

**caracas
diciembre
1968
n. 6**

cine al día



El desafío
del
nuevo cine.
El Tercer
Cine:
Realidad,
forma y
comunica-
ción.

Entrevistas
con
Guido
Aristarco y
Marcel Martin.
Films

y
personajes
de la
Muestra de Mérida.

Crítica de cine.

Información nacional e internacional.

EDICION DEDICADA AL NUEVO CINE LATINOAMERICANO.

Precio del ejemplar Bs. 2,50

cine al día

EL DESAFIO

diciembre
1968 n. 6

Redacción: Alfredo Roffé (Dirección),
Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Ro-
dolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu,
Carlos Rebolledo, Luis Armando Ro-
che, Miguel San Andrés.

SUMARIO

El desafío del nuevo cine: Editorial	2
El Tercer Cine: Mérida: Realidad, forma y comunicación.	
I. Testimonio de la realidad y compro- miso ideológico: Oswaldo Capriles	4
II. Problemas de la elaboración: Alfredo Roffé	10
III. Aspectos de la circulación y exhibi- ción: Rodolfo Izaguirre	16
Los films de Mérida: fichas críticas	5 a 27
Mirarse en un espejo o verse por dentro: Entrevista con Guido Aristarco	18
Los problemas de ustedes son los nuestros: Entrevista con Marcel Martín	24
Cine argumental de Mérida: A. Marrosu	29
Índice biográfico	31
Notas Críticas: Break up (M. Ferreri); El estrangulador de Boston (R. Fleischer); El investigador (G. Douglas); Benjamin (M. Deville); Los bandoleros (A. V. Mc- Laglen); Las boinas verdes (J. Wayne, R. Kellogg); La pasión de un hombre jo- ven (C. Donner); Petulia (R. Lester); Sociedad para el crimen (N. Jewison); La hora del lobo (I. Bergman); Amame mátame (F. Maselli); La fiesta inolvida- ble (B. Edwards); China se acerca (M. Bellocchio); Barbarella (R. Vadim) . . .	34
Intomación Nacional	44
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 50.446, 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.

Cine al día es distribuida por Mensa-Press, Ca-
racas, teléfono 71.45.09.

La Hora de los Hornos, de F. Solanas



Entre el 21 y el 30 de Septiembre de 1968 se celebró en Mérida, organizada por la Universidad de Los Andes, la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano. Durante 10 días se proyectaron más de 60 films, cortos y largometrajes, documentales y películas de ficción; se efectuaron foros públicos con la participación de más de treinta cineastas venidos de todas partes de Latinoamérica y un público, numeroso, eminentemente estudiantil, que se apasionó desde un primer momento con la Muestra; se celebraron mesas redondas entre los cineastas; y en fin se establecieron numerosos contactos personales. Todo este cúmulo de actividades, además de la rica experiencia que significó para quienes tuvieron oportunidad de participar en ella, condujo a una constatación clara de que el cine latinoamericano está en plena fermentación y de que existe ya, concretada en obras, una producción que representa, cualitativa y cuantitativamente, un hecho nuevo en la producción cinematográfica latinoamericana, con un alcance que necesariamente tendrá a breve plazo importantes repercusiones en la situación cultural de estos países.

Este hecho ha recibido ya un nombre: "cinema novo", "cine nuevo". El significado es, en términos muy generales, cine comprometido con la realidad nacional, cine que rechaza todas las fórmulas de la evasión, la deformación, la indiferencia y la ignorancia, para enfrentarse con la problemática de los procesos sociológicos, políticos, económicos y culturales por los que atraviesa cada país, con sus particulares características y situaciones, y crear obras que en el dominio de la ficción o del documental rezuman realismo, del testimonio no muy simple al análisis en profundidad, al instrumento de agitación. Un cine que nace en condiciones de producción imposibles y que sólo a gracias de la infinita pasión de sus autores, como un acto de fe. Un acto de fe que no sólo tiene que vencer las dificultades materiales de la realización, sino que además tiene que luchar con las exigencias de la interpretación y comprensión de nuevos contenidos y de la elaboración formal de esos nuevos contenidos. Un cine que después de realizado crea y se encuentra con otro obstáculo a

DEL NUEVO CINE

vencer: el de encontrar canales de circulación y exhibición adecuados para que los films sean vistos y cumplan, realmente, con sus objetivos

Sin embargo el panorama no es todo claridad, brillo, optimismo. Dentro de una coincidencia de intenciones y objetivos hay multiplicidad de enfoques y en no pocos casos confusión y error; dentro de una vasta gama de experiencias, éxitos notables y fracasos ejemplificadores; dentro de una amplia producción obras notables y obras menores y hasta obras equivocadas. Pero en todo caso se trata de un ensayo vivísimo, que en sus variantes y transformaciones se abre hacia vastas perspectivas y ha dado ya importantes aportes al desarrollo y al acervo de nuestros pueblos.

En Mérida todos estos puntos fueron ampliamente discutidos. En consideración de la importancia del fenómeno y del casi absoluto desconocimiento que existe sobre él, la redacción ha considerado conveniente dedicarle este número. La variedad y la interacción de los temas, acrecentadas por las características peculiares que asume en cada país y en cada realizador, hacen extremadamente dificultoso el tratamiento y la presentación de los materiales disponibles: los films mismos, los textos integrales de los foros, de las mesas redondas, de entrevistas y discusiones prácticamente con cada uno de los cineastas participantes.

Finalmente, el esquema adoptado, y que se aplica más adelante, fue el de estructurar el material alrededor de tres grandes temas: (I) la actitud y el pensamiento del cineasta ante la realidad nacional, o sea el grado del compromiso y la responsabilidad del cineasta ante esa realidad y cómo intenta responder con sus obras a ese compromiso y esa responsabilidad sentidas; (II) los problemas de la elaboración de las obras, incluyendo allí los métodos de aproximación a la realidad, las consideraciones sobre la relación contenido-forma, la cuestión del lenguaje; y (III) las peripecias de las obras terminadas, los procedimientos de circulación y exhibición. Alrededor de cada tema se intentó organizar un montaje, ensamblar las declaraciones de los cineastas y críticos,

las intervenciones del público y los comentarios propios de la redacción de "Cine al Día".

Desafortunadamente, por razones de espacio, sólo se ha podido citar muy parcialmente algunos de los textos de las mesas redondas, de los foros, de las entrevistas. De ser posible "Cine al Día" intentará la publicación en forma de libro de todos estos materiales. En caso contrario incluirá en sus próximas entregas una selección de los más interesantes.



Revolución, de Jorge Sanjinés.



Now, de Santiago Alvarez.



Mayoría absoluta, de León Hirszman.

Me gustan los estudiantes, de Mario Handler



El Jurado de la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano, realizada en Mérida, compuesto por las siguientes personalidades: Guido Aristarco, crítico italiano, Rodolfo Izaguirre, crítico venezolano y director de la Cinemateca Nacional, José Agustín Mahieu, crítico argentino, Marcel Martin, crítico francés, y José Wainer, crítico uruguayo, asignó los siguientes premios:

— Premio Rectorado de la Universidad de Los Andes, al conjunto de la obra de Jorge Sanjinés, boliviano.
— Premio Universidades Nacionales, al conjunto de la obra de Santiago Alvarez, cubano.
— Premio Cinemateca Nacional, La hora de los hornos, de Fernando Ezequiel Solanas, argentino.

Los premios, que inicialmente debían tener un valor material y moral decreciente, fueron nivelados para eliminar toda idea de jerarquía, ajena al carácter de la Muestra. Se acordaron además las siguientes Menciones especiales:

— a Brasil, por la mejor selección de películas presentadas, con especial referencia a *Mayoría absoluta* de León Hirszman;
— a Mario Handler (Uruguay) por *Elecciones* y *Me gustan los estudiantes*;
— a Gerardo Vallejo (Argentina) por *Ollas populares*;
— a *Testimonio de una agresión* (ánimo mexicano);
— a Eliseo Subiela (Argentina) por *Sobre todas estas estrellas*.

Este número se ha publicado con una colaboración especial de la Universidad de los Andes.

MÉRIDA: Realidad, Forma y Comunicación



La hora de los hornos, de Fernando Solanas.

EL TERCER CINE

Acaso valga la pena hacer aquí una observación, aparentemente marginal, sobre el término que sirve de título a nuestra sección, y que volvimos a encontrar en Mérida, en boca del cineasta argentino Fernando Solanas, para designar el cine de combate por la liberación nacional. Esta coincidencia, creemos, no es tanto exterior como dictada por la necesidad de dar un nombre nuevo a un fenómeno nuevo. "Provocar información —escriben Solanas y Getino en la presentación de *La hora de los hornos*—, desatar testimonios que hagan al descubrimiento de nuestra realidad, asume objetivamente en Latinoamérica una importancia revolucionaria". En esta afirmación se encuentra la coincidencia más profunda, más allá del término, por la cual el cine latinoamericano verdaderamente válido, el que nos ocupa y ocupa a los cineastas conscientes de nuestros países, no puede ser sino el que busca la revelación de la realidad, el que en grados y formas diferentes combate por la liberación de una dependencia que penetra todos los campos de la vida latinoamericana.

Y, como lo verán los lectores al examinar nuestra reseña del evento merideño, esta lucha por el tercer cine, por la búsqueda de una tercera realidad, es la que conducen todos los movimientos del nuevo cine latinoamericano.

I. TESTIMONIO DE LA REALIDAD Y COMPROMISO IDEOLÓGICO

OSWALDO CAPRILES

I. El compromiso con la realidad

A partir de *Encuentro de Mérida*, la crítica de cine en América Latina se ha puesto en movimiento al igual que los jóvenes realizadores. Pero para la crítica, conforme a su intrínseca necesidad de análisis, los problemas suscitados, las interrogantes varias y las metas por desentrañar, han dejado un vasto campo para las especulaciones —fructíferas o nó, según la intención del estudio sea extraer de la experiencia observada las consecuencias más racionales, o simplemente se trate de acogerse a la eterna observación superficial con visos de pura valoración estética— y han creado sobre todo una inquietud de la cual no se libran estas notas.

La crítica, en su contacto con el nuevo cine latinoamericano no puede olvidar que se enfrenta con un fenómeno naciente. Con un cine nuevo. Nuevo en los medios de que se vale el realizador, nuevo en cuanto a las

técnicas de trabajo, nuevo en cuanto a la actitud de los jóvenes cineastas, nuevo en relación con el sistema imperante hasta ahora en la producción cinematográfica de América Latina. Ese enfrentamiento debe ser pues, muy cuidadoso. Y ese tratamiento de "cuidado" en todo caso, no debe inclinarse a la indolencia, a la benevolencia indistinta, como tampoco al dogmatismo ideológico, o a la formalización de un "sistema" apriorístico de juicios y un señalamiento prematuro de caminos.

Se trata de analizar el fenómeno del nuevo cine que se ha visto en Mérida. Analizar con la mayor hondura, en sentido vertical lo más profundamente posible, esto es, los diversos niveles de interpretación del fenómeno, y en sentido horizontal, ampliando al máximo las posibilidades y caracteres de cada uno de esos niveles. No nos corresponde señalar metas precisas, nos corresponde sólo

indagar sobre los hechos, analizar sus causas y su desarrollo tanto estético como substancial, hacer un poco la historia de este acontecimiento que es el cine documental en Latinoamérica, pero a la manera como la moderna historia pretende una interpretación de los fenómenos: "mostrar cómo la necesidad se abre camino a través de la legión de casualidades". Hacer un recuento crítico del material cinematográfico exhibido en Mérida, es también analizar las opiniones emitidas por cineastas y críticos, es comparar y clasificar tendencias expresivas, diversidades de enfoque o de análisis de la realidad, y es, sobre todo, aunque se trate del objetivo más difícil, tomar en cuenta esa materia social que es elemento primigenio del cine documental. Porque no podemos olvidar que se ha realizado una Muestra de Cine Documental. Y no es casualidad que haya sido así; no es coincidencia que la mayoría del nuevo cine latinoamericano sea o pretenda ser "Cine documental".

Documento es un objeto material que testimonia de una cierta realidad. Documento es concepto que conduce inmediatamente al futuro, mediato o inmediato. El documento pretende mostrar una realidad aunque ella desaparezca, es decir, mostrarla (aunque sea después de desaparecida), en su momento más vivido y significativo. Pero no es sólo eso: Se guarda un documento, se coleccionan documentos para **probar algo, para dar fe** de una situación o de un hecho. Precisamente porque esos hechos o situaciones están **vigentes** y se les quiere denunciar, se les quiere hacer verdaderamente visibles, exponer a la luz pública. Y aún se puede ir más allá: Cuando se quiere caracterizar una realidad que ya se ha analizado, que se juzga, entonces el documento se hace recopilación de hechos realmente indiscutibles, hechos que **prueban la teoría**, y entonces se acude a la selección basada en criterios predeterminados y que se pretende patentizar: con ellos se pretende convencer. Y del convencimiento a la acción: Puede asumirse un análisis comprometido de la realidad, un señalamiento claro y evidente de los males y sus causas, y quedarse allí, o se puede señalar un camino, indicar la salida, azuzar la razón o la pasión, según el caso, para obtener un resultado. Como también es posible acudir sólo a la acción directa y violenta del sentimiento, a la puesta en marcha de la agitación, apoyándose en la emulación, la imitación, el entusiasmo colectivo, el ejemplo. Y esto último es interesante, porque toda la gama de la "documentación" es susceptible de un tratamiento racionalista, o bien puramente emocional, o bien mixto; y puede darse por otra parte, dentro de la expresión una distinción entre una expresión "efectiva" y una "inefectiva" según la fór-

mula compleja de expresión que se haya adoptado. Por ejemplo, un film se propone hacer tomar conciencia del neocolonialismo y ofrecer una solución a tal problema; pero nos ofrece una serie de estadísticas, gráficos y dibujos animados para obtener su fin, acompañados de un comentario técnico sobre la necesidad de tal solución. Un film así podría ser efectivo para convencer científicos o estudiantes especializados, quizás podría ser útil a niveles mucho más populares, pero no sería probablemente un film de "acción política"; difícilmente podría **convencer**, en el sentido sentido político de la palabra.

Dejando fuera el problema del lenguaje, de por sí bastante interesante y difícil— podemos constatar que generalmente es la intención del realizador, lo que se quiere lograr como expresión concreta para un público (que puede estar o no bien determinado), lo que va a determinar en gran parte el tratamiento de la realidad, el modo de acercamiento al material que será convertido en "documento". O sea que existe una relación entre la actitud del cineasta y el tipo de "documentación" que él nos ofrecerá de la realidad sobre la cual trabaja. No se puede, sin embargo, señalar esta influencia como determinante única en el resultado. Dos personas con ideologías análogas, con puntos de vista parecidos sobre la realidad, sobre lo que debe denunciarse, sobre lo que debe hacerse, pueden realizar obras absolutamente diferentes, aun sin tomar en cuenta el problema en sí del lenguaje. No se trata solamente de que por ejemplo, uno se exprese como antropólogo y otro se exprese como poeta: se trata más bien, de que cada uno estructurará probablemente una obra en base a elementos diferentes y utilizará una dosis diferente de esos elementos significantes. Naturalmente, la obra de arte no deja de ser siempre una expresión individual, o al menos, una expresión "característica" de algo, de alguien, o de muchos. Pero lo que se trata de distinguir aquí no es eso solamente: Sino que las diferencias de tratamiento no pueden reducirse solamente a diferencia de expresión.

En materia documental, la efectividad, producto de la verdad arrebatada a los hechos y de la belleza obtenida en la expresión de esos hechos, viene a ser la exigencia fundamental. La efectividad viene a ser en gran parte una relación del resultado con lo que el cineasta se ha propuesto en su obra, pero no es solamente eso; es fundamentalmente la **imposición** a un público lo más numeroso posible, de una convicción, de un documento, de una prueba, de un llamado a la acción. Por eso la efectividad va más allá del cineasta, alcanza una valoración objetiva de la obra, como obra "**documental**", capaz de crear una situación nueva con su

LOS FILMS DE MERIDA

A NUEVE AÑOS

A nueve años es un reportaje de promoción para la Universidad San Cristóbal de Huamanga. En un tono neutral y extremadamente poco imaginativo muestra, secuencia tras secuencia, las diversas actividades académicas y los servicios de extensión universitaria para la comunidad. En realidad es un film que no entra dentro de las bases de la Muestra y su proyección en el Auditorium de la Facultad de Medicina provocó tremendo escándalo de protesta contra el film, obligando a la suspensión de la proyección apenas a unos diez minutos de iniciada.

A NUEVE AÑOS. Perú, 1968. Dir.: Luis Figueroa. Prod.: Universidad de Huamanga. Fot.: L. Figueroa. Guión.: Efraín Morote. Mont.: L. Figueroa, Oscar Esparza. Mús.: electrónica y folklórica. Com.: Efraín Morote. 16 mm., color, 30'.



ARRABIO

"El film procura un acercamiento a la realidad sórdida en que trabaja un grupo de hombres, en el marco de una fundición de acero, construida en 1890, en la que se trabaja en condiciones muy precarias y de super-explotación". Exceptuando unos pocos momentos de exploración de la reacción que expresan los rostros de los obreros, el resto se limita a mostrar el trabajo de la fundición.

ARRABIO. Argentina, 1967. Dir.: Dario Cárdenas. Prod.: Lucas Fidalgo. Fot.: Ricardo Sanguinetti. Guión.: Cárdenas, Sanguinetti, Fidalgo. Mont.: Cárdenas, Mario Rodríguez. 16 mm., b y n., 10'.



ARTE: COMUNICAÇÃO

A través de una serie de entrevistas con directores y actores, intercaladas con fragmentos de las obras teatrales montadas, y algunas entrevistas con el público, se intenta dar una rápida visión de la problemática del teatro brasileño contemporáneo.

ARTE: COMUNICAÇÃO (Arte: comunicación). Brasil, 1968. Dir. de prod.: Miguel de Farias. Fot.: Ricardo Aronovich. Interpretes: Tonia Carrero (actriz), Plinio Marcos (actor), José Celso Martínez Correa (actor). 35 mm., color.



ASALTO

Utilizando fotos fijas tomadas por los reporteros de los diarios de Bogotá, recortes de artículos, y técnicas figurativas de animación, respaldadas por la música y letra de la canción "No puedes volver atrás" de Víctor Jara, el director Carlos Álvarez trata de explicar las causas aparentes y profundas que llevaron al gobierno colombiano a ocupar con 2.000 soldados y 40 tanques la Ciudad Universitaria de Bogotá en junio de 1967, y sobre todo dar un testimonio de la brutal invasión.

ASALTO. Colombia, 1968. Dir.: Carlos Álvarez. fot., guión, mont.: Carlos Álvarez. Mús.: canción de Víctor Jara "No puedes volver atrás". 16 mm., b. y n., 5'.

ATABAPO

"Atabapo es la historia de un pueblo de 1.500 habitantes, donde conviven más de 20 nacionalidades e idiomas. Ubicado en el Territorio Amazonas su población mayor es indígena, quienes viven de la fibra, el resto son blancos que viven de los indígenas. Se intenta hacer un análisis de la vida de estos seres, de la razón porque viven en Atabapo y la sujeción que sufren a tres poderes antagonísticos: la iglesia, el estado (orden abstracto) y la política. Fue realizado a base de una investigación antropológica y pretende ser cine etnológico". El film utiliza fotos fijas y escenas filmadas, con entrevistas sin sincronizar con la imagen. La investigación es poco exhaustiva y no alcanza a dar la imagen que se proponía el autor.

ATABAPO. Venezuela, 1968. Dir.: Donald Myerston. Prod.: Sociedad Venezolana de Antropología Aplicada OCI. Equipo 1. Fot.: Juan Santana. Guión y mont.: D. Myerston. Mús.: Miguel Ángel Fuster. Com.: D. Myerston en base a investigación antropológica. 16 mm., b. y n., 15'.



AYSÁ!

Aysa es un documental con una pequeña línea narrativa a través de la cual se muestra la vida de un minero independiente, carente de toda protección social, acosado por el hambre y el peligro de perder el techo para su familia, su tensión frente a la montaña de la que tiene que extraer su medio de vida, y finalmente el accidente, el derrumbe final. Con un tratamiento extremadamente simple, logra a través de la extraordinaria presencia de ciertas imágenes, la óptima música y la autenticidad que se respira en toda la película, fascinar al espectador. (El film ha sido ampliamente discutido e ilustrado en "Cine al Día" N° 4).

AYSÁ! (Derrumbe!). Bolivia, 1955. Dir.: Jorge Sanjines Armayo. Prod.: Instituto Cinematográfico Boliviano. Fot.: Edmundo Ugarte. Guión: Oscar Soría. Mont.: J. Sanjines A. Mús.: Alberto Villalpando. 35 mm., b. y n., 20'.

sóla existencia. En mi opinión mientras a mayor público pueda alcanzar el documento, mientras más perdurable sea su acción y más profunda su penetración en la conciencia del público, mayor es su efectividad, no importa lo que se haya propuesto el autor. Y no se trata de considerar el cine documental solo como propaganda, o propagación de slogans: Más bien creo que se trata de considerarlo como un género análogo al ensayo literario, con toda la gama que tal género contiene de subgéneros y clases. La validez de cada tipo de documental no atiende sólo a una efectividad de convencimiento instantáneo, sino a un problema de valoración de la calidad argumental, del peso de las pruebas y de la claridad y belleza de la expresión. No puede olvidarse que el cine procede a través de imágenes, las cuales actúan concientemente o fuera de la conciencia, que al proyectarse en la pantalla adquieren por sí mismas una enorme fuerza hipnótica; no puede olvidarse que el cine puede producir impactos emotivos directos mucho más fácilmente que otros medios de expresión. Y allí se plantea el problema de la **forma de expresión**.

Pero el problema de la forma no se plantea por sí mismo. La idea misma de forma se refiere a aquella adoptada por un contenido determinado, y "determinante" con respecto a ella. Toda pretensión a las "formas puras" o al predominio de "formas condicionantes" sobre el contenido, no viene a ser sino un escamoteo del núcleo expresivo. Las formas son las manifestaciones concretas de un contenido concreto. Entonces cuando aceptamos el planteamiento de un conflicto de formas expresivas, aceptamos solo la lucha entre lo que se quiere decir, y lo que se dice. Y es evidente que la efectividad responde a la escogencia de la forma más apropiada como expresión de una idea. Pero ello no quiere decir que pueda seleccionarse "una forma", sino más bien que lo que se quiere expresar encuentra una manera —perfecta o imperfecta— de manifestarse, y ese encuentro tiene siempre —y debe tener— esa dirección contenido-forma, y nunca a la inversa en el ámbito creativo. Partiendo de la forma no se llega nunca a contenido alguno.

Si planteamos aquí la idea de una **efectividad** del cine documental, no es con ánimo de establecer normas o patrones de creación, lo cual sería imposible, sino con objeto de señalar la valoración objetiva **posible** de un film documental, cuando se analiza **objetivamente** lo que pretendía ser y lo que fue. Es perfectamente posible determinar lo que una obra parece proponerse, lo que intenta, y lo que en definitiva logra. (Y ello es hasta un cierto punto distinto de lo que el autor o los autores se propongan, aunque evidentemente, repi-

to, el elemento individual, específico, no puede ser marginado en un análisis, no ya de la obra, sino del proceso creativo). Si el **documento** no convence, no prueba, entonces ya no es documento; será otra cosa; en el caso del cine, no será cine documental.

La efectividad está en una relación directa con la materia misma, con aquello que ha constituido el objeto del documento. Y cuando, como en Mérida, la idea de documental se refiere exclusivamente al documento histórico-político-social, o sea en el caso concreto a la realidad humana de los países latinoamericanos, entonces la fuerza misma de esa materia va a condicionar de tal manera la expresión, que sólo deshonestamente, con una mala fe más allá de todos los límites imaginables, puede desconocerse esa **necesidad**. Necesidad en el sentido filosófico del término: Tal es la relación que une a la realidad latinoamericana con el cine documental y tal necesidad es también la ineludible vía del cineasta latinoamericano. La realidad inaceptable de un continente subdesarrollado, explotado y sobre todo, alienado, condiciona todo esfuerzo expresivo en materia de documento. Mejor dicho, puede invertirse la proposición: Si existe esa enorme, incontenible necesidad de **documento**, es precisamente, como señalábamos arriba, por la urgencia inaplazable de **probar** los hechos, las situaciones, de **dar fe** de traiciones y culpables, de **señalar, documentalmente**, las salidas, las soluciones, las alternativas. Nunca el camino documental es más rico que cuando se enfrenta a la realidad humana, a la situación social.

Otro aspecto del cine documental que vale la pena considerar es su necesidad, sobre todo en contraposición con otros géneros adoptables por el nuevo cine latinoamericano. La acción de "documentar" sobre la realidad obedece a una necesidad profunda: Resulta claro que la realidad —sobre todo, la realidad social— escapa fácilmente a una correcta aprehensión e interpretación por parte del **público** (sectores mayoritarios, "pueblo", proletariado, etc.), y escapa en razón de obstáculos temporales, espaciales o de otras clases. El tiempo transcurrido hace olvidadiza y difícil una cierta realidad; la ignorancia o las fronteras geográficas, los obstáculos naturales, hacen difícil el acceso a un acontecimiento; y a ello pretende remediar desde el comienzo el trabajo documental, sea histórico, sociológico o informativo. Pero la principal dificultad para el conocimiento, para la toma de conciencia, es la ignorancia. Y por ello el documental, dentro del nuevo cine latinoamericano adquiere relieves de ineludible labor. Se convierte en la **superación de un obstáculo (o de muchos) que impide la aprehensión de la realidad por parte de un pú-**

LOS BALCONES DE CARTAGENA

LAS MURALLAS DE CARTAGENA

Se trata de dos films que por su tratamiento puramente exterior, decorativo, tampoco encajaban dentro de las bases de la Muestra. "Murallas es un film en blanco y negro, en el cual la textura de la piedra ocupa un lugar preferencial. Aquí la ciudad es vista a través de su austeridad y de su historia, mientras que el otro aspecto de Cartagena, el de un puerto tropical sobre el Caribe, con sus gentes, sus frutas y sus gritos callejeros, es evocado en los Balcones, un film en color".

LAS MURALLAS DE CARTAGENA. Colombia, 1966. Dir.: F. Norden. Fot.: Ray Wittlin, Guillermo Angulo. Mont.: F. Norden. Mús.: Favio González Zuleta (barroca). Com.: Marta Traba, Hernando Téllez. 16 mm., b. y n., 10'.



BOLIVAR, DONDE ESTAS QUE NO TE VEO

Utilizando sobrantes de otros films, de noticieros, estos de viejas películas, de telenovelas, y fragmentos de un film que muestra una reconstrucción histórica de la batalla de Boyacá, realizada por el ejército colombiano, Mejía ha logrado medio organizar un film de montaje en el cual las asociaciones insólitas alcanzan por momentos niveles de gran sátira. Hay escenas en blanco y negro positivo o negativo, en color, con sonido y sin sonido, en la única copia existente armada, precisamente, con retazos de material de desecho o de archivo. "Muchos creyeron que la batalla de Boyacá había sido el final de la lucha. La gesta de Bolívar constituía algo grandioso. Se abría el horizonte para estos pueblos de América libertados del yugo español. Sin embargo, después de 150 años o más de "Independencia", la situación continúa peor que antes de que el genio caraqueño se lanzara a su odisea. Bolívar, las cuñas comerciales, la sensualidad comercializada por los grandes anunciantes de televisión, el baile gogo, una huelga, Papa Pablo VI, los instructores militares USA, los campesinos de alpagatas, revuelta de tenientes oficialistas y campesinos armados, Bolívar cabalgando hacia el fondo del horizonte, determinan las imágenes del film".

BOLIVAR, DONDE ESTAS QUE NO TE VEO. Colombia, 1968. Dir.: Alberto Mejía. Fot.: A. Mejías y material de archivos de cine y T. V. 16 mm., b. y n., y color., 40'.

blico determinado. Y no se trata solamente de una superación de la ignorancia como omisión, como ausencia; es algo más grave aún: Son las alienantes superestructuras pacientemente construidas por los masivos medios de comunicación de que disponen las fuerzas contrarias al progreso de los pueblos. Es la pseudo-información diariamente bombardeada sobre millones de seres desguarnecidos contra ella. Esa barrera cultural-ideológica, hábilmente difundida y establecida, reforzada por la creación de absurdas sociedades de consumo, hace un obstáculo contra el cual el cine documental debe multiplicarse en sus esfuerzos, perfeccionarse en sus métodos, y así desenmascarar dondequiera pueda hacerlo, la penetración cosificante y deshumanizada personificada en esa hidra todopoderosa que son los medios masivos de comunicación en la América Latina actual.

II. Del testimonio a la acusación

La realidad se impone. A los cineastas como a los novelistas. Al cine como a la pintura; en cada arte, en cada autor, la realidad se manifiesta a su manera; pero no puede manifestarse una realidad determinada de acuerdo a moldes preconcebidos; no puede señalarse una manera de manifestación que sea mas "real" que las otras. La realidad ata al cineasta específicamente cuando se trata de hacer cine documental. Desligarse de ella es desprestigiar el contenido del cine documental pues el cine documental se refiere justamente a esa realidad. Y aquí volvemos al problema original que se planteaba en estas notas: El concepto de "documento". A primera vista, el "documento" se distingue del "argumento". El argumento es parte de un razonamiento, el documento es la simple prueba de tal argumento, o de tal razonamiento. En principio, el argumento es lo que se dice, lo que se quiere probar, mientras que el documento es lo que **prueba**, lo que **da fe**. Pero, así como en las artes literarias no tendría sentido el **documento puro**, así también el género cinematográfico documental no puede ser reducido a la pura exhibición de pruebas.

El "documento" generalmente contiene en sí un argumento, o varios; y toda documentación de la realidad llevará en sí la marca, la huella de un pensamiento, de un razonamiento previo a la realización misma, aunque pueda ser posterior a la recolección o recopilación de los datos. En definitiva, debemos admitir que el género documental no excluye sino que implica la participación de un razonamiento o toma de posición apriorística. "Probar" es una idea que plantea la existencia de **algo** que se quiere probar, y ese algo está constituido por los argumentos propios del autor, por un razonamiento correcto o incorrecto, pero que en todo caso es la base so-

A BUSCA DO OURO

"Se trata de un análisis del ciclo económico del oro y de la cultura que genera, en el Brasil durante el Siglo XVIII. El film intenta registrar una intimidad con los objetos, sin dejarse fascinar por la belleza del Barroco o por el romanticismo latente de los lugares en que fue realizado, en el interior del estado de Minas Gerais". Un típico film descriptivo de museos y monumentos. No tenía porque haber sido mostrado en Mérida, salvo en una sección informativa.

A BUSCA DO OURO (La búsqueda del oro). Brasil, 1965. Dir.: Gustavo Dahl. Prod.: División de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Guión: Gustavo Dahl. Fot.: Pedro de Morais. Mont.: Gustavo Dahl. Mús.: Bach, Scarlatti, Albini, etc. Com.: Paulo José. 35 mm., B/N, 24 min.



LA CANCION DEL TURISTA

La situación del hombre cubano durante la época pre-revolucionaria (un ser marginado, explotado, sometido a formas atrasadas en las zonas rurales y victima de un sospechoso cosmopolitismo turístico en los centros urbanos) se contraponen a la situación del cubano en la Cuba revolucionaria. No otro es el propósito de este film: una franca y no escondida intención propagandística. Eficaz en sus imágenes, el film realizado en color y 35 milímetros, no necesita el apoyo de un texto. Una rica banda sonora contribuye a acentuar el poder persuasivo de las imágenes. La canción del turista sería en este sentido un título de mucha ironía y mordacidad.

LA CANCION DEL TURISTA. Cuba. Dir.: Pastor Vargas. 35 mm., color.

CARLOS

Carlos es uno de los primeros films de Mario Handler. La vida cotidiana de un mendigo, seguida paso a paso, ilustrada con los comentarios que sobre su propia vida hace Carlos, y con la música de Ariel Martínez. El monólogo del mendigo es bastante satírico en sí mismo, y por momentos Handler lo contraponen con localizaciones que en alguna medida tienen que ver con el texto, intensificando notablemente su efecto. Del resto, el film registra con notable fidelidad y respeto máximo la realidad misma, objetiva, concreta del personaje.

CARLOS Uruguay. Dir.: Mario Handler. Prod.: ICUR. Mús.: Ariel Martínez, interpretada por Nestor Casco, Victor Stevenazzi y A. Martínez. Asist. de terminación: Jorge Solé. 16 mm., b y n.

CATARSIS

Este cortísimo documental de montaje trabaja la imagen con animación de fotos fijas, y el sonido con fragmentos sucesivos de Beethoven, y música beat y del Congo. La mezcla de imágenes es muy similar a la de la música: manifestaciones, hippies, Vietnam, beats, brutalidades policiales, bailes de jóvenes. Yuxtaposiciones demasiado obvias y poco imaginativas, con una animación de muy escasa agilidad.

CATARSIS. México, 1968. Dir.: Leobardo López Arretche. Prod.: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Fot.: Flavio Martínez, Marcelo López. Guión: L. López A. Mont.: Antonio Solórzano. Mús.: Beethoven, coros de la R.F.A. y congoleña. 35 mm., b. y n., 4'.



CERAMICEROS DE TRAS LA SIERRA

"Al otro lado de las altas sierras de la Provincia de Córdoba subsiste una interesante comunidad de alfareros, cuyo origen se desconoce". La Universidad Nacional de Córdoba ha producido este film con la intención de tener un registro de un modo de vida en vías de extinción. El registro visual y sonoro reproduce con la mayor fidelidad el trabajo, los comentarios y algo de la vida cotidiana de estos artesanos.

CERAMICEROS DE TRAS LA SIERRA. Argentina, 1955. Dir.: Raymundo Gleyzer. Prod.: Simón Banhos para la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Idea original: Ana Montes de González. Fot.: Humberto Rios. Asist.: Catulo Albac. Asist. de prod.: Juanalicia Gleyzer. 16 mm., b. y n., 20'.



