

**caracas
febrero
1968
n. 2**

cine al día



Alienación:
cine,
filosofía y
sociedad
contemporánea
Utopía e ideología
en la ley del cine.

Mito femenino y
cine USA. La ciudad que
nos ve: habla Guédez.

La TV electoral. Mercado de 8 mm. Características del cine-verdad.
Información nacional e internacional. Crítica de cine.

Precio del ejemplar Bs. 2,50

cine al día

**febrero 1968
n. 2**

Redacción: Alfredo Roffé, (Dirección),
Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Am-
bretta Marrosu, Antonio Pasquali, Luis
Armando Roche, Miguel San Andrés,
Alberto Urdaneta.

SUMARIO

Ley del Cine: Utopía e Ideología	2
Cine y Alienación: Un debate	5
El cine verdad y su técnica: Miguel San Andrés	14
La ciudad que nos ve: Una entrevista con Jesús Enrique Guédez	17
El mito femenino en el cine americano: Rodolfo Izaguirre	23
Índice Bibliográfico	26
Ocho a Dieciséis: Desarrollo actual de la película de 8 mm.: Marino Lemos ..	27
Agrupación de Cine Amateur A.C.A.	27
Televisión: Los paraísos electorales de la TV: Antonio Pasquali	28
Notas Críticas: Bella de día (L. Buñuel); Vivir por Vivir (C. Lelouch); Marat- Sade (P. Brook); La cumbre y el abismo (P. Watkins); Cul-de-sac (R. Polanski); Los farsantes (P. Glenvil- le); A quemarropa (J. Boorman); Rosie (D. Lowell); El bocón (J. Lewis); Al calor de la noche (N. Jewison); Sólo se vive dos veces (L. Gilbert); El tigre (D. Risi); al Diablo con este cura (C. Rinaldi); El sirvo de Dios (A. Navarro); Tres cortome- trajes (A. Hurtado).	32
Información Nacional	42
Información Internacional	45

Cine al día se publica cada dos meses. El valor del ejemplar es Bs. 2,50 y el de la suscripción por 6 números de Bs. 15,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al día", Apartado 10.447, Sabana Grande, Caracas, Venezuela.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al día".

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados, y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

LEY DEL C

Pensemos un rato en nuestro cine posible, y en la conveniencia de fecundarlo con el poderoso germen de un sabio ordenamiento legal. Pensemos en la necesidad de una Ley del Cine, con cierto desprendimiento por las menudencias y los criterios de oportunidad política, con un poco más de responsabilidad y de conciencia histórica.

Para iniciar este discurso que —sin pecar de intransigente— deberá ser claro, hagamos un balance de nuestra situación:

● El país posee una industria cinematográfica privada con equipos al día por decenas de millones de dólares, en capacidad de triplicar o cuadruplicar su actual producción sin mayores inversiones en activos fijos. Pero su función se nos muestra un tanto tergiversada, cuando se observa que la fuente casi exclusiva de sus ingresos proviene del centenar abundante de millones que manipulan anualmente las empresas publicitarias. El sesenta por ciento aproximadamente de las inversiones en anuncios es absorbido hoy por una TV en extremo comercializada, y una parte respetable de ese porcentaje se invierte en la producción de mensajes propagandísticos filmados: desde la "cuña" comercial sin complejos, hasta las formas más sutiles de la propaganda indirecta. Los sectores económicos que manejan esta ingente maquinaria de producción —convertida en subsidiaria de la TV comercial— han perdido casi todo el interés por la más riesgosa elaboración de cortos y largometrajes argumentales. Una vez inflados artificialmente los costos y absorbido lo mejor de los técnicos y actores existentes, la aplastante ingerencia publicitaria ha terminado por crear en el país una atmósfera de desinterés general —económico y cultural— hacia las formas no directamente mercantiles de la cinematografía. Hoy día, ni el más descabellado ultra-nacionalista (cfr. entrevista a L. González I. **Cine al Día** N° 1), procesaría enteramente una película de largometraje en el país, porque el país —con todo su equipo industrial— sólo le garantizaría precios duplicados e inferior calidad. Debe decirse que los industriales del cine poseen argumentos parcialmente sólidos para justificar su decadencia a las formas más bajas del comercialismo. El cine nacional, por ejemplo, no está concentrado verticalmente, esto es, los dueños de la pro-

"Il Deserto Rosso", de Michelangelo Antonioni



NE: UTOPIA E IDEOLOGIA

ducción no manejan el negocio de la distribución y exhibición cinematográficas (y no existe, por supuesto, doctrina jurídica que proteja al productor contra el desinterés del intermediario). Por consiguiente, nadie les garantiza —en un régimen tan alegremente liberal— la exhibición de sus obras. Ante el espectro del producto invendido, el vertiginoso carrousel de las “cunñas” vendría pues a ser la única alternativa al cierre de los estudios y laboratorios. Argumento, como se ve, comercialmente sano pero abstracto, pues no representa el concreto y unánime punto de vista de los industriales venezolanos del cine. Allí, las opiniones oficiosas y privadas son mucho más matizadas: hay el San Jorge de una protección legal para el resurgimiento del largometraje, y hay una mayoría distraída que en el fondo de su alma no aspira a ningún cambio, porque el negocio publicitario ofrece ganancias con un mínimo de riesgos (lo cual explica el cisma actual de las dos Asociaciones de productores, y las tambaleantes y contradictorias posiciones asumidas por el gremio durante los Encuentros Nacionales de Cine del pasado año). Sea como fuere, el país posee una industria filmica que no produce cine de sala sino accidentalmente.

La “otra producción” (básicamente los cortos de los jóvenes documentalistas) debe declararse aquí inexistente —muy a pesar nuestro—, y no tanto por su carácter artesanal, sino por la más sencilla razón de que no circula; y un mensaje sin audiencia (del tipo que fuere) no existe como tal mensaje.

Totales provisionales: Venezuela ha producido, en los últimos cinco años, unos diez largometrajes (con distribución ocasional), y unos 25 a 30 cortos (sin ninguna distribución); cifras que dan una idea de cuán aleatoria y discontinua es la aventura crónica de nuestro cine no publicitario.

● Viene en segundo lugar la pequeña pero poderosa constelación de los distribuidores, rodeada por los seiscientos satélites de la exhibición (los distribuidores controlan un sector importante de las salas más rentables, y forman un solo gremio patronal con los exhibidores).

Es en este sector intermediario donde las responsabilidades directas o indirectas, conscientes o inconscientes por la falta de un cine nacional, son más evidentes y agudas. Demasiado

fácil sería descargar en la distribución todo el peso de las múltiples responsabilidades en juego; pero lo cierto es que una parte al menos de este sector manifiesta la extraña tendencia a seguir actuando como si, de 1930 para acá, nada hubiera pasado; como si Venezuela fuese todavía aquel país rural y totalmente dependiente que importaba botellas y arroz, películas y cemento. Debe decirse que una franja importante de este comercio importador (otrora acostumbrado al más absoluto liberalismo), rechaza hoy con vehemencia un tanto extemporánea cualquier retoque o intento por adaptar el país a situaciones en plena evolución. Son una docena de empresas, nueve de las cuales cubren el noventa por ciento del mercado nacional (pero tres de ellas: Pelimex (United Artists), Difra (MGM) y Columbia, suman más del 50%). Los ingresos brutos del cine superan los cien millones anuales, de los cuales un cuarenta por ciento aproximadamente constituye el ingreso bruto del distribuidor. En cine, como en cualquier proceso de mercado, como se sabe, pueden perder dinero los productores y —más de una vez— los exhibidores; el intermediario distribuidor puede, a lo sumo, ver reducidas sus ganancias. En Venezuela, el exhibidor independiente sobrevive de milagro, y apoyaría cualquier intervención que mejorase sus negocios. La industria local del cine regresaría de buena gana al largometraje si se le ofreciera un mínimo de garantías. El “negocio” del cine es, pues, cosa de los distribuidores, y su oposición al Proyecto de Ley de 1967 fue por lo menos lógica. Productores y exhibidores saben que una protección al cine nacional constituye para ellos una tentadora y seguramente válida alternativa. Los distribuidores consideran en cambio que eso significaría dejar lo cierto por lo incierto; y en eso —nos permitimos decir— sacan muy mal sus cuentas, porque sólo un súbito interés popular por un cine nacional pudiera oxigenar su negocio venido un poco a menos.

Las quejas de este sector se deben, en efecto, a que los copiosos ingresos de hace dos décadas (de cuando el cine era prácticamente la única diversión del venezolano), han bajado hoy a índices más razonables y competitivos. La TV local es un cine casero que difunde 22 horas y media diarias de telefilm importado, y esa televisión está a punto de liquidar el cine de segunda visión. Un poco más de osadía, alguna

pequeña renuncia nacionalista, y los distribuidores, al apoyar una Ley del Cine, hubiesen podido contrarrestar la hemorragia, cooperando en la racionalización de un mercado cinematográfico hoy corroído por una TV comercial mal empleada. Víctimas en cambio de un pánico injustificado ante el estancamiento de sus ingresos, han conjeturado en voz alta que cualquier intervención del poder público (bajo forma de protección al cine nacional) atentaría definitivamente contra su negocio otrora próspero. En realidad, ni el Estado pretende liquidar esa rama de la libre empresa, ni la capacidad local de producción aspira a substituirse en forma substancial al comercio importador. Lo que los distribuidores deberían comprender es que todo el país se está **realmente** transformando, en estructuras y mentalidad; y que más vale para todos planificar legalmente un más justo sistema de explotación del cine, cediendo una modesta pero **efectiva** parcela del mismo a la iniciativa nacional (Los distribuidores tendrían razón —y seríamos los primeros en dársela— si el Estado se limitase a intervenir en la producción y comercio del cine de sala, dejando inalterado el delirante régimen de la TV comercial. La difusión de mensajes visuales constituye un solo problema que debe resolverse según idénticos criterios. Pero este es un discurso para otra oportunidad).

● El tercer factor en juego es justamente el Estado. Debe decirse de una vez que —con la excepción marginal de la Ley sobre Derechos de Autor y de las incumplidísimas ordenanzas municipales —la palabra “cine” no figura en la legislación venezolana. Es uno de los índices más patentes de nuestro subdesarrollo cultural, uno de los tantos huecos en los que echó desordenadas pero sólidas raíces la empresa privada. No hemos tenido un solo gobierno, un solo partido político seriamente interesados en el cine, aunque debe reconocerse que en los últimos años el poder público ha hecho algún esfuerzo empírico en la producción de documentales y ayudas audiovisuales. Pero se ha tratado siempre de Gobiernos sin ideas claras, sin concepciones globales en materia; de Gobiernos que ni han creado escuelas de cinematografía, ni han protegido la escasísima producción local, ni han promulgado una legislación cinematográfica. Entre las múltiples causas del desinterés (que incluyen, y no en últi-

mo lugar, un factor típicamente "generacional", un interés epidérmico y "adquirido" por el cine incapaz de traducirse en hechos) figura la discontinuidad y atomización de los esfuerzos culturales del Estado; defectos tan evidentes hasta años recientes, cuando las múltiples Direcciones de Cultura eran poco menos que repartidoras de una menuda y ocasional beneficencia cultural. Faltaban los criterios de una planificación cultural, que ahora —entre tropiezos y supervivencia de viejos vicios— comienza a funcionar. Al faltar la visión de conjunto, y ante una realidad que en su sentido más empírico "funcionaba sola", el Estado perdió más de una oportunidad para dar paso a una progresiva y sensata protección al cine local. Hoy, los organismos de la planificación cultural e industrial existen, la nueva generación sabe enfocar los problemas de este tipo con insólita y madura sensatez, pero el Estado —con el manido pretexto de los "más urgentes" problemas estructurales— sigue haciéndose el sordo. Lo hizo también —en fin de cuentas— en 1967, cuando una agrupación altamente representativa produjo y entregó a los organismos planificadores un enjundioso Proyecto de Ley del Cine. El más completo y serio de los numerosos preparados hasta la fecha. Un proyecto que **Cine al Día** publicará in extenso (junto con proyectos anteriores y paralelos), para que la opinión pública sepa de su importancia. O para que la historia —¡ojalá nos equivoquemos!— registre que en 1967-68, el poder público desperdició otra oportunidad para modernizar sus anticuadas y alienadísimas estructuras culturales.

● Este es, a grandes rasgos, el intrincado juego de intereses industriales, comerciales, intelectuales, políticos y jurídicos que siguen pugnando, después de tantos años, por una Ley del Cine. Los tres Encuentros de Cine del pasado año sirvieron, entre otras cosas, para evidenciar posiciones.

Los que se oponen a una legislación cinematográfica, tarde o temprano se verán en la necesidad de reconsiderar sus posiciones oficiales, su inmovilismo y su escasa fe, ante el desarrollo objetivo de la realidad misma. Una comprensión lúcida de este hecho, indudablemente que eliminaría muchos las trabas que sólo hacen retardar ese desarrollo. Sobre todo no deberían repetirse ciertos episodios del pasado año, como las presiones ejercidas contra los Encuentros de Cine patrocinados por las universidades del país o las incidencias del proyecto Plasencia.

Arturo Plasencia, cineasta independiente, había preparado en aquellos meses un proyecto de Ley de Cine, de cuya lectura objetiva se concluye que se trata de un esquema preliminar cuya única proposición sería la creación de un organismo corporativo-oficial para la producción de unos pocos largometrajes. El proyecto fue lanzado

muy publicitariamente con una **marcha del cine**, y recibió el apoyo circunstancial (ya que en la actualidad se lo ha retirado por lo que se sabe) de una fracción política, al que se sumó, en determinado momento, el apoyo indirecto de los propios distribuidores. Se hizo evidente el propósito de neutralizar el Proyecto de los Encuentros con la técnica del "producto similar", y, en efecto, el público recibió las noticias en medio de la mayor confusión. Una confusión que todavía persiste y es necesario aclarar, hasta el punto de que el único proyecto oficialmente introducido a las Cámaras sigue siendo el de Plasencia, ya que el Proyecto resultante de los tres Encuentros Nacionales de Cine que fue entregado por la Comisión designada para ello al INCIBA, y enviado por el INCIBA a CORDIPLAN, es evidente que duerme y dormirá por mucho tiempo el sueño de los justos.

● ¿Necesita realmente Venezuela una ley cinematográfica? Somos un país pequeño, con un pequeño mercado y una pequeña tradición teatral y cinematográfica. Pensar en autarquía o cosas por el estilo, sería insensato. Sólo podemos aspirar —por ahora y para el futuro— a que quienes deseen expresarse cinematográficamente, sepan y sobre todo puedan hacerlo, y que a tales expresiones garantice el país un mínimo de exhibición comercial.

Afirmar a estas alturas que una protección al cine nacional "dejaría cesantes a miles de trabajadores de la exhibición" —como se ha hecho— es excluir de antemano todo entendimiento con fórmulas carentes de sentido. La afirmación autorizada del secretario de la Cámara de Asociaciones Cinematográficas de que de quinientos títulos importados anualmente, una gran mayoría no son rentables, pero son importados de todos modos para conservar un flujo suficiente de material a la exhibición, sólo sirve para confirmar la justa aspiración de un país que, en el fondo, sólo pide substituir unos veinte largometrajes aún "malos" pero nacionales, que otros tantos títulos importados y declarados "malos" por confesión de parte. El Proyecto de los Encuentros prevé a lo sumo una producción local correspondiente al 4 ó 5% del mercado total aunque ésta circularía (como lo hacen casi todos los grandes países productores) amparada por la "exhibición obligatoria".

El "gran argumento" de que una ley del cine acabaría con el cine mismo, es un sofisma, pues identifica arbitrariamente el concepto de "cine" con el de "mercadeo de películas". La Ley sin enterrar dicho comercio (si acaso, reforzándolo), estimularía la producción nacional. No acabaría, pues, ni con lo uno ni con lo otro. **Todos** los países productores del mundo han visto prosperar su cine gracias a la protección legal. Las leyes y reglamen-

tos de Italia, Francia o España, por ejemplo, llenan tomos enteros y datan del comienzo de la cinematografía. El mismo cine argentino (cfr. declaraciones de L. Torre Nilsson, **Cine al Día** N° 1) no está en crisis por la ley argentina del cine, sino por el incumplimiento de esa misma ley y por las vicisitudes políticas de aquel desdichado país.

Demasiados argumentos, en cambio, indican que una moderna ley constituiría, para nosotros, la **única manera** de canalizar tantos afanes creadores frustrados, de poseer una modesta pero sólida industria del largometraje, una coproducción sistemática, un margen nada despreciable de capacidad exportadora.

Estamos en 1968, y no sería de extrañar si —en unos lustros más— el cine que conocemos hoy llegara a transformarse por obra de una más desarrollada tecnología de la comunicación visual. Si de aquí a entonces no aprobamos una Ley del Cine que fomente la producción nacional, el mundo habrá dejado atrás otra importante etapa cultural sin que nosotros la hayamos protagonizado en la medida de nuestras posibilidades. El cine habrá sido para nuestra cultura lo que el ferrocarril fue para los transportes: el inexistente lazo de unión entre la carreta y el automóvil o el jet. Su ausencia, un hito más de nuestra dependencia e inconsistencia cultural.

Los enemigos de un aún modesto cine nacional hablan de la utopía del cine venezolano, acusan a sus favorecedores de utópicos y demasiado ambiciosos. Todas las ambiciones humanas son condenadas como utópicas por los supuestamente afectados, y cualquier ideología se presta para las más elaboradas demostraciones.

Creemos, en cambio, que estos son años decisivos para el destino político y cultural de Venezuela; que si las grandes y "ambiciosas" decisiones serán archivadas en espera de una mejor oportunidad (que nunca se presenta), se verificarán para nosotros las predicciones de Kahn, cuando habla de una América Latina condenada a segundos y terceras posiciones en el giro de pocas décadas. Todo depende, al parecer, de las "utopías" que sepamos llevar a realidad en estos años. Si el abismo tecnológico frente a las superpotencias resultare insuperable, aún queda abierto el camino de la independencia económica, de la dignidad, de una dimensión cultural propia. En estas más amplias perspectivas —y no en la vistosa trama de los oportunismos políticos y personales— debe inscribirse un discurso sobre la conveniencia de una Ley del Cine.

Los creadores de ideologías de encubrimiento, los pregoneros de la prudencia (ajena), los instrumentos conscientes o inconscientes de nuestra alienación cultural, aún tienen tiempo para una más meditada reflexión sobre estos problemas.

CINE Y ALIENACION



—¿Hasta qué punto y qué clase de conciencia del problema de la alienación ha tenido el cine? ¿Cuáles son las características del cine crítico de la alienación y del cine que sucumbe a la alienación?

—¿Cuáles son las características de la elaboración formal del cine de la alienación? ¿Cuál es la validez del experimentalismo y cuáles las limitaciones y alcances del lenguaje cinematográfico en este campo?

—¿Cuáles son los fundamentos filosóficos del cine de la alienación?

—¿Cuál es la función social del cine en relación a este problema?

—¿Es Antonioni un realista crítico, un romántico, un moralista o un alienado? ¿Escamotea o representa la raíz económico-social de la alienación y sus consecuencias? ¿Están de prisa o de significado sus obras o es un simbolista?

—¿Defienden Bergman y Antonioni una filosofía de la alienación? ¿Hasta qué punto son Fellini, Resnais, Godard, Bergman y Antonioni directores que denuncian sucumben a la alienación?

debate

De las personas invitadas, asistieron los profesores Juan Nuño y Federico Riu, de la Escuela de Filosofía de la Universidad Central, y el señor Julio César Mármol, cineasta, a quienes **Cine al Día** agradece cordialmente su participación. Por la revista asistieron los señores Oswaldo Capriles, Antonio Pasquali, Alfredo Roffé, Miguel San Andrés y Alberto Urdaneta.

J. C. M. Creo que sería conveniente comenzar por una definición del concepto de alienación.

F. R. El concepto lukacsiano de alienación es en general el concepto marxista. Lukács se refiere al fenómeno histórico de que los productos humanos adoptan el carácter de cosas, en el sentido de que pertenecen a sistemas despersonalizados que parecen independientes del creador. Como consecuencia de ello, el hombre pierde el control sobre estos productos y por supuesto pierde el control sobre sí mismo. Sus propias capacidades quedan ignoradas, o las transfiere a estos sistemas autónomos. Esto podría ser un punto de partida para ver qué significa y cómo se da este fenómeno en el cine.

A. R. Yo pensaba que el concepto de alienación tiende a aplicarse también al hombre mismo, en el sentido de que su actividad no se cumple de acuerdo con su propia concepción del mundo, sino que como consecuencia del hecho de no reconocerse en sus productos, ni en su actividad, ni en sus relaciones con los demás hombres, deja de deci-

dir y actuar por sí mismo, se vuelve objeto, y pasa a ser dentro del sistema un instrumento o un medio.

J. N. Esto está implícito en el concepto enunciado por Riu. Quiero agregar solamente unos aspectos que me parecen esenciales en el concepto marxista. Primero, hay que considerar la alienación de base económica como la fundamental; de ella se derivan otras alienaciones. Además, el mecanismo de la alienación se desencadena en dos tiempos. En un primer tiempo el hombre produce lo que, al separarse de él, se objetiva. En un segundo tiempo, no reconoce al producto como suyo. Desde luego que estas son simplificaciones en beneficio de la discusión, pero vendría recordar que en torno a esto hay grandes desacuerdos, aun dentro del mismo marxismo.

J. C. M. Esta renuncia del hombre frente al objeto ¿es también de carácter ético, es una renuncia del hombre a su responsabilidad frente a la cosa creada?

J. N. No es una renuncia sino una ilusión. El hombre desconoce que es

el dueño de la situación. Si no se reconoce a sí mismo como tal, elude la responsabilidad que de ello se deriva.

F. R. Esto se puede ilustrar con un ejemplo. Si un primitivo objetiva sus posibilidades humanas en la naturaleza, en forma mágica, si la llena de poderes sobrenaturales, se convierte en un ente sometido a esa naturaleza que él mismo ha falseado. Yo no creo que falte ética, sino que se construye una ética también alienada.

A. R. ¿Y en los casos en que hay conciencia del fenómeno?

F. R. Entonces sería el comienzo de la desalienación.

A. P. Para conducir la discusión a los problemas cinematográficos, podríamos preguntar qué conciencia del problema de la alienación ha tenido el cine. El cine, diría, ha intentado un análisis de las repercusiones de la alienación en personajes típicos, pero ha producido en el fondo un naturalismo. Una actitud naturalista es en estética la correspondiente a un análisis descriptivo de una realidad que no puede ser reformada y a lo mejor no debe ser reformada. Antonioni, por ejemplo, peca precisamente de naturalismo. Sus obras son naturalistas, en ellas hay una descripción superficial, aunque muy bien llevada, de los efectos de una situación alienada en un personaje típico.

J. N. La descripción a nivel subjetivo, el naturalismo, que se presenta en el cine sobre todo de Antonioni, me parece que marca las limitaciones del lenguaje cinematográfico frente a un fenómeno social tan complejo como el de la alienación. La alienación presenta en sí una trampa, que podría llamarse un tanto pesadamente "la alienación de la alienación": considerar a este fenómeno como una capacidad natural del hombre y, por tanto, inmodificable. Yo sospecho que parte de la temática cinematográfica que quiere trabajar sobre la alienación tiene esa tendencia naturalista, que en Antonioni es clarísima. Si sus temas son pesimistas, si no se logra el amor absoluto, es porque priva una concepción naturalista de la alienación. No se tiene conciencia social, no se está viendo la alienación como producto de la historia y de una sociedad determinada, que exige una revolución total de esa sociedad para que la alienación desaparezca.

A. P. En el *Desierto rojo* hay una secuencia que define lo dicho. Vemos al comienzo un conato de huelga en una fábrica, pero como en el cine de alienación desaparece el hombre como ente social, después de unas cuantas imágenes aparece desde el fondo la figura de Monica Vitti, y la película comienza a narrar el reflejo personal de la alienación en el personaje.

J. C. M. Este proceso de extrañamiento ¿es un proceso consciente o producido por elementos que están fuera de su responsabilidad como individuos?

A. P. La tesis de la espontaneidad es falsa. Es el propietario de los medios de producción el que crea un proceso de alienación. Esta no se produce espontáneamente, hay un mecanismo social que la produce, y hombres y sistemas responsables.

J. N. El cine, en buena medida, por no querer enfrentarse a este trasfondo social que haría responsable al sistema y no al individuo, ha podido adoptar la vía escapista de la espontaneidad. En ese caso, el fondo filosófico general de cierto cine de alienación es más bien de referencia existencialista y no marxista. Todos los mecanismos psicológicos que Sartre denuncia en el individuo, la mala fe de la conciencia, el aplazamiento (por ejemplo), son de tipo naturalista. Predomina, en consecuencia, una actitud pesimista en cuanto a las posibilidades de desalienar al hombre. Veo más vinculadas a esta tendencia ciertas expresiones del cine, en las cuales pudiera situarse a Antonioni.

F. R. Se me ocurre un esquema que podría ayudar a canalizar la discusión. Se trataría de preguntar qué significa el cine de alienación, y entonces distinguir entre un cine que presenta el fenómeno de la alienación y otro que sucumbe a él.

O. C. El tema que se desprende más fácilmente del cine de Antonioni es el de la imposibilidad de la comunicación entre seres humanos, concretamente a propósito del amor. Bergman plantea el problema de la incomunicación con Dios, en su trilogía, para terminar constatando que el Dios que él quisiera que existiera no existe. Antonioni dice que él deliberadamente coloca a sus personajes en los niveles más altos de la burguesía para colocarlos fuera de las contingencias materiales. Él quiere hacerlos escapar de lo que sería realmente la alienación para colocarlos en un problema exclusivamente ético, que sería, según él lo plantea, la imposibilidad de seguir viviendo según un código moral ya superado, desde el punto de vista del amor; como el amor, dentro de este código y esta sociedad, no es una escapatoria para la soledad del hombre. Este es un problema que se aleja bastante de la alienación propiamente dicha.

J. C. M. La incomunicabilidad en el cine es un problema que se deriva directamente de una transposición del problema de la alienación del plano filosófico a la problemática cinematográfica. No podemos hablar de incomunicabilidad si en la base de todo esto no damos como muy claro cuál es el origen de toda la problemática que nos va a interesar después.

O. C. Estoy de acuerdo contigo y creo que lo interesante sería cómo puede explicarse en Antonioni, Bergman y Fellini el fenómeno de la incomunicabilidad a través de la alienación.

J. C. M. Yo no creo que intenten clarificar y ni siquiera hacer una crónica del problema, porque ellos han sucum-

bido a la alienación. Exaltan un pensamiento que pretende negar la alienación como se define en el pensamiento marxista. Pretenden triunfar en otra concepción de la vida. Estoy convencido de que tienen muy claro lo que se opone a su pensamiento. El problema de Bergman no arranca sólo de una educación religiosa o existencialista tipo Kierkegaard, sino que arranca de una concepción de la vida culturalmente elaborada, consciente de las diversas escogencias filosóficas que tendría como artista y como hombre. En este caso no habría un fenómeno espontáneo. Ellos defienden claramente la alienación porque defienden una sociedad alienada, defienden un concepto, una filosofía alienada, en relación al concepto marxista.

A. P. Antonioni, Fellini y Bergman no son directores "alienados", que describen pacíficamente una situación social sin darse cuenta críticamente de su estado. Como directores que intentan un discurso sobre la alienación, dan comienzo a un proceso de desalienación. Objetivan la alienación y el hecho de objetivarla indica ya una toma de conciencia. 8½, por ejemplo, recoge la idea de Pirandello, de la película sobre la película, en un intento por objetivar el oficio propio (lástima que en clave más psicológica que social).

O. C. Antonioni declara que él no pretende hacer un cine ideológico, y lo que es más, que ha sido obligado a pensar sobre sus films después de haberlos estrenado. La toma de conciencia en él en todo caso es de carácter romántico.

A. P. Antonioni extrae de la problemática de la alienación el problema de la incomunicabilidad, pero lo plantea a nivel de repercusiones subjetivas. No hay en ninguno de los tres directores un análisis social y causal de la alienación.

J. N. Considero que el cine de Antonioni de los largometrajes elude la base social propia y determinante de la auténtica alienación. Sólo se presentan, si acaso, sus consecuencias en el orden moral, sentimental o cultural.

J. C. M. Hay una conciencia social exacta de cuál es el problema de la alienación. Llegan hasta la disección y el análisis, quedándose allí solamente, sin extraer consecuencias.

A. P. Alienación e incomunicabilidad son conceptos sociales, categorías relacionales, modos de las relaciones entre hombres. El que quiera investigar lo que significa alienación, incomunicabilidad, debe plantearse forzosamente el problema en términos sociológicos y antropológicos. En todo este cine hay mucha inautenticidad social. El término para calificarlo sería el de neo-kammerspiel; como aquella corriente de la tercera década, se caracteriza por ser un cine de cámara, que enfoca las repercusiones psicológicas de ciertas situaciones sociales no analizadas, en pocos personajes.

A. R. Quisiera hacer algunas observaciones. En primer término, hay que tener cuidado con las declaraciones de los autores sobre sus obras, que muchas veces no responden a la obra misma. Es más objetivo analizar las obras en sí, y no por las declaraciones de sus autores, que aunque a veces proporcionan indicaciones valiosas con frecuencia contradicen a sus obras. En segundo término me parece que hay una crítica de las intenciones un poco absurda. Antonioni no se propone hacer una investigación sociológica, sino representar la evolución de algunos personajes claramente definidos y ubicados en un contexto histórico-social. Analizando el texto de sus últimas cinco películas se ve que en todas ellas esto se cumple. Se representan personajes de la alta burguesía, se explica a veces en forma demasiado explícita la mecánica que maneja sus actividades y sus decisiones. El que Antonioni prefiera profundizar en el individuo sujeto a la alienación y no en la mecánica de ésta, no es criticable. A través de individuos que sean suficientemente representativos se puede generalizar toda una condición humana. En este sentido es absurdo meter en el mismo saco a Antonioni, Bergman y Fellini. Entre Antonioni y Bergman hay diferencias ra-

dicales. Quisiera además plantear la hipótesis de que Antonioni encaja dentro de lo que Lukács llama realismo crítico

El mismo Lukács señala que hoy es casi banal decir que la gran diferencia entre el realismo crítico y el realismo socialista se halla precisamente en la cuestión de la perspectiva, entendiendo ésta como la expresión de algo que aún no existe, que es problemático, y al mismo tiempo es la consecuencia necesaria de un desarrollo social objetivo.

Este tipo de perspectiva existe en el realismo socialista pero no en el realismo crítico. En Thomas Mann, por ejemplo, la figura máxima del realismo crítico según Lukács, no hay ninguna tendencia a trascender, se concentra siempre en una situación histórico-social precisa, y las deformaciones de la vida que representa son claramente específicas y justificadas con una presentación de sus causas, sus personajes se desarrollan con una dialéctica encuadrada precisamente dentro de estos límites. Habría que ver si esto se cumple o no en las obras de Antonioni.

J. N. Estoy en absoluto desacuerdo con Roffé cuando dice que no es criticable la forma en que es presentado el problema de la alienación. La considero totalmente criticable desde el

punto de vista de lo que Pasquali ha llamado antropología o filosofía social, porque se opera un completo escamoteo. Si se va a tratar el problema de la alienación hay que tratarlo a fondo, y esto significa probablemente hacer una revolución socialista. Si las películas de Antonioni tratan acerca del problema de la alienación, de lo que no estoy muy seguro, se limitan a presentar la periferia del problema, escamoteando lo que está en el fondo. La persona que no tiene una información sociológica adecuada sobre la alienación saca de las películas de Antonioni una consecuencia pesimista: no hay comunicación posible entre seres humanos. Este es un aspecto exterior y accidental que se desprende de la superficie de un problema que Antonioni oculta más que presenta.

O. C. Yo no creo que Antonioni se propone plantearse el problema de la alienación. Llega simplemente a constatar la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos. Parte, pues, de Pavese, cuando Pavese dice que el hombre se mata por amor simplemente, porque el amor no es otra cosa que la constatación de que no existimos, la toma de conciencia más clara de que no podemos salir de nosotros mismos. Esto lo lleva Antonioni a sus últimas

"L'Eclisse", de Michelangelo Antonioni



consecuencias. Antonioni se muere, se acaba en la constatación de que el máximo de comunicación que puede existir entre dos seres humanos es la piedad recíproca.

J. C. M. Es discutible la insinuación de Roffé de que Antonioni es un realista como Visconti, como el Rosi de **Salvatore Giuliano**. Es decir, un hombre que entiende el problema de la incomunicabilidad para estudiarlo, diseccionarlo y dejar bien sentado lo que es la alienación y cuáles son sus posibilidades de escapar a ella. Yo creo, con Aristarco, que Antonioni es la antítesis de lo que puede ser un realista crítico. A mi juicio, es el gran mago o el gran mártir de la alienación de nuestro tiempo. Propone soluciones anti-históricas para el hombre. A la manera de la tragedia griega sus personajes llevan la condena a no escapar de su situación, como condición espontánea, natural, que parecen haber heredado. Antonioni niega cualquier posibilidad al hombre de resolver su propia historia y su propio mundo. Después del desarrollo de la película, sus personajes siguen siendo como eran aún antes de iniciarla. No tienen dialéctica posible, no intuyen ni nos dejan intuir una posibilidad de escape, una posibilidad de hacer la realidad histórica que circunscribe al hombre. Son productos hermosos de una terrible alienación. Antonioni posee únicamente, como gran mérito, la capacidad de haber estudiado y habernos hecho ver, en manera muy clara, como cierto tipo de relaciones humanas o cierta retórica sentimental esté ya en un estado de completa caducidad y no le dé oportunidad al hombre de poder construir nada nuevo sobre esas bases. En el fondo la gran conquista de Antonioni es una conquista moral. Haber estudiado este sistema de relaciones entre los seres humanos. Haberlo expuesto de manera clara, dejándonos como conclusión nuestra, personal, no de Antonioni, el que debamos eliminar ese sistema de relaciones. Pero nunca una actitud crítica, que dé posibilidad al hombre de superar, de escapar y de construir su propio destino. Su conquista se limita en las fronteras de su desconfianza en el hombre y en la historia.

A. R. Yo no he hablado en ningún momento de Visconti, o Rosi, ni he dicho que Antonioni proponga soluciones, muestre cómo combatir y superar los mecanismos de la alienación. La crítica de Aristarco, que no es infalible como lo demuestra el caso de Antonioni, se basa en la falta de perspectiva en su obra, aplicando esta vez de manera errada los esquemas de Lukács. El hecho de que Antonioni no proponga soluciones trascendentes no quiere decir que esté fuera de la corriente del realismo crítico. Habría que ver con calma y con el texto, o sea el film, por delante, si cumple o no con las características del realismo crítico, entre las cuales no está la representación de soluciones.

F. R. Me parece que hemos olvidado un aspecto importante del problema. Dentro del marxismo cada superestructura, arte, pintura, cine, literatura, tiene sus peculiaridades intrínsecas, de modo que en cada una de estas expresiones el fenómeno de la alienación se presenta con características formales propias. En el campo de la literatura, según Lukács, las características de una literatura reificada son, entre otras, la ausencia de totalidad, la distorsión de la relación objeto-sujeto en el sentido que hay una preeminencia absoluta del objeto y una anulación del sujeto, como en Robbe-Grillet, o viceversa, una preeminencia absoluta del sujeto y una anulación completa del objeto. En el campo del cine ¿cuáles serían los caracteres específicos de la alienación?

A. P. Me gustó la intervención de Riu. Se me ocurrían un par de ejemplos mientras Riu hablaba, con la siguiente advertencia preliminar de que el cine siempre está más fascinado por la cosa que por la idea, o ideología. Uno de los ejemplos es **El año pasado en Marienbad**, que tiene entre sus fuentes de inspiración la novela de Bioy Casares **La invención de Morel**. En esta novela, un hombre llega a una isla y tropieza con una muchedumbre, con la cual no puede comunicarse en absoluto. Les habla y no contestan, no se enteran de que está presente. A la semana, las personas vuelven a repetir exactamente lo que habían hecho la semana anterior, hasta que el protagonista descubre que son personajes cinematográficos tridimensionales, movidos por una diabólica invención. En algunas escenas claves de **Marienbad** hay momentos en que el personaje habla y es como si no existiera; los que están presentes no lo oyen, no lo ven, no lo escuchan. En esto se inspira Resnais para mostrar formas de conducta derivadas de una alienación incuestionada. El segundo episodio es el de **Blow-Up**. Hasta el **Desierto rojo**, Antonioni se ha limitado a plantear el tema en los términos usados por Moravia en **El aburrimiento**, es decir, la incomunicabilidad como pérdida de significado de la realidad externa, etc. En **Blow-Up** se introduce un elemento nuevo: las vivencias más firmes se vuelven insignificantes; el fotógrafo termina por olvidar, por declarar totalmente insignificante un hecho incluso documentado "objetivamente" por las fotografías. El análisis de la conducta alienada es lo que puede expresar el cine de la alienación. No creo que el cine haya inventado al respecto nada revolucionario, a no ser en el plano puramente formal. Y no creo personalmente que en este plano Antonioni, el Resnais de **Marienbad**, Fellini o el propio Bergman, tengan algo realmente nuevo que decir.

J. C. M. **Blow-Up** es la demostración última de un realizador que se enfrenta a la realidad partiendo de un concepto filosófico alienado. Antonioni es

un alienado. No me voy a detener en ver si esta alienación es consciente, espontánea o natural. Antonioni, hasta el **Desierto rojo**, nos ha hablado de la incomunicabilidad, que es una de las consecuencias de la alienación. La incomunicabilidad es una actitud pasiva. El hombre condenado, desde su nacimiento, por el destino, a la incapacidad para comunicarse, lógicamente es incapaz de comunicarse también con la realidad, de modificar la realidad; puesto que es incapaz de comunicar con sus semejantes, no puede salir de su condición. En **Blow-Up** Antonioni no hace otra cosa que decirnos: "Señores, ustedes hablan mucho de la capacidad del hombre de modificar la realidad, pero el hombre no puede modificarla porque no posee los medios por aprehender lo que la realidad auténticamente es. No tiene los medios para saberlo. Ni los medios mecánicos, ni a través de sus sentidos." Entonces la realidad la hace el propio hombre. Es decir, no existe fuera de él, y estamos en el concepto de la alienación. El hombre imagina la realidad, la que a él le interesa, y ella existe solamente en cuanto él la hace, la acepta como tal. La prueba es que en la banda sonora de **Blow-Up**, en una manera muy definida, la pelota de tenis del juego final no se oye sino hasta que el protagonista decide que existe la pelota, va a buscarla, la recoge y la lanza. ¿Cómo puede un autor cuyos personajes actúan de esta manera y defienden este concepto filosófico de la vida, cómo puede no ser un alienado, cómo puede ser un realista crítico, Antonioni?

F. R. Yo preguntaría si la incomunicabilidad, en Antonioni, se presenta como un fenómeno resultante de la realidad social, de la separación de clases, del capitalismo, etc., o se presenta por medio de recursos artificiales. En el primer caso, Antonioni sí que expresaría el fenómeno de la alienación, en el segundo lo que haría sería encubrirlo.

J. N. Quizás no sería muy conveniente mantener semejante disociación. Pudiera ser que la temática de Antonioni sea la incomunicabilidad, o social o simplemente estética, pero que además disponga de una técnica para expresarla. Es sabido que Antonioni maneja ciertos recursos, como alargar los planos, para expresar la no significación de una acción.

A. P. En Antonioni no hay perspectiva histórica y esto responde la pregunta.

J. N. De una vez quiero aclarar que si he hablado de alienación lo he hecho forzado por un tema que se ha presentado en esa manera, pero no porque yo crea que ciertas obras cinematográficas, entre las cuales las de Antonioni, obliguen a hablar de alienación. El expediente crítico que se ha seguido frente al cine llamado de alienación, ha sido el siguiente, sobre todo en el caso de Antonioni: se etiqueta a las obras de Antonioni como obras de in-



"La dolce vita", de Federico Fellini.

comunicación, concepto que lleva al más amplio y profundo de alienación. Ahora bien, esto es producto de una crítica exterior a la obra de Antonioni, que no necesariamente se corresponde con la obra misma. Sospecho, por mi parte, que la obra de Antonioni es de recursos similares a los de ciertas obras teatrales, como las de Beckett. Estamos frente a un hombre de genio creativo y de gran ingenio en la construcción de una máquina, con una intención si acaso: la de presentar una obra tan neutralmente desprovista de significaciones que cualquiera pueda aplicar la suya. Antonioni posee una gran capacidad de producir "blancos", vacíos con posibilidades de interpretación. En **Blow-Up** esto es más evidente que en la producción anterior. Probablemente porque ésta se encuentra dominada por la temática de Pavese. Mientras que en **Blow-Up** se destacan las posibilidades de explotar al máximo esa no significatividad de la imagen. No creo que por eso haya que decir que Antonioni tiene una filosofía de la realidad mediante la cual expresa que el mundo no tiene ninguna significación, sino que lo deja abierto como un juego de ingenio para introducir en él cualesquiera interpretaciones y significaciones posibles.

A. R. A mi juicio, en Antonioni ni siquiera se plantea el problema de la incomunicación, si se habla de éste en forma estricta. Los personajes de Antonioni se comunican perfectamente

entre sí. Aristarco, uno de los filones de la crítica contra Antonioni, califica de incomunicación lo que no es más que no-coparticipación, lo cual es una forma ligera de usar los términos y confundir el análisis crítico. En Antonioni hay la representación de un fenómeno distinto, la no participación en la práctica, en la actividad real, que es distinto de la incomunicación. La comunicación evidentemente es una parte, una forma de co-participación, pero de ningún modo puede identificarse con ella. Los sociólogos plantean claramente este fenómeno hablando de integración o desintegración social de la comunidad, de la formación o desaparición de la conciencia de grupo, de la conciencia social en general, lo cual es un efecto de la alienación indudablemente. La incomunicación sería una característica de las formas extremas de desintegración. Los personajes de Antonioni se comunican perfectamente. Me remito de nuevo a las obras mismas para una posible demostración. En **La aventura** Sandro y Claudia se comunican perfectamente, inclusive Sandro es capaz de exponer en forma clara el motivo de su crisis permanente: haber aceptado la alienación que impone el sistema, haber vendido sus posibilidades creadoras para que fueran utilizadas como instrumento de producción de riqueza, en lugar de utilizarlas él, de acuerdo a sus propias decisiones. En **La noche** la conversación entre Giovanni y el

multimillonario es igualmente explícita en este sentido. Y en **El eclipse** el personaje de Piero no puede ser más didáctico.

