; premio especial en el festival de Cannes, 1956;
- 1956 — DET SJUNDE INSEGLET (El séptimo sello), con Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson; estr. diciembre 1960; premios del festival de Cannes (1957), de la Academia Francesa (1958), y del festival del film religioso en Valladolid, España (1960);
- 1957 — SMULTRONSTALLET (Cuando huye el día), con Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand; estr. octubre 1960; premios en Berlín (1958), Mar del Plata (1959), Academia de Hollywood (1959), Venecia

- (1959) y National Board of Review (New York, 1959);
- 1957 — NARA LIVET (Tres almas desnudas), con Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson; estr. agosto 1958; premios a dirección y actuación en Cannes (1958);
- 1958 — ANSIKTET (El mago), con Max von Sydow, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand; estr. enero 1962; premio en Venecia (1959);
- 1959 — JUNGFRUKALLAN (La fuente de la doncella), con Max von Sydow, Birgitta Valberg, Gunnel Lindblom; estr. marzo 1961; premios en Cannes (1960) y Academia de Hollywood (1960);
- 1960 — DJAVULENS OGA (El ojo del diablo), con Jarl Kulle, Bibi Andersson, Nils Poppe; estr. mayo 1962;
- 1961 — SOSOM I EN SPEGEL (Detrás de un vidrio oscuro), con Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow; estr. setiembre 1962; premio de la Academia de Hollywood (1961);
- 1962 — NATTVARDSGASTERNA (Luz de invierno), con Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnel Lindblom; estr. julio 1963;
- 1962 — TYSTNADEN (El silencio), con Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Jorgen Lindstrom; estr. enero 1964;
- 1963 — FOR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (Ni hablar de esas mujeres), con Jarl Kulle, Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Bibi Andersson; estr. marzo 1965;
- 1965 — PERSONA (Persona), con Liv Ullmann, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand; estr. noviembre 1967;
- 1966 — DANIEL fragmento del film colectivo STIMULANTIA (Los estimulantes), con Ingmar Bergman; otros fragmentos fueron dirigidos por Hans Abramson, Aine Arnbom, Tage Danielsson, Hans Alfredson, Jörn Donner, Bengt Lagerkvist, Gustaf Molander, Vilgot Sjöman; estr. mayo 1968;
- 1966 — VARGTIMMEN (La hora del lobo), con Max von Sydow, Liv Ullmann; estr. setiembre 1968;
- 1967 — SKAMMEN (Vergüenza), con Max von Sydow, Liv Ullmann, Gunnar Björnstrand; estr. junio 1969;
- 1969 — RITEN (El rito), con Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Anders Ek, Erik Hell; estr. abril 1970; este film fue hecho para televisión y luego lanzado a distribución comercial;
- 1969 — FORO, documental sobre la isla en que vive Bergman; no estrenada;
- 1969 — EN PASSION (Pasión o La pasión de Ana), con Liv Ullmann, Bibi Andersson, Max von Sydow; estr. octubre 1970;
- 1971 — BERORINGEN (El toque), con Elliot Gould, Bibi Andersson, Max von Sydow; estr. junio 1972;
- 1972 — VISKNINGAR OCH ROP (Gritos y susurros), con Ingrid Thulin, Harriet Andersson, Liv Ullmann.

LUCIO DUONNANTUONI:

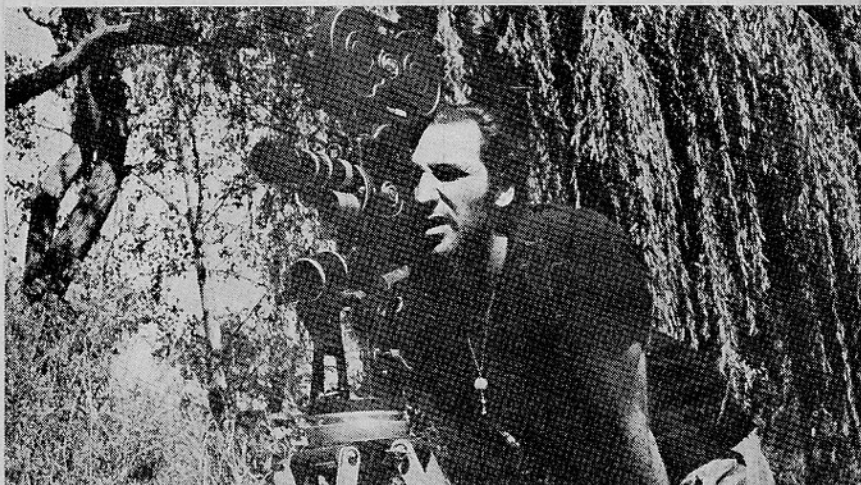
EL VALOR DE LA REALIDAD

SOBRE la base de que el cine no puede desecharse como instrumento de concientización, impulsado por una realidad (la película montada sobre un guión y con un elenco profesional, hubiera costado 40 millones de pesos) que lo obliga a abandonar su viejo proyecto de cine de circuito comercial, provisto de toda la información que largos años de búsqueda por la tierra mendocina le ofrecen como material para denunciar, Lucio Duonnantuoni decide realizar su película como largometraje documental.

Así, *Historia de un hombre de 561 años*, ubicada temporalmente desde el saqueo brutal de la colonización que arranca la tierra al indio hasta el menzudo y basada en un poema de Armando Tejada Gómez ("Ahí va Lucas Romero") es la historia de un hombre mendocino, Juan Belmonte, y su familia. La historia de cómo vive, qué hace, cuáles son sus objetivos y sus metas. Rescatado de la realidad, el personaje perfila sus carencias y sus contradicciones. Resultante de una sociedad que solo lo prepara para depender, con un sistema de valores tradicional, Juan Belmonte frente a su conflicto cotidiano —es contratista de una viña, un trabajo que le exige largas horas diarias de dedicación y la forzosa participación de su mujer y sus hijos, y que le reditúa al final del año, 900 mil pesos viejos, siempre que la naturaleza permita cosechar sin contratiempos— solo atina a desear mejoras de forma. Una casa más grande y más cómoda, un *terrenito* para hacer su huerta, son los objetivos inmediatos de Juan Belmonte.

Su mejor anhelo, ser como el patrón, algún día. Por otra parte la monotonía del trabajo de su mujer —muy bien mostrado en la película— no solamente lo tiene sin cuidado sino que es vivido como el ideal también para sus hijos: "Quiero que nuestro próximo hijo sea una mujer. La mujercita sirve de más que el varón porque ayuda a la madre a lavar los platos, a barrer, esas cosas. . .", le dirá a su mujer.

La película es un documental con escenas excepcionales, un valor que se le debe reconocer a Duonnantuoni. Si



Lucio Duonnantuoni, una cámara con planteo simple y resultados valiosos.

bien es cierto que las imágenes ofrecen una realidad muy pocas veces mostrada por el cine, también lo es que la reiteración de las mismas y del diálogo son las fallas técnicas más visibles. El montaje paralelo —bien ejemplificado en la escena del pan y en la aparición del compadre Giménez— podría haber sido más efectivo si Duonnantuoni recurriera a la misma poesía perfilada en la escena de los novios, por ejemplo. Por otra parte, el contrapunto —denunciado en la fiesta popular de la vendimia y la oficial— se desaprovecha: el episodio del trabajo en las viñas y la recolección de las uvas, es potencialmente oponible, por ejemplo, a todas las campañas publicitarias de vino.

Trabajada sobre un planteo simple, *Historia de un hombre. . .* se realizó con 5 personas "que alternaban sus trabajos técnicos tal como la circunstancia lo exigía", según dice el mismo Duonnantuoni. Cinco mil metros de película fueron necesarios para que, después del montaje, se rescataran solo mil metros. Los gastos —trabajaron en cooperativa y fueron reducidos al mínimo— suman casi 4 millones y medio de pesos. Calificada por el Ente como "prohibida para menores de 14 años", la película no tiene posibilidades de recuperación industrial: la ausencia de salas condicionadas para pasar películas de 16 milímetros es el principal factor imposibilitador.

Por otra parte, a películas como ésta se les hace grave el camino de la difusión: *Un circuito de bases no está preparado para entender, por ejemplo, que las carencias técnicas se deben a una irremediable imposición de la realidad. ¿Qué importa, entonces, si la falta de luz está denunciada desde adentro, con un sol de noche? El hombre medio argentino está acostumbrado a prender el televisor y encontrar algo bien armado técnicamente. Solo las personas acostumbradas a un lenguaje cinematográfico de este tipo, captan el mensaje. Entonces, la película terminaría por pasarse en centros universitarios o culturales, donde la gente ya está concientizada y por lo tanto, no necesita de ese material de denuncia.* Las quejas hechas por Duonnantuoni tienen, sin duda, un asidero real. Pero también es cierto que el valor de un cine documental que no concede mentiras, que apresa la realidad y permite que el espectador se identifique con el protagonista que también como él es un ser sometido y sufriente, es indiscutible. Lo importante sería entonces, que todo este esfuerzo se canalizara por una vía de difusión accesible. Y que las películas de 16 milímetros tuvieran —como las otras— la posibilidad de mostrarse en alguna sala apropiada a este tipo de cine.

V.O. y N.M.

LA OPTICA DEL INSTITUTO

Responsable de películas importantísimas, como "Prisioneros de la Tierra" y "Viento Norte", Mario Soffici (73, 2 hijos) fue alguna vez conceptuado como el "mejor actor del mundo" y años después despedido del teatro por "no servir". Su deambular cinematográfico fue vasto: es uno de los pocos realizadores argentinos que dirigió más de 50 películas, es también uno de los pocos que merece el respeto de todo el mundo del cine. En su despacho de subdirector del Instituto Nacional de Cinematografía, Mario Soffici conversó con FILMAR Y VER. La entrevista duró casi dos horas. En el transcurso de la charla, el cineasta desmenuzó varios temas: los cambios, las finanzas, las leyes, las marginaciones —entre otras cosas— fueron motivo de su interpretación e interés.



F. y V.: Usted asume la Subdirección del Instituto de Cinematografía en un momento en que la política nacional toma características diferentes. ¿Cómo influye eso dentro del Instituto?

El Instituto recibe influencias de la nueva política en la medida en que los realizadores la reciben. O sea: esa influencia tiene más que ver con los que están haciendo cine que con la institución que los nuclea.

F. y V.: Pero usted cree o no que ahora va a poder incrementarse la producción del cine nacional?

En la época más brillante de la cinematografía nacional que abarcó un período de más de diez años, hasta 1955, la producción alcanzó un máximo de 60 películas por año. Actualmente el presupuesto da sólo para 30, una cifra que corresponde a la producción del año pasado. Se pretende llegar a realizar 45, 50 películas al año. Y pienso que se va a poder hacer.

F. y V.: ¿El estado de finanzas del

Instituto es lo que le hace pensar eso?

Bueno... en cuanto a finanzas... hay problemas económicos. Piense que el único ingreso con que cuenta el Instituto proviene del 10 o/o de las entradas de cine, que se retiene en concepto de impuestos. Hasta el año pasado se contaba con un presupuesto de 1.700 millones de pesos viejos. Este año, la cifra se eleva a \$ 2.500 millones.

F. y V.: ¿Y no hay forma de que ese ingreso se incremente?

Una forma de conseguirlo sería aumentar el porcentaje que se retira de las entradas.

F. y V.: ¿No hay otro camino para producir más películas?

Otro camino sería que el Estado subvencionara la producción. Pero así se corre el riesgo de que se produzca un cine influenciado.

F. y V.: ¿Y a usted no le interesa un cine influenciado?

A mí me interesa que el cine sea auténtico. Entonces, cualquiera sea el enfoque (social, intimista, político, su-

rrrealista), la película va a llegar al espectador y le va a servir. Porque sólo así va a poder cubrir su principal misión que es la comunicación.

F. y V.: Si un realizador llega al Instituto con un proyecto, ¿cuál es concretamente el trámite que debe realizar para obtener la aprobación?

El Instituto tiene un cuerpo de asesores formado por la misma gente de cine. Esa es la gente que determina si el proyecto va o no; si se les puede otorgar crédito o no.

F. y V.: Y ¿cuándo se otorga crédito?

Cuando la película es recuperable industrialmente. No se olvide que el cine es arte-industria. Además, sobre el presupuesto presentado el Instituto hace una reevaluación. Se se trata de algo realmente fuera de serie, el mismo Instituto avala el crédito. Comúnmente es el Banco Nación quien lo hace.

F. y V.: ¿Esos asesores están en forma permanente?

No. Se los designa en el

momento y se trata de no exclusivizar. Es que si los asesores son personas que pertenecen únicamente a la industria del cine, se da lugar a que se piense en los famosos "arreglos". Y si no pertenecen a ese núcleo puede suponerse que no están capacitados para juzgar. La mezcla es, entonces, lo ideal.

F. y V.: Durante un largo período las circunstancias hicieron posible un cine subterráneo, un cine que se produjo al margen. Toda esta experiencia implica esfuerzo, dinero, talento de gente que se arriesgó en un momento difícil. ¿Usted piensa que el Instituto debe apoyar la difusión de esas películas, y ayudar a la recuperación industrial inclusive?

Yo pienso que todo realizador, cualquiera sea su ideología y su circunstancia, debe hacerse cargo de su experiencia en cine, como un riesgo personal y único. Además, la lucha subterránea siempre existió. Y en todo caso hay una realidad: las salas que existen en nuestro país son privadas y comerciales. Sólo si la proyección de una película es conveniente (y esto quiere decir si es negocio) va a ser difundida.

F. y V.: ¿No habría posibilidades de que el Instituto colabore para crear un circuito paralelo que haga posible la difusión en estos casos?