CERRO PELADO

Cerro Pelado es el nombre del barco que condujo a los atletas cubanos hasta San Juan de Puerto Rico para que compitieran en los 10º Juegos Centroamericanos y del Caribe. El relato muestra las vicisitudes de la empresa. Los Estados Unidos intentaron evitar la presencia de los atletas cubanos. "Faltando pocos días para iniciarse el evento los cubanos tomaron uno de sus barcos mercantes, el "Cerro Pelado", y allí enviaron su delegación. A 5 millas de San Juan fondó el barco. Tensión. Cercos de aviones y fragatas. Provocaciones. Negociaciones. La dignidad a 5 millas. Tienen que ceder los provocadores. Desembarcan los atletas cubanos. Triunfan en 11 de los 21 deportes competidos. El regreso en medio de la alegría popular. Ha sido otra derrota para el imperialismo". Santiago Alvarez utiliza magistralmente todos los recursos de la animación, combinándolos admirablemente con las tomas directas. En el film se incorporan fotos fijas, animadas con movimientos de cámara, con divisiones de la imagen, con encadenados sutilismos. El relato no se limita a los entrenamientos de los atletas en el barco, a los momentos de tensión del desembarco, a las competencias, a los intentos de capacitación de atletas incitándolos a abandonar a sus compañeros, al regreso triunfal. Aprovecha la ocasión para dar una visión externa pero crítica de Puerto Rico, intercala partes de noticieros relativos a Albizu Campos, el líder independentista portorriqueño, da noticias de la ocupación americana de Santo Domingo. Es decir que inserta un hecho anecdótico en un contexto histórico más amplio, cargándolo entonces de sentido y significado.

CERRO PELADO. Cuba. Dir.: Santiago Alvarez. 16 mm. B/N.

bre la cual se elabora una estructura probatoria.

Ahora bien ¿dónde se encuentra exactamente la necesidad ética, la exigencia de una conformación a lo real por parte del cineasta? ¿Porqué un compromiso con la realidad? "El documento logra elevarse al nivel artístico porque se trata de una realidad, no despedazada, sino reconstituida"—nos dice Alberto Aguirre en la Gaceta del Cine-club de Medellín a propósito del film cubano "Cerro Pelado", presentado en el festival de Mérida. Efectivamente, no toda "absorción de la realidad" constituye un documento valioso para el cine. Debemos insistir en un concepto del "documental" que se opone directamente a la imparcialidad, a la observación inanimada, o al quieto análisis superficial o esteticista. Es la materia, el contenido viviente de la realidad, lo que va a integrar en el cine el concepto de documento; porque documento es prueba, es búsqueda de hechos significativos, es todo lo contrario de la serenidad; es **tendencioso**, en el mejor sentido de esa palabra. No es pues, extraño, que un film como *La Hora de los Hornos* —ejemplo de los más alentadores de un cine comprometido— se subtitule "Notas y testimonios sobre el Neocolonialismo, la violencia y la liberación". Las palabras "notas" y "testimonios" son elocuentes: Se trata de "**pruebas**" material probatorio de toda una argumentación que el cine latinoamericano emprende en esta hora de Mérida, para dar su propia visión del mundo alienado y rígido en el que se le ha pretendido confinar, para mostrar su muy **tendencioso** análisis de males y remedios, para hacer tomar conciencia. Esto es, para llegar al "acto". Por eso Octavio Getino y Fernando Solanas definen de esta manera su film: "*La Hora de los Hornos*, antes que un film, es un acto. Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos".

Realismo. En definitiva, se trata de una visión realista del continente americano y de sus problemas específicos; también es cuestión de una **visión realista del cine**: Como comunicación fundamental para las masas de los países atrasados y colonizados, como arte al servicio de la expresión de ideas fundamentales; como creación de una conciencia nacionalista y revolucionaria. Y en medio de una realidad violenta, injusta, despiadada, vamos a tener un cine de la violencia, de la injusticia, de la ignominia. Una "estética de la violencia" a la manera de Glauber Rocha (ver "Cine al Día" nº 3, p. 5). De esta consideración realista del cine y de la realidad que el cine documental pretende recoger, encontramos diversas tendencias, di-



CHIRCALES 1968

"Al sur de Bogotá existe una zona de Chircales cuyos habitantes están dedicados a la elaboración de ladrillos con técnicas primitivas. El documental registra la vida cotidiana de una de estas familias compuesta por 12 personas. Partiendo de un análisis del aspecto tecnológico o actitud del hombre ante la naturaleza y la forma como extrae de ella su subsistencia, se plantean los problemas religiosos, sociales y políticos del grupo. El documental muestra la situación de explotación y esclavitud del obrero en los latifundios urbanos. Método de trabajo: A partir de una investigación de carácter etnográfico y empleando las técnicas del cine directo, el documental intenta un acercamiento sin artificios a la problemática, contradicciones y tipos de alienación del individuo, dentro de una estructura de dominación". El documental fue presentado sin sonido, va que todavía no ha sido sonorizado, acompañando la proyección con una cinta grabada. En función de los objetivos de su autora, la elaboración formal por su parte se reduce a un mínimo, tratándose en todo momento de lograr una representación lo más análoga posible a la realidad representada.

CHIRCALES 1968. Colombia, 1966-68. Dir.: Marta Rodríguez Otero. Prod.: Jorge Silva. M. Rodríguez O. Fot. y mont.: J. Silva. Guión: M. Rodríguez O. 16 mm., b. y n., 60'.

versas tonalidades según los diferentes realizadores. En Mérida, a pesar de ello, pudo percibirse una común preocupación y un sentimiento crítico en toda la gama de posiciones. Así, el realizador argentino Gleyzer declaraba en el foro sobre Cine Argentino, después de las respectivas proyecciones: "Nosotros, cineastas, tenemos la responsabilidad de hacer concientes a las masas... estamos documentando lo que está pasando en América Latina, por eso somos documentaristas. Tomamos primero conciencia de cual es el problema en un momento determinado, lo analizamos con datos, lo realizamos al fin y lo mostramos al público... pero la solución, el resolver el problema del hambre, o tal otro, o todos los de América Latina, se tiene que bosquejar en cada lugar, porque las soluciones no son las mismas para todos lados. Esa pregunta no la podemos responder nosotros como documentaristas porque nosotros no ofrecemos soluciones, porque las soluciones son muy variadas".

Vemos en el anterior texto una argumentación aparentemente concordante con respecto al compromiso del cineasta con lo social, una voluntad de denuncia de los males, un análisis y toma de conciencia previos.

pero en cambio, encontramos una posición —ya en el plano de la ideología política— que viene a resultar “apolítica” en el sentido de proponerse una fragmentación de la solución en base a las diversidades geográficas, raciales, históricas, etc., entre los países de América Latina. En cambio, el cubano Santiago Alvarez, (ausente personalmente de la Muestra de Mérida, pero representado por varios de sus films), parte de una idea fundamental de todas las “realidades” latinoamericanas: “En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado concientemente a una tensión creadora en su profesión. Sin preconceptos ni prejuicios... el cineasta debe abordar la realidad con premura, con ansiedad. Sin plantearse rebajar el arte ni hacer pedagogía el artista tiene que comunicarse... y sin dejar de asimilar las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo...”

Alvarez por otra parte, tiene conciencia cierta de las limitaciones que la misma urgencia del Tercer Mundo ante la historia confiere al medio cinematográfico: “...No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la po-

blación mundial... La responsabilidad del intelectual del Tercer Mundo es diferente a la del intelectual del mundo desarrollado. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella, se es intelectual a medias...”

En las palabras de Alvarez aparece claramente diseñada una postura del cineasta frente a la realidad del subdesarrollo, una **responsabilidad** en tanto que artista. He aquí una posición mucho mas universalista que la del argentino Gleyzer, por ejemplo, aunque Alvarez yerra al señalar una diversa responsabilidad para los intelectuales según pertenezcan o no al mundo no desarrollado. La responsabilidad del intelectual es siempre la misma en todas partes, lo que ha querido decir seguramente Alvarez es que, en la práctica, sería absurdo exigirle el mismo tipo de arte, la misma clase de acción, a un intelectual inglés que a uno latinoamericano. Alvarez lo que quiere indicar es que el cineasta latinoamericano está enfrentado **directamente** con una realidad que lo rodea y atezna, por lo que debe autoviolentarse, provocar su propia furia creadora a fin de luchar contra esa realidad; es esta una situación que no confronta de la misma manera un cineasta europeo, o norteamericano, o soviético.

Obsérvase una identidad evidente entre las preocupaciones de Alvarez y las de Solanas. Y también es fácilmente apreciable que el resto de los cineastas concuerda en cuanto a la posición realista y comprometida, aunque al desarrollar la preocupación común se encaminen por vías diferentes. Sanjinés, el cineasta boliviano premiado en Mérida, en su intervención en el foro sobre cine boliviano, se plantea un análisis realista del cine como lucha comprometida, y en tal sentido señala: “Pero todas estas películas, la mayor parte de ellas (incluyendo desde luego las nuestras) están en la etapa del testimonio, de mostrar esos problemas. Personalmente creo que ahora debemos dejar esa etapa; existe ya suficiente número de estas películas, que están circulando por las Universidades de América Latina... creo que ahora debemos entrar a una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva, sino ofensiva. Debemos desenmascarar a los culpables de las tragedias y de la tragedia latinoamericana. Debemos señalar **quiénes** son los que causan este estado de cosas. Debemos desenmascarar al imperalismo, eso debemos hacer. Algunos ya han comenzado a hacerlo. Y entonces sí al pueblo le van a interesar esos films... conocer, explicarse cómo ocurre, porque sufre su miseria... lo importante es mostrar quiénes son los culpables, como se opera la explotación, cuáles son los fines; que medios está tomando, porque está interesada la opresión en la despersonalización de los pueblos, porque quiere borrar la identidad, por-



LAS COSAS CIERTAS

El documental muestra el viaje de dos hermanos, trabajadores agrícolas, de Tucumán a Río Negro (3.000 kms.). Se ven obligados a desplazarse de un sitio a otro para conseguir trabajo. “Durante este viaje el pasado surge en su memoria, la casa, la mujer y los hijos. La llegada del tren a una miserable estación y la identificación de los ‘que son como él’ despierta su conciencia de ser marginado y explotado, y también su fe en que el mundo ha de cambiar”. Los episodios se integran linealmente, ligados por un comentario descriptivo en primera persona. El tono es casi bucólico y la realidad representada no es por sí misma impresionante. Algunas escenas reconstruidas, como el recuerdo de las juveniles carreras del protagonista y su entonces novia por los campos de caña, muy poco convincentes. Sólo al final, en el comentario, hay alguna referencia a la toma de conciencia sobre su propia situación.

LAS COSAS CIERTAS. Argentina, 1965-66. Dir.: Gerardo Vallejo. Prod., guión, mont.: Gerardo Vallejo. Fot.: Gustavo Morris. Mus.: Luis Gentilini 35 mm., b. y n., 20’.

qué quiere eliminar la cultura de los pueblos...”

Así, colocando unos el acento en la diversidad de las soluciones (aunque admitiendo la unidad de las preocupaciones fundamentales y de los métodos), otros insistiendo más acertadamente en la predominante identidad común del cine documental latinoamericano por exigencia absoluta de la realidad, y otros extremando el compromiso del cineasta hacia nuevas formas de lucha, donde el “documento” se precise como verdadero **libelo acusatorio**, todos los asistentes a Mérida estuvieron de acuerdo en la existencia de un cine nuevo, cine que se debe a la realidad, y que por ello escoge como forma fundamental o predominante, el documental. Un cine nuevo por su independencia absoluta, su espíritu crítico, de contestación, de acusación. Un cine que se manifiesta violentamente, con furia razonadora, con incontenible denuncia. Cine que utiliza las nuevas técnicas por primera vez sin el menor carácter gratuito, adaptándose a las estrecheces económicas, a las malas condiciones materiales de trabajo, a la dificultad del terreno o de los habitáculos, enfrentándose a la violencia, a la represión, salvando a veces milagrosamente el equipo o las películas, y logrando así una síntesis entre técnica documental moderna, de una parte, y de la otra, “cine nuevo”, cine de denuncia y acusación, cine de combate por la justicia social.



LA CIUDAD QUE NOS VE

La ciudad que nos ve ha sido comentada ampliamente en el número 2 de “Cine al Día”. Se trata de un documental que en su primera parte se propone dar una imagen sintética no tanto del mundo de los habitantes de los cerros de Caracas como de su tremenda vitalidad, mediante la utilización de entrevistas, registro de escenas de juegos de niños, del movimiento de las gentes, de las viviendas, de la escena urbana, de algunas manifestaciones políticas. La segunda y última parte se resuelve en una elaboración lírica sobre el pasado de esas gentes, su encuentro con la ciudad, y su hondo sentido de la vida. Se utiliza sonido directo y comentario poético leído por un narrador.

LA CIUDAD QUE NOS VE. Venezuela, 1966. Dir.: Jesús Enrique Guédez. Prod.: Estudio de Caracas, UCV. Fot.: Abigail Rojas. Mont.: José Garrido. Mus.: polaca contemporánea. Asist.: Josefina Jordán. 16 mm., b. y n., 15’.

II. PROBLEMAS DE LA ELABORACION

ALFREDO ROFFE

Los métodos de aproximación a la realidad.

En el proceso de elaboración de un film una de las constantes es el método de aproximación a la realidad. El documentalista, por definición, fija con su cámara y su grabador imágenes y sonidos que provienen de una realidad objetiva, de la concreta realidad del mundo. No intentamos dar una definición rígida, por el contrario, hay que señalar desde ya que el documentalista puede permitirse muchas libertades: añadir un comentario propio a través de un narrador o de leyendas, matizar con una música que no forma parte de la realidad, doblar voces, e inclusive hasta utilizar actores y representar, recrear la realidad por momentos, siempre y cuando no se desvirtúe la intención esencial: la de dar una representación de una realidad objetiva, verificable siempre en un nivel de particularidad y casi siempre en el nivel de singularidad concreta. En consecuencia permanentemente hay una relación entre cineasta y realidad, y el cineasta tiene que adoptar un método, un sistema de aproximarse a esa realidad.

En la casuística del cine se tiende a diferenciar dos grandes tipos: el cine de ficción, en el cual la materia diegética, la materia concreta es fijada por la cámara y el grabador es a su vez una representación, y el cine de realidad, en el cual la materia diegética forma parte de la realidad objetiva. Dentro del cine de realidad se diferencian algunos subtipos: el cine didáctico, el científico, el de reportaje, el noticiero, el industrial, el documental, caracterizados en lo fundamental precisamente por el sistema escogido por el cineasta para aproximarse a la realidad. Ninguna clasificación es completa y las tipologías apenas si son útiles como instrumento de análisis. Lo que tiene validez, en fin de cuentas, es la constatación de que existe, como cuestión a ser resuelta en el proceso de elaboración, el sistema con el cual el cineasta va a acercarse, a tratar la realidad objetiva, y de que el sistema escogido tiene indudablemente un efecto en la forma que adoptará el film.

El método de aproximación, que es un problema constante a resolver

prácticamente en cada toma, y que inclusive puede tener diversas soluciones en un mismo film, es determinado por el cineasta, en última instancia, en función de los objetivos que persigue con su film. Lo que caracteriza el trabajo de los documentalistas del "nuevo cine" es el testimonio y la interpretación de la realidad nacional con la intención de que sus films se inserten como instrumentos de formación de conciencia, como medios de reactivación política, en la vida del país y contribuyan de alguna manera, por indirecta que sea, a la modificación y al progreso de esa realidad. Sin embargo estos objetivos no son siquiera plenamente conscientes en todas sus obras. En algunos casos, sin una intención trascendente, se acercan a un problema que les ha interesado por cualquier causa y que ha tocado su sensibilidad social: la pintura de las costumbres de las comunidades indígenas en vías de desaparición en **Estampas del Carnaval de Kanas**, el análisis antropológico de una comunidad sometida a condiciones inhumanas de trabajo en **Chircales 1968** de Marta Rodríguez. Cuando así sucede se da un film de testimonio, en el cual los cineastas limitan al máximo su intervención, mantienen un máximo respeto hacia la realidad misma tal como es, evitando los comentarios y las adjetivaciones, intentando lograr una representación que corresponda lo más estrictamente posible a la realidad representada.

Con más frecuencia hay en el cineasta una posición ideológica que se revela en sus films. En estos casos se aborda la realidad con una pre-intención, y con un pre-conocimiento que va más allá de la simple atracción por un fenómeno que toca la sensibilidad social. Se escoge entonces un argumento, un argumento de realidad con suficiente autonomía como para poder dar una imagen coherente, se le analiza en su contextura y devenir, en sus causas y efectos, acompañando a las imágenes y sonidos tomados de la realidad, con comentarios, música, canciones, utilizando los medios del montaje y de la cámara, para complementar el estudio del hecho y hasta para enjuiciarlo. Tal es el caso de los documen-



DAVID

La vida del joven Frank País (conocido bajo su nombre de combate: David), quien fue patriota y mártir en la lucha contra Batista y uno de los jefes de la revolución cubana. A través de las entrevistas con personas que lo conocieron y los noticieros del período pre-revolucionario, se obtiene un amplio panorama de la situación cubana y de su evolución, desde las primeras manifestaciones contra la dictadura hasta la victoria de las fuerzas revolucionarias. El estatismo y la prolijidad de las entrevistas, sin embargo, junto con una insistencia celebrativa y sentimental que se hace cansona con la reiteración de elementos equivalentes, impide a esta realización evitar los peligros de la elegía personal, a pesar de la interesante documentación acumulada.

DAVID. Cuba, 1967. Dir. y guión: Enrique Pineda Barnet. Prod.: Raúl Canosa para ICAIC. Fot.: Rodolfo López. Escen.: Roberto Larrabure. Mus.: Harold Grahagtes. Son.: Germinal Hernández, Angel Díaz, Adalberto Giménez. Mont.: Caíta Villalon. Mat. de archivo: ICAIC con la colab. del Museo de la Revolución. Voz: Manuel Navarro. Supervisión artística Theodor Christensen, Julio G. Espinosa 35 mm., b. y n., 135'.



ELECCIONES

Dos candidatos de escaso relieve, pertenecientes respectivamente a los dos partidos principales de Uruguay, el blanco y el colorado, seguidos por toda su campaña electoral. Uno es una mujer rica y elegante, quien funda su campaña en la falsa modestia de su devoción al "maestro", fundador de su partido, y de la donación de abrigos tejidos a los niños pobres; el otro, en alardes campechanos, organiza parrillas abundantemente mojadas en vino, mezclándolas con demagógicas seguridades de cambios en favor del pueblo. La feroz ironía de este documental fustiga, con el uso de cruces primeros planos y de un elocuente sonido directo, a los dos políticos e incluso, en muchos momentos, la ignorancia de sus admiradores. En cada imagen, efectúa una mordaz y vehemente acusación de la farsa electoral.

ELECCIONES. Uruguay, 1967. Dir.: Mario Handler y Ugo Ulive. B/N.

tales brasileños **Memoria de Cangaço** de Paulo Gil Soares, sobre los famosos cangaceiros, **Viramundo** de Geraldo Sarno, sobre la gente que migra del Nordeste brasileño hacia los centros industriales, o **La opinión pública** de Arnaldo Jabor, que intenta un análisis de la baja clase media. Otro sistema es el de seleccionar un tema mucho más vasto, estructurando en forma de ensayo, sobre las opiniones, comentarios y análisis del cineasta, e ilustrarlo con escenas de la realidad objetiva que ejemplifican las tesis sostenidas. **La Hora de los Hornos**, en su primera parte, de Fernando Solanas es un ejemplo típico, en este caso sobre el tema del neocolonialismo y la violencia.

Dentro de este último grupo se presenta una variante, la de los films con un objetivo polémico, de choque, que provoque en el espectador una reacción violenta, esencialmente emotiva en un primer momento, y que lo mueva ya a una acción inmediata, ya a una revulsión sobre sí mismo que lo ponga en crisis, total o parcial, que lo conduzca posteriormente a una reflexión sobre la realidad y una toma de conciencia de esa realidad y de sí mismo frente a esa realidad. Podríamos citar aquí **Me gustan los estudiantes** de Mario Handler, que a través de un montaje paralelo de la reunión de presidentes de Punta del Este y de las luchas de protesta de los estudiantes contra esa conferencia, motiva intensamente al espectador a unirse a esas luchas; o bien **Ollas populares** de Gerardo Vallejo, que en pocos minutos nos hace oír el himno argentino mientras nos muestra la imagen de un grupo de miserables campesinos saciando su hambre con lo que les proporciona la caridad pública, en un intento de desmixtificación de un símbolo considerado nacional y del que se ha apropiado la clase dominante para una utilización demagógica y retórica o el **Bolívar, dónde estás que no te veo** de Alberto Mejía, un film de montaje realizado con pedazos de noticieros, de telenovelas, de cuñas, y otros fragmentos, con los cuales Mejía intenta rescatar a la figura de Bolívar del pedestal retórico en que lo ha canonizado el sistema colombiano, satirizar el uso de los medios de comunicación, la publicidad, la iglesia, etc., en una increíble mezcla de temas.

En verdad puede señalarse que en la Muestra de Mérida se vieron documentales que ensayaban los más diversos métodos de aproximación a la realidad, y en algunos pocos casos se vieron films con planteamientos realmente novedosos. **La Hora de los Hornos**, por ejemplo, es uno de los primeros films en el que se abandonan los esquemas descriptivos o narrativos para utilizar el cine como instrumento de análisis primero y de impactación ideológica luego, con la peculiaridad de que el análisis está

hecho constantemente desde un punto de vista general de una concepción de la historia, y no limitado a una visión sectorial. Mario Handler señalaba en uno de los foros el caso de Santiago Alvarez, que en sus films sobre pasaba la clasificación tradicional de documentales y noticieros, para crear lo que Handler llama el notidocumental.

El problema de la relación contenido-forma

Fue curioso constatar en Mérida cómo respecto a una posición ideológica, a una actitud ante la realidad latinoamericana, había una coincidencia bastante general entre los cineastas participantes, y cómo respecto a los problemas de la forma y de la elaboración, esa coincidencia se hacía bastante menos sensible, especialmente cuando se pasaba de los pronunciamientos generales a la consideración de obras concretas exhibidas durante la Muestra. La cuestión se complicaba en las discusiones públicas con la intervención de algunos sectores de espectadores.

Una de las confusiones dominantes fue la utilización de términos como forma, lenguaje, técnica, indistintamente como si tuvieran un mismo significado. En segundo término la tendencia muy marcada entre el público a separar ese confuso lenguaje-técnica-forma de su contenido y a plantear la necesidad de encontrar nuevos lenguajes-técnicas-formas, no



ESTAMPAS DEL CARNAVAL DE KANAS

"El relato consta de tres estampas de las festividades del Carnaval entre los campesinos Kanas que habitan la provincia del mismo nombre, al sur del Perú. La primera estampa corresponde al inicio de la fiesta pagana del Carnaval en el pueblo Konturkanki (eres cónдор) en que se realiza una feria, a la que asisten campesinos de toda la comarca. La segunda estampa relata la realización de actos rituales panteístas en relación a la madre tierra y la fecundidad. La tercera estampa, epílogo de la fiesta en que las parejas de jóvenes amantes se comprometen en matrimonio de prueba". Las estampas de Chambí reflejan con toda fidelidad, inclusive en el lentísimo ritmo, y sin ninguna intención de espectacularidad las festividades indígenas. El film no intenta nada más allá de un registro honesto y la utilización del medio fílmico es extremadamente sobria.

ESTAMPAS DEL CARNAVAL DE KANAS. Perú, 1965. Realización: Manuel Chambí. Prod.: M. Chambí y Andrés Alencastre. Mús.: folklórica original. 16 mm., color, 18'.



LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA

Como todo documental que tiene por objeto la descripción de una fiesta popular, también éste resulta limitado. No logramos captar, del pueblo y de la gente que lo habita, más que un aspecto fugaz. Sin embargo, rechazando la mixtificación corriente de tales películas de encargo, los cineastas evitan la tentación antropológica y la pintoresca. En definitiva, evitan el paternalismo y todo el documental está empapado de una ironía indirecta, al evidenciar como la fiesta no se nutre de una tradición significativa sino de la simple necesidad de un esparcimiento, al cual las autoridades quieren conferir una importancia religiosa. La técnica empleada, con notable dominio y agudeza, es la del cine directo, caracterizado por entrevistas espontáneas y captación improvisada de los hechos, lo cual permite sobre todo evidenciar las costumbres, las conductas y las proporciones reales de los acontecimientos.

LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA. Venezuela, 1967. Dir.: Luis Armando Roche y Miguel San Andrés. Prod.: Departamento Audiovisual del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Fot.: Luis Armando Roche y Miguel San Andrés. Son.: Pierre Moguin. Mont.: José Garrido y L. A. Roche. 16 mm., B/N, 24 min.

imitados ni trasplantados mecánicamente de Europa o los Estados Unidos.

Quizás conviene referirse rápidamente a estas dos cuestiones. Entre las innumerables definiciones de lenguaje, reproduciremos la de Adam Schaff: "Entendemos por lenguaje todo sistema de signos de un tipo definido que sirve al propósito de la comunicación humana y que en ciertos casos puede servir para formular pensamientos en el proceso de cognición". Añadiremos que se trata de un sistema dinámico, no rígido, en el cual los modos de uso pueden cambiar o ampliarse, los signos mismos aumentar, desaparecer, y cargarse de nuevos significados. Cualquier definición más o menos académica de técnica dice de ésta que es el "conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte o un oficio", o "la pericia o habilidad para usar esos procedimientos y recursos". Por forma en general o de un producto cultural en particular, entenderemos el conjunto de características físicas existentes en la realidad objetiva, en general o en el producto cultural que como tal pasa a ser parte de la realidad objetiva, conjunto que además puede ser conocido a través de la percepción sensible.

De acuerdo a estas definiciones no tiene sentido hablar de un nuevo len-

FILIBERTO

Filiberto es un homenaje al músico, creador de "Caminito", "Clavel del aire" y otras innumerables obras del repertorio de la música porteña popular. A través de entrevistas y animación de fotos se cuenta su historia, desde que se consagrara a la música al finalizar la Primera Guerra Mundial. El tratamiento fílmico no brilla por su capacidad de invención, y las referencias a un contexto social son insignificantes.

FILIBERTO. Argentina, 1965. Dir.: Mauricio Berú. Prod.: M. Berú. Fot.: Carlos Perera. Guión: M. Berú. Mont.: Oscar Souto. Mus.: Juan de Dios Filiberto. Com.: Esteban Poicovich. 35 mm., b. y n., 18'.



FUELLE QUERIDO

"Este film trata del 'bandoneón' y sus ejecutantes más descolantes. Desde los comienzos de la historia del tango, de procedencia germanica, comenzó a realizar una especie de milagro. Un repentino proceso de identificación, hizo que el susodicho fuelle se convirtiera en la voz instrumental del tango". A través de entrevistas, documentos iconográficos, y filmación de la ejecución de algunas piezas se pasa revista a los grandes artistas del instrumento: Pedro Maffia, Ciriaco Ortiz, Pedro Laurenz, Anibal Troilo, Astor Piazzolla. El comentario informa de la evolución del género y de sus vicisitudes como género popular, su desplazamiento por formas importadas, y repetidamente indica la necesidad de la defensa y valorización de los géneros populares auténticos.

FUELLE QUERIDO. Argentina, 1966. Dir.: Mauricio Berú. Prod.: M. Berú. Fot.: Juan J. Stangnaro, J. C. Desanzo. Guión: M. Berú. Mont.: Oscar Souto. Com.: M. Berú, J. J. Sebrelli. 35 mm., b. y n., 22'.



GOLPEANDO EN LA SELVA

Uno de los más eficaces documentales cubanos presentados en la Muestra. La forma de vida de un grupo guerrillero de Colombia, la presentación de sus líderes a través de entrevistas, la participación "cámara en mano" en una acción de asalto a un tren. Santiago Alvarez, a pesar de su acostumbrada pericia en el montaje y del uso inteligentemente emotivo de una canción revolucionaria, confía totalmente en el poder de imágenes elementales, que se limitan a registrar con simplicidad la realidad presenciada. Con *Now, Cerro Pelado* y *Hasta la victoria siempre*, *Golpeando en la selva* motivó el premio al conjunto de la obra de Santiago Alvarez.

GOLPEANDO EN LA SELVA. Cuba. Dir.: Santiago Alvarez. 16 mm., B/N.

guaje cinematográfico. El lenguaje cinematográfico es un sistema dinámico, modificable, pero que no puede dejar de ser lo que es: un sistema de signos (imágenes diacrónicas más signos verbales más signos sonoros organizados) que sirve para la comunicación humana. Cualquier otra cosa será un nuevo lenguaje pero no un nuevo lenguaje cinematográfico. La técnica, entendida como conjunto de recursos y procedimientos, sí que está en cambio y crecimiento continuo. Los recursos y procedimientos cinematográficos, o sea los medios que son empleados en la elaboración de la obra cinematográfica forman un amplísimo repertorio que se enriquece constantemente con los que son puestos en práctica en la realización de nuevas obras. Por último, en relación a la forma, casi no tiene sentido hablar de nuevas formas cinematográficas. Por la misma mecánica de la producción de cine puede decirse que cada nueva obra es distinta, tiene una forma, en sentido estricto, nueva. No puede confundirse la imitación de procedimientos con la de formas.

El precisar estas definiciones no tiene una finalidad de erudición ni obedece a una comezón semántica. Se trata simplemente de fijar puntos de referencia en la discusión de un problema extremadamente maleable y complejo, como lo es el de la relación forma-contenido en general y en el caso de las vanguardias, en particular.

Al "cine nuevo" latinoamericano no se le puede exigir un lenguaje nuevo, ni formas nuevas en general, porque toda nueva obra de cine, todo film, posee una forma nueva. Al "nuevo cine" latinoamericano se le puede exigir una forma adecuada al nuevo contenido que se está transformando en forma, que se está concretando a través de la elaboración en forma. Algunos cineastas tienen conciencia de este hecho, así Vallejo afirma: "La forma no puede plantearse como problema aislado del contenido. Toda nueva forma surgirá de una nueva necesidad de contenido", o Solanas: "Consideramos que la forma del cine es también su contenido. De ahí que demos una importancia enorme a la búsqueda y descubrimiento de una expresión que pueda revelar o transmitir de la manera más profunda posible, esa realidad, esos contenidos que estamos tratando de expresar", o Handler: "La citación de nuevas formas es una terminología que no es aceptable, lo que sí es aceptable es la citación de formas adecuadas, formas adaptadas a las formas de la realidad que no son formas nuevas de la realidad, sino que son formas distintas y que deben generar distintas formas de expresión".

Hasta este punto la cuestión no parece demasiado polémica. La forma es el transformarse del contenido en for-

HACHERO NO MAS

"En la Provincia de Santa Fe, aún quedan restos de lo que fue una de las explotaciones imperialistas más poderosas que sufrió Argentina. A comienzos de siglo La Forestal S. A., una empresa dedicada a la industrialización de la madera de quebracho adquirió proporciones gigantescas, con miles de trabajadores viviendo en 6 poblaciones propiedad de la firma, 400 kilómetros de vías férreas propias, un capital de giro que duplicaba el presupuesto de la Provincia. Al correr de los años, una vez que las reservas de madera comenzaron a decrecer, la empresa abandonó la explotación dejando pueblos y fábricas fantasma donde hoy viven todavía algunos obreros — "hacheros" — que trabajan para un excapatáz de La Forestal. La explotación continúa y la película muestra las condiciones de vida y trabajo de estos hombres". Con animación de fotografías se muestra como los hombres de gobierno entregaron estas riquezas naturales a capitalistas ingleses, como se efectuaba la explotación. El resto de película, rodada en la actualidad, muestra el panorama de desolación y ruina que ha sido el único fruto dejado por La Forestal, y en el cual aún supervive, en escala mucho menor, la misma explotación, esta vez en manos de argentinos. El documento, sin embargo, resulta neutral, poco incisivo, en relación a las intenciones, quizás por la poca carga emotiva de las imágenes que se prolongan excesivamente en una búsqueda formal poco apropiada.

HACHERO NO MAS. Argentina. Dir. y Guión: Hugo Luis Bonomo, Juan Patricio Coll, Jorge V. Goldemberg, Luis Zanger. Prod.: Campamento Universitario de Trabajo: Oscar Souto, Juan Mecías. Fot.: Hugo Bonomo. Mus.: Mario Millán Medina y Conjuntos del lugar de filmación. Son.: German Romani, Camilo Ouarin. Dir. Son.: Anibal Libenson. Locución: Naun Krass.

ma, la forma debe ser adecuada al contenido, un nuevo contenido genera una nueva forma. Al enfrentarse los documentalistas del "nuevo cine" con nuevas realidades tienen que expresarlas en nuevas formas, formas adecuadas a esas realidades. La dificultad surge cuando se trata de establecer el criterio para valorar esa "adecuación". Sobre todo cuando se piensa que la cuestión no sólo está en la representación de la realidad sino que se aspira a través de los films a provocar, de modo directo o indirecto, una modificación y un progreso de esa realidad. ¿La forma más adecuada es, entonces, la que es dictada, por decirlo así, por la materia, la realidad tratada, en otras palabras el testimonio en el cual la intervención y el juicio del cineasta sobre la realidad que representa no existe, o bien, al contrario, la forma más adecuada es aquella donde se manifiestan la participación y el juicio del cineasta que hacen explícitas la motivación y la necesidad del cambio de la realidad y por lo tanto más efectivo el film, desde el punto de vista de los objetivos que se propone? ¿La forma que responde a la comunicación de un conocimiento de la realidad objetiva o la que responde a la comunicación de una proposición sobre la realidad objetiva? ¿Chircales 68 o La Hora de los Hornos?

La cuestión de la relación contenido-forma no se agota aquí tampoco. Evidentemente la evaluación de la calidad de un film, aún de un film documental, no puede limitarse a sus aspectos informativos e ideológicos, es

decir a sus aspectos exclusivamente racionales, en los que la transformación de contenido en forma y de forma en contenido casi se rige por procedimientos codificados implícitos en el lenguaje mismo. La evaluación tiene que incluir los aspectos afectivos y los propia y exquisitamente formales. La carga emocional que acompaña siempre la representación de una realidad, tanto en el proceso de la elaboración como en el de la recepción, es capaz de matizar, de adjetivar considerablemente la pura comunicación racional, intensificando sus efectos, mitigándolos, haciéndola más o menos efectiva, en función de los objetivos perseguidos por los autores de las obras. Por su parte, la organización de las características físicas de la obra, la elaboración de la forma, la transformación del contenido en forma, puede hacerse de infinitos modos distintos, en los que entra en juego el gusto y la sensibilidad del autor. La forma, tal como se definió antes o sea como conjunto de caracte-

terísticas físicas, en la conformación, la configuración que adopte podrá, además de aportar su propio valor como estímulo en el plano de la sensibilidad pura, aumentar, matizar el valor de los significados que transporta en sí, cuando la forma alcanza el nivel de significativo.