O. C. Pero Antonioni tiene declaraciones enfáticas de que su problema fundamental es la incomunicación, y concretamente en el aspecto amoroso. En cuanto a participación y comunicación, evidentemente se pueden hacer muchas distinciones. En la participación hay una actividad común orientada a una finalidad exterior a los sujetos. Se forma la conciencia de una actividad. Pero en la comunicación la idea dominante es de reciprocidad, por lo menos en el plano gnoseológico. En Antonioni se plantea la angustia del que emite el mensaje sobre la recepción del "otro". Proyectarse hacia el otro, salir de sí mismo. En Marx, la participación es el problema equivalente porque la conciencia de la "finitud" del hombre se desvanece en la conciencia de la infinitud histórica de la humanidad. La "toma de conciencia" no es tanto comunicación, sino algo más: es participación.

A. P. No creo que se pueda entender "comunicación" en el sentido puramente mecánico del término. Es un viejo problema filosófico. A lo largo del pensamiento ético se puede trazar, por ejemplo, la historia del concepto de "simpatía". La "comunicación" es tal cuando establece un régimen de simpatía o de co-participación ante ciertos problemas, es decir, cuando

establezca una comunidad. La comunicación es tal y es efectiva cuando determina una comunidad de interés, de sentimiento, etc., ante un problema, una norma, un "lugar común". Es evidente que los personajes de Antonioni o de Bergman hablan. Hablan, pero se nos quiere indicar que no se comunican nada, que son mónadas incomunicadas.

A. R. Yo insistiría que es importante la diferenciación y uso correcto de los términos. Si se habla de incomunicación debe usarse el término en su significado general y no en el un tanto particular de comunicación reducida a la que establece un régimen de simpatía, de convivencia o comunidad. La situación de convivencia, de integración social, se da por una serie de factores entre los que está la comunicación en su sentido general. La comunicación en la acepción indicada por Pasquali, que se da entre individuos integrados socialmente, responde a esa situación, no es su causa. Repito, pues, que la representación de la desintegración social que hace Antonioni a través de sus personajes no debe confundirse con la representación de la incomunicabilidad. Luego, Marmol insiste en que *Blow-Up* demuestra que según Antonioni es imposible conocer la realidad, ya que ni siquiera es aprehensible por un medio mecánico como la fotografía. En mi opinión, Antonioni no quiere en ningún momento crear dudas sobre si ha existido un asesinato o un muerto. Se da hasta el trabajo de introducir un personaje muy secundario, que aparece por instantes merodeando alrededor del café donde David y su amigo hablan sobre el libro de fotografía, y que evidentemente trata de robar la cámara con los negativos acusadores. Es decir, que trata de hacer lo más verosímil posible el episodio. No creo que puede atribuirse a Antonioni el infantilismo de tratar de hacer conocer esta realidad al espectador y, por otra parte, tratar de demostrar a través de su personaje la imposibilidad de conocer la realidad.

J. C. M. Pero nosotros esa realidad no la ponemos en duda. El problema está en que el protagonista no tiene un medio, mecánico o sensorial, para captarla y comprobarla. Debe inventarla. Y si el hombre no puede aprehender la realidad tal como es no puede modificarla, y si no la puede modificar no puede haber realismo crítico.

J. N. Creo que, en líneas generales, como decía Roffé poniendo ejemplos, la tesis es correcta. En *La aventura* los personajes tienen una primera relación amorosa y termina la película con el inicio de otra. La demostración de Antonioni no es tanto de incomunicabilidad absoluta, sino del relativismo de los sentimientos humanos. En esto sí coincide con Bergman, si hay un fondo religioso. Este relativismo se debe o a las condiciones sociales o a la vanidad de los personajes. En *Blow-Up* hay la escena de la lucha por los restos de la guitarra eléctrica, que

luego es abandonada en cuanto la lucha cesa. Me parece que, a través de un simbolismo muy difuminado, Antonioni traslada a *Blow-Up* toda su anterior concepción de las relaciones amorosas. Aquí no hay ningún problema de incomunicación. Hay un problema de crítica a las relaciones, a los sentimientos humanos vistos de una manera relativista. Todo perece, todo queda sometido a un cambio, a una mutación. Esta es la máxima filosofía que yo puedo ver en Antonioni, no una filosofía de la incomunicación sino de la relatividad y contingencia de las acciones humanas.

A. U. A mí me parece que valdría la pena que se hiciera un análisis un poco más global del cine en sí, en su totalidad, frente a la alienación, y distinguieramos por una parte el cine cuando presenta una crítica de esa alienación, y por la otra el cine espontáneamente alienado y que la deja de lado aun siendo producto de ella, o el cine que transmite y contribuye a fomentar, como vehículo de comunicación que es, esa misma alienación.

F. R. Hace años yo vi una película, *El ladrón*, en la que el director obligó a los personajes a no hablar. Evidentemente que allí había un caso de incomunicabilidad creado por un recurso artificial. Este ejemplo extremo permite plantear de nuevo mi pregunta: ¿hasta qué punto el problema de la incomunicabilidad es en ciertas películas claves un reflejo de la realidad social o un reflejo artificial, cinematográfico, de estos mundos absolutos de que se ha hablado? En el campo de la teoría del conocimiento o de la novela es un síntoma de alienación la construcción de sistemas formales; en el campo del cine, el cineasta que trate de expresar el fenómeno de la alienación o de la incomunicabilidad por medios formales que no reflejen su verdadera fuente, ¿es un cineasta alienado? Por otra parte, si vamos a discutir el problema desde una perspectiva marxista, tengo la impresión de que debemos limitarnos a un análisis de los productos. La crítica literaria de Lukács, por ejemplo, es una crítica de productos realizados, nunca se ve cuál es la relación subjetiva entre un autor y su obra. Esto es lo que critica Sartre a la interpretación marxista de la literatura. Por eso me parece que tenemos que decidir si analizamos los productos o analizamos la intención del creador.

O. C. La pregunta suya, sin embargo, hacía mucha referencia a la intención consciente de los realizadores de cine. Porque es la única forma de descubrir hasta qué punto la búsqueda formal de Antonioni responde a una actividad consciente de disfrazar la alienación o está representándola.

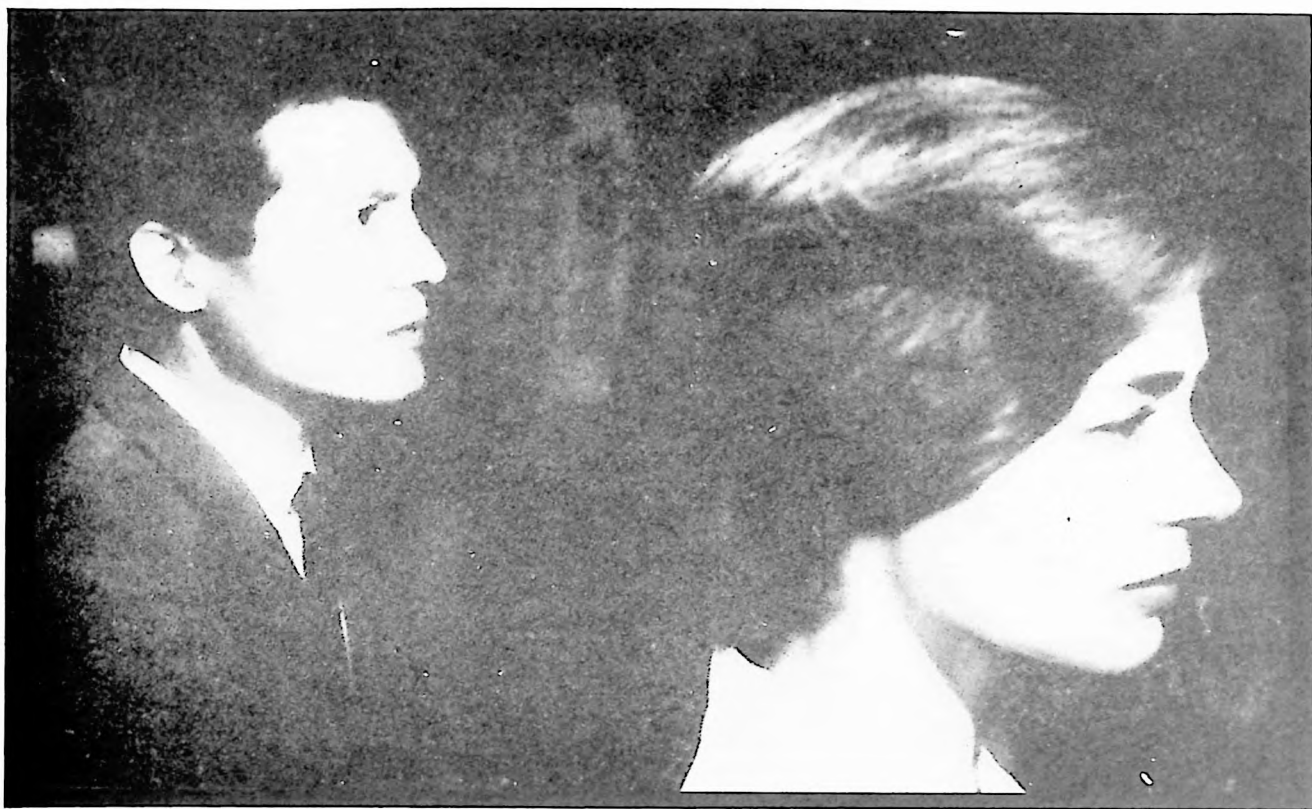
J. N. Habría una base objetiva de discusión si aceptásemos que hay un intento revolucionario del lenguaje cinematográfico moderno por conseguir una descripción de estados de conciencia o de verdad subjetiva, como tratan

de hacer Resnais, Antonioni, Fellini, etc. Entonces, ¿con qué artificios intentan expresarse? Quiero decir, ¿son estos artificios los que han dado origen a la interpretación de cine de incomunicación? O, por el contrario, ¿se está reflejando una realidad de la cual el individuo forma parte y, en ese caso, hay la intención, muy difícil de juzgar, de ser portavoz, crítico, a favor o en contra? Es evidente que existe todo un intento de cine nuevo, en los términos que planteaba Riu. Se trata de un clásico problema de teoría del conocimiento. Parece que el cine está entrando en la necesaria etapa del idealismo, mediante el cual ha de ser la conciencia la que absorba al mundo. Ello queda reflejado en *Hiroshima, mon amour*, o en la descripción de los estados de conciencia un tanto patológicos del protagonista de *El jardín de las delicias*, cine típicamente subjetivo. ¿Cuáles son las soluciones técnicas que presenta el cine a semejante problema de expresividad? Una es la de Antonioni. Ahora bien, el cine de Antonioni es etiquetado de cine de la incomunicabilidad. ¿No será que precisamente esa incomunicabilidad forma parte del contexto técnico de los problemas? ¿No estaremos acaso atribuyendo a una realidad social lo que sólo depende de una técnica cinematográfica?

A. P. Yo diría que la respuesta es clara. Este no es un cine que adapta sus contenidos a una problemática formal; si acaso es un cine que se ha adaptado a una problemática ya planteada por la literatura y la filosofía. Porque detrás están Mann y Kafka y Kierkegaard, etc. Si estamos insatisfechos de la alienación y la incomunicabilidad según Antonioni, Bergman, etc., es por el tono elegíaco con que el problema es planteado por ellos, por limitarse a una queja, en términos un poco banales en el fondo. Pero es indudable que un cine que discute el tema, es un cine que suscita una toma de conciencia. Cine realmente alienado son las 23 horas diarias de telecine americano que pasa nuestra televisión comercial.

A. R. Yo creo que la pregunta es muy interesante y lamentablemente el estado actual de la investigación en el campo cinematográfico es de gran retraso como para darle una respuesta apropiada. El cine es un medio específico de expresión, muy distinto a la literatura. La precisión de la imagen visual es un hecho que limita al cine en una serie de posibilidades de generalización. Existen algunos valiosos intentos en el uso de la palabra, combinada con la imagen, para tratar de salvar estos límites, pero estas experiencias, que bien ameritarían una investigación, siguen esperando que ésta se produzca.

A. P. A esta pregunta se le puede dar por lo menos una primera respuesta. La imagen se limita a expresar lo real físico, y tiene que utilizar el objeto real físico constantemente, en plan metafórico, para expresar co-



"Hiroshima mon Amour", de Alain Resnais.

sas que no son realidades físicas. Ningún contenido escapa a este límite.

A. R. En la práctica no ha sido ni es así. Sin contar con las pocas posibilidades de generalización, que puedan ofrecer las metáforas visuales.

J. C. M. Sí, pero no sé hasta qué punto es un elemento formal de alienación. Yo sé que es un elemento formal indispensable para lograr un estado que él necesita.

O. C. Esa crítica no es una crítica cinematográfica. En *La aventura* los planos alargados son justamente la expresión estética de lo que probablemente se quería expresar. Si no habría sido otra película.

A. P. Yo no acusaría a ninguno de esos directores de formalismo. No llegaría a la herejía de decir que en Antonioni el gusto por un lenguaje impone un contenido. Sí me parece indudable que hay ciertos recursos formales, como el largo soplo de vapor en *El desierto rojo*, que son esfuerzos por expresar algo en plan metafórico, por adaptar la forma al contenido. Esto es un problema de gusto.

J. C. M. Pero en Antonioni hay una conciencia exacta de la utilización del plano-secuencia, como revelador del contenido. Cuando Antonioni pone la cámara diez minutos delante de un personaje sin moverla, necesariamente está buscando crearle al espectador un estado de tensión. Cuando menos, una atmósfera.

A. P. Pero esto no permite afirmar que un problema formal determine en Antonioni la elección de un contenido, aunque históricamente se han dado casos contrarios. Vidor, con *Hallelujah!*, escoge un contenido que sirve perfectamente a intereses formales del momento. Pero creo que el cine es adulto ya, que puede elegir todos los lenguajes que quiera, que ya no es cine experimental. Ni Antonioni, ni Bergman, ni Fellini, experimentan. Son directores realmente preocupados por una problemática más que por los aspectos formales del cine.

J. N. ¿Por qué nos limitamos a esos tres? Resnais me parece que es muy experimentalista. *Hiroshima, mon amour* es un puro experimento.

A. P. Godard es más experimentalista formalmente que Resnais. Desde el punto de vista gramatical no encuentro nada novedoso en *Marienbad*. Quiero decir que el cine ya es adulto, es maduro, habla el lenguaje que quiere, conoce todos los estilos, no tiene más nada por descubrir.

J. C. M. Bergman utiliza más el cine en una función gramatical, en cuanto que necesita que diga ciertas cosas. En Antonioni hay la necesidad de inventar un tiempo suyo, que cinematográficamente corresponde a su tiempo anímico, a su tiempo de contenido, de sus historias y de sus personajes, para lo cual utiliza un sistema puramente formal, y es el del plano-

secuencia. No se trata de un problema formal, sino de una solución formal de un problema de contenido. En este sentido la búsqueda en Antonioni está lejos del regodeo de las formas, sino que es búsqueda, investigación, en cuanto el lenguaje específico de un travelling, de una panorámica, sirva para narrar claramente un estado anímico.

O. C. Todo arte implica la escogencia de ciertas formas para expresarse.

J. C. M. Una de las necesidades del plano-secuencia es para Antonioni la de darle la oportunidad al actor de tener tiempo para expresar una cosa, y no cortarlo a cada momento. Es la necesidad de crear un tiempo "suyo", que no representa otra cosa que la ausencia de algo, la nada presente, la incomunicabilidad, la ausencia de cualquier cosa determinada a la cual el hombre pueda aferrarse.

J. N. Quisiera insertar una pequeña pregunta en relación con la declaración de Pasquali sobre la plenitud del lenguaje cinematográfico actual. Si un director se plantea el conocido problema de expresar un estado de conciencia, por ejemplo, rememorativo, ¿tendría que usar las soluciones ya existentes, esto es, el *flash-back*, la sobreimpresión, o la voz en *off*? ¿O hay posibilidad de intentar crear un lenguaje nuevo?

A. P. No, quiero decir que hemos superado la etapa de la búsqueda formal como fin en sí misma, y hoy cualquier

lenguaje es admitido: se puede inventar o ser tradicionales.

A. R. Yo pongo en duda la afirmación de Marmol de que el plano-secuencia tiene gran importancia en Antonioni. La impresión subjetiva de Marmol es que la tiene, la mía es que no es así. No es que esté en desacuerdo con la crítica estilística en el cine, que me parece ser muy fecunda, sino que esta crítica no es posible hacerla seriamente de memoria, y la dificultad de acceso a la obra es una de las grandes trabas para que este tipo de análisis se generalice. En literatura es muy fácil disponer del texto y consultarlo cada vez que es necesario. En cine se trabaja casi siempre de memoria y esto es una fuente frecuente de errores.

A. P. Este es el segundo gran tema de la noche. El problema de las implicaciones entre los aspectos semánticos y el plano del contenido. Creo que la pregunta puede formularse así: si este cine persigue en el fondo propósitos más semánticos que de contenido o a la inversa.

M. S. A. Yo creo que formalmente Antonioni tiene mucho más que decir que Bergman. Bergman es un hombre formado por el teatro y usa el lenguaje cinematográfico como una forma de hacer resaltar más el desarrollo dramático de los personajes. Subjetivamente la cámara no aporta demasiado dentro de la obra total, mientras que la cámara de Antonioni aporta más a veces que la misma actuación de los personajes. Fellini usa todos los recursos cinematográficos a su alcance para plasmar sus ideas, mediante los pensamientos o recuerdos de los protagonistas. Por ejemplo, 8½ me parece una de las mejores realizaciones técnicas, porque cada secuencia está pensada de un modo distinto desde el punto de vista del montaje, que todavía, a mi juicio, es la esencia del arte cinematográfico. Pero en Antonioni no sucede esto. En él cada secuencia está mirada desde el punto de vista subjetivo del autor. Por ejemplo, en *La aventura* hay un plano, cuando ellos han dado un paseo por una especie de abadía desierta y se alejan en el carro, en el que la cámara realiza un *travelling* por una calle desierta. ¿Qué significa este *travelling*? ¿Que hay una persona allá? ¿La soledad de la abadía? Yo todavía no lo he entendido. Sin embargo hace parte de esta incógnita: ¿encontrarán la persona que están buscando? Yo creo que el plano significa eso, dejar en incógnito la resolución de la película. Me parece que Antonioni, con Resnais, son en el cine actual los que más están buscando una innovación de la técnica cinematográfica que sirva para mejor expresar los problemas que ellos han escogido como importantes en sus películas. Más interesantes, pero más alienados, son los productos de Resnais. Porque éstos, formalmente, no tienen una justificación desde el punto de vista del contenido, como sucede

en Antonioni. El año pasado en *Marienbad* tiene sólo valor formal, de experimento cinematográfico; aquellos *travellings*, aquel sonido en *off* —“les couloirs..... les couloirs.....”— son elementos puramente abstractos. Después salíamos del cine, y nos habíamos divertido como si hubiéramos jugado una partida de ajedrez. Pero no nos había quedado nada adentro.

A. P. Esto demuestra lo que se ha dicho. De que hay diferentes autores que han hablado aproximadamente de lo mismo, empleando estilos y fórmulas completamente distintos.

F. R. Me parece importante la discusión porque ahora se van a plantear los verdaderos problemas de la relación materia-forma, contenido-expresión, etc.

A. P. San Andrés ha sacado un ejemplo perfecto. Se trata de dos personajes que deambulan largamente en un pueblo abandonado de Sicilia. Una vez dejado el lugar solitario, un *travelling* hacia adelante introduce un bellísimo elemento de misterio. Es un episodio típico de “incomunicabilidad” y vacío, expresados mediante un elemento formal. Pero insisto en que eso sólo tiene que ver con el genio personal de Antonioni y en que no admite un discurso sobre un lenguaje típico de la alienación. La discusión puede plantearse en estos términos. Si el tema de la alienación sirve perfectamente determinados requerimientos filológicos y lingüísticos pensados experimentalmente a priori o si, llevados por intereses ideológicos a plantear el problema de la alienación, intentan crear un lenguaje que se le adapte.

F. R. El concepto de alienación que se expresa en el cine actual es el resultado de una concepción filosófica que parte del supuesto de que hay un absoluto inalcanzable en las relaciones humanas. Entonces este es un cine alienado, porque no está manejando el concepto de alienación en sentido histórico y social.

O. C. En las películas de las que se ha hablado, se ha dicho que la génesis de su problemática es más bien existencialista, ya que en ellas se plantea una alienación insuperable.

A. P. ¿Por qué no volvemos al tema contenido-expresión?

J. N. No creo que se nos haya escapado. Lo que planteaba Riu es que la solución que se dé al problema forma-contenido depende del enfoque filosófico que se tenga.

A. P. Correcto. Ni Bergman, ni Fellini, ni Antonioni van a pasar a la historia del cine como vanguardia cinematográfica. Porque creo que realmente adaptan un lenguaje a un contenido, y no obsesionados por problemas formales.

F. R. Pero el problema se presenta desde el punto de vista que tomamos. La diferencia que Lukács establece entre Thomas Mann y Kafka me parece que es esta: los dos son críticos del

capitalismo, su diferencia está precisamente en la forma en que expresan esa crítica. Kafka expresa esta crítica a través de alegorías, símbolos, etc., mientras que Thomas Mann lo haría justamente enraizándose en el fundamento social. El problema de la forma entonces depende de que la forma refleje también la realidad. En el cine pasaría lo mismo. ¿Hasta qué punto la forma cinematográfica de Bergman, por ejemplo en *El silencio*, es una forma que sirve al contenido, o, por el contrario, el contenido sirve a la forma?

J. N. Si la respuesta de Pasquali es aceptada, sobre todo por los cineastas, creo que tenemos que volver al punto original de la discusión, y dar por satisfecha la segunda parte de la alternativa que presentaba Riu, según la cual se planteaba la hipótesis de que en el llamado cine de alienación los recursos cinematográficos imponían al espectador el fenómeno de la incomunicabilidad. Ahora la respuesta parece ser: no. Estos directores no son lingüistas del cine, no son experimentalistas, luego en ellos habría que atender al contenido y al conjunto de ideas que presentan a través de un lenguaje convencional o ya utilizado.

J. C. M. Inventado por ellos en relación a su contenido. Una cosa es la búsqueda de vanguardia en el lenguaje, de la cual podríamos hablar más en Godard, otra cosa es la invención de un lenguaje para sus necesidades de contenido. No sé hasta qué punto se puede hablar de experimentalismo, cuando el experimentalismo que pudiera haber en Antonioni obedece a la necesidad de expresar un contenido específico, intransferible y personalísimo. Si entendemos por experimentalismo solamente poner la cámara invertida, ir hacia atrás en lugar de ir adelante, o mantenerla fija por 20 horas sobre un tipo que duerme, como lo hacen algunos americanos, si sólo ésto es experimentalismo, pueden surgir confusiones. A mi juicio, también encontrar el lenguaje de nuestro propio mundo, los símbolos inconfundibles de nuestras personalísimas emociones, entra aún más legítimamente en el campo del experimento.

J. N. Pero no es esta invención lo fundamental. Y al no ser lo fundamental no va a determinar el sentido de la película que estamos viendo. Entonces hay que analizarlo no a través de un recurso formalista, sino a través del contenido que presenta. Ese contenido ¿será reflejo de la sociedad o una transposición de las ideas filosóficas del autor sobre las posibilidades de realización de las relaciones humanas? Esta sería una pregunta. Otra, sin ninguna malicia, sería ésta: ¿por qué estos directores no son experimentalistas del cine? ¿No son experimentalistas porque el público no va a aceptar un cine experimentalista, porque este cine no gusta, no es comercial?

A. P. *Metrópolis* es más experimental que *Blow-Up*. Pero esto no se debe

a otra cosa sino al hecho simple y sencillo de que cuando Lang hacía *Metrópolis*, todavía había campo abierto para el experimentalismo. Hoy parece que menos.

J. C. M. A mí como cineasta me interesa el estudio de la alienación en cuanto síntoma de culpabilidad de un determinado grupo social. Y es donde no hemos entrado. La alienación me interesa como causa y efecto de obras que contribuyen a la alienación del hombre; que impiden la clasificación de la problemática de nuestro ser contemporáneo. Que le impiden al hombre ordenarse, formarse, entender y resolver sus problemas. Yo, cuando encuentro culpable a Antonioni, lo encuentro tal en función de un sentido marxista de lo que él deja de hacer frente a la realidad. Como cineasta creo que no haré un cine alienado, en cuanto haré un cine que luche precisamente contra la alienación, contra la deformación de ciertos conceptos filosóficos que llevan en sus consecuencias finales a una forma alienada de entender la vida, el hombre, sus actos.

J. N. Si damos una respuesta adecuada a su planteamiento, dejamos de hablar de cine para hablar de política. ¿Por qué culpar a Antonioni de que no está denunciando el mecanismo de la alienación capitalista? ¿Es que necesariamente la misión de un director de cine es hacer esta denuncia, y menos aún, es su misión resolver el problema denunciado? La respuesta es muy simple. El fenómeno de la alienación forma parte de una estructura social llamada capitalismo. El culpable será esta entidad llamada capitalismo, o dando un paso más atrás, la historia. La forma de resolver la alienación no es cinematográfica. Es una forma social o política: de revolución. Quien haga cine con la única finalidad de desalienar al hombre quizás consiga su objetivo, pero hará mal cine. Hará un cine didáctico, un cine político.

J. C. M. Usted parece insinuar que no vayamos a hacer un cine de la no-alienación porque vamos a hacer mal cine. A mí me interesa luchar contra la alienación y sus consecuencias en el hombre, en su desarrollo, en su fu-

turo y en su historia. Yo utilizaré el cine no como panfleto. Lo utilizaré en función de mi concepción filosófica. El resto dependerá de mi sensibilidad. Yo pido entonces que señalemos de quién es la culpabilidad de esta alienación, qué es lo que ha producido y cuáles son sus consecuencias en el cine.

J. N. Si se acepta la interpretación marxista de la alienación, la base de la misma es de tipo económico. Por consiguiente, la resolución de la alienación estará en el cambio de las estructuras sociales. ¿Puede una película, pueden todas las películas del mundo, cambiar la estructura de la sociedad? El cine es un producto cultural y por tanto forma parte de la superestructura social. Con lo que se anula la alienación es con la modificación de la infraestructura. Pretender desde el cine alterar las relaciones sociales es caer en un idealismo de tipo político.

A. P. Pero no se puede negar la utilidad social del arte. La dialéctica de las relaciones entre base y superestructura. Entonces ¿este cine de la alienación ha creado un lenguaje nuevo, *ad hoc*? Hemos defendido todos la tesis de que el cine de Antonioni, etc., ha encubierto el núcleo del problema de la alienación. Si lo ha encubierto en lugar de revelarlo, en esta dialéctica de la presencia y la ausencia, habrá en él un lenguaje más bien de encubrimiento.

F. R. En este examen nos hemos olvidado de algo que ahora posiblemente no podemos discutir: ¿cuál es la repercusión de las obras? Esto implicaría un análisis sociológico sobre las reacciones del público ante una película de Antonioni o Bergman.

O. C. Hay algunos índices representativos en este sentido. Cuando se proyectó *La aventura* en París se afirmó que era un cine de élite, pero la vieron 240.000 personas en dos o tres meses.

A. P. Por hipótesis, si las obras que examinamos son "naturalistas", el público debería haber digerido esta descripción naturalista y haberse convencido una vez más de que es una situación irreformable. Eso pudiera saberse con una encuesta.

M. S. A. Yo creo que no puede hablarse de un nuevo lenguaje cinematográfico. El lenguaje cinematográfico se ha ido desarrollando con aportes personales, progresivamente combinados con el desarrollo de la técnica, y no ha habido ningún creador, quizás con excepción de Eisenstein, verdaderamente revolucionario en cuanto al lenguaje cinematográfico.

J. N. Desearía de nuevo separar la discusión de tipo cinematográfico de la de tipo político. La interpretación que hace Riu de mis intervenciones es correcta. Pero yo creía ver una implicación política en las declaraciones de Marmol. La alienación debe entenderse como fenómeno económico y sólo una transformación económica de la sociedad resolverá el problema fundamental de la alienación. Eso no quiere decir que el arte, los lenguajes cinematográficos, literarios, plásticos, no tengan que cumplir una función social.

J. C. M. Yo hablaba sencillamente de lo que es la alienación partiendo del concepto marxista, con sus síntomas de culpabilidad y sus manifestaciones en un mundo burgués y capitalista. En este sentido, tanto la labor crítica de un cineasta como su labor creadora, pueden ser muy útiles y eficaces. De nada sirve discutir tres horas sobre lo que es alienación y no decirnos a decir, por miedo de ser panfletarios, lo que un cineasta, por medio de su actitud crítica y creadora, puede hacer por el hombre.

J. N. La conclusión para mí es que ni Antonioni ni Bergman presentan el fenómeno de la alienación por ningún lado. Si acaso, lo presenta Fellini una sola vez en *Julietta de los espíritus*, mediante la denuncia de un tipo de alienación, la religiosa, que se opera en una determinada sociedad, a partir de la infancia.

A. R. Es una conclusión que no es aceptada por todos nosotros. En la discusión no se ha podido llegar a un análisis de las obras mismas que permitiera llegar a conclusiones objetivas. En mis intervenciones anteriores, hice algunas referencias a las obras de Antonioni, que no han sido refutadas concretamente.

"Masculin Feminin", de Jean Luc Godard.

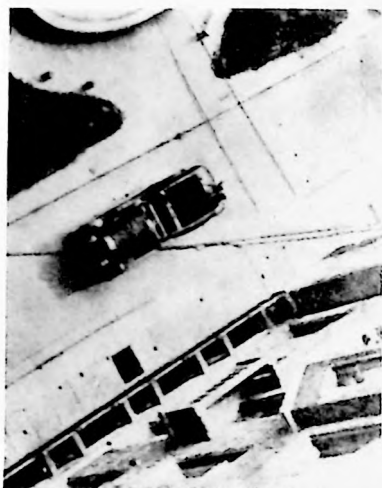




"El hombre con la cámara", de Dziga Vertov



"Primary", de Robert Drew y Richard Leacock



"El hombre con la cámara", de Dziga Vertov



"Chronique d'un été", de Jean Rouch



"La Fiesta de la Virgen de la Candelaria" de L. A. Roche y Miguel San Andrés



"Chronique d'un été", de Jean Rouch

EL CINE VERDAD Y SU TECNICA

MIGUEL SAN ANDRES

En 1960, el etnógrafo y cineasta francés Jean Rouch realizó, en colaboración con el sociólogo Edgar Morin, el film *Chronique d'un été*, que constituyó una interesante encuesta sociológica acerca de la pregunta "¿Cómo vive Ud.?". El camarógrafo canadiense

Michel Brault había filmado cerca de cuarenta horas de película de 16 mm. con una cámara ligera silente K.M.T. y el sonido había sido grabado sincrónicamente con grabadores Nagra y Perfectone. La versión final fue ampliada a 35 mm. para su explotación co-

mercial y fue presentada en el Festival de Cannes de 1961, donde obtuvo el Premio de la Crítica. Los productores, junto con los críticos, calificaron esta obra como "cinéma-verité" (cine-verdad), término que ha servido, desde entonces, para agrupar un

gran número de films de diversas tendencias y que tienen en común su preocupación fundamental por el hombre y su técnica que se basa en la utilización de equipo ligero de filmación y grabación sincrónicos.

En *Chronique d'un été* la imagen y la pista sonora marchan en sincronismo con una cámara que sigue a los personajes, que los describe y sorprende sus secretos con la continuidad de la mirada humana. Ya no son los personajes los que se dirigen hacia el objetivo sino que éste va hacia ellos ocupados en vivir sus propias vidas y, de esta forma, trata de descubrir sus gestos, secretos, detalles y comportamiento. Rouch declaró haber escogido la expresión "cinéma vérité" como homenaje al cineasta soviético Dziga Vertov, quien creía que el cine podía ser un arma revolucionaria de conquista social. Este había publicado en 1923 un manifiesto, llamado a captar la vida tal cual es "para mostrar, gracias a la cámara, las gentes sin maquillaje, para agarrarlas con su ojo en el momento en que actúan, para desnudar sus pensamientos. El Cine como posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de descubrir lo que está escondido, lo que está disfrazado, el juego sin la actuación, la verdad sin mentira, eso es el Cine Verdad".

En los Estados Unidos el equipo Drew-Leacock había producido desde 1954 una docena de films de importancia tanto por su estilo como por sus experimentos en el sincronismo de la imagen y el sonido. Richard Leacock, que había sido el camarógrafo del gran Flaherty para *Louisiana Story*, tituló su producción *The Living Camera* (La cámara viviente). Su objetivo era el de realizar reportajes filmados de investigación social, independientes, destinados a informar al gran público norteamericano a través de las cadenas comerciales de televisión. Drew y Leacock incorporaron a su sociedad a técnicos de gran talento, como Pennybaker y Maysles, y utilizaron preferentemente cámaras especialmente preparadas, Auricon 16 mm. con grabadores Nagra. Sus obras más famosas son *Primary*, *Eddie Sachs* y *The Chair*.

Fundado por John Grierson, el célebre productor y documentalista británico, el National Film Board of Canada contaba con un grupo de cineastas, mayormente los de habla francesa, que experimentaban en aquel entonces en el campo del sonido sincrónico dentro de las numerosas investigaciones sobre el arte cinematográfico que realiza dicha institución. De sus ensayos surgieron films tan logrados como *Lonely Boy* de W. Koenig y *Roman Kroitor* y *Pour la Suite du Monde*, de Michel Brault y Michel Perrault.

¿Por qué cineastas de objetivos muy distintos producen casi al mismo tiempo obras que son similares, sobre todo en cuanto a la forma se refiere, en tres países diferentes?

En la Segunda Guerra Mundial la película de 16 mm. se había empleado en cantidades asombrosas en los servicios de información del ejército de los Estados Unidos. Esto resultó en fructuosas experiencias para los fabricantes de cámaras y película cinematográficas, así como el es-

tablecimiento de revelado de este formato menor en la mayoría de los laboratorios. También el advenimiento de la televisión en escala industrial, que aceptó este tamaño como standard por su menor costo y definición aceptable para la pequeña pantalla, trajo consigo una serie de investigaciones del lenguaje audiovisual tanto desde el punto de vista técnico como psicológico. Pero lo fundamental fue que a partir de 1948 se generaliza el uso de los grabadores de sonido sobre cinta magnética.

Hasta entonces, era prácticamente imposible grabar el sonido y la imagen en sincronismo fuera del estudio, sin necesitar un gran número de técnicos y de pesados artefactos que impidían captar escenas de la vida real espontáneamente. La cámara tenía que ser recubierta de un enorme caparazón llamado "blimp", que silenciara el ruido de su motor, lo que la hacía extremadamente pesada. Por lo tanto, en cada cambio de posición o ángulo se gastaba mucho tiempo. Los equipos de sonido instalados en camiones necesitaban, asimismo, de varios técnicos para su funcionamiento.

Los grabadores que fueron lanzados al mercado hacia 1958 grababan sonido de gran calidad, una persona podía llevarlos al hombro con una bandolera y él mismo sostener el micrófono y operar los controles. El periodista, el cineasta, el sociólogo, etc., podían recoger sonidos directos retransmisibles. En la radio las entrevistas se habían confinado mayormente al estudio y fue así que en la televisión se realizaron las primeras entrevistas filmadas en 16 mm. Sin embargo, las cámaras que se diseñaron para este propósito continuaban siendo muy pesadas y difícilmente se podían utilizar a mano.

Los norteamericanos, principalmente el equipo Drew-Leacock, ya que no se fabricaba una cámara de 16 mm. lo suficientemente ligera que permitiera a dos o tres personas realizar filmaciones con sonido directo, cambiaron ciertas partes, teniendo como base las cámaras de estudio Auricon y utilizaron un soporte alrededor del cuerpo que permitía al camarógrafo sostener la cámara que pesaba alrededor de los 35 kg. y, al mismo tiempo, le permitía movilizarse con ella rápidamente. El sincronismo sin hilo que conectaba el grabador a la cámara, basado en el movimiento de reloj Accutron, fue su gran innovación técnica.

Los franceses Rouch, Ruspoli, Marker, etc., utilizaron casi siempre la cámara ligera K.M.T., que el gran inventor francés André Coutant había diseñado con un peso de 3,500 kg., forma propia para tenerla en la mano y de un mecanismo tan silencioso que hiciera innecesario el uso del "blimp". Esta cámara fue alterada y perfeccionada hasta convertirse en la actualmente famosa Coutant Eclair 16 mm., que representa en la historia de la técnica cinematográfica un verdadero acontecimiento, y cuyo uso se ha difundido en todo el mundo. El sincronismo se obtuvo generalmente por cable entre la cámara y el grabador.

Por su parte, los canadienses utilizaron las cámaras Arriflex con ligeros cambios y a las que se recubrió con ingeniosos sacos menos pesados que los "blimps". Desarrollaron, al mismo tiempo, la técnica de toma sincrónica con tele-objetivo, que permitía grabar la conversación desde una distancia tal que el micrófono-corbata no registrara el ruido del motor. Pero el aporte verdadero del National Film Board fue en el campo del revelado, puesto que instalaron un laboratorio que permitía la intensificación de la película normal Plux X reversible de 50 ASA hasta 1.200 ASA, lo cual hizo posible la filmación en lugares con poca luminosidad o de noche sin la ayuda de molestos focos.

En el presente contamos con la Eclair 16 mm. que, combinada con grabadores Nagra o Perfectone, produce la mejor calidad sonora junto con una excelente óptica; los sistemas Auricon de grabación directa en sonido óptico o sobre banda magnética al borde de utilizados generalmente por los equipos de TV.; y un modelo reciente de Arriflex 16 mm. silente, con posibilidad de grabación directa sobre pista magnética al borde o por sistema doble. Se prevén mejoramientos de estos equipos, denominados equipos sincrónicos ligeros, en un futuro próximo e incluso la firma Eclair ha anunciado la próxima producción de una cámara ligera silente en 35 mm. que, indudablemente, tendrá importantes repercusiones en la cinematografía mundial tanto en el campo del corto documental como en el del largometraje de ficción.

El equipo de realización de un film "cine verdad" debe consistir, idealmente, de un director, un camarógrafo, un técnico de sonido y un asistente. El director es el responsable de la línea u

orientación que se debe seguir durante la filmación y más tarde, ayudado por el montador, en la de su forma definitiva. Durante el rodaje puede permanecer invisible como Chris Marker en *Le joli Mai*, o aparecer formulando preguntas como Morin en *Chronique d'un été*. Puede ser uno de los miembros del equipo técnico como Drew, técnico de sonido y Leacock camarógrafo en *The Chair*. Es preferible no obstante que conozca las funciones y aparatos de cada uno de los miembros del equipo para poder suplirlos en caso de necesidad.

El camarógrafo debe estar acostumbrado a realizar e improvisar los encuadres con rapidez. Comparte la intención del director ya que la ausencia de un guión definido hace posible que sea él quien a veces tome la iniciativa. Pierre L'Homme, Michel Brault y otros han hecho contribuciones destacadas en los films en que han participado. Son frecuentes los "travellings" a pie, el uso de grandes angulares que cubren en foco una área extensa, la utilización del "zoom" como lente normal, ya que permite la selección y cambio veloces de los encuadres.

El asistente releva al camarógrafo del mayor número de tareas secundarias. Debe cambiar el foco o el diafragma, tener cargados los magazines, sostener la cámara cuando no se filme para que el camarógrafo mantenga el mejor pulso posible, y sobre todo, debe cuidar que el cable de sincronismo no se enrede en ningún lugar y esté siempre conectado.

El técnico de sonido tiene a su cargo una de las labores más difíciles y complejas. La captación del sonido en función de la imagen. Constantemente debe girarse hacia la cámara para evitar en los movimientos y la acción que su cuerpo o sus micrófonos penetren en el encuadre. Su penetración con el tema le hará seguir grabando aun cuando se esté cambiando el rollo en la cámara si el material o conversación son lo suficientemente importantes.

En el montaje el director y el montador proceden a la selección de secuencias y escenas que han sido filmadas. Primeramente se sincronizan las bandas sonoras y luego se realiza al montaje según la opinión del director. Esta etapa es generalmente ardua debido a la gran cantidad de material. Es aquí donde la expresión "cine verdad" se torna particu-

larmente discutible. Se trata de la escogencia de elementos que contengan la impresión de una realidad que sea común al realizador y espectador pero que es extremadamente subjetiva. De ahí que un cineasta como Mario Ruspoli prefiera el uso del término "cine directo", ya que considera que a través de elementos reales se puede fabricar cualquier tipo de mentira. Obras como *Africa Adiós* así lo demuestran.

En Venezuela se han realizado diversas películas con el método del cine verdad. Los documentales *Víctor Millán*, de L. A. Roche y *La Fiesta de la Virgen de la Candelaria*, de L. A. Roche y M. San Andrés; son desde el punto de vista técnico los más logrados. En ellos se empleó consistentemente la Eclair 16 mm. y el grabador Nagra. L. A. Roche es, sin duda, quien más conoce y mejor practica los principios de este cine en el país. Sin embargo, existen otros films que, aunque no hayan empleado una técnica del sincronismo de la imagen y sonido tan perfectas, son de indudable valor y tal vez podrían clasificarse dentro de la corriente del cine verdad por su temática. Ellos son el excelente *La ciudad que nos ve*, de J. E. Guédez y los interesantes *Pozo Muerto*, de Carlos Rebolledo; *Alirio Díaz*, de Abigail Rojas y Daniel González, y *Estudio N° 1*, de J. C. Mármol.

El filmar los hombres en su vida cotidiana dentro de un marco real ha sido la preocupación de numerosos cineastas desde que Flaherty marchara con su cámara al hombro hacia el Ártico para realizar *Nanook* en 1922. Aunque no están estrictamente dentro de la definición actual del "cine verdad", mencionaremos una serie de cineastas que de diversas maneras se relacionan con esa corriente: Dziga Vertov, el alemán Ruttmann, maestro del montaje; el belga Storck y la "avant garde" social francesa, con Jean Vigo a la cabeza; el Buñuel de *Las Hurdes*; la brillante escuela documental británica de los años 30 con Grierson, Wright, Watt, etc., y la no menos fecunda escuela de Nueva York con Paul Strand, Pare Lorentz, Leo Hurwitz. El gran Joris Ivens; Karmen en la Unión Soviética, Paul Rotha en Inglaterra y más tarde Zavattini con el neorrealismo italiano. El "Free Cinema", impulsado por Lindsay Anderson y Karel Reisz; Godard y la nueva ola francesa, y Cassavetes, Shirley Clarke y Rogosin en Nueva York.