Saldría muy caro y no hay dinero suficiente. Además el Instituto tiene una concepción más amplia en cuanto a lo que se debe promocionar: esas películas tienen un público que es tan atendible como otro que tiene otras exigencias.

F. y V.: ¿Va a haber promoción, entonces?

En este momento está en estudio un anteproyecto de ley para reemplazar a la que rige ahora el Instituto, que es la 20.170. Este proyecto estará destinado a mejorar las condiciones de trabajo tanto para los viejos como para los nuevos realizadores. Y hasta para la gente del grupo llamado "Cine Liberación". Otro aspecto que se va a considerar es la amplitud de la cartera de créditos. El 30 o/o de ese dinero estaría destinado a promocionar a realizadores, actores, escritores, etc. Esta nueva ley —y esto quiero remarcarlo— es de apertura total. Aspira poder estimular todas las inquietudes para que así todos puedan expresar, lo más auténticamente posible, aquello que se ajusta a la realidad.

F. y V.: Sin embargo, ¿los nuevos realizadores siguen teniendo dificultades para filmar?

Hay criterios distintos entre la gente joven y la que ya hace tiempo que está en el cine. Y la juventud trata de imponerse. Pero si bien es cierto que no se puede frenar el impulso joven, también lo es que hay que controlarlo. Es decir, hay que buscar un equilibrio.

F. y V.: ¿Usted piensa que eso es posible? ¿No cree que sería contraproducente poner freno a un impulso que determina, justamente, un cambio, una trasmutación?

Yo pienso que lo positivo surge precisamente de la suma del impulso joven y la experiencia de los que los han precedido. No se puede partir de cero, borrar todo lo anterior, descartar lo que ya está hecho. Entonces, la función

del Instituto debe ser estimular lo bueno sin aceptar las improvisaciones.

F. y V.: ¿Por qué no hay en el país, salas para proyectar películas de 16 milímetros?

Esas películas se proyectan abundantemente en Cine-Clubs. Filmar en 16 milímetros es un paso dentro de la carrera de cualquier cineasta. Antes de eso, generalmente se filma en 8 o en super 8. Y filmar en 16 milímetros no abarata mucho los costos: la misma película filmada en 35 milímetros permite mayor calidad y facilita la difusión. Deberían filmar en 35, porque sin expectadores no hay comunicación posible y los fines del cine no se cumplen ni a nivel artístico ni a nivel industrial.

F. y V.: Con respecto a los cursos de cinematografía... ¿Por qué el año pasado no se abrieron los cursos y por qué este año los alumnos tienen limitado el ingreso?

El año pasado no se abrieron los cursos por falta de dinero. Este año se están dictando normalmente.

F. y V.: ¿Usted cree que los nuevos realizadores, contando con elementos tan precarios, pueden hacer buenas películas?

El cine —al decir de Einstein— es la más ilimitada de las expresiones artísticas. El hombre que se adelanta a su época no puede esperar recepción inmediata. El tiempo es el verdadero cedazo donde muere lo malo y queda lo bueno.

V.O. y M.L.



Plásticos Bronper

Fábrica de Paraguas — Cortinas de baño en telas plásticas

Soldadura electrónica Planograf

Luis S. Peña 786

T. E.: 38-6076

Opiniones de Bernardo Bertolucci

**“TODA RELACION SEXUAL
ESTA CONDENADA...”**

“El Partido Comunista italiano expresa con más fidelidad, creo, la realidad del proletariado y por tanto la de la cultura italiana. Creo que permite un sitio para el intelectual y le sirve como enlace con aquellos aspectos de la existencia que él a menudo ha evitado”.

“Pero ya no siento la misma necesidad de incluir un elemento político en mis films; no de la misma manera. Y no como solíamos necesitarlo, como un elemento de conciencia clara, de compromiso programado...”

Bernardo Bertolucci, 32 años, director de *El conformista* y de *El último tango en París*, habla en su departamento de Roma. Claramente divididos en los estantes aparecen sus mayores intereses: contra una pared, Maiacovsky, Gramsci, Goethe y Tolstoy; sobre un estante metálico, Hitchcock, Bogdanovich, una colección completa de *LES CAHIERS DU CINEMA*, cosas que han sido escritas sobre él. En medio de ello, abandonadas quizás a medio libreto, revistas sobre decoración interior, mayormente francesas. Los objetos del cuarto son de la época 1900-1925, desde un cuadro de Goodwin. Igual que sus ideas políticas, los gustos de Bertolucci se muestran decisivos: parece tomar de la literatura, del arte y de la sociedad lo que puede utilizar.

Orígenes cosmopolitas, lo que es una rareza en Italia. Su padre poeta, Attilio de Parma, admirador de Proust, de Conrad, de Svevo, escribió crítica cinematográfica y arrastró al cine al maestro de escuela Zavattini, hasta que éste, exaltado, cambió el rostro del arte creando los clásicos del neorealismo. Su madre Ninetta, de padres irlandeses e italianos, nacida en Australia, donde su padre revolucionario se había refugiado, escribió en la Universidad de Bologna una tesis sobre Cátulo. El idioma inglés, el francés y las ideas volaron sobre la cabeza de Bernardo desde que tiene memoria; recibió el premio de poesía en Viareggio por un delgado volumen de poesía, cuando tenía 21 años. En ese momento realizó su primer film largo, *La commare secca*, escrito por un amigo que vivía en la misma casa de la Vía Giacinto Carini en Roma: era Pier Paolo Pasolini, autor de *Las cenizas de Gramsci*, un libro sobre el hombre que fundó el Partido Comunista italiano. El círculo se cierra.

Prima della Rivoluzione (1964), su segundo film, le obtuvo su primera aclamación: Talleyrand aportó el título, y los revolucionarios burgueses de Italia, diez años después de la liberación, aportaron el tema. La dulzura de la vida en Emilia, donde Bernardo

nació; las alamedas con sus copas en la neblina, la corriente de entusiasmo y de resignación, los desfiles inútiles, el incesto de relaciones y de ideas; su pesimismo ya fundado en su experiencia personal, mezcla de intelecto y de prosaísmo, más una profunda sensualidad de concepto, de sonido y de imagen. Parecía destinado, ya entonces, a convertirse en protagonista de un culto.

Su film siguiente, *Partner*, forma y fracasa a la Godard. Después el psicoanálisis, algunos documentales y un film de protesta: en primer plano una máquina de escribir imprime, letra a letra, un libretto que no le dejarán filmar. Después de tres años de abandono y de auto-examen, vino el rescate por *Jung* y por la TV italiana, que le encargó dos films largos: *La estratagemma de la araña* y *El conformista*.

“El hombre es auto-destructor, y también destructor de su compañero. En la naturaleza, es habitualmente la hembra la que devora. Genéticamente, a través de los siglos, algunos machos han entendido los mecanismos de las hembras, han comprendido el peligro. Algunas arañas machos se acercan a la hembra, pero se mantienen a prudente distancia. Excitándose con su perfume, se masturban, guardan el esperma en la boca y esperan hasta recobrar su fuerza después del orgasmo. Porque es allí cuando son devorados, cuando están débiles tras la eyaculación. Más tarde, inseminan a la hembra con un acercamiento mínimo, y así ella no puede atacarlos en el momento de su debilidad”.

La escena final de *El último tango en París* comienza con una inversión de los papeles en este tema de Borges. María Schneider, la pequeña victoriosa, masturba a Marlon Brando debajo de una mesa, en un rincón oscuro de un salón de baile, después que sus gambetas ebrias la han convencido del



María Schneider: *María*

fin de su tango anónimo y sexual. Debilitado, él se tambalea tras ella cuando escapa a través de las calles de París, con el semen derrochado, sin aliento, subiendo las escaleras de la casa de su madre y hasta el estudio de su padre militar y muerto. La estrategia de él ha fallado y muere por su bala, en posición fetal. Ahora ella ensaya lo que dirá a la policía.

Hace diez años, cuando conocí a Bernardo, sus preocupaciones eran más directamente cinematográficas, menos literarias. La cámara misma, como tema para un film, le parecía todavía una posibilidad: la cámara como un instrumento de auto-comprensión. Y no quería interferir mucho con ella; sugería en broma que hubiera una ley contra el montaje. El cine, pensaba entonces, bien podría ser dividido en las categorías de Pasolini sobre piezas poéticas y piezas en prosa; creía que como su obra era primordialmente personal, correspondía a la primera categoría.

Los cambios en este hombre son notables. Los pocos años de inactividad y de análisis parecen haber dejado una marca: sus ojos giran constantemente y su lengua va de uno a otro lado de la boca cuando habla; su sonrisa en los momentos de seguridad es irónica, pero en otros, más frecuentes, es interrogante. Continuamente habla de su último film como si hubiera descubierto ahora su significado, después del estreno, discutiéndolo con amigos.

Comprendí... que la pareja del film no está aislada del mundo, como yo lo quise. No se puede escapar a una isla; hasta el intento de hacerlo es parte de nuestra realidad social. Resulta que mis personajes son profundamente sintomáticos. Uno no puede ocultarse en un cuarto; la realidad entra por la ventana.

El descubrimiento de lo que estaba haciendo realmente con *El último tango en París*, dice Bertolucci, le llegó después de haber comenzado el rodaje:

Originalmente, quise hacer un film sobre una pareja, sobre la relación entre dos personas. Cuando empecé a trabajar y sentí que el film tomaba su forma, comprendí que estaba haciendo una obra sobre la soledad. Creo que éste es su contenido más profundo: soledad. Es lo opuesto a lo que me había propuesto describir.

"Dejé que la realidad se hiciera cargo, durante la mayor parte del tiempo. Construí una situación y después hice una suerte de *cine-ma-verité* sobre los personajes, los verdaderos personajes que encontré frente a la cámara. En el caso de *Tango*, sentí como si estuviera entrevistando a Brando y a María, vistos en el contexto narrativo del film. Así lo que aparece en la pantalla siempre representa el fruto de la relación que desarrollé con los personajes, y de la relación que desarrollé con los objetos y los espacios que me encuentro filmando. Es a través de la cámara que comienzo a entender a las cosas y a la gente. Es por eso que estoy continuamente abierto a la enseñanza, y absorbiendo dentro del film lo que el rodaje mismo revela, incluso si eso está en contradicción con lo que he escrito en el libreto.

"Con Brando y María mi relación subconciente era extremadamente intensa, pero creo que me las he arreglado no sólo para dejar de lado mis defensas, sino para ayudar a que ellos abandonaran las suyas. Sentí, fi-

nalmente, que este primer film que yo rodaba sobre el presente era hecho sin ninguna clase de defensas, sin excusas, sean ellas históricas, narrativas o políticas. Me parece ahora que en ese sentido se trata de un film muy liberado.

—¿En qué sentido, entonces, consideras que los dos personajes son profundamente sintomáticos?

El encuentro de ambos termina por ser un choque de fuerzas que tiran en direcciones distintas; la clase de choque de fuerzas que existe en todos los enfrentamientos políticos. Brando, que inicialmente es bastante misterioso, se las arregla para alterar el estilo de vida burgués de la muchacha, por lo menos al principio, mediante la fuerza de su misterio y su obvia búsqueda de autenticidad. Su forma de hacerle el amor es prácticamente didáctica. Didáctica en el sentido de que busca las raíces de la conducta humana en ese momento, después del suicidio de su esposa, cuando ha llegado simultáneamente a una cumbre y a un punto muerto. Cree que debe procurar la absoluta autenticidad en una relación, y esto, creo, da al encuentro su sentido político.

—¿Un sentido político, por tanto, que tú no habías planeado?

Absolutamente no. De hecho, había estado algo preocupado por lo que me parecía una carencia de términos políticos en el libreto. Estaba comenzando a preocuparme ser infiel conmigo mismo y cometer quizás un error. Porque también en mí existía una cierta estructura mental convencional, que exigía el uso de un dictamen político directo y claro en cada obra. Me estaba diciendo a mí mismo: "¡Cuidado! Vas a terminar por hacer otra *Love Story*". Pero pronto comprendí, filmando, que cuando uno muestra las profundidades, cuando uno se sumerge en esa sensación de soledad y de muerte que se adhiere a toda relación en nuestra sociedad occidental y burguesa, y cuando uno comienza a identificar las razones para esta sensación de muerte, uno formula inevitable-

Opiniones de Bernardo Bertolucci

mente un dictamen político.

—¿Consideras que la búsqueda de este sexo "didáctico" y anónimo puede ser un antídoto para esa sensación de muerte en nuestra sociedad?

"En el film, el sexo es simplemente una nueva clase de idioma que estos dos personajes tratan de inventar para comunicarse. Utilizan el idioma sexual porque éste significa la liberación del inconciente, significa una apertura. De ninguna manera, por otro lado, procuro identificar el sexo con la sensación de la muerte. No estoy formulando ninguna teoría sobre Eros-Thanatos. Simplemente estoy diciendo que cuando se describe una relación sedienta de autenticidad, se descubre todo lo que la rodea, todo lo que retacea su expresión.

—En todo caso, tú enlazas los conceptos de expresión sexual y de liberación personal. ¿Crees que la auto-liberación debe ser un proceso conciente?

La auto-liberación, en el sentido en que empleo el término, es un primer paso hacia vivir mejor, hacia el encuentro de un equilibrio con el inconciente, hacia, el hallazgo de una relación pacífica con el inconciente. Estos primeros pasos pueden a menudo ser muy dramáticos, desde el momento en que tendemos a suprimir nuestros propios intentos de darlos. Suprimimos nuestras agresiones y frustramos nuestras almas. Como lo que ocurre entre Marlon y María es una especie de *amour fou* que continuamente se devora a sí mismo temí que pudiera parecer aislado. En lugar de eso, se convirtió en un asunto sintomático de nuestra época.