Es evidente que la forma, como significativo acompañado de todas sus resonancias y armónicos en el plano afectivo y sensible, producirá distintos efectos en cada espectador, en función de su capacidad intelectual, su formación cultural y su sensibilidad, efectos que son considerablemente diferentes entre sí. En el plano de la comunicación de información y de ideas estas diferencias tienen poco margen, no son demasiado amplias, como resultado, precisamente, de que el lenguaje trabaja en función de códigos que son de uso común y por lo tanto aptos para la comprensión común, para la comunicación. La evaluación y el juicio de valor en este caso se traslada casi automáticamente de la forma, el significativo, al contenido, al significado. Los diferentes juicios ante la obra estarán entonces determinados por los criterios de valor del espectador, de cada espectador, pero en todo caso estos criterios de valor (filosóficos, políticos, ideológicos...), son racionalizables y pueden ser discutidos en forma lógica y racional.

En este sentido las preguntas antes planteadas ¿Chircales 68 o La Hora de los Hornos?, puede contestarse en función de unos criterios de evaluación perfectamente racionalizables. **Chircales 68** podrá ser considerado como un film superior, ya que presenta un hecho real, verificable, admirablemente seleccionado para producir por sí mismo un fuerte impacto en el espectador, para hacerlo reflexionar sobre esa parte concreta de la realidad y a partir de allí sobre el contexto general en que se ubica esa parte, sobre el sistema social y de producción que permite tan monstruosa explotación y la necesidad de modificarlo en función de unos principios éticos de justicia y libertad. O por el contrario **La Hora de los Hornos** será un film extraordinario porque intenta analizar ese mismo sistema social y de producción en sus diversas facetas, relacionando sus elementos comunes, llevando a través de constantes polarizaciones a una profunda reacción emotiva del espectador ante lo que ve y oye y en el momento culminante ofreciéndole una solución. Estos u otros juicios pueden ser emitidos y discutidos, el discurso puede hacerse amplio y fundamentado precisamente en esos criterios de valor que pueden ser conocidos y lo son, aunque no sean necesariamente compartidos.

Pero cuando se pasa al plano afectivo y sensible, la gama de diferencias entre los efectos producidos en los espectadores y las reacciones de éstos,



HELENO

Bernardes Macedo intenta aplicar la técnica de los grandes documentos "Brasil-Verdades" al homenaje póstumo de un ídolo del fútbol de los años 40. A pesar de la realidad del mito, el documental, que acumula documentos fotográficos en cantidades impresionantes, relacionándolos sólo débil y esporádicamente con el fanatismo actual por el fútbol nacional, se convierte en una iconografía que es casi una iconología, al exaltar incansablemente la virtud y belleza del deportista.

HELENO. Brasil, 1967. Gilberto Bernardes. Prod.: G. Bernardes Macedo. Fot.: Paulo Huttmacher. Guión: G. Bernardes M. Mont.: G. Bernardes M. Mús.: Puccini (Tosca), Horace Silver, Django Reinhardt. 35 mm. B/N, 30 min.

EL HAMBRE OCULTA

La película intenta mostrar a través de estadísticas, y de imágenes, casi siempre de fotografías, el problema del hambre en el mundo. Tratándose de un film de encargo de la FAO adolece del tono paternalista y concientemente acallador de las causas del problema, limitándose a un llamado a su comprensión abstracta.

EL HAMBRE OCULTA. Argentina, 1965. Dir.: Dolly Pussy. Prod.: Instituto de Cinematografía, Universidad Central del Litoral. Fot.: Iberia Gutiérrez. Mont.: Dolly Pussy. Mús.: selección de canciones infantiles. 16 mm., B/N, 10 min.



HASTA LA VICTORIA SIEMPRE

Imágenes dramáticas de la situación boliviana, una visita al Che en las guerrillas de Bolivia, una reseña de la situación latinoamericana, el discurso del Che en la OEA, en montaje alternado con imágenes de Bolivia y del Che en la campaña guerrillera y finalmente del Che participando en los trabajos agrícolas en Cuba. Un documento importante y un retrato de la gran figura revolucionaria que, sin embargo, se detiene demasiado en el rostro del Che, en particular durante el discurso, que hubiera podido limitarse a la banda de sonido para permitir una mayor riqueza de contenidos utilizando mayor variedad de imágenes. Con *Now, Cerro Pelado y Golpeando en la selva, Hasta la victoria siempre* motivó el premio al conjunto de la obra de Alvarez.

HASTA LA VICTORIA SIEMPRE. Cuba, 1968. Dir.: Santiago Alvarez. Realizadores: E. Cárdenas, L. Galvez, A. Herrera, A. Hernández, J. Martínez, J. Pucheux, D. Quesada, P. Rodríguez, R. Saavedra, N. Torrado, A. Valdés, Archivos ICAIC e ICR. B/N.

se hace extraordinariamente amplia. En la teoría pura sería necesario admitir que las diferencias entre individuo e individuo en relación a sus reacciones ante estímulos afectivos y sensibles provienen de la constitución fisiológica y psicológica de cada individuo y que por lo tanto todas las reacciones son igualmente válidas. Pero en este terreno también se dan una serie de condicionamientos, las reacciones no son auténticas, puras. A través de una serie de patrones que se van formando en la vida en sociedad, a través de las presiones de la industria cultural, por la imposición de modelos aceptados en el pasado, mediante el juego de las modas, a través de los criterios de personas que son tomados como guías, críticos, maestros, se van formando ciertos modelos que actúan como criterio de valor en el enjuiciamiento de los elementos emotivos y propiamente formales. Es en relación a estas consideraciones que puede ubicarse la discusión que suscitó en Mérida el film **Bolívar, dónde estás que no te veo**. Para algunos espectadores fue uno de los peores entre los que se presentaron, para otras personas, entre ellas Fernando Solanas, fue uno de los mejores y más interesantes. Todos coincidían en lo positivo del contenido, pero hubo profundas divergencias de opinión al evaluar la forma. Para Solanas el mérito de **Bolívar de Mejía** radicaba en que el film plantea una "anti-estética burguesa" en el sentido de que rompe con todos los estereotipos que se utilizan como criterios de valor de la forma y que son reconocidos por la "burguesía".

El problema de los modelos que se utilizan como criterios de valor para



LA HORA DE LOS HOR- NOS

La primera parte de *La Hora de los Hornos* lleva como subtítulo *Neocolonialismo y Violencia*. "Son trece notas y un prólogo sobre 'el en sí' de la situación argentina: su dependencia. La Historia, El País, La Violencia Cotidiana, La Ciudad Puerto, La Oligarquía, El Sistema, La Violencia Política, El Neoracismo, La Dependencia, La Violencia Cultural, Los Modelos, La Guerra Ideológica, La Opción. Argentina, al igual que el resto de Latinoamérica, vive todos los males que resultan de la opresión extranjera, de la dependencia. La violencia que se ejerce sobre el pueblo es una violencia cotidiana, solapada, que no necesita ponerse en acto y que con ser potencial ya vale. El hambre, el analfabetismo, la alienación, la destrucción de los valores nacionales. La violencia es la Paz, el Orden, la Normalidad. El hombre latinoamericano no puede elegir ni vida ni muerte propias. Vida y muerte están regidas por la violencia de la cotidianidad. Es sólo a través de su rebelión que el hombre argentino y latinoamericano recupera su existencia". El prólogo, construido con fotos fijas alternadas con leyendas sobre fondo negro que se proyectan aumentando con frecuencia de tamaño, como lanzándose contra el espectador, trata de producir una conmoción inicial en éste. Se utilizan frases como: "El problema argentino es esencialmente político. Para no ser colonia sólo cabe una opción: el Poder al Pueblo", Perón; "Toda nuestra acción es un grito de guerra contra el imperialismo y un clamor por la unidad de los pueblos contra el gran enemigo del género humano: los EE.UU.", Che Guevara; "Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay manos puras, no hay inocentes, no hay es-

pectadores. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor", Frantz Fanón. Las imágenes corresponden a manifestaciones e insurgencias populares, a la represión policial. Los doce actos, o capítulos siguientes analizan los aspectos que poco más o menos corresponden a los títulos antes señalados. En cada uno la imagen corresponde a ejemplos de como actúa el neocolonialismo en cada campo, en cada actividad. El sonido, a veces comentario, a veces directo, a veces simple música, crean un contrapunto con la imagen, la explican, ironizan sobre ella, siempre con la intención de hacer una denuncia polémica, extrema. El último acto *La Opción* muestra el camino escogido por los autores. Las primeras imágenes muestran el entierro de un campesino, el sonido es una especie de canción-lamento. En un momento dado se interrumpe y da paso al comentario: "Los pueblos latinoamericanos son pueblos condenados. El neocolonialismo no permite elegir ni vida ni muerte propia. Estas muertes están marcadas por la violencia cotidiana... De hambre, de enfermedades incurables, de vejez prematura, mueren en América Latina 4 personas por minuto, 5.500 por día, 2 millones al año. Esta es nuestra guerra. Un genocidio que en 15 años costó dos veces más muertes que la Primera Guerra Mundial. ¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte.

El hombre que se elige su muerte se está eligiendo también una vida...

En su rebelión el latinoamericano recupera su existencia". Sobre el final del comentario aparecen escenas del noticiero que muestran al Che Guevara muerto. Un ritmo de tambores, de intensidad creciente, sigue al comentario. La imagen final es un gran primer plano del Che muerto, una imagen fija que dura 4 minutos y que según la expresión del mismo Solanas es como 'un gran dedo acusador' que siente el espectador frente a sí. En la elaboración Solanas muestra un total dominio del oficio, inclusive utiliza las técnicas más sutiles de la cuña publicitaria, que conoce a través de su larga experiencia, para provocar continuamente el impacto emocional-racional que se propone obtener en el espectador.

LA HORA DE LOS HORNOS. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación. PRIMERA PARTE: Neocolonialismo y violencia. Argentina, 1968. Dir., prod., mont.: Fernando Ezequiel Solanas. Guión: Octavio Getino y F. E. Solanas. Fot.: Juan Carlos De Sauro. 35 mm., B/N, 95 min.

INUNDACION

Cuando llegan las lluvias, los pobladores de Trinidad, en el Departamento de Beni, Bolivia, sufren los estragos de las grandes inundaciones. Al igual que en otras localidades de América Latina, los ríos se desbordaron provocando la devastación de haciendas y plantíos y el anegamiento de ciudades enteras. El documental ofrece las imágenes de este fenómeno ya habitual en las zonas rurales sin que su intención trascienda de la simple constatación del hecho.

INUNDACION. Bolivia, 1966. Dir. Ricardo Rada. Prod.: Instituto Cinematográfico Boliviano. Guión: Oscar Soria. Fot.: Genaro Sanjinés. Mont.: Ricardo Rada. Mús.: Alberto Villalpando. 16 mm., B/N, 10 min.

LA ISLA DE CHILOE

Chiloé, apartada localidad chilena, es el personaje central de este discreto film cuyo carácter antropológico tiende a diluirse en la complacencia de un raro y grisoso paisaje. Más que asumir la particular realidad social y analizar el mecanismo económico que mueve a los habitantes de la isla, el film se limita a la contemplación exterior de tales asuntos.

LA ISLA DE CHILOE. Chile, 1966. Dir.: Gilberto Acevedo. Prod.: Latinoamericana Films. Fot.: Ernesto Burr. Guión: R. Vidales. 16 mm., B/N, 20 min.

el enjuiciamiento de una obra, de un film, es terriblemente complicado porque en él intervienen factores de por sí complejísimo como la industria cultural, el papel de la crítica, la función de los medios de comunicación colectiva, y muchos otros. Sería absurdo aquí siquiera plantear líneas de investigación. Lo único que cabe es señalar que existe como problema a ser estudiado, y asimismo que existe como proceso en la realidad. Constantemente se están formando nuevos modelos y lamentablemente nuestra intervención, ni a nivel latinoamericano y muchísimo menos a nivel nacional, cuenta para nada. Son modelos elaborados en los grandes centros de la industria cultural y de la industria del esparcimiento, en los centros donde se inventa una publicidad que luego se emplea a nivel internacional, en los grandes centros intelectuales tradicionales, y que juegan un papel de gran importancia en las técnicas del neocolonialismo.

En resumen puede decirse que en la relación contenido-forma, en el doble proceso de la elaboración y la recepción, es necesario diferenciar varios estratos: el ideológico, el práctico, el afectivo, el sensorial. Los criterios de evaluación no son los mismos. En los estratos ideológicos y prácticos el contenido se carga en la forma a través de las significaciones que porta en sí la forma como elemento significante. La forma, en este caso, es a la vez lenguaje. Como el lenguaje es un sistema de comunicación humana, el film comunica una serie de informaciones e ideas. La evaluación de la forma pasa automáticamente a la evaluación de las informaciones e ideas, en la que intervienen criterios de valor racionalizables (ideológicos, políticos, filosóficos...). Puntualizaremos que hay significaciones que son transmitidas literalmente (denotaciones) y hay significaciones que son sugeridas (connotaciones), pero que ambas, dentro del nivel de generalidad de estas notas pueden ser englobadas en un solo concepto. En los estratos afectivos y sensoriales los criterios de valor son puramente individuales y más frecuentemente modelos en cuya fijación intervienen factores complejos (la industria cultural, la crítica...), y que en no pocas ocasiones son instrumentos de dominación neocolonial, consciente o inconscientemente. El problema del enjuiciamiento, entonces, no puede quedarse en la muy general constatación de la necesidad de una adecuación entre forma y contenido, sino que tiene que partir de una definición clara de los criterios de valor en el terreno ideológico y práctico, lo cual es perfectamente posible hoy en Latinoamérica, y en el terreno afectivo y sensorial de la puesta en duda de los modelos impuestos en la actualidad y del planteamiento de la necesidad de la formulación de nuevos modelos que tomen en cuenta nuestras peculiarida-

des nacionales y continentales dentro de un contexto universalista, tarea que está prácticamente por iniciarse.

La cuestión del público

Siendo el "cine nuevo" un cine comprometido, un cine con intenciones de influir en la realidad, es lógico que en Mérida se planteara constantemente la discusión sobre cómo llegar al público, y a cuál público iban dirigidos los films.

Cuando fue presentado **Lucero de nieve**, un documental peruano de Manuel Chambi sobre algunas festividades indígenas, la proyección se hizo sin sonido y Chambi improvisó un comentario simultáneo. Enseguida surgió como idea, la de la producción de documentales a bajo costo, sin sonido, con textos que fueran leídos por un relator y que inclusive pudieran cambiar según el público. Para cada público un texto diferente. En el foro que siguió a la proyección de documentales brasileños se preguntó "qué tipo de público se tenía en mente cuando se hicieron los films". La misma pregunta se repetía en cada foro siguiente. A Marta Rodríguez, directora de **Chircales 68**, "en función de qué público está hecho el film", a Alberto Mejía, director de **Bolivar, dónde estás que no te veo**, "para qué público hizo la película". Y así hasta el último de los foros públicos.

En cada caso la pregunta recibía una respuesta, "para un público obrero", "para el público más amplio posible",

"para la clase media",... Pero cuando la pregunta siguiente era "cómo ha sido recibido el film por el público obrero, la clase media, el público en general,..." nunca había respuesta. No se habían hecho experiencias, no se había podido medir la reacción del público. La verdad es que no sólo con los documentales del "nuevo cine" sino en general con toda la producción cinematográfica mundial, la respuesta sería la misma. No se han hecho experiencias, no se ha investigado cuál es la reacción del público, de los sectores del público, ante los films que ven. Este es un vasto campo de la sociología del cine que permanece totalmente inexplorado. Por lo tanto no se puede hablar sino en teoría, de acuerdo a las apreciaciones de cada uno, y sin el respaldo de hechos comprobados.

También aquí, pues, no hay otra posibilidad que apuntar algunas hipótesis. Si se parte del hecho de que un film es de más valor y es más efectivo mientras más adecuada es la relación contenido-forma no tiene sentido plantear como problema cuál es la forma que puede ser captada mejor por un determinado público. No puede elaborarse una forma a la vez en función del contenido y en función del público. Como se acepta el hecho de que la forma se elabora para que se adecúe al contenido, lo lógico es seleccionar el contenido en función del público al cual se dirige teóricamente el cineasta. Determinando el contenido en función del público, coherentemente también la forma se elaborará en función del público.

En Mérida la discusión se centró más bien en la relación forma (en el sentido un tanto confuso ya anotado de forma-lenguaje-técnica) público. Posiblemente habría sido más fructífera si se hubiera orientado a la relación contenido-público. Por ejemplo, de nuevo en **Chircales 68**, se discutieron algunos aspectos de la forma, como el ritmo, cuestionando si el ritmo extremadamente lento y reiterativo del film era el más apropiado. Marta Rodríguez afirmó que un ritmo diferente habría imposibilitado la comprensión del film por el público obrero al cual estaba dirigido. Es decir, hizo una referencia a la relación forma-público. Por otra parte también explicó que el film fue visto por la comunidad que es representada en el film y que no les interesó. Aquí la referencia es a la relación contenido-público. Ahora bien, es evidente que si el film tenía como objetivo la formación de una conciencia en el grupo de obreros que trabajan en condiciones similares a las representadas en el film, el problema no estaba en la utilización de un ritmo que hiciera el film comprensible, pero inefectivo, sino en la selección de un contenido que sí fuera efectivo en la formación de conciencia. Una vez determinado este contenido la elaboración de la forma final habría debido ser el lógico momento siguiente.



LIBERDADE DE IMPRENSA

"Usando la técnica de la entrevista, con sonido directo, se aborda el problema de la prensa brasileña después de la caída del gobierno en 1964. Se plantean todos los problemas importantes relativos a la libertad de prensa: la prensa como empresa, la ley de prensa, la prensa extranjera en el Brasil, el capital extranjero en la prensa brasileña. Son entrevistados un obrero, un vendedor de periódicos y revistas, gente de la calle y personalidades como Carlos Lacerda, Joao Calmon y Venival Rabelo".

LIBERDADE DE IMPRENSA. (Libertad de prensa). Brasil, 1967. Dirección: Joao Batista de Andrade. Prod.: Gremio da Faculdade de Filosofia da Universidade de Sao Paulo. Guión: Joao Batista de Andrade. Fot.: Armando Barreto, José Madeiros. 16 mm., B/N, 25 min.



LAVRADOR, LAVRA-DOR

Este documental utiliza una forma bastante insólita. La cámara está generalmente fija ante un escenario natural, en el cual aparecen y desaparecen personajes, mediante un truco (el de detener la marcha de la cámara y reiniciarla al salir o entrar de cuadro un personaje) que se emplea desde Melies. Sobre esta imagen tan extraordinariamente estática se superpone un texto que está formado por entrevistas directas y por una poesía concretista de Mario Chamie, a través de las cuales se plantea la tesis de que el golpe militar de 1964 invirtió la conciencia activa reinante entre grandes capas del campesinado antes del golpe, en una conciencia pasiva, que lo espera todo de la 'asistencia social', como deber máximo de la organización sindical.

LAVRADOR, LAVRA-DOR. (Labrador, labra-dolor). Brasil, 1968. Dir.: Paulo Rufino. Prod.: Paulo Rufino, A. C. Soares. Guión: Ana Carolina, T. Soares, Paulo Rufino. Fot.: C. A. De A. Ebert, D. Riva, F. Cabral, T. Farkas. Montaje: Sergio Muñoz. Mus.: Ana Carolina, T. Soares. Comentario: P. Rufino, A. C. Soares sobre textos poéticos y políticos de autores brasileros. 16 mm., B/N, 13 min.



LUCERO DE NIEVE

"En la Provincia de Ocongate del Departamento del Cuzco, existe un santuario religioso cuyo nombre es 'Lucero de Nieve'. Cada año acuden miles de campesinos a orar y ofrendar al santuario o a la montaña que aún mantiene el carácter de divinidad. La fiesta campesina más grande del Perú dura tres días, en que se vive, se danza, se canta, indesmayablemente. El primer día a la noche, decenas de danzantes vestidos de osos ascienden al nevado Lucero de Nieve, en cuya cima practican extraños rituales. Al amanecer retornan al santuario, con un bloque de hielo sobre las espaldas. Finaliza la fiesta con un descenso masivo, en formación guerrera de todos los campesinos, hacia el pueblo en donde se despiden para retornar el año siguiente". El documental, que es un registro objetivo de la festividad, no tiene sonido, y se proyectó con un comentario del autor, Manuel Chambi, que dio origen a una formidable discusión en el Foro Público posterior a la exhibición, por la poca coherencia entre el inflamado texto, de carácter abiertamente político, y el carácter festivo de la imagen.

LUCERO DE NIEVE. Perú, 1957. Dir.: Manuel Chambi. Prod.: de los autores. Fot.: Manuel y Victor Chambi, Eulogio Nishiyama. 16 mm., B/N, 20 min.

III. ASPECTOS DE LA CIRCULACION Y EXHIBICION

RODOLFO IZAGUIRRE

Dentro de los positivos alcances de la muestra del Cine Documental celebrada en Mérida habría que señalar, en todo caso, una falla bastante significativa. Acaso por razones de organización o por el excesivo énfasis que se imprimió a las consideraciones de la producción en cada uno de los países representados en la Muestra; debates que se prolongaron en sucesivas reuniones de trabajo, no fue suficientemente estudiado y discutido uno de los aspectos más difíciles e importantes que rozan la naciente cinematografía latinoamericana: el problema de la distribución y exhibición de los films.

La urgencia del asunto ya había sido planteada en el V Festival Cinematográfico de Viña del Mar, Chile, en ocasión de celebrarse allí el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos.

"Entendemos —expresaba entonces Edgardo Pallero— que el problema fundamental del cine nuevo en América Latina, es conseguir un público que vea sus películas. Las razones por las cuales los films no llegan a un público natural, son muchas; pero hay una fundamental: es que las estructuras de los países latinoamericanos responden a ciertos intereses que se enfrentan a los temas y a los pensamientos de los realizadores de este nuevo cine, por lo menos en Argentina y en Brasil, y por lo tanto creemos que esta es la salida que debemos buscar; es decir, crear una estructura autónoma, independiente de organismos oficiales, por medio de la cual podamos controlar la exhibición y la distribución de nuestros films".

En cierto modo, los planteamientos formulados en Mérida no se alejaron mucho de lo ya dicho por Pallero en Viña del Mar. La exigencia mantiene su absoluta urgencia si se toma en cuenta que América Latina posee un mercado potencial con aproximación a los 200 millones de espectadores dispuestos a aceptar una producción

cinematográfica que los refleje en la más compleja y variada dimensión humana y social. La conquista de este mercado se presenta como uno de los más urgentes propósitos de los cineastas latinoamericanos.

¿Qué hacer?

Las discusiones celebradas en Mérida se centraron fundamentalmente en las posibilidades concretas que pudieran existir en Latinoamérica para la distribución y exhibición del largometraje a través de los cines de arte y de empresas distribuidoras interesadas en este material de 35 mm. para alcanzar así una distribución normal integrada al sistema; y, en segundo término, las posibilidades de distribuir el cine documental. Las reuniones tuvieron el carácter de sondeos, de registro de una opinión, ya que se carece de datos precisos sobre las condiciones de cada país en relación a la distribución del nuevo cine; sea éste de largometraje argumental o de carácter documental. En el interés de los organizadores del Encuentro, estos datos, estas referencias a las particulares condiciones de cada país latinoamericano fueron consideradas como esenciales para la valoración de las posibilidades de una circulación eficaz. La solución del problema, es evidente, variará de acuerdo a las específicas condiciones políticas y económicas de cada país. En algunos casos, podría pensarse que por vía gubernamental pueda abrirse una brecha en el inquebrantable muro levantado por exhibidores y distribuidores para obstaculizar la difusión y el desarrollo del cine nacional, sea éste cine de autor, cine comercial o cine de cuestionamiento, de contestación.

Otra forma de vencer la resistencia al cine nuevo latinoamericano y auspiciar su difusión, vendría a ser la creación, el fomento y desarrollo de cineclubes a nivel universitario, sindical y de diversas organizaciones de masas, es decir, canales de distribución paralelos y más eficaces.

MADAMA ISIDORA

"Madama Isidora es el líder carismático de El Callao, población minera del Estado Bolívar. Alrededor de ella se teje la historia actual del pueblo que lentamente se acaba por falta de fuentes de trabajo precisas". En realidad las referencias a la vida de El Callao se hacen ininteligibles tanto por la visión extremadamente subjetiva de Madama Isidora, como por la incapacidad de la cámara de captar algo más allá del rostro de la protagonista o del pintoresco exterior del sitio. En la economía del film privan de manera pesada y totalmente desequilibrada los primeros planos, a veces muy deformados, de la negra que hacen pensar en un subconsciente racismo, y la descripción del calypso, que de por sí sugiere todo lo contrario de lo que se pretendía con la película.

MADAMA ISIDORA. Venezuela, 1968. Dir.: Juan Santana. Prod.: Oficina Central de Información As. Dir.: Donald Myerston. Guión: Juan Santana. Fot. Jesús Rosellón. Mont.: Freddy López. Mús.: Freddy Reyna. Comentario: Isidora. 35 mm., color. 10 min.

MAIORIA ABSOLUTA

Maioria absoluta es un estudio "sobre el analfabetismo en la región del Nordeste del Brasil y sus consecuencias en las relaciones de producción en el campo, además de su íntima relación con la miseria existente en aquella área". El documental está construido fundamentalmente con entrevistas y sonido directo, complementado con algunas imágenes de las miserables viviendas campesinas y de la rudimentaria forma de trabajo, y un texto que liga las diversas entrevistas, las amplía y proporciona una idea general del problema.

MAIORIA ABSOLUTA (Mayoría absoluta). Brasil, 1963. Dir., guión y prod. León Hirszman. Fot. Luis Carlos Saldanha. Mont.: Nelson Pereira Dos Santos. Com. y narr.: Ferreira Gullar. Son.: Arnaldo Jabor. 16 mm., B/N, 20 min.

LAS MANOS

El derrumbe de las civilizaciones inca y de los conquistadores. La vida actual de una tribu india en su proceso de integración en la vida moderna. Las antiguas esculturas y las momias incas. El final: una cabeza momificada, con la cara tapada por las manos. Este esquema está presentado con brillante originalidad narrativa y figurativa, con recursos puramente cinematográficos y musicales, y un breve comentario central. Las intenciones, sin embargo, son ambiguas; hay una defensa de la intervención "blanca", pero los medios expresivos propiamente cinematográficos transmiten una sensación de muerte y fenecimiento.

LAS MANOS. Venezuela, 1964. Dir. y prod.: Mario Robles. Guión: Armando Robles Godoy. Fot.: Augusto Godoy. As. dir. y musicalización: Alvaro Rosson

ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES

El breve documental de Handler es un contrapunto incansante entre las hieráticas imágenes de los Jefes de Estado reunidos en la Conferencia de Punta del Este en abril de 1967, y las vigorosas manifestaciones con que los estudiantes manifestaban su repudio a la Conferencia, con la consiguiente represión policial. Las imágenes van acompañadas con canciones de Daniel Viglietti y Violeta Parra. La selección de las imágenes y la música hacen del film una explosión de alegría, juventud, lucha y gusto de victoria: "Sobre el aire oscuro vamos — a vencer — andamos formando un amanecer — un amanecer, un amanecer".

ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES. Uruguay, 1968. Dir. y montaje: Mario Handler. Prod.: Altoverde. Fot.: Mario Handler, Ferruccio Mustelli, corresponsales extranjeros. Mús.: Violeta Parra, Daniel Viglietti, Coriun Aharonian. 16 mm., B/N, 6 min.

Se da la circunstancia, por ejemplo, que en Bolivia la distribución es independiente. Existen tan solo 60 salas para la exhibición de 35 mm. Pero se cuenta con 160 equipos de 16 que funcionan al margen de la censura y en pequeñas salas de provincia. Muchos de estos equipos son móviles y operan comercialmente, lo que ha permitido a Jorge Sanjinés una amplia distribución y exhibición de **Ukamau** en las salas del circuito, en audiencias formadas con base sindical y campesina o en apartadas regiones del país, mediante el aprovechamiento de equipos portátiles.

Esta solución que busca forzar el rigor de los circuitos comerciales con el apoyo de organizaciones ya existentes o mediante la creación de nuevos mecanismos móviles en el medio urbano o rural, es la que ha puesto en práctica el Cine club de Medellín, Colombia, organización que cuenta con 850 socios de los cuales un 60% está integrado por estudiantes. El Cine club organiza presentaciones ante públicos estudiantiles y obreros en diversas Universidades de provincia o en determinados sindicatos o barrios marginados de Medellín. La experiencia del Cine club de Medellín —no obstante—, es válida tan solo para los films de 16 mm., ya que no existen, al parecer, posibilidades en 35 para ningún tipo de nuevo cine por el ostensible control que ejercen las distribuidoras americanas en el terreno comercial y por la ausencia de salas de arte.

Una vía, aunque con características muy propias, fue la señalada por el chileno Miguel Littin, quien refería las positivas experiencias alcanzadas por el cine latinoamericano de largometraje dentro de los circuitos tradicionales. Además, planteaba la existencia de dos canales de televisión, los únicos en todo el país, controlado uno por la Universidad católica y el otro por la Universidad de Chile. Esta circunstancia podría favorecer una difusión del cine latinoamericano, pese al carácter sorprendentemente comercial de esta televisión. Ello no descarta, en el caso chileno, la posibilidad de crear un circuito de distribución de 16 mm. a nivel universitario o sindical.

Caso concreto es el de Argentina donde opera una distribuidora (Renacimiento), creada por Walter Achugar y Edgardo Pallero con el propósito de facilitar en aquel país la difusión no solo del cine nacional sino del cine realizado en otros países del continente. Tomando como punto de partida la experiencia de la Difilm brasilera con el objetivo inicial de distribuir en Argentina la producción del cinema nuevo brasilero, Achugar, Pallero y otros se pusieron a la tarea de consolidar su empresa distribuidora. Enriquecidos en ideas por el Festival de Viña del Mar —reveló en Mérida el propio Achugar— “nos lanzamos a ver qué podíamos hacer. No se trata de una



MEMORIA DO CANGAÇO

La de *Memoria del Cangaço* es una encuesta rigurosa pero guiada por una conciencia previa de que ese particular fenómeno del bandolerismo brasileño, que se desarrolló entre 1935 y 1939 en las “caatingas” del nordeste del país, constituyó una reacción acaso irracional a una situación de opresión económica y moral que está lejos de haber desaparecido todavía hoy. De ese modo, la conducción de la encuesta resulta cargada de ironías que brotan, sin embargo, de la misma realidad de los documentos. A la infame teoría del catedrático de medicina que coloca a la raíz del fenómeno factores endocrinos y morfológicos, además de una “falta de inteligencia de la justicia para enfrentar las presiones del medio”, la película contrapone la entrevista improvisada con un vaquero viejo de la zona, que pone en evidencia una desesperada situación social; asimismo, en la larga entrevista con el coronel Rufino, “matador de cangaceiros”, preguntas y observaciones del entrevistador completan agudamente el cuadro de la violencia policial; y los encuentros con los dos ex-cangaceiros, que junto con los documentos cinematográficos de archivo que muestran momentos de la vida de Lampiao, Maria Bonita y sus hombres, con la presentación de las horribles cabezas momificadas de los cangaceiros masacrados y con otras dos entrevistas de mujeres que habían vivido con ellos, constituyen una serie de elocuentes insertos en la entrevista principal, demuestran que violencia, miseria y vejaciones estaban a la raíz de su rebeldía. Un documental cuya alta calidad cinematográfica se funda de un modo completo en los objetivos plenamente logrados de una clarificación histórica y de una actualización de problemas artificialmente archivados.

MEMORIA DO CANGAÇO (Memoria del Cangaço). Brasil, 1965. Dir.: Paulo Gil Soares. Prod.: Thomas Farkas. División Cultural de Itamarati. Dep. de Cine del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Prod. ejec.: Edgardo Pallero. As. dir.: Terezinha Muniz. Fot.: Alfonso Beato. Mus.: Joao Santana Sobrinho, José Canario, Armino Oliveira. Mont.: Joao Ramiro Mello. Sincr.: Alfonso Beato y P. Gil Soares. 35 mm., B/N, 30 min.

distribuidora específicamente dirigida a difundir el cine brasilero. También traemos cine europeo ya que consideramos que el cine brasilero que no es conocido en Buenos Aires no posea posibilidades de aceptación”.

El pensamiento central de estos nuevos distribuidores consiste en acompañar un film latinoamericano junto a un film europeo, o de otra cinematografía a fin de interesar al distribuidor comercial. Así fueron exhibidas obras como **Dios y Diablo en la tierra del sol** o **Vidas Secas**, por ejemplo.

El Romance del Aniceto y la Francisca, producida por Achugar y Bresky para el realizador Leonardo Favio, de Argentina, se estrenó en dos cines de primera línea en Buenos Aires y durante siete semanas tuvo buenas re-

caudaciones que permitieron asegurar el funcionamiento de la distribuidora.

En las conversaciones sostenidas en Mérida la posición de Achugar encontró posibilidades de prolongarse en otros países allí representados, en el sentido de auspiciar contactos con circuitos de exhibición para la difusión del cine de autor.

Pero se hizo hincapié, sobre todo, en la necesidad de crear, de inventar nuevos mecanismos para el cine documental, de cuestionamiento.

En todo caso, y pese a la urgencia de los planteamientos señalados tanto en Viña del Mar como en el Encuentro de Mérida en relación a la necesidad de crear ya los mecanismos de una distribución eficaz para el cine de autor y el cine documental, el Encuentro de Mérida no llegó a aprobar ningún tipo de Resolución.

Tan solo, y a través de los debates, se vislumbró una recomendación general que hace referencia a la necesidad de que cada país impulse el trabajo de Cinematecas, cine clubes y circuitos de Cine de Arte, además de fomentar centros de difusión cinematográfica en el seno de las organizaciones de masas existentes, que permitan el establecimiento de nuevas vías, de nuevos canales, para el lanzamiento y difusión de los films latinoamericanos.



NOSSA ESCOLA DE SAMBA

El carnaval de Río de Janeiro, mundialmente famoso, es el tema de *Nuestra escuela de samba*, pero su protagonista es la “escuela” de un barrio y en fin de cuentas el propio barrio y la gente que lo puebla. A pesar de seguir casi minuciosamente las etapas de la preparación del carnaval, el documental intenta evitar el pintoresquismo y lo logra a través de la preocupación constante por mostrar la espontaneidad del entusiasmo de la gente, en el cual se descubre una vitalidad auténtica que afirma el derecho a la alegría y a su plena liberación, aunque sea una sola vez al año. La película, realizada según los métodos del cine directo, termina con la vuelta al trabajo, con un reinsertarse en la realidad cotidiana donde, hasta el próximo año, ya no tendrá lugar lo que, a pesar del turismo, es para sus protagonistas el ejercicio de un derecho de expansión vital.