SUSCRIBASE A CINE AL DIA

Enviando su cheque por 15 Bs. (5 \$) a:
"Cine al día", Apartado 10.447, Sabana Grande, Caracas, Venezuela.

Personalmente en las librerías "Cosmos" (Pasaje Río Apure, Local 200, Centro Simón Bolívar, Sotanos) o "Cruz del Sur" (Centro Comercial del Este, Local 11, Sabana Grande).

**la DIRECCION DE CULTURA
de la UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
ha publicado**

**en su Colección
"MUSICOS CONTEMPORANEOS DE VENEZUELA"
tres nuevos números**

Vicente Emilio Sojo

20 PEQUEÑAS MELODIAS POPULARES

**Molsés Moleiro, José Antonio Abreu, Eduardo Plaza, Raimundo Pereira,
Modesta Bor, Vicente Emilio Sojo**

MADRIGALES Y CANCIONES CORALES

Juan Vicente Lecuna

SONATAS DE ALTA GRACIA

En la Colección "HUMANISMO Y CIENCIA"

Luisana de Brito Figueroa

LA CONTRIBUCION DE HENRY WALLON A LA PSICOLOGIA CONTEMPORANEA

También ha aparecido el libro-homenaje

EDOARDO CREMA Y SU OBRA

En la Colección "LETRAS DE VENEZUELA"

OBRA POETICA DE ALBERTO ARVELO TORREALBA

Enrique Bernardo Núñez

LA GALERA DE TIBERIO

En la Colección "MANUALES UNIVERSITARIOS"

J. D. García Bacca

ELEMENTOS DE FILOSOFIA DE LAS CIENCIAS

Solicite estas ediciones en todas las librerías

Distribuye SERVICIO DE DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES

Biblioteca de la UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Telf. 62.28.11 (directo) y 61.98.11 al 31 (Ext. 2130)

CARACAS

LA CIUDAD QUE NOS VE:



Una entrevista con Jesús Enrique Guédez

Cine al Día comienza, con esta entrevista a Jesús Enrique Guédez, la publicación de una serie de conversaciones con cineastas venezolanos, sobre sus películas de reciente producción. Por este medio queremos acercarnos lo más posible a la realidad del quehacer cinematográfico en nuestro país y al mundo expresivo que cada uno de nuestros jóvenes autores nos muestra o quiere llegar a mostrarnos.

A. R. La idea de este encuentro es discutir tu documental **La ciudad que nos ve**. ¿Cuál fue la idea que lo originó? ¿Fue de la Comisión para el Estudio de Caracas de la Universidad Central o partió de ustedes?

J. E. G. Cuando regresé de Europa abrigaba la idea de hacer algo con el grupo de cineastas con que tenía alguna afinidad. En esa misma época regresó Carlos Rebollo, y juntos propusimos al Estudio de Caracas de la Universidad Central la realización de varios documentales, doce exactamente, para ser realizados por nosotros y otros directores. La Comisión, después de estudiar nuestra proposición, la aprobó. El primer documental se me encargó a mí. El guión original lo preparé con Josefina Jordán, era bastante esquemático, con una narración lineal. Sin embargo, en aquellos meses pasaron por Caracas Joris Ivens y Valentino Orsini, a quienes tuvimos oportunidad de plantear la idea mientras les mostrábamos la ciudad. De estas conversaciones partió mi convencimiento de concentrar el documental en el tema único de los ranchos. La Comisión aceptó el cambio y comenzamos a tra-

bajar de lleno. Lo más difícil era la preparación del guión, ya que no teníamos una historia. Lo que se podía conseguir en la prensa era insuficiente. Entonces resolvimos subir a los cerros y hacer grabaciones. Las hacía yo, o Josefina, o los mismos muchachos del barrio. Trabajamos en esa forma por dos meses. Así pudimos recoger documentos maravillosos, como el cuaderno de una muchacha con un diario de su viaje del campo a la ciudad. Llegamos a una conclusión: que la población de los cerros es muy joven y hay en ella una violencia natural, que es una expresión de la vitalidad de la gente. Hay una reacción muy fuerte, quizá debida en parte a la posición de la misma gente de aquí abajo hacia ellos. Entonces basamos el documental, no tanto sobre la violencia, cuanto sobre el estado de ánimo que le sirve de carga. Algo muy distinto de las representaciones habituales de la miseria que muestran a la gente sin inquietud, en la inmovilidad. En cambio aquí se ve un movimiento permanente: es una población que se está agitando todo el día, sin lamentaciones, con signos de una desbordante capacidad creadora. Para nosotros que queríamos buscar una cosa nueva, aquellos hechos nos dieron la clave de una realidad.

A. R. ¿Puede decirse que el documental responde bastante al guión?

J. E. G. En parte sí, pero se introdujeron muchos elementos durante el rodaje. Por ejemplo, teníamos una idea acerca de los juegos de los niños, pero después nos encontramos con cosas como la de los muchachos que se tiran por las bajadas en unas tablas, que no habíamos visto antes, o el juego de la guerra. Cuando a este grupo de muchachos les pedimos que jugaran se pusieron a hacer algo como una guerra: unos de un bando, otros de otro, se tiran al suelo y mueven palos como se accionan las armas en la televisión. La manifestación contra el precio de la leche fue una sorpresa. Hablando con una señora nos dijo que debíamos aprovechar la protesta que todos los días hacían los niños por lo de la leche. Entonces le preguntamos cuándo la hacían y contestó que si queríamos nos

preparaba una "ahorita mismo". Y así lo hizo.

A. R. ¿Las entrevistas fueron estudiadas antes del rodaje?

J. E. G. En realidad la mayoría de las grabaciones que hicimos antes del rodaje no fueron utilizadas. Por ejemplo, teníamos muchas entrevistas con desempleados, pero nos encontramos con algo mejor: el líder político del barrio que todas las tardes sacaba su parlante al pie del cerro y empezaba a llamar a los desempleados para que bajaran a inscribirse para un supuesto trabajo. Y la gente bajaba. Esas entrevistas del documental las hicimos en ese momento.

A. R. ¿Cuál era la reacción de la gente ante la filmación?

J. E. G. Bueno, la primera reacción demostraba que ya están cansados de tantas entrevistas, tantas preguntas; todo el año son radiografiados por dondequiera, pregunta el Concejo Municipal, pregunta el Plan de Obras, preguntan los partidos y los grupos de psicólogos... entonces están cansados de repetir lo mismo. Muchos, después de decir algunas cosas, cogían miedo y desaparecían por temor a represalias, especialmente los jóvenes. Por ejemplo, para la reconstrucción de la muerte del muchacho, basada en la narración real de su madre, tuvimos que buscar un cacique del barrio para que convenciera a los jóvenes de que a nadie se le iba a ver la cara en el film. Como, en efecto, no se puede reconocer ninguno.

A. R. ¿En cuánto tiempo hicieron el rodaje?

J. E. G. En unos quince días. Recorrimos prácticamente todos los cerros, desde La Urbina a La Silsa. Rodamos 10.000 pies y la película tiene 600. Todo en 16 milímetros.

A. R. ¿Qué problemas tuvieron para la sincronización? ¿Pudieron grabar sonido e imagen simultáneamente?

J. E. G. En algunos casos se ha logrado el sincronismo. En las entrevistas cortas se consiguió que la gente repitiera lo que había dicho antes. En las largas, donde esto no era posible, nos valimos del montaje. Como en el caso de la mujer que hace bolsas. No

se hizo ninguna grabación simultánea con la filmación. En parte porque la gente se inhibe, y ponerlas en situación cuesta y hay que rodar mucho, cosa que no podíamos hacer. Y además porque éste es un método propio del cine-verdad, que aunque me gusta no es una forma de trabajo que yo pueda practicar. Parto de algo elaborado previamente, para luego buscar la manera de darlo. Si hubiéramos querido hacer cine-verdad, hubiéramos buscado más naturalidad en el documental, mientras que en muchos momentos se ven situaciones claramente reconstruidas sobre una idea previa. Es el caso de la niña que regresa a su casa. Yo quería reunir a la familia en el rancho para fotografiarlos juntos y dispusimos la llegada de la niña, que era la única de los hijos que iba a la escuela. Y creo que se logró bien de esa manera el retrato de familia.

R. I. En el desarrollo del documental hay una división muy marcada, porque en toda la primera parte la imagen no se había elaborado, y en la segunda, la del poema, hay una elaboración previa que se nota muchísimo. Hay dos situaciones muy distintas y muy marcadas, lo cual rompe el estilo narrativo.

A. R. Además, en la primera parte hay un predominio de la imagen sobre el sonido y en la segunda, cuando comienza el poema, la imagen se subordina a la palabra. Pero pienso que esto está perfectamente justificado dentro del enfoque del film: el de tratarlo subjetivamente, en un tono lírico, que permite esa serie de flexibilidades.

J. E. G. En el documental no hay intención de hacer una investigación sociológica, que por otra parte ya se ha hecho. Se hubiera quedado en la acción, en la encuesta, en la cara del obrero, y yo creo que hay más en la gente, no es sólo que no tengan trabajo, que suba la policía, que la mujer siga perennemente haciendo bolsas. Hay también un mundo detrás de esas personas, un modo de ver las cosas, que va más allá de lo que revelan las estadísticas de los sociólogos. El haber encontrado que no sólo había respuestas concretas, sino un mundo, una apreciación de forma poética, me llevó a la introducción del poema en la segunda parte, a establecer una ruptura de tipo lírico en la narración, y también como un medio firme de atraer la atención del espectador sobre este hecho, para llevarlo a pensar sobre él. Cuando discutí este problema con Orsini, me dijo que no desistiera de la salida poética, porque hay que tener un poco de audacia incluso en cosas aparentemente irreales. La secuencia del poema creo que está lograda. En cambio la secuencia final fue mi mayor decepción. Yo quería hacer un montaje paralelo, lento, de la madre del muchacho muerto subiendo hacia el cerro, recordando, y los planos del joven que baja a la ciudad, con continuas referencias contrastantes del barrio y la ciudad, como expresión de

dos momentos y dos actitudes, dos polos de un mismo problema. Sin embargo, quizá por falta de conocimientos de la óptica de los lentes, esta escena no resultó como la pensaba y tuve que resolverla por medios tradicionales del montaje mecánico.

R. I. En mi opinión la concepción es muy literaria. Al sobrevenir el poema, se fractura por completo todo lo que es el mundo real, político y económico, que ha reflejado el documental mismo antes, con una cosa muy lírica que no viene al caso, porque si hay un lirismo en la primera parte precisamente es la violencia misma. Cuando tú llevas eso a una cosa retrospectiva, nostálgica del pasado, pierdes pie, no te afirmas en la realidad inmediata. Entonces todo aparece como un producto muy elaborado y literario.

A. R. No estoy muy de acuerdo. La primera parte también está tratada en el mismo sentido que la segunda. La libertad en la selección de las imágenes, la falta de secuencia de una a otra, revela que el autor impone lo que está presentando y no que esté subordinado a la realidad misma.

O. C. En la primera parte no hay nada lírico, que no sea la organización libre de la encuesta. En cambio la segunda, como decía Rodolfo, es exageradamente literaria, no está completamente de acuerdo con lo demás, incluyendo la última parte del muchacho que baja la escalinata y la madre que la sube, que es la más literaria realmente.

A. R. Pero en todo caso el hecho de que en la primera parte el material real fijado en la imagen sea un material bruto, tal como existe en la realidad objetiva, y en la segunda sea un material elaborado, tratado, no crea ninguna ruptura en la unidad del film ya que ésta se logra por un principio más general que es el de la absoluta libertad en la organización de todo el material, que impone una visión del autor y no responde a la representación de una organización presente en la realidad misma.

J. E. G. Yo entiendo que esta parte del documental es experimental. Si no hubiera sido por mi falta de claridad en la expresión cinematográfica, habría sido mejor. Mi idea era expresar todo el mundo de esa gente, de esos jóvenes, que está más allá de las simples reacciones ante unos hechos, de las simples respuestas a unas preguntas. Puede ser que la carga de la visión poética que yo tengo de la realidad no logre comunicarla con la imagen. Lo mismo se me ha planteado con el documental sobre Bárbaro Rivas. Yo quería dar sólo una emoción, una admiración ante su obra. No quería dar ni la obra, ni el personaje, sino un estado de emoción: ¡Bárbaro Rivas es un artista! Y quería provocar esa emoción como una exigencia de respeto para con el hombre. Esta actitud es una actitud poética y creo que en la expresión en imágenes me quedo corto. La

imagen es muy breve, se corta muy rápido. Es una contradicción en mí, más que todo de lenguaje. Los poemas llevan a pensar o no se piensa y se viven, pero es muy difícil crear la misma situación con la imagen. Siento que esa contradicción existe en mí y no tengo más que asumirla.

R. I. El documental no te permite hacer esto. El documental es un mundo muy cerrado, sobre todo si hay un compromiso de tipo científico como el de un documental para el Estudio de Caracas. Todo juego poético que se haga alrededor de un documental científico no viene a cuento. Y la idea de la violencia que está enmarcada en el documental, la realidad muy presente que vive la gente, se resquebraja cuando te pones a evocar cosas, a evocar un pasado.

O. C. Yo pienso que no puede considerarse como un documental científico. La crítica que se le puede hacer es precisamente la que ha señalado Guédez: la imagen cinematográfica no está a la altura de la evocación poética. Cuando se capta lo que se dice, con sus resonancias, y la imagen se ha ido, uno no puede explorarla, palparla.

J. E. G. Probablemente tengo un gran temor de caer en cosas simplistas, en reiteraciones. Cuando uno ve que Bergman mantiene en *Una noche de invierno* la imagen de una mujer leyendo por dos o tres minutos, concluye que la imagen requiere en general más tiempo, más fuerza, para no quedarse atrás de la imaginación del espectador. Pero yo temo soltar la mano, temo que la imagen llegue a fastidiar, que no le deje al espectador un poco de vuelo. Este tránsito entre la imagen y la palabra es algo difícil de alcanzar, pero es una experiencia nueva que deseo vivir.

R. I. Hay un momento en que una de las señoras entrevistadas, a la pregunta "¿Cuánto tiempo tiene viviendo aquí?", contesta: "¡Veinte años!" Veinte años en una situación infrahumana. Veinte años que significan la creación de todo un mundo de situaciones emotivas, de afecto por el sitio donde se vive, por infrahumano que sea. Ese era el punto hacia donde debía conducirse el documental. ¿Cómo es posible que la gente viva allí y haya hecho su vida allí? Eso es lo que sorprende a la gente que vive abajo. Es más importante que irse hacia un pasado, que buscar el origen, de dónde vienen. No vienen de ninguna parte, vienen de allí mismo. Los niños han vivido allí, han nacido allí, han hecho su mundo allí, en ese barrio. El documental pierde en ese punto una perspectiva valiosísima.

A. R. Pero el documental no está orientado a mostrar los aspectos que hacen de esa vida una vida infrahumana. No hay una sola imagen sobre el problema de la basura o del agua. No hay una visión de la vida que la haga aparecer como infrahumana. Se concentra más bien sobre lo que es la actitud de la gente ante esa situación



1. Un documental producido por el Estudio de Caracas, Universidad Central de Venezuela. **La ciudad que nos ve**. Dirección: Jesús Enrique Guédez. Guión: Jesús Enrique Guédez y Josefina Jordán. Fotografía: Abigail Rojas. Montaje: José Garrido. Música: polaca contemporánea (1967). Blanco y negro. 16 mm 12 minutos.

6. "¡Buen disparo!"

8. "¿Ustedes quieren que les diga dónde fue y cómo fue? Vengan..."

12. "Yo quedé ciego trabajando en albañilería... Yo no sé llorar. Aquí vivimos diez personas, sólo trabaja una. No está ganando sino 16 bolívares; con esos

16 bolívares nos mantenemos todos; amargamente. Caracas siempre ha tenido..."

15. "Somos ocho niños y dos viejos... Pero ahora vino una ley de que uno tiene que tenerlos reconocidos pa poderlos asegurar y me los sacaron todos. Si me pongo a reconocerlos, pagando veinte bolívares por cada uno, figúrate, no como yo ni comen ellos..."

18. "Voy para un año que no trabajo. No tengo trabajo fijo. Yo anteriormente trabajaba en Sanidad, pero a raíz de cambio que hubo, ellos estaban interesados en que yo saliera del empleo, ya que yo allí desempeñaba un cargo de delegado sindical..."

19. "¿La comida...? Compró caraota, arroz, spaghetti, lo más barato... La vida del pobre es una vida triste..."

21. "¡A uno veinticinco! ¡No queremos leche! ¡A uno veinticinco! ¡No queremos leche!..."

22. "Señora, ¿cuánto tiempo tiene aquí?" "Veinte años..."

24. (Narrador): "Siempre nos mudábamos. De un pueblo sobre el camino real, a otro a la orilla de un río."

25. (Narrador): "Así fui creciendo, hasta que llegamos a la ciudad..."

28. (Narrador): "Cuando creí conocer íntegramente la ciudad, me encontré perdido en sus calles..."

30. "Me lo han matado..."

31. (Narrador): "En la mañana los pies comienzan a acostumbrarse a la fatiga. Hay algo escrupuloso en esas pisadas terribles..."

32. (Narrador): "Encuentro tantas cosas en mi ciudad... pequeña ciudad..."

33. "Salí a buscarlo... Por fin lo conseguí... Unos muchachos amigos de él me lo llevaron... cantándole... Me lo han matado..."

35. (Narrador): "No soy espectador... Estoy en la disposición de vivir..."

que no se muestra, que se supone un poco conocida, es decir, se concentra en su vitalidad, en su dignidad y hasta altivez, que mantiene ante esa situación concreta de vida y que le permite sobrevivirla sin envilecerse, sobrevivirla con esperanzas y aspiraciones.

O. C. ¿Cómo ha sido distribuido el documental?

J. E. G. Fue exhibido en el exterior antes que en Venezuela. Participó en los festivales de Karlovy Vary, Evian y Leipzig; en este último se consideró para el premio "Ivens", que fuera ganado por un documental de Brasil. El documental no ha tenido exhibiciones en salas de cine comerciales; sólo en las Universidades y en la Cinemateca Nacional, donde ha podido ser presentado a un público más amplio; las exhibiciones en las Universidades eran abiertas a todo público, pero la asistencia, como es natural, es en estos casos fundamentalmente de estudiantes.

A. R. ¿Cuál ha sido la reacción de la crítica cinematográfica?

J. E. G. En general fue favorable. Pero mucha gente que podría hacer observaciones no lo ha visto o no escribe. En realidad, en Caracas apenas se publicaron dos o tres notas cortas. Para mí el problema más serio es que una de las intenciones del trabajo, la de formar una especie de equipo, la de lograr un acercamiento, una agrupación, no se ha conseguido.

R. I. Pero varios de los cineastas jóvenes han formado una compañía. ¿No existe ya?

J. E. G. José Ignacio Cabrujas, Carlos Rebolledo, Abigail Rojas, Josefina Jordán y yo formamos una que se llama **Unifilm**, con la idea de integrar un equipo y realizar nosotros mismos una serie de trabajos. Se inició un documental, **La ciudad más rica del mundo**, sobre Cabimas, con un argumento muy bueno de Cabrujas, y que se rodó en un 25%.

R. I. ¿Pozo Muerto, el documental de Rebolledo, tiene algo que ver con Unifilm?

J. E. G. No. Lo produjo **El Techo de la Ballena**. Abigail Rojas hizo **Alirio Díaz** fuera de la compañía, y yo mismo, después, **Bárbaro Rivas**, también fuera de la compañía.

R. I. ¿Por qué no ha funcionado entonces el grupo?

J. E. G. La experiencia que conocíamos era la de los grupos literarios. Pero creo que ahora también está planteada una necesidad del cine, de la imagen. Esta necesidad genera un deseo que no puede esquivar el creador. El cine es hoy un elemento de nuestra cultura.

R. I. Un grupo literario existe porque los que lo forman son gente que comienza a hacer sus primeros intentos, y la responsabilidad es menor en un grupo. Pero en la medida en que cada miembro del grupo comienza a hacer su carrera como escritor, entonces prescinde del grupo, porque se siente

más seguro, más afirmado. Esto es posible, además, porque en literatura el trabajo es individual, secreto, no es un trabajo de equipo. En cine es difícil pensar en que seis cineastas que están iniciándose se pongan a hacer trabajos separados, sin haber realizado una experiencia colectiva.

M. S. A. La dificultad está probablemente en que un trabajo en colaboración, en cine, significa que uno dirige y otro ayuda. Y esa ayuda resulta difícil si no se cree en lo que se está haciendo, especialmente cuando se trata de personas con aspiraciones de creación y no de técnicos.

A. R. Sin embargo, hay ejemplos muy hermosos, como el del grupo de amigos de Resnais. Se ve a Marker asistir a Resnais, Gatti a Marker, Resnais montar el material de otro, y todos son directores. Se acompañan uno a otro mientras uno de ellos realiza un film. Esta amplitud no es una cosa imposible.

M. S. A. Esto puede ocurrir cuando las personas del grupo se admiran y comprenden mutuamente, cuando están en una misma línea.

J. E. G. En Venezuela, si no es fácil hacer cine, es todavía más difícil exhibirlo. Aquí todo cortometraje, todo documental que se haga está condenado al fracaso. Eso crea un acorralamiento, un estado de ánimo que es casi asfixia. Francisco Da Antonio y yo teníamos la idea del documental sobre **Bárbaro Rivas** desde hace dos años. Pero nunca fue posible conseguir un productor. Cuando **Bárbaro** se moría, Da Antonio, Izaguirre, Salas y yo decidimos hacerlo por cuenta nuestra porque no queríamos sumar otra frustración. En el montaje lo redujimos a cinco minutos para buscar una exhibición comercial, pero no ha sido posible conseguirla. Ahora estamos haciendo una versión de doce a quince minutos, con una imagen más completa del pintor.

M. S. A. Algo que es evidente, por otra parte, es que en la situación actual el cortometraje de autor no tiene salida en el país, no hay festivales ni premios, ni se puede pasar en cadenas de cine-clubs, porque éstas tampoco existen, y ni pensar en exhibirlos en cines comerciales. Para los que trabajamos en el cine parece ser que no hay otra vía que la del largometraje, que a pesar de todas las dificultades, al menos tiene una posibilidad de exhibición y de recuperación de las inversiones.

J. E. G. Aquí los empresarios tienen una posición comercial muy clara, pero algunos saben también que el vivero del cine está en la gente que está experimentando. Entonces algunas facilidades te dan, para montar una cosa en sus laboratorios, para que te endeudes, hasta cierto punto con ellos. Pero de ahí no se pasa. Una vez terminado el film no hay nada que hacer con éste, pero ya estamos pensando en otro. Es lo único válido.

A. R. ¿Podrías añadir algo para concluir?

J. E. G. Ha sido muy agradable para mí el hecho que las secuencias poéticas de **La ciudad que nos ve** motiven discusiones, porque allí es precisamente donde busco realizarme, no en la entrevista ni en el cine-verdad. Si hay creación en el documental, está en la posición ante esa realidad registrada que hemos violentado con un medio técnico pobre, pero con una intención clara: expresar lo que creímos esencial, la vitalidad de la gente. Lo que busco como expresión mía es la evolución de la concepción poética a la imagen. En esto me siento más próximo a Rogosin que a Rouch, porque Rogosin toma posición, construye más a partir de lo que piensa. Hasta ahora me he quedado corto en el cine. Mientras me siento más satisfecho de un poema mío; la satisfacción que me da la imagen es aún limitada con respecto a la idea que la ha originado. Probablemente ésta sea la razón para que el cine ocupe hoy tan grande porción de mi vida.

JESUS ENRIQUE GUEDEZ

Nació en Puerto Nutrias, Estado Barinas, en 1930. Graduado en periodismo en la Universidad Central de Venezuela, ha asistido luego al curso de dirección cinematográfica del Centro Sperimentale de Roma. Su nombre es ampliamente conocido en los círculos literarios del país, por encontrarse Guédez entre los más representativos de aquellos jóvenes poetas de ruptura que surgieron después del 23 de enero de 1958. Ha publicado tres libros de poesía: **Las Naves**, **Sacramentales** y **Sextantes**. El primero ganó el Primer Premio de un concurso interuniversitario nacional. Su actividad de cineasta comenzó en 1965, al regreso de su viaje a Europa, donde, además de Italia, visitó Francia, Austria y Hungría. Fuera de sus dos primeros documentales, que fueron producidos por el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social, y del tercero, producido por el Estudio de Caracas de la Universidad Central, los siguientes fueron producciones independientes, donde Guédez mismo participó organizativa y económicamente. Las compañías productoras en que ha estado o sigue siendo activo, son las siguientes: **Unifilm**, **Imagen** y **Salto Angel**.

Filmografía: 1965 - *Donde no llega el médico*; *La gastroenteritis*. 1966 - *La ciudad que nos ve* (en colaboración con Josefina Jordán). 1967 - *Bárbaro Rivas*. 1968 - Elecciones universitarias (título provisional: *en rodaje*; en colaboración con Nelson Arrietti).

un paso indispensable que ud. también debe dar



Hubo un tiempo en que todo, o casi todo el mundo conocido se asomaba al Mar Mediterráneo. Y éste era un mar infectado por piratas sarracenos. Ningún navegante cristiano se embarcaba sin haberse asegurado contra el riesgo de caer en manos de los temidos corsarios.

Hoy vivimos en un mundo de siete mares. Y estamos en plena era espacial. No obstante, el seguro sigue siendo una necesidad, igual que antaño. El progreso multiplica las maravillas de la técnica, pero también multiplica los peligros. Hoy, más que nunca, el hombre que lucha por el bienestar de su familia está consciente de que el seguro es UN PASO INDISPENSABLE para garantizar el porvenir de los suyos.

SEGUROS LA PAZ, una organización al servicio de los que piensan en el mañana, pone a la disposición de todos su experiencia en los Ramos de Hospitalización, Cirugía y Maternidad (Cruz Azul) Protección personal con ahorro (Seguro del Hogar) Incendio - Robo - Automóviles - Responsabilidad Civil - Accidentes Personales, etc.

TAMBIEN PARA SU EMPRESA, **CRUZ AZUL** TIENE EL PLAN MAS APROPIADO. CON SUMO GUSTO LE ENVIAREMOS UN EXPERIMENTADO AGENTE QUE LE INFORMARA DETALLADAMENTE Y SIN COMPROMISO

Recorte y envíe

ESTOY INTERESADO

EN EL PLAN **CRUZ AZUL**

NOMBRE _____

APELLIDO _____

DIRECCION _____

CIUDAD _____ Telf. _____

S.L.P. 54 (Este cupón no representa ningún compromiso)

Es un servicio de
C.A. SEGUROS LA PAZ
Antiguamente Seguros Marítimos del Zulia
Fundada en 1918 en Maracaibo
Capital Social Bs. 4.000.000
Capital Pagado Bs. 3.000.000
Telfs. 54.3311 al 13
Apartado 3242 - Caracas



CRUZ AZUL

LA MAYOR EXPERIENCIA EN SEGUROS DE
HOSPITALIZACION, CIRUGIA Y MATERNIDAD



PUBLICIDAD ESTUDIO DE ARTE

SIGMA C.A.

EDF. SOKOA

CHACAITO - TELEFONO 32-93-52 CARACAS

librería cosmos

SIEMPRE LA ULTIMA NOVEDAD
EN LITERATURA LATINO-AMERICANA.

PASAJE RIO APURE, LOCAL No. 200
CENTRO SIMON BOLIVAR - SOTANOS

TELF. 415355
CARACAS

DON DISCO

cumple 16 años el 16 de febrero. Desde
el 16 de febrero y durante 16 días,
16% de descuento en discos estéreo y
cintas, y 16% más 16% en discos de alta
fidelidad, agujas e instrumentos.

Veroes a Ibarra y Plaza Chacaíto

CULTURA

U.L.A.

cine arte

1.967

172 proyecciones

29.622 espectadores

UNA ACTIVIDAD DESTINADA AL ESTUDIANTADO
Y PUEBLO MERIDENO. CICLOS ESPECIALMENTE
ESCOGIDOS Y DEDICADOS A LOS GENEROS Y
CREADORES DEL CINE.
TODOS LOS MARTES Y JUEVES (DOS FUNCIONES
CADA DIA).

el cine en el mundo

LA HISTORIA, LOS PROBLEMAS Y EL SIGNIFICA-
DO DEL CINE EN UN PROGRAMA SEMANAL POR
RADIO UNIVERSIDAD.

TODOS LOS MIERCOLES 10:15 p.m.

ASI LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES COLABORA
A LA DIFUSION DE LA CULTURA CINEMATOGRA-
FICA.

LA CINEMATECA SHELL

Ofrece a grupos interesados, el préstamo de documentales sobre

artesania

automovilismo

deportes

seguridad

industrial

ciencia

agricultura

industrias

salud

pública

mecánica

turismo

petróleo

cultura

y se enorgullece del hecho que 94 de estos documen-
tales fueron producidos en Venezuela. Los interesados
pueden dirigirse a la Administración de Relaciones Pú-
blicas de la Compañía Shell de Venezuela en Caracas,
Lagunillas o Cardón.



EL MITO FEMENINO EN EL CINE AMERICANO

RODOLFO IZAGUIRRE



Producto de una publicidad bien planeada y sabiamente dirigida, la actriz cinematográfica, por lo general, parece cifrar su presunto y fugaz éxito ante las cámaras en las proporciones de reloj de arena que pueda tener su belleza física. Diana Dors, por ejemplo, y para los recatados ingleses que a comienzos de la década del 60 no alcanzaban aún a imaginar escándalo tan jugoso como el protagonizado por Christine Keller, reducía su éxito a las sugestivas cifras de 90, 60, 90 que revelaban en forma elocuente las proporciones de busto, cintura y cadera, a la vez que anunciaba abiertamente su presencia cuando decía que "una chica como Grace Kelly es la cumbre de una montaña fría e inalcanzable. Yo soy como un valle: accesible".

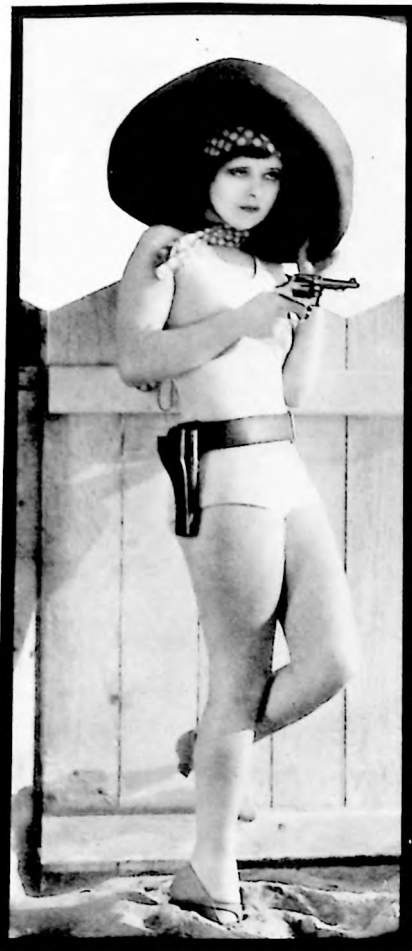
Para tan excitantes dimensiones (Sofía Loren: 38, 24, 38 ó 38, 26, 36; Marilyn Monroe, pongamos por caso), la elaborada publicidad construye fórmulas acomodaticias: "la muchacha que un hombre desearía ver en la puerta siguiente", "sólo me pongo para dor-

mir una gota de perfume", o "para mí, hombres, hombres"; frases que el agente publicitario pone en labios de las cotizadas y esculturales actrices.

Desde los tiempos mismos del nacimiento de la industria cinematográfica americana, autores, realizadores y productores se han visto sujetos y devorados por esta suerte de nuevo minotauro de la publicidad que ha condicionado los pasos y las relaciones entre la vedette femenina y el espectador hacia zonas de latente y excitante curiosidad erótica. Formas de la belleza física y el evidenciado erotismo que desde entonces no ha hecho sino oscilar entre la presencia de la niña ingenua y de la voluptuosa y devoradora vampiresa o mujer fatal; entre las jovencitas de biblioteca rosa y ojos de porcelana —Bebé Daniels, Mary Miles Minter o aquella célebre *noviecita del mundo* llamada Mary Pickford—, y las perversas Theda Bara, Lya de Putti, Olga Petrova o Bárbara La Marr, codiciosas y fascinantes figuras de lascivos gestos y envolventes maleficios.

Ellas, y la interminable legión de beldades que ha desfilado frente a las cámaras durante más de cincuenta años de permanente y reiterada búsqueda de gloria, han significado para el cine la abierta necesidad comercial de fabricar en serie un curioso producto de consumo convertido en ilusional realidad y destinado al público de las penumbrosas salas de proyección; un mito de la mujer en el que ésta juega el fulgente y tergiversado papel de satisfacer al hombre, sólo con el mecanismo de la mirada y la complicidad de la oscura y pasiva audiencia, en sus apetencias íntimas y amoratorias. De allí que el cine haya formado también para el gusto de los ojos, las cohortes de silenciosos espectadores que observan con deleite el cuerpo de la bella heroína sometido a las más simples o desusadas y complejas variantes amorosas y refinados mecanismos del agresivo, "maldito" y codificado erotismo.

La fábrica ininterrumpida de "estrellas" combinó desde los inicios del cine mudo la presencia de Mary Pick-



Clara Bow.



Mae West



Marlene Dietrich.

ford, simultáneamente con la turbulenta Gloria Swanson o la desconcertante Pola Negri o con las grandes trágicas Lillian Gish o Alla Nazimova, antes de iniciar el reinado, que aún no concluye, de la "professional beauty", triunfadoras en concursos de belleza y poseedoras de un ingente secreto: el "sex-appeal", expresión que define el grado de vehemencia que puede provocar el encanto físico y los desenvueltos gestos de una actriz en no importa cuál situación argumental. La singular polarización Mary Pickford-Theda Bara de la primera década del siglo volverá a producirse en los primeros tiempos del parlante y sostendrá durante más de diez años a la suntuosa y extravagante Mae West, acaso una de las formas más insolentes del "sex-appeal" que haya conocido el cine americano, junto a la inocente niña de rulos amarillos llamada Shirley Temple, "enana de 60 años.....", según el apasionado y airado comentario de la provocadora Mae West.

Continuadora de la fresca y risueña belleza de Clara Bow, actriz que iniciara el prestigio de la belleza profesional, las pantallas de los años 30 conocerán el paso fugaz de Jean Harlow, la rubia platinada, envuelta en plumas o emergiendo de la bañera: recurso

que desde la época de Cecil B. De Mille, el cine ha presentado en todas las formas posibles y desde las angulaciones más sorprendentes. Las perturbadoras y a veces escabrosas situaciones del baño o de los dormitorios en que se encontraron Claudette Colbert, Hedy Lamarr o Barbara Stanwyck y las repetidas voces de protesta de los comités o ligas de decencia y moralidad, obligaron al cine americano a construir un elenco de madres abnegadas y honestas mujeres como Constance Bennet, Greer Garson o Merle Oberon incapaces de plegarse a actitudes más ligeras y desenvueltas.

Pero la sacrificada madre en el cine americano, la desmesurada ternura y el torrente de lágrimas que ellas derramaron en las décadas del 20 y del 30, no lograron contener la avasallante y frívola presencia de la joven atlética y deportiva, la atractiva e inocente flapper de los tiempos de Scott Fitzgerald, o de la exultante corista que el cine vió llegar en tropel —como en otra época lo hicieron las bañistas de Mack Sennet—, cuando comenzó a hablar y cantar con tanto desenfado. Tampoco pudo evitar, por otra parte, que sus hijas estuviesen algunos años más tarde vinculadas al rudo, sádico y despiadado gangster de los años 40,

convertidas en cómplices del crimen, eslabones de una insólita cadena de perversidades.

Instaladas frente al mostrador del bar, estas mujeres de la noche, rubias peligrosas que el cine ubicó en el límite del hastío, el morbo y la frigidez, imprimirán al mito femenino fabricado en Hollywood, una nueva y radical orientación.

Lejos de aquellos lascivos gestos y vaporosos atuendos de la vampiresa, la heroína de los años 40 y 50 acepta la aventura criminal, la violencia en todas sus formas y asume una ambivalencia moral en la que muerte y erotismo buscan fusionarse. Lauren Bacall, Barbara Stanwyck, Virginia Mayo, Barbara B. Geddes, Rita Hayworth o Peggy Cummings adoptarán dentro del proceso de la mitología femenina, el impávido rostro de la mujer fatal que cede ante su propia fatalidad. En la extraña zona de nadie que vive el cine negro americano; en la ambigua confrontación de hampa y ley, de crimen y castigo, de víctima y victimario, y al igual que la confusa ambivalencia del detective privado —héroe único de la serie criminal—, la mujer fatal juega la doble carta del amor y la traición hasta sucumbir, víctima de su propia astucia.



Rita Hayworth en "Gilda".



Sophia Loren en "La caída del Imperio Romano".



Jane Fonda.

"Este nuevo tipo de mujer —refieren Borde y Chaumeton en su **Panorama del cine negro**—, frustrada y criminal, por mitades devoradora y devorada, desenvuelta y acorralada... orillando o entregada a manejos criminales, insensible y cruel, a semejanza del medio que la rodea, y también experta en la extorsión y el "vicio" como en las armas de fuego —y probablemente frígida—, ha impuesto su sello al erotismo "negro" que a veces no es más que una erotización de la violencia, y que está a mil leguas de las castas heroínas del antiguo western o de la película histórica".

La novia de antaño cede el paso, treinta años más tarde y en el eco no extinguido de dos guerras mundiales, no ya al fruto prohibido de los convencionales films mundanos y de costumbres, sino al fruto peligroso suspendido del árbol del vicio, del violento erotismo, la crueldad y la manía homicida; heroínas de la literatura policial en boga entonces en los Estados Unidos, conjuntamente con la llamada "psicología dinámica" que descubrió, una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, la inadaptación psicológica en una gran mayoría del hombre norteamericano.

Otra variante de este fuerte erotis-

mo desencadenado en el cine durante los años 40, fue la "pin-up girl", exuberante muchacha que alimentó con mucho aliento erótico formas de evasión para el soldado en el frente de combate. La expresión misma indica la acción de afichar el retrato de la semidesnuda actriz en las paredes de los cuarteles. Para el distante combatiente, como es de suponer, la **pin-up girl** cobraba forma sólo a través de un acto de imaginación que la despojaba de su verdadera carga erótica. De allí el carácter fabricado de este ideal femenino que hizo célebres a mujeres como Betty Grable, Jane Russell, Rita Hayworth y sobre todo, a Marilyn Monroe —"el sexo forma parte de la naturaleza y yo estoy con ella"—, la más sensual y atractiva **cover girl** que haya conocido el cine norteamericano. Ella contribuyó a rescatar el erotismo de los sórdidos meandros del clima policial y a recuperar un poco el prestigio de la mujer, extraviado en la exaltación de una significativa misoginia, frecuente en la cinematografía americana, y a la que el reinado ahora de los **teen-agers** (diabólica invención de origen europeo que amalgama la niña inocente con la tenebrosa vampiresa, **Lolita** de nuestros confusos días) no parece estar exento.

Numerosos conocedores de esta cinematografía, Jacques Siclier entre ellos, han podido demostrar cómo detrás del esplendente mito de la mujer, y dejando en zona apartada e intocable a Greta Garbo, existe un hilo de aversión y odio a la mujer que enlaza en épocas distintas y con ligeras variantes e intensidades, a Marlene Dietrich, a la Vivien Leigh de **Lo que el viento se llevó**, a Bette Davis, trágica asomada al crimen y la crueldad; a las **pin-up girls** de los tiempos bélicos, hasta culminar en la caída, la demitificación y el fracaso, ocurrido a la Blanche Dubois de **Un tranvía llamado Deseo** (Scarlett O'Hara asediada por la demencia), a la Gloria Swanson de **Sunset Boulevard** (El ocaso de una vida), mujeres desvencijadas, fantasmas de sí mismas, figuras espectrales que alguna vez estuvieron ligadas a las abundosas y sensuales formas de la feminidad —el busto y las asentaderas tienen sitio de preferencia en el codificado erotismo hollywoodiano—; heroínas que terminaron por representar en el cine la agonía de un mito que durante más de medio siglo hizo de la mujer elusivo y codiciado trofeo de la mirada, reloj de arena para marcar el tiempo fugaz de la belleza física en su paso por las pantallas.

índice

ALGUNOS ARTICULOS IMPORTANTES PUBLICADOS EN REVISTAS DE CINE DURANTE 1967.

EXPLICACION DE LAS ABREVIATURAS BEN (Bianco e Nero, Roma); CNU (Cinema Nuova, Genova); FAD (Film A Doba, Praha); FK (Filmkritik, Frankfurt M.); SAS (Sight and Sound, London). 5(28):1-15 ENE 67. Número 5, Volumen 28, Páginas 1 a 15, Enero, 1967.

791.4.8 - ENSAYOS DE ESTETICA Y CRITICA.

791.4.80- Teoría general del cine.

DAY, Barry: Too hot not to cool down (McLuhan). SAS 1(37):28-32 WIN 67.

EJZENSTEIN, S.M.: Il montaggio del film sonoro. Origini. BEN 5(28):1-15 MAY 67.

FINETTI, Ugo: Dalla Volpe, Lukacs e i problemi critici del film. CNU 185(16):20-32 ENE FEB 67.

LUKACS, Gyorgi: Film, ideologia e culto della personalità. CNU 188(16):248-249 JUL AGO 67.

MEJERHOLD, Vsevolod: Le possibilità del cinema e i difetti nel passato. CNU 186(16):98-103 MAR ABR 67.

OPHULS, Max: Feuilletonnotizen (Noticias del folletón). FK 3(11):163-172 MAR 67.

PANOFSKY, Erwin: Stil und Stoff im Film (Estilo y materia en el cine). FK 6(11):343-355 JUN 67.

STERNBERG, Josef von: Technik als Kunstmittel (La técnica como medio artístico). FK 1(11):43-50 ENE 67.

SCHYRA, Antonin: Vztah Jazyka a Ideologie Ve Filmovém Umění (Las relaciones entre lenguaje e ideología en el arte cinematográfico). FAD 12(13):620-622 DIC 67.