—¿No crees, entonces, que el individuo deba necesariamente estar al tanto de su búsqueda para encontrar ese equilibrio?

No. Uno puede ser conciente del significado de las acciones propias, en una forma completamente irracional. De hecho, "ser conciente" me parece una definición demasiado limitada sobre lo que estamos hablando. Esto no supone que yo rechace el psicoanálisis u otros sistemas de llegar a la conciencia, pero creo que el sistema debe ser diferente para cada uno de nosotros. Yo, por ejemplo, recorro este camino hacia la auto-liberación en una

forma muy poco ortodoxa. Me siento más conciente, pero de una manera extremadamente emocional e instintiva.

—¿Te conduce tu intuición hacia una comprensión de esa sensación de soledad y de muerte en nuestra sociedad, más allá de nuestras convencionales respuestas encontradas en Marx y Freud?

Ambos me son muy importantes para mi obra. Pero me niego a limitar la lectura de sus significados a interpretaciones convencionales. Ciertas referencias en esa dirección me han sido útiles para comprender a los personajes de mi film. Por ejemplo, cómo un encuentro se convierte en un choque. O, para citar a María, cómo lo casual se convierte en un destino.

No puedo negar cierta estructura educativa y cierta formación, de lo cual Marx y Freud forman parte, pero procuro y consigo verlas en una forma política, existencial. Al filmar *Tango*, descubrí que lo que yo había considerado puntos de destino eran en realidad puntos de partida, quiero decir que comprender a mis personajes con la ayuda de psicología y política convencionales me daba sólo un vistazo inicial sobre sus complicadas estructuras personales, pero me ayudaba a aceptarlos como seres vivos frente a la cámara, y a aceptar sus contribuciones al film.

Creo que debo vivir a través de las relaciones que un film crea en forma directa, sin referencias lógicas o racionales. Se podría decir, desde luego, que el film es una forma del sueño, que todo el asunto es una proyección edípica de parte de la muchacha; después de todo, ella tiene 19 años y Brando 48. Y que la historia de él podría ser otra proyección edípica (creo, en cierto sentido, que él es tanto el hijo de su esposa como el padre de la muchacha), pero prefiero no definir las cosas de esa manera. Después de todo, el film está hecho para significar cosas distintas a personas distintas; el significado final y personal de una obra depende siempre del espectador.

—¿El espectador, entonces, se convierte para tí en un componente esencial de la obra?

Absolutamente; tan esencial

como las luces, como los escenarios, como el hombre que empuja el carro de la cámara. Incluso cuando un público no queda absorbido por una obra, esa distancia de la obra sigue siendo un componente esencial. Pero no puedo pensar en eso cuando estoy rodando. Después de todo, cada conversación que uno emprende —y un film es un diálogo— presupone la presencia de un compañero. En el caso de la poesía, mi interlocutor es el lector; en el caso del cine es el público. No me gusta hablar solo, y no hablo solo. No hablo para mí mismo, quiero decir. Esta es, de paso, la forma en que el cine se convierte en una manera de pesar la realidad, o sea en un instrumento para comprender el mundo. Creo que esto es cierto tanto para el creador como para el espectador.

—¿En cierto sentido, por tanto, tú expiotas al público?

Lo exploto dándome a mí mismo, pero también soy explotado. Es una relación a dos puntas. De paso, descubro más y más que no existe en lo humano cosa tal como la inocencia o como la culpa. Existen sólo la oferta y la demanda, algo ofrecido y algo pedido, que se mezclan en forma indistinguible. Y ni siquiera puede decirse que quien ofrece es inocente y quien pide es culpable, o viceversa. Y esto se aplica también a relaciones personales y sentimentales; nunca hay culpas. Y en lo que al público se refiere, la única cosa segura es saber que estoy buscando un público más amplio.

—¿Has cambiado tus demandas, entonces, desde cuando escribías poesía?

No, quizás ha cambiado la oferta. Creo de paso que mis films, en lo profundo, son muy generosos y que no formulo demandas excesivas. Quizás parte de mi proceso de liberación fue la aceptación de que siempre había querido crear un *spettacolo*. Me llevó mucho tiempo aceptar esta idea, aunque incluso mis primeros films en 8 mm., hechos con mis primos cuando éramos niños, contaban historias, en lugar de documentar la muerte de un cerdo o la inútil búsqueda de un cable abandonado en el bosque. Creo que recién con *El con-*

formista acepté el papel de autor de films de argumento (*Autore di film-spettacolo* no puede ser debidamente traducido; *spettacolo* significa esencialmente una demostración para un público, una idea situada entre el entretenimiento y el espectáculo.G.B.)

—¿Tu dificultad en aceptar esa idea derivaba de creer que tus convicciones políticas no podían ser expresadas en la forma espectacular, o porque encontrabas difícil abandonar la idea expresada diez años atrás, de que la cámara fuera el tema más importante de tu obra?

Realmente no he abandonado. Llegué a un punto de ruptura cuando realicé *Partner*, el film en el cual contrarié más violentamente mi propia naturaleza. Aparte del hecho de que este film me provocó un tremendo trauma psicológico, porque nadie, o casi nadie lo aceptó. Paradójicamente, ahora descubro —ahora, después de haberlo terminado y discutido— que *Tango* es, de todos mis films, el más cercano a *Partner*. Ahora que he aceptado completamente mi papel de *showman*, veo que puedo volver libremente a toda una serie de preguntas, obsesiones y discusiones sobre el sentido de la cámara, y sobre búsquedas y experimentaciones que en *La estratagemma de la araña* y en *El conformista* había evitado como si fueran el demonio. Esto supone que ahora, con la seguridad que derivó del elemento *show*, puedo comenzar de nuevo. Esa es la razón de que encuentre a *Tango* tan cercana a *Partner*, porque en *Tango* hay una búsqueda continua en términos cinematográficos, una investigación sobre el uso de la cámara, un intento de cuestionar las estructuras del cine

—¿No aludes a las secuencias en broma, donde Jean Pierre Léaud satiriza a Godard?

Ciertamente no. Jean Pierre no está concebido como un personaje de Godard, sino más bien como un personaje a la Jerry Lewis. Su papel es superficial y estrictamente funcional. También pudo haber sido un carpintero. Las reflexiones sobre el uso de la cámara están en todo el resto. En ese sentido no creo haber cambiado desde que discutimos todo esto hace diez años. Todavía creo estar buscando la

luz específica que es típica y expresiva de cada sentimiento y de cada época, y todavía busco la forma muy específica de representar cómo pasa el tiempo: ese pasaje particular y psicológico del tiempo que da a un film su estilo. Quizás se trata de un asunto de *percorso*, de cómo un hombre se mueve a través del tiempo, en el sentido histórico y en el sentido práctico y diario. Eso es lo que mantiene unido a *Tango*, tal como yo lo veo: la retirada de Brando desde sus 48 años hasta ser un adolescente y morir finalmente como un feto. En cierto momento Jean-Pierre, filmando su ida con María, empujando la cámara hacia ella y forzándola a retroceder, le dice: "Avance en reculant!". Avanzar yendo hacia atrás. Ese es exactamente el *percorso* de Brando en el film.

Al principio él es superviril, desesperado pero firme en su desesperación. Mírese cómo hace el amor con la chica en la primera oportunidad. Pero lentamente pierde casi su virilidad. En cierto momento obliga a la chica a sodomizarlo: yendo hacia atrás, ha retrocedido hasta la etapa anal. Digamos, la etapa sádico-anal. Después retrocede aun más y llega a la matriz de París, muriendo con todo París a su alrededor, sus techos, sus antenas de TV, su anonimidad gris. Buena parte de este sentimiento nació durante el rodaje del film, aunque yo habí planeado que el personaje muriera como un embrión, cuando escribimos el libreto. Pero ahora me parece que todo eso surge muy específicamente: que hay un claro punto de partida y una clara llegada a la muerte. Cuando estábamos planeando el film, todo eso estaba solamente en mi inconciente. Mi búsqueda con la cámara me lo clarificó lo irracional se convierte en lúcido.

—En tu libreto, encontré las palabras de la escena en que diserta a la muchacha sobre las estructuras restrictivas de la familia burguesa, pero no menciona que allí tenga un contacto anal con ella mientras está hablando. ¿Por qué agregaste eso en el rodaje?

Me pareció que sería más claro que él acompañara la charla con un sufrimiento directo sobre ella, interpretándole, al usarla, la

violencia de doble faz que le describe. Es una violencia que procura enseñar, la violencia del maestro, el afán destructor contra la idea de la familia. El impulso de ella por ser libre, cuando grita y repite "Libertad, libertad!" es muy real y también doble: ella quiere verse libre de lo que él dice pero también libre de él. Lo que él hace sobre ella es, por tanto, una especie de salvajada didáctica.

—¿Quieres decirme que usa la pervisión con el disfraz de una enseñanza anti-burguesa?

Es un momento de catarsis. El es conciente, pero está asimismo dividido, en ese momento, entre su conciencia y su placer por la pervisión. Se sumerge en la pervisión como catarsis personal, pero también, en parte, porque la pervisión le sirve como una fuga.

—¿Quieres decir una fuga de la impotencia? Porque él, obviamente, no puede vivir nunca de acuerdo a los principios de los que habla. A través del film lo muestras como un hombre que defiende un principio y vive por otro, o por ninguno.

Parcialmente sí, pero asimismo como una fuga del dolor causado por el suicidio de su mujer. Hay muchas formas de superar esa clase de dolor, siendo la pervisión y el sexo las obvias. El sexo es muy cercano a la muerte, como sensación.

—Ciertamente la metáfora que estás sugiriendo parece ubicar el personaje de Brando en una dualidad de motivación. Tu film, especialmente en América, donde tenemos tendencia a igualar la sexualidad con la liberación como tú parece hacerlo, ha sido aclamado como una obra maestra del erotismo. A mí me parece lo opuesto, y la secuencia que estábamos discutiendo, en su tristeza y su desesperación, prueba, más bien, que utilizas el sexo como un símbolo de la imposibilidad de las relaciones.

No he hecho un film erótico, sólo un film sobre el erotismo. En todo caso, no se puede separar la conducta "erótica" del resto de la acción humana. Es casi siempre así: que las cosas son eróticas sólo antes que se desarrollen las relaciones. Los momentos eróticos más fuertes en una relación están siempre al principio, ya que las relaciones nacen de instintos animales. Pero

toda relación sexual está condenada. Está condenada a perder su pureza, su naturaleza animal, el sexo se convierte en un instrumento para decir otras cosas. En el film, Marlon y María tratan de mantener esa pureza evitando la relación psicológica y romántica, no diciéndose recíprocamente quiénes son, etc., pero resulta imposible, porque se desarrollan dependencias de varias clases. Brando trata en vano de defenderse de esa sentimentalidad innata, razón por la cual llega a extremos como rebajarse a sí mismo y a ella, precisamente en el momento en que descubre que el hombre que ella ama es él. Ya sabe, en lo profundo, que abandonará su ficción de hombre fuerte, que se pondrá sus zapatos puntiagudos y su corbata roja y que, tomando champagne, le dirá quién es y accederá a sus ideales burgueses, temiendo que sean, en realidad, más suyos que de ella. Es el último baile de su caótica soledad, su última defensa. Pedirle a ella que se corte las uñas e inserte los dedos en su ano es como pedirle que destruya su virilidad.

—¿Por qué crees que toda relación está condenada?

Toda relación está condenada a cambiar, en todo caso. Quizás pueda mejorar, pero generalmente se deteriora. No puede permanecer igual a sí misma. Por tanto hay siempre una sensación de pérdida. Es este sentido de pérdida el que me hace usar la palabra "condenada" en lugar de decir "destinada".

—¿Así que no crees en la posibilidad de una relación romántica?

Bien, yo mismo soy un romántico cuando digo que las primeras emociones no pueden ser repetidas. Pero no creo que las relaciones puedan desarrollarse en un nivel romántico, porque... bien, porque no hay una razón de que deban hacerlo así: la historia y la realidad no son románticas. Y una relación debe alimentarse de la realidad para poder continuar.

—¿Entonces qué puede desarrollarse entre un hombre y una mujer en un nivel conciente?

No es una pregunta muy cinematográfica... Lo que se puede desarrollar es sólo la posesión,

que apareja la destrucción del objeto amado. Ese es el sadomasoquismo en el centro de la relación y una presencia constante en todas las relaciones. Es un elemento que rara vez puede ser dominado y regulado y que puede encontrar un canal que, en lugar de dañar a la relación, encuentre a sus víctimas afuera: una suerte de masoquismo centrífugo y no centrípeto. Cuando nos arreglamos para canalizar y expresar nuestra agresión fuera de la relación, ésta puede ser salvada. Pero casi siempre trabaja contra nosotros.

—¿Y qué pasa con las otras relaciones humanas menos personales? Tú has cambiado tu énfasis, alejándote de los temas políticos y sociales, y al mismo tiempo convirtiéndote en más contemporáneo. Y sin embargo defiendes a un solo partido político.

En cierto sentido, siento ahora una obligación política más fuerte. Pero pienso más claramente. Creo que mi compromiso político es más maduro, menos ligado a la neurosis personal. Siento que mi presencia es una continuidad histórica, un compromiso cultural. Una presencia modesta, desde luego, pero la percibo en una forma más liberada, probablemente porque estoy también menos frustrado. En un momento yo no podía distinguir entre lo que era racional y profundamente necesario y, por otro lado, en lo que era una coartada, es decir, algo ligado a estructuras neuróticas y a la búsqueda de una conciencia limpia. En cierto sentido, creo, todos los intelectuales europeos hemos vivido durante los últimos años en esa distorsionada dimensión política.