NOSSA ESCOLA DE SAMBA (Nuestra Escuela de Samba). Brasil. Dir.: Manuel Horacio Gimenez. Prod.: Thomas Farkas. Prod. ejec.: Edgardo Pallero. Colab. Esp.: Dejean Pellegrin. Texto basado en declaraciones de: Antonio Da Silva, socio fundador de la Escuela de Samba “Unidos de Vila Isabel”. Narr.: Arlindo Maximiano Dos Santos. Fot.: Alberto Salva Contel, T. Farkas. Mont.: José Frade, M. H. Gimenez. Ef. son.: Walter Goulart. As.: Raymundo Da Silva Guimarães. Fot. de escena: Dolly Pussi. 16 mm., B/N, 30 min.

MIRARSE EN UN ESPEJO O VERSE POR DENTRO,

entrevista con Guido Aristarco

Entre los huéspedes extranjeros de la Primera Muestra de Mérida, sobresalen los críticos cinematográficos Guido Aristarco y Marcel Martin, quienes integraron el jurado y constituyeron autorizado testimonio europeo del evento.

Guido Aristarco, italiano, fundador y director de la revista *Cinema nuovo*, mantiene una lucha de decenios por un cine realista. Es además autor de varios libros histórico-teóricos, entre los cuales citaremos *Historia de las teorías cinematográficas*, también traducido al español. *Romanzo e antirromanzo*, *Miti e realtà nel cinema italiano* e *Il dissolvimento della ragione*, del cual está en curso la publicación en español en las ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Decidido seguidor de la teoría estética de György Lukács, "marxiano" intransigente, y estudioso y sistematizador de los teorías cinematográficas, su labor crítica se caracteriza por el constante ensayo de aplicación teórica y por una visión que integra totalmente el cine al conjunto de los fenómenos culturales y políticos de nuestro tiempo.

El crítico francés Marcel Martin, por su parte, es miembro fundador de la redacción de *Cinéma 68*, sin duda alguna una de las revistas cinematográficas más completas del mundo. Su labor crítica e historiográfica se agrega a la publicación de un importante libro teórico, publicado también en castellano: *El lenguaje del cine*. A caso el rasgo más particular de su personalidad intelectual es la dedicación, objetiva y metódica pero apasionada, al conocimiento y la divulgación de los valores nuevos de los cines nacionales.

El prestigio de Aristarco y Martin como intelectuales del cine tiene amplitud internacional, y su adhesión profunda a la manifestación merideña ha contribuido a conferirle categoría y significación.

A.R. Aparentemente en Italia ha surgido una nueva tendencia que quizás está personificada en los Orsini, Taviani y el grupo de jóvenes como Frezza, Ponzi, etc. ¿Este grupo se podría considerar como una nueva apertura en Italia o no?

G.A. Esta es una conversación muy cordial, ¿verdad? Bueno, yo no puedo hablar de las películas de Frezza y los otros porque todavía no las he visto. Sólo puedo hablar de los Taviani y de los Orsini, de los directores que ha citado. Pienso que efectivamente las películas de Valentino Orsini y de los Taviani sean, aun en su diversidad de planteamiento, y sobre todo la película de Orsini en la cual Filippi ha colaborado, sean unas obras muy importantes. Naturalmente esta es una opinión, como todas, discutible, que ustedes luego podrán verificar cuando verán la película. Para mí, la película de Orsini *I dannati della terra* es la película ideológicamente más avanzada que haya sido realizada en Italia en estos últimos años. Antes que todo porque aclara, en mi opinión, muchos equívocos de carácter ideológico, político. Hace pocos minutos, vi una película sobre la Universidad Central de Venezuela, *La Universidad vota en contra*, y me maravillé mucho, yo que estoy muy fuera lamentablemente, de la cultura de ustedes porque no se puede conocer todo, de encontrar por ejemplo quien sostiene que está contra la violencia. Uno puede estar en contra de la violencia, pero sería oportuno clarificar lo que quiere decir contra la violencia, y me parece que uno de los rasgos más importantes, a nivel político, de *I dannati della terra* sea precisamente esto: decir qué es la violencia,



Guido Aristarco.

Fot.: Juan Santana.

cia, qué significa la no-violencia y si se puede ser no violentos. Si alguien llega a mi casa y me quiere sacar de ella (no me refiero a la propiedad privada sino al lugar donde se habita), yo me opongo a la violencia con la violencia. Me parece, entonces, abstracta una posición como la del que dice que está contra la guerra. ¿Qué quiere decir estar contra la guerra? Es una cosa absurda e irracional decir, fuera de un contexto, "estar contra la guerra". Porque no es que haya guerras santas y guerras equivocadas, sino que hay guerras que se deben hacer, porque si no hubiéramos hecho nuestras guerras el mundo estaría todavía ocupado por unos amos, estaríamos todavía todos bajo la dominación de alguien. Entonces decir "estar contra la guerra" significa estar al lado de esas películas norteamericanas que se autodefinen pacifistas y luego nos damos cuenta de que sostienen el pacifismo para decir: "No se muevan, porque nosotros queremos seguir siendo los amos". Esto es, traducido en palabras sencillas. La segunda razón, que en mi opinión se liga con la primera, es la del lenguaje. Ahora, evidentemente, hay cine de diferentes clases. Se puede hacer un cine que quiere ser un puro documento. Yo he admirado mucho el título de ese anónimo que hizo los dos "comunicados": **Comunicado cinematográfico n. 1**, **Comunicado cinematográfico n. 2**. En mi opinión, se trata verdaderamente de un tipo de cine que tiene toda la importancia que tenían, en los años 20, las famosas películas de agitación y propaganda de Kuleshov y de otros. O sea unas películas que quieren ser precisamente unos comunicados, que se

llaman así porque eliminan la posibilidad de la "manipulación". Nuestros documentales, muchas veces, con la pretensión de presentar la realidad, alteran la realidad, y la manipulan de manera que deja de corresponder a los hechos. En un momento determinado, y fuera de este tipo de películas, se presentan también problemas de carácter lingüístico, porque si por ejemplo yo voy a ver una película como la de la trilogía **Ocurrido en Hualfin**, evidentemente yo ya no puedo emplear el cine como lo ha empleado ese anónimo en sus comunicados, sino que ya hay una elaboración de la realidad, no en el sentido de alterar la realidad, sino en el sentido de expresar esta realidad con un lenguaje que en mi opinión tiene gran importancia. Cosa que, en muchas de las películas que hemos visto en estos días, se olvida fácilmente. No quisiera ser mal entendido: ahora estoy hablando de lenguaje y no de arte. El segundo aspecto de la importancia de l dan-



NOW

Una canción prohibida en el sur de los Estados Unidos: **Now**, cantada por Lena Horne, permite a Santiago Alvarez la relación de un film magistral sobre la persecución racial en USA. Una canción de protesta y material fotográfico tomado de la prensa internacional son los elementos que componen el film. El empleo de material filmico de archivo y la selección fotográfica se combinan con un montaje ritmado con la canción y ceñido a un efectivo poder de síntesis. Refriegas callejeras, perros amaestrados, bastones eléctricos, muerte y desatada violencia y fascismo integran un documental de cinco minutos cuyo montaje contrapuntístico lo convierte en duro alegato, en viva y dramática requisitoria, en uno de los films documentales más celebrados del cine latinoamericano y considerado, con justa razón, como una obra maestra del cine documental.

NOW. Cuba. Dir.: Santiago Alvarez. 16 mm., B/N.

nati della terra es la búsqueda del lenguaje, que en mi opinión, si no totalmente, está en parte lograda. Esta búsqueda del lenguaje presupone, también, una claridad porque a veces, nosotros olvidamos que el lenguaje sirve para clarificar.

O.C. Ya que lo mencionó, ¿podría decirnos algo de **Ocurrido en Hualfin**?

A.F. Siendo del jurado, quizás será mejor que no hable de esto.

G.A. Yo tengo que decir que estoy en contra de los jurados. En este caso, y lo propondré al amigo Rebollo, creo que se podría hacer una pública discusión, porque es bueno que el jurado no trabaje en secreto, sino que sea lo más abierto posible.

A.M. ¿Esta experiencia del jurado abierto ya ha sido hecha?

G.A. Sí. Lo hicimos en una reseña de películas de formatos reducidos. Adoptamos no solamente la reunión pública de la última reunión, sino que todas las reuniones fueron públicas, y antes de decidir oímos la opinión del público. Esto lo hicimos en Carrara. Fue una iniciativa tan exitosa que por ejemplo algunos premios literarios, desde el de Viareggio, han adoptado este principio de las discusiones públicas. Yo creo que este sería motivo de mayor interés para la Muestra de Mérida, el de inaugurar a nivel internacional esta nueva fórmula.

A.R. En el foro de anoche se planteó un problema de lenguaje y contenido. ¿Podría intentar una precisión, refiriéndose a este tipo de films que no son de ficción y tienen más bien una intención ideológica o política?

G.A. Es una pregunta que para contestarla sería necesario quizás un libro, porque si no se corre el riesgo de ser esquemáticos y también de ser entendidos mal. De todos modos habría que aclarar qué es la técnica, qué es el contenido, qué es forma, qué es lenguaje y qué es arte. No es cosa fácil en una entrevista. Me parece que ayer, por lo poco que pude entender y el otro poco que ese avaro de mi amigo Filippi me traducía, se hizo una confusión entre técnica, forma, contenido y temática. Creo haber entendido que uno con la barba se levantó y dijo: "Yo ví en la televisión una película que era reaccionaria pero técnicamente perfecta. ¿Por qué nosotros no tomamos prestada esa técnica para hacer nuestro cine revolucionario?". Inconscientemente, esa persona hacía un planteamiento reaccionario. Porque no se puede tomar prestado, por ejemplo, un traje, y ponérselo a cualquier persona. Lo mismo pasa con las ideas diferentes. Esa técnica perfecta quedaba bien precisamente para poder ocultar y manipular una realidad que era la realidad alterada de ese determinado tipo de cine. Evidentemente, no se puede tomar una técnica y llevarla a



OCURRIDO EN HUALFIN

Documental de personajes, pero no fundado en el cine directo pues, aunque las entrevistas sean auténticas, la hermosa lectura de sus textos es asincrónica, y las mismas imágenes están lejos de la improvisación, con su sobrio lirismo y una ternura que las aleja del reportaje. En algunos momentos, incluso, la trilogía de este documental llega a la estructura del cine de ficción, a pesar de la realidad de los hechos representados. La primera parte, que presenta al abuelo de esta familia del norte de Argentina, es la más puramente poética y al mismo tiempo la que está más despojada de los artificios de la dirección: a través del inútil desplazarse, de los inescuchados soliloquios y coplas el viejo Temístocles revive una existencia de trabajo que no le ha dejado sino soledad; la segunda, sobre la figura de su cuñada menor, Doña Justina, que sigue practicando el artesanado tradicional de la cerámica, ha visto irse uno por uno a todos sus hijos y mantiene una ingenua añoranza por el régimen de Perón, que un día trajo una fiesta, sin consecuencias, a esa vida de duro trabajo sin esperanza; la tercera contempla la vida de otra mujer, que como la mayoría de las del lugar ha quedado sin hombre, pues su marido jamás ha vuelto de la zafra: es Antonia, hija de Justina, quien teje día y noche con la esperanza de hacer estudiar a su pequeña Elinda, y su esperanza queda frustrada. Amargo en los hechos, revelador de una existencia sin salida aparente, **Ocurrido en Hualfin** descubre una humanidad intensamente viva, gracias en gran parte al estupendo lenguaje de esa gente, que conserva sus vibraciones también a través del doblaje, que confiere una especie de aliento a la realidad reflejada, aun sin demostrar los gérmenes de un cambio. Esta realización es, entre las presentadas, una de las que más estimula el interés y la discusión.

OCURRIDO EN HUALFIN. Argentina, 1966. Dir y prod.: Raymundo Gleyzer. Fot.: R. Gleyzer y Jorge Preloran. Guión: R. Gleyzer y J. Preloran. de una idea original de Ana Montas González. Mont.: Miguel Pérez. Mus.: Leda Villadares. Narr.: Rudy Carrie. 35 mm., B/N y color. 15 y 16 min.



OLLAS POPULARES

Termina la zafra en Tucumán, Argentina, y miles de familias quedan sin trabajo. Se organizan entonces Ollas Populares que tratan de aliviar el hambre. El documental capta, mediante un rápido, inteligente y casi agresivo montaje, los más variados aspectos de estas comidas benéficas. Como único comentario, el espectador escucha el Himno Nacional de la Argentina. El propósito del film es la desmistificación de todo el sentido y carga patriótica, libertaria del Himno al oponerlo a imágenes que desdican la vacía exaltación nacional y falsamente patriótica de las palabras del himno. La duración del film es de 5 minutos y fue considerado como uno de los films más precisos e inteligentes en la Muestra de Mérida.

OLLAS POPULARES. Argentina, 1967. Dir., prod., fot., mont.: Gerardo Vallejo. Mus.: Himno Nacional Argentino. 35 mm. (ampliación de 16 mm.).



A OPINIAO PUBLICA

Este largometraje es una acumulación de encuentros con exponentes de la pequeña burguesía de Río de Janeiro, a través de la cual se evidencia la "conciencia más típica de la clase media urbana brasilera de hoy". La improvisación de los encuentros y la toma de sonido directo logran la expresión de esa "conciencia" a través de la espontaneidad de las actitudes, de la formulación de las ideas, del lenguaje. "La falta de perspectivas y las falsas soluciones de la pequeña burguesía" que se desprenden de las entrevistas, con el auxilio de un breve y esporádico comentario, hacen de la película una importante obra de demitificación de uno de los tópicos fundamentales de la democracia burguesa: la "opinión pública".

A OPINIAO PUBLICA (La opinión pública). Brasil, 1967. Dir. guión y com.: Arnaldo Jabor. Prod.: Arnaldo Jabor, Verba S.A., J. C. Simoes Correa. Fot.: Dib Lutfi. Mont.: Joao Ramiro Mello, A. Jabor. 35 mm., B/N, 75 min.

PARAMO DE CUMANDAY

Una leyenda popular, con su fantasma y todo, que naturalmente no es un documental. El hecho de que se presenten paisajes auténticos y actores "naturales" no cambia el hecho de que se trate de un cortometraje de ficción que peca, además, de inseguridad en las intenciones y de mal gusto en la realización.

PARAMO DE CUMANDAY. Colombia, 1965. Dir.: Ray Witlin y Gabriela Samper. Prod.: G. Samper, R. Witlin. Esso de Colombia. Fot.: R. Witlin. Guión: G. Samper. Mont.: R. Witlin. Mus.: "Lluvia de recuerdos" Armero. Com.: G. Samper. 35 mm., color, 22 min.

otra cosa. Como ustedes lo saben, aunque quizás alguno no esté de acuerdo, cada técnica nace porque el director, en este caso, y otros colaboradores suyos, sienten que deben emplear determinados medios técnicos en lugar de otros. En mi opinión, estos medios técnicos no son necesarios para alcanzar una obra de cierto valor, para decirlo con una palabra muy comprometedor y también ambigua, de cierto valor artístico. Pero es evidente que podemos y debemos emplear esos medios técnicos en función de algo. Aun si una película es fea técnicamente, puede ser que tenga un lenguaje de gran valor y de gran eficacia. Es decir que se puede también ser primitivos, técnicamente, pero no se pueden alcanzar iguales resultados formidables en el plano de la expresión. Mientras una película técnicamente perfecta puede ser inexistente en el plano de la expresión y, repito, de los valores artísticos. No se si he aclarado este punto, aunque sea esquemáticamente. Cuando los norteamericanos se apercebieron que el cine ruso de los años veinte era un cine que empezaba a ser peligroso para Hollywood, hicieron una serie de películas en las que tomaban prestada la técnica de los soviéticos. Pero ¿qué sucedía? Que la temática resultaba invertida. Por ejemplo, **The crowd** tiene una temática invertida con una técnica extraída de los soviéticos para demostrar una cosa opuesta. O sea que el hombre está solo, aplastado por la sociedad, y que no puede hacer nada para modificar esta realidad.

O.C. Quisiera precisar un poco la pregunta. ¿Cree usted que las películas latinoamericanas que se han visto aquí presentan ciertas características generales, comunes, en relación con cierto lenguaje específico que está dado, por una parte por las condiciones de trabajo, y por otra parte por la materia, por la temática que se ha escogido tratar, y también, evidentemente, por la ideología?

G.A. No he visto todas las películas. Con esto no quiero sustraerme a su pregunta, sino que respondo en base a los documentos que he visto. Antes que todo, en este momento no hablamos tanto de la producción del cine latinoamericano, sino de una parte de la producción: los cortos y largos metrajes documentales. Lo que puedo decir de inmediato y en general (y entonces hay excepciones) es que me han impresionado, entre otros, dos hechos, que creo que debo exponer sin compromiso y sin *savoir faire*. Primero que todo me ha impresionado, desde mi punto de vista, pues nadie, como decía Gramsci, tiene las garras en el bolsillo, una posición, frente a la miseria y el hambre, frente al retraso, que es humanitaria, sentimental y entonces, inconscientemente, con resultados abstractos. En Italia, nosotros nos conmovemos a menudo y todas las instituciones gu-



POR LA TIERRA AJENA

Este breve film mezcla la técnica puramente documental con la del cine de ficción, en la alternanza de tres personajes ejemplificadores de la existencia sub-humana de los vagos y pordioseros de Santiago de Chile. La sucesión de las imágenes tiende a la metáfora, a través del paralelismo entre el rechazo de la sociedad "civil" hacia estos desclasados, y la basura barrida de las calles de Santiago. La banda de sonido presenta una triste canción que es también inspiradora del título. Es una obra todavía ingenua, cuya auténtica conmoción no supera los límites literarios de una concepción "a priori" de la realidad.

POR LA TIERRA AJENA. Chile, 1965. Dir.: Miguel Littin. Prod.: Cine Experimental. Guión: Miguel Littin. Fot.: Fernando Ballet. 16 mm., B/N, 8 min.



POR PRIMERA VEZ

Como en todas las zonas campesinas de América Latina, también en el interior de Cuba hay lugares donde el cine no ha llegado nunca. Ahora, unidades móviles de proyección alcanzan estos lugares, con películas clásicas y revolucionarias. El documental registra algunas entrevistas previas a la proyección, revelando el desconocimiento completo del cine de esas gentes, e incluso su moderado interés, una disposición más cortés que ávida. Luego, sus reacciones ante la pantalla, donde se capta el surgimiento real del interés, la participación divertida y el aburrimiento que llega hasta el sueño. Tales imágenes tienen una gracia, una ternura y un interés humano innegables.

POR PRIMERA VEZ. Cuba. Dir.: Octavio Cortázar. Prod.: Manuel Mora para ICAIC. Fot.: Lopito. Mont.: Calta Villalón. Ilum.: Antonio Chao. Mus.: Raúl Gómez. Son.: Ricardo Istúeta y Eugenio Vesa. Tit.: Della Quesada. 16 mm., B/N.

bernamentales alimentan esta conmoción porque es un aplazamiento de los problemas, de sus soluciones. ¿Qué ocurre entonces? En Italia hay una inundación. Entonces todos los periódicos, la radio, la televisión: donativos, comentarios, ríos de lágrimas, imágenes de pobre gente que está muy mal, etcétera. Después de tres o de siete meses de los terremotos, ocurridos en Sicilia, no ha cambiado nada. Es decir que todos esos medios de comunicación que nos hacen ver esta situación dramática, luego no nos recuerdan que no hemos hecho nada y que no hacemos nada, más allá de la caridad. Hay un documental que vi hoy, **El hambre oculta**, que en mi opinión es el documental más reaccionario que haya sido realizado jamás. Es un documental típicamente gubernamental. Dice: Miren, como todos sufren; y ésto es lo que hemos hecho... Y se ven tres o cuatro camas, enfermeras que sonríen... Son las películas típicas de propaganda gubernamental. Mientras que hay otro documental con un punto de vista opuesto y que en mi opinión es muy bueno: **Ollas populares**. La actitud que oscila entre el humanitarismo y el populismo y la emoción, me parece, en resumen, peligrosa. El segundo hecho, que está estrechamente ligado al primero, a veces inconscientemente porque es evidente que estos directores no quieren ponernos a llorar sino quieren que alguien actúe para modificar, es en realidad una duda: la de que a veces hay algo como un acariciar la imagen de la pobreza. Esta es, verdaderamente, una duda. Desde el punto de vista técnico, no veo en los cortometrajes y en los largometrajes de ficción vistos —y quiero ser provocador, es decir que quiero referirme más a los defectos que a las virtudes— los elementos necesarios para decir que se trata de una escuela. No es que tenga que ser una escuela, sino que contesto a su pregunta. Quiero decir que hay varias influencias que indudablemente son importantes, siempre que sufran una modificación en las realizaciones que seguirán de estos mismos autores. Doy un ejemplo: vi una película sobre los extras cinematográficos, **Sobre todas estas estrellas**, argentina. Es una película interesante que técnicamente ha tomado prestado de Godard y de Malle, pero evidentemente se trata de una película de imitación. Otro ejemplo, que demuestra como todavía la técnica soviética puede ser fecunda, es **Revolución**, y también **Now**. Quiero decir que todavía estamos en un plano de búsqueda, donde las influencias son muchas y al mismo tiempo son confusas. No quisiera que se me entendiera mal, pero yo considero que se trata del comienzo de algo.

O.C. Ayer conversé con la directora colombiana de Chircales 68, y ella planteaba el problema de su película como mensaje revolucionario. Es de-

cir, aquí tenemos un público estudiantil, que reacciona de una determinada manera, ¿pero cuál es el efecto de ciertas películas fuera de esta audiencia específica? La directora colombiana decía que, fuera del contexto estudiantil, este cine no significaba nada para la gran masa de la población latinoamericana, y que ella, con su película, había tratado justamente de estudiar, de investigar al hombre latinoamericano, al obrero, a la persona que realmente está bajo el peso de la alienación, con el grave problema de que, pasando su película a los mismos que la habían protagonizado, ellos no la iban a aceptar, a comprender, o que no iba a surtir un efecto de índole revolucionaria. Se planteaba, pues, el problema de que probablemente ninguna de las dos audiencias era la vía para el cine latinoamericano, inclusive contemplándolo como un vehículo de trasmisión de ideas.

G.A. Estoy de acuerdo con el planteamiento. Sólo quiero aclarar una cosa: de todos modos, los documentos sobre las agitaciones estudiantiles son muy importantes. Creo que sea muy importante documentar que en todo el mundo los estudiantes se mueven, aun cuando de una manera confusa. Por ejemplo, en La universidad vota en contra había tal confusión que finalmente los que en mi opinión tenían la razón han obtenido la minoría. Quiero decir que estos documentos, hechos en Caracas o en México, tienen importancia también para nosotros en Roma, Milán o Turín. Es decir que cuando los estudiantes se rebelan, ya no es un hecho nacional, sino internacional, y los gobiernos se encuentran obligados a tomar en cuenta ésto. Lo que usted dice: Estas películas se dirigen a los estudiantes. No creo que se dirigen solamente a los estudiantes. Pueden dirigirse también a otras personas. Son películas también demagógicas, como usted dice, pero también, a veces, son películas que demuestran la inmadurez de ciertos movimientos estudiantiles, como por ejemplo la estudiante que en ese mismo film se exhibe con las insignias de todas las planchas y refleja la actitud de muchos. Cuántas veces oímos decir: Ellos quieren hacer política, pero yo quiero estudiar. Ni siquiera se plantea el problema de qué cosa están estudiando. Están estudiando cosas viejas, falsas e inhabilitadas desde hace cien años, que los textos siguen trayendo. Al contrario, las películas sobre la miseria, no me parece que están hechas para espectadores populares. No lo creo, porque difícilmente estas personas tienen la posibilidad de ir al cine. Se debería encontrar un nuevo canal. Pero entonces debería cambiar también la perspectiva de estas películas. Porque mirarse en un espejo y verse en lo exterior, no importa. Hay que verse por dentro, y es entonces que es importante. Mientras



POZO MUERTO

Pozo muerto está integrado por tres entrevistas que giran en torno a la explotación petrolera en Venezuela. Cine encuesta articulado en base al testimonio de un barbero, de un periodista y un pescador. Los tres relatos evidencian las funestas consecuencias que se desprenden del cierre de un campo por parte de la compañía internacional que explota el petróleo. El documental registra igualmente las condiciones infrahumanas en que viven los habitantes de la zona petrolera: campesinos sin tierras atraídos por la riqueza petrolera pero que permanecen en estado de desempleo. El film constituye uno de los primeros acercamientos del cine venezolano al problema petrolero. Las dificultades de su producción y las limitaciones técnicas explicarían sus imperfecciones de sonido y falta de sincronismo.

POZO MUERTO. Venezuela, 1967. Dir.: Carlos Rebolledo. Prod.: Carlos Contramaestre. Guión: Antonio de la Rosa. Edmundo Aray, Carlos Rebolledo. Dir. literaria y asesor general: Edmundo Aray. Int. mus.: Raúl Delgado Estévez. Archivo: Abigail Rojas. Sonido de estudio: Peter Herrman. Son. de campo: Antonio de la Rosa. 16 mm., B/N, 30 min. aprox.

PUEBLO Y MUERTE

“De febrero a noviembre de cada año de Santiago de Estero parten a trabajar en provincias cercanas más ricas alrededor de 200.000 habitantes. Son familias que modestamente y en forma aislada se alejan todos los años de su tierra. Pero de la misma manera silenciosa con que se aleja el santiagueño, regresará siempre a su tierra, a su rancho. Y es el día de los muertos el gran momento del retorno. La familia ahora reunida pasará los días en el cementerio recordando a sus muertos”.

PUEBLO Y MUERTE. Argentina, 1967-68. Dir.: Nemesio Juárez. Prod.: Nemesio Juárez. Guión: Roberto Rashela, Nemesio Juárez. Fot.: Gerardo Vallejo, Nemesio Juárez. Mús.: Brahms, Bach, Mozart. Comentario: trabajador golondrina santiagueño. 16 mm., B/N, 24 min.

QUE SE CALLEN

Acaso las últimas imágenes del poeta León Felipe sean éstas recogidas por Felipe Cazals para el Instituto Nacional de Bellas Artes de México y que dan cuerpo al documental. El film no pretende otra cosa sino testimoniar la presencia del poeta y el carácter o atmósfera de añoranza y nostalgia que producen sus propias palabras y la lectura de sus poemas. La figura del poeta emerge en visperas mismas de su muerte cuando alcanza los 86 años de edad. El documental rinde visita a la casa de León Felipe; le acompaña al café donde habitualmente se reúne con sus amigos; ronda los objetos que han rodeado su vida mexicana y registra —a manera de hermoso y conmovedor testamento— sus últimos poemas.

QUE SE CALLEN. México, 1965. Dir.: Felipe Cazals. Prod.: I.N.B.A. Guión: Paco Ignacio Taibo. Fot.: Julio Diego. Mont.: Felipe Cazals. Mús.: Fernando Sor. Comentario: Claudio Obregón. 35 mm., B/N, 15 min.

que estas películas reflejan una exterioridad que conmueve el burgués como nosotros, que piensa, por ejemplo, que nos lamentamos porque hoy hemos comido mal, o menos bien, mientras hay gente que sufre de esa manera. Me parece, pues, que estas películas, en el fondo, al denunciar, están pidiendo una caridad. No piden que se modifique la situación de manera radical. Una película sobre la miseria y el hambre de obreros desempleados, **Ollas populares**, tenía, además de estar bien hecha, un contrapunto polémico con una eficacia. El himno nacional, o sea la **grandeur** y la miseria. No es que esta sea una gran novedad. Pero hay esa toma de posición directa: estamos ante las famosas dos naciones de Dos Passos, o sea, de un lado están ustedes, del otro nosotros. Ya con la conciencia: el himno nacional es ya un hecho de manipulación, falso, represivo, autoritario. Es decir que del patriotismo que no nos importa nada: es una toma de conciencia. Cuando hacen unos monumentos y abajo escriben: "A los muertos de todas las guerras", entonces decimos: no.

O.C. Parece haber un divorcio, una incomunicación entre el tipo de expresión a nivel estudiantil y la población realmente pobre, desposeída.

G.A. Claro que el divorcio lo hay. Tenemos un ejemplo de hace muchos años pero en mi opinión todavía válido, de Pudovkin, quien relataba una experiencia: "En un determinado momento he tomado el proyector y he ido a presentar en unos pueblos lejos de Moscú unas películas, y nadie entendió nada". No entendieron nada porque no están acostumbrados a la gramática elemental del cine. Yo pienso, entonces, que si vamos al interior de Colombia y de muchas otras naciones, seguiremos encontrando, esperamos que no siempre pero seguramente todavía por largo tiempo, esta imposibilidad de comprender. Porque son analfabetos y evidentemente en el sentido más amplio del término. Entonces el divorcio lo hay a partir de esta imposibilidad de cultura, en un sentido bien preciso y no cultura en sentido genérico o limitativamente burgués. Por otra parte, al hacer una película, hay que tener presente cuál debe ser su público. Creo que ésta es la respuesta que se puede dar a su pregunta. Si yo quiero dirigirme a un público de personas que todavía no tienen educación en el sentido justo del término, tengo que...

A.F. Hacer una contra-educación, que es lo que ha tratado de hacer Sanjinés.

G.A. Y no se trata solamente de educar, sino de educar a los llamados educadores como decía cierto gran personaje de la historia. Es lo que tú dices: una contra-educación.

A.R. Hace dos o tres años se comenzó a publicar en Buenos Aires una

edición en español de **Cinema Nuovo**, de la cual que yo sepa salieron dos números y que era casi una traducción de la revista. Quisiera saber cuál fue la intención de esa empresa, qué fue lo que pasó.

G.A. La proposición fue del editor Jorge Alvarez quien pensó que podía darle a **Cinema Nuovo**, revista italiana, una mayor difusión en América Latina haciendo una traducción al castellano. Naturalmente no era la traducción de la revista. Era una recopilación de los materiales que nos parecían más interesantes para hacerlos conocer a quien no entendía el italiano. Y también con un aporte de ensayos de escritores y críticos de América Latina. En efecto, en el tercer número que estaba programándose éstos tenían una preponderancia con respecto a los primeros, que si no me equivoco ya trataban el problema de América Latina en algunos materiales. Quería tener este coloquio pero, fíjese bien, no un coloquio (quiero decirlo con mucha claridad) como algunos críticos de América Latina lo han visto, o sea un coloquio de amo hacia el sirviente, de colonia hacia la neo-colonia, porque si la revista no siguió saliendo fue también porque hubo este equívoco. **Cinema Nuovo** no salía para enseñar a los de América Latina cómo debía hacerse la crítica y cómo debía hacerse cine. Esto nunca estuvo en nuestras intenciones ni lo estará nunca, porque estamos convencidos de que lo que importa es el coloquio, es discutir los problemas. Quisiera decir, sin demagogia, de igual a igual. Porque sea nosotros como ustedes debemos siempre tomar algo, siempre tomamos algo los unos de los otros. Pero los nacionalismos existen en Italia y también en América Latina, tanto es verdad que algunos han atacado el primer número de la revista, diciendo precisamente que era un fenómeno nacionalista de parte nuestra, lo cual no era verdad. La revista podía seguir adelante, pero no ha sido así porque ya no me entendía más tampoco con Alvarez, aunque tuviéramos un contrato muy preciso, muy claro: nunca ha aplicado un artículo de ese contrato y ni siquiera ha reintegrado los gastos de correo que no son, se lo aseguro, indiferentes. Entonces la revista naufragó en su segundo número, yo me opuse a la idea de Alvarez de hacerla semestral porque era ridículo y todo terminó así.

A.R. Me gustaría que nos diera una idea panorámica de la situación de la crítica y la teoría de cine en Italia, en este momento en que aparece una serie de nuevas revistas con diferentes orientaciones. Acerca de si esta diferenciación de tendencias críticas y teóricas se desprende de un cambio en la situación de la producción cinematográfica o proviene simplemente de una investigación en el



REVOLUCION

Revolución, del director boliviano Sanjinés, autor del largometraje *Ukamau*, es sin duda uno de los cortometrajes de mayor éxito dentro de la Muestra de Mérida. Nuestra revista, en su número 4, ya le dedicó una nota crítica a raíz de su presentación en la Cinemateca Nacional. La película no es un documental en sentido estricto, puesto que proyecta la acción idealmente utilizando también imágenes ficticias o compuesta en forma ficticia. Ciertas realidades de extremo empobrecimiento y de opresión de la sociedad boliviana contemporánea, así como las expresiones de una real toma de conciencia popular, concurren a trazar un esquema del proceso revolucionario. La realización, de alto nivel expresivo, al utilizar una realidad desgarradora e inequívoca, impide que la proposición caiga en la figura retórica. Este cortometraje, junto con *Aysa* y *Ukamau*, ha motivado el premio especial al conjunto de la obra de Sanjinés, por parte del jurado internacional de la Muestra.

REVOLUCION. Bolivia. Dir.: Jorge Sanjinés. Prod.: Ricardo Rada. Guión: Oscar Soria y Jorge Sanjinés. Fot.: Jorge Sanjinés. Mont.: Jorge Sanjinés. 16 mm., B/N. 10 min.



RODA E OUTRAS HISTORIAS

Dice Sergio Muniz: "...comencé a escribir un guión adaptando cinco canciones de protesta de Gilberto Gil con el fin de realizar un documental: *Roda e outras historias*, del cual fui productor, director, editor, etc. *Roda* intentaba aprovechar ciertas formas de la "literatura de cordel" (literatura popular del Nordeste Brasileiro), es decir: inspirarse en esas pequeñas historias de cinco o seis páginas que se venden en las ferias populares y cuyos versos son cortos, rápidos, muy sencillos. La música de Gilberto Gil permitía, también, una realización siguiendo ese estilo. Seleccioné el material que necesitaba, filmé lo que había que filmar y en tres semanas la película estaba lista para ser exhibida". (Cine Cubano. Nos. 42, 43, 44).

El film se estructura en base a grabados populares, fragmentos de canciones, material de archivo. El film no narra la historia de un personaje determinado. Más bien procura la imagen colectiva del nordeste brasileiro, a través de los ágiles versos de las canciones. El experimento de Muniz ha recibido el nombre de "Cine de Cordel", de acuerdo a la forma literaria que lo origina. **RODA E OUTRAS HISTORIAS.** (Rueda y otras historias). Brasil, 1965. Dir. Sergio Muniz. Prod.: Sergio Muniz. Guión: Sergio Muniz. Fot.: Holley Velloso. Mont.: Sergio Muniz y Shirley Faria. Mus.: Gilberto Gil. 16 mm., B/N, 10 min.

campo teórico o tiene alguna otra causa.