VERDONE, Mario: Documenti per la storia dei rapporti tra musica e cinema e per la storia dell'"avanguardia" nel film. BEN 3,4(28):89-100 MAR ABR 67.

791.4.82 - Ensayos de crítica.

Diskussion: Zum Selbstverständnis der Filmkritik (Discusión: Para comprender por sí mismo la crítica cinematográfica). FK 4(11):226-229-ABR 67.

DORIGO, Francesco: Topografia dell'oggetto. BEN 2(28):30-61 FEB 67.

GANDIN, Michele: Film, romanzo e problemi del racconto cinematografico. CNU 186(16):119-125 MAR ABR 67.

KUSTOF, Michael: Without and Within. Thought on politics, society, and the self in some recent films. SAS 3(36):113-117 SUM 67.

LIEHM, A.J.: Pro Divaka a Pro Kritiku (Para los espectadores y para los críticos). FAD 8(13):423-430 AGO 67.

RENZI, Renzi: La partecipazione critica con i nostri registi. CNU 187(16):166-171 MAY JUN 67.

TERMINI, Liborio: Il romanzo della maledizione e il cinema in crisi. CNU 185(16):46-52 ENE FEB 67.

791.4.83 - Aspectos particulares de la elaboración cinematográfica.

COMPUIZO, E.: L'evoluzione della musica cinematografica italiana attraverso la trasmissione "Colonna Sonora". BEN 3,4(28):79-88 MAR ABR 67.

LAUB, Gabriel: Slovo V Animovanem Filmu (La palabra en el film de animación). FAD 10(13):534-539 OCT 67.

MAYERSBERG, P.: The great rewrite. SAS 2(36):72-77 SPR 67.

MC ARTHUR, Colin: The real presence. SAS 3(36):141-143 SUM 67.

PELLEGRINI, Glaucio: Colonna Sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano. Testi del programma televisivo. BEN 3,4(28):18-53 MAR ABR 67.

PELLEGRINI, G.: Un'esperienza di lavoro. BEN 3,4(28):54-74 MAR ABR 67.

QUARGNOLO, Mario: Pionieri e esperienze del doppiato italiano. BEN 5(28):66-79 MAY 67.

791.4.9 - Ensayos de historia y de crítica.

791.4.91 - Ensayos sobre aspectos del cine.

BRAND, Pavel: Impulsy Ve Svetovom Dokumentarismu (Tendencias actuales del documental). FAD 11(13):596-598 NOV 67.

DRAGOSEI, I.: Solo reminiscenze o decise imitazioni? Furti e rapine nei film col "7". BEN 1(28):31-37 ENE 67.

DWORKIN, Martin: Cinema d'avanguardia: una fanfara in sordina. BEN 2(28):62-67 FEB 67.

FRENCH, Philip: Incitement against violence. SAS 1(37):2-8 WIN 67-68.

HOUSTON, Penelope: The Nature of Evidence. SAS 2(36):88-92 SPR 67.

PATALAS, Enno: Das Ende des Kurzfilms; (El fin del cortometraje). FK 7(11):370-373 JUL 67.

PATALAS, Enno: Das Ende der Stars. (El fin de las estrellas). FK 4(11):223-225 ABR 67.

ROBINSON, David and WRIGHT, Ian: Shorts & Cinemas. SAS 2(36):63-67 SPR 67.

VERDONE, Mario: Il mondo sonoro del film muto: musica e sottotitoli. BEN 3,4(28):3-17 MAR ABR 67.

791.4.92 - Ensayos sobre cines nacionales.

Checoslovaquia. DVORAK, Jan: Tvar (Forma). FAD 11(13):564-566 NOV 67.

Cuba. THIRARD, P.L.: La memoria a la Cuba di Castro. CNU 188(16):243-246 JUL AGO 67.

Estados Unidos. ARISTARCO, Guido: Il New American Cinema esce dal sottosuolo. CNU 187(16):214-216 MAY JUN 67.

FINK, Guido: Chi ha paura del cinema americano? CNU 186(16):108-113 MAR ABR 67.

Francia. JACOB, Gilles: Hollywood sur Seine. SAS 4(36):163-166 AUT 67.

Grecia. BACHMANN, Gideon: Può il cinema greco essere salvato? BEN 5(28):16-34 MAY 67.

Hungría. BIRDOVA, Y.: Existuje Ma-

darsky "Novy Film"? (Existe el "Nuevo Cine" húngaro?). FAD 8(13):398-403 AGO 67.

Japón. BERTIERI, C.: Susumu Hani, Fumie Kened ad il documentario giapponese. BEN 2(28):17-29 FEB 67.

U.R.S.S. FREJLICH, Samjon: I Stoleti sovetskogo filmu I - II (Medio siglo de cine soviético I y II). FAD 10(13):508-515 OCT 67 y FAD 11(13):567-573 NOV 67.

Yugoslavia. PATALAS, Enno: Jugoslawische eigener Weg zum Film (Yugoslavia y su propio camino hacia el cine). FK 3(11):133-137 MAR 67.

791.4.93 - Ensayos sobre personalidades.

Antonioni. BASSANI, Giorgio: Michelangelo Antonioni e il diritto alla solitudine. CNU 186(16):88-92 MAR ABR 67.

KINDER, Marsha: Antonioni in transit. SAS 3(36):132-137 SUM 67.

MICHEL, Sergio: Il personaggio femminile nei film di Antonioni. BEN 1(28):1-9 ENE 67.

Balocchio. BRAAD THOMSEN, Ch.: Balocchio. SAS 1(37):14-16 WIN 67.

Bergman, Ingmar. ARISTARCO, Guido: Monologo e nulla, tragedia della persona bergmaniana. CNU 185(16):33-43 ENE FEB 67.

ARISTARCO, Guido: L'ateismo borghese nel Bergman del "silenzio". CNU 186(16):104-107 MAR ABR 67.

Brook. RUSSELL TAYLOR, John: Peter Brook, or the limitations of intelligence. SAS 2(36):80-84 SPR 67.

Chaplin. ARISTARCO, Guido: Chaplin, la contessa e i linguaggi malati e sani. CNU 186(16):126-130 MAR ABR 67.

Clift. LAURA, E.: Teatrografia e Filmografia di Montgomery Clift. BEN 2(28):12-16 FEB 67.

RANIERI, Tino: Montgomery Clift, lo spostato. BEN 2(28):1-11 FEB 67.

Fellini. LADIGES, P.: Fellini, il poeta and the Horn des Stiers. (Fellini, el poeta y el cuerno de toro). FK 8(11):463-467 AGO 67.

Fields. ROBINSON, David: Dukinfield meets McGargle. SAS 3(36):125-129 SUM 67.

Garnes, Wong Howe, Daniels. HIGHAM, Ch. & GREENBERG, J.: North Light and Cigarette Bulb. Conversations with Cameramen. SAS 4(36):192-196 AUT 67.

Godard. JANSEN, P.: Godard und die Theorie. FK 2(11):71-75 FEB 67.

Hitchcock. GIAMMATTED, Fernaldo di: Hitchcock, la luce dentro il latte. BEN 1(28):10-21 ENE 67.

HITCHCOCK, A.: Bily Obdelnik (Una conversación sobre el oficio de ser director de cine). FAD 8(13):404-411 AGO 67.

MADSEN, Axel: Who's afraid of Alfred Hitchcock. SAS 1(37):26-27 WIN 67-68.

Jóvenes directores alemanes. Ist die Zukunft schon vorüber? Gespräch mit Alexander Kluge, Edgar Reitz und Hans Rolf Strobel (¿Ha pasado ya el futuro? Conversación con A. Kluge, E. Reitz y A.R.

Strobel). FK 12(11):663-667 DIC 67

Tribune des Jungen Deutschen Films (Tribuna del joven cine alemán). IV. Vlado Kristl. FK 1(11):8-13 ENE 67; V. Franz Josef Spieker. FK 2(11):67-70 FEB 67; VI. Edgar Reitz. FK 3(11):128-132 MAR 67; VII. Johannes Saaf. FK 8(11):468-473 AGO 67; VIII. George Moore. FK 9(11):494-498 SEP 67.

Mumau. FARBER, H.: Neue Mumau-Literatur (Nueva literatura acerca de Mumau). FK 9(11):523-526 SEP 67

PEREZ GUILLERMO, Gilberto: Shadow and Substance. Mumau's Nosferatu. SAS 3(36):150-153 SUM 67.

Ophuls. MAX. LINDER, Herbert: Max Ophuls. Die Lust am Sehen (Ophuls El placer de ver). FK 5(11):283:294 MAY 67.

Peckinpah. MC ARTHUR, Colin: Sam Peckinpah's West. SAS 4(36):180-183 AUT 67.

Pietrangeli. LAURA, E.: Bio-filmografia di Antonio Pietrangeli. BEN 5(28):62-65 MAY 67.

PIETRANGELI, Antonio: (Colloquio con) Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. BEN 5(28):35-62 MAY 67.

Pinter. FINK, Guido: Harold Pinter e i conflitti momentanei. CNU 187(16):280-285 JUL AGO 67.

FINK, Guido: Pinter, uno specchio del mondo in cui abitiamo? CNU 188(16):280-285 JUL AGO 67.

Roche. KALINOV, A.: Rozhovor s Glauherom Rochou. (Una conversación con Glauher Roche). FAD 10(13):530-533 OCT 67.

Skolimowski. J. Rozhovor s Jerzym Skolimowski (Una conversación con Jerzy Skolimowski). FAD 11(13):582-589 NOV 67.

Wilder. B. HIGHAM, Charles: Meet Whiplash Wilder. SAS 1(37):21-23 WIN 67-68.

791.4.95 - Ensayos sobre films.

Accident. MILNE, Tom: Accident. SAS 2(36):56-59 SPR 67.

Belle de Jour. STEIN, Elliot: Bu-Ruel's Golden Bowl. SAS 4(36):172-175 AUT 67.

Bezín lug. ROBINSON, David: The two Bezín Meadows. SAS 1(37):33-37 WIN 67-68.

Blow Up. HARRISON, Carey: Blow Up. SAS 2(36):60-62 SPR 67.

Deuxième Souffle. Le. MILNE, Tom: Le deuxième souffle. SAS 2(36):85-87 SPR 67.

Hori, na panenko. FORMAN, Milos; PASSER, Ivan; PAPIUSEV, Jaroslav: Hori, na panenko (Como una casa en llamas). FAD 10(13):516-529 OCT 67.

Konecna Gogol. LIEHM, A.J.: Konec na Gogol (Por fin Gogol). FAD 11(13):590-595 NOV 67.

Persona. BAUDRY, Jean-Louis: Person, Personne, Persona. FK 11(11):607-610 NOV 67.

SONTAG, Susan: Persona. SAS 4(36):186-191 AUT 67.

Tri Dcery. BEDNAR, Alfonz: Tri Dcery (Tres muchachas). FAD 8(11):412-422 AGO 67.

Warrendale. DAWSON, Jan: Warrendale. SAS 1(37):44-47 WIN 67-68.

(Sección a cargo de Alfredo Roffé)

DESARROLLO ACTUAL DE LA PELICULA DE 8 MM.

El nacimiento de los formatos reducidos (16 mm., 9,5 mm. y 8 mm., incluida su última versión, el Super 8) y el constante perfeccionamiento de tipo tecnológico, traducido en el mejoramiento de los equipos, sistemas y emulsiones, pusieron finalmente al alcance del aficionado los medios y posibilidades de realización en forma económica, sus propias películas. Es indudable que este logro se ha hecho más notorio en lo que concierne a la utilización de los 8 mm., ya que, realmente, existe un mayor número de aficionados que emplean esta película, en relación con los que utilizan la de 16 mm. o la de 9,5 mm., esta última ya casi a punto de desaparecer. Desde luego, que en esta supremacía juega el papel más importante el factor económico puesto que, desde otro punto de vista, si bien los 8 mm. disponen de un cierto número de facilidades, incluido el sonido óptico, cuentan por otra parte con insalvables limitaciones, en contraste con la versatilidad de los equipos y la calidad de la imagen, inherentes al formato de 16 mm. De todas formas, resulta imprescindible señalar el hecho significativo de que estas limitaciones no han sido obstáculos en ningún momento para que destacados cineastas hayan logrado realizaciones cinematográficas de excepcional calidad técnica y de contenido, mediante la utilización de equipos de 8 mm. En tal sentido, no son desconocidos los premios y menciones alcanzados por esas realizaciones, en franca competencia con películas de tamaños mayores, en concursos internacionales abiertos para los cineastas amateurs de todos los países. Tendríamos, pues, que repetir que el cine, como medio de expresión, y en su más alto grado como expresión de arte, no conoce limitaciones provenientes de formatos o equipos.

de actividades educativas y de entrenamiento industrial y militar. En el número anterior de CINE AL DIA se hizo mención a uno de estos aspectos, en la traducción de Sergio Facchi incluida bajo el título de **Clásicos del Cine en la Biblioteca**.

En esta oportunidad haremos referencia a otro tipo de actividad que, si bien data ya de algunos años, no es del conocimiento general en nuestro medio. Es el campo del coleccionista de películas, en copias realizadas sobre 8 mm. En términos generales, el cine ha sido y continúa siendo un espectáculo dirigido a grupos de espectadores más o menos numerosos, constuyendo así una experiencia de tipo colectivo que se vive una sola vez, en la mayoría de los casos. El desarrollo alcanzado por la película de 8 mm. viene logrando desde hace algún tiempo una transformación en el sentido de hacer que esta experiencia pueda ser vivida individualmente y no ya sólo en forma colectiva. A decir verdad, no se trata de algo nuevo; es un proceso que ha venido cumpliéndose desde el momento mismo en que la película de 16 mm. comenzó a utilizarse para la producción de copias comerciales destinadas a pequeñas audiencias. Sin embargo, las barreras impuestas por concepto del costo de estas copias, limitaban su adquisición a las personas de cierta solvencia económica. Hoy en día esta situación ha cambiado totalmente; la posibilidad de adquirir copias en versiones de 8 mm. a precios relativamente económicos, ha abierto este campo a todas las personas interesadas en satisfacer el deseo de poseer sus propias películas, sin que ello constituya en ningún caso erogaciones considerables. La película de 8 mm. está jugando hoy un papel de primer orden por lo que respecta a un creciente número de personas interesadas en la colección de las obras cinematográficas más importantes, y para las cuales la posibilidad de dedicarse a esta actividad no pasaba de ser, hasta hace pocos años, una mera ilusión. Es un caso similar a lo ocurrido con la música que fue también una experiencia exclusivamente de tipo colectivo y que sólo con posterioridad a los procesos de comercialización que siguieron al invento del fonógrafo y al descubrimiento de la radio, se hizo posible que podamos disfrutarla ahora en forma individual y cómodamente instalados en nuestros propios hogares.

das, versiones sonoras de sonido óptico o magnético, blanco y negro o color, etc., etc. Dentro de las listas de títulos y temas disponibles, encontramos una amplia variedad que comprende obras clásicas del cine, películas de viajes y aventuras, de ciencia-ficción y de dibujos animados. Para los interesados especialmente en las primeras, mencionaremos títulos como **El Nacimiento de una Nación**, **El Acorazado Potemkin**, **Intolerancia**, **El Gabinete del Dr. Caligari**, una gran mayoría de las películas de Chaplin y de Keaton, etc., etc. Ya se han lanzado al mercado, como una experiencia que podría traer una revolución en los sistemas de mercado, copias sonoras y en colores de **El puente sobre el Río Kwai**. En verdad, un amplísimo mundo para la satisfacción de las más variadas preferencias.

En igual forma existen publicaciones dedicadas exclusivamente a la materia, de las cuales vale la pena citar "The Classic Film Collector", por cuanto el contenido de sus ediciones está íntegramente dirigido a los intereses de esos aficionados, como que su editor y director, Samuel K. Rubin, es asimismo un fanático coleccionista, quien, dicho sea de paso, posee una de las más valiosas colecciones particulares.

¿Qué decir con respecto a la calidad técnica de estas películas? Un sencillo análisis comparativo entre los procesos de producción de estas copias y los empleados para los formatos mayores de 16 y 35 mm., basta-

THE ADVENTURER (1917, Mutual)

Edna Paulsen, Joe Campbell, Henry Benjamin and Albert Austin as they sit on the beach.

As we entered, several ladies pulled guests into the beach. Charlie happens on two downing ladies. As a reward for their service, he becomes their latest guest. There follows a series of hilarious sequences of who will see such a happy end of an ocean in preference the next.

10-12-23. News, about 10:30-11:00 on 2 each. 10-14-23. 111-
 10-15-23. News, about 10:30-11:00 on 2 each. 10-16-23. 124-
 10-17-23. News, about 10:30-11:00 on 2 each. 10-18-23. 124-

DENNEDY THE SCREEN (1916, Mutual)
 Film Produced by Roy Campbell; Frank J. Coleman, Albert Austin, Howard Brown, Albert Ross and Charles Murray, executive producers.

The extremely chaotic film takes you on a time-traveler's odyssey, with the dramatic stage show in the country set, and scenes going on at the same time. The melody is a peppy driving sequence in which you can almost hear them land.

BETWEEN SHOWERS (1914, Keystone)
 Good Dooling and Chester Conklin are also in the cast.
 Good scenes on Charlie and Fred having a contest for the winner of the race, the contest, and Charlie goes to get her safely across a bridge. Fred and Fred's point where the original gang of Charlie Conklin, the cap on the boat.
 Fred's, Fred, about number, about 120-140, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 39-40, 41-42, 43-44, 45-46, 47-48, 49-50, 51-52, 53-54, 55-56, 57-58, 59-60, 61-62, 63-64, 65-66, 67-68, 69-70, 71-72, 73-74, 75-76, 77-78, 79-80, 81-82, 83-84, 85-86, 87-88, 89-90, 91-92, 93-94, 95-96, 97-98, 99-100, 101-102, 103-104, 105-106, 107-108, 109-110, 111-112, 113-114, 115-116, 117-118, 119-120, 121-122, 123-124, 125-126, 127-128, 129-130, 131-132, 133-134, 135-136, 137-138, 139-140, 141-142, 143-144, 145-146, 147-148, 149-150, 151-152, 153-154, 155-156, 157-158, 159-160, 161-162, 163-164, 165-166, 167-168, 169-170, 171-172, 173-174, 175-176, 177-178, 179-180, 181-182, 183-184, 185-186, 187-188, 189-190, 191-192, 193-194, 195-196, 197-198, 199-200, 201-202, 203-204, 205-206, 207-208, 209-210, 211-212, 213-214, 215-216, 217-218, 219-220, 221-222, 223-224, 225-226, 227-228, 229-230, 231-232, 233-234, 235-236, 237-238, 239-240, 241-242, 243-244, 245-246, 247-248, 249-250, 251-252, 253-254, 255-256, 257-258, 259-260, 261-262, 263-264, 265-266, 267-268, 269-270, 271-272, 273-274, 275-276, 277-278, 279-280, 281-282, 283-284, 285-286, 287-288, 289-290, 291-292, 293-294, 295-296, 297-298, 299-300, 301-302, 303-304, 305-306, 307-308, 309-310, 311-312, 313-314, 315-316, 317-318, 319-320, 321-322, 323-324, 325-326, 327-328, 329-330, 331-332, 333-334, 335-336, 337-338, 339-340, 341-342, 343-344, 345-346, 347-348, 349-350, 351-352, 353-354, 355-356, 357-358, 359-360, 361-362, 363-364, 365-366, 367-368, 369-370, 371-372, 373-374, 375-376, 377-378, 379-380, 381-382, 383-384, 385-386, 387-388, 389-390, 391-392, 393-394, 395-396, 397-398, 399-400, 401-402, 403-404, 405-406, 407-408, 409-410, 411-412, 413-414, 415-416, 417-418, 419-420, 421-422, 423-424, 425-426, 427-428, 429-430, 431-432, 433-434, 435-436, 437-438, 439-440, 441-442, 443-444, 445-446, 447-448, 449-450, 451-452, 453-454, 455-456, 457-458, 459-460, 461-462, 463-464, 465-466, 467-468, 469-470, 471-472, 473-474, 475-476, 477-478, 479-480, 481-482, 483-484, 485-486, 487-488, 489-490, 491-492, 493-494, 495-496, 497-498, 499-500, 501-502, 503-504, 505-506, 507-508, 509-510, 511-512, 513-514, 515-516, 517-518, 519-520, 521-522, 523-524, 525-526, 527-528, 529-530, 531-532, 533-534, 535-536, 537-538, 539-540, 541-542, 543-544, 545-546, 547-548, 549-550, 551-552, 553-554, 555-556, 557-558, 559-560, 561-562, 563-564, 565-566, 567-568, 569-570, 571-572, 573-574, 575-576, 577-578, 579-580, 581-582, 583-584, 585-586, 587-588, 589-590, 591-592, 593-594, 595-596, 597-598, 599-600, 601-602, 603-604, 605-606, 607-608, 609-610, 611-612, 613-614, 615-616, 617-618, 619-620, 621-622, 623-624, 625-626, 627-628, 629-630, 631-632, 633-634, 635-636, 637-638, 639-640, 641-642, 643-644, 645-646, 647-648, 649-650, 651-652, 653-654, 655-656, 657-658, 659-660, 661-662, 663-664, 665-666, 667-668, 669-670, 671-672, 673-674, 675-676, 677-678, 679-680, 681-682, 683-684, 685-686, 687-688, 689-690, 691-692, 693-694, 695-696, 697-698, 699-700, 701-702, 703-704, 705-706, 707-708, 709-710, 711-712, 713-714, 715-716, 717-718, 719-720, 721-722, 723-724, 725-726, 727-728, 729-730, 731-732, 733-734, 735-736, 737-738, 739-740, 741-742, 743-744, 745-746, 747-748, 749-750, 751-752, 753-754, 755-756, 757-758, 759-760, 761-762, 763-764, 765-766, 767-768, 769-770, 771-772, 773-774, 775-776, 777-778, 779-780, 781-782, 783-784, 785-786, 787-788, 789-790, 791-792, 793-794, 795-796, 797-798, 799-800, 801-802, 803-804, 805-806, 807-808, 809-810, 811-812, 813-814, 815-816, 817-818, 819-820, 821-822, 823-824, 825-826, 827-828, 829-830, 831-832, 833-834, 835-836, 837-838, 839-840, 841-842, 843-844, 845-846, 847-848, 849-850, 851-852, 853-854, 855-856, 857-858, 859-860, 861-862, 863-864, 865-866, 867-868, 869-870, 871-872, 873-874, 875-876, 877-878, 879-880, 881-882, 883-884, 885-886, 887-888, 889-890, 891-892, 893-894, 895-896, 897-898, 899-900, 901-902, 903-904, 905-906, 907-908, 909-910, 911-912, 913-914, 915-916, 91

CAUGHT IN A CABARET (1914)
 (Cast as a waiter in a "cabaret" located in a rather seamy part of town.)

Chaplin, through a series of events, experiences a love and sexual climax party given by Mabel. Charlie has competition with Mabel as the films continues follows her back to his place of employment in the village in Mabel and they go swimming, visiting the cabaret where Chaplin works. Charlie is pushed to his limit to come out on top.

THE CHAMPION (1915, Essanay)

Elaine Forrester and James, Lew White, Sam Turpin, Lloyd Roe and "Bumbe Billy" Anderson are also in the cast.)
The star Bud Charles as a boxer showing oil to his girl, imitating
Fisher's manner, scratching the wing head, and bidding farewell to
his before the big bout.

ria para prevenirnos en el sentido de no forjarnos muchas ilusiones ni tratar de ser demasiado exigentes. Sin necesidad de adentrarnos en mayores detalles, diremos simplemente que los procesos empleados para la producción de copias en 16 y 35 mm. utilizan un negativo original, casi siempre existente, siendo posible, además, introducir en los positivos resultantes ciertas correcciones a los defectos que pudieran hallarse en ese original.

Para las copias en 8 mm. el proceso seguido es más laborioso y delicado, y no admite posibilidades de corrección a los defectos presentes en el original empleado. De paso explicaremos, en forma general, cómo se realizan estas copias: se proyecta un positivo de 35 mm. sobre el lente de una cámara cargada con película de 8 mm., la cual, una vez revelada, se convierte en el negativo que posteriormente habrá de utilizarse para la producción de copias por contacto. Ocurre que en algunos casos el original utilizado es ya bastante viejo y puede contener rayaduras y aun cortes importantes. Puesto que el cuadro de 8 mm. es apenas un dieciseisavo del área del de 35 mm., resulta que, para una proyección de igual tamaño, todas las imperfecciones contenidas en la película de 8 mm. se verán ampliadas 16 veces. En consideración a lo anterior, deberíamos más bien maravillarnos de que, después de todo este complicado procedimiento podamos, no obstante, disfrutar privadamente de las películas de nuestra predilección, mediante copias de 8 mm. de una calidad aceptable.

Bajo esta denominación quedó legalmente registrada el 1° de noviembre de 1967 por ante la Oficina de Registro Subalterno del Distrito Sucre del Estado Miranda, la Asociación Civil de carácter privado y sin fines de lucro, constituida por un entusiasta grupo de cineastas aficionados dedicados a la práctica de tan importante actividad.

Según reza en el Art. 3 de sus Estatutos "La Asociación tiene por objeto encauzar la iniciativa privada para que contribuya al desarrollo e incremento del cine amateur. Dedicará sus esfuerzos principalmente a la divulgación entre sus miembros y asociados de la práctica y las técnicas del cine amateur, establecer competencias y concursos sobre esta actividad; dar cursos de formación para los aficionados al cine y establecer contactos con Asociaciones similares del país y del resto del Mundo."

Esta agrupación está abierta a todos los interesados en pertenecer a ella, los cuales podrán obtener informaciones más detalladas escribiendo al apartado 4773, Caracas, o llamando por el teléfono 72-01-61.

televisión

el aparato singular

los paraísos electorales de la TV.

historia cuasi telenovelesca de la Resolución No. 1.502

1968: año de grandes novedades en el uso de los medios masivos: en cine, en radio y sobre todo en TV. Asistiremos en Venezuela, por primera vez, a un episodio similar al de las elecciones norteamericanas desde 1956; esto es, a una campaña presidencial protagonizada por los medios masivos de comunicación, dirigidas por las élites de los persuasores ocultos, manipulada según el criterio del *advertising-business*. Los candidatos serán confeccionados, exhibidos y pregonados de acuerdo a las técnicas motivacionales empleadas en la venta de bienes de consumo. Todos tratarán de uniformarse al esquema de la "imagen paternal". Los partidos y los medios deberían haber formalizado ya, para la fecha, una primera serie de contratos. Se habla de una inversión inicial de los tres partidos mayoritarios del orden de los cien millones de bolívares; se señala con insistencia la presencia de expertos extranjeros contratados. Es probable entonces que, con una década de retraso, se produzca también en Venezuela la conversión de los motivadores comerciales y de los personajes populares en líderes de opinión política. En 1956, Norteamérica reclutó por primera vez a cuantos actores de Hollywood pudo; el espectáculo fue dirigido por George Murphy, actor y jefe de relaciones públicas de la Metro Goldwyn Mayer; los demócratas confiaron su campaña a la agencia publicitaria de moda, la que venía de lanzar al mercado el slogan de "los sostenes maiden-form que paran el tráfico...". La queja de Adlai Stevenson ("Intentar la venta de candidatos a los máximos cargos del Estado como si se tratara de cremas dentales... constituye la mayor falta de dignidad del sistema democrático...") la denuncia de la literatura y del cine (valga para todos *Un rostro en el muchedumbre*, 1957, de Kazan), fueron inútiles. Es un signo de los tiempos el que Norteamérica, tras el asesinato de un Presidente que leía discursos en latín en las Universidades, haya llevado a la Casa Blanca a un hombre venido del mundo de la publicidad (su familia se ha enriquecido explotando estaciones comerciales de TV); a un hombre trágicamente empeñado en "venderle" la guerra de Vietnam a sus compatriotas cual si fuera el agente predilecto del Destino, y que lleva constantemente en los bolsillos el último "survey" de su propia popularidad. El país, en fin, de Donald Reagan y de cuantos se consideraran maduros para las responsabilidades políticas por haber "vendido su imagen" con éxito en el sector del *show-business*.

¿Qué sucederá en Venezuela? Los difusores venderán muy caras (y no sólo en dinero) sus interesadas prestaciones al "sistema democrático"; los himnos a la "libertad de expresión" y a las excelencias de la "libre industria cultural" se multiplicarán; asistiremos probablemente

a una súbita coloración política de personajes populares, locutores y directores de shows; las "mesas redondas" y los "frente a la prensa" cederán el paso a formas más sutiles de persuasión. La industria cultural de los medios masivos está a punto de garantizarse pues un espaldara-

zo oficial más, dejando atrás las duras críticas del pasado reciente y la espantable imagen de una opinión pública inquieta y descontenta. En realidad, la TV comercial ya ha recibido parte del pago por adelantado. Las fuerzas políticas y los grupos de poder ya han comprado su derecho a los paraísos electorales de la TV con el silencio y el inmovilismo de 1967 ante las protestas populares en favor de una mejor televisión, que (hecho único en Venezuela) habían comenzado con la airada queja del Fiscal General contra los abusos.

El episodio más significativo de ese "pago por adelantado" es, sin duda alguna, el engaño de que ha sido víctima el país con la Resolución N° 1.502 del Ministerio de Comunicaciones, mediante la cual se puso a callar el clamor popular por una reforma del Reglamento de Radiodifusión, encauzándolo hacia un callejón sin salida. Dicha Resolución —y las consecuencias que ella produjo— sólo han servido para apretar un poco más la mordaza a la audiencia nacional, con el aire inocente de quien aparenta hacer exactamente lo contrario. Por si fuera poco, el "pago por adelantado" incluye la forma precipitada como el Ministerio de Comunicaciones suscribió el convenio COMSAT (caso bien raro de apresuramiento), para instalar una estación receptora de programas vía satélite (Los millones de los contribuyentes destinados a un servicio que —lo apostariamos— sólo será utilizado por las estaciones comerciales de TV).

Pero hagamos la historia de la Resolución y de sus consecuencias.

LA COMISION ASESORA DE RADIODIFUSION

No es tan fácil ser fieles a la verdad, cuando se quieren reconstruir hechos no asentados en informaciones oficiales, y cuando esa verdad está diluida en un mar de informaciones periodísticas, de rumores interesados y de opiniones personales. De todos modos, es absolutamente cierto (como se verá), que el engaño fue consumado; que se calmó a la opinión pública con la mencionada Resolución, para luego adular sus propósitos iniciales y convertir en ridícula píldora homeopática lo que debió ser, para los radiodifusores, una primera amarga desagradable.

Uno de los protagonistas de esta historia es la *Comisión Asesora de Radiodifusión*. Esta Comisión es uno de los menos conocidos engendros de los ideales burruques que triunfaron en enero de 1958, cuando las fuerzas liberales y fedecamaristas gozaron de una breve pero fructuosa pasantía por Miraflores. Existía con anterioridad una *Comisión Supervisora de Radio* (nótese el cambio de atributo), al frente de la cual había estado, en una oportunidad, un hombre honesto y entendido: Horacio Vanegas. Al calor de la atmósfera antidictatorial y de una libertad concebida

en aquellos días como simple ausencia de esclavitud, el lobby de la radiodifusión olvida de golpe sus pesados compromisos con la dictadura y se suma al coro libertista, obteniendo una muy concreta castración de la Comisión. De "supervisora" se convertirá en "asesora"; no más multas, no más señalizaciones, no más ejercicio directo de un efectivo poder supervisor. En lo sucesivo la Comisión, ya sin poderes, sólo podrá señalar a la superioridad los casos de infracción. De allí hasta el Ministro, queda un ancho espacio en que las denuncias se pierden, se engavetan, envejecen; donde el compadrazgo de la Cámara puede ejercerse plenamente. La multa se convierte en excepción absoluta. La Comisión se parece ahora a un Fiscal de Tránsito que —habiéndose sorprendido en fragranti a un infractor— se limita a asesorar a la Inspección Nacional sobre la conveniencia de aplicarle una multa.

En junio de 1964, Lorenzo Azpúrrua Marturet (un Ministro de Comunicaciones que prometía mucho, pero que abandonó el cargo a los pocos meses en circunstancias un tanto sorprendidas), reforma la Comisión Asesora de la División de Radiodifusión, según indica la Resolución 733 publicada en estas páginas.

Esta Comisión (cuyos Miembros reciben una gratificación de Bs. 120 semanales), ha quedado invariada en su composición básica. Puede observarse en ella (sin que eso implique juicios a personas), la ausencia de sectores culturales más vitalmente interesados en la radiodifusión (y por eso "molestos"), y la presencia preponderante de instituciones con intereses muy marginales y sin visión global del problema. Debe señalarse, además, que en los últimos tiempos el Ministerio ha procedido a una insólita integración de la Comisión (con declaraciones oficiales de que se hacía para "reunir más expertos"), mediante incorporación de un representante del Inciba (la señorita Margot Benacerraf, quien prácticamente no asiste a las reuniones), de un músico, el señor Joaquín Sosa Tovar, en representación de la Asociación Musical, del señor José Quintero Suárez, en representación de AVADE (Asociación Venezolana de Artistas de la Escena), e incluso del señor Manuel Ramos, compositor, como oyente en representación de la AVAC (Asoc. Ven. Autores y Compositores). Esta disparatada y en general incompetente Comisión, que a lo sumo representa intereses patronales y gremiales pero nunca socio-culturales (no incluye un solo teórico, un solo sociólogo, un solo psicólogo o especialista en información y medios masivos) es, en teoría, la que rige los destinos culturales de la radiodifusión venezolana. Si descontamos la siempre digna y combativa actitud de la representación sindical, muy poco puede esperarse de ella, como demuestran los hechos que vamos a relatar.

ANTECEDENTES DE LA RESOLUCIÓN N° 1502

A mediados de 1966 (inspirado por la primera Carta del Fiscal General a los Radiodifusores, instándoles a cumplir las normas del Reglamento), el periódico **La República** inició una valiente y sostenida campaña de opinión pública para el adecentamiento de la TV. **La República** es ciertamente un periódico oficialista, pero sólo personas de mala fe (concretamente, algunos radiodifusores), pudieron dudar de la honestidad de sus redactores. A pesar de su poca circulación, la campaña del periódico formó "bola de nieve". Los organismos de protección social, los estudiosos del problema, la gran audiencia insatisfecha intuyeron que por primera vez podían hablar y difundir sus quejas; que un instrumento de información colectiva había roto el maldito cerco del silencio. La animación colectiva (era la primera vez que la muda audiencia venezolana podía expresar públicamente su opinión en materia), produjo sus efectos. El 24 de abril de 1967 se instala en Caraballeda la XVIII Asamblea Nacional de la **Cámara Venezolana de la Industria de la Radiodifusión (CVIRT)**; sus deliberaciones son a puertas cerradas, y nadie sabe con certeza lo que se debatió "en serio" en aquella tumultuosa reunión, que analizó ampliamente el primer caso de rebelión popular canalizado por **La República**. Félix Cardona Moreno, el secretario general que había sobrellevado la campaña con silencios y raptos de arrogancia particularmente infelices, es sustituido (Como caso curioso pero ejemplar, el mismo personaje intenta conseguir en la actualidad un permiso para instalar una planta radial en Caracas, después de haber obtenido del Ministerio —cuando era secretario de la CVIRT— la no concesión de más permisos de esa naturaleza). Jóvito Villalba, secretario general de URD, envía un caluroso mensaje que exalta "la devoción y el sentido patriótico" de los radiodifusores, reconoce "el elevado papel de la radio y la TV" en el país y "rechaza categóricamente toda crítica o planteamiento dirigidos a negar a la radio y a la televisión la independencia que ellos necesitan para ejercer su elevada función..." (Entre los propietarios de emisoras, hay altos y provechosos exponentes de su partido). La poderosa **Fedecámaras** interviene por primera vez directamente en el asunto, comprometiéndose con pesadas declaraciones ideológicas. Su Presidente, Alfredo Lafée, declara que esa industria "ha cooperado con eficacia ejemplar en la divulgación de los principios que informan la doctrina de la empresa privada en Venezuela" (sic). "Otro signo relevante de estos medios —añade en su discurso inaugural— es su funcionamiento libre de toda influencia o compromiso ajenos a los intereses legítimos de la empresa privada, y conviene a toda la Nación (¡sic!) que esta situación se establezca y sea garantizada" (El slogan "lo que es bueno para la General Motors es bueno para Norteamérica", traducido y reducido a escala colonial).

La reunión del Macuto Sheraton había sido precedida y acompañada

por públicas declaraciones de los radiodifusores, que querían ser un simulacro de autocritica y una demostración de que ellos podían soportar la pública confrontación (que en realidad han evitado siempre y sigilosamente). Un discurso neutral de clausura del Ministro de Relaciones Exteriores del 28 de abril, y el consabido cocktail en Miraflores con el Presidente, dos días antes, parecían recordar los bellos tiempos de la amorosa y total unanimidad entre Gobierno y Cámara. Pero algo había pasado. En su discurso inicial ante la Asamblea, el Ministro de Comunicaciones, J. M. Domínguez Chacín, había recordado enfáticamente (y por primera vez) a los radiodifusores privados que la "radio-comunicación era una reserva exclusiva y monopolio del Estado, el cual puede concederla a privados siempre que éstos se sometan íntegramente a las disposiciones legales". Había insistido en la necesidad de un capital venezolano mayoritario en la gestión de las empresas; en la prerrogativa estatal de controlar el funcionamiento programático y no sólo técnico de las plantas, e insinuado que la industria, cultural no había explotado las posibilidades educativas del medio. En suma: un discurso objetivamente tímido, circunscrito a un repaso de las normas vigentes (y, a posteriori, una pura exhibición verbal que no se tradujo en hechos concretos), pero que en nuestro medio y circunstancias sonó casi como un desafío a los incontrolables poderes de la empresa privada (Los radiodifusores, como se sabe, tienen en cartera un proyecto de reforma del actual Reglamento, en el que la "exclusiva competencia del Estado" en radiodifusión queda sencillamente eliminada). "La Convención analiza discurso de Domínguez Chacín —No estamos de acuerdo con nada que sea censura — Sosa Ríos pide entrevista a León para ofrecer eficaces alternativas al preocupante anteproyecto de intervención y censura de la programación de radio y TV — Rechazo de la intervención del Estado en Radio y TV — Los asambleístas criticaron el discurso del Ministro"... son titulares de aquellos agitados días, aparecidos en la siempre obsequiosa prensa.

El 4 de mayo, a los pocos días de haberse clausurado la Asamblea de la CVIRT, el Fiscal General de la Nación hacía pública una nueva carta al Ministro de Comunicaciones que concluía así: "Como es mi atribución constitucional velar por la exacta observancia de la Constitución y de las Leyes, y por las garantías y derechos entre los cuales se encuentra la protección a la familia como célula fundamental de la sociedad, la protección integral del niño y la protección de la salud, me permito exhortar a usted deferentemente a tomar las medidas adecuadas para lograr la cabal aplicación de las normas legales y reglamentarias mencionadas, respecto a la cual tengo información de que una Comisión Interministerial especial ha elaborado ya un Proyecto de Resolución". ¡Por primera vez en más de tres décadas de radiodifusión, el Estado reconocía oficialmente las culpas y responsabilidades de los radiodifusores, asumiendo, al menos de palabra,

la defensa de la envilecida e irrespetada audiencia nacional.

El 19 de mayo, el Dr. Arturo Sosa, propietario de emisora, enviaba a la CVIRT un enésimo proyecto de **Normas Éticas** para la transmisión de programas de televisión, que publicamos en estas páginas por constituir uno de los más admirables documentos de la hipocresía moral y del bajo utilitarismo de los "radiodifusores libres" (Ni una sola palabra sobre las 1.313 "cuñas" diarias, ni sobre los porcentajes admisibles de telecin importado, etc., sin contar que los "códigos de ética" son los clásicos disfraces de la empresa privada).

El 3 de junio, un cable de Buenos Aires (donde celebraba su reunión anual la Asociación Interamericana de Radiodifusión, AIR, a la que están orgullosamente afiliados nuestros difusores), señalaba una denuncia local de que "la CIA tenía interés en controlar el escaneo presidencial a través de una persona de confianza", mientras ratificaba por otro lado que "sólo en la medida que sean operados por particulares, los grandes medios de comunicación podrán cumplir el servicio de la libre expresión del pensamiento", etc., etc. (la presidencia de AIR fue ganada por Herbert Evans).

El 18 de julio, como consecuencia de todo ese mar de fondo, la prensa local daba a conocer por primera vez la existencia de una Resolución del Ministerio de Comunicaciones relativa a programas de radio y televisión (cfr. El Nacional de esa fecha). La montaña estaba a punto de parir el ratoncito.

NACE LA RESOLUCIÓN N° 1.502

En la misma noticia se indicaba que Sosa Ríos, altamente preocupado, se había dirigido al Presidente de la República, del que había obtenido garantías de que "... la Resolución... no sería publicada en la Gaceta Oficial antes de que los directivos de la

CVIRT se entrevistaran con el Ministro de Relaciones Interiores".

Nadie sabe con certeza lo que sucedió entre el 17 de julio y el 11 de agosto, fecha de publicación de dicha Resolución. Hay quienes aseguran (con toda probabilidad, pues las informaciones de prensa así lo indicaban), que el proyecto original de Resolución reglamentaba la programación tanto de la televisión como de la radio, mientras que en su versión definitiva sólo reglamentaba la transmisión de novelas y películas por televisión. Hay también rumores (no confirmados), de que el Art. 6 del Proyecto (horario de 5 a 7 p.m. reservado a programas infantiles), incluía la prohibición de transmitir mensajes publicitarios durante ese lapso, prohibición que, por supuesto, no figura en el texto definitivo (que deja a "salvo" los programas de "información"; eufemismo que encubre la "cuña"). Lo más probable es que entre el 17 de julio y el 11 de agosto del pasado año, los radiodifusores hayan chantajeado al Gobierno con la cuestión electoral, obteniendo un sobreseimiento sine die de sus veleidades reformistas.

El lector leerá atentamente la Resolución 1.502 publicada en recuadro. Si se exceptúa la pequeña novedad de los Arts. 6 y 7, el documento en cuestión es una pieza inútil —jurídicamente hablando—, pues reconfirma una por una las medidas legales vigentes desde el 3 de marzo de 1941, fecha de promulgación del Reglamento de Radiocomunicaciones (una de las normas legales menos cumplidas del país). En efecto, la Comisión Asesora, cuando se trató de dar cumplimiento a la Resolución mediante **Normas de Examen de Programas** (un documento del 27 de agosto, demasiado prollo para su publicación), otra cosa no hizo sino copiar larnos trozos del Reglamento de 1941.