—¿Crees que ha existido una falta de claridad política? Parece que no hemos podido dar a las generaciones recientes una base para juzgar su actual momento político. Parecen más desarraigados de lo que nosotros fuimos.

El problema me interesa enormemente. El film que ahora quiero hacer está vinculado, de hecho, con el redescubrimiento de las raíces. Se llamará *1900* (*Novecento*) y cuenta la historia de dos niños, nacidos en ese año, a poca distancia uno de otro; uno en la casa campesina, otro en la casa del terrateniente, en

Emilia. El film sigue sus vidas a través del siglo, atravesando momentos de la historia italiana. Primero amigos, luego enemigos, con el rico financiando los primeros golpes fascistas y el pobre en el Partido Comunista, navegando a través de todo el período fascista en Italia. Quiero que sea un film sobre la agonía de la cultura de la tierra, la cultura campesina, de una civilización que ha durado miles de años y que prácticamente ha muerto en 50 ó 70 años de "progreso" industrial. Es un film que quiero dedicar a las nuevas generaciones; quiero conducirlos al redescubrimiento de sus raíces reales, que son las del mundo campesino. Quiero llevar la cámara a los maizales, a los pliegues de la tierra durante la irrigación, a la tierra misma. Y en un sentido menos físico, quiero llevarlas a redescubrir ciertos valores populares que nosotros, por razones imperialistas, hemos asfixiado completamente. Es para aquellos que hoy tienen 25 años o menos: o sea para aquellos que sólo conocen ese mundo por la literatura (y ése también es un privilegio, después de todo), para aquellos de las grandes masas que desconocen todo sobre tales valores, que están perfectamente ignorantes sobre sus propias raíces, las que deben estar en algún lado. No creo que unas pocas décadas puedan cancelar generaciones de memoria genética; en nuestro ácido nucleico debe haber un recuerdo de los valores de la tierra. Por lo menos un sedimento! Nadie ha planteado este problema.

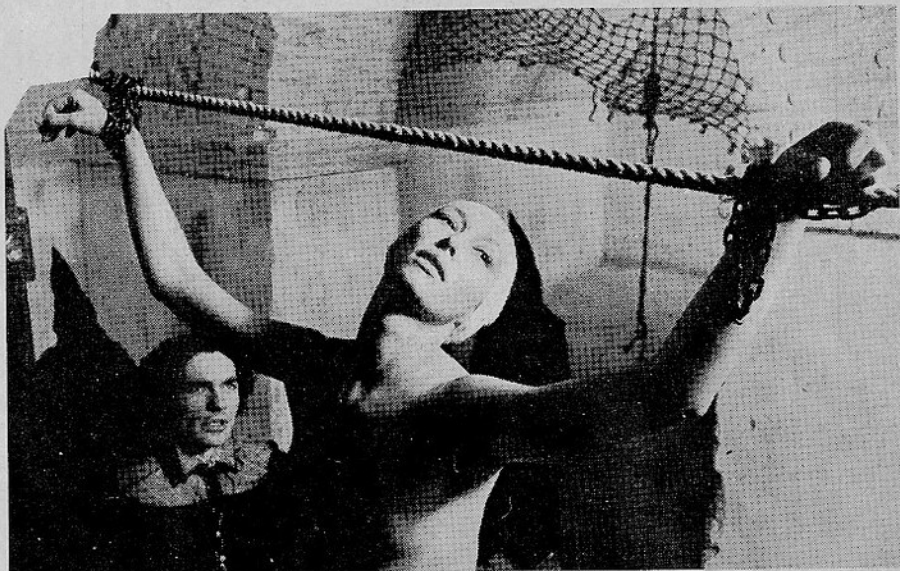
—¿Sientes ahora una mayor claridad, por lo menos por ser capaz de aportar alguna guía a esta generación que estás describiendo?

No, no. No tengo lecciones claras que impartir. Personalmente no veo claro: ni el problema ni la perspectiva. Pero creo que dentro del partido uno obtiene espacio para desarrollar, quizás, una visión más clara.

(Reportaje de Gideon Bachmann. Tomado de *FILM QUARTERLY*, California, ejemplar fechado primavera 1973. Traducción de H.A.T.)

LOS AMORES PROHIBIDOS DE SAN ARCANGELO

LOS AMORES PROHIBIDOS DE SAN ARCANGELO (*Le Monache di Sant' Arcangelo*) En un convento, regentado por la aristocracia española agoniza la Abadesa. Entre las pupilas deberá elegirse la sustituta. El deseo de poder y el dinero desata una lucha interna con caracteres sádicos. Es que la Abadesa obtendría el permiso de explotación de unas minas de oro en el Nuevo Mundo. La película, dirigida por Paolo Dominici fue protagonizada por Luc Merenda, Ornella Muti, Muriel Catala, Martine Brochard, Clade Gravi. Esta producción ítalo-francesa es distribuida por Producciones Imperial.

**GODSPELL**

GODSPELL. Es una producción Lansbury, Duncan, Beruh. Dirigida por David Greene, la película es una interpretación audaz del Evangelio según San Mateo. La danza, la pantomima y el circo se han integrado cinematográficamente en una película original que presenta a un Jesús maestro y amigo que dice sus parábolas en forma musical. Victor Garber, David Haskell, Jerry Sroka, Lynne Thigpen son los principales actores. Distribuye Columbia Pictures.

FILMAR Y VER — Setiembre de 1973

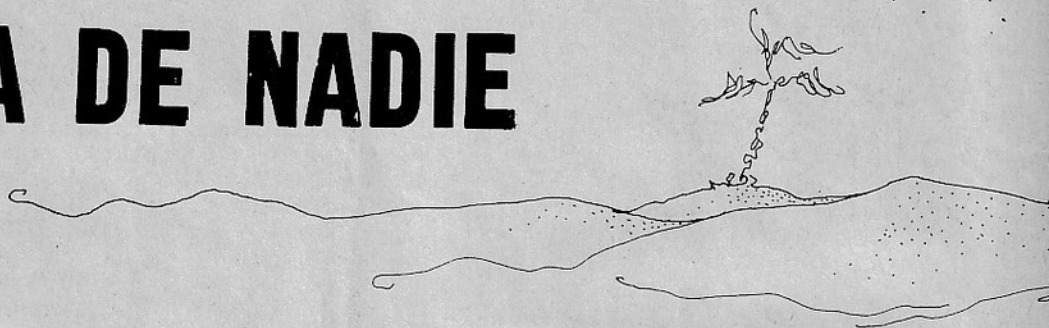
UN NIÑO LLAMADO BAXTER

UN NIÑO LLAMADO BAXTER (*BAXTER*) Basada en la novela de Kin Platt, la película narra la historia de Baxter, un niño que después de la separación de sus padres, totalmente desprotegido de afecto, encontrará el amor a través del contacto con ocasionales amigos. Realizada por Lionel Jeffries, el film fue protagonizado por Patricia Neal, Britt Ekland, Jean Pierre Cassel, y Scott Jacoby en el papel de Baxter. Distribuye Anglemi.



Programas cómicos

UNA TIERRA DE NADIE



D.S.
(Informes: N.K.)

HACE aproximadamente un año, los programas cómicos de la televisión argentina se modernizaron: buscando trepar por la vacilante escala del rating, muchos de ellos se transformaron en "show" al estilo norteamericano. Comenzaron a incluir algunos cuadros musicales que vagamente recordaban a los espectáculos de revistas, a incluir estrellas invitadas; en fin, a cumplir con esa inexorable ley que indica que la clave del éxito es un poco de sexo, un poco de humor, y un poco de política. Tanto da que se trate de producir un noticiero, una telenovela o un programa cómico; cada uno de ellos debe tener un poco de todo. El resultado es un tono televisivo uniforme, frívolo, agresivo, procaz, una tierra de nadie entre la realidad y los sueños: ni tan dura, ni tan compleja como la realidad, ni tan imaginativa, ni tan libre como los sueños.

HUMOR, POR FAVOR

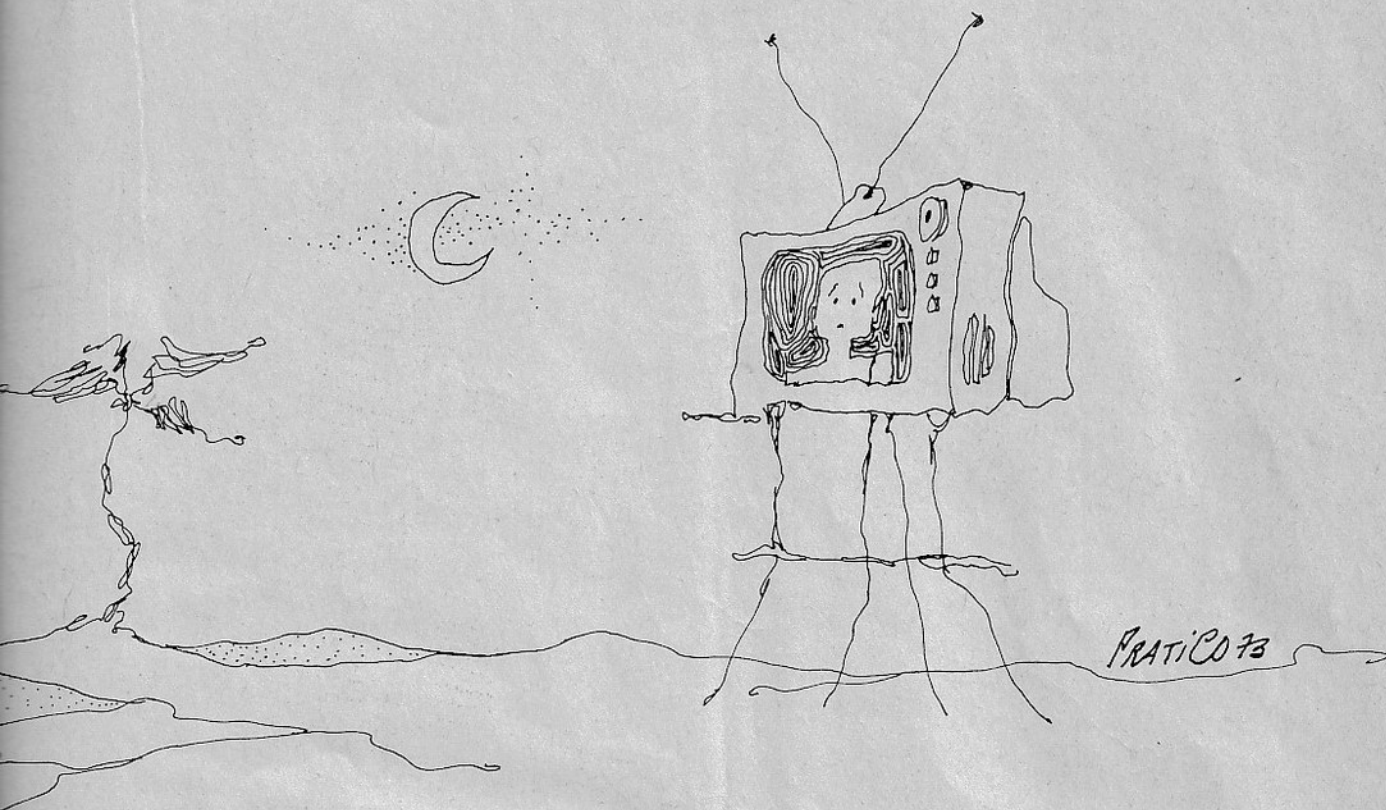
Porcel aparece vestido de gaicho; Diana Maggi es una paisanita minifaldera, con una nariz falsa. Los personajes secundarios, disfrazados de gauchos con

barbas de estopa. Ella trata de conquistarlo, él no se da mucha cuenta; se empujan, se dicen bromas, los otros acotan algo de vez en cuando. Todo parece recordar una representación infantil, si el supuesto tono subido de los chistes no destacara permanentemente que se trata de un programa para adultos. No hay argumento, no hay chistes: apenas algún vulgar doble sentido, y los personajes que se ahogan en risas cada vez que no saben qué decir. Por si cupiera alguna duda de que todo esto es comiquísimo, las risas grabadas remarcan que así es. Porcel es un buen actor, sin dudas. Eso no alcanza para sostener un programa de una hora, ni aún alternando con cuadros musicales que invariablemente culminan con una vedette tendiéndonos sus anhelantes brazos. El mismo esquema se repite en "Porcelandia", en "El chupete" (protagonizada por Olmedo), en "Fresco y Batata", que reúne a ambos. Todo el humor reside en lo grosero, en la exageración, en las desventuras de un tercero. También, presuntamente, en la tipificación de personajes y la invariable repetición de los episodios.

LOS PERSONAJES

Un español, un judío, un italiano; algún carnicero, un mago, un taxista, todos los oficios y las profesiones, las nacionalidades y los personajes más resonantes de otros espectáculos de ficción (Rolando Rivas, el Padrino, Juan Moreira) prestan la materia prima para la construcción de los personajes cómicos. Estos, a su vez, se reparten en dos grandes grupos: los piolas cuya ideología consiste en trabajar lo menos posible ganando lo más posible y en conquistar a todas las mujeres que aparezcan y los idiotas, a costa de los cuales los piolas construyen sus éxitos y sus gracias. Todos los signos que caracterizarían a los modelos, están estereotipados y exagerados en los personajes: un italiano no es tal si no habla en cocoliche, un pintor debe tener un moño y una paleta en la mano. Estos estereotipos son siempre superficiales y deformantes. Un peronista, por ejemplo, no es un hombre que pertenece a un movimiento político, social, histórico, con todas las contradicciones y afectos que esa pertenencia entraña: un peronista es un tipo que sabe al dedillo la vida de Perón. Tal,

FILMAR Y VER — Setiembre de 1973



el personaje de Pedro Lineadura en "La Tuerca", del mismo Maselli que compuso a la lanussista familia Campanelli. La única dureza de Pedro Lineadura está en conocer perfectamente los detalles más absurdos de la vida de su líder; y esta caracterización es toda una caracterización política, ideológica del programa. Allí, todo conflicto social o histórico se reduce a cuestiones abstractas, de detalle, de superficie.