G.A. Yo no puedo responder a esta pregunta por razones de delicadeza, naturalmente. Es una pregunta a la cual, contestando, debería decir cosas que no soy yo la persona que debe decir las, sino ustedes, acaso. Es decir, yo hago una revista que, creo, tiene una posición precisa, abierta a la discusión y a la dialéctica interna. En este último sentido quiero decir que nosotros nos hemos colocado en el contexto de cierta política, de cierta teoría, de cierta filosofía y de cierto movimiento político. Nos hemos colocado en esta posición, es inútil ocultarlo, estrictamente lukacsiana. Ahora es inútil que yo me ponga aquí, con ustedes, a polemizar con los que no son lukacsianos. Son ustedes quienes viendo las otras revistas, deberán sacar, no digo sus conclusiones pero sí sus juicios. Pero me interesa repetir y subrayar, y esto lo puedo hacer, que cuando hablo de dialéctica interna quiero decir que **Cinema Nuovo** es efectivamente un equipo: o sea no es una revista antológica, sino una revista donde los colaboradores discuten en cada número sobre los problemas que deben tratarse, aceptando todos esta línea de la revista, pero diversificándose en los juicios, dentro de esta metodología. El hecho de que nosotros tengamos una metodología común no impide que cada uno tenga un juicio distinto sobre una película. Y en este caso se debe ver quién ha aplicado bien, o quién se ha equivocado en la aplicación de esta metodología. Nosotros, obviamente, estamos por la abertura, pero no por la castración. Nos abrimos ante la semiología, ante el estructuralismo, pero siempre desde nuestro punto de vista de marxistas lukacsianos. Es decir, nos abrimos, discutimos, pero para nosotros es el único método científico, o por lo menos uno de los mejores, y por esto lo hemos escogido. Lo cual no quita que un día nos demos cuenta de que nos hemos equivocado. No se trata de coherencia, pues la coherencia es la cosa más estúpida que exista. Cuando uno se da cuenta que se ha equivocado, cambia. Cuando los fascistas acusan a muchos de nosotros de no ser coherentes porque cambiamos la idea política, son ellos que están en un error, pues permanecen, por coherencia, en el error. El hecho es que hay estos nuevos movimientos. Pero en muchos casos no se trata sino de modas, pues cambian demasiado a menudo y demasiado a menudo de otras influencias y esferas europeas y americanas. Lo que se puede hacer es razonar sobre lo concreto. Tomar una de esas revistas y ver si se logra enmarcarla y si es efectivamente posible en el cine hacer una crítica estructuralista, cosa que a mí me parece un poco difícil, también porque las películas que vemos casi siempre están mutiladas. Si se habla

de la secuencia A y de la secuencia B pensando que estén en este orden, y a lo mejor, en el original, la secuencia B viene después de otras tres secuencias, el planteamiento se cae. Es un poco absurdo hacer este discurso. Bienvenidas las experiencias, pero atención a no castrarse. Hay que enriquecerse: Freud, en mi opinión, enriquece la cultura también marxista; pero no hay que convertirse en freudianos, pues no pensamos que todo el mundo esté gobernado por el sexo, en pocas palabras, sino que hay también otros problemas, así como no todo el problema del mundo es el hambre. Además, excluyo absolutamente que haya o pueda haber, hoy en día, una influencia directa de la crítica sobre la producción. No la hay sobre la producción, pero, en mi opinión, hay, y cada vez más, una influencia de la crítica en el público. Esto sí, aunque sea "manipulada". Si en un momento determinado la crítica aprueba ciertas películas, estas películas obtienen un éxito mayor, cosa que antes no ocurría.

A.F. Pero si influye en el público, de allí influye indirectamente también en la producción.

G.A. Este es un planteamiento muy lógico y muy marxista, pero seguimos en el ámbito de ese famoso sistema en que vivimos. Entonces esta influencia es demasiado lenta para poder influir en la producción. No tiene, pues, fuerza suficiente. Si es verdad que la crítica no puede nada contra el éxito del western a la italiana, sin embargo tenemos el caso, por ejemplo, de **Blow up**, que la crítica ha contribuido mucho a que se conociera. Lo mismo con **Lejos del Viet Nam**. Tanto es verdad que hay los "cinemas d'essai", que están bajo el patrocinio de la crítica cinematográfica, o sea que una comisión de críticos escoge las películas a presentarse en estas salas. Y la sala se preocupa por hacerlo saber. Es un hecho bastante interesante, bastante importante. Asimismo, hay un hecho importante, siempre a propósito de **Blow up** y que merece ser subrayado. Como se sabe, a consecuencia de la habitual denuncia de un padre de familia, **Blow up** fue prohibido; pero a la prohibición sigue el debate, y en el debate el procurador dijo lo siguiente: Si nos encontramos frente a una película, son los críticos quienes deben juzgar si esta película es inmoral o no lo es; y como la película ha sido juzgada favorablemente por la mayor parte de la crítica, no debe ser prohibida. Me parece que es una cosa muy importante. Creo que es la primera vez, por lo menos en Italia, que ocurre algo de este tipo.

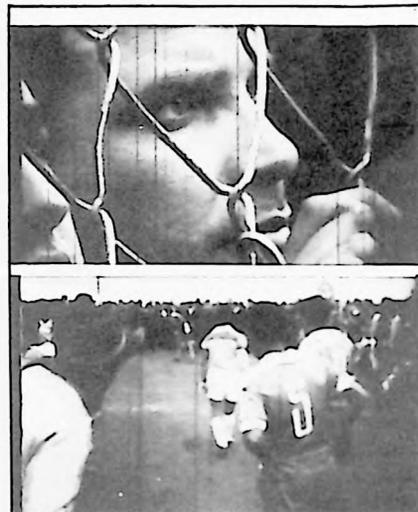
Las iniciales corresponden a Guido Aristarco, Oswaldo Capriles, Alberto Filippi, Ambretta Marrosu y Alfredo Roffé.



SOBRE TODAS ESTAS ESTRELLAS

Con una actitud formal muy europea, Eliseo Subiela se propone la investigación del mundo de los extras cinematográficos. Un guión muy literario dispone que el sujeto de investigación quede centrado en una joven actriz aspirante al "fabuloso" mundo del cine. Problemas sindicales, agotamiento físico y prolija descripción de lo que debe soportar un extra cinematográfico son referidos con relativa intención y fuerza. Pero priva sobre tan rico material un regusto formal que tiende a soslayar los verdaderos problemas que el documental quiere plantear.

SOBRE TODAS LAS ESTRELLAS. Argentina, 1965. Dir.: Eliseo Subiela. Prod.: E. Subiela. Guión: E. Subiela. Fot.: J. J. Stagnaro. Mont.: Juan Carlos Macías. Mús.: Vivaldi. 35 mm., B/N, 19 min.



SUBTERRANEOS DO FUTEBOL

Dos temas convergentes: la ilusión y la realidad de ser un ídolo del fútbol en Brasil, y la pasión despiadada y alienante de las masas por el deporte nacional. El gran espectáculo, los duros entrenamientos, el éxito fugaz y el fracaso en acecho, el entusiasmo popular y el fanatismo desentrenado, desfilan ante el espectador en un documental incisivo y hábil tanto en la fotografía como en el notable montaje. La precisa documentación cinematográfica, el comentario claro y el revelador sonido directo, hacen de este documental un ejemplo de la investigación social dedicada a la desmitificación de los tópicos dominantes de la vida contemporánea.

SUBTERRANEOS DO FUTEBOL (Subterráneos del fútbol). Brasil. Dir.: Maurice Capovilla, con la colaboración de Clarice Herzog, Francisco Ramalho, Joao Batista Andrade, José Americo Viana, Canal 100. Prod.: Thomas Farkas, Edgardo Palleró (Ejecutivo), Vladimir Herzog (Jefe de Prod.). Texto: Celso Brandao. Fot.: Thomas Farkas, Armando Barreto. Mont.: Luis Elias. Mús.: selección de Walter Lourenço. Narr.: Anthon de Oliveira. Asesor: Deportivos: Celso Brandao, Onofre Gimenez. Lab.: Rex Filmes. Son.: Rivoton. 16 mm., B/N, 30 min.

LOS PROBLEMAS DE USTEDES SON LOS NUESTROS

entrevista con Marcel Martin

A. R. En las publicaciones donde usted escribe hay con frecuencia referencias al cine latinoamericano. Inclusive Cinema ha publicado materiales sobre el cine brasileño. ¿Cómo hacen para preparar el material?

M.M. Nosotros vemos casi todas las películas en Europa, o en los festivales o en proyecciones privadas. Luego hay muchos latinoamericanos que vienen a París, frecuentemente hay encuentros, sobre todo con los brasileños y los argentinos. Entonces no hay muchos problemas de información. Y es por esto que yo estoy ahora aquí, para obtener mayor información sobre el resto de América Latina, que conocemos muy mal. Quizás simplemente porque no hay películas, o hay pocas películas. Toda la producción de la América Latina occidental es prácticamente desconocida en Europa, excepto Ukamau, mientras que la de la parte oriental es bien conocida.

A.R. México mismo no es muy conocido...

M.M. Sí, México tuvo un período interesante hace unos dos o tres años, un comienzo de nueva ola, pero me parece que ha terminado. A través de los festivales se tiene la oportunidad de deducir la importancia de los cines nacionales pues, más o menos, se ven en los festivales las películas buenas de los países extranjeros. Esto permite tomar la temperatura. Ahora, de cine mexicano, desde hace algún tiempo, no hay más nada... Hubo las películas de Alcoriza, en particular, luego algunas primeras películas, entre las cuales precisamente la de Rinstein, pero por el resto no hay mucho.

A.R. Existe en el público francés un interés por el cine de Latinoamérica, o se trata de una política dirigida por ustedes?

M.M. Hay un fenómeno que es parisiense pero muy importante, que es la Cinémathèque Française. Se ven muchos estrenos, a menudo también sin subtítulos, pero yo creo que la reputación de la Cinémathèque Française es tal que muchos jóvenes cineastas van directamente a París con su copia para mostrar sus películas, como una especie de consagración. Es típico el caso de Torre Nilsson: en cuanto tiene una copia subtitulada se precipita a París. Es también el caso de los jóvenes cineastas yugoslavos quienes, después del éxito formidable de la película de Makavejev, **Un asunto de corazón**, se precipitan también a París, a la Cinémathèque, para presentar sus películas. Es un fenómeno muy interesante para nosotros, que se propaga luego a través de las salas de los "cinémas d'art et essai". Algunos distribuidores inteligentes y progresistas se interesan en las películas, no sólo, evidentemente, por razones comerciales, pero también por razones comerciales, porque se trata de comerciantes que están ante un negocio financiero, pero también enfrentan unos riesgos. Se da así el fenómeno más formidable de los últimos diez años: el desarrollo de los "cinémas d'art et d'essai", que permiten ver un número considerable de películas extranjeras, que tendrían muy pocos o ningún chance de salir en los circuitos comerciales. Es el caso de las películas brasileñas y también de **Ukamau**. Naturalmente es un fenómeno limitado a París y a las grandes ciudades donde hay un público universitario, pero es cada vez más importante. Sobre todo permite, a la gente que lo quiere, ver las películas buenas de una manera muy cómoda. Ahora es corriente ver una película del tipo "art et essai" con un público de 80 a 100 mil espectadores, en París, lo que es enorme, tomando en



Marcel Martin

cuenta la frecuentación francesa que es muy débil, cinco entradas por año por habitante, cuando por ejemplo Italia tiene doce y la Unión Soviética veinte.

A.R. ¿Usted tiene datos de algunas películas latinoamericanas que hayan circulado en esos cines de ensayo?

M.M. No tengo cifras precisas pero sé que, por ejemplo, las dos películas de Glauber Rocha han ido muy bien. También **Vidas secas**, **Ganga Zumba** y **Os fuzis. O desafio** no muy bien. El cine brasileño es en verdad el más conocido entre nosotros. Puede ser que tenga razón de serlo: los críticos se interesan, el público también, hay una atmósfera de curiosidad. **Araya** también ha sido mostrada en París, con diez años de retraso, lamentablemente, pero con un éxito muy bueno: crítica excelente y también buen éxito de público.

A.R. Aparte de los cines de ensayo ¿también la televisión exhibe estos films?

M.M. Sí. Yo no sé exactamente ya que no veo películas por televisión, excepto las antiguas, porque es una masacre, un sabotaje, se pasan en blanco y negro y pantalla pequeña películas en cinemascoppe y color. Es escandaloso. Acaso es inevitable actualmente, y esto le dé al público no una cultura pero sí un conocimiento cinematográfico. La televisión francesa pasa muchas películas. El año pasado presentó 364 películas, prácticamente una diaria, con una fuerte proporción de buenas películas de toda la historia del cine. Es un fenómeno muy importante. Además pasan las versiones originales subtituladas, que es el principio número uno de la distribución de "art et essai": a menudo películas que han salido en los cines de ensayo subtituladas

son presentadas después en el circuito comercial dobladas.

A.R. Hay algunos cineastas franceses que han realizado películas en América Latina. Algunas han llegado a ser vistas acá pero otras no. ¿Qué opinión tiene usted de ese grupo de films?

M.M. Es una cuestión muy variable. Depende del talento de la gente. **Orfeo negro** es un fenómeno, porque obtuvo la Palma de Oro en Cannes, en 1959, año en que estaban **Los 400 golpes** e **Hiroshima mon amour**. Esta última fue descartada, rechazada por el comité de selección —increíble pero verdadero— y **Los 400 golpes** obtuvo el premio por la dirección. Hay también un cineasta que se llama Antoine Merson que ha hecho películas en Brasil, de tipo folklórico. Hizo una transposición de Tristán e Isolda. Es folklórico turístico y sentimental y pintoresco. El **Carnets brésiliens** es un caso aparte. Es de Pierre Kast, muy brillante, muy espiritual, muy parisiense en el sentido mitológico del término, quiero decir que es muy buen documento, pero muy superficial. Son cuatro horas de emisión: es un panorama de la integración del paganismo por la religión cristiana en Brasil, la arquitectura y el "cinema novo". Es un documento muy bueno, presentado por televisión. Luego hay dos películas en filmación o recién terminadas, una de Serge Roulet, inspirada en **Benito Cereno**, la otra de Edouard Luntz, **Rabuse**.



TELE-REVISTA

Aunque no sea fácil deslindar exactamente el terreno del documental, nos parece en realidad que *Tele-revista* salga realmente de dicho terreno. Se trata de tres "ojeadas" sobre distintos aspectos antropológicos de México: la "Cruz de Mayo", el "Curandero", los "Hongos Alucinantes". Ni una esmerada gramática cinematográfica, ni la brillante fotografía de tipo tradicional, muy mexicana, permiten a esta película —muy apropiadamente titulada— ir más allá del periodismo informativo, aunque pretencioso. Cada uno de los tres episodios tendría su uso adecuado como cola de un noticiero cinematográfico semanal. Esto a pesar de la dirección de Barbachano Ponce, uno de los nombres más honestos, como productor, del cine mexicano.

TELE REVISTA. México. Dir.: Miguel Barbachano Ponce. Fot.: Ramón Muñoz, Alejandro Velázquez, Ernesto Martínez. Mont.: Luis Sobrya. Primera Parte: "Cruz de Mayo" por Luis Suárez. Segunda Parte: "Curandero" por Luis Suárez. Tercera Parte "Hongos Alucinantes" por Luis Suárez.

C.A.N. Está también el **Hombre de Río** que ha tenido éxito de mercado en Europa pero que en América Latina ha sido un fracaso.

M.M. Sí. Yo creo que la filmación en Brasil tiene únicamente razones turísticas y pintorescas, o razones de producción, como en el caso de Luntz y también en el de Roulet que necesitaba 300 extras negros.

C.A.N. También hay otra, italiana, de Gianni Amico, que se ha hecho en Brasil; **Tristi Tropici**. Ha sido filmada en 16 y ampliada a 35. Ya se ha visto en función privada: es muy interesante porque muestra cómo los extranjeros ven la miseria brasileña, sin el aspecto folklórico. No es una película para el gran público, naturalmente. Es una experiencia diferente. También se está preparando un documental sobre los cantos populares brasileños.

A.R. De los cineastas latinos en Francia ¿hay algún caso de que hayan realizado algo?

M.M. El argentino Antín, de un relato de Cortazar, sobre un argentino que vive en París. Lo que tiene una influencia argentina considerable es el teatro parisiense. Numerosos directores de teatro son argentinos. Han influido en la concepción de la puesta en escena de los jóvenes directores de teatro, a tal punto que se ha hablado de una escuela argentina en el teatro de París. En particular la colaboración de García con Arrabal ha dado extraordinarios resultados para el teatro de vanguardia. Pero el caso de Argentina es muy aparte porque toda la cultura argentina está orientada hacia Europa.

A.R. ¿Hay alguna distribución de cortometrajes y documentales?

M.M. Hubo algunos cortometrajes brasileños presentados antes de los largometrajes. Me parece que salió **Memoria do cangaco** en complemento de un largometraje; el cortometraje de Margot Benacerraf, **Reverón**, en complemento de **Araya**. Es extremadamente limitada. Hubo también intentos de programas de cortometrajes, pero no han funcionado. Quiero sin embargo añadir algo a propósito de la distribución: se trata de la Federación de Cine Clubs, que compra películas para su distribución en los cineclubs. Es también un fenómeno muy importante, similar al del circuito "art et essai".

A.R. ¿Tiene alguna opinión sobre lo que se ha exhibido hasta hoy en la Muestra?

M.M. Sí. Mi opinión es muy favorable. Puedo decir que la mayor parte de las buenas películas ya las había visto, pero de todos modos he descubierto cosas interesantes. Es un poco pronto para dar un juicio general y circunstanciado.

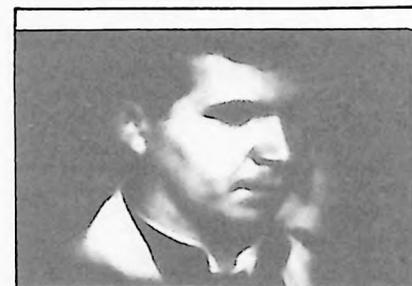
A.R. ¿Cuál es el punto de vista del público y la crítica europeos frente a la producción latinoamericana? ¿es



TESTIMONIO DE UNA AGRESION

Con este título fueron presentados los Comunicados Cinematográficos n° 1 (La agresión) y n° 2 (La respuesta), realizados anónimamente para el Comité de Huelga que ha dirigido el movimiento estudiantil mexicano en los últimos meses. La primera parte registra a través de fotografías y films la desmedida violencia con que la policía y el ejército mexicanos ocuparon la Ciudad Universitaria, ensañándose con quien encontraban al paso. La segunda, las gigantescas manifestaciones de rechazo a la acción policial. Los Comunicados no intentan ir más allá de la transmisión de informaciones sobre unos acontecimientos que por sí solos son bastante reveladores de la gravedad de la crisis por la cual atraviesa el régimen de "revolución institucionalizada" imperante en México desde hace más de 30 años. La imagen es correcta, y el sonido integra canciones de protesta y efectos reales de registro directo, en un montaje fluido pero no especialmente estimulante.

TESTIMONIO DE UNA AGRESION. México, 1968. Dir.: Anónimo. Prod.: Comité de Huelga de la Universidad de México. 16 mm., B/N.



TESTIMONIOS DO NORDESTE

Un film de propaganda oficiosa sobre los resultados de la Reforma Agraria en el Nordeste brasileño. Varios personajes testimonian sobre el problema con una evidente actitud paternalista. La elaboración totalmente incolora, se limita a fotografiar los personajes entrevistados, centrándolos lo mejor posible en el cuadro.

TESTIMONIOS DO NORDESTE. (Testimonios del Nordeste). Brasil, 1967. Dir.: Carlos Alberto de Souza. Prod.: CASB Producciones Cinematográficas. Guión: Carlos Alberto de Souza. Fot.: Hélio Silva. Mont.: Rafael Valverde. Locución: Sergio Viotti. 35 mm., B/N, 13 min.

común un punto de vista paternalista que podría quedar ejemplarizado por la crítica de los Cahiers du Cinéma?

M.M. En la curiosidad de cierto público cultivado europeo, o por lo menos francés, siempre hay un elemento de exotismo. También hay una razón política, siendo que América Latina es el centro de las preocupaciones sociales y políticas del mundo entero. Por otra parte hay cierta curiosidad por un mundo desconocido y un poco fabuloso. América Latina vista desde Europa es siempre un mundo muy fantástico, lleno de cuentos legendarios. Y cuando se ve una película como la de Glauber Rocha se encuentra una maravillosa coincidencia entre esta mitología épica y fabulosa y cierta realidad de América Latina. Es una coincidencia a la vez maravillosa e inquietante. No es el caso de poner en discusión el talento de Glauber o la película, pero es necesario que el público europeo vea otras películas, unas películas más realistas. En este sentido, **Ukamau** y **Araya** son muy importantes. Esto le da al europeo una idea más completa y diversa de la producción latinoamericana. Es curioso que **Araya** no haya sido mostrada en ninguna otra parte.

C.A.N. Ustedes saben que la exportación de **Ukamau** está prohibida por el gobierno boliviano. Esta es la razón de su dificultad de distribución.

M.M. ¡Ah, pido perdón, pero he olvidado completamente a Cuba! Por otra parte no son muchas las películas cubanas que han sido presentadas en París, aunque hay una curiosidad enorme por todo lo que concierne a Cuba.

A.R. ¿Ustedes tienen un criterio orientador para la crítica de la revista sobre cada film? Es decir ¿hay un planteo general para todo el equipo acerca de los principios según los cuales valorar las películas? ¿Todos coinciden con una cierta ideología?

M.M. No sé... Es el reproche que nos hacen con más frecuencia, que la revista no tiene una línea ideológica y artística precisa, como por ejemplo **Cahiers** que tiene una cierta visión, o que se supone que tenga cierta dirección; del otro lado **Positif**, que tiene una posición de extrema izquierda, surrealista, anarquista. Para nosotros, se trata finalmente de no haber querido, de no haber intentado tener una línea precisa. Siempre ha habido en **Cinéma** cierto eclecticismo, antes que todo porque no tenemos una orientación única, y luego porque pensamos que es una fórmula satisfactoria.

C.A.N. Usted es probablemente la persona que más conoce cada cinematografía nacional, en el mundo entero. ¿Cuáles son las cinematografías donde usted ve la potencialidad de un cine válido en unos cinco años, en un futuro próximo?

M.M. Es difícil porque hay dos fenómenos en juego. En primer lugar, una tradición cinematográfica. Es difícil crear un arte cinematográfico partiendo de la nada. De todos modos, yo creo que la mayor parte de los países que han tenido un desarrollo artístico ya tienen una tradición y por otra parte una base económica y técnica indispensables. Es necesario que los cines nacionales tengan un mercado suficiente y una industria técnica suficiente. Pero luego el fenómeno que interviene es que de repente hay gente con talento y que hace cine. Por esto es muy difícil prever lo que va a pasar. Pienso en Yugoslavia, por ejemplo. Yugoslavia tiene desde 1945 una industria cinematográfica importante, cualitativamente mediana pero sin nada excepcional. Luego, de repente, en dos años tres o cuatro directores hacen su primera película, muy buenas, un arranque formidable a nivel cualitativo. Lo mismo en Canadá. El caso de Checoslovaquia es un poco aparte, porque de todos modos Checoslovaquia ya tenía un cine muy bueno. El caso de Brasil es un poco el mismo. Es algo que depende de una gran cantidad de factores. En México, de repente, se hicieron tres o cuatro buenas películas, y en seguida terminó, no hay más nada. Actualmente, se ve un desarrollo de muy alto nivel en Brasil, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia, Canadá. Hay el caso contrario, como el de Polonia, que tuvo un periodo muy bueno y luego un paro brutal, por razones políticas, aparentemente. Luego otro arranque, con Skolimowski. El caso de la Unión Soviética no es muy bueno. De Japón se sabe muy poco: hacen 400 películas por año pero no vemos nada. La existencia de un cine nacional depende de factores muy numerosos, y es difícil prever el momento en que todos estos factores van a coincidir.

C.A.N. ¿Usted cree que el criterio de juicio crítico tradicional del arte cinematográfico debe ser el mismo en cada continente, o tiene que tomar en cuenta la situación y la tradición cultural de cada uno? Quiero decir: ¿para juzgar una película norteamericana, de un país que tiene una tradición cinematográfica de tantos años, y para juzgar, digamos, una película hindú que surge de una tradición completamente diferente, se debe aplicar el mismo criterio?

M.M. No propiamente. Yo creo que tenemos que referirnos al método crítico de Sadoul, quien fue antes que todo un historiador y luego un crítico. El consideró siempre una película como un fenómeno artístico dentro de un contexto nacional, cultural, político, social. Y este es el método más justo. Evidentemente, partiendo desde cierto nivel de calidad se puede juzgar una película en tanto que obra de arte, pura, si puedo decir así, pero no se puede hacer abstracción del contexto. No para encontrar

justificaciones, sino para encontrar razones. Quiero decir que es un error decir de tal película que es muy buena porque en la primera película de tal país: esto sería paternalista, pero creo que es necesario tomar en cuenta las circunstancias nacionales. La falta de calidad puramente técnica de una película no es un obstáculo para un juicio positivo.

A.R. Ese criterio de tomar en cuenta no sólo la obra en sí misma sino también el contexto ¿no es un criterio que puede pecar también de subjetividad? Nosotros como críticos tenemos también este problema, acerca de un criterio de valoración de la producción nacional, de menores exigencias, y otro criterio para lo que viene del extranjero. Y yo no me siento muy tranquilo con estos dos criterios.

M.M. Sí, lo comprendo.

C.A.N. Yo estoy de acuerdo con esta crítica, porque debe verse la película en su contexto social, histórico de donde ha sido hecha. Para mí, ciertas películas que quizás no tienen un valor cinematográfico, digamos, pero tienen un valor histórico enorme, son películas importantes en el panorama. **A.M.** Cuando nosotros valorizamos unas películas que no son buen cine pero que pueden marcar una etapa de desarrollo, es porque nos parece que hay que señalar este pequeño salto adelante.

M.M. Sobre este punto hay siempre un riesgo, a defender una película que uno ha visto de primero, a diez mil kilómetros de París... Volver diciendo: He visto una película admirable. Se siente una pequeña inquietud.



UKUKU

De los documentales de Chambi presentados en la Muestra, **Ukuku** es el que revela una primera aproximación a la realidad, que no sea puramente antropológica y estetizante. Aquí la cámara aborda un personaje, lo sigue a través de su participación en la fiesta tradicional y más allá, después de la fiesta, en su reincorporación a la comunidad campesina y su retorno a la problemática real de la vida. Lamentablemente, también **Ukuku** carece de diálogo y resulta bastante difícil entender cuál es realmente el problema que el campesino tiene que encarar a su regreso. Su logro se limita, pues, al retrato, aunque vívido, de un carácter.

UKUKU. Perú, 1967. Dirección, Gulón, Fotografía, Montaje: Manuel Chambi. Prod.: Manuel Chambi. Hugc Valencia. 35 mm., 20 min.



LA UNIVERSIDAD VOTA EN CONTRA

La crónica de los últimos días de las elecciones estudiantiles de la Universidad Central de Venezuela de 1968, que incluye las últimas etapas de campaña electoral, la espera de los escrutinios, la entrevista con los máximos dirigentes estudiantiles, la celebración de los resultados electorales. La atmósfera agitada y confusa captada por la cámara de Guédez y Arrietti encuentra un punto firme y claro en la actitud fundamentalmente antiimperialista de los diversos sectores en pugna. *La Universidad vota en contra*, aun sin dar una imagen exhaustiva de la juventud estudiantil, constituye un testimonio de gran interés y como tal sobresalió en la Muestra.

LA UNIVERSIDAD VOTA EN CONTRA. Venezuela, 1968. Dir.: Jesús Guédez, Nelson Arrietti. Prod.: Salto Anghel Films. Guión: J. Guédez y N. Arrietti. Fot.: Nelson Arrietti. 16 mm., B/N, 20 min.

tud porque siempre se pregunta uno si no se está equivocando, si cuando los amigos la vean no se van a burlar de uno. Pero es un riesgo que hay que correr para una película que lo merece.

S.F. Se habla mucho de la influencia del cine europeo sobre el cine latinoamericano. ¿En su opinión, cuáles son las influencias que puede haber tenido cierto cine latinoamericano sobre el cine europeo, o, de acuerdo con lo que ha visto usted aquí de cine latinoamericano, cuáles podrían ser los aportes futuros, originales, del cine latinoamericano?

M.M. Yo no veo ninguna influencia del cine latinoamericano sobre el cine europeo. Tampoco veo la situación inversa. Hay un solo caso, el de Antín, quien hizo unas películas como Resnais, rehizo *Mariénbad*. Hay sin duda quien ha hecho Antonioni o Godard, pero de una manera muy difusa.

C.A.N. En el caso de Brasil, por el momento, los cineastas franceses y Godard en particular tienen mucha influencia en el cine muy joven, de gente que está en una situación casi amateur, en vía de profesionalización. En mi opinión, se trata de un cine sin raíces, este de los pequeños Godard. Cada año hay un concurso nacional de cine no profesional. El año pasado hubo 80 inscripciones y naturalmente la comisión de selección causó una notable mortalidad; quedaron unas 15 películas. Todas eran "cámara en mano" godardianamente, y en mi opinión situadas fuera del cuadro histórico y socio-político de Brasil. Es una especie de diarrea de Godard.

A.M. Yo quería conocer su opinión acerca de las mesas redondas que se

están efectuando aquí en estos días. ¿Cómo ve usted, a mitad de las discusiones, esta posición tan radical que está dominando en la orientación del cine nuevo latinoamericano y cómo la relaciona con los resultados y las perspectivas, sean estéticas como de lucha, y si la ve concreta, realista?

M.M. Quiero decir que todos los problemas que ustedes tienen, nosotros los tenemos en Francia, nuestros cineastas los tienen. Exactamente los mismos, en grados diferentes: los problemas de producción, de distribución, de censura, de filmación clandestina, de explotación clandestina de las películas, los hemos tenido y los tendremos. Entonces, no hay absolutamente nada nuevo, excepto quizás que en Francia el cine está todavía más "estatalizado" que aquí. Yo creo que aquí hay los medios para escapar de la dominación y el control del estado, que no tenemos en Francia. En Francia no se puede filmar un milímetro de película sin una multitud de autorizaciones. Así que, a pesar de la vieja tradición liberal bien conocida, los problemas son los mismos. Dicho esto, yo creo que después de la revolución parisiense, la atmósfera que encuentro aquí es perfectamente comprensible. La revuelta de los cineastas franceses, en la cual casi todos han participado de manera entusiasta en los Estados Generales, (1) muestra que la preocupación revolucionaria de los cineastas es la misma en todas partes. El que el cine francés en su casi totalidad está hecho por pequeños burgueses, que los obreros, el proletariado todavía no tiene acceso en la creación cinematográfica, excepto rarísimas excepciones, es causa de que estos sentimientos revolucionarios se traduzcan entre nuestros cineastas en un romanticismo nostálgico, más que en una voluntad real de cambiar la sociedad y de cambiar las condiciones de la creación cinematográfica. Lamentablemente es necesario decirlo: los cineastas franceses, en su mayoría están finalmente beneficiados de todos modos por el sistema capitalista. Si se quiere ser perfectamente lúcidos: el dinero viene de alguna parte, y en general viene de gente que pertenece al sistema, aun cuando en muchos casos esta gente es liberal, abierta a las ideas progresistas. De todos modos los cineastas son beneficiarios del sistema y en la medida en que la gente del cine francés está en parte subvencionada por el estado, por los medios del sistema de ayuda, son entonces beneficiarios del sistema y del ré-

gimen. Aquí hay una ambigüedad fundamental que muchos jóvenes cineastas han sentido cruelmente en los Estados Generales, pues la primera decisión de los Estados Generales ha sido la de suprimir el Centro del Cine, de declarar la inexistencia, la negación de este organismo que simboliza el control del Estado sobre el cine. Al mismo tiempo, es desde ese organismo de control estatal que proviene gran parte del financiamiento de las películas de la "nouvelle vague". Entonces allí hay una ambigüedad moralmente dramática que explica el fracaso final de los Estados Generales, los hechos que, poco a poco, han hecho pasar el entusiasmo revolucionario, los hechos que han terminado con la creencia de la instauración rápida en Francia de una sociedad socialista. Después de eso, lamentablemente, se tuvo que volver a la realidad, darse cuenta de que el Centro de Cine existe todavía y que se le necesita para hacer las películas.

Las iniciales corresponden a Marcel Martin, Cosme Alves Neto, Sergio Facchi, Ambretta Marrosu y Alfredo Roffé.



VIRAMUNDO

Un grave fenómeno, generalizado en toda América Latina: la emigración interna, desde el campo a las capitales. Aquí vemos a los "nordestinos" brasileños que, de la zona más grande y pobre del país bajan a Sao Paulo, máximo centro industrial, donde unos pocos logran trabajar en la industria y la gran mayoría se divide entre los que trabajan en la construcción, los que quedan desempleados y los que regresan, aún más pobres, a su tierra de origen. La llegada a la ciudad, las entrevistas con los inmigrantes, fracasados, inadaptados o exitosos, y con el dirigente industrial que explica las exigencias del mercado de la mano de obra; las escenas de diferentes formas de fanatismo religioso, que esclaviza y desorienta aun más esa masa; y finalmente, la visión de aquellos que, desalentados, encuentran la fuerza de volver a su tierra, cruzándose en la partida con los que siguen llegando. A pesar de tener fuerza y elocuencia y un marcado peso poético subrayado por una hermosa balada, *Viramundo*, a diferencia de la mayoría de los grandes documentales brasileños, no alcanza el nivel del juicio, quedándose en la triste y aún dramática constatación.

VIRAMUNDO. Brasil. Dir.: Gerardo Sarno. Prod.: Thomas Farkas, Edgardo Pallero (Eletcutivo). Sergio Muñoz (Director de Prod.). As. Dir.: Julio Calasso Jr., Ursula Wels. Fot.: Thomas Farkas, Armando Barreto. As. de Cámara: Antonio Mateus. Música: Caetano Veloso con letras de José Carlos Camargo. Interpretada por Gilberto Gil. Mont.: Sylvio Renaldi con la colaboración de Roberto Santos. Son. Directo: Sergio Muñoz, Edgardo Pallero, Maurice Caovilla, Vladimir Herzog. Lab.: Rex Filmes. Son. Rivoton. 16 mm., B/N, 40 Min.