Resolución y Normas establecen básicamente una clasificación para novelas y películas en cua-

Resolución No. 733

República de Venezuela. — Ministerio de Comunicaciones. División de Telecomunicaciones. — División de Radiodifusión. Número 733. — Caracas, 9 de julio de 1964. — 155° y 106°.

Resuelto:

Por disposición del ciudadano Presidente de la República y de conformidad con lo establecido en la Resolución N° 1323 dictada por este Despacho con fecha 7 de noviembre de 1958, se designan para integrar la Comisión Asesora de la División de Radiodifusión a los ciudadanos siguientes:

Por el Ministerio de Comunicaciones, Doctor Antonio Manzanares Ruiz y Carlos Julio Martínez, Miembros Principales, el primero de ellos con el carácter de Presidente, de la Comisión; Angel Landaeta Lovera y José E. Guitián, Suplentes; por el Ministerio de Educación, Profesor Plinio Rodríguez, Miembro Principal, Profesor Angel Guillermo Henríquez, Suplente; por el Consejo Venezolano del Niño, Profesor Angel Valero Hostos, Miembro Principal, ciudadano José Ruiz Martín, Suplente; por la Comisión de Prevención de la Delincuencia, Doctor Pedro Vicente Navarro, Miembro Principal, Doctor Mauro Romero Briceño, Suplente; por la Cámara Venezolana de la Industria de la Radio y Televisión, ciudadano Juan Francisco Rodríguez, Miembro Principal, ciudadano Valeriano Humpierrez, Suplente; por el Sindicato Profesional de Trabajadores de la Radio del Distrito Federal y del Estado Miranda, ciudadano Jesús Maella, Miembro Principal y Jesús Adolfo Maldonado, Suplente.

Comuníquese y publíquese.

LÓRENZO AZPURUA MARTURET.
Ministro de Comunicaciones.

tro categorías, que a su vez es una copia de la clasificación propuesta por los Encuentros de Cine en su Proyecto de Ley del Cine, el cual circulaba libremente desde mayo del mismo año.

La patente conclusión es que el clamor popular por una refor-

ma radical del Reglamento de Radiodifusión, explotó en la pompa de jabón de una Resolución que —haciendo caso omiso de los verdaderos males de la TV— se limita a clasificar el programa vivo y el telecine según dudosos, empíricos e inaplicables crite-

rios. Todos saben que los males sociales de nuestra TV derivan del exceso de salud comercial del medio, puesto que esa TV es un instrumento para difundir más de 1.300 mensajes publicitarios al día con un "relleno" de cine importado, telenovelas y shows. Todo el mundo comprende pues que el mejoramiento social de la televisión debe necesariamente comenzar por racionalizar de alguna manera su desorbitado comercialismo, y que todo el resto es inútil paliativo para épater le bourgeois. Inútil paliativo es, en efecto, la Resolución N° 1.502 y las correspondientes normas, como lo demuestra el silencio y la inmediata aceptación por parte de la Cámara. Si en quince años los Radiodifusores no habían cumplido con las normas del Reglamento, podía predecirse, a fortiori, que menos se cumplirían las disposiciones de una Resolución que sólo bizantiniza la norma anterior. Hoy por hoy, en efecto, ni el Reglamento, ni la Resolución ni las Normas son cumplidas. Y no son cumplidas porque la Comisión Asesora es un organismo impotente para exigir tal cumplimiento.

ñalan a la Comisión... unos cinco episodios semanales de los 200-250 que deberían teóricamente revisar. La Comisión, por su parte, controla las telenovelas (algunas de ellas solamente), y sobre la base de la mera sinopsis argumental. Pero la opereta del "control" no termina aquí. Una vez realizado semejante triaje (basta pensar que en seis meses, correspondientes a unos cinco mil seriales telefílmicos, la clasificación "D", "no apta para ser transmitida por TV", sólo ha sido aplicada... tres veces), la Comisión se limita a levantar un acta, que envía con su correspondiente oficio al Director de Telecomunicaciones para que éste tome la decisión correspondiente. Ha sido fácil averiguar el destino de tales actas: en seis meses, el Director de Telecomunicaciones no ha impuesto una sola multa, mientras cunde el incumplimiento más flagrante y escandaloso de todas las normas existentes. Los representantes de los Radiodifusores ante la Comisión no pueden sino respaldar complacidos esta feria de la ineficiencia gubernamental, respaldando que el erario público les agra-

Resolución No. 1502

República de Venezuela. — Ministerio de Comunicaciones. — Dirección de Telecomunicaciones. — N° 1.502. — Caracas, 10 de agosto de 1967. — Años 158° y 109°.

Resuelto:

Por cuanto son fines de la radiodifusión, como servicio de interés público, difundir cultura, sana distracción o información general;

Por cuanto es deber del Estado velar porque no se difundan por las estaciones de televisión programas, novelas y películas que atenten contra la moral, las buenas costumbres y el lenguaje;

Por cuanto la televisión tiene alcance nacional y penetra en los hogares, en forma que resulta difícil sustraerse a su influencia;

Por disposición del ciudadano Presidente de la República y Resolución de este Despacho, de conformidad con lo pautado en los artículos 1° de la Ley de Telecomunicaciones y 42, 53, 62, 71 y 184 del Reglamento de Radiocomunicaciones, se dispone:

Artículo 1°—Las novelas y películas a ser transmitidas por las estaciones de televisión se clasifican del modo siguiente:

Clase "A": Aquellas especialmente dedicadas a los niños.

Clase "B": Apts para todo público. A ser transmitidas en cualquier horario, salvo el comprendido entre las 5 p. m. y 7 p. m.

Clase "C": Apts solo para adultos, las que únicamente pueden ser transmitidas a partir de las 9 p. m.

Clase "D": Aquellas no aptas para ser transmitidas por televisión.

Artículo 2°—La clasificación de las novelas y películas a que se refiere el artículo anterior, será hecha por la Comisión Asesora de la División de Radiodifusión, dependiente de la Dirección de Telecomunicaciones, la cual tomará en cuenta, para decidir al respecto, el contenido de las disposiciones contempladas en la Ley de Telecomunicaciones, el Reglamento de Radiocomunicaciones, en la presente Resolución y en cualesquiera otras que sean aplicables.

Artículo 3°—Se prohíbe la transmisión de novelas, películas y programas por las Emisoras de televisión que traten de temas que puedan afectar en cualquier forma la salud mental de la juventud, así como la moral y las buenas costumbres de los habitantes del país.

Artículo 4°—Las Estaciones de Televisión del país están obligadas a remitir a la Comisión Asesora de la División de Radiodifusión todo material de películas y los libretos que integran las novelas y programas que proyectan radiodifundir, los cuales serán examinados por la citada Comisión para la clasificación correspondiente.

Artículo 5°—La Comisión Asesora de la División de Radiodifusión queda facultada para ordenar que a las películas, novelas y programas, se le hagan los cortes necesarios para su transmisión y para rechazar cualquier película, novela o programa que a su criterio no sea apto para ser transmitido por las Emisoras de televisión del país.

De las decisiones de la Comisión se podrá apelar ante la Dirección de Telecomunicaciones del Despacho, dentro de un tiempo no mayor de diez (10) días a contar desde la fecha en la cual haya sido tomada la decisión correspondiente.

Artículo 6°—Dentro del horario comprendido entre las 5 p. m. y 7 p. m., salvo los programas de información, deportivos y culturales, las Emisoras de televisión están obligadas a transmitir programas dedicados a los niños, los cuales deberán ajustarse a lo pautado en el artículo 66 del Reglamento de Radiocomunicaciones, sin perjuicio de que otros programas de la misma índole puedan ser transmitidos en horas diferentes a las señaladas.

Artículo 7°—Las Estaciones de Televisión están obligadas, antes de iniciar cualquier programa Clase "C", a informar que éste sólo es apto para adultos.

Artículo 8°—La Comisión Asesora de la División de Radiodifusión elaborará las normas que sean procedentes para realizar el examen del material de televisión contemplados en la presente Resolución, y en la Resolución N° 1.323 dictada por el Despacho con fecha 7 de noviembre de 1958 y publicada en la GACETA OFICIAL N° 25.807.

Artículo 9°—Los contraventores a las disposiciones aquí previstas serán sancionados de acuerdo con lo establecido en el Título XIII del Reglamento de Radiocomunicaciones.

Artículo 10°—La presente Resolución entrará en vigencia sesenta (60) días después de su publicación en la GACETA OFICIAL.

Comuníquese y publíquese.

J. M. DOMINGUEZ CHACIN.
Ministro de Comunicaciones.

Necesitamos niños entre 8 meses y 2 años

con fines publicitarios

(TRAER FOTO)

telf: 713777



publicidad

Las nuevas Resoluciones ministeriales sobre programas de Televisión producen efectos de alta civilización, de adocen-

tamiento y defensa de la juventud como éste, publicado en la prensa caraqueña de enero.

COMO FUNCIONA LA COMISION ASESORA

Esta Comisión (compuesta, como vimos, por abogados, burócratas, profesores de bachillerato, músicos, patronos, cantantes y sindicalistas, sin un solo psicólogo, o sociólogo, o especialista en comunicaciones) depende, para sus funciones, del control de programa que debiera rigurosamente ejercer la Oficina de Control y Vigilancia, igualmente dependiente de la Dirección de Telecomunicaciones. Pero esta Oficina de Control está hoy reducida a su más escuálida expresión. Cada operario controla hasta tres emisoras a la vez (situación evidentemente absurda); hay una grabadora multicanal que no funciona, y los telereceptores allí instalados nunca están preñados. Los telefilms son vistos previamente por un grupo de cuatro a seis censores. Aun admitiendo que cada uno de ellos trabajara aisladamente y full-time (¿pero qué valdría una censura ejercida por un solo censor?), cada uno debería ver telefilms durante un promedio diario de al menos cinco horas, para revisar los once mil seriales que la TV comercial difunde anualmente. Estos censores evidentemente no trabajan, y, en efecto, sólo se-

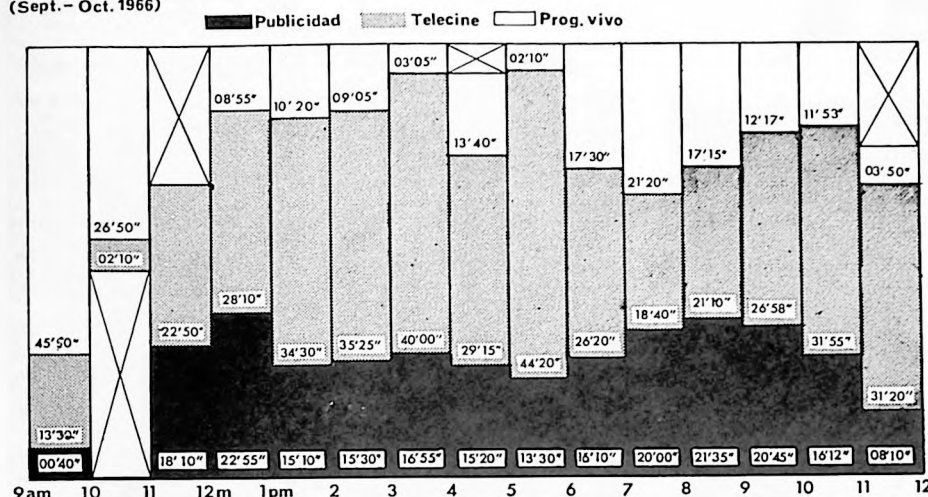
dece además con un estipendio de 120 bolívares semanales (Los programas clase "C", por ejemplo, "sólo para adultos, a transmitirse después de las 9 p.m.", son transmitidos a cualquier hora, pero sobre todo antes de las 9 p.m., so pretexto de que... los surveys de sintonía no pueden efectuarse después de esa hora, lo que "obliga" a las emisoras a infringir la norma, transmitiendo sus programas más rentables en horas de rating comprobable).

El resultado de toda esta situación es que no ha pasado absolutamente nada; que los esfuerzos de la República y del señor Fiscal han vacunado más bien a la Cámara contra un retorno de descontento popular. Los Radiodifusores están más tranquilos que antes; la televisión empeora día a día, doblegándose siempre más a las pautas ideológicas y de contenido de anunciantes y agencias publicitarias. La opinión pública ha vuelto a la mudez de siempre. En suma, la televisión comercial venezolana está lista, hoy, para devolverle al Gobierno el favor de haber neutralizado con la inoperante Resolución el clamor popular, poniendo sus canales a la orden (bien pagada) de las "libertades democráticas".

Antonio PASQUALI.

Composicion horaria promedio de programas en las teleemisoras comerciales CANALES DOS, CUATRO, OCHO Y ONCE

(Sept. - Oct. 1966)



Esta es la triste realidad estructural de nuestra TV comercial, que ni las Resoluciones ni las Comisiones Asesoras pueden o quieren reformar: 52,24% de telecine importado, 27,45% de publicidad y 20,31% de programa vivo. Un desolado panorama de alienación y mediocridad que requiere operaciones quirúrgicas más que medicinas homeopáticas.

UN PROYECTO DE "NORMAS ETICAS" de la radiodifusión privada.

Estas Normas han sido sometidas a la Cámara Venezolana de la Industria de la Radiodifusión como un aporte al estudio que habrá de realizar para establecer los Códigos que regirán en la Industria de la televisión venezolana. CVTV ha acogido sus postulados y los programas que transmite se hallan enmarcados en ellos.

1—RELIGION

Las religiones, sus sacerdotes o representantes, serán presentadas con todo respeto. Toda referencia a Dios, las liturgias y los símbolos religiosos, se harán con la debida reverencia. La Moral Cristiana será exaltada.

2—FAMILIA

La familia será respetada y enaltecida al justo sitio que le corresponde como célula fundamental de la sociedad. A esos efectos no se presentará el divorcio como solución a los problemas conyugales; ni las relaciones extramatrimoniales, como un estado normal aceptado socialmente. Cuando la trama exija la presentación de conflictos pasionales entre los padres, se hará énfasis en que las intervenciones directas de los hijos sean vehículos para el logro de la unidad familiar, y a su vez sirvan para exponer y destacar la prevalencia de las situaciones morales.

3—PROGRAMAS INFANTILES

Los programas expresamente dedicados a los niños serán de sano entretenimiento. En los mismos se reflejará el respeto a la Patria, a la Moral Cristiana y a los padres; y se presentará la observancia de la ley como un deber de todo buen ciudadano.

4—LENGUAJE

No se empleará lenguaje obsceno, indecente o de doble sentido que dé lugar a interpretaciones de mal gusto o inmorales.

5—ESCENAS PASIONALES

Las escenas sensuales estarán enmarcadas dentro de la decencia y el buen gusto.

6—BAILES

En los bailes se evitarán los movimientos o posturas intencionadamente lascivas.

7—VESTUARIO

El vestuario de los artistas se ajustará al buen gusto dentro de los límites de la decencia.

8—TIRO DE CAMARA

Se evitarán los tiros de cámara que intencionadamente destaquen movimientos o detalles anatómicos en forma tal que resulten contrarios a la decencia y al buen gusto.

9—SUICIDIO

No se presentará al suicidio o su intento como solución de quebrantos morales o físicos, ni se ofrecerán detalles de su consumación, a no ser los indispensables en la dramatización de hechos históricos o de obras de valor literario.

10—DEFECTOS FISICOS

Los defectos físicos o enfermedades, no serán presentados con ánimo de ridiculizar a quienes los padezcan.

11—DELITOS

En la presentación de hechos delictivos deberá quedar claro que quienes los cometan no escaparán de algún tipo de castigo, ya de modo expreso o por interferencia.

El incesto, el adulterio, estupro o aborto ilícito no serán presentados como motivos dramáticos. La trama deberá io-

grar siempre el apoyo a la ley y las autoridades.

12—PROSTITUCION Y PERVERSION SEXUAL

La prostitución y la llamada trata de blancas no serán argumentos de programas. Cuando la trama exija que se toquen esos temas, se omitirán detalles innecesarios y se presentarán en forma tal que lleve tácita o implícitamente su condenación.

El homosexualismo y la perversión sexual no serán presentados en forma alguna.

13—TORTURAS

Las torturas no serán presentadas en forma detallada que hiera la sensibilidad de las personas.

14—VICIOS

Las drogas heroicas o estupefacientes —en el caso de ser presentados— lo serán como vicios que destruyen y degradan a quienes los padecen y como acciones contrarias a la Ley y a la Moral.

La embriaguez y el vicio del juego no serán presentados en forma que contribuya a su propagación.

15—PUBLICIDAD Y COMPOSICIONES POETICAS O MUSICALES

Estas normas serán aplicadas a la publicidad y a las composiciones poéticas o musicales en la parte que sea pertinente.

Mayo 12 de 1967

la TV. ajena

● Para enero de 1968, Norteamérica contaba con 150 estaciones no-comerciales de TV educativa. Una de las mejores es la KQED de San Francisco. Sus cortometrajes fueron presentados el pasado año en los festivales de Venecia y Edimburgo. Es la única emisora —anota el Time— que haya presentado, de 1960 a hoy, un documental filmado en la Cuba de Castro. Su presupuesto alcanza los \$ 2.400.000 anuales, un cuarto de los cuales proviene de una contribución de \$ 12.50 pagada anualmente por 36.000 habitantes de California.

● Sólo en 1968 la RAI (radio-televisione italiana) hará uso pleno del convenio estipulado en 1952 con el Ministerio de Correos, según el cual la publicidad en radio y TV puede ocupar un máximo del cinco por ciento del tiempo total de programación. Hasta 1967, en efecto, la RAI sólo dedicaba el 3,6% del tiempo a la publicidad televisada y el 3,6% a la radial.

● La ORTF (Organisation de la Radiotelevision française) ha iniciado durante el tercer trimestre del pasado año sus programas regulares de TV en colores con el sistema SECAM (el mismo sistema francés adoptado por la TV rusa). Durante uno de los primeros programas, la ORTF ha transmitido un documental en colores sobre el Arte Cinético del venezolano Angel Hurtado.

● El RADIO TIMES de la BBC inglesa imprime 4.300.000 ejemplares por semana. La British Broadcasting Company posee doce orquestas propias, encabezadas por la famosa BBC Symphony Orchestra, compuesta por 97 músicos.

● El presupuesto anual de la RAI asciende a 790 millones anuales de bolívares, y sus fuentes principales son el impuesto anual de los radiotelevisores y la publicidad, la cual es transmitida una sola vez por día, a las 8,30 pm., principalmente en un programa del primer canal denominado "Carosello". Las "cuñas" de "Carosello", de un minuto, sólo pueden mencionar y exhibir el producto comercial en los últimos cinco segundos del mensaje. Un contrato para seis "cuñas" en "Carosello" vale 160.000 bolívares.

● La televisión mundial es un hecho para Europa y los EEUU. El día 26 de diciembre del pasado año, los españoles captaron en sus receptores la transmisión en directo del match final de tenis de la Copa Davis desde Brisbane en Australia. La señal iba de Brisbane al satélite ATS II, el cual la retransmitía a la base norteamericana de Andover. De aquí pasaba al INTELSAT II, siendo finalmente captada por el receptor terrestre español de Buigago.

crítica



"Bella de día", de Luis Buñuel

BELLA DE DÍA

Por primera vez una obra de Buñuel ha provocado un verdadero caos de interpretaciones y enjuiciamientos, que van desde dos palabras — "indecorosa... prosaica..." o "desmayada... artificiosa..." — hasta interminables ensayos en los que se intenta diferenciar las secuencias que representan la realidad de las que son imaginarias, o encontrar la influencia de Sade, o descifrar si la lucha es entre el Vicio y la Virtud o entre el Bien y el Mal, y concluyen con que es una obra extraordinaria o detestable. No hay entonces mucho riesgo en intentar una interpretación más.

Vale la pena buscar algunas claves en la obra anterior de Buñuel. Una de las primeras constataciones es comprobar que en todos sus films desde *Las Hurdes* sus planteamientos son muy directos, como lo demuestra el hecho de que en la crítica sobre sus obras prácticamente no hay variedad de interpretaciones, y las diferencias se circunscriben a acuerdos o desacuerdos con lo que dice y cómo lo dice. De igual manera ha sido constante en sus films el tratamiento humorístico, ensañando con los temas que lo enfurecen, como la religión o simplemente sarcástico y despreciativo con los que sólo detesta. Así en *L'Age d'Or* en las escenas finales, según el guión "uno lo ve (al Conde) arrojar por la ventana un abeto en llamas, un enorme instrumento agrícola, una jirafa, plumas. Todo esto mientras los sobrevivientes... atraviesan el puente levadizo cubierto de nieve. El Conde de Blangis es evidentemente Jesucristo. Este último episodio está acompañado por un pasodoble", mientras que en *Belle de jour*, un típico burgués, un profesor universitario de ginecología, sólo necesita ser pisoteado por una prostituta a quien llama "marquesa", para obtener una satisfacción sexual. Como consecuencia de sus propias in-

clinaciones hacia lo fantástico (Buñuel cita con entusiasmo a Bazin: "Lo que hay de más admirable en lo fantástico, es que lo fantástico no existe, todo es real") y de la libertad que el tratamiento humorístico permite en su uso, otra constante del cine de Buñuel es la mezcla de elementos reales y fantásticos, en los que estos últimos se utilizan como forma de adjetivación de la realidad. Todas estas constantes que orientan su modo de elaboración formal son consecuencia admirablemente necesaria de su ideología, que puede sintetizarse en otra de las citas predilectas de Buñuel, una declaración de Emers: "El novelista habrá cumplido honorablemente su tarea cuando, a través de una pintura fiel de relaciones sociales auténticas, habrá destruido la representación convencional de la naturaleza de estas relaciones, hecho vacilar el optimismo del mundo burgués y obligado al lector a dudar de la perennidad del orden existente, aun si no nos propone directamente una conclusión, aun si no toma manifiestamente un partido". Es conveniente señalar, por último, la permanente actitud de Buñuel ante sus productores: "Con excepción de mis tres films surrealistas, realizados entre 1928 y 1932, nunca he propuesto un tema a un productor. Siempre he realizado films por encargo, rechazando aquellos que juzgaba demasiado malos, tratando de salvar los que aceptaba", y concretamente sobre *Belle de jour*, "la novela no me gusta nada".

¿Para qué estos precedentes? Porque *Belle de día* es quizás el film de Buñuel que mejor traduce su actitud ante lo que debe ser el cine, porque la elaboración formal responde estrictamente a la temática.

Buñuel pinta a su manera relaciones sociales auténticas: la relación amorosa entre personajes burgueses (desde el esposo, Pierre, el bandido-amante, Marcel, el

corrompido y rico Husson, la misma Severine, y la Intermediaria Mme. Anats, hasta los cocheros, mayordomos y duques). Destruye la representación convencional invirtiendo los términos aceptados, al plantear la prostitución como liberación. Hace vacilar el optimismo del mundo burgués presentando sus arquetipos como personajes abyectos o estúpidos. Obliga al espectador a dudar de la perennidad del orden existente revelando la descomposición de algunas de sus bases fundamentales. Lo hace empleando una de sus armas: el humor, la risa, el sarcasmo, la caricatura, lo ridículo, sin llegar a lo grotesco, que reserva para su gran tema: la religión.

Compuesto en esta clave, no hay ninguna preocupación por la verosimilitud, la justificación de la realidad de una secuencia, la diferenciación entre lo real y lo imaginario. No tiene ninguna importancia, ya que el tratamiento adoptado así lo permite, definir la secuencia del duque como real o soñada, o si la secuencia final, en la que Pierre aparentemente paralizado, de pronto se alza sonriente, corresponde o no a otro sueño de Severine. Este final, que recuerda demasiado al de otro film de Buñuel, *Ensayo de un crimen*, aclararía cualquier duda sobre la interpretación de *Belle de día* como otra de las grandes humoradas de Buñuel, en las que se permite burlarse no sólo del material que utiliza, sino también de sus mismos burgueses espectadores.

Sólo como burla al espectador que no comparte su visión humorística pueden explicarse la caricatura del freudismo *digestizado* que justifica todos los males de la humanidad con los traumas infantiles, evidente en el plano intercalado de Severine manoseada por un hombre, o el maullido de un gato o llanto de un niño sobre la imagen de Pierre que se levanta eufórico de su sillón de paralítico, clara referencia sarcástica al ideal supremo del hijo, expresado por el mismo Pierre en una escena anterior, o la evidente simpatía con que Buñuel trata las reacciones frescas y risueñas de Severine ante su cliente asiático o los espasmos necrofílicos del duque, abominables para una mentalidad "establecida".

El sarcasmo y el desprecio con que Buñuel maneja el material tratado es demasiado evidente. El bufonesco asalto y la ridícula muerte de Marcel, la minúscula sirvienta del burdel que sueña con Husson, el rico y gentil señor, los detestables chistes y bromas del fabricante de bombones, la incapacidad de Pierre hasta de calentar una sopa, son momentos de un desfile ininterrompido de figuras hechas constantemente despreciables por el autor, cuando no lo son ya por sí mismos.

Hasta *The young one* Buñuel se había valido de su dominio y control del medio fílmico para utilizarlo con una sobria economía, dependiendo en la forma de elaboración fundamentalmente de

la justa riqueza de la materia diegética, la materia concreta registrada por los medios fílmicos. Desde *Viridiana* inicia un enriquecimiento de su lenguaje, mediante algunas elaboraciones a través del medio fílmico, que logran su más pleno desarrollo en *Belle de día*, que admira por la fluidez, ritmo y organización en el montaje, el uso sugestivo del color, las significaciones añadidas por los encuadres.

Aquí Buñuel no blasfema porque Buñuel sólo blasfema cuando habla de religión y ésta no aparece en la obra. Sin embargo, en pocos de sus films había llevado tan lejos su corrosivo humor como en *Belle de día*, hasta el punto de hacer declarar al desaparecido Georges Sadoul, uno de sus más fanáticos admiradores, "Buñuel ha puesto mucho humor en él... de otra manera algunas secuencias serían nauseabundas". A algunos que piensan que "hacer vacilar el optimismo del mundo burgués" y obligar "a dudar de la perennidad del orden existente" es llover sobre mojado, porque ya todos vacilan y dudan, habría que recordarles en su nuevo optimismo que los deseos, de tanto repetirse a sí mismos, terminan por sustituir, por supuesto sólo en sus mentes, a la realidad.

A. R.

BELLE DE JOUR. Francia/Italia, 1967. Dir.: Luis Buñuel. Prod.: Robert y Raymond Hakim, Henri Baum (gerente) para Paris Film (Paris)/Five Films (Roma). As. dir.: Pierre Lary y Jacques Fraenkel. Guion: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, de la novela de Joseph Kessel. Fot.: Sacha Vierny (Eastman Colour). Mont.: Walter Spohr. Dir. art.: Robert Clavel. Mús.: ninguna. Son.: René Longuet. Int.: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Genevieve Page, Francisco Rabal, Pierre Clémenti, Georges Marchal, Françoise Fabian, Maria Latour, Francis Blanche, Macha Méril, Muni, François Maitre, Bernard Fresson, Dominique Dandrieux, Brigitte Farnetier, Michel Charrel, D. de Rosville, Iska Khan, Marcel Charvey, Pierre Marçay, Adelaide Blasquez, Marc Eyrard, Bernard Musson. Distr.: DIFRA.

VIVIR POR VIVIR

Un reportero de la famosa emisión "Cinco columnas a la una" de la televisión francesa (Yves Montand) mantiene, conjuntamente con una preocupación política bastante oscura, un inmoderado gusto por las mujeres. Su esposa (Annie Girardot) prefiere "ignorar" las fiebres poligámicas de su marido y dejar a éste la preocupación de construir incantes coartadas en medio de las aventuras profesionales que lo llevan a todas partes del mundo. Un hogar feliz, en suma, que sufre de pronto la irrupción de un amor más virulento que los de costumbre; el periodista cae bajo los efluvios de una dulce americana, y todo comienza a descomponerse: enfrentado por primera vez con la necesidad de confesar a su mujer el nuevo amor, aguijoneado por la inquietud norteamericana (Candice Bergen), el reportero pierde primero a una —la esposa— y luego, al percatarse junto con la joven amante de que no ha podido olvidar a aquella, pierde a la segunda. La joven mo-

delo yanqui se va a su patria a curar su herido corazón y el héroe de nuestra historia, después de un intervalo en el que realiza un gran reportaje y es hecho preso por el Vietcong, recupera a su querida mujercita, no sin sufrir primero los típicos desaires de ley. Tal es la historia de la película.

La receta es, pues, sencilla: tómese un intelectual (si es posible, liviano, género periodista o novelista; un filósofo estaría de más) que sea simpático, de aire irresoluto en cuestiones íntimas, pero iluminado por una "vocación de verdad" (!) en lo relativo a su profesión; una esposa comprensiva, sarcástica, ligeramente histérica (papel necesariamente destinado a una Jeanne Moreau o una Annie Girardot); y una americana sensible, fresca, modelo de profesión y, si es posible, miope (únicamente para Candice Bergen, Jean Seberg o, "in extremis", Jane Fonda). Mézclense estos ingredientes al fuego lento de la muy humana inquietud sexual del protagonista macho y adérese cuidadosamente con las siguientes especies: "Simpatios mercenarios en África", "Trozos marciales escogidos de los camisas pardas hitlerianos y de violencias diversas ejercidas siempre por negros contra negros o amarillos contra amarillos" (en blanco y negro); y, por último, como gran hallazgo de este plato exótico: "Balada de los jóvenes G. I. muertos tristemente en Vietnam." Elemento fundamental para la presentación del guiso: un trabajo férreo e interminable de teleobjetivo y un subrayado musical sobre el modelo de gran éxito que se llamó **Un hombre y una mujer** (si no conocen esta última producción, pregúntele a una pavita quinceañera).

Un problema cotidiano, amable, interesante tal vez, como cualquier historia de **boudoir**, con algunos simpáticos momentos debidos a la linda Candice; pero que se convierte en una abyecta y descarada película, hecha expresamente para presentación en U. S. A., con unas cuantas (pero cuán graves!) escenas destinadas a conmovir a Annie Girardot, a las adolescentes yanquis o a cualquier intelectual desprevenido. Así, este film convierte en certidumbre la sospecha creada por **Un hombre y una mujer**.

"Vivir por vivir", de Claude Lelouch



El director Lelouch no queda limpio de culpa. Ni siquiera por haber colaborado en **Lejos del Vietnam** (qué lejos del Vietnam está Lelouch cuando filma esas escenas de figurantes como son la de los soldados muertos o la de los mercenarios en África). Resulta imperdonable escudarse detrás de la supuesta "imparcialidad periodística" del protagonista para hacer el blando y ambiguo llamamiento a la paz con que comienza la película, o cosquillar la conciencia americana con esa escena donde, después de unos cuantos vietcongs muertos, Lelouch se regodea presentando durante largos minutos las cicatrices, la sangre, los juveniles rostros de los guerreros americanos inmolados en Vietnam por esa guerra injusta. ¿Y para qué esa escena en una película de amor? Simplemente para poder mostrar a Annie Girardot gimoteando ante el televisor, pues en ese momento, ante la tragedia de Vietnam presentada en TV por su marido, "ella-ha-comprendido-al-fin-la-nobleza-de-los-sentimientos-que-animan-a-ese-hombre". Resulta imperdonable inventar una escena de mercenarios, utilizando para narrarla una técnica que excluye cualquier compromiso: la de simular cine-verdad rodando con figurantes en la campaña francesa.

Lelouch sabe manejar la cámara. Y se dedica con un empeño digno de mejor causa a convencernos de ello. Los propensos al vértigo no deben, pues, ocupar las primeras filas de la sala de cine. La teleobjetivitis tarda bastante en desaparecer. Lelouch sabe trabajar para el gran público y contentar a los amateurs de fotografía al mismo tiempo; sabe agradar al público medio americano, estableciendo paralelamente una coartada frente a los "progresistas" desprevenidos. Lelouch sabe, sobre todo, cómo evadirse del compromiso que pretende establecer, sabe cómo escamotear lo esencial de una historia, y cómo dimitir de su responsabilidad utilizando la guerra como aguijón de una historia erótica. Lelouch sabe, sobre todo, cómo adormecer la conciencia de su público en un amañamiento fotográfico donde los paisajes turísticos sustituyen al Mustang de **Un hombre y una mujer**. Y para obtener la perfecta sensación de cuento de hadas, Lelouch elimina

el diálogo y establece, sobre las tiernas cabezas en teleobjetivo, un currucucú de dos dulces temas musicales, uno para la esposa y otro para la amante. Y a propósito de música: ya que ha salido a la palestra el nombre de Buñuel en discusiones sobre **Vivir por vivir**, recordemos sus palabras sobre la música de fondo: "Desconfiad de la música; es muy fácil servirse de la música para expresar ciertos sentimientos o ciertas sensaciones. A fuerza de contar con la música, se termina por traicionar la imagen..."

O. C.

VIVRE POUR VIVRE. Francia/Italia, 1967. Dir.: Claude Lelouch. Prod.: Alexandre Mnouchkine, Georges Danciger, Robert Amon (asoc.), para Les Films Ariane/Les Productions Artistes Associés (Paris)/Cides (Roma). Guñón: Pierre Uytterhoeven y Claude Lelouch. Mus.: Francis Lal. Orquestación: Christian Gaubert. Dir. de fot.: Patrice Portet (Color DeLuxe). Cam.: Claude Lelouch. As. cam.: Daniel Lacombe. Mont.: Claude Barrois. As. mont.: Marie Claude Poyer, Tillery Derocles. Canción "Des ronds dans l'eau": Raymond Le Senechal y Pierre Barouh, cantada por Nicole Croisille. Efectos especiales: Jean Beylieu. Admin.: Janine Roualt. Trajes: Yves Saint-Laurent. Pielles: Henri Stern. Peinados: Denise Lemoigne y Jacques Cousty. Maq.: Michel Derouelle. Int.: Yves Montand, Candice Bergen, Annie Girardot, Irene Tunc, Uta Taege, Jean Collomb, Anouk Ferjac, Michel Parbot, Jacques Portet. Distr.: Artistas Unidos (Pellinex).

LA PERSECUCION Y ASESINATO DE JEAN-PAUL MARAT SEGUN FUERON PERPETRADOS POR LOS RECLUSOS DEL ASILO DE CHARENTON BAJO LA DIRECCION DEL MARQUES DE SADE

Cuando el "Divino Marqués" fue encerrado en el Manicomio de Charenton a causa de sus supuestas intrigas contra Josephine de Beauharnais y por orden de Napoleón, se dedicó, entre otras cosas, a escribir comedias y diálogos para ser representados por sus alienados compañeros del asilo. No es sabido que haya escrito algo sobre la figura de Marat ni sobre la revolución, ni mucho menos que haya sido representado drama parecido en Charenton en esa época. Pero Peter Weiss se encargó de ello, aunque su obra es la representación de una representación; es el hipotético resultado de lo que Sade habría hecho con la historia de Marat si se le hubiera ocurrido ponerla en escena.

Vemos a los babeantes, irónicos, cabeceantes, obcecados re-

clusos asumir los papeles de Marat, de Charlotte Corday, de Jacques Roux, de Duperré y del pueblo parisiense, estableciendo así, sobre la confrontación principal entre Sade —espíritu del cinismo y la desilusión— y Marat —espíritu de la revolución y de la "santa demagogia"— una acción paralela, un registro de emociones y acciones que van creando un suspenso por confrontación. Efectivamente, vemos un público en penumbra, un público formado por los nuevos aristócratas del Imperio, que observan con inquietud la exaltación cada vez mayor de los locos. Los actores se van constanciando con sus papeles, y en un delirio final hacen "su" revolución, en medio del pavor del director del asilo, su mujer y su hija, las monjas y los guardias, atrapados tras las rejas por los reclusos. Y somos así público de la acción —de la polémica esencial— y también público de la marea montante que efervece en los actores-reclusos, y somos también testigos del contrapunto que se establece entre locos y "público", entre alienados y observadores.

Brooks asumió una posición: no hacer "teatro filmado" pero tampoco "trasposición al cine" en el sentido denigratorio que ha adquirido a veces este último término a causa de tantas obras teatrales convertidas en malas películas. Guardó la fidelidad absoluta al texto y a la acción, sostuvo el carácter teatral de la actuación, puso a los actores a dirigirse al público —como en pleno teatro isabelino— e hizo sostener la cámara fija durante largos parlamentos. Pero, en cambio, utiliza el enfoque-desenfoco como medio de traslación de un personaje a otro, deja deliberadamente largos momentos una serie de figuras discurren fuera de foco; persigue de pronto un grupo, un personaje y le da vueltas, con toda la habilidad del camarógrafo David Watkin en acción, para captar en plena luz, o en total contraluz, los rostros deformes y aterradores que giran o bien se inmovilizan de pronto en un gesto, en una ausente repetición de movimientos. En un espacio cerrado, como es la sala de baños del asilo, la cámara se desenvuelve con gracia, a veces se detiene descaradamente, dejando el rostro del actor en un borde del encuadre,

"Marat-Sade", de Peter Brook



y otras veces nos lleva a confundirnos con las siluetas del público que está fuera de las rejas. De modo que variamos constantemente del teatro a la "representación" del teatro. Salimos y entramos. Y entretanto asistimos a una extraña polémica que el mismo Sade define así: "Poner en oposición grandes proposiciones y sus contrarios". En otras palabras, poner en contraposición dialéctica la creencia del marqués, en que sólo el cambio de la gente puede cambiar el mundo y no la revolución, en la cual cada uno personaliza sus necesidades, y la tesis que encarna Marat de la revolución total como única manera de comenzar la verdadera transformación de la sociedad. La maravillosa música de Richard Peaslee pone en evidencia el carácter amargamente explosivo de esta obra, con un poder cautivante que contribuye a la perfección del logro dramático. Aunque el principal diálogo del marqués y Marat se hace al final un poco banal, la opresiva atmósfera cerrada y las intervenciones del coro de reclusos mantienen siempre el tono justo de tensión hasta el final. Y es, pues, una gran obra esta película de Brooks sobre el drama, por el mismo dirigido en las tablas con los mismos actores del Royal Shakespeare Theatre.

O. C.

THE PERSECUTION AND ASSASSINATION OF JEAN-PAUL MARAT AS PERFORMED BY THE INMATES OF THE ASYLUM OF CHARENTON UNDER THE DIRECTION OF THE MARQUIS DE SADE. Inglaterra, 1966. Dir.: Peter Brook. Prod.: Michael Birkett, Jack Swinburne (gerente), para Marat Sade Productions. As. dir.: Anthony Way. Guión: Adrian Mitchell de la obra teatral Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade de Peter Weiss, traducida para la representación inglesa por Geoffrey Skelton y Adrian Mitchell. Fot.: David Watkin (col. DeLuxe). Mont.: Tom Priestley. Dis. de prod.: Sally Jacobs. Dir. art.: Ted Marshall. Mús.: Richard Peaslee. Trajes: Gunilla Palstierna-Weiss. Coreogr.: Malcolm Goddard. Maq.: Bunty Phillips. Son.: Hugh Strain. Grab.: Robert Allen. Int.: Ian Richardson, Patrick Magee, Glenda Jackson, Michael Williams, Robert Lloyd, Clifford Rose, John Steiner, Morgan Sheppard, Mark Jones, Susan Williamson, Freddie Jones, Hugh Sullivan, Jonathan Burn, Jeanette Landis, Brenda Kempner, Ruth Baker, James Mellor, Ian Hogg, Henry Woolf, John Huxley, John Harwood, Leon Lissek, Carol Raymond, Mary Allen, Maroussia Frank, Sheila Grant, Lyn Pinkney, Tamara Fuerst, Michael Farnsworth, Guy Gordon, Michael Percival, Heather Canning, Jennifer Tudor, Patrick Gowers, Richard Callinan,

Michael Gould, Nicholas Moes, Rainer Schultze, Paul Hiley, Timothy Hardy, Stanford Trowell; integrantes del Royal Shakespeare Theatre. Distr.: Artistas Unidos (Polimex).

LA CUMBRE Y EL ABISMO

Peter Watkins alcanzó la celebridad con *The War Game* (El juego de la guerra), un cortometraje que le encargó la B.B.C. sobre los posibles resultados de un bombardeo atómico en Inglaterra. En este film, de una media hora de duración, Watkins empleó una técnica que parece haberse transformado en manera de hacer, ya que en *Privilege*, presentado aquí con el título *La cumbre y el abismo*, la repite textualmente. *The War Game* es un documental de anticipación, es decir, en términos más estrictos, un film de ciencia ficción, de anticipación, tratado como si fuera un documental. Se recurre a comentarios tipo noticia radial, fotos fijas, lectura de documentos, entrevistas, inspecciones oculares. Una aguda crisis política (imaginaria por supuesto, como el resto del film) hace suponer el estallido de la guerra. Hay febriles preparativos. Se intenta la desocupación de las ciudades y aplicar los reglamentos. Las sirenas anuncian el momento fatídico. El bombardeo atómico comienza. El film termina con imágenes terribles que hacen de él un eficaz instrumento antibelicista, provocando que la B.B.C. no lo presentara por televisión, y que sólo alcanzara una limitada exhibición de sala.

Privilege es también un documental de anticipación, aunque no alcanza en ningún momento la pureza de *The War Game*, ya que por momentos intenta una fracasada pintura de personajes: El tema es realmente atractivo y podría haber sido materia para un extraordinario film. Se trata de mostrar como la industria cultural es capaz de crear arquetipos que tienen un tal influjo sobre las masas que prácticamente las dominan y las obligan a imitarlos en todo lo que hacen y dicen. Los medios de comunicación colectiva, en 1980, han caído en manos de los industriales de la cultura, éstos han adquirido tal poderío que la publicidad y los anunciantes son ya incapaces de dictarles normas y tienen que recurrir dócilmente a ellos. Todas las instituciones, en especial el

Estado y la Iglesia, en un turbio contubernio, recurren a estos medios para orientar ideológicamente a las masas, o para incitarlas a volver a la religión.