LA HISTORIA, ESA FICCION

Todos los oficios que aparecen están ligados al pequeño comercio o a las profesiones liberales: en ningún caso se trata del moderno trabajo asalariado; ni un metalúrgico, ni una dactilógrafa. Las mujeres, por supuesto, o son amas de casa, o sirvientas, o vedettes: nunca una secretaria, jamás una obrera textil. Así, todas las relaciones y conflictos pertenecen al área de las conquistas sexuales, de la "avivada" bien o mal resuelta: la realidad es tabú en los programas cómicos.

Esto se hace particularmente grave en los programas que expresamente intentan reflejarla. Los datos de la realidad se

resuelven en chistes superficiales, en salidas por la tangente, como en "Telecómicos", o en una mistificación más cuidadosa, como en "Polémica en el bar".

Este último programa, elaborado según ideas de los hermanos Sofovich, enfrenta a cinco personajes típicos en un bar, donde discuten temas de actualidad. Los arquetipos son: un intelectual, un ejecutivo, un hombre de clase media que solo se preocupa por el fútbol, un pseudo-funcionario que siempre se declara enterado de todo y relacionado con todos y nunca lo está, y Minguito, un tipo de clase baja. En la conformación de este último se denota agudamente la concepción reaccionaria del programa: Minguito, el pobre, no es un obrero sino un vago. Vago, bruto y peronista: y él ocupa el lugar del arquetipo de la clase obrera para los Sofovich.

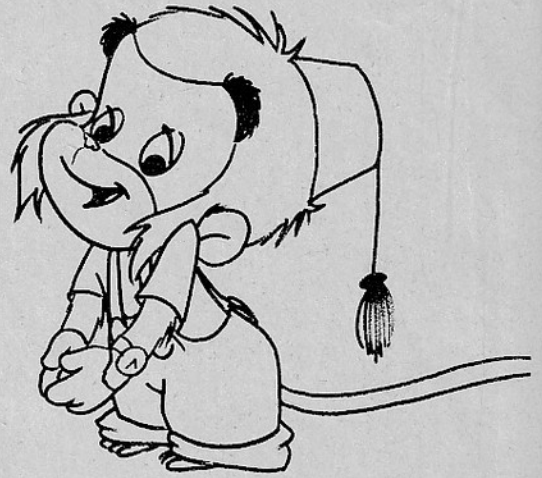
En cuanto a los demás, ninguno tiene una ocupación definida; los conflictos que tratan no aparecen en la discusión a partir de problemas que viven y en los que participan, sino simplemente a partir de la voluntad de discutirlos. La realidad no es una totalidad abarcante, que los comprometa personalmente: es

simplemente un tema de conversación. A partir de allí, la inmovilidad; se discute, se bromea, se termina siempre en una pelea que finaliza con la intervención del gallego dueño del bar que dice algunas palabras pacificadoras. Al programa siguiente, la polémica volverá a empezar. Polémica infinita, siempre igual a sí misma, porque los personajes no cambian, ni pueden hacerlo, porque la historia y la política jamás los comprometen. Así, la ficción toma temas de la realidad, sólo para mistificarla, resolverla en una polémica abstracta y sin desarrollo. De la realidad, todo menos su dialéctica.

En los demás programas es notable el mismo fenómeno: no solo se repiten los personajes, sino hasta sketches enteros que son invariables. Para un hipotético público que hace todas las semanas lo mismo, un programa donde los mismos chistes, las mismas situaciones reaparecen semana tras semana.

Sin embargo, la historia existe, las masas existen, con toda su capacidad de rebelión: aunque algunos quieran enchufarle un chupete, para que no grite, no lllore, no moleste.

CUANDO EL MONO DA LAS 10



Hace una veintena de días, un nuevo personaje apareció en la pantalla de los televisores porteños para indicarles, a los más pequeños, que había llegado la hora de irse a dormir. Desde entonces y a pesar del poco tiempo transcurrido desde su "debut" el Mono Relojero se está convirtiendo en favorito de los niños.

Los "padres" del Mono son los conocidos publicitarios, expertos en dibujos animados, Carlos Alberto Noceti y Manuel Víctor Sabella Rosa que, desde hace diez años, están en la profesión.

"Elegimos este personaje porque consideramos que era ideal para señalar que el día de los chicos se había terminado" explica Sabella Rosa. "Por eso la música la hicimos como canción de cuna, pues pensamos que debíamos prepararlos para ir a dormir y no des-

pabilarlos más", agrega.

La respuesta fue de aceptación inmediata y los creadores se muestran muy orgullosos por el impacto logrado.

"En realidad, tanto el dibujo como la música no nos dieron mucho trabajo porque en un mes lo teníamos listo" comenta Noceti. "Lo peor fue cuando tuvimos que elegir la voz".

Como ellos tenían "in mente" la tonalidad vocal del arrullador personaje, la búsqueda fue bastante ardua hasta que, por fin, Paqui Balaguer dió en la tecla, aunque "terminó con la garganta inflamada por tanto esfuerzo", dice Sabella Rosa.

Pero la compensación llegó rápidamente ya que tres grabadoras se interesaron por el tema musical y en estos días saldrá el simple que servirá de anticipo al long-play que aparecerá a

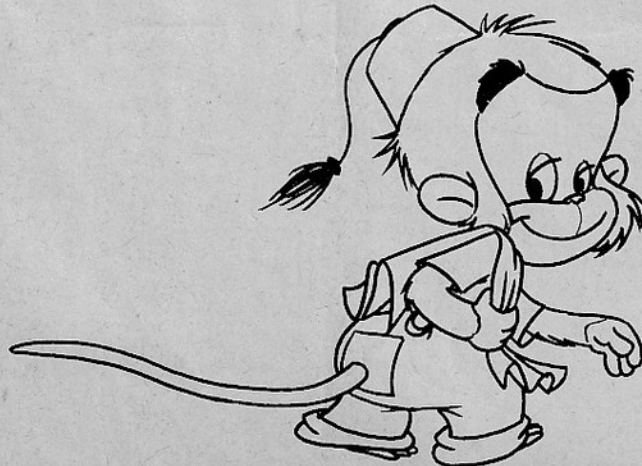
fin de año con las canciones del Mono Relojero.

Claro que lo más conmovedor está, justamente, en la reacción de los chicos.

"El otro día fui al cumpleaños de mi sobrino y los amiguitos me volvieron loco, preguntándome si el mono vivía conmigo y cómo era", suspira Noceti. "Para no desilusionarlos les dije que sólo lo llamábamos cuando tenía que filmar o cantar. Lo que no saben es que muchas veces, para sacar los movimientos, tuve que adoptar poses frente al espejo para después transportarlas al mono", sonríe.

Evidentemente, el relojero tiene todas las condiciones para alcanzar un lugar de predilección dentro del gusto del público infantil y, posiblemente, se convierta en la nueva "estrellita" de los cortos animados.

I. P.



LOS CORTOS PUBLICITARIOS

Concepto y opiniones de sus realizadores

Los argentinos con televisor y los que concurren a los cines, tienen —casi siempre sin saberlo— un contacto frecuente con conocidos realizadores de largometraje, a través de los cortos comerciales que exhiben las tandas publicitarias. Muchos de ellos tienen uno o más largos estrenados en su haber y mientras esperan aumentar esos títulos, siguen produciendo comerciales. Existen también realizadores de films publicitarios sin largometrajes en su curriculum, pero quien más quien menos, todos aspiran a dirigir obras cinematográficas de largo aliento.

La Cámara del Film Publicitario, por su parte, sostiene en una declaración fechada en junio de este año que "ha mantenido viva la actividad cinematográfica argentina en forma constante, absorbiendo elementos humanos y técnicos del cine de largometraje en sus largos períodos de crisis"; en otro párrafo asevera que han sido y son "verdadera escuela de cine que hizo y hace en nuestra actividad sus primeras armas, para luego desarrollarse con mucha más idoneidad en otros niveles de la industria".

Filmar y Ver, alerta a las diversas manifestaciones del cine, indaga el pensamiento y la obra notable y notorios directores de films publicitarios.

AUTOBIOGRAFIAS ESENCIALES

BRIAN WELSH: "A los doce años quise ser cura, pero pronto descubrí que nunca hubo un papa escosés, y desistí. Fue mi primer contacto con el teatro ritual. Luego estudié actuación con Joan Littlewood (autora de *iOh*,



Brian Welsh

que bella guerra!), fui asistente de dirección de la Royal Shakespeare Company. Después hice papas fritas en España y tuve mi primer contacto con el cine a través de una productora de films publicitarios. En Roma, actué en *Candy*. Volví a Inglaterra, donde era muy difícil entrar al cine. Vine a Argentina esperando encontrar una Bananas' republic o el clima de *Viva María*. Nada que ver, por supuesto. Viví en el campo y cuando vine a Buenos Aires, recordando unos cortos publicitarios que me habían impresionado, busqué a su autor que era Luis Puenzo. Trabajé con él dos años, largué y puse mi propia productora".

ALBERTO FISCHERMAN: "Sin haber estudiado cine, hice mi primer corto en 1960, *Curso preliminar*, para la Facultad de Arquitectura. Con un

subsidio del Instituto realicé mi segundo corto: "*Quema*". Estudié dirección de actores con Gené. Gracias a otro subsidio (por *Quema*), con Humberto Ríos y Solanas decidimos hacer un largo con continuidad argumental e ideológica. No alcanzó la plata ni el tiempo y quedaron tres cortos guardados en celoso secreto. Entretanto fui camarógrafo de TV, y estuve tres meses en Telenoche. Realicé mis primeros cortos publicitarios para la productora de Solanas. En 1965, con Fernando Arce fundamos *Top Level*, productora de comerciales que se ocupó del lanzamiento del Falcon y del Fairlane, que empezó con los expertos de Crespi y que, sobre todo, filmó *Para Elisa*, un corto de Robert Brown censurado. En el 68 filmé *The players vs ángeles caídos*, inaugurando la categoría de "salas especiales", trabajando con el sindicato y pagando a todos los actores".

JUAN JOSE JUSID: "A los 8 años ya hacía títeres como profesional. Más adelante, hice cursos de teatro y de cine. Saqué infinidad de fotos como fotógrafo. Estuve cuatro años en la Facultad de Letras. Formé una productora de films publicitarios, era la época de la campaña de Illia y nos contrataron. Estudié dirección de actores con Gandolfo y Oscar Fessler. En el 67 filmé "*Tute Cabrero*", con gente nueva y en cooperativa. Fui a Pesaro en el 68, cuando se premió "*La hora de los hornos*". Volví a la publicidad. En el 71 produje y realicé "*La fidelidad*", una experiencia más dolorosa, que significó un lastre económico. Creo que fue una frustración artística, los logros estuvieron lejos de lo que yo quería. Fue mi primer contacto real con la industria, saber qué son los controles, las medias. Me zambullí nuevamente en la publicidad, amplié mi empresa y logramos una serie de cortos que se comentaron: "*Crespi camioneros*", "*Que todo sea Real*", testimoniales de "*Gillette*". Este año obtuvimos un León de Plata en Cannes con el comercial "*Don Caracoleone*", y una Cruz de Plata de Esquí para "*Escarpines*".

HORACIO CASARES: "Hice periodismo técnico, automovilístico, en el diario El Mundo, y en las revistas *Vea*

y Lea, Autoclub, Automundo. En 1963 hice corto de capacitación para Shell e INTA. En el 69 instalé mi productora de comerciales realizando "Brava" con caballo, "Fairlaine", "Sandalias", "Brava Tren", "Tormenta", "Incendio", "Soufflair Papirola", entre otros muchos films publicitarios".

NESTOR PATERNOSTRO: "Mi flechazo con el cine ocurrió siendo un chico, cuando hice de extra como monaguillo para el film de Borcosque "La muerte está mintiendo". Para ese entonces, ya hacía teatro en el colegio. Como tenía que llevar un título a casa, estudié bioquímica y farmacia. El título no llegó nunca. A los 19, empecé con el cine publicitario. Era el apogeo de los locutores, Pinky, etc. Puse mi productora asociado con Catú. En el 61 hice "Horno de ladrillos", un corto que trajo una chorrera de premios de todas partes. Fue al festival de Tours gracias a que no había que doblarlo, puesto que había utilizado solo ruidos y música. Compramos después un libro, "Donde haya Dios", de Alberto Rodríguez, hijo. Nos largábamos a la aventura de hacer una película independiente, al margen de todo. Ibamos a hacerla con sonido directo y con subtítulos en castellano. Levantamos un pueblo en medio del desierto, en Mendoza. El tema era la sequía y los espantosos problemas que creaba en la zona. Llovió tanto que el agua se llevó los decorados y hubo que volver a la publicidad. En el 66 hice "La difunta Correa", documental de un Viernes Santo. Según la gente que manejaba las cosas en ese momento, "no reflejaba el ser nacional" y no pudo ir a festivales. Vuelta a la publicidad. En el 68, hice "Mosaico", estrenada en el 70, que significa el fin de mi productora independiente. En el 71 realicé "Paula contra la mitad más uno". Este año entré a trabajar con Smith Producciones".