1) Los Estados Generales, denominación de una especie de cabildos abiertos que se remontan al siglo XIV y que sufrieron una modernización revolucionaria en 1789, son asambleas populares que intervienen o determinan una política nacional. Los Estados Generales del Cine Francés fueron convocados en París el 17 de mayo de 1968, a raíz de los movimientos revolucionarios del estudiantado y los obreros franceses. En tales asambleas, que se prolongaron por muchos días, se realizaron discusiones, proyectos de reestructuración de la industria, planteamientos de reformas, reivindicaciones gremiales y la organización de filmaciones de documentales revolucionarios.

**Games
Jamie
plays**

CLIVE DONNER'S
Film of

**"HERE
WE GO
ROUND
THE MULBERRY BUSH"**

COLOR by DeLuxe Distributed by LOPERT PICTURES CORPORATION



**LA PASION DE UN HOMBRE JOVEN
PROXIMO ESTRENO - TEATRO BROADWAY**

Agradecemos a las siguientes distribuidoras por habernos permitido la reproducción de fotografías:

Arfilm
Blanco y Travieso
Columbia
Difra — M.G.M.
Euroamérica
Orbifilm
Paramount
Pelimex — Artistas Unidos
Rank — Universal
20th Century Fox — Warner
Venefilm

LIBRERIA LA FRANCE

Una selección de revistas de cine:
TELECINE - PARIS + THEATRE - CAHIERS DU CINEMA -
CINEMONDE - CINE REVUE

Calle Acueducto, Edificio Concordia, Sabana Grande,
Apartado Postal 10.445, Telf. 72.42.23

El linotipo de esta Revista ha sido hecho en

LINOTIPO VIDAL, C. A.

Puente Anaucó a Puente República, 14 - Teléfono 54.78.89.

CINEMATECA NACIONAL

**SALA DE PROYECCIONES
DEL
MUSEO DE BELLAS ARTES**

**PROGRAMA DE LA SEGUNDA QUINCENA
DE DICIEMBRE**

Domingo 15 - Cine japonés: ES-
POSA, AMANTE Y NOVIA, de
Yasushi Nakahira, 1956, con Yu-
jiro Ishihara, Mie Kitahara, Ma-
sashiko Tsugawa.

Martes 17 - El cortometraje fran-
cés: FIESTAS ALEGRES DE
WATTEAU y EL CASO DE MA-
NET, de Jean Aurel. EL ADUA-
NERO ROUSSEAU, de Lo Duca.
LA BELLA ESTACION ESTA
CERCA (ROBERT DESNOS), de
Jean Barral y Jacques Prevert.

Miércoles 18 y Jueves 19 - Pre-
sencia, de Francisco Rabal: NA-
ZARIN, de Luis Buñuel, 1959,
con Francisco Rabal, Marga Ló-
pez, Ofelia Guilmain.

Viernes 20 - Cine japonés: UGET-
SU MONOGATARI (Cuentos de
la luna pálida después de la
lluvia), de Kenji Mizoguchi,
1953, con Machiko Kyo, Masya-
ku Mori.

Sábado 21 y Domingo 22 - Fun-
ción del mes: EL ANGEL AZUL
(Der Blaue Engel), de Josef
von Sternberg, 1930, con Mar-
lene Dietrich, Emil Jannings. En
versión original sin títulos.

Martes 24 y Miércoles 25 - No
hay función.

Jueves 26 y Viernes 27 - Presen-
cia de Francisco Rabal: VIRI-
DIANA, de Luis Buñuel, 1961,
con Silvia Pinal, Francisco Ra-
bal, Fernando Rey, Teresa Ra-
bal, Margarita Lozano.

Sábado 28 y Domingo 29 - Cine
japonés: LOS SIETE SAMU-
RAIS, de Akira Kurosawa, 1954,
con Toshiro Mifune, Takashi
Shimura.

Martes 31 - No hay función.

**PROGRAMA DE
ENERO**

En su programa de ENERO DE
1969, la Cinemateca Nacional pre-
senterá el ciclo LA JUVENTUD
CONTEMPORANEA EN EL CINE,
que incluirá películas de Vene-
zuela, Francia, Inglaterra, Italia,
Estados Unidos, Rumania, Hun-
gría y Checoslovaquia; PRESEN-
CIA DE MARLON BRANDO con
una selección de sus mejores in-
terpretaciones; un novedoso pro-
grama para los días MARTES, so-
bre EL CINE COMO AUXILIAR
PROFESIONAL; y como FUNCION
DEL MES, la película soviética de
Marc Donskoi, HISTORIA DE UNA
MAESTRA RURAL. Continuará,
además, la presentación de docu-
mentales venezolanos con cada
largometraje.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES \ CARACAS



CINE ARGUMENTAL DE MERIDA

Fuera de concurso, se presentaron en Mérida cinco largometrajes de ficción: **A falecida** y **Vidas secas**, de Brasil, **Este es el romance del Aniceto y la Francisca**, de como quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más, de Argentina, **Kukulí** de Perú y **Ukamau** de Bolivia.

Aunque no podía tratarse de una muestra exhaustiva del cine de ficción latinoamericano, fue sin embargo bastante representativa, especialmente en el caso de Brasil y Bolivia, y demostró ampliamente la vitalidad y la originalidad expresivas de una producción a la cual solamente el bloqueo organizado de las distribuidoras (extranjeras o extranjeras) impide conquistar a su público natural.

Ukamau, que tuvimos oportunidad de ver anteriormente en la Cinemateca Nacional, fue la triunfadora. El público la aplaudió masivamente y no hay duda de que, no obstante estuviera fuera de concurso por no ser una obra documental, influyó en el jurado al momento de asignar el premio a Jorge Sanjinés por el conjunto de su obra. Esta película, a la cual ya dedicamos una nota crítica en el n° 3 de **Cine al día**, confirmó ante un público amplio su calidad y su necesidad.

De las dos brasileñas, **Vidas secas** de Nelson Pereira dos Santos representa una de las puntas más altas alcanzadas por el "cinema novo". La anécdota lineal de la dura vida de un campesino sin tierra de la zona más pobre de Brasil es oportunidad para la creación de un retrato social de profundas resonancias humanas. Por una parte, las terribles condiciones de vida están expresadas por la fuerza simple y convincente de la realidad; por la otra, se logra una profundización psicológica (del campesino, de su mujer y de sus hijos) que, lejos de quedarse en la simple, aunque aguda, descripción naturalista, evidencia sin falsos optimismos la pasividad del campesino en la etapa previa a una toma de conciencia de su condición. No por nada, el relato tiene una fecha, 1940, que no está allí solamente por fidelidad al libro de Graciliano Ramos en el que se inspira, sino también porque en los años sucesivos esa conciencia se ha ido formando, desvinculándose poco a poco no sólo de la pasividad misma, sino también de los mitos irracionales del misticismo y del cangaço, épica y representados en **Dios y el diablo en la tierra del sol**. Se trata, evidentemente, de un proceso aun en curso, sobre el cual acaso el mismo "cinema novo" sabrá decirnos algo pronto.

Pero el cine latinoamericano no se limita al retrato de una problemática básica, no evita el

drama íntimo y personal. Una película como **A falecida** de León Hirszman, que presenta el caso de una mujer cuya maníaca vocación por la muerte y la pasión insensata por un entierro de lujo no es sino el hipócrita escape de su sentimiento de culpa por el adulterio cometido, presenta un caso particular y aparentemente absurdo, que sin embargo pone al descubierto el mecanismo de una situación social que hunde sus pilares en el prejuicio, la hipocresía y la mezquindad. De alto nivel la caracterización de los personajes principales, creíbles los diálogos, suelta y discreta la cámara.

También de un caso personal trata el **Romance del Aniceto y la Francisca**, pero en una tónica completamente distinta, y bastante distinta, además, de lo que estamos acostumbrados a ver. Su autor es Leonardo Favio, conocido actor argentino, aquí en su segunda prueba como director. Narra una historia de amor simple, entre una sirvienta y un jugador de gallos, quien finalmente la abandona por otra y a su vez es abandonado. Alguien, en la proyección de Mérida, se levantó para objetar que la película no era sino un tango, y a pesar de la intención despectiva de su comentario, indudablemente acertó en lo que se refiere al mundo que esta obra descubre: un mundo pueblerino y triste, de gente que ni siquiera tiene conciencia de su miseria, que busca una evasión sentimental, banal y pobre para darle un sentido a una vida que no lo tiene. Es el sentimentalismo como atajo para alcanzar una falsa plenitud. Lo que hace interesante la película es, por una parte, su plena conciencia de la pobreza espiritual que muestra, y por la otra el estilo original, que conjuga una fotografía de delicados, minuciosos matices de grises, con una lentitud que por largos momentos alcanza el estatismo absoluto, convirtiéndose la imagen en una composición más fotográfica que cinematográfica, en una especie de grabado cuya permanencia acentúa la tristeza miserable de la anécdota.

En cuanto a la peruana **Kukulí**, que se remonta a 1961 y tiene tres directores (Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva), no pertenece ni a la corriente realista ni a la llamada "de autor". Retoma una vieja leyenda india, tratando de conciliar un elemento nacional como el folklore con las exigencias de un comercialismo de corta visión. El resultado no ofrece interés ni artístico ni documental. Es más bien un ejemplo del cine que no debe hacerse en nuestros países: el de aprovechar los "aspectos curiosos" del folklore para intentar la creación de una mercancía.

Ambretta Marrosio



El Romance del Aniceto y la Francisca, de L. Favio



Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos.

A Falecida, de Leon Hirszman



Venezuela tiene hoy
36 MIL KILOMETROS DE CARRETERAS
 EL GOBIERNO DEMOCRATICO CONSTRUYE TU BIENESTAR



SUSCRIBASE A LAS REVISTAS NACIONALES:

Girando:

- 15 bolívares, ó 3 dólares, a **CAMBIO** (mensual) - Apartado del Este 10517. Caracas.
- 15 bolívares, ó 5 dólares, a **CINE AL DIA** (bimestral) - Apartado 50446 - Sabana Grande. Caracas.
- 50 bolívares, ó 12 dólares, a **CUADERNOS de PLANIFICACION** (mensual) - Apartado 10861. Caracas.
- 2,50 dólares a **EXPEDIENTE** (trimestral) - Apartado 1807. Caracas.
- 10 bolívares, ó 2 dólares, a **IMAGEN** (quincenal) - Apartado 20098. Caracas.
- 5 dólares a **PAPELES** (trimestral) - Ateneo de Caracas. Plaza Morelos. Caracas.
- 10 bolívares, ó 2 dólares, a **REVISTA NACIONAL DE CULTURA** (trimestral) - Apartado 12497. Caracas.
- 10 bolívares a **UNIVERSALIA**(bimestral) - Apartado 4364. Caracas.

—18 bolívares, ó 4 dólares, a **TEORIA Y PRACTICA** (trimestral) - Apartado de Correos 9342 (Candelaria). Caracas.

—6 dólares a **ZONA FRANCA** (mensual) - Apartado Postal 8349. Caracas.

Escribiendo a:

- ACTUAL**, rev. de la Universidad de los Andes (trimestral) - Apartado 277. Mérida. Venezuela.
- CULTURA UNIVERSITARIA** (trimestral) - Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. Ciudad Universitaria. Caracas.
- DESLINDE** (quincenal). Escuela de Periodismo, c/o Orlando Araujo. Universidad Central de Venezuela. Ciudad Universitaria. Ciudad.
- EL FAROL** (trimestral) - Apartado 889. Caracas.

—**HAOMA** (trimestral). Apartado Postal 3623. Caracas.

—**KENA**, revista femenina (quincenal). Avenida Universidad, 137. Caracas.

—**MUNDO ECONOMICO** (trimestral) - Apartado de Correos 6563. Caracas.

—**NUESTRA ECONOMIA** (trimestral). Apartado de Correos 3825. Caracas.

—**ORIENTE**. Universidad de Oriente. Dir. de Cultura. Ota. Tobía, Calle Junín. Cumaná. Estado Sucre.

—**ORIENTE UNIVERSITARIO** (mensual) - Universidad de Oriente. Dir. de Extensión Cultural. Ota. Tobía. Calle Junín. Cumaná. Venezuela.

—**EL PERIODISTA** (mensual). Casa Nacional del Periodista. Avenida Andrés Bello. Caracas.

—**REVISTA de ECONOMIA LATINOAMERICANA** (semestral) - Banco Central de Venezuela. Esquina de Carmelitas. Caracas.

—**ROCINANTE** (mensual). Apartado Postal 12582. Caracas.



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, Sótanos) o "Cruz del Sur" (Centro Comercial del Este, Local 11, Sabana Grande).

SUSCRIBASE A CINE AL DIA



Fernando Solanas



Jorge Sanjinés



Walter Achugar



Alberto Mejía

Miguel Littín

INDICE BIOGRAFICO

Fotos de Donald Myerston

Las notas biográficas son de los cineastas y críticos asistentes a Mérida, que nos suministraron personalmente los datos.

ACHUGAR, Walter. Nació en Montevideo el 8.11.38. Filmografía: 1965: *Crónica de un niño solo* (Largo metraje, Productor Asociado); 1966: *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de como quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más,* de Leonardo Favio (Largometraje, Coproductor); 1967: *Es un árbol y una nube* de Pablo Szir (Coproductor); 1968: *Me gustan los estudiantes* de Mario Handler (Coproductor).

AGUIRRE, Alberto. Nació en Girardot (Colombia) el 19.12.26. Fundador y director del Cine Club de Medellín, Director de la "Gaceta de Cine Club", Crítico de Cine de "El Diario" de Medellín.

ALVAREZ, Carlos. Nació en Bucaramanga el 29.12.43. Su actividad principal hasta ahora ha sido la de crítico de cine. Prepara actualmente un libro sobre el cine colombiano que se llama "Elementos para un cine en Colombia". Crítico de cine de el diario "El espectador". Filmografía: 1968: *Asalto* (Dirección).

ALVES NETO, Cosme. Nació en Manaus el 15.1.37. Estudió Filosofía hasta 3º año. En 1958-59 Director del Cineclub de la Unión Metropolitana de Estudiantes; en 1960-61 Consejero de la Federación de Cineclubs de Río de Janeiro; en 1962-63 Presidente de la misma Federación; a par-

tir de 1965 Director de la Cinemateca de Museu de Arte Moderna de Río; en 1968 Miembro del Departamento de Cine de la Universidad Fluminense del Estado de Río de Janeiro. Filmografía: Ha sido coproductor de los siguientes cortometrajes del Museu de Arte Moderna: 1965: *Nadja* de Paulo Paranagua; 1967: *Cinema Novo* de Joaquim Pedro de Andrade, *A Cinemateca Presenta* de Lygia Pape; 1968: *Cordiais saudacoes* de Gilberto Santeiro; *O exercito de Davi Neves*; *Existir 68* de Wilson Cunha.

ARISTARCO, Guido. Nació en Milano el 7.10.18. Se interesa por la crítica cinematográfica desde 1937. Ha publicado diversos libros editados por Bompiani, Einaudi, Mondadori, Laterza. Ha dirigido en la postguerra la revista "Cinema". Actualmente dirige "Cinema Nuovo" y es colaborador del diario "La Stampa". Profesor universitario de historia y crítica del cine. Filmografía: 1945: Colaborador en la escenificación de *Il sole sorge ancora* de Aldo Vergano.

CHAMBI, Manuel. Nació en Cuzco el 2.1.28. Se graduó de arquitecto en 1954 en Buenos Aires. En 1965 abandona esta profesión. Ha realizado por invitación giras de observación en Alemania, Italia, URSS, Checoslovaquia, China. Desde 1968 trabaja en la docencia universitaria. Filmografía: Ha sido director y fotógrafo de los siguientes documentales: 1957: *Lucero de Nieve*; 1959: *Los invencibles kanas*, *La Fiesta de las Nieves*;

1965: *Estampas del Carnaval de Kanas*; 1967: *Las barridas*; 1967-68: *Ukuku*; 1968: *Los pescadores*.

CHIRINOS, Jorge. Nació en Caracas el 22.2.37. Filmografía: 1966-68: *Imagen de Caracas* (Dirección filmica y de fotografía, actor, maquillador, montaje, cámara, sincronización, narración de textos).

DE LA VEGA HURTADO, Margarita. Nació en Cartagena el 15.11.42. Es crítica de cine de "El Espectador" y de "El Siglo".

FARKAS, Thomas. Nació en Budapest el 17.9.24. Filmografía: 1965: *Memoria do Cangaco* (Coproductor), *Viramundo* (Fotografía), *Nossa Escola de Samba* (Fotografía), *Subterranos de Futebol* (Fotografía); 1966: *Carnets Bresiëns* de Pierre Kast (Coproductor); 1967: *Tropici* de Gianni Amico (Coproducción).

FILIPPI, Alberto. Nació en Padova el 28.4.41. Estudios de Filosofía y Derecho en la U.C.V., Caracas. Se gradúa en filosofía en la Universidad de Roma, consiguiendo el doctorado con una tesis sobre "La dialéctica del conocimiento en Hegel y Marx" en 1965. Colaborador de las revistas "Giovane Critica", "Cinema Nuovo", "Filmcritica", "Cinema 60", "Carte Segrete". Filmografía: 1966: *Il mestiere di dipingere* (Colaborador); 1967-68: *I dannati della terra* (colaboración en la dirección y el guión con Valentino Orsini).

GLEYZER, Raymundo. Nació en Buenos Aires el 27.9.41. Desde

1956 como fotógrafo y desde 1961 hace cine. Ha obtenido ocho premios internacionales, y está dedicado exclusivamente al documental etnográfico y de antropología social. Filmografía: Como director: 1964: *El ciclo*; 1965: *Ceramiqueros de tras la sierra*, *Pictografías del Cerro Colorado*; Haciéndolo todo: 1965: *La tierra quema*, *Ocurrido en Hualfin*, *Quilino*; 1966: *Nuestras Islas Malvinas*, *Matoque*; 1967: 15 films etnográficos; 1968: Films para TV.

GONZALEZ NORRIS, Antonio. Nació en Lima el 13.12.44. Ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Lima. Estudios de Literatura y Derecho, inacabados. Graduado en la Facultad de Ciencias Sociales, especialidad de Ciencia Política. Crítico de la revista "Hablemos de Cine" desde 1967.

IZAGUIRRE, Rodolfo. Nació en Caracas el 9.1.31. Crítico de cine de el diario "El Nacional" desde 1958. Comentarista de cine de la Radio Nacional desde 1965. Director de la Cinemateca Nacional, 1968. Autor de "El cine en Venezuela", 1966, "Historia sentimental del cine americano", 1968, "Alacranes", novela, 1968. Filmografía: 1966: *La gastroenteritis* de J. E. Guédez (Asistente de Dirección), *Arquitectura y Urbanismo* de C. Rebolledo (Asistente de Dirección); 1966-68: Diversos guiones para films de educación sanitaria para el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social.

LITTIN, Miguel. Nació en Palmilla, Chile, el 17-9-42. Egresado de la Escuela de Teatro de la Univer-

sidad de Chile. Director teatral. Ha escrito tres obras para teatro: "La mariposa bajo el zapato", "El hombre de la estrella" y "Conflicto". Filmografía: 1964: **Por la tierra ajena** (Dirección); **Yo tenía un camarada** (Asistente de Dirección); 1968: **El canaca** (Largometraje, Dirección).

MAHIEU, José Agustín. Nació en la Provincia de Buenos Aires en 1929. Fundó en 1953 la revista "Cinedrama". En 1957 actividades cineclubísticas (directivo del C. C. Núcleo de Buenos Aires). Desde 1960 co-director de "Tiempo de Cine". Crítica en diversas revistas: "Lyra", "Primera Plana", "Talia", etc. Jefe de la página de cine del semanario "Confirmado". Ex-profesor de Crítica y Análisis del Film en el Instituto de Cine de la Universidad de Santa Fe. Ex-profesor de Estética General del Cine en el Departamento de Cine de la Universidad de La Plata. Filmografía: 1963: **Juego cruzado** (Coguionista); 1965: **Ella vuelve desde mañana** (Libro y dirección); 1966: **Un lugar al Sol, Máscaras en Otoño** (Largometrajes, coguionista); 1968: **Barrabás** (Largometraje en preparación, dirección), **El muerto** de F. Antin (Largometraje en preparación, coadaptación).

MARTIN, Marcel. Nació en Francia en 1926. Estudios Superiores de Filosofía. Instituto de Filmología (1948-50), La Sorbonne. Profesor de Historia del Cine en la Universidad de París. Redactor jefe de la revista "Cinema 68". Redactor del semanario "Lettres Francaises". Ha publicado varios libros, entre ellos "Le langage cinematographique", "Le cinema sovietique", "Charlie Chaplin".

MEJIA, Alberto. Nació en Aguadas, Colombia. Ha sido estudiante, obrero, marino, periodista. Estudió cine entre 1955 y 1959 en los estudios Herbert Richers en Río de Janeiro. Filmografía: 1963: **El zorrero** (Episodio del largometraje **Tres cuentos colombianos**, dirección); 1968: **Bolívar, dónde estás que no te veo** (Film de montaje); 1960-68: Unos 30 documentales comerciales (Dirección, fotógrafo y montador).

MUNIZ, Sergio. Nació en Sao Paulo el 13-1-35. Estudios incompletos de Ciencias Sociales. Responsable de producción del Departamento de Producción de Filmes Documentarios do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de Sao Paulo. Ha obtenido diversos premios internacionales. Filmografía: 1954: **A casa de Mario de Andrade** (Asistente de Dirección); 1959-1963: **Cine Publicitario**; 1964: **Os corumbas** (Largometraje inacabado, Dirección de Producción); 1965: **Roda e otras estorias** (Dirección y Producción); **Viramundo** (Dirección de Producción); 1966: **Carnets Bresiliens** (Coproducción); 1966: **Projeto Ilha Grande** (Dirección y Producción); 1967: **O que minas faz...**; **O povo do Velho Pedro** (Dirección y Producción).

MYERSTON, Donald. Nació en Caracas el 1-7-45. Antropólogo. Fotógrafo. Filmografía: 1966-1968: **Imagen de Caracas** (Coguionista, foto fija, asistente de producción y dirección, sonidista, jefe de laboratorio fotográfico); 1968: **Madama Isidora** de Juan Santana (Asistente de Dirección), **Atabapo** (Dirección, guión y fotografía).

PALLERO, Edgardo. Nació en San-

ta Fe, Argentina, el 23-8-35. Productor y distribuidor de films latinoamericanos, a través de "Renacimiento Films" de la que es socio. Estudió Derecho. Fundador junto con Fernando Birri del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. De 1963 a 1965 reside en Brasil. Filmografía: Productor ejecutivo de los siguientes films: 1959: **Tire Die** de F. Birri; 1964-65: **Memoria do Cangaco**, **Subterranos do Futebol**, **Viramundo**, **Nossa Escola de Samba**.

REBOLLEDO, Carlos. Nació el 26-11-33. Filmografía: 1964: **La casa natal del Libertador** (Dirección); 1965: **Urbanismo y Arquitectura de Caracas** (Dirección); 1966-67: **Pozo muerto** (Co-realización con Edmundo Aray).

RIPSTEIN, Arturo. Nació en México el 13-12-43. Cortometrajista amateur desde 1960. Asistente en general en la industria desde 1962. Filmografía: 1965: **Tiempo de morir** (Dirección); 1966: **Juego peligroso** (Dirección de un episodio); 1968: **Los recuerdos del porvenir** (Dirección y guión).

RODRIGUEZ OTERO, Marta. Nació en Bogotá el 1-12-38. Trabajó en el Museo del Hombre en 1962. En 1964 realiza estudios de cine etnográfico en el mismo Museo en París. Licenciada en Ciencias Sociales en Madrid. Estudiante de 3er. año de Antropología en la Universidad Nacional de Bogotá. Filmografía: **Chircales 68** (Dirección, guionista).

SAMPER, Gabriela. Nació en Bogotá el 31-3-18. Ha trabajado en teatro. Ha escrito libretos y dirigido programas culturales de televisión. Filmografía: 1964: **Una historia de muchos años** (Co-realización); 1965: **Páramo de Cumanday** (Dirección); 1966: **La selva vencida** (Dirección); 1967: **Films didácticos** realizados en EE. UU.

SANTANA, Juan. Nació en Caracas el 5-9-43. Estudió hasta 4º año de Arquitectura. Varios años trabajando como pintor y grabador. Fotógrafo. Filmografía: 1967: **Visión de Caracas** (Escenografía, Fotografía); 1967: **Sonia Sanoja** (Dirección); 1968: **Atabapo** de D. Myerston (Cámara), **Madama Isidora** (Dirección).

SOLANAS, Fernando Ezequiel. Nació en Olivos, Argentina, el 16-2-36. Estudió tres años de abogacía, también composición musical. Ha trabajado en teatro y por muchos años en documentales industriales y films publicitarios. Filmografía: 1962: **Seguir andando** (Libro, dirección, música y producción); 1968: **La hora de los hornos** (Largometraje, dirección, libro, cámara, producción, música, montaje).

VALLEJO, Gerardo. Nació en Tucumán, Argentina, el 4-1-42. Estudios cinematográficos en el Instituto de Cine de Santa Fe. En 1966-67 dirige un noticiario diario para la TV de Tucumán. Profesor de cine en un colegio secundario de la Universidad de Tucumán. Ha trabajado en numerosos films publicitarios. Filmografía: 1965: **Las cosas ciertas** (Dirección); 1967: **Ollas populares** (Dirección); 1968: **El camino hacia la muerte del viejo Reales** (Largometraje, dirección).

WAINER, José. Nació el 2-1-38. Estudios de Derecho. Actividad en el Cine Club del Uruguay. Crítica de cine en el semanario "Marcha" desde 1962.



Un numeroso público asistió a los foros con los cineastas.



Foro con los cineastas brasileños: Handler, Alves Neto, Farkas, Pallero, Muniz (de izquierda a derecha).

Mario Chamblí discute sus films con el público.



La Junta Administradora del



desea a todos sus adjudicatarios
y público en general, unas

Felices Pascuas
y venturoso Año Nuevo



El Instituto
hace propicia esta
ocasión para reiterar
su empeño de que en
1969

el beneficio de su acción
siga dotando como
lo ha hecho hasta hoy,
de vivienda propia a las
clases trabajadoras
del país



crítica



Break-Up, de Marco Ferreri.

BREAK - UP.

Un juicio crítico sobre esta película, en nuestra opinión miserablemente fallida, se hace particularmente difícil a causa de la complicada historia de su producción que, aunque no la conocemos enteramente, no se puede evitar de tomar en cuenta.

Parece ser que, aquí en Caracas, hemos visto una película que no existe: *L'uomo dei palloncini* (El hombre de los globos, literalmente), que Marco Ferreri había filmado por cuenta de Carlo Ponti, quien insatisfecho de los resultados, quiso reducir al tamaño de un "episodio" (*L'uomo dei cinque palloni*) dentro de un nuevo producto titulado "comercial" y absurdamente *Oggi, domani e dopodomani*, fingiendo una continuación del afortunado *Ayer, hoy y mañana*. A este confuso cuadro se añade el otro título "comercial" de *Break-up*, que a nuestro público debería sugerir una relación con *Blow up*.

Esta serie de noticias aparentemente intrascendentes constituyen una serie de evidencias de un régimen industrial-comercial que manipula a tal punto la obra cinematográfica que la convierte en un producto anónimo, fruto de la intrincada convergencia de intereses diversos y hasta opuestos, y finalmente impuesto al público a través de una propaganda falaz y absolutamente despreciativa de las facultades mentales del espectador. Ante tales productos, este último se siente vagamente desconcertado, considera la película como una anomalía, una extrañeza, o inclusive, más simplemente, como un fraude y un fracaso.

Para la crítica, el problema se presenta de una manera más compleja, al plantearse el deber de emitir un juicio. En el caso concreto de *Break-up* se presentan varias interrogantes insolubles: ¿Es esta película la verdadera obra de Ferreri, rechazada por Ponti y luego recogida

para ser utilizada como exclusivo producto de exportación? ¿O es un segundo trabajo de remiendo, destinado a recuperar el dinero invertido "sin perjudicar" demasiado el "buen nombre" del productor al recibir una distribución de segunda categoría en el exterior? ¿Por qué tampoco este largometraje corresponde al argumento original de Marco Ferreri y Rafael Azcona dado a la publicidad por sus autores: variantes y lagunas son una nueva intervención de Ponti, o un cambio voluntario de los autores? Solamente una investigación exhaustiva podría llevar a una conclusión en este sentido.

Pero aún en el caso óptimo de poder realizar dicha investigación, queda el problema de emitir un juicio sobre el producto real que ha llegado al mercado. Y el producto, con autores o sin ellos, con o sin ingerencias de la producción, es uno solo, definitivo e inmodificable: es el que el público ve y el que requiere el juicio. Así, mientras la crítica italiana más autorizada comenta el cortometraje que integra el antológico *Oggi, domani e dopodomani*, lamentando la ausencia del largometraje y haciendo halagadoras suposiciones sobre este último, y responsabilizando a Ponti por la pérdida de una obra importante, nosotros tendremos que comentar el largometraje que, no sabemos a través de cuáles vicisitudes, ha llegado a nuestro público.

La historia narra de un trágico cómico sábado que concluye la vida de un joven industrial milanés quien, repentinamente obsesionado por un absurdo problema técnico acerca de la manera exacta de inflar un globo hasta su punto máximo de resistencia, sucumbe finalmente a la neurosis y se tira por una ventana. La idea, aunque bastante extraña, no es ni mala ni buena: todo depende, después de lo que se quiere decir, de cómo se dice. El tema, evidentemente, alude a una forma de alienación

muy concreta, la del individuo que, aparentemente victorioso a causa de su éxito personal, está en realidad completamente sometido al funcionamiento de una sociedad que le impone sus principios fundamentales, el "consumo" y la técnica, como valores absolutos. Con el consumo, el protagonista de *Break-up* tiene una doble relación: la del industrial que fabrica e impone los productos, y la del consumidor, entregado a la pasión de poseer en la ilusión de satisfacer de este modo sus verdaderas necesidades. La técnica, por su parte, significa para él, no sólo un mito general que comparte con los demás hombres de su época, sino la fuerza omnipotente que, en tanto que industrial exitoso, es autora de su bienestar personal.

Ferreri tiene indudablemente claro su personaje, y allí donde éste cree ser un satisfecho y un perfeccionista, revela un mezcuiño, un vicioso y un maniático. Una idea muy inteligente, que hubiera podido expresar con agudeza una realidad contemporánea. Pero la película se arrastra pesadamente, sin fluidez y con marcados desequilibrios. Particularmente grave la reducción de las relaciones del industrial con su fábrica de caramelos a una especie de chiste intrascendente escondido detrás de los últimos créditos, cuando en realidad es elemento fundamental para la comprensión del contenido. Asimismo, la inflación artificial de la escena de la sala de baile llena de globos, que introduce los elementos insoportablemente banales de los estereotipos de la juventud moderna, con juegos infantiles sin objeto, música yé-yé y erotismo barato, con la idea bastante ingenua de simbolizar sea la alienación social como la personal del protagonista. Y como si no bastara la secuencia está en colores y la musiquita de la discoteca, en el resto de la película, viene a acompañar puntualmente las puntas máximas de la obsesión de los globitos, o sea de la perfección técnica. A esto hay que añadir la degeneración, el sadismo tradicional de Ferreri, que aquí cae en una verdadera complacencia, decididamente cómplice, en las interminables escenas de toda la primera mitad del film, que giran sin descanso alrededor de la deprimente relación pre-matrimonial con la novia, encarnada a la perfección por Catherine Spaak. A la perfección en relación con lo que se requiere de ella: encarnar un tipo estático, fijado por una serie limitada de detalles de comportamiento. Lo mismo, naturalmente, ocurre con Mastroianni en el papel del protagonista.

A pesar de que se repiten en *Break-up* las dos constantes de toda la obra de Ferreri —inteligencia y audacia en la concepción temática—, la pésima construcción narrativa y, sobre todo, esa complicidad a que nos refe-

riamos antes y que se extiende a la mayor parte de la película, lleva a un resultado de pésima calidad y en fin de cuenta a una pérdida del contenido intencional. Y no son suficientes las escenas del baño turco y el terrible final, con Tognazzi en un "cameo role" del indignado propietario del carro abollado por el cuerpo del suicida, para salvarlo.

Ambretta Marrosu

L'UOMO DEI CINQUE PALLONI. Italia/Francia, 1965. Dir.: Marco Ferreri. Prod.: Carlo Ponti para la Compagnia Cinematografica Champion/Les Films Concordia. Guión: M. Ferreri y Rafael Azcona. Fot.: Aldo Tonti. Dir. art.: Carlo Egidi. Mús.: Piero Umiliani y Teo Usuelli. Mont.: Renzo Lucidi. Int.: Marcello Mastroianni, Catherine Spaak, Ugo Tognazzi, Marco Ferreri, Ennio Balbo. (Esta ficha corresponde a la del episodio que integra *Oggi, domani e dopodomani*). Dist.: Difra.

EL ESTRANGULADOR DE BOSTON.

Hace algunos años, la ciudad de Boston se estremecía hasta el histerismo por la presencia de un misterioso maniaco homicida que estrangulaba a las mujeres después de realizar en ellas delirantes ceremonias sexuales. Aquella monstruosa ola de crímenes y el carácter trágicamente gratuito de tan reiterados asesinatos sirve a Richard Fleischer para construir el film *El Estrangulador de Boston* y rescatar los momentos de pavor que conoció entonces la ciudad.

Desde el punto de vista formal, la obra ofrece ciertos puntos de interés. Fleischer busca la descomposición de la pantalla en múltiples planos fragmentados que intentan imprimir fuerza o énfasis a las secuencias que reflejan la histeria y el pánico que se apoderó de los bostonianos: encuestas, informaciones públicas, conversaciones telefónicas, etc. Luego, la película se detiene morosamente en los mecanismos y rastreos empleados por la policía cada vez que debe enfrentarse a este tipo de delitos sexuales. Una tercera parte o zona de interés en el film está dedicada a narrar con igual morosidad la investigación psicoanalítica del homicida (interpretado por Tony Curtis). Conviene reconocer en Fleischer su actitud de no complacerse en la ejecución de los crímenes o deleitarse en la narración de los pasos criminales para fabricar una atmósfera de suspenso característica en este género de películas. Por el contrario, intenta una investigación de todo el asunto con cierta seriedad y propósito de análisis.

Pero este intento no logra superar la convención hollywoodiana de presentar el problema a la manera de aquel Dr. Jeckyl transformado repentinamente en el monstruoso Mr. Hyde que tantas veces ha sido mostrado por el cine americano. El desdoblamiento de la personalidad, el monstruo que habita dentro del cuerpo de un ser normal, amoroso padre de familia, toma lugar en *El Estrangulador de Boston*, del

examen clínico, de la investigación médica y el estudio de los mecanismos de conducta de una ciudad al borde del histerismo colectivo.