Watkins trata de concretizar estas hipótesis en un caso: el cantante "pop" Steve Shorter (Paul Jones), hábilmente construido y manejado por un grupo, es un ídolo nacional. Basa su prestigio en un número en el que representa un joven rebelde reducido a prisión y que en un momento dado es golpeado salvajemente por la policía. Si es necesario que cada inglés coma seis manzanas diarias se recurre a él. En sus televisoras y centros comerciales su presencia transforma cualquier producto en una mina de oro. Cuando el gobierno decide no ya canalizar la violencia juvenil mediante representaciones sino contrarrestarla, los administradores de Steve aprovechan la ocasión para venderle la idea a la Iglesia. Los altos dignatarios se estremecen al ritmo de la nueva liturgia. Un mitin monstruo lanza a un Steve arrependido y creyente. Pero Steve es un ser humano. Termina por enamorarse de una joven pintora encargada de retratarlo y finalmente se rebela: cuando todos esperan sus acostumbradas palabras le echa en cara al público su idolatría por él, que no es nadie. Esto lo arruina en los tres últimos minutos del film. Watkins recurre a comentaristas, numerosas entrevistas, descripciones propias de un documental. Pero en este caso la fórmula no es operativa. El film resbala entre momentos de pura ficción y momentos de pretendida reproducción de la realidad sin afirmarse en ninguno de los campos. Los personajes centrales, Steve y Vanessa, son escualidos, sin alcanzar corporeidad en ningún momento, quedan como fantasmas que aparecen al conjuero del director para pronunciar la frase pre-establecida. De allí que el fenómeno del ídolo, visto por dentro, resulta esquemático e inverosímil. Queda la armadura externa. Los administradores, los que tiran los hilos, están representados a través de rápidas entrevistas y alguna que otra conversación entre ellos. Es tal vez la parte más efectiva del film, ya que no se trata de crear personajes ni situaciones dramáticas, sino simplemente de presen-

tar biotipos en momentos y con expresiones características, y por lo tanto la caricatura es capaz de proporcionar resultados satisfactorios, especialmente sangrientos en relación a la burocracia laica y religiosa. Las escenas de masas, que deberían ser las de más impacto, son muy poco convincentes. La pobreza de medios se evidencia y Watkins carece de habilidad para manejar sus escasas disponibilidades. El recurso a los planos cerrados, el constante cruce de personas frente a la cámara, el movimiento de cámara que pasa revista detrás de la primera fila de guardias, la angulación desde abajo o desde arriba en el teatro, algunos primeros planos intercalados y muy repetidos, incluso de actores, el rugido de las masas visualmente inexistentes, no alcanzan en ningún momento a producir el efecto buscado. El color, la música, el texto mismo no son capaces de darle cohesión a este montón de brillantes ideas.

Watkins es un director inteligente, pero aparentemente sin mayor oficio ni sensibilidad. Su panfleto tiene el mérito de plantear un problema de enorme importancia como lo es el de la relación entre medios de comunicación colectiva y desarrollo social en el mundo contemporáneo, tema casi inédito en el cine. Tiene el mérito de la lucha por las ideas, recurriendo a lo que puede: el atractivo de la anticipación, especialmente social, lo espectacular, el nombre de una modelo famosa, el color, la violencia de la sátira a las instituciones tradicionales. Tiene un defecto: la pobreza expresiva y la incoherencia estilística, que hacen de lo que habría podido ser un eficaz instrumento de polémica un débil episodio fácilmente vulnerable.

A. R.

PRIVILEGE. Inglaterra, 1967. Dir.: Peter Watkins. Prod.: John Heyman, Timothy Burrill (Asoc.), para Worldfilm Services / Memorial Enterprises. As. dir.: Scott Wodehouse. Guión: Norman Bogner, basado en un cuento de Johnny Speight. Diálogos adicionales: Peter Watkins. Fot.: Peter Suschitzky (Technicolor). Mont.: John Trumper. Dir. art.: Bill Brodie. Mús.: Mike Leander. Canciones: Mike Leander y Mark London. Trajes: Vanessa Clarke. Son.: Iain Bruce. Int.: Paul Jones, Jean Shrimpton, Mark London, Max Bacon, Jeremy Child, William Job, James Cossins, Frederick Danner, Victor Henry, Arthur Pentelow, Steve Kirby, Michael Barrington, Edwin Fink, John Gill, Norman Pitt, Malcolm Rogers, Doreen Mantle, Michael Graham. Distr.: Rank.

"La cumbre y el abismo", de Peter Watkins.



"Cul-de-Sac", de Roman Polanski.





"Los farsantes", de Peter Glenville

Donald Pleasence, Françoise Dorléac, Lionel Stander, Jack MacGowan, William Franklin, Robert Dornier, Mario Kean, Iain Quarrier, Geoffrey Sumner, Renée Houston, Jackie Bisset, Trevor Delaney. Distr.: Blanco y Travieso.

LOS FARSANTES

La comunicación masiva alimenta de muchas maneras la ficción de la falsa objetividad. Aparece ser global y exhaustiva, no quiere ocultar hechos y se auto define como neutral materia prima para el "libre diálogo" entre los hombres y los pueblos. Los países totalitarios restringen la libre circulación de opiniones y crean un público ignorante por defecto; el sistema capitalista se excede en informaciones, las manipula en su contenido, distribución y dosis, y crea un público ignorante por exceso. Por un lado se reprime; por el otro, se dispersa, evapora y confunde. Ignorancia forzada allá; inducida y ocultamente deformada aquí. Cambian las técnicas y las causas, pero los efectos se asemejan. El control de las comunicaciones, y de lo comunicado, es vital para cualquier sistema de poder. La subsiguiente "desinformación" produce gradualmente sus efectos. Al final del proceso, la supresión o la banalización dirigida habrán completado su obra de alienación cultural, metamorfoseando a sus víctimas en seres que no piensan porque son pensados, y por eso dirigidos en sus opiniones. Esto, que vale para la información, vale también para las artes masivas producidas por la "industria cultural".

Con eso se quiere decir —por ejemplo—, que ignorar el fondo de la cuestión congoleña, o conocerla en sentido espectacular, tremendista y, si se quiere, hasta de protesta, vienen a ser casi lo mismo. Al faltar en ambos casos los elementos de una reflexión crítica, de un análisis causal, de una rigurosa interpretación histórico-política, se esfuma toda posibilidad de un auténtico "conocimiento". La superinformación capitalista, tal como se practica hoy, no aventaja realmente la subinformación. Su "trampa" consiste en que, al inundar nuestra vida de referencias a la realidad, nos crea la ilusión de conocerla, cuando en realidad nos la vuelve insignificante por exceso, preparando el no man's land para el condicionamiento ideológico. Muchas cosas terminan así por ser supuestamente "menos feas de como las pintan". Los manipuladores practican el juego de la "redundancia" porque cuentan con un mecanismo de opinión que tiende a declarar insignificante y finalmente a rechazar el estímulo obsesivo. Todo exceso de "presencia" funciona pues como un ersatz e incluso como un antídoto destinado a inhibir la "comprensión" crítica, y su eficacia —en el tiempo— puede hasta superar la de la pura y simple falta de "presentación". Según el *Time*, por ejemplo, el exceso de información desde Vietnam en Televisión, está insensibilizando al público norteamericano. Un poco de guerra "en vivo" todas las noches, vista en pantuflas, crea hábito, hace que la guerra parezca cada vez más "normal". El incendio de una indefensa aldea vietnamita por parte de los marines, provocó hace dos años olas

de indignación; un programa reciente en que se veían soldados norteamericanos cortando orejas de vietcongs caídos para convertirlas en "souvenirs", ha sido recibido en medio de la indiferencia general.

El viejo principio dialéctico popularizado por el "hablando se entiende la gente" sigue siendo válido. Todo depende de quien habla y de su buena fe. Alegrémonos si un gran medio de comunicación como el cine descubre los problemas de Vietnam o del Congo (como el reciente *Loin du Vietnam* colectivo de un grupo de cineastas franceses). Pero desconfiemos de una supercontrolada "industria cultural", si ésta comienza a tratar los mismos temas con desparpajo y aparente liberalidad. El proceso de "banalización" ha comenzado; los temas serán "presentados" a saciedad, y de una cierta manera, hasta resultarnos insignificantes y "redundantes".

El cine comercial —y por eso acritico, de diversión, inútilmente protestatario, moral y políticamente reaccionario— ha comenzado a explotar a fondo el coeficiente espectacular y de "presencia" de los grandes conflictos político-sociales de la época (¿Hay que recordar aquí *África*, *adíos?*). Que es tanto como decir: Vietnam, Cuba, el Congo, Suráfrica, etc., "asimilados" a la diversión, adaptados al espectáculo. Dada la tesis del hombre naturalmente malo e irreformable, de la guerra inevitable (por lo cual siempre habrá un Vietnam en el mundo), tanto vale incorporar esos temas al espectáculo; con la ventaja adicional de que los muertos negros y amarillos de carne y hueso terminarán por confundirse con los de la ficción televisiva o del cine negro, esto es, con los "malos" castigados por los "buenos".

Mientras redactamos esta nota, se exhiben en Caracas tres películas eminentemente comerciales donde la degradación del genocidio político a mero espectáculo, elemento de suspenso o efectismo, es asumida como recurso estilístico para lograr un falso "toque realista". En *Los Aventureros* (Robert Enrico), hay una secuencia de gran efecto sobre la fuga precipitada de los negros belgas del Congo. *Vivir por vivir* (Claude Lelouch), incorpora con mano pesada largos documentales sobre Hitler y Mao, una amañada entrevista con los mercenarios nazis de las ex-colonias africanas, y una masacre vietnamita en technicolor. *Los Farsantes* (Peter Glenville), pretende concentrar su atención sobre la dictadura haitiana y sus métodos opresivos.

Por tratar *Los Farsantes* un tema que nos toca más de cerca, y por ser de las tres obras mencionadas la de más infusas culturales, puede analizarse como caso típico, entendiendo que estas observaciones pueden aplicarse, *mutatis mutandis*, a cualquier obra presente o futura del mismo género.

Notemos de una vez (como consecuencia de la banalización antes señalada), de qué manera ha perdido el cine su viejo poder. En las comedias de la época de Stroheim y de Lubitsch, los trasfondos argumentales con implicaciones políticas eran transferidos a alguna imaginaria "Ruritania".

CUL-DE-SAC

Roman Polanski, joven cineasta polaco, ya era bien conocido por la crítica internacional cuando se impuso a la atención del gran público con *Cuchillo en el agua*, su primer largometraje. Esto en razón de unos cortos cuya maestría y originalidad indicaban la presencia de una personalidad insólita y prometedora. *Cuchillo en el agua*, por la finura expresiva de sus bien jugados elementos visuales, por la sutileza del desarrollo psicológico en total preponderancia sobre la acción, y sin duda también por el aura vagamente rebelde que sugería el planteamiento de unos personajes "negativos" en un país socialista, estimuló un gran entusiasmo. El abandono de Polonia por Inglaterra y la realización de *Repulsión* en este país, acabaron de consagrar a Polanski, pero sin duda desde ese momento su éxito provenía en gran parte del hecho de haberse convertido en un personaje de la crónica. En efecto, *Repulsión* dejaba mucho que desear con respecto a las obras anteriores, y sobre todo le faltaban las implicaciones sociales y morales que enriquecían aquellas, quedando la serie de invenciones cinematográficas que la abarrotaban como un alarde bastante gratuito, sometido al limitadísimo tema de un caso psico-patológico. Ahora nos llega *Cul-de-sac*, que indudablemente replantea una temática reconocible, que puede relacionarse con las primeras obras de Polanski y permite por lo tanto asomar una hipótesis sobre el significado de su mundo expresivo.

El argumento, relativamente simple, presenta la incursión de un gangster (y su compañero primero moribundo y luego muerto) en la vivienda de un intelectual veleidoso y su mujer. Es el recurso narrativo clásico en que, ante un acontecimiento inesperado y extraño, los personajes llevan a sus extremas consecuencias sus características, precipitando una situación aparentemente apacible y convirtiéndola en drama. La mentira se hace imposible, los seres quedan desnudos e indefensos, su fundamental impotencia ante la vida se hace evidente.

Es lo que ocurría, de un modo mucho menos espectacular pero

también más original, y con interesantes implicaciones sociales, en *Cuchillo en el agua*. Mientras allí, dentro del momentáneo aislamiento de los personajes, saltaba a los ojos la posición de éstos en la sociedad, sea a través de los objetos como de las psicologías, en *Cul-de-sac* estamos ante una humanidad poco representativa, excepcional y minoritaria, que efectivamente necesita de una serie de episodios accesorios (los vecinos, las visitas) para ser explicada.

El sometimiento del débil al fuerte, el servilismo, la falta de piedad, de comprensión y de solidaridad entre los hombres, expresados a través de un surrealismo poético-satírico cercano a la fábula, en los cortometrajes primeros; la debilidad, el egoísmo y la impotencia que se evidencian en los mediocres de *Cuchillo en el agua* y en la abyección de los personajes de *Cul-de-sac*; incluso la indefensa, incomprendida anormalidad de la protagonista de *Repulsión*; todos esos elementos juegan alrededor de la concepción fundamental de una humanidad miserable, hundida en un mundo cerrado, ahogado, donde todo es vano y no queda sino pudrición y muerte. Lo que pudo ser tomado como actitud crítica ante la sociedad, ha revelado ser una filosofía, una concepción del mundo en general. La riqueza de detalles naturalísticos no aproxima a una realidad objetiva, sino que aparece como una serie de rectus surreales de un universo simbólico, absoluto y eterno.

Cul-de-sac confirma el talento de Polanski, su libertad expresiva, su capacidad de densificar admirablemente una imagen, en particular cuando yuxtapone figura humana y paisaje; pero también da un paso más hacia el desarraigo de la realidad. Y es difícil prever una perspectiva distinta, cuando sabemos que acaba de realizar, en Hollywood típicamente, una película sobre vampiros, y se apresta a confeccionar un "western".

A. M.

CUL-DE-SAC. Inglaterra, 1966. Dir.: Roman Polanski. Prod.: Gene Gutowski, Sam Waynberg (ejecutivo). Don Weeks (gente). para Compton/Tekill. As. dir.: Ted Sturges. Guion: Roman Polanski, Gerard Brach. Fot.: Gilbert Taylor. Mont.: Alastair McIntyre. Dir. art.: Voytek. Efectos especiales: Bowle Films. Mus. y dir. mus.: Komeda. Son.: Stephen Dalby. Int.:

nia" mitteleuropea. Hoy, se escoge libremente la nada imaginaria dictadura haitiana (siempre con fines a crear un *back ground* típico), contaminando la ficción con estereotipados toques documentales (que si no perjudican la ficción, si perjudican la realidad). Héroe, traqués, frustrados o superhombres del cine comercial contemporáneo, han asimilado la lección de un James Bond que ha sabido borrar con tanta desenvoltura las barreras entre la realidad y la impostura, entre el cómic y el documental.

En *Los Farsantes*, en medio de amplias disquisiciones sobre Castro y el comunismo (no siempre traducidas en los subtítulos), se narra la metamorfosis de un *quiet man* inglés-haitiano, al que los feroces *tontos* de Duvalier acorralan inexorablemente. Adquirida de ese modo una flamante y supuesta conciencia política, el hombre terminará por tomar contacto con la resistencia, y se irá a la guerrilla donde morirá heroicamente.

Resumido en esa forma, el argumento parecería más el de un film del ICAIC cubano que el de una película MGM. ¿Redescubriría el cine anglosajón los momentos de esplendor de *Vías de ira* y de *La sal de la tierra*, de *Un rostro en la muchedumbre* y de *Patrulla infernal*? El tema de la guerrilla latinoamericana es para este cine tabú absoluto; la industria cultural anglosajona, por demás, ha liquidado o asimilado hasta el último protestatario (Kubrick ha dirigido *Lolita* y *Huston 007 Casino Royale*). Entonces, ¿hay trampa? Sí, la hay, y su explicación debe buscarse en lo indicado hace poco: se "asimila" el tema genérico de la guerrilla para banalizarlo, y se termina por borrar los límites entre el drama real y la opereta, para que el todo adquiera los caracteres de la ficción. La ortodoxia queda a salvo: *Los Farsantes* es un producto normal de la industria cultural del cine, que explota como nota de color la tragedia haitiana. La historicidad de los hechos es convertida en folklore truculento, para crear un poco de naturalismo alrededor de la endeble anécdota.

En *The Comedians* de Graham Greene deben buscarse muchos de los límites de la obra. Lejos de enfocar una problemática social y política a través de la toma de conciencia de un personaje "típico", la obra de Graham Greene es un *excursus* sobre la personalidad de algunos individuos que necesitan, para su naufragio personal, un trasfondo exótico, violento y acorralador. La tragedia haitiana, tan espectacularmente presente en el film, ni siquiera desempeña un modesto papel dialéctico o coral; es el adjetivo que refuerza la tesis de la decadencia personal: el único tema que, en realidad, interesa al autor. Para un personaje típico y símbolo de un drama colectivo, la incorporación a la guerrilla hubiera significado una suerte de resurrección; para el héroe individualista de este drama burgués, es la derrota personal y su exótica manera de subir al cadalso.

Que esto quede bien claro: aunque la obra insista tanto en la primitiva y a la vez refinada maldad de Duvalier ("Las cárceles y las torturas se parecen en todas partes", afirma un perso-

naje; pero tanta insistencia acrítica pudiera hasta contener su poquito de racismo); aunque pinte con tonos espeluznantes y ultranaturalistas la sordidez y la crueldad de la isla y del régimen, *Los Farsantes* tiene como objetivo fundamental narrar las incidencias personales de una media docena de personajes; de seis "farsantes" humanos en plena derrota y todavía aferrados a una máscara, sobre el fondo de una Haití cuya lejanía y delirante exotismo funcionan (para Greene y su contrapunto Glenville), como símbolos de la decrepitud moral personal, de un sueño insólito frustrado. Tres "naufragos" europeos (un inglés nacido en la isla de una madre estrafalaria, un ex-barbero en la India y falso coronel metido a comerciante clandestino de armas, y la hija de un nazi fusilado por los aliados) trenzan sus destinos con tres "naufragos" americanos (un embajador latino en decadencia y una vieja pareja de yanquis empujados en exportar el vegetarianismo a la isla). Los viejos vegetarianos despistados y el ex-barbero (Alec Guinness), introducen además en la obra un tono tragicómico fuera de lugar, que recuerda los peores momentos de *Nuestro hombre en la Habana*. Más específicamente, cumplen la función de desvirtuar cualquier "emoción social" que el relato pudiera suscitar, descargándola por el cable conductor de un cómico-patético de pésimo gusto. Un fusilamiento ordenado por Duvalier es visto a través de las facciones grotescas e idiotas de los vegetarianos. La fuga del ex-barbero a la guerrilla (castigada con la muerte), no tiene el menor sentido político: es un gesto impuesto por circunstancias "comerciales", y de todos modos banales; por la alternativa entre caer en manos de los *tonton-macoutes* que han descubierto su fraude, o salvarse entre los matorrales donde anidan los guerrilleros.

El naufragio de los otros tres "farsantes" es más significativo aún. Estos (el inglés-haitiano dueño de un fantasmagórico hotel, el embajador latino y su esposa alemana), componen un "triángulo". El inglés y la alemana —amantes cuarentones— están vinculados por el aburrimiento y porque el adulterio representa, en esas circunstancias, la suprema aunque provisional libertad. Pero los hechos acosan. Los amigos haitianos del hotelero caen asesinados uno tras otro por sus relaciones con la clandestinidad; una guerrilla descrita con mirada europeo-conservadora, como inútil y equivocado romanticismo. De allí en adelante, la historia del hotelero protagonista (Richard Burton) sigue fielmente las pautas clásicas del personaje traqué. La guerrilla es su única posibilidad de salvación física, y tal vez pudiera representar (aunque demasiado tarde y en forma semi-inconsciente), su acceso a la autenticidad. En una de las escenas finales, el hotelero ha llegado al campamento guerrillero, y ante un grupito de pobres negros insipientes improvisa un discurso-confesión en inglés (idioma que sus interlocutores no entienden), para celebrar su fracaso final y su próxima muerte. ¡Un despojo de la resaca europea, consciente de interpretar la escena final de su farsa, ante un manójo de in-

conscientes "farsantes" de la guerrilla haitiana! Con esta moraleja final (seguida por la muerte de varios de los "farsantes"), termina la película. El pesimismo y el derrotismo evidentes en el tratamiento del personaje burgués, forman mancha de aceite sobre toda la situación. También Duvalier, la guerrilla y los negros haitianos —se insinúa— son trágicos farsantes pronto arrollados por la derrota final.

El lanzamiento comercial de la película insiste en la participación de cuatro actores de importancia. Alec Guinness es aquí un aventurero apenas discreto, que repite de memoria su papel de simpático canalla de medio pelo. Peter Ustinov (el único verdadero gran actor aquí presente), representa con perfección y cordialidad al sumiso y resignado embajador latino. Elizabeth Taylor (su esposa), crepuscular e insignificante. Richard Burton decepciona. Hay actores de su talla que ante un personaje cortado a la medida son tocados por la gracia (Gassmann, por ejemplo —con su físico y su psicología de bromista romano— logró con el congenial personaje de *Il Sorpasso* una interpretación inolvidable). Burton, con sus tristes ojos glaucos y su aspecto de ex-campeón cansado, pudo representar a la perfección el papel del traqué decadente, del aventurero triste. Pero las contradicciones de un libreto tan efectista e indeciso se reflejan visiblemente en su desigual actuación.

A. P.

THE COMEDIANS. Inglaterra, 1967. Dir.: Peter Glenville. Prod.: Peter Glenville. Guión: Alice Ziller de la novela de Graham Greene. Mús. y dir. mús.: Laurence Rosenthal. Fot.: Henri Decae (Panavision, Metrocolor). Dir. art.: Françoise De Lamothe. Escen.: Robert Christides. Mont.: Françoise Javet. Ins. prod.: Louis Wipf. As. prod.: Judith Coxhead. Ger.: Lucien Lippens. As. dir.: Jean-Michel Lacor. Cam.: Ernest Day. Son.: Cyril Swern. Dobl.: Jacques Carrere. Int.: Richard Burton, Elizabeth Taylor, Alec Guinness, Peter Ustinov, Paul Ford, Lillian Gish, George Stanford Brown, Roscoe Lee Browne, Gloria Foster, James Earl Jones, Zaeks Mokae, Raymond St. Jacques, Douda Seck, Cicely Tyson. Distr.: M.G.M. (DIFRA).

A QUEMARROPA

Con una velocidad y una violencia reconcentradas, con la más virulenta terquedad, Lee Marvin se nos viene encima, arrollando

a su paso enemigos, obstáculos, sentimientos; hasta lo que por momentos parece quedar de su propia persona. ¿Qué busca? ¿La venganza pasional? ¿El desquite? ¿La recuperación de su hombría? No, ese personaje que hace estallar la pantalla desea recuperar sus 93.000 dólares. La violencia inaudita que invade este film se ve rota, sin embargo, por una sucesiva y bien organizada secuencia de retornos al pasado, a través de "flashes", de visiones casi subliminarias, que si bien no nos explican lógicamente la conducta del hombre, nos van creando un universo cada vez más complejo, un segundo diálogo, o mejor dicho, un monólogo interior en que el héroe de la película se envuelve más y más en una lucha de afirmación. Todo lo demás no importa, la intriga exterior es secundaria. Hasta secundaria resulta ser la mujer que se ha entregado por ayudarle (y quizás por pagar la "falta" de su hermana). Secundario es todo, salvo la indispensable obtención de lo "suyo". Y así, un hombre destruye un imperio criminal (o ayuda sin saber al que quiere quedarse solo), hasta tropezarse de manos a boca con un gordo zuelo vestido de negro quien le explica aterradamente que no hay el dinero, que es el cheque o la carta de crédito lo que funciona en esa sociedad que ha sido olvidada por el maniaco protagonista. Excelsa ironía, que lastimosamente no termina el film, sino que sirve de preludio a un brusco final, donde el hombre desdeña recibir su parte en el juego extraño del cual ha sido simple peón. Sin embargo, en todo el film reina este hombre, domina con todo el imperio de la más absoluta y fría ferocidad. Y allí, cuando se llega a la casa de campo de uno de los jefes del "gang", cuando por fin hay un respiro, allí comienza a decaer la película.

Toda esa búsqueda no es otra cosa que una especie de encañada y paranoide evolución del personaje. Los dólares no son sino un pretexto de autoafirmación subconsciente. La frialdad vengadora deja paso de pronto al más ingenuo desencanto frente a una explicación sobre la imposibilidad de conseguir el dinero "ahora mismo". La mujer se pierden, confundida en la que fue su esposa. El mundo desaparece en

"A quemarropa", de John Boorman





"Rosie!", de David Lowell Rich

una bruma de puerto, en el quicio de una pared, en el umbral de una habitación destruida. Se pierde el presidio, su sombra ominosa y los corredores abandonados donde se realiza "el negocio". Y el hombre encarnado por Marvin lucha inútilmente por recuperar lo irremisiblemente perdido, la fe en sí mismo y en los demás. Una amistad y un amor que se conjugaron han dado muerte a su "humanidad". Lo que queda es una fuerza elemental que necesita luchar para sobrevivir, aunque sea por una suma de dinero sin sentido.

La calidad en la dirección de fotografía del film permite a la excelente dirección el juego más cerrado y sin embargo movido, entre pasado y presente, lucha y quietud, absolución y muerte. La fotografía en color excelente y el buen trabajo de todos los actores hacen de **A quemarropa** un film digno de señalarse dentro de lo que se ha visto en los últimos meses en esta ciudad. Esperemos noticias de su realizador, quien muestra una fuerza quizás mayor a la de Penn, aunque con algo de la indefinición e incoherencia de éste. Es notable de todas formas la analogía de temas de estos realizadores achacable quizás a su labor en la televisión. Aunque el film que nos ocupa tiene ciertas fallas (por ejemplo, la pérdida de ritmo y fuerza en la última parte, o la ambigüedad del final), nos parece de una mayor vitalidad y sobre todo revela a un director dotado de un lenguaje cinematográfico más sutil que el del ya mencionado Penn, nuevo ídolo de muchos críticos de cine.

O. C.

POINT BLANK. Estados Unidos, 1967. Dir.: John Boorman. Prod.: Judd Bernard y Robert Chartoff, Patricia Casey (asoc.). Rafe Newhouse (asist.), para Judd Bernard-Irwin Winkler Prod. Guion: Alexander Jacobs, David Newhouse, Rafe Newhouse, de la novela "The Hunter" de Richard Stark. Mús.: Johnny Mandel. Fot.: Philip H. Lathrop (Metrocolor, Panavisión). Dir. art.: George W. Davis, Albert Brenner. Escen.: Henry Grace, Keogh Gleason. Son.: Franklin Milton. As. dir.: Al Jennings. Mont.: Henry M. Berman. Ger. prod.: Edward Woehler. Col.: William Stair. Canción "Mighty good times": Stu Gardner Trio. Diál.: Norman Stuart. Efectos esp.: J. McMillan Johnson. Int.: Lee Marvin, Angie Dickinson, Keenan Wynn, Carol O'Connor, Lloyd Bochner, Michael Strong, John Vernon, Sharon Acker, James Sikking, Sandra Warner, Roberta Haynes, Kathleen Freeman, Victor Rebort, Lawrence Hauben, Susan Holloway, Sid Haig, Michael

Bell, Priscilla Boyd, John McMurtry, Ron Walters, George Strattan, Nicole Rogell, Rico Cattani, Roland La Starza. Distr.: M. G. M. (DIFRA).

ROSIE!

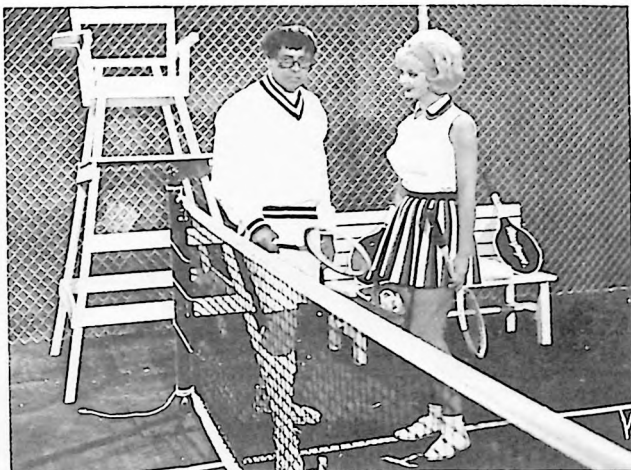
Evidentemente un homenaje a Rosalind Russel, esta película se esfuerza, a través de un argumento no peor que otros, de explotar por completo, y en base a las recetas más manidas, las diferentes "atmósferas" que se presentan a lo largo del relato. Con dos objetivos: complacer al público en sus gustos más banales, acentuando el carácter de comedia romántica de las escenas dedicadas a la pareja joven (Sandra Dee y James Farentino), o de comedia pura y simple, o de suspenso y drama lagrimoso, a medida que el relato lo permite; y ofrecer la ocasión a la veterana protagonista de demostrar sus contrastantes habilidades. Así, la vemos cantar y bailar, reír y llorar, elegiaca o dramática o cómica, en un retrato de "gran mujer" que quiere identificarse con la misma actriz. Contra la cual no tenemos nada. Al contrario, reconocemos su talento (¿quién podría olvidarla en su papel de solterona atrozmente frustrada en *Picnic*?) y la vitalidad de sus sesenta y un años (que en fin de cuentas no son demasiados en su profesión), pero ambas cosas podrían demostrarse también en una buena película. El director, cierto David Lowell Rich, muestra una mentalidad de gerente de "Sears": en *Rosie!* encontramos un departamento para cada género, y cada uno es típico representante de la fabricación en serie.

A. M.

ROSIE. Estados Unidos, 1967. Dir.: David Lowell Rich. Prod.: Jacques Mapes para Ross Hunter. Guion: Samuel Taylor. Música: Lyn Murray. Int.: Rosalind Russel, Sandra Dee, Brian Aherne, Audrey Meadows, James Farentino, Leslie Nielsen, Vanessa Brown, Juanita Moore. Distr.: Universal (Rank).

EL BOCÓN

"Bocazas" y "Bocón" no es exactamente lo mismo. Ha pasado mucho tiempo desde aquél en que Bocazas Brown deleitaba los públicos infantiles haciendo acrobacias involuntarias sobre una



"El bocón", de Jerry Lewis

motocicleta en el tipo de películas que representaron una de las últimas etapas del otrora gran cine cómico americano. Jerry Lewis es, en la actualidad, quizás el único actor americano que intenta ser únicamente un cómico. Actores como Tony Randall, Shirley Mac Laine, Robert Morse, etc. han manifestado sus mejores cualidades en la comedia norteamericana, con una inagotable vena alimentada primero del *burlesque*, luego del teatro de Broadway y más recientemente de la televisión. La comedia —musical o no— ha constituido un género característico de la producción que nos llega de Hollywood. Pero a un nivel más directo, más elementalmente humorístico, más cercano a esa gran fuente de la diversión cómica que es el circo, la pantomima, el parlante disminuyó considerablemente el potencial del cine en este sentido; desde la desaparición de las tortas de crema y el Ford modelo "T", lo cómico ha quedado reducido en las películas americanas a uno que otro personaje que se han ido sucediendo sin pena ni gloria. Dejando fuera a Laurel y Hardy, los fabulosos hermanos Marx, *Hellzapoppin'* y las últimas obras de algunos maestros del género en el cine silente que aún llegaron a sobrevivir un tiempo al advenimiento del sonido, no nos queda sino el espectáculo más bien amorfo presentado por Abbott y Costello, Red Skelton, Bocazas y otros, con la honrosa excepción de algunas películas de Danny Kaye (*Sonando despierto*, por ejemplo), y ciertos films aislados que, incluyendo a estrellas renombradas del cine "serio" (Tony Curtis o Marilyn Monroe) o venidas de la televisión (Dick Van Dyke, los Monstruos, etc) han llegado a trascender el campo de la comedia para alcanzar el de la comedia directa, es decir, el viejo ámbito del "gag".

En los tiempos de oro, una película cómica era una película de "gags". El "gag", chiste visual, es esencialmente cinematográfico. Por sorpresa (el personaje se cae y queda en ridículo), por repetición (se vuelve a caer), o por contraposición (no se cae cuando esperábamos que se volviera a caer), y por muchos otros mecanismos ingeniosos, el "gag" ponía en cuestión la sociedad, se burlaba de la autoridad, de lo

digno y de lo pomposo, era punta de lanza de una mímica agresiva, destructiva, a veces profundamente romántica, pero siempre surrealista. Un cineasta actual como Lester ha sabido redescubrir toda la riqueza del gag para incorporarlo como un elemento más de un cine muy intelectual (*El Knack, Algo gracioso sucedió camino del foro*).

Jerry Lewis es, como actor, esencialmente un mimo. No se trata de un actor verbalista, intelectual, dotado, como los hermanos Marx, de un sentido mágico del "nonsense". No, Jerry Lewis es esencialmente un creador de gestos, de posturas, de ritos que lo sitúan dentro de una órbita nueva en el gusto de lo cómico; algo que representa la antecámara de la comedia monstruosa que domina la televisión americana. Lewis crea un personaje que es el estudiante de High School o universitario, aparentemente atrasado mental, con miradas y gestos equivocados que envuelven una clara tendencia a la degeneración sexual, y que al mismo tiempo muestra insistentemente una encantadora sonrisa llena de inocencia, acude en auxilio de todos sus semejantes, y procede como un niño que quisiera ingresar en el mundo de los adultos sin que éstos y especialmente las cosas de éstos, los objetos, las máquinas, la organización social, se lo permitan. La dualidad de Jerry Lewis, desde *Rock-A-Bye Baby* y *The Bell Boy* hasta *The Nutty Professor*, se manifiesta constantemente, es la ambivalencia del mundo infantil, la depravación y la incoherencia, la perfección moral y la inocencia.

En *El bocón* Jerry Lewis pretende recoger los paquetes de una dama con la que ha tropezado. El gesto de azoramiento al tropezar con las hermosas piernas de la dama, esa incredulidad ansiosa, esa salvación intempestiva, denuncian el abrazo "involuntario" que se realiza entre la dama y él mientras termina el incidente. Ha tenido lugar en ese momento la más típica relación que en el plano sexual Lewis (y por consiguiente una cierta caricatura del adolescente norteamericano) puede experimentar. Cuando Lewis intenta comunicarse con la policía a través del medio social más difundido y rá-



"Al calor de la noche", de Norman Jewison

pido —el teléfono— el objeto (la cabina), la organización social (confusión de telefonistas, proliferación de policías: la del puerto, la municipal, la policía militar, etc.) y la estructura económica (necesidad de tener un "dime" o varios, para poder obtener número) se conjuran para impedirle la comunicación que él intenta con el mundo de los adultos. La "incomunicación" llega a su extremo cuando el feliz hallazgo del jefe del F.B.I. que corre en su ayuda resulta ser la ocurrencia de un demente con ínfulas de grandeza (Con el perdón de todos los participantes en la mesa redonda de *Cine al Día*, este ejemplo elemental hasta la insania, no es ni más ni menos que un nivel caricaturesco, por lo demás nada nuevo en la historia del cine, de la incomunicabilidad del personaje cómico, del mimo, para con el mundo que lo rodea).

Ya que estamos arriesgando el anatema, digamos que este film realizado y dirigido por Jerry Lewis, con guión de Jerry Lewis y Bill Richmond (este último co-escenarista de muchas de sus películas anteriores), no ofrece las cualidades de sus mejores realizaciones, pero permite apreciar en numerosos momentos una coherencia del personaje para con su tradicional esfera de acción constituida por el caos y la destrucción, que Lewis, como producto de alguna ignominiosa mutación, introduce en la sociedad organizada. El equipo cómico que lo respalda lo hace muy bien, y queda sólo por lamentar el conformismo reaccionario que en definitiva cierra generalmente sus films. Falla fundamental ésta que reduce el valor del film a unos cuantos momentos y que destruye la valoración del aspecto patológico del "personaje" Jerry Lewis, pero que al mismo tiempo nos permite ver en ese personaje, no resuelto, y pretendidamente exorcizado en el happy end, una cara indubitable del "american way of life".

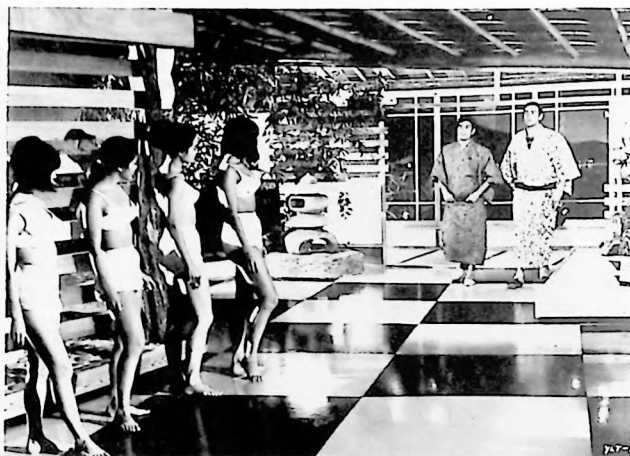
O.C.

THE BIG MOUTH. Estados Unidos, 1967. Dir.: Jerry Lewis. Prod.: Jerry Lewis, Joe E. Stabile (asoc.), Howard Pine (gerente), para Jerry Lewis Productions. As. dir.: Rusty Meek. Guión: Jerry Lewis y Bill Richmond, de un cuento de B. R. Fot.: W. Wallace Kelley, Ernest Laszlo (Pathé Colour). Mont.: Russel Wiles. Dis. de prod.: Lyle Wheeler. Escen.:

Frank Tuttle. Mús. y dir. mus.: Harry Belafonte. Trajes: Moss Mabry. Son.: Al Overton, Sr., Jack Haynes, Charles J. Rice (supervisor). Int.: Jerry Lewis, Harold J. Stone, Susan Bay, Buddy Lester, Del Moore, Paul Lambert, Jeannine Riley, Leonard Stone, Charlie Callas, Frank DeVol, Vern Rowe, Dave Lipp, Vincent Van Lynn, Mike Mahoney, Walter Kray, John Nolan, Eddie Ryder. Distr.: Columbia.

AL CALOR DE LA NOCHE

En *Al calor de la noche* se plantea la típica oposición de las razas en un pueblo del Sur de Estados Unidos, a través de una trama policial por donde nos conducen dos figuras contrastantes, las de un policía blanco y de un policía negro, cuya contraposición se resuelve al final con un simbólico apretón de manos. Se trata sin duda de una conclusión banal, pero en el desarrollo de la película, gracias a la matización de los personajes y a una admirable definición del medio ambiente, se logra la visión realista de un aspecto del proceso de la integración racial. Virgil Tibbs (Sidney Poitier) está impregnado de esa "maldita soberbia", como la llama chabacana pero acertadamente su colega blanco, que resulta de la fusión entre la natural altivez de su gente y el latente odio racial; este último sentimiento también es estigmatizado en su mezquindad, en su deleteria humanidad, por el blanco, cuando exclama: "¡Hey, tú eres exactamente como nosotros!"; su superioridad intelectual y moral, por otra parte, está dada con gran eficacia a través de detalles del comportamiento, que resaltan particularmente durante el ejercicio profesional (véase la bellísima escena del examen del cadáver, en especial los primeros planos de las manos de Poitier, y las escenas de los encuentros con el joven Harvey —Scott Wilson— entre otras); sus componentes humanas e individuales están logradas con gran inteligencia por el actor, que filtra sistemáticamente cada acción, dándola como resultado de un conflicto resuelto (como en la escena del primer ataque de los zagaletones, expresivamente ambientado en el enorme taller vacío, cuando su valiente actitud aparece como una victoria sobre el miedo). Por su parte, Bill Gillespie (Rod Steiger) está rica-



"Sólo se vive dos veces", de Lewis Gilbert

mente construido en su mediocridad, con la forma rutinaria de enfrentar los problemas, cuyo único objetivo es el de mantenerse a flote en un pueblo "que no lo quiere" a través de un autoritarismo irracional y una dependencia servil del poder político; con su falta de cultura, de inteligencia e incluso de astucia; con sus prejuicios que solamente son el signo de su sometimiento al medio; con el conflicto moral que deriva de la oposición de todo ello a su fundamental sencillez, vulnerabilidad sentimental, soledad personal y sobre todo su condición de frustración, que indica una interior, casi inconsciente aspiración a la honestidad y a la dignidad. Al interés de la contraposición de dos personajes tan distintos, se añade la apasionante diversidad de los métodos de actuación de dos actores excepcionales, que alcanzan la intensidad expresiva a través de una tensión toda interior y un magnetismo personal, en el caso de Poitier, y de una traducción mímica, cargada de fervor, de cada pensamiento o sentimiento del personaje, en el caso de Steiger.

El ambiente de la pequeña ciudad de Sparta, representativa de la región sureña, está muy bien logrado social y físicamente. Cada personaje secundario se vale de una actuación destacada, construyendo un tipo social preciso, ricamente detallado en la psicología, exceptuándose la joven Dolores (Quentin Dean) y su amigo (Anthony James), sobrecargados y resumidos a la manera teatral. Los exteriores contribuyen admirablemente al cuadro general, con la falta de rebuscamiento y la naturalidad en los ambientes urbanos, y la sensible captación del paisaje, especialmente a través de la hermosa secuencia de la persecución de Harvey.

El tema policial contribuye a mantener despierta la atención del público, pero es en realidad sólo un medio para plantear con abundancia y claridad de detalles el problema racial. Es más, la intriga misma cojea más de una vez y resulta dudoso hasta el descubrimiento del mismo asesino; la que resalta con plenitud, y es la gran virtud de la película, es la psicología social de una población retrasada y profundamente reaccionaria. De todos mo-

dos, y a pesar del buen diálogo, el guión no se mantiene a la altura de la dirección de Norman Jewison. Más graves que las fallas en la intriga, nos parecieren la repetición casi idéntica de la forma en que se dan los choques entre los dos protagonistas (con excepción de la escena intimista en casa de Gillespie), el momento culminante de la acción (el brusco desenlace con el descubrimiento del asesino, la muerte del hermano de la muchacha y el dominio de la situación de parte de Tibbs, que allí aparece como un típico superhombre de cine de aventuras) y ese apretón de manos que indicamos al comienzo, apenas matizado por la expresión pensativa de Poitier, una vez más capaz de profundizar, por su cuenta y riesgo y en completa independencia, la temática de la película por medio de la expresión constante de las dudas y los conflictos del personaje.