MARTIN LOBO: "Fui dibujante de historietas, actividad muy pariente del cine. Ahora dibujo los encuadres. Fui también bocetista de de Luca, director de arte en Agens, director creativo en New Look y en McCann Erickson, donde realicé guiones. En 1970 ingresé al cine publicitario como realizador. "YPF Motorcito" y "Jockey Casamiento", son de lo mejorcito que hice. Desde el año pasado estoy en Equipo Latino y, entre otras cosas, realizamos los cortos de Sedal, "Melena" para Molinos, "Hospital" y "Tren" para Kellogs y las publicidades de Bogart y Astaire para el lanzamiento de Lucky".



Juan José Jusid: Don Caracoleone

SER O NO SER... CINE

"Todo arte puede ser dividido en agitativo y propagandístico. El cine publicitario es agitativo. Según Lenin, lo propagandístico es muchas ideas al servicio de pocas personas. Por lo tanto, *Players vs ángeles caídos* es propagandística. Lo importante es saber al servicio de quién está el cine publicitario, puesto que toda sociedad necesita estas dos formas de trabajo sobre las masas y sobre las vanguardias. Tanto General Motors como Cuba castrista necesitan de los cines agitativo y propagandístico", declara **Alberto Fischerman** cuando se le requiere su opinión sobre el cine publicitario. **Horacio Casares** encuentra que "es un arte muy condicionado por tiempo, objetivos de mercado, presencia del producto. En muy pocos casos, los resultados responden a la esencia del cine. Por mi parte, busco transmitir belleza, componer con exhuberancia, para que en cada visión se redescubra el film". El dulce aroma del éxito (premios, suceso de público, exceso de trabajo no parece empañar la objetividad de **Juan José Jusid**: "En un cine interesado, atenido a una serie de normas específicas. Yo estoy tratando de contar historias con gente real, con tiempo real y situaciones cotidianas". **Néstor Paternostro** es contundente: "Obedece a un sistema con el que estoy en desacuerdo. Quisiera hacer films sobre cómo radicar el mal de chagas o cómo prevenir la diarrea estival. Y hacerlo bien. En este tipo de cine, hay que ver qué se trata de vender y a quién". **Martín Lobo** coincide con Casares, aunque puntualiza: "Es una artesanía, está muy limitado para ser arte". **Brian Welsh** se define: "Es un cine estilizado adaptado al lenguaje de los sueños. Los comerciales del tercer mundo se caracterizan porque, en general, la gente se desenvuelve

como si estuviera en EE.UU., no aquí. Y en algunos casos logra que la realidad imite a la publicidad: hace un tiempo, en una playa, pude ver como un padre y sus chicos en un Dodge 1500, corrían sobre el borde del mar, introduciendo el coche en el agua y salpicando igualito que en muchos comerciales".

LARGOMETRAJES PARA TODOS

Alberto Fischerman prepara activamente la realización de tres largos: *Sitrac-Sitram*, sobre la experiencia sindical más combativa de la clase obrera en Argentina, cuya filmación ya comenzó; "La pornografía", para mostrar cómo el imperialismo mata la posibilidad de amar, y "La muerte del general traidor", sobre el asesinato de Urquiza. "El cine necesita de una secuencia; la industria no se hace con un film sino con varios. Está en mis planes mediatos filmar un largo, pienso que los peldaños se suben de a uno", informa Horacio Casares. Juan José Jusid empezará a filmar a fin de año: "Estamos terminando el libro con Vialex. Se llama "Sacate la mano de ahí". Arranca en el 52 y concluye en el 60. Empieza narrando el debut sexual de varios adolescentes. Tendrá un carácter marcadamente nostálgico". Néstor Paternostro espera dar los toques finales a "¿Qué hago yo con todas estas mujeres?", la crisis de un hombre de 30 que recuerda las mujeres que lo marcaron. Martín Lobo no se apura y espera el momento de hacer un film cómico, mientras Brian Welsh —a quien le gustaría hacer a Dalmiro Sáenz— intentará primero ser asistente en algunos films de largometraje: "Quiero encontrar un libro que me permita ser honesto y sincero".

M.S.

los cortometrajistas

ARTE Y REVOLUCION A TODO PULMON

POR muchas razones, los cortos metrajes no son exhibidos en el circuito comercial. Entre ellas, la más poderosa es el déficit que los exhibidores acusan con su proyección. Es que incluir un corto —que dura aproximadamente 15 minutos— obligaría a suprimir una sección diaria de exhibición, lo cual se traduce en una pérdida de millones de pesos mensuales, un lujo asiático para cualquiera que haya decidido abrazar el negocio del cine.

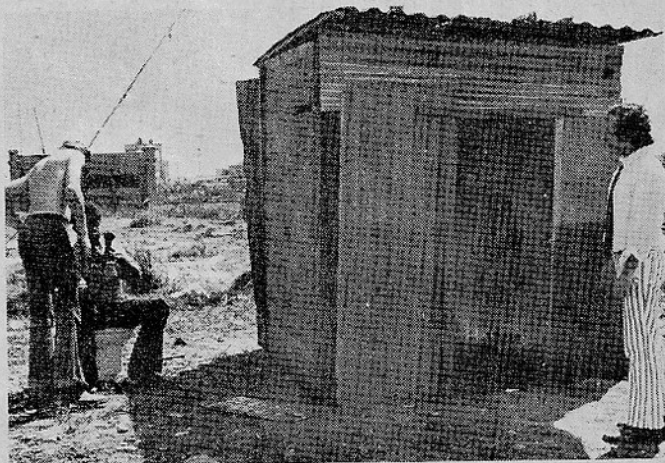
Mientras tanto, la tosudez de muchos pone a buen resguardo toda iniciativa joven: "Es que un corto es una forma de trabajar políticamente en un cine latinoamericano y revolucionario que ayude al proceso de socialización en nuestro país." La afirmación parte de Adrián Goizueta, uno de los integrantes del grupo Arte y Revolución. "Jacinto Menchaca, finado" es el más fiel exponente del trabajo del equipo, que se integró con egresados de la Escuela de Capacitación Cinematográfica, dependiente de la municipalidad de Avellaneda. "Jacinto..." costó un millón de pesos (producto de un premio que la misma escuela les otorgara por "el guión más importante") se filmó en blanco y negro y es una crítica a las instituciones oficiales y el manejo burocrático de las mismas. Mientras un obrero agoniza en un hospital municipal, sus familiares son extorsionados por un "lechuza". El resultado es una odisea absurda, un deambular con el muerto desde la provincia hacia la capital con un sínfin de *accidentes* por el camino. Un mismo personaje, que se aparece en forma de policía, de inspector, etc. imposibilita la llegada del muerto a destino. Los altibajos se justifican con una supuesta revolución en gestación, y los impedimentos son provocados por ella.

Carlos Lunghi, Adrián Goizueta, Susana Fevrier, Argelia Amoedo, Néstor Rovegno y Graciela Artieda, integrantes todos del grupo Arte y Revolución preparan ahora un documental. ¿El tema? El 25 de mayo y los sucesos de Ezeiza. Para subsistir, aportan cada uno 5 mil pesos viejos mensualmente. Una buena forma de organizar las futuras producciones.

N. M.

FILMAR Y VER — Setiembre de 1973

Los recursos son elementales. El grupo Arte y Revolución cree, de todos modos, en el cine.



"Jacinto Menchaca, finado"; lo más representativo del grupo.



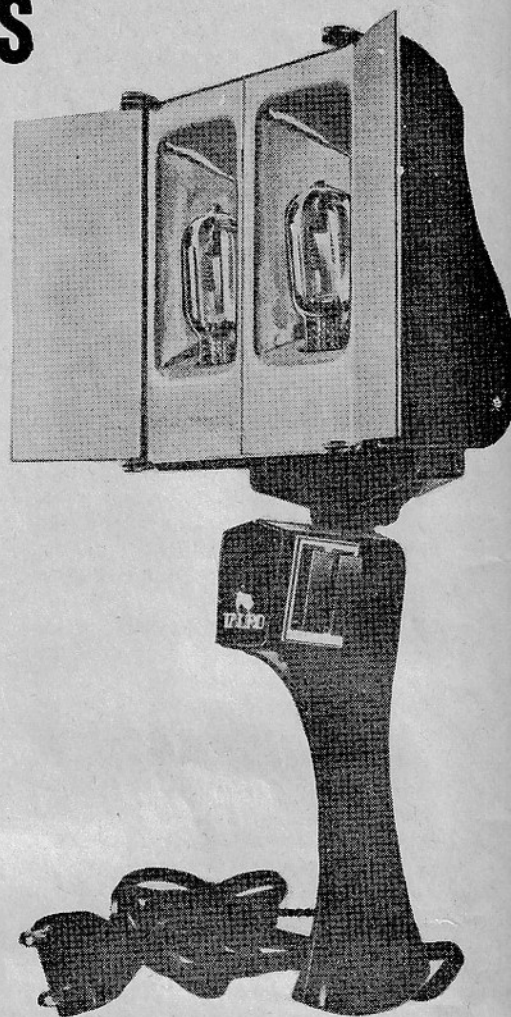
Toda la libertad del mundo para filmar. ¿Y la difusión?



MATERIALES Y SERVICIOS

ILUMINACION

El iluminador TAURO Lux fue seguramente proyectado para utilizarse en las filmaciones y trabajos fotográficos no profesionales. Sin embargo, el acierto de su diseño y buena fabricación permiten intentar trabajos de mayor empeño que requieren normalmente equipos de mayor volumen y costo. En su aplicación más directa se acopla, al rebatir la empuñadura, a la misma filmadora (Super 8 mm, generalmente); en filmaciones testimoniales y documentales (16 mm y 35 mm) en línea directa de cámara —como luz de “relleno”— o como fuente de luz “fundamental”, convencionalmente a 45°. El equipo consta —alternativamente— de una, dos o tres unidades de iluminación, con viseras laterales, cavidad reflectora, interruptor y fusible de protección individuales. Usa lámpara halógena (OSRAM 220 Volts, 1000 W, 3.200 °K. y 25 horas de duración). Dadas sus características constructivas se le puede incorporar a un filtro (velo de lana de vidrio, por la alta temperatura de la fuente, por ejemplo) en el borde exterior de sus viseras y eventualmente, en exteriores de bajo nivel de iluminación y en colores, adecuado filtro de conversión (Servicine) como fuente de iluminación de “relleno” en primeros planos. Una adecuación muy importante sería la proporcionada por “cuarzos” de bajo voltaje (12 Volts) para su empleo en filmaciones en el interior de un automóvil en movimiento, conectando el o los elementos de iluminación directamente a la batería del coche, cuya carga debiera reponer durante su utilización el propio dínamo del rodado. Un nuevo modelo incluye un sistema de mejor fijación posicional de la cabeza respecto a la empuñadura y un material de más efectiva reflectancia para la pantalla de la unidad. Tauro Lux se exporta a Alemania, Brasil, N. Zelandia, EE.UU. (Fabrica y distribuye SALVIANI SA, Paraná 326, Buenos Aires).



ILUMINADOR TAURO LUX

reparaciones

Cámaras
fotográficas

Filmadoras

Proyectores

Fotómetros

Toda marca y modelo

Diez - Valderrama

CARLOS PELLEGRINI 27

2° piso D — 37-3250

CAMARA INSONORA 16 mm BEAULIEU "NEWS 16"

El 16 mm es hoy un paso no solamente profesional sino que en muchas oportunidades *el paso* obligado, inclusive para incorporarse como parte —o en su totalidad— por ampliación, a films 35 mm; a tal punto el nivel técnico alcanzado puede resultar óptimo que su origen como paso reducido resulta no fácil de señalar, aún para el prevenido ojo especializado. Los adelantos de la mecánica, la óptica y los materiales sensibles en cámaras como así mismo, las técnicas de ampliación y

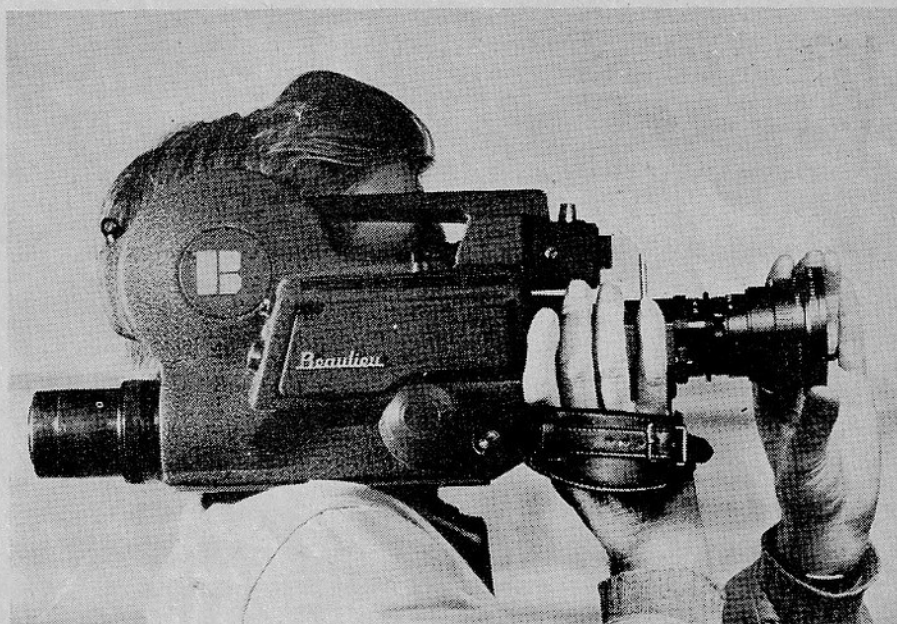
procesado en laboratorio permiten incluir secuencias enteras 16 mm (frecuentemente hasta un tercio del total) en films 35 mm profesionales.