Y lo que no fue propósito en Fleischer termina por aparecer en el centro de este film: el relativo suspenso, un debilitado clima de terror, lo que escamotea el verdadero e inusitado tema: el roce demencial, la anormalidad dentro del grupo social, la histeria colectiva.

Un film sin convicción. Bastante esquemático en su desarrollo. Queda de él, no obstante, la intención de asumir un problema; un asunto interesante y el amago de un tratamiento formal (reiterado) que fragmenta la pantalla y obtiene diversos planos en busca de una mayor eficacia e impacto narrativos. Pero el film queda a medias entre el propósito y el esquematismo; entre la intención novedosa y la perseverante convención hollywoodesca; entre el trágico y lastimoso desdoblamiento y terror que hacía del bondadoso Dr. Jeckyll el monstruo que todos conocimos como Mr. Hyde.

Rodolfo Izaguirre

THE BOSTON STRANGLER. Estados Unidos, 1968. Dir.: Richard Fleischer. Prod.: Robert Fryer para 20th Century Fox. Guión: Edward Anhalt, del libro de Gerald Frank. Fot.: Richard H. Kline. DeLuxe. Mont.: Marion Rothman. Dir. art.: Jack Martin Smith, Richard Day. Son.: Don Bassman, David Dockendorf. As. dir.: David Hall. Int.: Tony Curtis, Henry Fonda, George Kennedy, Mike Kellin, Hurd Hatfield, Murray Hamilton, Jeff Corey, Sally Kellerman, William Marshall. Dist.: 20th Century Fox.

EL INVESTIGADOR.

Convertido ahora, no en aquel detective de los años 40 escapado de la serie negra que conocimos con el nombre de Tony Rome, sino en Joe Leland, personaje tomado de la novela *El Detective*, de Roderick Thorp, reaparece Frank Sinatra como *El Investigador*, un film dirigido por Gordon Douglas, el mismo realizador de aquel tardío Tony Rome.

Diligente, hábil y conocedor de las dificultades y secretos del oficio, Gordon Douglas no ha logrado con films como *Harlow*, *Un loco en órbita*, *Flint Peligro Supremo* o *El Pecado de Rachel Cade* —diversos en tratamiento y contenido—, superar un nivel de

producción media. Es también lo que ocurre con *El Investigador*.

El film versa sobre las actividades y conflictos morales y profesionales de un detective neoyorquino que investiga el asesinato de un joven homosexual. En busca de un ascenso, el detective asume plenamente la responsabilidad de las pesquisas. Logra identificar a un supuesto culpable (el sobreactuado Tony Musante) y obtiene de él una confesión que en modo alguno lo satisface o lo conforta.

Paralelamente a esta situación, el film narra la difícil experiencia matrimonial de Joe Leland. Su esposa Karen (Lee Remick), adolece de una incontrolable ninfomanía. A medida que se opera el ascenso del detective fracasa la relación conyugal. Un tercer plano narrativo vincula otros acontecimientos con el asesinato cometido en el joven homosexual y pone al descubierto los mecanismos de un tráfico de influencias políticas y financieras que compromete a las instituciones más honorables de la ciudad en bochornosas especulaciones edilicias.

Pero todo el sentido de denuncia, de requisitoria que trata de formular Gordon Douglas se neutraliza en la referencia individual: asoma la intención de denuncia, de cuestionamiento social pero limitada al conflicto personal de quien finalmente acepta la derrota. Leland descubre que su ascenso fue posible gracias a una equivocación lamentable: enviar a la silla eléctrica a un inocente. El verdadero asesino (vinculado a las doloosas maquinaciones edilicias) muere en circunstancias extrañas antes de revelar a un psiquiatra los pormenores del homicidio. Enfrentado a un drama personal (la desviación sexual de su esposa) y un conflicto profesional (un ascenso gracias a la confesión de un inocente), el investigador abandona sus propósitos de denunciar la camarilla que ejercita ilegales componendas políticas y negociaciones financieras. Todo afán de justicia queda neutralizado si no se cumple antes en uno mismo: tal parece ser el criterio de Gordon Douglas.

De allí que el film escamotee por completo el asunto y lo refie-

ra a planos de valoración individual.

Un excelente argumento, una perdida posibilidad de elucidar graves trastornos sociales a nivel de las limitaciones de un detective neoyorquino honesto que pretende denunciar a ciertas instituciones gubernamentales en sus manejos turbios y en la especulación edilicia. Manejos tan turbios como la atmósfera de los grupos homosexuales en los centros nocturnos o en los muelles de la ciudad.

Film detectivesco con ribetes de denuncia social que no logra superar —como es frecuente en Gordon Douglas— una cauta posición conformista.

Rodolfo Izaguirre

THE DETECTIVE. Estados Unidos, 1968. Dir.: Gordon Douglas. Prod.: Aaron Rosenberg. Guión: Abby Mann de la novela de Roderick Thorp. Fot.: Joseph Biroc. Panavision. DeLuxe. Mont.: Robert Simpson. Mús.: Jerry Goldsmith. Dir. art.: Jack Martin Smith, William Creber. Int.: Frank Sinatra, Lee Remick, Jacqueline Bisset, Raloh Meeker, Jack Klugman, Horace MacMahon, Lloyd Bochner, William Windom, Tony Musante, Al Freeman Jr., Robert Duvall, Pat Henry, Patrick McVey, Dixie Marouis, Sugar Ray Robinson, Renée Taylor, James Inman, Tom Atkins. Dist.: 20th Century Fox.

BENJAMIN.

Con este film, Deville vuelve a la vieja y querida tradición galante del cine francés. Después de una cierta decadencia, el ya veterano realizador francés ha retomado temas que le son más asequibles. Nina Compанееz es, como siempre, la coescenarista de Deville para esta delicada pintura del "ancien régime" y el resultado de esta colaboración constituye en esta oportunidad base apropiada para una realización elegante, frívola sí, pero indudablemente lograda en un cierto equilibrio del sentimiento y la ironía. En un tono, o más bien, en un medio tono que se mantiene gracias a una constante agitación expresiva, Deville nos cuenta la historia de un adolescente que pierde su virginidad. Pero no es realmente el "depuceage" del joven inocente el verdadero tema del film; se trata más bien de la descripción del encuentro del adolescente con una sociedad libertina y grácil, pervertida y simpática, en la que un joven púber no iniciado aún al amor constituye una maravillosa mercancía a los ojos

ávidos de las damas y de sus domésticas, y broche de oro a aquellas "fiestas galantes" en cuyas veladas, después del "Dejeuner sur l'herbe" casi todo podía suceder.

Benjamin es un joven de origen noble que, a los diecisiete años, llega a la Mansión de su tía (Michèle Morgan), acompañado de su preceptor (Jacques Dufilho), el cual es una caricaturesca versión de Sancho Panza compartido entre el puritanismo y la liviandad. Benjamin (Pierre Clémenti) comienza su verdadero aprendizaje de la sociedad de su época. Evidentemente, Deville nos muestra la hermosa y esquivia faz de esa realidad y no sus aspectos más turbios y desconsoladores, aunque debe reconocerse un cierto rubor de tristeza y alguna —y magistral— preocupación dramática en perfecto contrapunto al goloso libertinaje de las damitas que pululan en la historia. Así, pues, Benjamin se inicia a los secretos del sexo, a los goces de la vida galante, aunque desde el principio se sabe que no culminará sus deseos hasta el final, y que, por el momento, los tales goces se limitarán a la observación del multifacético amante de su tía (Michel Piccoli) en plenas funciones, o a escauceos continuamente iniciados y nunca concluidos con las adorables servidoras del Castillo, o las no menos interesantes damas asistentes al gran ágape primaveral.

En medio de la turbamulta de admiradoras deseosas de "estrenar" la juvenil ignorancia de Benjamin, aparece la hermosa vecina de su tía, Anne (Catherine Deneuve), la cual va a convertirse en la presa codiciada del conquistador Conde, amante de la tía de Benjamin. El Conde y Anne comenzarán entonces un juego peligroso alrededor del joven Benjamin; ella, utilizando a Benjamin como medio de escapar al Conde y éste, utilizándolo como elemento catalizador; ambos hiriéndose constantemente y luchando por imponerse uno al otro, hasta que Anne decide entregarse a Benjamin como medio de escamotear su virginidad al Conde y así castigarlo, porque lo ama, porque se siente conquistada por el "Don Juan"; y Benjamin asistirá a su propio "despertar" con la misma espon-

El estrangulador de Boston, de Richard Fleischer.



El Investigador, de Gordon Douglas.





Benjamin, de Michel Deville.



Los bandoleros, de Andrew Mc Laglen.

taneidad, con la ciega curiosidad que lo hacia presa de tantos deseos por parte de sus admiradoras. Al final, un cierto desencanto, un despertar en medio del amanecer de un jardín donde el Conde se pasea buscando a Anne, mientras ésta finaliza el diario de Benjamin con la historia de la noche que han pasado juntos, y en la cual ambos han dejado su virginidad. Todo ha pasado en medio de una bella atmósfera coloreada por Watteau, o por Fragonard, con el acompañamiento de barrocas melodías o de personajes de Moliere (como, por ejemplo, el preceptor). Queda la condesa, la tía de Benjamin, encerrada en medio de algo inadmisibles a su época: un amor más allá de la sensualidad pasajera; y con el agravante de que se niega a disimular su derrota, para gran escándalo de la vieja dama que le aconseja tomar un nuevo amante. Marion, dama de compañía de la condesa, también ama al Conde y le hace una escena que sirve de contrapunto al melancólico dolor de su dueña. Anne y el Conde van a unirse en una cierta desesperanza, mientras Benjamin, único triunfador por el momento, meditará sin embargo sobre su difícil entrada al mundo adulto.

Oswaldo Capriles

BENJAMIN. Francia, 1968. Dir.: Michel Deville. Guión: Michel Deville y Nina Companeez. Fot.: Ghislain Cloquet. Eastmancolor. Dir. art.: Claude Pignot. Mús.: Haydn, Boccherini, Bach, Mozart. Mont.: Nina Companeez. Int.: Michèle Morgan, Michel Piccoli, Pierre Clementi, Catherine Deneuve, Jacques Dufilho, Anna Gaël, Francine Bergé, Odile Versois, Catherine Rouvel, Tania Torrens, Simone Bach, Angelo Bardi, Sacha Briquet, Magali Louis. Dist.: Paramount.

LOS BANDOLEROS.

Todas las convenciones del film western se reúnen en este discreto film de Andrew Mac Laglen, ambientado en la desértica comarca de Nuevo Mexico. Un grupo de forajidos, asaltantes de un banco tejano, son apresados por el sheriff local. Se señala el día en que habrán de ser ajusticiados en la horca. Gracias a la ayuda de un falso verdugo (James Stewart), que resulta ser hermano del jefe de la banda (Dean Martin), logran escapar llevando como rehén a la hermo-

sa Raquel Welch, cuyo marido murió abaleado durante el asalto al banco. El Sheriff, comprometido entre la ética profesional y su inclinación amorosa hacia la bella viuda, inicia la persecución de la banda, a través de todo Texas y el desierto de Nuevo México.

La zona, más allá del Río Grande está infestada de terribles bandas de asaltantes que aniquilan en forma repulsiva a todo "gringo" que ose cruzar la frontera. Paralelamente a esta persecución por tan extraviados y riesgosos parajes y la presencia de aquellos siniestros bandoleros mexicanos, ocurre en el film un cambio moralizante en la actitud de los componentes de la banda de asaltantes. Una relación amorosa se establece entre el jefe de ésta y la viuda del comerciante abaleado. Impulsado por el hermano, el fuera de la ley comienza a pensar seriamente en su futuro, en la posibilidad de una vida mejor, más acorde con la serenidad del espíritu y la justicia.

En el nivel de confrontaciones morales que Andrew Mac Laglen quiere establecer con **Bandoleros** resulta evidente un torcido propósito. Una de las convenciones de Hollywood frente al cine vaquero y su proximidad con los habitantes de Nuevo México vuelve a plantearse con toda claridad y crudeza en este film de Mac Laglen: el racismo. Todo el planteamiento ético formulado solo tiene como finalidad revelar que más que bandoleros, aquellos asaltantes de banco son americanos a quienes la guerra civil ha dispersado y comprometido en quehaceres reñidos con la justicia, pero que poseen aún la fuerza y el arraigo moral que los liberará y los convertirá en ciudadanos honestos: no importa que hayan cometido fechorías y asesinado al marido de la bella rehén, antigua prostituta casada por compromiso y que busca igualmente redención en una vida más sosegada. Los verdaderos asaltantes y bandoleros auténticos, en el film, son los mexicanos de tan apartada y desértica región. Suerte de confusos personajes que el cine americano siempre ha confundido con villistas de 1917 o con juaristas de 1864 sin importarles mucho

las diferencias históricas, pero con el común denominador de bandoleros y facinerosos.

En este sentido, Andrew Mac Laglen, hijo de aquel Victor Mac Laglen que se destacó como actor en muchos films de John Ford (El delator, Fuerte Apache, El hombre quieto), no se aparta mucho de la apreciación moral que Hollywood guarda en relación a los moradores de la región sur del Río Grande.

Establecidas las afirmaciones de una nueva vida más sana y regenerados aquellos asaltantes por la posibilidad de una revaloración de sus actos, surge inopinadamente el tenaz marshall y detiene nuevamente a la banda. El amor a la justicia y a la bella heroína tienden a confundirse de manera harto romántica en este denodado defensor de la ley. Para el guionista del film, la solución fue fácil. No podría este sheriff aplicar justicia a quienes ya están encaminados por la buena senda. En todo caso, el que la hace debe pagarla. Los ejecutores no serán los americanos que el sheriff ha reclutado desde Texas. También inopinadamente, surgen los verdaderos bandoleros del film: los mexicanos y en una balacera espectacular bandidos buenos y bandoleros malos quedan tendidos en la caliente calle mayor de Sabina, inventado pueblo en medio del desierto mexicano. No hay posibilidad para el pecador; no hay caminos de recuperación para los malvados. El amor no puede conciliarse con el perseguido de la justicia. Pero el brazo ejecutor no será nunca el de la verdadera justicia sino el de una determinada minoría no "americana", generalmente astrosa y desalmada, bandoleros que también habrán de sucumbir.

El film de Mac Laglen intenta narrar acaso prolijamente las peripecias de la persecución. Lo hace con mucha discreción, con oficio. Pero diluye considerablemente la acción del film en banales consideraciones morales que en modo alguno enriquecen las aventuras de estos auténticos bandoleros que buscan la redención de sus pecados.

Rodolfo Izaguirre

BANDOLERO! Estados Unidos, 1968. Dir.: Andrew V. McLaglen. Prod.: Robert L. Jacks, Jack Stubbs (ger.) para 20th Cen-

tury Fox. As. dir.: Terry Morse Jr. Guión: James Lee Barrett. Arg.: Stanley L. Hough. Fot.: William H. Clothier. Panavision. DeLuxe. Ef. esp. fot.: L. B. Abbott, Emil Kosa Jr. Mont.: Folmar Blangsted. Dir. art.: Jack Martin Smith, Alfred Sweeney Jr. Dec.: Walter M. Scott, Chester L. Bayhl. Mús.: Jerry Goldsmith. Son.: Herman Lewis, David Dockendorf. Int.: James Stewart, Dean Martin, Raquel Welch, George Kennedy, Andrew Prine, Will Geer, Clint Ritchie, Denver Pyle, Tom Heaton, Rudy Diaz, Sean McClory, Harry Carey, Donald Barry, Guy Raymond, Perry Lopez, Jock Mahoney, Dub Taylor, Bob Adler, Big John Hamilton, Joseph Patrick Cranshaw, John Mitchum, Roy Barcroft. Dist.: 20th Century Fox.

LAS BOINAS VERDES.

Las boinas verdes es un film pseudo-político. Intenta exaltar la intervención militar norteamericana en Vietnam en un momento en que el mismo pueblo norteamericano, golpeado en sus miles de muertos, manifiesta su deseo de terminar con ella. La situación es tan indefendible que hasta altos militares yanquis se pronuncian en su contra ("Yo estoy de acuerdo con U Thant en que esta es una guerra de independencia nacional y no una agresión comunista", Brigadier General Hugh B. Hester; "Estamos realizando una guerra inmoral en apoyo de un gobierno que es una dictadura", Brigadier General Robert L. Hughes; "Yo creo que si hubiéramos mantenido nuestras manos sucias, sangrientas y torcidas por los dólares, fuera de los asuntos de estas naciones tan llenas de gente explotada, ellos habrían llegado a una solución propia", General David M. Shoup). Es inútil extenderse en consideraciones sobre el carácter de la guerra del Vietnam, un caso típico de agresión imperialista, documentado en un infinito de publicaciones. Por lo tanto nos limitaremos a analizar algunos aspectos del film.

La película del sexagenario John Wayne trata de demostrar: 1º) La guerra del Vietnam es un paso más en la conquista del mundo emprendida por los comunistas; 2º) Los norvietnamitas son un tropel de salvajes fanáticos dedicados a asesinar, torturar, destruir, aterrorizar; 3º) Los sobrevivientes, excepto los coroneles, capitanes, bellas cuñadas de los coroneles y huérfanos, son una manada de traidores; 4º) La mayoría de los periodistas norteamericanos son un rebaño de hi-

jos de su madre, comprados por el oro de Moscú; 5) El pueblo norteamericano, blancos y negros, en fraternal coro, están unidos respaldando los gloriosos cuerpos militares que defienden, hasta en ultramar, los principios americanos de vida; y, colateralmente, 6) Los grandes jefes vietcongos para lo único que sirven es para hacer el amor con la velocidad del rayo. Para hacerlo Wayne derrocha su escásima inteligencia, su no más abundante imaginación, y toneladas de coraje. Esto último como actor, ya que representa a un elástico y humoroso Coronel, cosa que a su edad ha debido resultar bastante penosa, a tal punto que difícilmente logra disimular el dolor que le producen algunos saludos y piruetas demasiado marciales.

Las boinas verdes está formado por un prólogo, dos acciones y un epílogo. El prólogo se desarrolla en la base de entrenamiento de los "green berets" en USA. El Coronel Wayne escoge sus muchachos para el próximo viaje al Vietnam. Varios pelotones entrenan. Están sin camisa para que sea bien visible que hay blancos y negros mezclados. Después el sargento Muldoon, blanco, y el sargento Doc McGee, negro, le explican a un grupo de visitantes porque combaten. Naturalmente que Wayne no se preocupa por explicar porque el porcentaje de negros muertos en Vietnam es superior al de blancos. Por lo demás en el resto del film el único negro que aparece es Doc, quien se porta como buen mayordomo de hacienda sureña. La explicación, a la cual se reduce el aporte ideológico del film, es más o menos la siguiente: "Somos militares y seguimos órdenes. Los E.U. tienen el deber de intervenir para ayudar a gobiernos amigos amenazados por la insurgencia. El comunismo mundial amenaza al Asia del Sur, dándole armas a los vietcongos para que asesinen y torturen". La gente común aplaude calurosamente. Los periodistas callan sobrecogidos. Uno de ellos, Beckworth, aquejado por una serie de tics, decide ir al Vietnam a ver qué es lo que pasa en realidad.

La primera acción es el plato fuerte. Los americanos están construyendo un campo fortifica-

do en la frontera, que primero es tomado por los vietcongos y luego recuperado por Wayne y sus muchachos. Esto le permite mostrar una serie de cosas. La perfección de la organización militar americana. Cómo cazar vietcongos desde un helicóptero. La dulce sonrisa de un huérfano y la de su perro. Cómo las medicinas americanas curan a la nieta de un jefe de tribu montañesa. La bondad del Sargento Peterson que adopta al huérfano. La furia del Capitán Nim, survietnamita que quiere matar todos los vietcongos para regresar a su casa (sic) en Saigón. Cómo los vietcongos asesinan al jefe y a su nietecita. El trauma de Bekworth que convencido abandona la pluma y empuña la ametralladora. Cómo los vietcongos luchan con más furor cuando saben que van a ser enterrados en urnas. El achicharramiento de los vietcongos en las alambradas de púas reforzadas con minas de fósforo. La prueba definitiva de la teoría de la expansión del universo de Sir Eddington: las tropas americanas se retiran ordenadamente unos 1.500 metros en un terreno que tenía unos 300. El entierro solemne del perro del huérfano, víctima de los feroces vietcongos, amenizado con la melo-trágica música del sexagenario Rosza. Cómo un avión americano liquida, con una batería milagrosa de ametralladoras, a los vietcongos que ocupan el fuerte. El regreso triunfal de Wayne, Beckworth y compañía, que bajan la bandera comunista e izan de nuevo la americana.

La segunda acción permite al film llegar a 141 minutos y cobrar algo más por las entradas (no hay que olvidar que el cine también es un negocio). Esta vez es algo más barato: Una acción de comandos. La cuñada de un coronel survietnamita, de aristocrático abolengo, distrae al gran jefe del ejército vietcongo mientras Wayne, el cuñado de ella y los sargentos se aproximan sigilosamente. Todo cronometrado. Flechazos, cuchilladas, estrangulamientos, todo en silencio. Phan Son Ti capturado en pelota. El único error, subvalorar la velocidad amoratoria del vietcong. La bella cuñada ha sido tomada, Phan Son Ti es expedido con un globo vía aérea. Los demás re-

gresan vía terrestre. El coronel survietnamita perdona a la cuñada, y se restablece la concordia familiar en aras de la patria. Pero el Sargento Peterson muere víctima de una feroz trampa vietconga.

El epílogo es conmovedor. Wayne toma de la mano al huérfano vietnamita que inútilmente espera a su nuevo padre Mr. Petersen. Van hacia una playa enojada por el sol del ocaso. Una heroica canción de Rozza los acompaña: Una joven viuda llora. Pero enseñará a su hijo a comportarse como su padre (Mr. Petersen), como buen americano.

John Wayne, en verdad, logra tres cosas. Culminar su carrera fascistoide (racista, delator, irracional). Demostrar haber aprendido la lección de propaganda nazista: nunca razonar (no vale la pena), mostrar hechos (aunque sean falsos) que conmueven y convengan por la vía sentimental. Tercero y último: Carecer del más elemental oficio como director de cine.

Alfredo Roffé

THE GREEN BERETS. Estados Unidos, 1968. Dir.: John Wayne, Ray Kellogg. Prod.: Michael Wayne, Lee Lukather (ger.) para Batjac. Dir. 2ª unidad: Cliff Lyons. As. dir.: Joe L. Cramer, Gulón: James Lee Barrett, de la nov. de Robin Moore. Fot.: Winton C. Hoch. Panavision. Technicolor. Mont.: Otho Lovering. Dis. de prod.: Walter M. Simonds. Dec.: Ray Moyer. Ef. esp.: Sass Bedig. Mús.: Miklos Rozsa. Tit.: Wayne Fitzgerald. Son.: Stanley Jones. Int.: John Wayne, David Janssen, Jim Hutton, de la nov. de Raymond St. Jacques, Jack Soo, Bruce Cabot, George Takei, Patrick Wayne, Luke Askew, Irene Tsu, Edward Faulfner, Jason Evers, Mike Henry, Craig Jue, Chuck Roberson, Eddy Donno, Rudy Robins, Richard "Cactus" Pryor, William Olds, Bach Yen, Frank Koomen. Dist.: Warner Bros/Fox.

LA PASION DE UN HOMBRE JOVEN.

No es nueva la denuncia del raptó de las manifestaciones de inconformismo por parte de la industria en general y de la industria cultural en particular, y de su transformación en modas, descargándolas de su contenido explosivo y a la vez haciendo de ellas productos para el gran consumo. El último film de Clive Donner es un caso más para el expediente. En esta ocasión se trata de la cuestión de las iniquidades y del comportamiento sexual de la juventud contemporánea.

El joven Jamie McGregor du-

rante la primera tercera parte del film está obsesionado por salir de su virginidad. Tras algunas visiones y fracasados intentos de pronto se convierte en un seductor y va a la cama con varias muchachas en sucesión. Finalmente pasa un week-end con Mary, hacia la cual siente especial atracción y de la que se podría decir, aunque según el film está fuera de moda, que está enamorado. En una paradisíaca isla van a parar a una playa donde retozan, todos desnudos, en el agua. Un fastidioso perro que lame las medio peludas piernas de James hace que este no pueda cumplir exitosamente su misión. Pero por la noche, según se nos informa luego, la cosa ha sido "smashing". Lamentablemente Mary es independiente y selecciona su compañero de week-end como le parece. Jamie no sufre mucho y se consuela pensando que en la Universidad va a tener de compañía a Claire.

Donner recurre a todos los medios apropiados para hacer afluir al público a las taquillas. Una narración muy lineal, muy comprensible, muy fluida. Un decorado suntuoso: la arquitectura de las nuevas ciudades inglesas. Un vistosísimo grupo de muchachas. El fondo musical de cancioncitas pop. Un color amablemente compuesto, naturalmente monocromático en las escenas que nos traducen las imaginaciones erótico-fantásticas del protagonista. Los títulos psicodélicos, y muchas, muchas sugerencias picantes. Finalmente, los desnudos. Playboy, King, Penthouse en pleno. La muchacha, de espaldas, comienza a desnudarse, y sorpresivamente, para los espectadores acostumbrados a una púdica panorámica hacia alguna chimenea, la cámara no se mueve y la muchacha termina de desnudarse. Y lo mismo con Jamie. Luego al agua. Las olitas juguetonas, y el contraluz ocultando y mostrando los escálidos senos de Mary (senos al fin) y los agraciados hombros y pecho de Jamie, hipnotizan a los espectadores de ambos sexos, sometiendo sus ritmos respiratorios a sucesivas parálisis y profundas expansiones.

Por supuesto que el resto del universo está cuidadosamente escamoteado. La existencia se reduce al cuando, como y con

Los boinas verdes, de John Wayne y Ray Kellogg.



La pasión de un hombre joven, de Clive Donner.



quien acostarse. La razón de ser profunda de los movimientos juveniles que están sacudiendo al mundo de punta a punta no interesa para nada. Con la multiplicación al infinito de islas para los week-end todo se solucionaría, especialmente si a cada persona se le colocaran en los ojos un par de filtros de contacto que le dieran una visión armónica de la realidad. Ni siquiera los protagonistas alcanzan a corporizarse como seres humanos, en su unilateral vivir sólo el sexo al día, por no decir nada de la colección de caricaturas que son los personajes secundarios, reducidos a ser simples objetos cuya única cualidad es la de satisfacer esa impelente carga de líbido, a la que Donner reduce la existencia humana.

Alfredo Roffé

HERE WE GO ROUND THE MULBERRY BUSH. Inglaterra, 1967. Dir.: Clive Donner. Prod.: Clive Donner, Larry Kramer (asoc.), Basil Keys (superv.) para Giant. As. dir.: Peter Price. Guión: Hunter Davies, de su nov. Dial. adicionales: Larry Kramer. Fot.: Alex Thomson. Technicolor. Mont.: Fergus McDonell. Dir. art.: Brian Eatwell. Mús.: The Spencer Davis Group, Stevie Winwood, and Traffic. Dir. mus.: Simon Napier-Bell. Titulos y suños: Richard William Studio. Son.: Dino Di Campo. Grab.: Robert Allen, Doug Turner. Int.: Barry Evans, Judy Geeson, Angela Scoular, Sheila White, Adrienne Posta, Vanessa Howard, Diane Keen, Moira Fraser, Michael Bates, Maxine Audley, Denholm Elliott, Christopher Timothy, Nicky Henson, Allan Warren, Roy Holder, George Layton, Gareth Robinson, Oliver Cotton, Andrew Hamilton, Sally Avory, Erika Raffael, Cavan Kendall, Trevor Jones, Gillie Austin, Christopher Mitchell, Pauline Challoner, Mary Griffiths, Stella Kemble, Angela Pleasence, The Spencer Davis Group. Dist.: Artistas Unidos.

PETULIA.

Archie Bollen (George C. Scott) es un médico serio, maduro, recién divorciado de la madre de sus dos hijos; en un baile de caridad conoce a Petulia, o mejor dicho, Petulia lo captura. Petulia (Julie Christie) es una encantadora creatura, recién casada a un arquitecto naval (Richard Chamberlain) perteneciente a una rica y poderosa familia de San Francisco. Petulia inicia la captura y seducción del Dr. Bollen de una manera violenta, para retirarse luego de una fallida noche de amor en la que la cierta indiferencia complaciente y profesional de él choca con su indecisión. Petulia aparece en la mañana siguiente con una tibia

robada de una casa de empeños y con una costilla misteriosamente rota. Posteriormente se consume el acto entre los nuevos amantes y nuestro doctor parte en busca de sus hijos para llevarlos como buen padre de familia a un paseo dominical. Hasta ese momento, en forma fragmentaria, por medio de flash backs a veces casi imperceptibles y un poco arbitrarios, el director Richard Lester introduce una obsesión de Petulia: el niño mexicano que se vino con ella y su esposo en ocasión de su turística luna de miel en la frontera y que luego sufrió un accidente como consecuencia de la decisión de su marido de expulsarlo a su país de origen. Precisamente fue la operación sufrida por el niño la causa por la que Petulia entró en conocimiento de Archie Bollen, pues fue éste el médico que reparó la pierna rota.

Por su parte, Bollen confronta su nueva experiencia amorosa con las asiduidades de su ex-esposa "Polo" (Shirley Knight), la cual lo visita en su apartamento adoptando aires maternales y llevándole galletitas, sólo para decirle, cuando Archie intenta hacerle el amor, que tiene un amante con el cual piensa casarse. La ambigüedad de su ex-esposa se coaliga con la complicidad del mejor amigo de Archie —también médico— y su mujer, los cuales invitan al renuente a una sesión de diapositivas de los "tiempos idos" con ánimo de provocar la reconciliación. Previamente, Barney —el amigo— ha almorzado con Archie en un restaurante plagado de damiselas "topless dressed", y Wilma —la esposa del amigo— termina por confesar a Archie su envidia por haberse éste liberado del pesado fardo conyugal. En ese vaivén, Archie lucha por atraerse a los hijos, entusiasmados con el "tío Warren", el nuevo papá que les prepara Polo.

Al regreso de su dominical y convencional excursión a la tenebrosa isla de Alcatraz —convertida por obra y gracia del espíritu mercantil americano en sitio turístico— Archie Bollen encuentra a Petulia prácticamente destrozada y al borde de la muerte (lo cual sirve de pretexto, por cierto, a una mórbida insuflación de boca a boca), y la traslada a la Clínica en medio de escenas

en las que aparecen fragmentadamente imágenes subjetivas de Petulia sobre el asunto del niño herido, y todo un contexto de vecinos que critican, o ríen sin apartarse ante la camilla de la herida, o simplemente comparan los males de Petulia con la pérdida de un piano caído por las escaleras; los hippies los acompañan curiosos y alegres ante la perspectiva de un acontecimiento. El culpable de la masacre es, evidentemente, el inmaduro esposo de Petulia. El médico deja por fin a Petulia bajo los cuidados del hospital donde trabaja, y allí precisamente se presenta el seguro de ésta, o sea el padre de su impulsivo esposo, y luego de hacer jugar todas sus influencias en la clínica, en escenas destinadas a hacernos tomar conciencia del poder económico de ciertas familias americanas, convence a Petulia de reintegrarse al hogar, y ésta accede más que todo por hastío. El pretexto de la reconciliación será un crucero por mar hasta el Perú en un yate que el marido de Petulia había intentado vender hasta ese momento.

Entretanto, el Dr. Bollen ha descubierto el "raptor" o la huida de Petulia del Hospital y se presenta a rescatarla a la mansión de su familia política. Allí encuentra a Petulia resignada pero fresca, atenta pero indiferente; y luego prácticamente es expulsado de la casa con la anuencia de Petulia. A todas estas, la ex-esposa de Archie Bollen ha consolidado sus lazos con el actual pretendiente, y Bollen, con cierta cínica ironía, les concede su aprobación y hasta se ofrece momentos de esparcimiento en los que juega con la simpleza desabrida de su "rival". El film se encarga de mostrarnos, sin embargo, la preocupación y los celos de Polo, la ex-esposa de Archie, cuando observa el apasionado interés de éste por Petulia. Los niños, por su parte, han llegado a una cierta reconsideración valorativa de su padre, y pasan juntos las fiestas de navidad, en medio de lúgubres e irónicas referencias a los almanques de las empresas de Pompas Fúnebres que le llegan anualmente al Dr. Bollen.

En la costa peruana, asistimos a una escena donde el marido de Petulia confiesa más claramente sus debilidades y temores,

y donde ésta lo consuela y parece decidirse a consagrarle su vida por una especie de instinto maternal. Oueda insinuada la impotencia o poca virilidad del marido —lo que viene a ratificar su extraña conducta para con el niño mexicano recogido por Petulia— y en esa situación se opera el nuevo encuentro de Petulia y Archie.

Archie, después de varios encuentros casuales con Petulia llega al Hospital un día y descubre que su amada está dando a luz; después de un rápido diálogo, le propone llevársela en una ambulancia y huir juntos; él atenderá el parto y se hará cargo de todo. Pero cuando Petulia acepta y Archie se dirige al teléfono, en el último momento se cansa de todo ello y deja caer el auricular y con un beso de adiós lanzado desde la puerta, se eclipsa de la vista de Petulia. Inmediatamente aparece Petulia recibiendo su anestesia y exclamando: "Archie", "Archie"...

La historia del film tiene importancia en sí misma, aunque aparentemente haya servido a Lester sobre todo como un pretexto para su primera incursión en el ámbito de la tragedia, o al menos de un realismo dramático. Parecería que la cierta indefinición y las tortuosas descripciones del film obedecen a la inadecuación del Director a una línea argumental algo estrecha y particularizada. Lester recoge más que todo "situaciones", situaciones que todas ellas vienen a desenmascarar la vibrante sociedad de consumo americana; entre esas situaciones, el desarrollo de la historia de Petulia se disuelve ligeramente; más importante aparece la figura del convencional pero coherente médico cincuentón que inicia su segunda juventud. Archie Bollen viene a ser la figura principal del film y desde este punto de vista la historia tiene una mayor coherencia, aunque la desordenada inclusión del flash back casi subliminar, con visiones interiores de Petulia, confunde mucho el sentido de la anécdota. El conflicto de Petulia no tiene otras explicaciones que un cierto arrismo unido a un masoquismo inconfeso y a un ansia maternal que se sitúa aparentemente en sus orígenes ingleses; nuestra heroína proviene de una pobre

Petulia, de Richard Lester.