A. M.

IN THE HEAT OF THE NIGHT. Estados Unidos, 1967. Dir.: Norman Jewison. Prod.: Walter Mirisch, Allan K. Wood (supervisor), James E. Hendler (gerente), para Mirisch, As. dir.: Terry Morse, Jr., Newton Arnold. Guión: Stirling Silliphant, de la novela de John Ball. Fot.: Haskell Wexler (col. DeLuxe). Mont.: Hal Ashby. Dir. art.: Paul Grosse. Escen.: Bob Priestley. Mús.: Quincy Jones. Canción de los títulos: Marilyn y Allan Bergman, cantada por Ray Charles. Títulos: Murray Naldich. Son.: Walter Goss. Int.: Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates, Quentin Dean, James Patterson, William Schallert, Lee Grant, Scott Wilson, Matt Clark, Anthony James, Larry Gates, Kermit Murdock, Khalil Bezaieel, Bea Richards, Peter Whitney, William Watson, Timothy Scott, Fred Stewart, Arthur Malet. Distr.: Artistas Unidos (Pellinex).

SOLO SE VIVE DOS VECES

"En nuestra 'affluent society', en la cual el consumo tiene la prioridad sobre la producción, el goce de la vida es predominante. Se muestra y se juzga frecuentemente más al hombre desocupado que al hombre de trabajo. La publicidad nos presenta cada vez más las personas en un decorado de diversiones o listos a partir de viaje o en vacaciones: al volante de un automóvil, bajo las alas de un avión, en el andén de una estación o practicando deportes. El 'homo ludens' ha sucedido al 'homo faber'... Las diversiones, he allí la gran evasión." (1).

En esta nuestra cultura (o subcultura) del consumo, acelerada continuamente por los medios masivos de comunicación, aparece James Bond, el indestructible; Bond, el conquistador, sucesor de Casanova, de Douglas Fairbanks, de Arsenio Lupin, pero también de Fantomas, de Mike Hammer y de Steve Canyon. Bond, inexorable, frío, estricto y mortífero y Bond, preocupado, inseguro, amante fogoso y filósofo barato. Y también, Bond, el sibarita, conocedor de lenguas y costumbres orientales, admirador del caviar, de las langostas a la mayonesa, del Dom Perignon 1946 y del Saki a 37 grados centígrados exactos.

El personaje James Bond ha causado, o servido de pretexto, para una enorme literatura crítica, sociológica —sobre el fenómeno Bondiano—, política y hasta filosófica. Personajes como Graham Greene y T. S. Elliot seducidos por el héroe de Ian Fleming; personajes de la crítica progresista francesa e italiana, tanto en el campo literario como en el cinematográfico, manifestando su admiración por Bond, sobre todo a raíz de la popularización de sus novelas y de la aparición de sus dos primeras películas. Evidentemente, tal coro de fieles no podía sino levantar la tormenta de la polémica: voces airadas se alzaron por todas partes en reacción de protesta moral, de protesta política o histórica, de condena estética o sociológica. A veces, en dicha crítica aparecieron extrañas identificaciones: "Un niño de pesadilla" —clamó el semanario comunista *Nedzela*, asegurando que las aventuras bondianas estaban destinadas a sostener la imaginación sádica de los racistas y las esperanzas de los fanáticos de la guerra fría. En mayo de 1965, aparecían impresas las siguientes palabras: "Aquel que sueña hoy en ser James Bond, en hacer lo que él hace, en matar, en realizar las anormalísimas experiencias que son normales a éste, es como una persona enferma...". Esta vez el mensaje venía del *Osservatore Romano*. Y *Pravda* hizo coro: "James Bond —seduciendo mujeres y cargando una pistola liviana— ha llegado a ser el símbolo nuevo de la guerra fría de Occidente..." (2).

Pero las críticas más fuertes venían de Inglaterra, donde el fenómeno lastimaba la delicada epidermis del espíritu victoriano y aristocrático del "establishment". Después de todo, se trataba de la intrusión de un hombre de clase media, demasiado diáfano y evidente, poco pudoroso y sin principios formales, es decir un hombre marginal, que, con desplantes de "gourmet" y gustos de sibarita barato (el Dom Perignon 1946 no es una buena cosecha, el Rosé d'Anjou es un mal vino y el Hennessy Tres Estrellas es de los peores cognacs...), pretende invadir, advenedizo, el sagrado ámbito del Club de los "Blades", o quizás llegar a héroe nacional. Falto de reserva, demasiado clamoroso y bronceado, vestido con pedante corrección, Bond está en una zona limítrofe fastidiosa para la sociedad inglesa. Eso, sin contar las frecuentes críticas expresadas por Ian Fleming sobre la decadencia inglesa en las diferentes aventuras de Bond. (3)

El director de las dos primeras

películas de James Bond, Terence Young, se expresó así en un mea culpa aparecido tiempo ha en el *Nouvel Observateur*: "El señor Bond es... un sádico que mata a sus adversarios cuando están desarmados, un bruto que se comporta como un bellaco con las mujeres. En el fondo el señor Bond tiene la conducta de un fascista: habría hecho maravillas con las S.S.... El señor Bond es un policía al servicio de Su Majestad, pero en fin de cuentas, un policía... Su maletín no es verdaderamente una cosa seria. Además no he visto nunca a Bond leer, ir al teatro o a un concierto. Creo que es un retrasado mental...". Los mismos conceptos aparecieron en una entrevista de Oriana Fallaci para una revista italiana. Young se ha preocupado de la importancia dada por los intelectuales a un personaje que estaba destinado a los autocines. Resulta curiosa, por lo tanto, la resuelta defensa de revistas norteamericanas, como *Time* y *Newsweek*, que, aun criticando a Fleming por no crear algo a la altura de su buen estilo, justifican el personaje Bond, colocándolo por encima de Hammer y otros héroes americanos de serie negra. Evidentemente, el error desde ese punto de vista ha estado en no comprender que Bond es un personaje moderno, de historieta, o de medios audiovisuales, más que de literatura. La tendencia de Fleming es a un estilo (y en ese aspecto brillante) netamente visual, cinematográfico: largas descripciones, con algo de la técnica de "regard" del "nouveau roman", conducen a las situaciones, y hay momentos de acción descritos con un lenguaje típicamente cinematográfico (muerte de mister Big en "Live and let die"; comienzo del escorpión en "Diamonds are forever"; desplome del farallón sobre los protagonistas en "Moonraker", etc., etc.).

En el último film de James Bond *You Only Live Twice*, el personaje se mantiene dentro de su tradición cinematográfica, desarrollando y explotando muy bien su principal elemento de triunfo: la acción. El film, aunque concebido a partir de un guión bastante alejado del argumento original de Fleming (mucho más surrealista, pues en el libro se trata nada menos que de un fabuloso negocio de suicidio en masa), es sin embargo el que guarda más fielmente, aún más que *Dr. No* y *De Rusia con amor*, la atmósfera originalmente impuesta por Fleming a sus obras. Y véase allí un signo del éxito de esas dos primeras películas por haber seguido la impecable técnica (aunque pueda ser calificada de barata) del autor Fleming en la creación de la "atmósfera", elemento que es característico de la literatura de aventuras más que de la serie negra. *Goldfinger* y *Thunderball* (*Operación trueno*) son, en cambio, dos films en que la confianza en los "gadgets" y en la multiplicación de personajes y acción, pasa por encima de la atmósfera o situación, con todos sus elementos necesarios de extrañamiento, novedad, estabilidad y fuerza audiovisual. Al prescindir del fondo, se eliminaba la mitad de la fuerza centripeta de la historia, dejando sólo la acción. Esto no sucede en *Sólo se vive dos veces*, donde la acción se detiene lo suficiente para permi-

tir ver una pelea de sumo, conversar con Tanaka, apreciar el entrenamiento Samurai-moderno de los "ninjas", guerreros suicidas, sin por ello perder de vista la continua aparición de las fuerzas del "mal" que luchan contra Bond. Algo del respeto de Fleming por el carácter japonés se trasluce en la película y contribuye perfectamente a la brillantez de la acción.

Resulta evidente que el personaje James Bond como héroe cinematográfico se ha desgastado. El uso excesivo en sus films de lo barato, de los objetos, de la técnica y, sobre todo, la enorme cantidad de imitaciones, contraposiciones y parodias creadas en el cine sobre la imagen bondiana, han contribuido a disminuir el entusiasmo del público. Es posible que *Operación Trueno* haya contribuido bastante al descenso del personaje. En un estudio sobre el "serial" americano, Fernaldo de Giammatteo dice: "...obviamente, la lentitud de *Thunderball* es fruto de un error de cálculo, pero precisamente el error

sonaje "trasplantado" del mundo de la historieta al de los medios audiovisuales, y en cierto modo "redivivo" por la televisión, nunca olvida, frente a la proliferación de objetos técnicos peligrosos o favorables, saborear el humor del teatro de sus andanzas y los detalles ingeniosos de sus enemigos.

Sólo se vive dos veces ha sido dirigida por Lewis Gilbert, director talentoso, que, sin mayor originalidad, pero con un gran sentido de la medida y del ritmo cinematográfico, ha sabido mantener un difícil equilibrio en esta película, la cual resulta por ello la más completa síntesis de los elementos bondianos, a pesar de una cierta incoherencia en el guión que oscurece por momentos la acción principal. El director (realizador de *Alfie* recientemente proyectado en Caracas), mostró una preocupación loable por el trasfondo flemingiano de la historia y restituyó donde pudo la descripción originaria a través de elementos visuales, allí donde el libreto los había eliminado o



"Sólo se vive dos veces", de Lewis Gilbert

muestra en contraluz la verdadera naturaleza del serial..." (4). Más adelante, el mismo crítico señala la progresión narrativa fatigosa por círculos concéntricos cada vez más grandes, de esa película, a propósito de la afirmación cada vez mayor del personaje en la máquina, en el objeto, en el "gadget"; afirmación que corresponde a la inseguridad, al sentimiento de abandono del personaje. Y si bien es cierto que los objetos espectaculares aparecen desde las primeras películas de Bond y fueron parte clave en su éxito, no es menos cierto que se trataba de un sostén artificial de la intriga, y nunca un sustituto de la atmósfera aventurera. Así Tarzán sobrevivió largos años en su modesta y primitiva esfera de acción, gracias a su identificación con el escenario de sus aventuras. Y Batman, per-

desvirtuado. Así, aparece un "agente Henderson" (magníficamente interpretado por Charles Gray), modelado exactamente, en cuanto a lo físico, sobre la descripción de Fleming (cara dura y bronceada de australiano, ojos azules y fríos, amplia constitución y cierta cinica seguridad de movimientos) en las pocas imágenes que lo presentan en el film. Asimismo, reminiscencias de los siete samurai y de Hara-kiri aparecen en las intervenciones de los "ninjas"; son relámpagos, fogonazos visuales, pero cuya introducción arranca en el público exclamaciones de asombrado placer. ¡Por momentos, la identificación es mayor para con "Tigre" Tanaka y sus muchachos que para con el propio James Bond!

De todas maneras, puede decirse que es quizás este film el

que mejor restituye la fácil calidad narrativa de Fleming en una trasposición cinematográfica feliz. Lamentablemente ha llegado tarde y, sobre todo, tarde para un público saturado de bondismo y antibondismo. El auxilio de un equipo técnico inmejorable contribuye a la verosimilitud del film (siempre dentro de lo que Moravia llama, a propósito de Bond, lo creíble de lo increíble). Esto es importante, porque si bien es cierto que Bond no nos exige la seria angustia del suspenso "trágico", sin embargo la esencia de sus aventuras, es decir, la "aventura", nos exige una identificación lúcida, es decir, una sumisión frente a la "historia", que en el caso de *Goldfinger* no se da, sino que, por el contrario, llega a la parodia y a la risa. No es que Fleming no se haya propuesto una cierta e irónica "burla", que podría hacer cómplice al lector suspicaz, pero su objetivo inteligente y fundamental es la credibilidad del personaje y su acción, una vez que el lector ha aceptado las premisas de la misma. Con las reglas del juego fijadas, Fleming dicta un curso aventurero fácil de seguir. En el film *Goldfinger*, lo absurdo "accidental" llega a aniquilar la acción principal. En *Operación Trueno* también encontramos el fenómeno de la inverosimilitud desde el principio, pero en este último caso el efecto se da más bien por inconsistencia en la línea dramática y por la relativa pobreza del film en cuanto al ambiente, a la situación, o al "suspenso", se refiere. Cinematográficamente no tomamos en cuenta *Casino Royale* dentro del desarrollo de una epopeya bondiana, por ser una especie de "autoparodia" injustificada y desprovista de todo valor crítico. Una orgía total de personajes sitúa al público en órbita totalmente diferente a la del James Bond ya fabricado e instalado en sus tradiciones. En cambio, *Yon only live twice* nos remite a la primigenia atmósfera bondiana, aun con el auxilio de un helicóptero miniaturizado (el cual, por cierto, prueba una por una sus cualidades dentro de un lujo visual muy superior al de los otros gadgets anteriores de Bond, de una manera que recuerda las viejas descripciones de "Bill Barnes, aventurero del aire"), o con el insólito permiso para fumar dado por Blofeld, que se convierte en un permiso para matar, a través de los mortíferos cigarrillos de "Tigre" Tanaka. Realmente, Tetsuro Tamba (Tanaka), Mie Hama (Suzuki) y Donald Pleasence (Blofeld), contribuyen grandemente con su juego discreto, pero eficaz, al colorido de este film típicamente "aventurero".

Digamos, pues, que el comandante James Bond, muerto y resucitado, realiza una vez más una hazaña: la de atraer un público ya renuente, con nuevos artificios, con una nueva cara, con un estilo más limpio y al mismo tiempo más brillante, apaciguando el ansia de aventuras del hombre medio de nuestra época con el triunfo sobre unos enemigos anónimos y gratuitos de la paz mundial. Rusos y americanos, víctimas comunes, se congratulan en la salvación del género humano proporcionada por Bond frente a Blofeld y sus clientes "asiáticos". Sin mayor efectividad, sin mayor convencimiento,

el film ha tomado el estilo más bien apolítico y ambiguo que la existencia de un hipotético Spectre permite. El convencionalismo de Bond, su espíritu de ejecutivo americano y su lujuria de pacotilla quedan como algo accesorio a la acción, en la catarsis destructiva que invade la película en su parte final. La púdica cortadía de las escenas eróticas nos da lugar a pensar que, además, Bond está envejeciendo...

O.C.

- (1) "La expansión económica, condición necesaria a una civilización de las diversiones?". Hugo Uytterhoeven; en "La civilization des loisirs" Ed. Marabout. Université. Bélgica.
- (2) Richard Gant; "Sean Connery: Gilt-edged Bond" Mayflower-Deil 1967. p. 61.
- (3) Ver el libro "Proceso a James Bond, análisis de un mito", antología italiana de donde están tomados la mayoría de los datos aquí presentados. Edit. Fontanella. España. 1965.
- (4) "Un agente secreto per allietare la coesistenza" Bianco e nero, núm. 4 abril 1966. Roma.

YOU ONLY LIVE TWICE. Inglaterra, 1967. Dir.: Lewis Gilbert. Prod.: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli, David Middleton (supervisor), para Eon/Danjaq. Dir. 2.a unidad: Peter Hunt. Dir. secuencias de acción: Bob Simmons. As. dir.: William P. Cartledge. Guion: Roald Dahl, de la novela de Ian Fleming. Otro material narrativo: Harry Jack Bloom. Fot.: Freddie Young (Panavision, Technicolor). Fot. 2.a unidad: Bob Huke. Fot. aérea: John Jordan. Fot. submarina: Lamar Boren. Mont.: Peter Hunt. Dis. de prod.: Ken Adam. Dir. art.: Harry Pottle. Escen.: David Ffolkes. Efectos esp.: John Stears. Mús. y dir. mús.: John Barry. Canción de los títulos: John Barry y Leslie Bricusse, cantada por Nancy Sinatra. Títulos: Maurice Binder. Son: John Mitchell. Asesor técn.: Kikumaru Okuda. Int.: Sean Connery, Akiko Wabayashi, Tetsuro Tamba, Mie Hama, Teru Shimada, Karin Dor, Lois Maxwell, Desmond Llewellyn, Bernard Lee, Charles Gray, Tsai Chin, Donald Pleasence, Alexander Knox, Robert Hutton, Burt Kwouk, Michael Chow. Distr.: Artistas Unidos (Pellinex).

EL TIGRE

Quién sabe por qué, *El tigre* nos hizo pensar en cierto cine argentino, comercial, anticuado y simple. Pero es una reciente película italiana, de ese género "satírico", de "crítica de las costumbres", que cuenta con sus productos de calidad y sobre todo hace recaudaciones, especialmente en Italia, que están muy lejos de ser despreciables. *El tigre*, con su sátira imprecisa (¿de qué se habla: de los cuarentones, de los dirigentes industriales, de la juventud corrompida?) y salpicada de insoportables sentimentalismos, parece querer marcar, con sus pretensiones, la muerte de un género que, demasiado explotado por rentable, no podía sino agotarse en pocos años. Toda veleidad satírica se deshace en una serie interminable de finales edificantes, conformistas, empalagosos. En cuanto a Vittorio Gassman, nos hace olvidar, con su cansado personaje, toda su fama de gran actor y de intelectual. Las costosas huéspedes norteamericanas cumplen con su trabajo y hay que admitir que Ann-Margret, acaso porque el suyo es el personaje más desordenado y simpático, es lo más soportable de la película.

A. M.

THE TIGER AND THE PUSSYCAT/LA TIGRE. Estados Unidos/Italia, 1967. Dir.: Dino Risì. Prod.: Joseph E. Levine, para Embassy Pictures. Guion: A. Incrocci y F. Scarpelli. Mús.: Fred Bongusto. Fot.: Sandro d'Eva. Int.: Vittorio Gassman, Ann-Margret, Eleanor Parker, Caterina Boratto, Eleonora Brown. Distr.: DIFFA.



"El siervo de Dios", de Agustín Navarro

AL DIABLO CON ESTE CURA

Un sacerdote, interpretado por el cómico Luis Sandrini, es transferido por el Obispo, antiguo compañero seminarista, de un barrio popular, donde él participa en los juegos de fútbol, a la zona residencial de una ciudad argentina. Allí se enfrenta sin éxito a la falta de recursos de un hogar infantil dirigido por una monja, impide la corrupción de dos muchachas del hogar en una moderna "boite" frecuentada por jóvenes adinerados; rechaza la ayuda que le ofrece un grupo de industriales a cambio de un recibo que utilizarían para evadir los impuestos y asiste al parto imprevisto de la sirvienta en la casa de una dama creyente cuyo hijo ha hecho empeñar unas joyas al muchacho honesto que se deja arrestar por el supuesto robo de ellas, ya que mantiene relaciones ilícitas con la muchacha. El sacerdote es reprendido por sus métodos poco ortodoxos y se le dice que tendrá que cambiar de parroquia. Finalizará con una misa a la que asisten, aparte de cuatro o cinco beatas, los niños y niñas del hogar y la señora acaudalada, su hijo y el padre soltero.

El film, dentro de su línea melodramática y convencional, esboza una denuncia de la hipocresía y avaricia de la burguesía argentina. Los industriales se vanaglorian de obtener pingües ganancias con las medicinas puesto que, aunque el precio está fijado por el Gobierno, son ellos los que determinan el volumen; la dama desea construir una catedral que está siendo diseñada por sus arquitectos en Europa; los jóvenes no parecen hacer otra cosa que divertirse y tratar de seducir a las adolescentes. Los argumentos son, sin embargo, de una gran puerilidad. Habrá una mención al Papa Juan XXIII, cuyo espíritu quizás ha inspirado, aunque no demasiado, al conocido guionista Ulises Petit de Murat. Este demuestra un cierto mal gusto en situaciones tales como la visita del sacerdote y la monja al médico, quien tiene la impresión de que ella está encinta, o en el diálogo, como cuando el sacerdote responde que "Yo también tengo un par debajo de la sotana... de pantalones".

La dirección de Carlos Rinaldi, otro veterano montador y director de amplia trayectoria en el cine

argentino y que ya en 1940 editara un film titulado *El cura gaucho*, conserva a través de toda la obra un tono singularmente mediocre. Son especialmente aborrecibles las escenas donde los personajes se hablan de espaldas continuamente para mostrarse de frente a la cámara, técnica muy apreciada en los "culebrones" de la TV. El color es deficiente y la fotografía regular. La actuación de Sandrini y la de los demás, discreta, aunque resalte la juventud y belleza de la monja. La música, un tanto ambigua, acompaña románticamente las escenas de ella y el cura.

En resumen, un film que hubiera podido ser una valiente exposición de injustas condiciones sociales desde el punto de vista de la Iglesia Católica, ya que los nombres de diversos asesores eclesiásticos aparecen en los títulos, y que no es más que un inútil melodrama-comedia que no aporta nada al cine latinoamericano, ya sea comercial o no. De sus realizadores, no podemos decir como excusa lo mismo que el cura de sus fieles en la conclusión de la película, "Perdónalos, que no saben lo que hacen".

M. S. A.

AL DIABLO CON ESTE CURA. Argentina, 1967. Dir.: Carlos Rinaldi. Prod.: BRAVA. Guion: Ulises Petit de Murat. Fot.: Ignacio Souto (Super-Eastmancolor). Escen.: Germen Gelpi. Mús.: Tito Ribero. Ejec.: Cholo Aguirre y "Los Gachos". Int.: Luis Sandrini, Ubaldo Martínez, Elizabeth Killian, Iris Marga, Virginia Lago, Ricardo Bauleo, Eduardo Rudy, Enzo Viena, Diana Ingro, Cristina del Valle, Yayi Cristal, Roberto Airaldi, Francisco de Paula, Ricardo Castro Ríos, Alita Román, María Luisa Robledo. Distr.: Pellinex.

EL SIERVO DE DIOS

La vida del Dr. José Gregorio Hernández podría ser un tema apasionante para un film. La representación de un país en el que el embate de la vida contemporánea comenzaba a resquebrajar su rígida estructura agrícola y feudal, como contexto de la vida de un personaje que ha llegado a ser legendario, ofrecían una riquísima materia prima para un film de alto vuelo. Sin embargo, la obra que nos ofrece Agustín Navarro está muy lejos de serlo. Por una parte, el guión se ha limitado a recoger las anécdotas más conocidas de la vida del Dr. Hernández, sin diferenciar si

se trataba de hechos de mayor o menor trascendencia o de simples situaciones de carácter puramente sentimental, limando todos los elementos de referencia a la vida del país y todos los conflictos que hubieran podido dar una imagen dinámica, apropiada a la riqueza del personaje. No obstante, entre las anécdotas recogidas hay algunas que hubieran podido dar pie al director para desarrollarlas en el sentido antes indicado: el conflicto con un medio primitivo y reactivo al avance científico, el conflicto ideológico entre evolucionismo y creacionismo, el choque con las clases medias y el gobierno mismo, los propios conflictos internos, cuya solución es la que da real estatura a un personaje. Todos estos elementos existen en el guión, a pesar de sus limitaciones, y habrían podido ser recogidos y desarrollados en la elaboración filmica. Pero en este caso ha sucedido exactamente lo contrario. El director parece haberse empeñado en destruir sistemáticamente a través de la realización toda posibilidad de enriquecimiento de la débil trama argumental, concentrándose y deleitándose en la repetición infinita de los rasgos más oleográficos que la interpretación oscurantista de la personalidad del Dr. José Gregorio Hernández ha difundido a través de no pocas estampas, yesos y opúsculos. Es sorprendente como Américo Montero es capaz por momentos de dar corporeidad a un personaje obligado continuamente a recitar parlamentos retóricos, enmarcado por una escenografía de cartón demasiado evidente, y perseguido por una cámara con un solo lente y siempre ubicada en el medio de la platea. Resulta un tanto incomprensible que cuando todas las cinematografías, incluyendo la mexicana y la española, tratan de utilizar un lenguaje actual, que acepta desde el montaje sincopado a la cámara fija sobre un objeto o una persona por todo el tiempo que éstos son capaces de comunicar algo, y que hay una evidente aceptación de este lenguaje por parte del público, todavía en algunas realizaciones, como es el caso de *El Siervo de Dios*, se ignoren todas las posibilidades del medio, exceptuando la de reproducir mecánicamente unos escenarios y unos personajes, que además carecen de toda elaboración en sí mismos.

Cualquier reconstrucción del pasado que se intente en el cine significa un riesgo. Especialmente cuando se cuenta con pocos medios, como parece ser en esta ocasión, el director está obligado a esforzarse para encontrar soluciones verosímiles. En el film se pueden aceptar hasta soluciones simplistas, como la de representar al París de 1900 fotografiando sólo las partes altas de algunos edificios, pero hay detalles que dan al traste con la mejor buena voluntad del espectador, como son las señales de tránsito pintadas en una calle (hacia 1910!), y una casa de campo con algunas columnas construidas con modernísimos tubos de concreto, porque revelan un inadmisibles desdén o menosprecio hacia el público.

Para terminar nos permitimos señalar dos detalles representativos. En la secuencia de la muerte del Dr. Hernández aparecen

varias tomas de un tranvía, no muy justificadas, porque es un automóvil el que lo atropella, y no se sabe qué papel juega el tranvía. Entre las tomas del tranvía hay una peculiarmente repulsiva por anti-histórica y desagradable: el primer plano del pie del maquinista, calzado con media y sandalia de playa. El segundo es un brevisimo inserto: cuando el Dr. Hernández parte para Europa, un fragmento de un viejo film que muestra, visto desde mar adentro, un buque violentamente agitado por las olas en la cercanía de un malecón; inserto que parece de gran belleza, por la simple yuxtaposición con el resto del film del señor Navarro.

A.R.

EL SIERVO DE DIOS. Venezuela/España. 1968. Dir.: Agustín Navarro. Prod.: Boni Zaera para Sono Films de Venezuela/PEFSA (Madrid). Guión: Juan Corona y Federico Muelas, de la novela "El médico de los pobres", de Pedro Felipe Ramírez. Mús.: A. Bernaola. Vals. Américo Montero. Int.: Américo Montero, María Luisa Lamata, Bárbara Teyde, José Luis Silva, Hugo Pimentel, Jesús Maella, Nuria Torray. Distr.: Pelimex.

TRES CORTOMETRAJES DE HURTADO

El día jueves 18 de enero se proyectaron en la Cinemateca Nacional tres films del pintor y cineasta venezolano, actualmente residenciado en París, Angel Hurtado. La proyección fue titulada por la Cinemateca: "Encuentro con Angel Hurtado", y se ofreció posteriormente un intercambio de ideas con el autor de los cortometrajes. Los films proyectados fueron: *Fisicromía N°2*, *La Metamorfosis* y *El Arte Cinético*.

Fisicromía N° 2 versa sobre la obra del pintor Cruz Diez, también residente en la actualidad en París. Siguiendo el modelo de un primer film ya realizado sobre el mismo tema en 1955, Hurtado utiliza con mesura el color y las vibraciones producidas por la yuxtaposición de las láminas coloreadas de Cruz Diez en sus obras, para lograr un montaje sobre música de Antonio Estévez que resulta, aunque menos impresionante que su primera *Fisicromía*, de un interés evidente para el espectador asaltado por las contraposiciones de líneas horizontales, verticales, oblicuas que, por movimientos de caída o de deslizamiento, van mostrando suavemente una serie de imágenes virtuales captadas por la cámara cinematográfica. A pesar de que el color resulta algo opaco, se va manifestando el típico efecto de "trouble visuel" (disturbio visual) característico del arte cinético. La música es muy acertada. El film reduna un poco en las imágenes y efectos a pesar de su cortadía. Una de las críticas verbalmente expuestas al autor en el corto debate subsiguiente insinuaba la posibilidad de que no se había "creado" algo sustancioso sobre lo ya logrado por Cruz Diez. En realidad, dentro de las proposiciones del arte cinético, en que el cine tiene innegable importancia, no podríamos decir sino que el film se limita a dar cuenta de ciertos efectos de una obra conocida, sin intentar una penetración "creadora", más bien restando en la tónica de "mostrar" la obra del pintor.

La Metamorfosis, el más largo de los tres films presentados, está basado en la obra de Franz Kafka; se trata, en realidad, de un medietraje que recoge experiencias ya iniciadas en *El Cuarto de al lado*, desde el punto de vista narrativo. Hurtado se lanza esta vez nada menos que a una interpretación filmica de una obra sumamente difícil. *La Metamorfosis* plantea una hipótesis que en el plano plástico resulta bastante engorroso de representar. Hurtado optó por una adaptación extraordinariamente fiel a la letra de esta narración corta de Kafka, demostrando en líneas generales una hábil representación de todo lo exterior, es decir, de toda la narración, incluyendo los menores detalles, y siguiendo al pie la cronología de los acontecimientos relatados en ella. Desde este punto de vista, Hurtado logró su objetivo, pues el film resulta de una fidelidad precisa para con el texto. Es menester destacar la muy buena dirección de actores, circunstancia rara por demás en el cine venezolano; también debe destacarse el buen uso del color y de un decorado simple, pero efectivo. Hurtado supo manejarse con los elementos y recursos limitados que estaban a su disposición. Es de lamentar, que una vez escogida la vía del realismo visual y de la fidelidad absoluta al texto, Hurtado haya caído en una representación bastante burda del personaje principal, el cual, de insecto ortóptero, como aparece descrito por Kafka, se convierte en una especie de gusano, relativamente poco convincente y al cual la cámara muestra demasiado, cuando pudo inclusive haberse abstenido del todo de hacerlo. El animal llega así a asumir una función de horror visual, por lo demás, como ya se ha dicho, muy poco convincente, que lo emparenta demasiado de cerca a *The Mummy* en sus primeras versiones de la Universal Pictures o en la más reciente de Terence Fisher. La voz de Rafael Briceño en interpretación muy feliz, describe el monólogo narrativo del personaje-insecto. Y he allí precisamente otro detalle que no se compagina con la forma adoptada por Hurtado en la trasposición cinematográfica: La voz, en lugar de hablar en presente, lo hace en pasado, con lo cual quita realidad a las escenas y establece un rompimiento lógico con la última parte del film, cuando el animal ha muerto.

Por otra parte, pese al loable esfuerzo y al dominio de las formas cinematográficas, no estamos de acuerdo con el enfoque literal de Hurtado de la obra kafkiana. El conflicto planteado por la brusca aparición del absurdo; el choque de éste con la realidad cotidiana; la verdadera metamorfosis que es la de una familia sumida en el caos y oscilando entre los sentimientos y su basamento económico-social, entre el recuerdo de uno de sus miembros y la presencia de un monstruo que se le sustituye; todo ello, tema fundamental de la problemática de Kafka, que se resuelve en una suprema y cruel ironía con las escenas de liberación a la muerte del insecto monstruoso, queda ahogado por la forma "exterior" asumida en el film, que nos "muestra" y no nos "induce", que "reproduce" y no "impresiona", y que, en fin, con-

vierte toda la fuerza alegórica del final liberatorio en una ingenua y demasiado larga alegría de parientes que salen de una casa (demasiado lujosa por cierto, en comparación con el ambiente reducido y modesto en que se desarrolla el resto del film) a un feliz paseo dominguero, desvirtuándose la terrible requisitoria con que Kafka termina su narración: "cual si confirmase con ello los nuevos sueños y las sanas intenciones de sus padres".

Dicho lo anterior, debemos insistir, sin embargo, en que el film es una de las muestras más honestas del cine narrativo en Venezuela. Hay que insistir en la dificultad del tema, el cual, con toda seguridad, hubiera desbaratado realizaciones de autores aun más experimentados que Hurtado. La honestidad y la fidelidad no produjeron el efecto deseado por iguales o parecidas razones a las que hicieron fracasar la tentativa de Welles en *El Proceso*.

El Arte Cinético nos pareció la más lograda de las tres películas presentadas, ya que la virtuosidad de Hurtado se manifiesta con mayor seguridad. Dejando fuera las intervenciones del crítico Popper, que nos parecen muy estáticas, el breve recorrido por las formas cinéticas, desde Soto hasta el grupo de "Recherches visuelles", está conducido con habilidad y buen gusto, y concluye, de una manera impresionante, con la sobreimpresión de varias obras unas sobre otras, hasta culminar hábilmente en la máscara con que se inicia el film. En respuesta a la crítica de un espectador ya citada al comienzo de esta nota, sobre la imposibilidad o dificultad de verdadera creación cuando se filma pintura o artes plásticas, Hurtado cita la superposición de imágenes utilizada en este film como un ejemplo de creación, y con suficiente razón. Entre las cualidades del film deben citarse el sonido y la calidad del color.

O. C.

FISICROMIA N° 2. Francia. 1967. Dir., fot. y mont.: Angel Hurtado. Mús.: Antonio Estévez. Comentario: Jean Clay (Prod. independiente).

LA METAMORFOSIS. Venezuela. 1962. Dir., adaptación del relato de Franz Kafka, foto., mont. y escen.: Angel Hurtado. Prod.: Televisora Nacional de Venezuela. Mús.: Miguel Ángel Fuster. As. dir.: Gustavo Artilles. Son.: Carlos Landabál. Int.: César Castillo López, Estelita Echazábal, Ninón Racca, Jesús Maella, Miguel Ángel Fuster, Alfredo Chacón, Alberto Torrija, Antonio de la Rosa. Voz: Rafael Briceño.

EL ARTE CINÉTICO. Francia. 1967. Dir. y mont.: Angel Hurtado. Prod.: O.R.T.F. Fot.: René Versini y Angel Hurtado. Mús.: Raizmakers. Son.: Jacques Gayet. Prod. ejecutivo: Eric Ollivier. Con la participación del crítico Frank Popper.

(Los datos que siguen corresponden a *Y VIVIERON FELICES...*, cuya nota crítica fue publicada en el N° 1 de *Cine al Día*.)

C'ERA UNA VOLTA... Italia/Francia. 1967. Dir.: Francesco Rosi. Prod.: Carlo Ponti para Champion Films/Concordia Films. Guión: Francesco Rosi, Raffaele La Capria, Tonino Guerra, Peppino Patroni-Griffi, de un relato de Tonino Guerra. Fot.: Pasquale De Santis (Franscope, Metacolor). Mús.: Piero Piccioni. Dir. art.: Piero Poletto. Trajes: Giulio Coltellacci. Int. Sophia Loren, Omar Sharif, Dolores del Río, George Wilson, Leslie French, Marina Malfatti, Anna Nogara, Rita Forzano, Rosemary Mott, Carlotta Guerra, Fleur Mombelli, Anna Liotti, Carlo Pisacane, Chris Huerta, Pietro Carloni, Giovanni Tarallo, Renato Pinciroli, Giacomo Furia, Gladys Dawson. Distr.: M.G.M. (DIFRA).

Han colaborado en esta sección: Oswaldo Capriles, Ambretta Marrosu, Antonio Pasquali, Alfredo Roffe, Miguel San Andrés.

roma - via della lungara, 229 - tel. 565.293



club del cinema

La S.V. è invitata alla « 1ª RASSEGNA DEL GIOVANE CINEMA VENEZOLANO » che si svolgerà, presso la « Sala Cineatte » di Via della Lungara 229, dall'11 al 14 dicembre 1967.

Il Presidente
Fernaldo Di Giammatteo

PRIMERA RESEÑA DEL JOVEN CINE VENEZOLANO

La Prima Rassegna del Giovane Cinema Venezolano, que fue presentada al Club del Cinema de Roma entre los días 11 y 14 de diciembre de 1967, comprendía, en orden cronológico, las siguientes películas: **Bárbaro Rivas** (J. E. Guédez), **Cuentos para mayores** (R. Chabaud, largometraje), **Arte colonial en Venezuela y Colores de la infancia** (D. Oropeza), **Para cruzar el Orinoco** (C. Camacho), **Las casas de Bolívar y Pozo muerto** (C. Rebolledo), **La ciudad que nos ve** (J. E. Guédez), **Caracas Estudios** (J. C. Mármol), **La Fiesta de la Virgen de la Candelaria** (L. A. Roche y M. San Andrés), **Victor Millán** (L. A. Roche), **Alirio Díaz** (A. Rojas y D. González), **El mágico mundo de Barlovento** (C. Camacho), **Máscaras** (N. Arrietti) y **Entre sábado y domingo** (D. Oropeza, largometraje). Viajaron a Roma en representación de los cineastas venezolanos Giancarlo Carrer, Luis Armando Roche y Jesús Enrique Guédez, quienes además participaron en las mesas redondas reunidas para discutir las obras presentadas, junto con Fernando Birri, crítico y cineasta argentino, y Fernaldo Di Giammatteo, conocido crítico italiano y presidente del Club, entre otros. Esta presentación ante un público experimentado y exigente constituyó para nuestro cine una verdadera prueba de fuego, una significativa confrontación cuyos resultados deben ser asimilados no sólo ante la posibilidad de repetir una experiencia similar, sino también ante la propia labor creadora de nuestros cineastas. Crítica y público fueron severos. El documental de tipo oficialista o simplemente ilustrativo no fue prácticamente tomado en cuenta, por no considerarse creador. Otros fueron apreciados casi exclusivamente como aportes a una documentación folklorista. Los dos largometrajes, con exclusión del último episodio de **Cuentos para mayores**, que obtuvo cierto éxito, fueron fríamente acogidos. El documental de Mármol **Estudio 1** despertó interés y aprecio, pero se le reprochó la falta de unidad y de claridad ideológica. Buena acogida recibieron, finalmente, el

Victor Millán (por su dominio del medio expresivo, la captación psicológica y humana, el sentido del humor), **Pozo muerto** (por su tema candente), **Bárbaro Rivas** y **Máscaras** (por su calidad poética). Pero la película que interesó más fue **La ciudad que nos ve**, por la solidez y unidad ideológicas que, según los italianos, la colocan a la cabeza de la muestra. Consideramos los resultados expuestos fuertemente estimulantes, e indicadores de la necesidad de aprender a diferenciar, aquí en Venezuela, la producción nacional, con una mirada más objetiva y fuera de intereses amistosos o de otra índole.

LA PRODUCCION EN VENEZUELA

La Ruta de Losada fue estrenada el pasado 11 de diciembre en una sesión especial organizada por la Shell de Venezuela. En el próximo número de CINE AL DIA se publicará una nota crítica sobre este cortometraje, presentado como una contribución a la conmemoración del Cuatricentenario de Caracas. Se trata de una producción de Guillermo Carrera, sobre guión del Dr. Angel Ara, con fotografía de Giuseppe Nissoli.

Julio César Mármol, como director, Antonio Almeida, como asistente, y José Antonio Guevara, como camarógrafo, han rodado el material para **A la orilla de la carretera**, un documental que está ya siendo montado. Nació el proyecto de filmar un pueblo a la orilla de la carretera, deseperadamente desolado, con una fuente de vida incógnita que se acercara mucho a la imagen gris y lejana que sobrevive desafiando las leyes más severas de la naturaleza. Tucacas fue desde el primer momento el lugar escogido. Cuadraba mucho con lo que se quería decir, sobre todo con esa imagen de alto contraste, en blanco y negro, que se quería dar. El documental es el resultado de un esfuerzo enteramente personal, un nuevo esfuerzo en esa difícil tarea de hacer cine en Venezuela.

La productora Neo-Film está dando los toques finales al do-

cumental **Las seis horas de Caracas** que registra las incidencias de la carrera celebrada en diciembre de 1967 en el circuito de Los Próceres. La dirección es de Clemente de la Cerda, con la colaboración de Bernard Faucher; la fotografía estuvo a cargo de L. Capra, G. Nissoli y J. Jiménez; el montaje es de Alberto Vidal y el sonido de G. Benucci y Arturo Gutiérrez. Se filmaron 10.000 pies, en color, 35 mm., para 10' de duración final. La banda de sonido utilizará entrevistas y grabaciones directas de la competencia realizadas por el doctor Carlos Morales y Antonio de la Rosa.

La misma productora presentará próximamente una producción para la Shell de Venezuela titulada **Los criollos**, dirigida por Alberto Vidal con fotografía de Juan Jiménez, en color, 35 mm. y 15' de duración. Parece ser que la tesis del cortometraje es demostrar que a través del deporte se pueden canalizar las energías de la juventud.

Miss Tesis es un cortometraje que está terminando Mario Mitrotti, de una duración de 10 a 15 minutos, blanco y negro, 35 mm. Según su autor se ha tratado de una experiencia en el uso del medio, orientada hacia la representación de los estados mentales de una típica muchacha latina, de clase media, que pasa por el conflictivo proceso previo a su entrega, la decepción posterior a ésta y su reincorporación a su modo de vida anterior. El guión es de Antonio Constante y Mario Mitrotti, la fotografía de Edmundo Raffaldi, el montaje de Antonio de la Rosa, y actúan Mercy Cohen y Eduardo Gil.

Luis Armando Roche ha establecido contactos con la firma Neyrac Films, de París, especializada en la producción de films para TV, para filmar catorce cortometrajes en Venezuela de 15' aproximadamente cada uno, que serían distribuidos por la Neyrac en Europa. Los films serían rodados en Venezuela y procesados y montados en París. Ya los dos primeros han sido rodados: uno sobre el baile del tambor en Curiepe, de Luis Armando Roche, y otro sobre el tamunangue, realizado por Angel Hurtado, en El Tocuyo.

José Ignacio Cabrujas y Julio César Mármol han concluido el guión sobre el cuento de Alfredo Armas Alfonso **Los cielos de la muerte**. La película estará dirigida por Julio César Mármol para la producción de Henry Nadler, de Aguila Films.

En las fases preliminares de preparación se encuentran dos nuevos largometrajes: **El Sismo** y **Gloria al Bravo Pueblo**. El primero será el primer largometraje de Elio Mújica, y se trata de un film sin línea argumental, compuesto por imágenes de la actual juventud y-e de diversas ciudades venezolanas. El segundo, una nueva producción de COO-FILMVEN que será dirigida por

Daniel Oropeza, es una sátira inspirada en la novela corta de José Rafael Pocaterra.

Antonio de la Rosa está trabajando con el Arq. Domingo Alvarez para la realización de 16 cortometrajes de 3' cada uno que serán utilizados como parte del material audiovisual a emplearse en la Exposición del Ministerio de Minas en la zona feérica de El Conde. La mitad de los cortos serán montados con material de archivo y el resto filmado directamente. El texto proviene de las publicaciones del Ministerio. El objetivo será esencialmente didáctico y divulgativo.

007 CONTRA LA JUNTA CLASIFICADORA

El haber clasificado a **Sólo se vive dos veces** como película tipo A (apta para todo público) provocó la caída de la Junta Clasificadora del Distrito Sucre. En efecto, tras una pequeña borrasca originada por diversas declaraciones de psicólogos y educadores en el diario **La República**, el Concejo Municipal del Distrito Sucre nombró una nueva Junta Clasificadora que cambió la clasificación del film a la tipo C. Como dato curioso se reseñó en el mismo diario que si bien el Concejo designó una nueva Junta, ninguno de los concejales asistió a la función especial que se hizo para que esta nueva Junta y los ediles tomaran una decisión.