BEAULIEU, de larga experiencia en 8 y 16 mm, se suma con el presente modelo "NEWS 16" a la última generación de nuevos diseños. La cámara, de notable bajo costo comparativo, resume experiencias y necesidades observadas desde hace ya largo tiempo en la materia. Aun cuando puede usarse en trípode convencional su forma y la

FILMAR Y VER — Setiembre de 1973



Cámara de 16 mm BEAULIEU "NEWS 16": La amplia versatilidad de esta cámara permite un cómodo manejo sobre el hombro del operador, pudiendo inclusive filmar de espaldas gracias al visor giratorio de 180°.



distribución de su peso (7,260 kg.) la adecúan al eficiente manejo sobre el hombro del operador pudiendo utilizarse, en la necesidad, con la sola mano derecha que calza en forma anatómica en su empuñadura: el índice se aplica al pulsante de marcha mientras que el medio y el anular al comando por botonera del zoom eléctrico (Angénieux 12/120 mm ó 9.5/57 mm) con velocidad regulable entre 3 y 25 seg. para todo el recorrido. La mano izquierda queda libre para la puesta a foco, sostener el micrófono o... apartar los curiosos. La fuente de alimentación eléctrica para el zoom, tracción de la película, fotómetro incorporado (Cd. S.), mecanismos automáticos está incorporada al mismo cuerpo de la cámara; carga en chasis coaxil 60 m. de película y una señal luminosa en el visor avisa cuando quedan en la cámara los últimos cinco metros. El visor reflex incluye corrector de ± 5 dioptrías, tiene una ampliación $\times 22$ y

consta de señal de "correcta exposición" (de acuerdo a la sensibilidad programada) y retícula central para el mejor encuadre por el eje en avance del zoom. Tanto el zoom como el fotómetro automático (Reglomatic con servo motor para el diafragma del objetivo), son, inclusive, de manejo manual. El visor giratorio (180°) con visión correcta en todas las posiciones permite el rodaje en las actitudes más inusitadas (de espaldas, por ejemplo) permitiendo salvar el rodaje aun en las situaciones más comprometidas de la filmación documental o del reportaje. Puede inscribir, en una de sus versiones, sonido magnético en banda incorporada, comandar con o sin cable, a 24 ó 25 cuadros por segundo una *señal piloto* a un grabador adecuado a cinta magnética lisa con absoluto sincronismo.

Dado que siempre la manera más precisa de poner a foco la imagen es con el objetivo totalmente abier-

to y, en el zoom, a su focal máxima, un dispositivo eléctrico cumple con rapidez este requerimiento: el fotómetro incorporado volverá inmediatamente a "colocar" el diafragma requerido. Las escalas están a la vista del ojo izquierdo; dado el bajo nivel de ruido una luz piloto (con interruptor) —que se corta automáticamente al faltar los últimos cinco metros— indica que la cámara está en funcionamiento.

Dispone de accesorios para cada necesidad: parasol a fuelle para ópticas finjas, porta filtros, motor velocidad variable (entre 12 y 40 cuadros por seg.), etc.

El diseño y los mecanismos implementados en la Beaulieu "News 16" habrán de permitir —según la aspiración de su constructor Marcel Beaulieu— a los usuarios "concentrarse por entero a lo esencial de su trabajo: búsqueda de planos y elección de imágenes". (Importador, A. Rubio, 25 de Mayo 786, Buenos Aires).

ESTACIONAMIENTO GRATUITO
CANGALLO 1955

Mecánica Fotográfica de Precisión



C. de los Pozos 33 (Subsuelo)
Tel. 48-6835

DIEZ CALVO S.R.L.

NUEVA DIRECCION
Y ATENCION
AL PUBLICO

Cangallo 1938 — 46-1503
Horario: 8 a 18.30

Conjuntamente con la publicada en el número anterior, esta nota forma parte de una introducción a la técnica de la fotografía cinematográfica. Una introducción que se hace imprescindible ideológicamente para la comprensión didáctica de la materia.

Para lograr una mayor extensión universal los medios de comunicación de masas claudican las particularidades regionales y nacionales. E. Morin caracteriza al cine por su tendencia a un lenguaje *homogeneizado* (ambiguo) en la comunicación de contenidos *sincreticos* (mezclados): en un film de aventuras habrá amor y humorismo, en un film de amor, aventura y humor y en un film de humor, amor y aventura. Su universalismo derriba oposiciones y fronteras por la adopción de comunes denominadores excentos de particularidades irritantes debidas a raza, religión, clase social, etc. Este cuadro se completa mediante el doblaje "neuro" para films y series de TV destinados a países hispanoparlantes de América Latina, Filipinas y la misma España que habrá de eludir en el lenguaje coloquial el característico uso del *vos, tú y usted* de profundas connotaciones emotivas y sociales en el uso del idioma.

La infiltración de los medios queda facilitada por su apariencia banal e intrascendente: siendo como son exponentes de una ideología procuran no asumir ni siquiera las formas de la propaganda. Cuando el tema es político, en cambio, el conflicto no se derime casi nunca en los términos del planteo aparente, sino en una abstracta sociedad de "buenos" y "malos" o con soluciones esotéricas que mágicamente resguardan lo bueno y positivo. De esta manera, los medios de comunicación de masas, en el contexto vigente, comportan un sistema de representaciones y formas de conocimiento de la

TECNICA Y MEDIOS DE

realidad que favorecen la dominación, es decir que en mérito a los intereses del ámbito en que tienen origen y al proyecto de escala de sus realizaciones implican la dependencia.

Estos productos audiovisuales se imponen al espectador —ya lo señalamos en el artículo anterior— en forma absoluta y preferentemente por vía emocional, en condiciones tales (penumbra en la sala de proyección, gigantismo de la imagen, alto volumen del sonido, etc.) que el comentario siquiera fugaz con el contertulio es ocasional e intrascendente. Estas condiciones son propicias al desencadenamiento casi inconciente de una mecánica psíquica de naturaleza onírica: identificación con el héroe, compresión del tiempo y del espacio, superación de la realidad, evasión en fin, que configura la condición mítica del cine. Este proceso de identificación con el héroe y la superación mágica de los límites de la realidad también se daba, por ejemplo, en la novela de caballería, con la notable diferencia que hace al "desprevenido" lector: el libro tiende a crear una relación libre y voluntaria con el lector, quien llegado el momento puede volver la página, dejar de leer, reflexionar y por último cerrar el libro. El medio audiovisual en su típica modalidad corriente actúa por vía de la seducción sensible, insistimos, y amparado en el escaso soporte conceptual de la imagen transfiere al espectador su contrabando ideológico.

La televisión pauta relaciones aún de mayor tensión: la *inmediatez* —componente esencial de los medios de comunicación de masas— es aquí hegemónica ejerciendo en el tele espectador en forma incesante su conocida fórmula *expectativa-logros*, al crear la permanente apetencia —nunca satisfecha, naturalmente— por los valores de

una ideal sociedad de consumo que exalta mediante sus anuncios y publicitarios, fundamentalmente. La coersión se perfecciona por las circunstancias en que se recibe el mensaje, en la intimidad del hogar, luego de agotadoras horas de trabajo o en el tiempo de reposo semanal cuando la prevención crítica es normalmente menor. Estadísticamente una gran mayoría de niños y jóvenes adolescentes totalizan una mayor cantidad de horas frente al televisor que las que permanecen en escuelas y colegios o al tiempo que destinan a las tareas de educación y ejercicios deportivos. T. Adorno sostiene que las consecuencias distorsionantes de la televisión no son susceptibles de detectarse mediante las corrientes técnicas de encuestas sino que dada su proyección en el inconciente requerirían la práctica de complejos métodos psicoanalíticos.

Ante estas evidencias la vaga afirmación —por lo demás nunca demostrada ni probada— que los medios audiovisuales desarrollarían nuevas formas de percepción y comprensión de la realidad al actuar sobre la sensibilidad y la inteligencia del espectador nos parece de alcance muy limitado, máxime por el condicionante de origen de estos materiales: allí donde se da la cultura de masas suelen desaparecer, contradictoriamente, las formas más ricas de la cultura popular y nacional.

Estos medios de comunicación —por esto llamados también justificadamente de *incomunicación*— revierten el principio que una obra de arte (en realidad de esto se trata) es legítimamente más universal en la medida que profundizando en lo propio resulta original. La *inmediatez* acorta el esfuerzo de la imaginación (la excluye, inclusive) mediante la contundencia de la imagen concreta, en un lenguaje que

PERFOVISION

35 mm - 16 mm

H. I. VALENZUELA

TIMOTE 3492

R. DE ESCALADA - Pcia. de BUENOS AIRES

R. ARGENTINA

MUNICACION DE MASAS

rehusa la originalidad en la representación de un objeto carente de aquellas connotaciones profundas que lo identifican con los demás. Lerner analiza el valor del esfuerzo como componente coherente de la conducta tanto en el aprendizaje de las letras y las cuatro operaciones fundamentales (suma, resta, multiplicación y división) —propias de la escuela de alfabetización— como en la posterior realización individual y en las relaciones sociales del hombre. La *expectativa* se identifica en los medios audiovisuales de consumo masivo, sin intermediaciones, en forma compulsiva y alucinante en *logros* tan estériles como inalcanzables, en una sucesión constantemente renovada —diferente pero siempre monótonamente igual a sí misma— en la inmediatez voraz de los medios.

¿Puede entonces asombrarnos las previsibles consecuencias humanas —individuales y sociales— en la frustración de un perfil propio, alienación y colonización cultural que estos medios en su conjunto —por su estructura y la del mismo producto estético que elaboran— privilegian en beneficio de sus exclusivos intereses?

TECNICA Y CINE

En líneas fundamentales las técnicas cinematográficas se ajustaron sumisamente a los requerimientos de las grandes industrias productoras y que configuran el panorama antes señalado. Desarrolladas en el recinto de las empresas forman parte de su patrimonio: la aureola de artisticidad (alentada por los propietarios de esas empresas monopólicas) procuró confinarlas, aun en etapas avanzadas del desarrollo tecnológico, a manejos artesanales y exclusivos, procurando ambiguamente atribuir méritos artísticos —es decir, propios, intransferibles, puesto que son privilegio del talento individual— a lo que frecuentemente era (es) la incorporación, meramente técnica (*receptorio* interno, mediante) de un adelanto respecto a etapas anteriores. Equívocamente, en cambio, se proclamaba como conquista de la técnica las dimensiones faraónicas en escenarios de "escala reducida", fruto del perfeccionismo proligista de pacientes artesanos.

La industria, en general, protege sus

procedimientos de fabricación mediante patentes —a veces producto de la propia investigación en la materia— pero también por el manejo de una controlada información interna: muchos pueden, en todo caso, saber *cómo* se hace algo, pero generalmente pocos, los menos, además *por qué* se lo hace como lo indica la "receta".

El cine, arte-industria se privilegia en el sentido del *secreto* de fabricación gracias a la naturaleza dual que hemos señalado; se desarrolla y consolida, además, en los países centrales en la etapa de las grandes concentraciones de capital y de expansión competitiva en los mercados internacionales. Esta es otra de las razones que hacen al generalizado prejuicio de inabarcable complejidad de las técnicas cinematográficas —y la consecuente excepcionalidad de quienes las manejan— en especial las referidas a la imagen.

Esta industria conferirá lógicamente, al arte cinematográfico los beneficios de la clásica división del trabajo productivo, haciéndose además, artificialmente cara, con la finalidad de mantener —en la medida del mayor beneficio— la exclusividad de la producción. Ambas, la división del trabajo y la alta retribución generarán las formas de conciencia adecuadas a la perpetuación del sistema.

Los sindicatos cinematográficos —de fuerte presión gremial y en una estructura rígidamente escalonada por *aptitudes* alcanzadas en el escalafón— al amparar el trabajo de la cúspide profesional para así, por su nivel de calidad, supuestamente garantizar el salario de las bases, completan un régimen de prestaciones condicionadas y arbitrariamente excluyentes. Se originan verdaderas dinastías en los órdenes técnicos que constituyen el reaseguro del modo de producción y sin por esto discutir legítimos valores individuales.

Sin embargo, la eficiencia técnica en el orden de la fotografía cinematográfica quedará relegada a la sola experiencia constante con los materiales —consecuencia de una incesante producción concentrada en los países centrales a expensas de otros reducidos a ser consumidores pasivos— y a métodos tan rudimentarios y onerosos como el de *prueba y error*.

La sólida formación técnica será, salvo excepciones, ajena a los cuadros,

inclusive a aquellos reputados como los más capaces; el carácter puramente pragmático —y circunscripto rigurosamente a resultados en el pequeño sector de la propia incumbencia— se patentiza en las entrevistas especializadas a las que estos profesionales acceden, generalmente, por distinciones otorgadas por la crítica y por el tenor de algunas manifestaciones con la manifiesta intención de autopromoverse en la puja competitiva. *American Cinematographer* y *Cinema Pratique* publican regularmente artículos conducidos con criterios rigurosos, llegando a la transcripción verbal del entrevistado y, sospechosamente, con la prudente advertencia de textualidad.

Históricamente fue el sonido el gran disciplinador de las técnicas: el escuchar o no un diálogo —sobre todo en las condiciones de la inscripción óptica directa de su primera etapa— es menos opinable y subjetivo que evaluar un impactante cielo denso con las inefables nubes blancas o el sobrecogedor contraluz del atardecer, más aun si es color. . .