Este caso revela una vez más la absurda mecánica de la clasificación de films en Venezuela. Películas prohibidas en el Distrito Federal son permitidas en el Distrito Sucre, y películas prohibidas en ambos sitios son exhibidas libremente en Maracaibo. Las clasificaciones son distintas con frecuencia. La raíz del problema está en que en general los componentes de las Juntas de Clasificación no son especialistas, y esto da origen a una gran variedad de interpretaciones, situación que se agrava además por la proliferación de Juntas de Clasificación a nivel distrital. Cualquier concepción moderna del problema de la clasificación parte de que la clasificación tiene que ser general para todo el país, de que la Junta de Clasificación tiene que estar formada por especialistas, y de que ésta no debe tener poder para prohibir ningún film, lo cual constituiría de hecho una forma de censura que desvirtuaría el concepto de clasificación.

CIRO DURAN Y "AQUILEO VENGANZA"

Posiblemente se estrenará en febrero el reciente film de **Ciro Durán Aquileo Venganza**. Se trata de una co-producción colombiano-venezolana (Proa Films - Tiuna Films), rodada enteramente en Colombia y procesada en Venezuela, en la que participaron cineastas, técnicos y actores de Venezuela, Colombia y Perú. Entre los venezolanos puede señalarse a **Ciro Durán** (Dirección),

Mario Mitrotti (Asistente de Director y Director de la Segunda Unidad), Abigail Rojas (Directora de Fotografía), Leopoldo Orzali (Ingeniero de Sonido), Miguel Torres (Productor Ejecutivo) y los actores Samuel Roldán y Víctor Terf. El aporte de Colombia consistió principalmente en la actuación de Carlos Muñoz, Camilo Medina y Rey Vázquez, y en la escenografía y vestuario a cargo de Bella Ventura. La actriz Bertha Shute representó la colaboración peruana. La acción está ambientada en un pequeño poblado colombiano en 1903, período en que los caciques políticos emprendían una acción en gran escala para adueñarse por cualquier medio de las tierras de los pequeños campesinos. El argumento se centra en una familia masacrada, cuyo único superviviente, Aquileo, toma venganza aniquilando la banda de asesinos, culpables de la muerte de sus familiares.

En una breve e informal conversación con Ciro Durán, éste hizo los siguientes comentarios sobre el film:

—La idea de la coproducción con Colombia tiene unos objetivos muy determinados: disminuir el monto de la inversión por parte de los productores venezolanos, abrir para la producción nacional un mercado nuevo, en este caso el de los países bolivarianos (de allí la inclusión en el reparto de una conocida actriz peruana), ponerse en igualdad de condiciones con el país coproductor, ya que en este caso el desarrollo cinematográfico en ambos países está más o menos en niveles similares, y prescindir de las coproducciones con México, donde sí existe una industria del cine de grandes proporciones pero terriblemente corrompida y de bajo nivel, y que por su mismo desarrollo trata de imponer a los países coproductores menos evolucionados sus esquemas e ideas de producción. En síntesis, se ha tratado de aliviar los problemas tradicionales que han aquejado la producción y distribución de largometrajes nacionales y abrir para éstas una nueva perspectiva.

—Después de *La paga*, que fue una aventura quijotesca, y en la cual hubo serios problemas de realización, he trabajado varios años con la intención decidida de perfeccionar mi dominio del oficio. En tal sentido no tuve prejuicios y trabajé como asistente en diversas producciones que se

hicieron en el país, tales como los dos films de Espartaco Santoni y *Misión en Caracas*, de Raúl Anóre. En la actualidad pienso que puedo enfrentarme a las dificultades que significa la realización de un film en un medio como el nuestro, en el que la escasez de técnicos y de experiencia obligan al director a resolver todo tipo de problemas.

—La realización de films comprometidos, dentro de la misma línea de *La paga*, sigue siendo un objetivo para mí. Sin embargo, estoy convencido que para que un film de este tipo cumpla con su función tiene que estar perfectamente realizado desde un punto de vista técnico y creativo, y que además tiene que ser producido en el momento en que el país cuente con una industria cinematográfica más desarrollada: es un tipo de film que no puede darse como un hecho aislado. *Aquileo Venganza* no tiene ninguna intención sociológica. El final tiene una solución individual, de héroe, en lugar de la solución colectiva que habría podido tener. Pero he aceptado conscientemente estas limitaciones temáticas porque considero que es primordial el desarrollo de la industria cinematográfica en el país, y esto no es posible si no se hacen algunas concesiones a los que se arriesgan a invertir en cine y no se producen películas comerciales, lo cual no significa de ningún modo películas malas. *Aquileo Venganza* es una película de acción, una especie de "western", muy latinoamericano, que encaja dentro de los gustos predominantes del público cinematográfico, y que aspira, al mismo tiempo, a ser un film de calidad.

APOYO AL DESARROLLO NACIONAL

Desde hace algunas semanas se ha iniciado una campaña, a la cual nos sumamos decididamente, para recoger firmas que suscriban una *Declaración de apoyo* y exigencia de medidas en favor del desarrollo del cine nacional, que está redactada en la siguiente forma:

"Nosotros, cineastas, escritores, pintores, músicos, periodistas, artistas de la escena, dramaturgos, actores, escultores, profesores, maestros, estudiantes y personas ligadas a la actividad cultural del país y con profunda preocupación por el desarrollo del cine nacional, expresamos nues-

tro convencimiento de que es de impostergable urgencia proceder a la protección y fomento del cine venezolano, a través de los instrumentos adecuados que posee el Poder Ejecutivo, el Congreso Nacional, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, el Ministerio de Educación, el Ministerio de Fomento, el Ministerio de Hacienda y todas las instituciones interesadas en el auténtico desarrollo de la cultura nacional.

En el pueblo venezolano tenemos nuestras más acendradas esperanzas y sabemos que él, como depositario de nuestra convicción de que "una nación sin cine es una nación sin imagen propia", respaldará nuestras peticiones y nuestra lucha.

Organismos internacionales como la ONU y la UNESCO han señalado la decisiva importancia que tiene el cine como instrumento de comunicación y por ende en los aspectos educativos y culturales que inciden en el desarrollo integral de los pueblos. Nuestro país, inaplastablemente, necesita incorporarse a ese proceso de ingente desarrollo y el cine es uno de los instrumentos más apropiados para lograrlo.

Desde el punto de vista económico es bueno señalar que Venezuela estrena anualmente alrededor de 500 películas importadas. Nosotros aspiramos a realizar, por lo pronto, un 4% de esa cantidad: 20 films nacionales. El progreso de nuestra industria irá marcando las pautas a seguir y el intrínseco desarrollo de la misma nos señalará nuestro camino. Igualmente, es conveniente recordar que el cine genera ingresos inigualados por otras industrias, genera empleo, contribuye a la capacitación técnica y es indiscutiblemente el mejor medio de comunicación de masas."

Quisiéramos, sin embargo, llamar la atención de nuestros lectores y de los firmantes de la declaración sobre el hecho de que en el documento se habla de "los instrumentos adecuados" en manos de los organismos oficiales, sin referirse a ninguno específicamente. Dado el hecho de que en la actualidad existen varios proyectos de Ley, Reglamentos y proyectos de Reglamentos, sería lamentable que el documento, que tiene un objetivo claro, inobjetable y digno de todo apoyo, fuera utilizado en la promoción de alguno de esos posibles instrumentos, y en detrimento de los demás. Cabría señalar, en general y afirmando los aspectos indudablemente positivos de una iniciativa de este tipo, la conveniencia de que se fuera un poco más específicos en cuanto a objetivos y medios para lograrlos, en documentos de esta índole.

CONSECUENCIAS POSITIVAS DE LA RESEÑA DE ROMA

La grabación de las dos mesas redondas celebradas en Roma en ocasión de la Primera Reseña del Joven Cine Venezolano será utilizada por el Estudio de Caracas de la Universidad Central de Venezuela para realizar una edición de las discusiones, a las cuales participaron nuestros cineastas Giancarlo Carrer, Jesús Enrique Guédez y Luis Armando Roche, el cineasta y crítico argentino Fernando Birri, los críticos Fernaldo Di Giammatteo y

Bruno Torri, y los cineastas italianos Valentino Orsini, Romano Scavolini y Alfredo Leonardi, entre otros. El proyecto universitario prevé la distribución gratuita de dicha edición en ocasión de la presentación pública de una selección del programa romano, que tendrá lugar en la misma U.C.V. y en las Universidades del Zulia y de Mérida. A tales presentaciones seguirán sendas mesas redondas públicas, para continuar el debate iniciado en Italia. Estas importantes manifestaciones tendrían lugar en este mismo mes de febrero.

INTERES POR EL CINE

Se asiste a un renacimiento en el interés por el arte cinematográfico: de un lado, hemos llegado a una cierta proliferación del número de renglones de crítica cinematográfica (El Nacional, La República, Papel Literario del Nacional, Revista "Imagen" y revista "Papeles", entre otros); por otra parte, se han promovido recientemente polémicas, como la de Margarita D'Amico y Alberto Valero a propósito de *Belle de Jour* de Buñuel (aunque implicando juicios sobre otros films actualmente proyectados y sus realizadores). Asimismo, y quizás como corolario de lo anterior, tuvo lugar recientemente (27 de enero) una función de medianoche de la película de Buñuel, coronada por un "cine-foro" que demostró que hay público de sobra dispuesto a acudir al cine "de autor" y a quedarse también —hasta las tres de la mañana— escuchando opiniones y críticas, en otras palabras, deseando informarse sobre el séptimo arte.

HURTADO Y ULIVE EN LA CINEMATECA

Recientemente se realizaron en la Cinemateca dos funciones destinadas a la proyección de las obras de dos cineastas latinoamericanos: la primera sobre el pintor y cineasta venezolano Angel Hurtado (cuya nota crítica aparece en este mismo número), y otra sobre el uruguayo Ugo Ulive. En ambos casos se organizó un diálogo del público con el autor. En el caso de Hurtado, es de lamentar la cortedad del mismo. En las cuatro o cinco preguntas que se hicieron a este destacado realizador no se obtuvo la información que el público ansiosamente esperaba. Es posible que dos intervenciones netamente políticas dirigidas al cineasta resultaran poco apropiadas para iniciar un debate, pero es cierto también que Hurtado no supo asumir la altura y tranquilidad necesarias para responder a ellas con argumentos sólidos, fueran éstos estéticos, morales o simplemente personales. Hizo falta una verdadera conversación con Hurtado, con referencia a los problemas que ha confrontado, los triunfos obtenidos, las características de la producción para televisión en Francia, en comparación con la nuestra, las opiniones estéticas y concretamente cinematográficas, así como también los proyectos para el futuro. Todo ello quedó ahogado por una cierta atmósfera de desagrado después de las intervenciones del público y las parcas y disgustadas respuestas de Hurtado. Sólo pudimos sacar en conclusión que Hurtado trabaja en un terreno de ardua competencia en Francia,

Durante el rodaje de "Aquileo Venganza"



que es un hombre honesto y artista íntegro, pero con una opinión más bien lamentable sobre nuestra realidad y sobre las posibilidades de realización del artista en nuestro medio.

La presentación de Ugo Ulive, que se realizó conjuntamente con la proyección de los cortometrajes *Carlos de Mario Handler*, *Como el Uruguay no hay de Ugo Ulive*, y *Elecciones de Handler y Ulive*, también muy breve, se centró fundamentalmente sobre el proceso de producción y distribución de los films, que tropezó con dificultades muy similares a las que enfrentan las producciones nacionales, revelando de paso el gran sentido del humor y la simpatía del director uruguayo.

REVELACION

Por considerarlos de inusitado interés para nuestros lectores nos permitimos transcribir fragmentos de dos notas aparecidas en la prensa local. Una de ellas, sin firma, publicada en *La República*, el 8 de enero pasado, dice lo siguiente: "Arturo Plasencia otrora director del discutido film *Twist y Crimen*, redactor del anteproyecto de Ley del Cine, uno de los autores de la caminata de más de mil kilómetros entre Maracaibo-Caracas para recoger firmas de apoyo a la Ley del Cine, sindicalista del movimiento artístico del país y quizás el único teórico del cine de la América de habla hispana; protagoniza, escribe y dirige *Más allá del sexo*, a la manera de Charles Chaplin, aunque varias veces ha dicho entre sus amigos, que 'Chaplin es un mito'. ¿Pedantería? ¿Franqueza? ¿Espíritu irracundo? no se puede precisar, dado el corto camino que ha andado el joven cineasta...". En la siguiente, titulada "A cámara lenta", firmada por Arturo Plasencia y publicada en "El Nacional" el pasado 25 de enero, puede leerse: "Aunque un breve balance sobre el pasado año cinematográfico resulte un tanto 'pavoso'... es necesario señalar varios aspectos positivos: 1º) El día 24 de mayo se introduce oficialmente ante el Congreso Nacional un Anteproyecto de Ley del Cine mediante la iniciativa popular de más de 20.000 ciudadanos, motivados por una Marcha realizada por un grupo de cineastas. 2º) Se estrena en Venezuela "Un hombre y una mujer", una de las cintas mejor logradas de la historia del cine. 3º) El día 8 de abril se preestrena en Maracaibo el largometraje venezolano "Más allá del sexo", donde por primera vez se aplica una técnica aconsejada por la Teoría del Kinema. También se estrena en Caracas "Efpeum", cortometraje de Mauricio Odréman, que, indudablemente, es el film, de pequeña duración, mejor logrado en los últimos años del cine nacional. 4º) Se rueda en escenarios naturales de Colombia *Aquileo Venganza*, coproducción venezolano-colombiana. Dirigida por Ciro Durand, este film puede marcar el comienzo de una colaboración positiva para el cine venezolano, donde a la vez participan elementos de otras naciones hermanas. Para este año 1968 el panorama se presenta muy halagador para la cinematografía...". Esperamos con impaciencia la publicación de la "Teoría del Kinema" de Arturo Plasencia.

CINE AL DÍA N° 1 EN LA PRENSA NACIONAL

Nuestra aspiración de que a través de *Cine al Día* puede llegarse a satisfacer en parte una necesidad de la cultura nacional ha encontrado aliento en los comentarios de la prensa capitalina sobre la publicación del primer número.

Un cordial aplauso nos llegó de *La República* en su edición del 14 de diciembre: "Repetimos que se trata de la mejor revista que hasta el momento se ha publicado en Venezuela sobre cine y que debido a la calidad de los artículos que incluye, a la valiente posición que sostiene en defensa del cine venezolano y en pro de una ley que asegure su desarrollo sano e independiente, merece el absoluto respaldo de todos los cineastas, aficionados al cine y, en general, de todas las personas que tienen fe en las facultades creadoras de nuestros cineastas".

"Revela una calidad poco común", comenta la crónica de *El Nacional* del 15 del mismo mes, anunciando la salida de la revista. Y luego añade: "Se trata de una publicación de gran interés, cuya lectura puede en cierta forma contribuir a hacer una realidad del deseo expresado por sus directivos: '...quede pues, claro, que deseamos tanto un cine nacional, como una nación que ame, fomente y comprenda el cine...'. El mismo planteamiento, expresado en nuestro artículo editorial del número 1, es recogido en la reseña "Detrás del Papel", publicada en el *Papel Literario de El Nacional* dos días después, donde además se comenta: "Una posición intransigente, y crítica, aunque equilibrada, frente a los problemas del cine y su vinculación con los medios culturales del país, es la adoptada por el grupo de intelectuales de *Cine al Día*. El tono polémico que se advierte en su editorial... garantiza, por parte de la revista, un espíritu de revisión y análisis frente a los problemas planteados en este terreno de la cultura".

Por otra parte, el conocido crítico cinematográfico Rodolfo Izaguirre, presente como colaborador en esta segunda edición, dedicó su columna de cine en *El Nacional* del 3 de enero a un recuento panorámico de las publicaciones cinematográficas en Venezuela, desde 1940 hasta, precisamente, la salida de nuestro primer número, a la cual se refiere como a una "excelente y rigurosa publicación". Después de reseñar ampliamente el material, emite su halagador juicio: "*Cine al Día* es hasta ahora la publicación más rigurosa y profesional que haya conocido la crítica cinematográfica desde los tiempos de *Cine Mundo*. Una publicación que hacía falta en nuestros medios culturales, ayunos como están de una buena orientación cinematográfica."

Cierta duda, que recibimos como amigable advertencia, como una especie de reto que gustosamente aceptamos, expresa A. V. en una nota de la sección "Mesa Redonda" de la revista *Imagen*, en su edición de fecha 15/30 de enero. Se refiere la nota a la proliferación en Venezuela de publicaciones de corta vida, llamando la atención sobre la responsabilidad que no sienten como lo deberían hacia lectores,

editores y comentaristas de prensa. "Por eso", dice A. V., "apenas reseñamos esta nueva publicación... Sólo destacamos el surgimiento de una revista que, sin lugar a dudas, viene a llenar una necesidad en el medio artístico venezolano...". También reseña con detalle el contenido, y señala: "*Cine al Día* intenta reflejar este momento de nuestra vida cultural cuando por fin parecemos tomar conciencia del valor de una industria cinematográfica estable. El editorial es claro a este respecto: los creadores de la joven revista examinan el panorama nacional, colocando, frente a la tradicional indiferencia del Estado venezolano, un conjunto de hechos positivos que permiten alentar esperanzas de un porvenir más sonriente". La evidente y justificable angustia de A. V., así como la exigencia de que nuestra iniciativa no se quede en un criterio provinciano, están expresadas al final de la nota: "*Cine al Día*, creemos, tiene ante sí varias responsabilidades. Debe ampliar su radio de influencia, mediante la reducción de su precio y su más vasta distribución. Debe alcanzar difusión continental, pues tiene suficiente calidad para aspirar a ella. Pero, fundamentalmente, quienes hacen *Cine al Día* tienen el deber, la obligación de no dejarla morir. Es ese nuestro sincero deseo."

La nota más reflexionada, más crítica que hemos podido ver sobre la salida de nuestro primer número es una que ha salido bajo la rúbrica "Al Margen" del *Papel Literario de El Nacional* (7 de enero) y firmada M. P. G. Se hace allí una interpretación de nuestra orientación sobre la base de un examen global del material publicado, con especial atención al contenido del editorial, comenzando por puntualizar el significado del nombre mismo de *Cine al Día*: "Dar o tener una información exacta", dice M. P. G., "no significa necesariamente estar al día. Estar al día es estar expuesto al sol de las ideas, que brilla por sobre las montañas de informaciones y el cúmulo de noticias". La necesidad de una revista "pensante" sobre el cine está enfocada no superficialmente: "No podemos dar por pensado una serie de problemas,

por el hecho de que exista una rica bibliografía cinematográfica... Es preciso empezar a pensar todo, pues sólo de ese ejercicio podrá surgir una conciencia cinematográfica nacional".

En cuanto a nuestro enfrentamiento con los problemas económico-legislativos del cine en Venezuela, M. P. G. subraya: "Já más se ha resuelto problema administrativo alguno donde no hay ideas... Ahora bien: pensar sobre cine no es hacer morisquetas ideológicas, sino meditar sobre la realidad". Que es lo que se intenta hacer, según M. G. P., en nuestra nota editorial, donde "se hace una radiografía del contexto histórico donde se inserta nuestro cine, sin ocultar los fenómenos que están detrás de los problemas, como el colonialismo cultural, término que aparece en la primera página de la revista y que implica una arriesgada toma de conciencia y presupone en los editores un ánimo valeroso de agarrar el toro por los cuernos, y no tomar el rábano por las hojas, que es lo que suele hacerse en Venezuela respecto al cine y muchos otros problemas culturales". El crítico apunta también a otro de nuestros intentos fundamentales: "Se seleccionan unas cuantas películas y se hace de ellas una crítica razonada, es decir, algo diametralmente opuesto a la simple reseña". Más que elogios, pues, M. P. G. nos dedica un análisis que tiene para nosotros un valor mucho mayor, y no deja de expresar su insatisfacción con respecto al aspecto de la revista: "Le sugerimos al equipo de *Cine al Día* que piense muy bien cada número, sobre todo desde el punto de vista gráfico. Una revista de cine puede traer perfectamente un hermoso despliegue gráfico, un homenaje a los ojos, como lo es el verdadero arte cinematográfico. Donde se habla con tanta precisión y autoridad sobre "cultura de masas" debe tenerse en cuenta que la masa no digiere fácilmente un largo ensayo sino se lo presentan más o menos iluminado".

El interés de la prensa, así como el favor del público, son para *Cine al Día* un estímulo más para luchar con ahínco por llevar adelante nuestra empresa consecuentemente.

LAS MEJORES RECAUDACIONES DE 1967

Las quince películas que obtuvieron mayor recaudación en Caracas, durante 1967, fueron las siguientes:

001. Su Excelencia (M. Delgado)	926.933,00
002. Grand Prix (J. Frankenheimer)	788.855,00
003. Los Profesionales (R. Brooks)	696.182,00
004. Un hombre y una mujer (C. Lelouch)	688.991,00
005. Doce del patíbulo (R. Aldrich)	560.340,00
006. La Biblia (J. Huston)	551.501,00
007. Sólo se vive dos veces (L. Gilbert)	521.390,00
008. Arrullo de Dios (A. Corona Blake)	447.667,00
009. Nacer o no nacer (A. Ford)	445.249,00
010. Casino Royale (J. Huston y otros)	434.767,00
011. Arde París (R. Clement)	390.031,00
012. El Reportero (R. Baledón)	377.547,00
013. Operación Salchicha (Pr. W. Disney)	357.568,00
014. Doctor Zhivago (D. Lean)	301.031,00
015. Una condesa de Hong Kong (Ch. Chaplin)	280.140,00
Algunas películas especialmente interesantes por diversos motivos, ocuparon los siguientes puestos:	
031. Blow-Up (M. Antonioni)	210.141,00
042. Y vivieron felices (F. Rosi)	165.414,00
075. La felicidad (A. Varda)	115.063,00
111. Julieta de los Espíritus (F. Fellini)	88.084,00
118. Cul-de-sac (R. Polanski)	82.921,00
135. La guerra ha terminado (A. Resnais)	69.507,00
136. Las estaciones de nuestro amor (F. Vancini)	67.900,00
140. Fahrenheit 451 (F. Truffaut)	67.084,00
251. Fuego de Verano (T. Richardson)	42.827,00

INEMATECA NACIONAL

SALA DE PROYECCIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES



PROGRAMA DE FEBRERO

Jueves 1 **Serie Negra: LA SOGA** (Rope), de Alfred Hitchcock. 1948.
Viernes 2 **Homenaje a Monica Vitti: MODESTY BLAISE**, de Joseph Losey. 1966.
Sábado 3 y Domingo 4 **Serie Negra: LA LUZ QUE AGONIZA** (Gaslight), de George Cukor. 1944.
Martes 6 **Historia del Cine: LA DAMA DE LAS CAMELIAS** (Camille), de George Cukor. 1936.
Miércoles 7 **Serie Negra: LA BURLA DEL DIABLO** (Beat the devil), de John Huston. 1954.
Jueves 8 **Estreno Exclusivo: JOVENES AFRODITAS** (Mikres Afrodites), de Nikos Koundouros. 1962.
Viernes 9 **Homenaje a Roman Polanski: CUCHILLO EN EL AGUA** (Nozw wodzie), 1962.
Sábado 10 y Domingo 11 **Serie Negra: EL BESO DE LA MUERTE** (Kiss of death), de Henry Hathaway. 1947.
Martes 13 **Historia del Cine: TRES LANCEROS DE BENGALA** (Lives of a Bengal Lancer), de Henry Hathaway. 1935.
Miércoles 14 y Jueves 15 **Serie Negra: ENCRUCIJADA DE ODIO** (Crossfire), de Edward Dmytryk. 1947.
Viernes 16 **Homenaje a Claude Autant-Lara: NO MATARAS** (Tu ne tueras point), 1961-3.
Sábado 17 y Domingo 18 **Serie Negra: LA CIUDAD DESNUDA** (The naked city), de Jules Dassin. 1948.
Martes 20 **Historia del Cine: LA VIUDA ALEGRE** (The merry widow), de Ernst Lubitsch. 1934.
Miércoles 21 y Jueves 22 **Serie Negra: EL RELOJ ASESINO** (The big clock), de John Farrow. 1947.
Viernes 23 **Homenaje a Machiko Kyo: UGETSU MONOGATARI** (Cuentos de la luna pálida después de la lluvia), de Kenji Mizoguchi. 1953.
Sábado 24, Domingo 25 y Martes 27: **Cerrado**.
Miércoles 28 **Serie Negra: PACTO SINIESTRO** (Strangers on a train), de Alfred Hitchcock. 1951.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES / CARACAS



Librería Cruz del Sur

Libros y revistas de cine: Sight and Sound - Films and Filming - Positif - Midi-Minuit Fantastique - Cine Ideal
Tiempo de Cine - Bianco e Nero - Cinema Nuovo.

CENTRO COMERCIAL DEL ESTE
CALLE EL COLEGIO
APART. 10223 - SABANA GRANDE
TELEFONO 71-59-37 - CARACAS

El linotipo de esta Revista ha sido hecho en

LINOTIPO VIDAL, C. A.

Puente Anauro a Puente República, 14 - Teléfono 54.78.89.

internacional

CONGRESO LATINOAMERICANO DE FEDERACIONES DE CINE CLUBS

Durante los días 8, 10 y 11 de enero de 1968, se reunió en la ciudad de Panamá el VI Congreso Latinoamericano de Federaciones de Cine Clubs, con la participación de delegados de Argentina, Colombia, Venezuela, Panamá y de observadores en representación de México, Uruguay, Estados Unidos y de la Federación Internacional de Cine Clubs con sede en París.

El temario a debatirse contenía los puntos siguientes:

1. Análisis del funcionamiento de los Cines Clubs en América Latina.

2. Necesidad de una legislación cinematográfica en los países de América.
3. Bases para un programa de colaboración entre Federaciones de Cine Clubs de América Latina.

En su plenaria final, el Congreso aprobó encomendar a los delegados de Panamá, Colombia y Venezuela la realización de algunos estudios sobre las disponibilidades de materiales de intercambio y la eficacia de los canales disponibles para su distribución. Los renglones específicos de análisis serán:

1. Intercambio de materiales filmicos producidos en los diferentes países de América Latina.

- II Utilización de los programas internacionales de préstamo de películas.
- III Importación y distribución directa de producciones comerciales.
- IV Intercambio de materiales informativos.

VIOLENCIA Y RENOVACION

Bonnie and Clyde es el título de uno de los films de mayor impacto aparecidos en los últimos tiempos en los Estados Unidos. Ha merecido una portada y un extenso artículo del Time sobre el "nuevo cine" americano. La película bate ya todos los records de entrada en Inglaterra y, además de Time, también Cahiers du Cinéma le consagra diez pá-

ginas de su último número. Nace ya la moda: una canción cantada por Brigitte Bardot, un escándalo entre Faye Dunaway, novel hembra del cine yanki, y el productor Preminger, con posible recurso a los tribunales, y finalmente la boina, los cabellos lisos, faldas a la moda de los años treinta, etc.... Como Bond, nace quizás un nuevo mito firmemente apostado en la violencia.

La violencia, principal deporte del film, surge de una historia verídica: Clyde Barrow y Bonnie Parker, una pareja joven, desventurada, compuesta por un ladrón de autos y una sensual damisela, ambos asesinos típicos de la gran "depresión" americana, que recorren Texas asaltando, matan-

do a diecinueve personas y terminando atravesados por 94 balas de ametralladora en su Ford DeLuxe 1934.

Bonnie y Clyde han sido motivo para intentos previos: *You only live once* de Fritz Lang (1937), donde la historia fue sólo la inspiración de ese film con Henry Fonda y Sylvia Sydney. En 1958 *The Bonnie Parker story* con Dorothy Provine. Pero en la presente versión los autores del guión, Robert Benton y David Newman, realizan algo muy diferente: pensar durante cuatro años en el argumento, seducidos por su potencial cinematográfico, e inspirarse fundamentalmente en los films de Truffaut *Jules et Jim* (Una mujer para dos) y *Disparen al pianista*. Yuxtaposición de comedia dulce y amarga tragedia que caracteriza la obra de Truffaut, así define el *Time* la obra de los guionistas. Una de las escenas más eróticas en la historia del cine tiene lugar cuando Bonnie "viola" alegremente a un sheriff prisionero, en la parte trasera del automóvil manejado por Clyde, y luego lo lanza fuera del vehículo en marcha. Evidentemente, Warren Beatty, quien conoció al director Arthur Penn a través de *Mickey One* (Yo soy así), hizo un buen negocio al comprar la historia en 75.000 dólares. Su hermana Shirley MacLaine debía ser Bonnie, pero habiendo decidido Beatty representar en definitiva a Clyde, Shirley fue sustituida por Faye Dunaway, venida del Lincoln Center de Elia Kazan y elegida entre cien aspirantes al rol. Con antecedentes ilustres en el cine de violencia, como *Scarface* (Hawks, 1932), *Psycho* de Hitchcock, y recientemente *La masacre de Chicago* y *A quemarropa*, Bonnie and Clyde viene a ratificar un renacimiento del cine americano de Hollywood, remozado por las experiencias de la televisión, liberado de los excesos de la censura y la "auto-censura", atenuado por el cine nuevo de Italia, Checoslovaquia, Francia, Polonia, Japón, Inglaterra, etc., y dispuesto, por fin, a "arriesgar" en directores jóvenes, en actores poco conocidos y en historias fuertes. Lo menos que puede decirse es que la renovación siempre es buena, aunque sea de estilo...

HOLLYWOOD ABRE LAS PUERTAS

La ofensiva de Hollywood va dirigida al aprovechamiento comercial de los valores del cine europeo y en general del cine considerado "de autor" o "de vanguardia". Varios factores han influido en el cambio de actitud de Hollywood: éxito comercial de films como *Un hombre y una mujer*, o de directores como Polanski en Inglaterra y Francia, las nuevas técnicas ligeras del cine para televisión, etc. En fin de cuentas, que Hollywood ha contratado a Lelouch y a Polanski e intenta hacer lo propio con Jan Kadar; hasta Antonioni se ha dignado aceptar trabajo para el "nuevo Hollywood". Directores jóvenes de la TV americana penetran por la puerta grande: Marc Rydell (del serial *I spy*) realiza *El zorro* (The fox) sobre una historia de D. H. Lawrence y que se inicia con una escena ilustrando el beso de dos lesbianas (en Hollywood!); Francis F. Coppola y Jerry Schatz-

berg, entre muchos otros, han realizado también sus primeros films, para la Warner. Por otra parte, las nuevas técnicas invaden el cine americano (multipantalla, cine circular de 360°, tres dimensiones, etc.), como los nuevos estilos y sobre todo una nueva "moralidad" en los temas de sexo y de violencia.

TATI EL ANTI-GAGS

Se estrenó recientemente en París la última película de Jacques Tati (autor de *Jour de fete*, *Las vacaciones de M. Hulot* y *Mitio*), particular renovador francés del cine cómico, solitario hacedor de comedias como Chaplin y Keaton, con un toque muy francés de poesía de arrabal, a la manera de los viejos films de René Clair. El film se llama *Playtime*. Título cargado de significado: cosificación, maquinismo, americanización de la vida moderna francesa; con una ironía tan sutil que es casi plenitud de "antigags". Tati muestra, a través de imágenes casi imperceptibles en acciones paralelas, la síntesis de su concepto de la vida actual. La banda sonora resulta muy interesante, sobre la vía, trazada por sus obras precedentes, del ruido, del gruñido y los sonidos industriales, la frase imperceptible, etc. También ha señalado la crítica la combinación en una misma imagen de la fotografía en blanco y negro y a colores. Según parece, se hace necesario ver este film más de una vez para apreciar la yuxtaposición de ideas y acciones, para abarcarlo en su totalidad. Esperemos su distribución en Caracas.

FIN DE SEMANA CON GODARD

"El Godard trimestral": así llaman en Francia cada nuevo film de este realizador. He aquí que, después de *La chinoise* (La china), acaba de aparecer *Le week-end*. La misma observación sobre la temática que la relativa al film de Tati, pero desde luego con el ansia desordenada de Godard por sintetizar un universo político —a veces muy poco claro— con un equipaje cultural de referencias. Esta vez Godard apunta a la sociedad de consumo, a la "civilization des loisirs", como señala Jean Louis Bory en el *Nouvel Observateur*; el mismo crítico define a Godard como el "entomólogo de una generación perdida entre dos formas de civilización: una forma salida de la revolución, la otra nacida del consumo". Dicha crítica se titula: *Un poeta en cólera...*

PASOLINI Y VISCONTI PUESTOS EN DUDA

Edipo Rey, el film de Pasolini que ha sido proyectado en Europa con éxito desigual, trata de la aprehensión, a través de la experiencia individual, de los mitos enseñados en la escuela, y de la conversión del mito en una clave autobiográfica. Decadente, según ciertos críticos italianos, por la penetración de un estilo desequilibrado en la obra de este cineasta.

En cuanto a *El extranjero*, la obra de Camus puesta en imágenes por Visconti, se ha acusado a este último de infidelidad ideo-

lógica para con el fallecido escritor francés.

LOS CAIFANES

Un guión de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, *Los Caifanes*, ha obtenido el premio que la Dirección General de Cinematografía mexicana ofrece en colaboración con el Banco Nacional Cinematográfico y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas para los mejores argumentos y guiones. El premio en cuestión consistía en realidad en una compra a precio bastante escuálido, y el resultado del Concurso demostró los intereses que mueven a la "industria" cinematográfica mexicana: ninguno de los 14 guiones premiados fue aceptado por las productoras. Pero *Mariana* —uno de ellos— se convirtió en film por obra de uno de sus autores, y lo mismo sucedió con *Los Caifanes*, a través de una compañía formada especialmente con la dirección de Ibáñez y con la colaboración de un sindicato paralelo al oficialista (STPC) que se denomina STIC y que se limita a la producción de cortometrajes, pero que a través de los films de "episodios" o "sketches" ha encontrado la manera de penetrar la rígida estructura patronal-sindical de la cinematografía mexicana. Parece que el film ha sido un éxito a pesar de un cierto gusto del director por los efectos visuales, crítica esta última, quizás injustificada, de la prensa mexicana. La película fue proyectada en un "Festival del Cine Mexicano" realizado en el cine Ranelagh de París en el mes de octubre del año pasado, junto con algunos de los films que vimos en Caracas recientemente (En este pueblo no hay ladrones, *Viento negro* y *Tarahumara*). Saludemos el nacimiento de nuevos ímpetus independientes en el cine mexicano.

LA PEQUEÑA PANTALLA CRECE

En una demostración pública efectuada el pasado mes de noviembre en París, la compañía "Électronique Marcel Dessault", presentó el *Télémeéscope*, proyector de televisión para pantalla cinematográfica (de 15 m² y de 30 m²) que permitirá la transmisión televisiva a las salas de cine. La demostración debía preceder la primera transmisión comercial de este tipo, a efectuarse el 6 de febrero en ocasión de los Juegos Olímpicos de Grenoble. De tener éxito este nuevo medio de comunicación colectivo, aparecerán seguramente una serie de salas especializadas, dando lugar a una variación en el campo de la explotación cinematográfica.

LELOUCH BAJO EL FUEGO DE LAS IZQUIERDAS

Además de recibir duros ataques de parte de numerosos sectores de la crítica especializada internacional, *Vivir por vivir* sufrió el embate de las masas. En ocasión de su reciente presentación en la ciudad de Estocolmo, "jóvenes de extrema izquierda" manifestaron en contra de la película, injuriando directamente al director Claude Lelouch y a su intérprete Yves Montand, quienes habían viajado para asistir al estreno. Montand, conocido Hom-

bre de izquierda, debe haber padecido particularmente ante el incidente y es posible que esto lo lleve a ser más exigente en el futuro, antes de acordar su colaboración.

BREVISIMAS

El 30 de noviembre y el 26 de diciembre de 1967 han sido las fechas finales de aparición de los dos últimos noticieros cinematográficos norteamericanos: respectivamente, el *Hearst Metrotone's News of the Day* y el *Universal Newsreel*. Razones de su eliminación: la noticia televisiva instantánea y la consideración que el cortometraje ha dejado de ser un elemento indispensable de los programas.

No es verdad que *Bella de Día* ha sido la última película de Luis Buñuel. Al parecer, el enérgico director español no ha resistido la tentación y a comienzos de la primavera, en Francia, iniciará la filmación de *La voie lactée*.

José María García Escudero ya no es Director General del Cine y del Teatro de España, por haber sido eliminado el cargo a causa de la política de austeridad determinada por la devaluación de la peseta, a consecuencia de la devaluación de la libra.

Han sido fijadas las fechas de los dos festivales de cortometrajes de Cracovia, sobre el tema común *Nuestro Siglo XX: el VIII Festival Nacional del 1º al 4 de junio*, el *V Festival Internacional del 4 al 9 del mismo mes*. Para informaciones, escribir al Festival International de Films de Court-métrage, 6/8 Mazowiecka Street, Varsovia, Polonia.

Las salas cinematográficas especializadas ya no son dominio exclusivo de los "cinémas d'essai" y los cine-clubs. La explotación comercial ha penetrado ese campo, primero con el género erótico-pornográfico, en varios países, y ahora, en París, dedicando una sala al cine de aventura, basada en estrenos y reestrenos del género, que de esa manera ha logrado una triplicación de su entrada mensual.

La Memoria Anual del *Board of Trade* de Gran Bretaña suministra el dato que en 1966 la participación del capital norteamericano en la producción nacional ha alcanzado el 75% (70 películas), pronostica el cálculo de que para 1967 y 1968 ese porcentaje habrá subido al 90% y reitera su bienvenida a esa penetración casi total, "sin la cual en efecto casi no habría industria cinematográfica aquí".

Se dice que el partido nazi N.P.D. de Alemania Occidental está preparando una película sobre el cuerpo de los S.S., a rodarse en breve en España.

AGRADECIMIENTOS

Agadecemos a las siguientes distribuidoras por habernos permitido la reproducción de fotografías: Columbia, Difa-M. G. M., Pelimex-Artistas Unidos, Rank-Universal, Venefilms.

ACTIVIDADES DE DESARROLLO COMUNAL EN LAS URBANIZACIONES DEL BANCO OBRERO



B.O.



Además de la construcción masiva de viviendas destinadas a solucionar el problema habitacional de gran número de familias en todo el país el Banco Obrero adelanta programas de desarrollo comunal en todas sus urbanizaciones, proporcionando a sus adjudicatarios los medios para realizar actividades de tipo cultural y social, de gran valor para el desarrollo de sus aptitudes individuales y de una vida en común más plena.

En tal sentido el Instituto prevé dentro de sus grandes conjuntos residenciales, edificaciones para actividades comunales, cines, y centros sociales y deportivos.

Entre estas actividades el teatro ocupa un papel importante. Desde 1960 a hoy numerosos grupos se han formado en las urbanizaciones del Instituto, entre los cuales pueden señalarse entre los más antiguos el Grupo Teatral "Carpa" del "23 de Enero", el Grupo "Sierra Maestra", de esta misma urbanización, y los grupos infantiles y de adultos del Teatro "La Cañada".

* Servicio de Distribución de Publicaciones

* UNIVERSIDAD CENTRAL *
* DE VENEZUELA *

	Bs.
Acosta Saignes, Miguel: Estudios de Etnología antigua de Venezuela , 216 págs. 16 x 22 cm.	15,00
Adcock, Frank Ezra: Las ideas y la práctica política en Roma , 168 págs. 11 x 19 cm.	6,00
Arcila Farías, Eduardo: El Régimen de la Encomienda en Venezuela , 380 págs. 16 x 22 cm.	17,00
Benko, François: La Revolución Industrial en el mundo , 182 págs. 16 x 23 cm.	9,00
Botero, Giovanni: La razón de Estado y otros escritos , 245 págs. 16 x 23 cm.	12,00
Brito Figueroa, Federico: Historia económica y social de Venezuela , 681 págs. 16 x 23 cm.	40,00
Carbonell, Diego: Psicopatología de Bolívar , 457 págs. 16 x 23 cm.	30,00
Carrera Damas, Germán: Historiografía marxista venezolana y otros temas , 160 págs. 16 x 22 cm.	12,00
Córdova, Armando y Silva Michelena, Héctor: Aspectos teóricos del subdesarrollo , 274 págs. 15 x 22 cm.	16,00
Cuenca, Humberto: La Universidad Colonial , 144 págs. 11 x 16 cm.	6,00
Egidi Belli, Raniero: Teoría y Política monetarias , 495 págs. 16 x 23 cm.	20,00
Hill, George W.: El Estado Sucre. Sus recursos humanos , 250 págs. 16 x 22 cm.	12,00
Kaufmann, William W.: La política británica y la independencia de América Latina (1804-1828) , 246 págs. 15 x 20 cm.	11,00

	Bs.
Losada Aldana, Ramón: Dialéctica del subdesarrollo , 232 págs. 15 x 22 cm.	12,00
Maza Zavala, D. F.: Análisis macroeconómico , 586 págs. 16 x 23 cm.	34,00
Medina Franco, Ramón: Sociología e Historia (Estudios críticos) , 51 págs. 16 x 23 cm.	3,00
Morazzani de Pérez Enciso, Gisela: La Intendencia en España y en América , 596 págs. 16 x 23 cm.	30,00
Mieres, Antonio: Tres autores en la historia de Baralt , 177 págs. 16 x 23 cm.	9,00
Mujica, Héctor: El Imperio de la noticia , 256 págs. 11 x 16 cm.	9,00
Pasquali, Antonio: Comunicación y cultura de masas , 309 págs. 15 x 20 cm.	18,00
Pérez Alfonzo, Juan Pablo: La dinámica del petróleo en el progreso de Venezuela , 274 págs. 16 x 23 cm.	15,00
Pesenti, Antonio: Lecciones de Economía Política , 418 págs. 15 x 20 cm.	20,00
Quintero, Rodolfo: El hombre y la guerra , 193 págs. 11 x 16 cm.	9,00
Romano Ruggiero: Cuestiones de Historia Económica latinoamericana , 69 págs. 14 x 21 cm.	4,00
Toro, Fermín: Los mártires , 103 págs. 16 x 22 cm.	7,00
Universidad Central de Venezuela: Estudio de Caracas, Vol. II (dos tomos) , 1.110 págs. 16 x 22 cm.	50,00
Universidad Central de Venezuela: Materiales para el estudio de la cuestión agraria en Venezuela (1800-1830) , Vol. I 629 págs. 21 x 27 cm.	40,00

economía
sociología *** **historia**

Edificio BIBLIOTECA ●
Ciudad Universitaria - Caracas