Cada etapa del desarrollo tecnológico implicará así, lamentables relevos: en la década del 30 serán los procesados automáticos (temperatura-tiempo) y constantes, en el 40 el tardío empleo de las emulsiones rápidas en los interiores, el color en el 50; este sistema de reemplazos prematuros que castiga tanto más la inhabilidad en la adecuación que una real capacidad profesional, forma parte del criterio de selección propio del régimen competitivo industrial, en detrimento de los valores de la madurez, privilegio —en todo caso— reservado exclusivamente al realizador, en una pertinaz separación entre la tarea técnico-artística y la intelectual.

A.C.

CINEMATOGRAFICA CUNTO

Proyecciones
a domicilio
35 y 16 mm.
Accesorios
Cinematográficos

LAVALLE 1892
T.E. 45-8704

MUSEO MUNICIPAL DEL CINE

Durante el mes de setiembre el Museo Municipal del Cine, realizará una primera revisión de *El tema histórico argentino* en ocho exhibiciones, de acuerdo al siguiente programa:

1) *La Revolución de Mayo* y *La creación del Himno* (o *El Himno Nacional*) cortometrajes dirigidos por Mario Gallo en 1910, y el largo *Amalia* (1941), versión de la novela de José Mármol, adaptada y dirigida por Enrique García Velloso.

2) *El último malón* (1918), reconstrucción documental del levantamiento de los indios mocovíes en el norte de Santa Fe a principios de siglo. Realización de Alcides Greca.

3) *Nuestra tierra de paz* (1939), de Arturo Mom, primer intento biográfico total del Libertador San Martín (caracterizado por Pedro Tocci).

4) *Villa Rica del Espíritu Santo* (1945), realización de Benito Perojo, con el trasfondo histórico de la conquista española.

5) *Pampa bárbara* (1945), fresco épico de la primera conquista del desierto. Con Francisco Petrone y Luisa Vehil. Dirección de Lucas Demare y Hugo Fregonese.

6) *La muerte en las calles* (1957). Realización de Leo Fleider, sobre la novela homónima de Manuel Gálvez, referida a las invasiones inglesas.

7) *Fin de fiesta* (1960). Versión de la novela de Beatriz Guido, dirigida por Leopoldo Torre Nilson, que abarca la llamada "década infame" del fraude electoral. Con Arturo García Buhr, Lautaro Murúa, Graciela Borges, Lydia Lamaison.

8) *El último montonero* (o *La fusilación*, 1963). Realización de Catrano Catrani, sobre libro de Félix Luna en torno a la figura de José Vicente Peñaloza, El Chacho.

Las exhibiciones tendrán lugar todos los miércoles y viernes de setiembre, a las 21, en el salón del cuarto piso del Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551, con entrada libre.

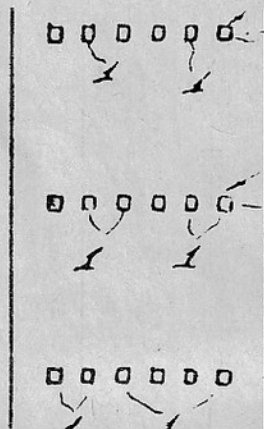


Filmación de exteriores de *Fin de Fiesta* (1960)

NUEVO SISTEMA DE ARRASTRE DE PELICULAS

El señor Horacio Ismael Valenzuela ha patentado un nuevo sistema de alimentación de la película, en la máquina filmadora y en la de proyección. El nuevo sistema permite aprovechar los márgenes paralelos al eje longitudi-

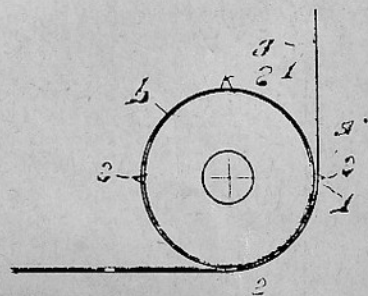
arrastre se constituyen con líneas de mordientes aislados intercaladas entre los espacios interfotográficos. Estos puntos mordientes son perforaciones iguales a las clásicas cremalleras y pueden estar dispuestos en la misma pro-



dinal para hacer ampliar tanto el área de los fotogramas como los fonogramas. Lo cual quiere decir que admite mayor proporción fotográfica y hace posible habilitar los dos márgenes laterales para el grabado de doble banda de sonido. De esa manera puede operar con dos cabezas de sonido lo que es ideal para obtener fidelísimas reproducciones estereofónicas. Para esto, en lugar de las clásicas cremalleras actuales, los puntos de

porción dimensional pero no tienen sucesión longitudinal sino que, por el contrario, siendo una pluralidad forman líneas transversales con la distancia necesaria para que engranen en los dientes de las grifas o en carretes de arrastre.

Todo esto consigue que la película, en su carrera intermitente, de cuadro por cuadro mantiene la línea de circulación correcta, sin posibles derivaciones.



CORREO DE LOS LECTORES

INVITACION: "... Hemos podido ver con agrado la importancia que en el número 1 de vuestra publicación se ha dado al cine latinoamericano y a los directores independientes de nuestro país, por lo que le hacemos llegar nuestra felicitación. Nos interesaría que uno de sus críticos asista a la privada de nuestro film "Informes y Testimonios" — La Tortura política en la Argentina 1966-72".

Ricardo Angel Moretti (La Plata)

Porque pensamos que todo el esfuerzo de los cineastas argentinos es meritorio, no podemos descartar la obra de quienes, en un momento difícil de la vida nacional, insistieron en hacer cine a pesar de las circunstancias. Desde ya, nuestro compromiso para con ustedes.

COMUNICACION: "Creemos que FILMAR y VER está llamada a poder venderse en todas las grandes ciudades argentinas. Rogamos publiquen nuestra dirección a fin de poder comunicarnos con el taller Ferreyra (sus integrantes pedían intercomunicación en el número pasado) y otros que se puedan hallar diseminados en la provincia de Buenos Aires y el resto del país.

Centro Experimental
Cinematográfico
BAHIA BLANCA
Brandsen 141 - 1ro. "C"
BAHIA BLANCA

ANONIMO: Para "Cartas a los lectores" (si les dá el cuero). Pobre al cubo el primer numero. Con absoluta falta de rigor. Y de corrección tipográfica. Conté más de cuarenta errores —y me cansé— entre concepto, información, sintaxis, ortografía, diagramación. Mucho hablar en el interior de la defensa al cine argentino. Pero en la tapa publicitan dos clientes: Servicine y Producciones Imperial. ¿Por qué la innecesaria imagen foto Rivas? ¿Sabes cuántas perforaciones tiene un fotograma? Schlieper debe haber sido una calesita en su ataúd el día que apareció F y V: su nombre se modifica página tras página. ¿El homenaje publicitario a HP les va a reportar una invitación a los almuerzos? ¿Quién irá? Pretencioso, trasnochado de marxismo perimido el artículo de J.R.P.

Lo rescatable, como siempre, H.A.T. y algo de Camusso. M. Grinberg que siga un curso acelerado de redacción y reincida recién cuando egrese. Me rebelo sin revelarme. Entiendan la frase corrigiendo pág. 24-3ra. columna. Chao y más seriedad. CATON".

¿Vio? Nos dio el cuero. Y esperamos que en su próxima carta también le dé a Ud. para firmar con su nombre y apellido y especificar su correcta dirección.

SACERDOTE: "...al fin contamos con una publicación que viene a llenar un gran vacío entre quienes nos interesamos por todo lo referente al cine. Adelante! que junto con la alegría de sentirse alentado con palabras como las que le envío, viene el serio compromiso de lograr plenamente los objetivos propuestos".

Pbro. Raúl R. Traverzaro
(La Plata)

Muchas gracias. Nos parecen muy interesantes sus sugerencias. En caso de ser factibles, nos pondremos en contacto para pedir su colaboración.

CRITICAS: "...permítame que disienta con algunas secciones de esa publicación. Las críticas corren el riesgo de perder actualidad por la periodicidad de la revista. Las fichas técnicas son incompletas y, sin embargo, son indispensables para gente que, como yo, forma archivo de cine. La cantidad de páginas es escasa para el precio. Pero, por todo esto, les ruego que no piensen que soy un detractor. Pienso, por el contrario, que la idea de sacar una revista así es buenísima y desearía que la revista sea punta de lanza en un mercado que no tiene competencia..."

Julio Andres Casati
(Monte Grande)

Compartimos sus afirmaciones y hemos tratado de corregir algunos errores en este número. En cuanto a las fichas técnicas, se nos hace imposible seguir las publicando, por la misma razón que usted señala. En su reemplazo, va desde este número, Filmografías. Es probable que, de esta manera, usted pueda completar con más seguridad sus datos técnicos.

ACTIVIDADES DE LOS CINE CLUBS DEL INTERIOR

FORMOSA:

En la Escuela Provincial de Bellas Artes "Escultor Oscar A. Albertazzi", de la ciudad de Formosa, funciona un cine club que desarrolla sus actividades a partir de las 16 hs. con proyecciones de cine infantil y desde las 21 hs. en adelante con cine para adultos.

Las películas que se exhiben son de 16 mm. y se alquilan a distribuidoras de la Capital Federal, quienes se ocupan de enviarlas por Aerolíneas.

Para el mes de setiembre se anuncia la exhibición de "Shunko", "El Romance del Aniceto y la Francisca", "I Pagni in Tasca", "El señor de las moscas" y "Riendo con Max Linder", proyecciones que marcan la calidad del cine que se exhibe en dicha entidad, ubicada en la calle Belgrano 523 de la ciudad de Formosa.

CINE CLUB DE TANDIL

Este Cine Club ubicado en la calle 25 de mayo 220 de la ciudad de Tandil, cumple una importante labor cinematográfica dentro de la provincia de Bs. As. Desde hace más de 2 años se reúnen ininterrumpidamente sus 180 asociados todos los días miércoles proyectando films en 35 mm. y ciclos paralelos en 16 mm. a modo de complemento. Además, editan una publicación llamada Séptimo Arte en la que se hacen comentarios de películas y se transcriben notas de otras publicaciones nacionales y extranjeras.

CINE- mateca

CICLO DE CINE PARA EL MES DE SETIEMBRE ORGANIZADO POR LA CINEMATECA ARGENTINA EN EL TEATRO MUNICIPAL GRAL. SAN MARTIN.

Viernes 7 - "LA GRAN AVENTURA" de Arne Sucksdorf
Sábado 8 y Domingo 9 - "NATURALEZA SALVAJE" (Preestreno) de Heinz Sielmann (TECHNICOLOR)

CICLO: "OPERAS PRIMAS ARGENTINAS"

Lunes 10 - "INVASION" de Hugo Santiago, con Lautaro Murua, Olga Zubarry, Juan Carlos Paz, Claudia Sánchez, Roberto Villanueva y otros.

Martes 11 - "PALO Y HUESO" de Nicolás Sarquis, con Miguel Ligerio, Héctor Da Rosa y Juana A. Martínez.

Miércoles 12 - "TIRO DE GRACIA" de Ricardo Becher, con Sergio Mulet, Franco Tosato, María Vargas, Mario Skubin, Alfredo Plank y otros.

CICLO: "UNA SOCIEDAD VIOLENTA" Jueves 13 - "CARRERA SIN FIN" (TECHNICOLOR) de Monte Hellman, con James Taylor, Warren Oates, y Laurie Bird.

Viernes 14 - "MI VIDA ES MI VIDA" (Color) de Bob Rafelson, con Jack Nicholson, Karen Black y Billy "Green" Buskh.

Sábado 15 - "JOE" (EASTMANCOLOR) de John G. Avildsen, con Peter Boyle, Dennis Patrick, Audrey Claire y Susan Sarandon.

Domingo 16 - "CARRERA CONTRA EL DESTINO" (COLOR DE LUXE) de Richard Sarafian, con Barry Newman, Cleavon Little, Dean Jagger y Victoria Medlin.

Lunes 17 - "BUSCO MI DESTINO" (TECHNICOLOR) de Dennis Hopper, con Peter Fonda, Dennis Hopper, Karen Black y Jack Nicholson.

Martes 18 - "LOS VISITANTES" (COLOR) de Elia Kazan, con Patrick McVey, Patricia Joyce, James Woods, Chico Martínez y Steve Railsback.

Miércoles 19 - "PERSPECTIVAS" (TECHNICOLOR) de Haskell Wexler, con Robert Forster, Verna Bloom, Peter Bonerz y Marianna Hill.

Jueves 20 - "BILLY JACK" (TECHNICOLOR) de T.C. Frank, con Tom Laughlin, Dolores Taylor, Clark Howat y Bert Freed.

Viernes 21 - "PEQUEÑOS ASESINATOS" (COLOR DE LUXE) de Alan Arkin, con Elliot Gould, Donald Sutherland, Marcia Rodd.

CICLO: DE LA OBRA DE BUSTER KEATON

Sábado 22 y Lunes 24 - "EL BOXEADOR" de Edward Siedwick, con BUSTER KEATON y Marceline Day

Domingo 23 - NO HAY FUNCION

Martes 25 y Miércoles 26 - "EL MAQUINISTA DE LA GENERAL" de Buster Keaton y Clyde Bruckman, con BUSTER KEATON y Marion Mack

Jueves 27 y Viernes 28 - "EL CAMERAMAN" de Edward Siedwick, con BUSTER KEATON y Sally O'Neal.

Sábado 29 y Domingo 30 - "EL NAVEGANTE" De Buster Keaton, con BUSTER KEATON y Kathryn Aguirre.



ficos Alemann y Cia. S.A.C.I. y F.
25 DE MAYO 626. Buenos Aires

FILMAR Y VER

La revista
de cine
para todos,



pensada
con criterio
argentino.