Sociedad para el crimen, de Norman Jewison.



familia donde madre y hermanas prostituidas le ofrecen un constante motivo de conformismo salvador. Como hemos ya señalado, se trata más que todo de situaciones conflictivas que van componiendo un cuadro de desintegración vital, una muestra de la imposibilidad de comunicación afectiva durable entre los seres humanos en una sociedad dominada por el Dios del consumo. Lester complica las cosas dando una importancia excesiva a la historia individual, aunque probablemente se trate de una imposición del guión; y sobre todo, debe criticársele al director la disipada manera en que trata la estructura del film, atomizando en exceso los conflictos y la anécdota. Es notable, sin embargo, la referencia constante de todo el contexto del film a las principales características de esa sociedad de consumo: San Francisco, ciudad considerada como la joya del oeste americano, sirve para mostrar precisamente, en una forma exagerada, pero cierta, la desagregación de los núcleos familiares, la uniformización de los espectáculos y de los modos de vida, la incomunicación y la soledad de los seres humanos en medio de mecanismos de alegría mecánica que los aplastan. Una verbena donde se rifa un monstruoso Cadillac en beneficio precisamente de la seguridad de las carreteras; un Motel donde todo es electrónico y las llaves gigantes parecen caramelos o símbolos acartonados de un cuento de hadas; sitios donde los pinquinos se lanzan mil veces por toboganes para distraer niños consentidos; carreras de patines donde la violencia desatada es el principal atractivo; los lugares comunes inducidos por la televisión, tales como el picnic "indoor" (dentro de la casa) a la manera india y el evidente dominio de los niños sobre los adultos que queda allí implicado; la uniformidad exasperante de las casas donde el médico busca al niño mexicano; la descripción ineluctablemente del fenómeno hippie, sobre cuya indiferencia se insiste varias veces (la marginación de la sociedad representada por los hippies viene, dentro del contexto del film, a ratificar la dualidad, pero también la triste vigencia de la sociedad de consumo). Resulta muy importante en Lester la manera, aun más delicada, como se denuncian ciertos aspectos más particulares: Varias veces se muestra el contraste entre el portero o guardián del estacionamiento del Hospital —un negro— y el lujo de los autos que entran y salen a cualquier hora del día o de la noche; incluso puede observarse un "Porsche" tripulado por alegres monjitas y que entra rugiendo al sótano mientras el negro somnoliento hace su guardia. El detalle de los aparatos de televisión falsos puestos en los cuartos de la clínica "a fin de incitar a los enfermos a pedir uno de verdad" y sobre todo la evidente mala fé de médicos y enfermeras al rehuir la explicación de su existencia, es significativo de la constante presión hacia el "status" económico. La desazón y confusión de parejas e hijos queda manifestada en los preparativos a las fiestas de navidad y en la lucha sorda por el predominio afectivo sobre los niños. Más característicos de Lester son algunos

chistes visuales como el del demostrador o visitador médico que, probando las excelencias de un cojín especial, pone un huevo sobre el mismo y se sienta encima para demostrar que no se rompe; al levantarse y correr detrás del médico que no le presta atención, los empleados de la clínica miran asombrados al huevo reposando sobre el asiento que acaba de abandonar el diligente vendedor... También es significativo el haber escogido precisamente al personaje que interpreta al Dr. Kildare en televisión, para encarnar aquí al neurótico esposo de Petulia en contraposición a ese médico más bien común, defectuoso y eficaz, que es el Dr. Archie Bollen. La sensación de vacío, de inaceptable estancamiento individual, va unida a una protesta ya más colectiva, más social, al establecerse un contrapunto de la historia principal, de la anécdota, con los sucesivos cuadros descriptivos que sirven de fondo o contexto. Lamentablemente el ritmo del film es anárquico y el exceso de importancia que se confiere a ciertos aspectos anecdóticos resta la atención del público a lo fundamental, incluyendo dentro de esto, la clara y evidente atmósfera de pesimismo combativo que reina sobre las relaciones humanas que aparecen descritas en esta película. Lester construye innecesariamente un film algo laborioso cuando pudo dar una versión igualmente corrosiva y definida de esa "affluent society" que tanto y tan justamente lo ha puesto en rebeldía.

Oswaldo Capriles

PETULIA. Inglaterra, 1968. Dir.: Richard Lester. Prod.: Raymond Wagner, Denis O'Dell (asoc.), Don Devlin (asoc. ejec.), Emmett Emerson (ger.). As. dir.: John Bloss. Guión: Lawrence B. Marcus, de la nov. "Me and the Arch Kook Petulia" de John Haase. Adapt.: Barbara Turner. Fot.: Nicolas Roeg. Technicolor. Mont.: Antony Gibbs. Dis. de prod.: Tony Walton. Dir. art. asoci.: Dean Tavoularis. Cons. de dis.: David Hicks. Dec.: Audrey Blasted. Mús. y dir.: John Barry. Son.: Francis E. Stahli. Light show: Paul Hawkins. Int.: Julie Christie, George C. Scott, Richard Chamberlain, Arthur Hill, Shirley Knight, Pippa Scott, Kathleen Widdees, Roger Bowen, Richard Dyrast, Ruth Kobart, Ellen Geer, Lou Gilbert, Nat Esformes, María Val, Vincent Arias, Eric Weiss, Kevin Cooper, Joseph Cotten. Dist.: Warner Bros/Fox.

SOCIEDAD PARA EL CRIMEN.

Un asalto a un banco, perfectamente organizado por un multimillonario. La intuición exquisitamente femenina de una investigadora del seguro que lo descubre. Naturalmente los dos se enamoran y esto nos permite descubrir, detrás del cinismo de la investigadora, el conformismo, detrás del cinismo del multimillonario, la rebelión al sistema.

Sigue el doble juego de un cine burlón en el que se filtran abundantemente el apunte sociológico, el romanticismo sexual y el mensaje anticonformista. No hay duda de que Norman Jewison, cuyo *Al calor de la noche* tenía no pocos elementos admirables, da aquí otra prueba de agradable desenvoltura con el medio filmico, y sobre todo de la capacidad para darle un rico relieve individual a los personajes de segundo y tercer plano y para valorizar ambientes, paisajes y dinamismo de la acción. Jewison utiliza con pericia, para subrayar la simultaneidad de

acción entre el "cerebro" y los ejecutantes, el ya común efecto gráfico de la pantalla fragmentada.

También el trabajo de los actores es recomendable, especialmente el de Steve McQueen, cuyos tres o cuatro recursos expresivos (la afectación de indiferencia, la impaciencia detrás de modales correctos, la carcajada) obvian agradablemente su innegable fealdad. Una excepción negativa es, al contrario, Faye Dunaway, la ex-revelación de *Bonnie and Clyde*, de actuación recargada y melindrosa y de una elegancia tan rebuscada como impersonal. Los actores de segundo plano, dirigidos con gran soltura, contribuyen a darle credibilidad a la improbable intriga.

Queda por valorar el planteamiento temático de fondo, este personaje de super-rico que se dedica al robo directo, en parte para distraer sus inagotables energías que ni el robo indirecto de los negocios, ni el golf, el vuelo de vela o la acrobacia motorizada o sexual, llegan a satisfacer, en parte para ir, desde dentro del sistema, contra el sistema. Esto lo dice el personaje directamente, y es la gran afirmación anticonformista contenida en la película. ¿Hasta qué punto hay que tomar en cuenta esa afirmación, y en qué sentido? ¿Debemos creer en la realidad de un personaje evidentemente irreal? ¿Debemos aceptarlo como un paradoja a través de la cual se ataca al sistema? Esta última alternativa es la única posible, pues no vamos a tomar al pie de la letra el esquema de un millonario anarquista. Pero lo importante es no tomar muy en serio un ataque al sistema que, aunque en forma muy moderna, no hace sino repetir la vieja idea del ladrón burlón, del Arsenio Lupin y similares, en un símbolo cuya gratuidad se hace ya definitivamente evidente. Lo importante es, en fin de cuentas, no tomar muy en serio una película que divierte, apartando algunos resbalones románticos, y dirige unos cuantos flechazos a la sociedad sin hacerle, en realidad, ningún daño.

Ambretta Marrozu

THOMAS CROWN AFFAIR. Estados Unidos, 1968. Dir.: Norman Jewison. Prod.: Norman Jewison para Mirisch Prods.

Guión: Alan R. Trustman. Mús.: Michel Legrand. Fot.: Haskell Wexler. Escen.: Robert Boyle. Son.: Walter Goss. Mont.: Hal Ashby. Int.: Steve McQueen, Faye Dunaway, Paul Burke, Jack Weston, Astrid Heeren, Biff McGuire, Carol Corbett, John Orchard. Dist.: Artistas Unidos.

LA HORA DEL LOBO.

Ingmar Bergman ha adquirido definitivamente la calidad de intocable. Cada uno de sus nuevos films es acogido con un sumiso respeto como algo indiscutible. La mayoría de los críticos, incluyendo algunas grandes figuras, se sienten con el deber de interpretar, comprender, asimilar y tejer los más rebuscados comentarios para explicar su admiración y los extraordinarios valores que encuentra en toda nueva realización de Bergman, en una especie de estado hipnótico que les impide valorar y diferenciar en los films del director sueco cuales son válidos y cuales no, que los incapacita para reaccionar ante ellos. Unos pocos ejemplos de críticas publicadas sobre *La hora del lobo* podrían ser representativas de esta situación. Tom Milne (Monthly Film Bulletin, Londres) en medio de una colección de superlativos deja caer de cuando en cuando frases como: "el film tiene una unidad narrativa extraordinariamente clara en el ineludible progreso de la obsesión y autodestrucción de John Borg. ¿O no la tiene? Justo por debajo de la superficie se esconde una curiosa ambigüedad en relación al papel de la esposa", o "Bergman crea *Sonrisas de una noche de Verano*, con un castillo de placeres y un banquete de rutilantes delicias. Otro Bergman crea *La hora del lobo*, con el mismo castillo y el mismo banquete visto desde el lado oscuro de la luna. Sólo él puede decir cual es ángel, cual es demonio". Jean Louis Comolli, (Cahiers du Cinema, Paris), también en medio de un mar de alabanzas, "La construcción de *La hora del lobo* testimonia que el film, en todo momento, fue más fuerte que su autor, situado en una posición de sufrir una lógica, un orden de encadenamiento de los hechos que nadie habría podido haber querido, a tal punto son inexplicables, nadie, salvo quizás la misma persona que se ha puesto a soñar en el film". Asimismo Guy Braucourt (Cinema 68) en

La hora del lobo, de Ingmar Bergman.



cierto momento afirma: "Todo el film está empapado de un turbio clima de irrealidad donde están íntimamente confundidos los planos de lo imaginario y de lo vivido ya que se trata de una narración que rechaza toda interpretación, toda visión objetiva, y que al situarse en diversos grados superpuestos de subjetividades, hace imposible la verificación de las palabras y de los hechos de los personajes". Sin embargo Braucourt por cinco largas páginas se esfuerza en hacer lo contrario, en encontrar a través de un análisis supuestamente racional los fabulosos valores de *La hora del lobo*. Es una posición que constata por una parte estar frente a una obra totalmente subjetiva, pero que por la otra se esfuerza inútilmente en tratar de analizarla aplicando los métodos y criterios con los cuales se analizan otro tipo de obras, aquellas que de una manera u otra, dentro de amplios límites, representan fenómenos de la realidad objetiva. Un esfuerzo en encontrar razones para justificar los valores que obligatoriamente tiene que tener el film, obligatoriamente porque se trata de un director consagrado, con un enorme prestigio impuesto por una mecánica habitual del mundo de la cultura — se contribuye a la creación de mitos para luego ser víctimas de ellos. Un esfuerzo inútil por la metodología y los criterios de valor utilizados, que son los normalmente empleados con un cine más o menos realista.

La hora del lobo nos muestra una serie de escenas de las que es imposible precisar si corresponden a la vida real de los personajes o si son alucinaciones sufridas por ellos. El famoso pintor John Borg y su mujer Alma pasan el verano en una remota isla. Borg vive en el terror de la oscuridad y tiene miedo de dormir. En una de las noches en vela le muestra a Alma dibujos de monstruosos hombres pájaros y demoníacos insectos. Una misteriosa anciana le sugiere a Alma leer el diario de Borg. Por éste se entera que, aparentemente, él ha tenido un encuentro en la isla con su antigua amante Verónica. En una visita al castillo del Barón von Merckens, dueño de la isla, John es hostilizado por la familia y sus amigos. Alma trata de ayudar a Borg, y éste le confiesa que ha matado un niño. Atormentado por los celos de Alma le dispara un tiro y regresa al castillo, donde sus huéspedes lo atormentan y humillan mientras busca a Verónica y cuando trata de hacer el amor con ella. Borg huye y desaparece en la selva atacado por sus demonios. Alma lo busca, sin encontrarlo nunca más.

Bergman constantemente evita cualquier referencia que permita al espectador orientarse. La anciana que indica a Alma donde encontrar el diario aparece como un fantasma y es toda blanca, no sabemos si es real o no. La escena en que Borg mata al niño está tratada con una fotografía muy quemada, casi puros blancos y negros, sugiriendo que es una alucinación del pintor. El Barón de pronto camina por las paredes y techo mientras le expresa a Borg sus celos. La vieja dama se va quitando pe-

dazos de rostro hasta quedar en el esqueleto. Alma, que aparentemente aparece en escenas que se pueden suponer como reales, al final nos dice que quizás todo proviene de su imaginación. Todo es incoherente. Se mezclan las conversaciones sobre los problemas del artista con los recuerdos de la infancia y con los terrores patológicos. Todo está envuelto en una forma fascinante: la actuación como siempre extraordinaria en los films de Bergman, encuadres estudiadísimos, los parlamentos de una musicalidad hipnotizante, la composición tonal cuidada al extremo, los efectos de iluminación de un gran impacto. Pero en su film Bergman no nos formula ninguna proposición, no intenta, ni lo desea, representar ninguna realidad objetiva. O mejor dicho representa como realidad objetiva, que en fin de cuenta lo es, únicamente a su mundo interior, a sus problemas personales, a sus meditaciones sobre sí mismo.

La hipótesis de que *La hora del lobo* es una obra fundamentalmente lírica, entendiendo por lírica la representación de un contenido psíquico del autor, "de un contenido psíquico tal como es: o sea, de un contenido psíquico como un todo particular, como síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial-afectivo" (Carlos Bousoño), surge inmediatamente de la visión misma del film. Bergman abandona toda intención de verosimilitud, por el contrario utiliza todos los medios para que el espectador pierda todo contacto con los patrones de pensamiento sobre la realidad y se abandone, reciba desarmado el impacto de una serie de imágenes que representan exclusivamente el mundo interior del director. Esta hipótesis tiene alguna confirmación en las declaraciones del mismo Bergman, en una entrevista, publicada en la revista "Chaplin", y traducida por "Cahiers du Cinéma" sobre *La hora del lobo*: "Hasta ahora yo me he sentido tan prodigiosamente interesante que nada podía serlo más. Cuando este interés hacia mí mismo comenzó a embotarse un poco, particularmente en estos últimos años, cuando mi superestructura religiosa se ha hundido — ¡y ella me había abrigado de muchas cosas! — entonces yo miré al mundo y sentí miedo"; "Yo no pretendo pintar la sociedad. Pero es cierto que indirectamente describo la sociedad en la que yo evoluciono. Yo no soy más que un reflejo de las divisiones, de los fenómenos y de las tensiones que se manifiestan en la sociedad, en la educación y en el universo que son los míos"; "Ha habido largos periodos de mi vida en los que he sido literalmente perseguido por los demonios, en los que contaba las horas del lobo. Desde hace mucho tiempo este tema me ha obsesionado. No me ha faltado más que encontrar cuanto antes la forma idónea que darle. *La hora del lobo* es una obra terriblemente personal".

El problema está entonces, no en tratar de descifrar cuales hechos son representaciones de una realidad y cuales sólo representaciones de alucinaciones, sino en tomar lo que nos ofrece Berg-



Amame o mátame, de Francesco Maselli.

man, enjuiciar con nuestros valores de gusto la elaboración formal, enjuiciar con nuestros principios la significación y validez del testimonio que sobre sí mismo nos da Bergman en su film. Ya hemos señalado algo sobre la elaboración formal. Bergman es un maestro en su oficio y el film es una muestra de su enorme capacidad en este aspecto. Es admirable, por ejemplo, cómo actúa en la escogencia de la representación por medios verbales o medios figurativos. La escena en que Borg cuenta la experiencia de terror que para él significaba que lo castigaran cuando niño encerrándolo en un armario en que le decían que vivía un monstruo, adquiere en las palabras una tensión dramática que habría perdido en la representación por imágenes visuales, gracias al margen de imprecisión y de imaginación que siempre deja el lenguaje verbal. Por el contrario cuando cuenta cómo ha matado a un niño, esta vez Bergman utiliza imágenes que a pesar de ser muy quemadas, con angulaciones forzadas y un montaje muy brusco, que le quitan verosimilitud, le dan un mínimo de realismo, el propio de la imagen visual, que hacen al hecho asimilable para el espectador. Este es un recurso frecuentemente utilizado por Bergman: el confiar a la palabra la representación de los hechos más verosímiles y a la imagen los menos asimilables por su abierto irracionalismo.

Donde el film no se mantiene es en la verificación de la significación y validez del testimonio de Bergman. Es muy dudoso que ni siquiera indirectamente logre pintar la sociedad. Los terrores de Bergman, sus miedos, sus especulaciones sobre el significado del arte, sus recuerdos (Bergman llega al extremo de decir: "En *La hora del lobo*, por ejemplo, Verónica Vogler dice en un momento: No lo recuerdas, yo llevaba mi vestido de brocado verde, había olvidado mis guantes. Bien, hace una veintena de años yo he tenido una relación amorosa con una joven que siempre olvidaba sus guantes. Si hoy ella va a ver el film, encontrará un pequeño guiño de ojo respecto a ella. A veces, es tan simple como eso"), eviden-

temente son de muy poco interés en un plano humano más universal. Y aunque uno conozca la sociedad sueca sólo por referencias, puede afirmar sin temor de errar mucho, que ni siquiera son representativos de problemas particulares de esta sociedad. En todo film, como obra de arte, se espera una representación directa o indirecta de situaciones humanas y sociales que trasciendan el caso individual, y en el caso de *La hora del lobo* y de Bergman no sucede esto. Se trata aquí de un testimonio individual que además es el de un individuo aislado del mundo, incapaz de intentar comprenderlo y de ligarse a él, el de un individuo que vive en el terror y el miedo más irracionales, carente de toda perspectiva, cerrado sobre su propia angustia. El testimonio de un intelectual burgués sueco ex-protestante. Es por esto que afirmamos que se trata de una obra típica del decadentismo y que carece de validez en el plano de la creación artística.

Bergman, por su trayectoria y su prestigio, por las condiciones tan peculiares de la producción cinematográfica sueca, está en la poco común posición de poder realizar lo que le venga en gana. En este caso, lamentablemente, repite una vez más lo que ha hecho en algunos de sus films anteriores: tomarse como objeto del film, llevado por su confesado interés en sí mismo y por la creencia, equivocada a nuestro modo de ver, de que indirectamente describe la sociedad en que evoluciona.

Alfredo Roffé

VARGTIMMEN. Suecia, 1967. Dir.: Ingmar Bergman. Prod.: Lars-Owe Carlberg para Svensk Filmindustri. Guión: Ingmar Bergman. As. dir.: Lenn Hjörztberg. Fot.: Sven Nykvist. Mont.: Ulla Rydhe. Dir. art.: Marik Vos-Lundh. Ef. esp.: Evald Andersson. Mús.: Lars Johan Werle. Trajes: Mago. Son.: P. O. Petterson, Lennart Engholm. Int.: Max von Sydow, Liv Ullmann, Erland Josephson, Gertrud Fridh, Gudrun Brost, Bertil Anderberg, Georg Rydberg, Ulf Johanson, Naima Wistrand, Ingrid Thulin, Lenn Hjörztberg, Agda Heilin, Mikael Randqvist, Mona Sellitz, Folke Sundquist. Dist.: Artistas Unidos.

AMAME O MATAME.

Por los años cincuenta, Francesco Maselli era un figura casi adolescente, descuidada, que con la expresión tensa y mortal-



La fiesta inolvidable, de Blake Edwards.

mente sería del muchacho que quiere decirle algo al mundo, rondaba por las calles de Roma entre un grupo de secuaces, despreciando todo compromiso mundano y toda oportunidad comercial. Asistente de Antonioni, documentalista de claras preocupaciones sociales, debutaba en el cine de ficción como director de la *Storia di Caterina*, escrita en colaboración con Zavattini para la película de episodios *Amore in città*, que para muchos fue precursora del llamado "cine directo". Dos años más tarde, en 1955, realizaba *Gli sbandati*, una historia sobre la juventud italiana durante la ocupación alemana, que constituyó una verdadera revelación: la cinematografía de izquierda de Italia tenía su niño prodigio: Maselli tenía entonces 23 años.

En las películas sucesivas, se fueron desarrollando, por un lado, la imprecisión de la temática social y, por el otro, una evidente pobreza expresiva. Sin embargo, la intermitencia de su trabajo y el temor a comprometerse definitivamente con la producción comercial, daba obras más discutibles que condenables. Maselli seguía siendo un director "prometedor".

Y ahora llega, después de dos años, su última película. Un producto prácticamente indefinible, algo con intenciones humorísticas que está entre *Un hombre y una mujer* y *Acción en Caracas*. Dos jóvenes y hermosos estafadores, un falso conde y una falsa condesa, se encuentran, se enamoran y se asocian. Explotan y estafan a diversas parejas millonarias, hasta que encuentran, fingiéndose hermanos, a otra pareja de hermanos, millonarios y adversarios a causa de una herencia, que la muchacha podrá disfrutar solamente al casarse. Naturalmente, se hace necesario que el falso conde se case con ella para luego matarla, mientras la falsa condesa seduce al hermano para inducirlo a llevar a cabo el delito. A todas estas, todo el mundo se ha convenientemente asegurado, para que la muerte de cada uno favorezca a otro. Los pormenores de la intriga faltan de toda lógica, naturalmente, y al final, cuando falso conde y falsa condesa han estado a punto de perecer en ese

juego peligroso, se descubre que la otra pareja también es falsa, es decir se trata de dos amantes que, como ellos, tratan de eliminarlos para apropiarse de un dinero inexistente. Grandes y embarazosas risas finales. Pero lo más grave no es la debilidad de la intriga, ni la pésima técnica, ni la monótona y desordenada imitación de los más recientes films de acción, sino la increíble pretensión de "decir algo", que naturalmente sería: abajo el dinero y el orden, viva el amor y la libertad.

Hav entonces, en *Amame o máteme*, un fracaso múltiple. La ambición del éxito comercial fracasa, así como la de divertirse, que es más o menos lo mismo: el abandono a sí mismos de dos actores que, aunque extraordinariamente bellos, faltan de la dosis mínima de inteligencia y oficio que podría darles una personalidad (la agitada locuela Mónica Vitti y el asombrosamente estático Jean Sorel), la repetición infinita de tomas "dinámicas" obsesivamente comentadas por música "ye-yé" alcanzan un grado de aburrimiento que podría envidiarle hasta una película de ballet, hacen de este trabajo lo que comúnmente se llama "culebra". Y el fracaso de la otra ambición, la de hacer una broma intelectual con, al fondo, un mensaje vital, es aun más rotundo: es el fracaso moral de quien enarbola el anticonformismo para predicar el derecho a tener un yate, un carro deportivo y la posibilidad de no trabajar. De quien enarbola el ideal del amor para escamotear el de la justicia. Es la baja de las falsas rebeldías de moda.

Maselli, por alivio de la crítica preocupada, ya no "promete" nada: está muerto y enterrado.

Ambretta Marrozu

FAI IN FRETTA AD UCCIDERMI... HO FREDDOI Dir.: Francesco Maselli. Prod.: Franco Cristaldi para Vides. Guión: Maselli, Proietti, De Concini, Barabò, Forti, Alfio Contini. Technicolor. Int.: Monica Vitti, Jean Sorel, Roberto Blasco, Daniela Surina, John Stacy, Barbara Pflavin, Tom Fallegghy, Madeleine Foy, Chachin Chantal, Max Turilli, Massimo Sarchielli, Tullio Altamura, Mario Cipponone. Dist.: Columbia.

LA FIESTA INOLVIDABLE.

He aquí un film de Blake Edwards para la Mirisch, con la



China se avvicina, de Marco Bellochio.

presencia de su astro cómico Peter Sellers, que tantos éxitos les ha producido a través del personaje del Inspector Clouzot en *La Pantera Rosa* y *Un Disparo en la Sombra*. Como entonces, Edwards utiliza una banal anécdota, esta vez aún más idiota y absurda que de costumbre, para construir una comicidad a base sobre todo de mecanismos elementales de segura eficacia desde los tiempos de Mack Sennett. Pero no se puede impunemente atrapar al público con el plagio de baja ralea, con el saqueo de los viejos archivos, entresacando de ellos lo puramente exterior, sin ninguna coherencia y sobre todo, sin buen gusto. No se puede hacer eso ni siquiera con el auxilio de un buen comediante como Sellers, cuyo verdadero puesto no está en el cine de la payasada o la torta de crema, ni siquiera en el dominio de un "personaje" cómico determinado, como sucede, por ejemplo, con Jerry Lewis o, mutatis mutandi, con Jacques Tati, sino mas bien en el de las caracterizaciones a la vieja manera inglesa; allí sus cualidades de actor se hacen realmente evidentes; ellas han quedado de manifiesto también en manos de directores modernos y en obras difíciles como lo demuestra por ejemplo su excelente "performance" en *Doctor Insólito*. De todas maneras, a pesar del esfuerzo desarrollado por Sellers para lograr el convincente aunque paródico personaje de un hindú atrapado por el mundo del cine y de los magnates americanos, el film no logra otra cosa que arrastrarse con lento discursar por toda una serie de situaciones deshilvanadas, separadas por largos períodos de fastidio hasta concluir en una escena pseudo-sentimental de insuperable cursilería.

Y es que, efectivamente, el humor no puede nacer sin el auxilio del buen gusto. Y Blake Edwards ha demostrado ya suficientemente que carece completamente de tal requisito, a pesar de la pedantería con la que ha pretendido especializarse en un humor lujoso, en una comicidad del gran mundo. Mil lecciones podría haber recibido sobre este tipo de sátira destructiva con sólo mirar atentamente

a esos humildes hijos del Bronx, los hermanos Marx, en *Una noche en la Opera*. Asimismo, el personaje marginal, que con su inocencia candorosa irrumpe en la sociedad organizada, destruyéndola, intentando integrarse y desintegrándolo todo, esparciendo el absurdo en sus amistosos ademanes, no se logra tan fácilmente como cree Edwards; lo ha logrado Jerry Lewis por momentos; lo logra maravillosamente Tati con su desvaído e imposible monsieur Hulot, y muchos otros lo han intentado, desde Lucille Ball a Cantinflas, y han fracasado. Y Edwards fracasa, pues, estrepitosamente. Acudir a una contraposición cultural (oriental-occidental), es un recurso fácil para lograr la mencionada marginalidad del personaje y convertirlo en detonador de la situación cómica; ello resultaría perdurable si se hubiera logrado el efecto; si la sociedad occidental representada por los magnates del cine a cuya lujosa fiesta concurre el hindú de marras, hubiera quedado en graciosa y ridícula evidencia, si la carga cómica del film estuviera distribuida en lo interior de las situaciones y no en lo puramente exterior. Pero no es así: Edwards sigue desvergonzadamente los pasos de Tati-Hulot en *Mi Tío* convirtiéndolo lo que en Tati es suspenso cómico y constante invención en una lentitud incomprensible y una burda acumulación de efectos traídos por los cabellos. La rebeldía de los objetos, de las cosas, problema fundamental de lo cómico cinematográfico desde Chaplin hasta Lewis (característica del personaje cómico que no logra integrarse al mundo organizado), en este film se hace interminable sucesión de torpezas, en las cuales Edwards sigue descaradamente las escenas finales de Hellzapoppin de Olson y Johnson y las debacles características de los hermanos Marx, conservando siempre lo puramente exterior, sin ninguna organización sustantiva. Quizás la única escena buena de *La fiesta inolvidable* es la de Peter Sellers, en su papel de hindú, intentando llegar a la sala de baño de la mansión para satisfacer una perentoria necesidad fisiológica, y librándose a una serie de contorsiones

desesperadas en medio de los sorprendentes contortuos, ante la imposibilidad de encontrar su objetivo. Todo el resto del film es una verdadera e inolvidable fiesta de banalidades de mal gusto, entre las cuales solo destaca el buen actor que desempeña el papel de sirviente borracho con una impasibilidad digna de Buster Keaton.

Oswaldo Capriles

THE PARTY. Estados Unidos, 1968. Dir.: Blake Edwards. Prod.: Blake Edwards, Ken Wate (asoc.), Patrick J. Palmer (aer.), Allen K. Wood (superv.) para Mirich Corp./Blake Edwards. Guión: Blake Edwards. Tom Waldman, Frank Waldman. Fot.: Lucien Ballard. Panavision. DeLuxe. As. dir.: Mickey McCardle. Dir. art.: Fernando Carrera. Dec.: Reg Allen, Jack Stevens. Mont.: Ralph Winters. Mús.: Henry Mancini. Trajes: Jack Baer. Mont. son.: Dick Carruth. Son.: Robert Martin. Int.: Peter Sellers, Claudine Longet, Sharon Kimberley, Denny Miller, Gavin MacLeod, Buddy Lester, Corinne Cole, J. Edward McKinley, Fay McKenzie, Kathie Green, Tom Quine, Marge Champion, Carol Wayne, Timothy Scott, Eliane Nadeau, Al Checchio, Steve Franken, James Lanphier, Danielle de Metz, Jerry Martin, Dick Crockett, Frances Davis, Allen Jung, Herb Hellis. Dist.: Artists Unidos.

CHINA SE AVECINA

De la tragedia con ribetes grotescos, paradójica parábola de una sociedad enferma y cínica de cuyo seno brota una desesperada rebeldía, que es lo que fue **Los puños en el bolsillo**, el joven Marco Bellocchio pasa con **China se avvicina** a la sátira abierta. Igualmente fundada en un esquema familiar, la obra presenta, en uno de sus planos, los personajes de tres hermanos pertenecientes a esa nobleza rica que se ha adherido a la clase burguesa: Vittorio, que busca en la política la afirmación de su débil personalidad, típico "independiente" que pasa del servicio de un partido a otro con vergonzoso oportunismo; Elena, conservadora de los principios clasistas de la nobleza, arrastrada a pesar suyo en los nuevos mecanismos sociales a causa de su incontrolada pasión por una indiscriminada actividad sexual; y finalmente Camilo, joven pupilo de los jesuitas, quien se aferra al "maoisismo" para reaccionar contra la sociedad que lo rodea pero arras-

tra todas las insuficiencias, impotencias, cobardías y prejuicios de su clase. En el otro plano, fuera de la familia pero destinados a entrar en ella, los personajes de dos pequeños burgueses: Giovanna, secretaria-sirviente de Vittorio, cuya buena fe sentimental y política se derrumba rápidamente en la perfecta adecuación a la corrupción circundante; y Carlos, su amante, militante socialista que aprovecha todas las circunstancias, comenzando por la política, para llegar a su objetivo de pasar a ser parte de la clase dominante.

Una intriga casi de "pochade", donde el tráfico sexual se pone al centro de los acontecimientos dibujando la sociedad como un inmenso burdel, lleva finalmente a los dos pequeño-burgueses a los respectivos matrimonios con el conde Vittorio y la condesa Elena, parafraseando el marriage reaccionario y oportunista de las clases expresado por los gobiernos de centro-izquierda (democrístiano-socialistas) que se han sucedido en Italia en los últimos años. Un argumento, entonces, de quemante actualidad y, como **Los puños en el bolsillo**, dirigido con precisión contra la sociedad italiana. Pero, si por una parte el haber bajado a un nivel de verosimilitud, coloca la nueva obra de Bellocchio más adelante en relación con la claridad de sus objetivos y en consecuencia con la comprensión del gran público, por la otra se desvirtúa en parte a causa de los acentos farsescos que puntúan toda la película, quiñándole el ojo, aunque sin intención, a cierto "apolitismo" reaccionario que encuentra en ella más motivos de satisfacción que cualquier otro sector progresista.

China se avvicina está, pues, en un difícil equilibrio entre conformismo y anticonformismo, a causa de una falta de claridad ideológica, que sin duda refleja la crisis de valores que aqueja la sociedad contemporánea. Si esta adherencia a una realidad objetiva hace de la película una indiscutible obra de valor que difícilmente puede caducar, hay que

notar sin embargo un debilitamiento del ataque: a los "monstruos" de **Los puños en el bolsillo** corresponden aquí unos simples fantoches; a un pesimismo desesperado (y la desesperación sugiere siempre una urgencia de cambio), un pesimismo dimisionario (el intento de rebeldía, encarnado por el chino Camillo, el "maoísta", es también ferozmente ridiculizado, aunque con una punta de comolidad); a una fría gesticulación trágica, que sacudía profundamente al espectador, una igualmente fría gesticulación farsesca.

Sin embargo, es acaso el logro de ese clima frío que penetra también esta obra, la clave de su validez. La distancia cruel que interpone el autor entre sí mismo y sus personajes, la implacable verdad de los diálogos y las actitudes y sobre todo la fluidez con que se encadenan las escenas, reveladora de un rigor que no es solamente formal, expresan una manera imolable de aproximarse a la realidad, un rechazo de toda desviación efectista, un compromiso estético, en fin de cuentas, con esa misma realidad.

Ambretta Marrossi

LA CINA E' VICINA. Italia, 1967. Dir.: Marco Bellocchio. Prod.: Franco Cristaldi para Vides Film. Guión: M. Bellocchio, Elda Tattoli. Fot.: Tonino Delli Colli. Mús.: Ennio Morricone. Dir. mús.: Bruno Nicolai. Int.: Glauco Mauri, Elda Tattoli, Paolo Graziosi, Daniela Surina, Pierluigi Aprá, Alessandro Haber, Claudio Trionfi, Laura De Marchi, Claudio Cassinelli, Rossano Jarenti, Mimma Biscardi.

BARBARELLA.

Inspirado y, en cierto modo, ceñido al libro de dibujos de Jean Claude Forest: **Barbarella** establece en la brillante carrera comercial de Roger Vadim una nueva tentativa como es la de proyectar hacia la ficción científica los más inquietantes y sofisticados mecanismos eróticos.

El personaje creado por Forest es el de una hermosa y audaz muchacha, habitante del planeta Tierra, que incursiona en otros mundos y participa de las más prodigiosas y extraordinarias aventuras en las que el erotismo adquiere variadas proyecciones. En cada una de estas riesgosas misiones al espacio Barbarella conoce experiencias límites que la colocan al borde de una muerte siempre atrozmente dulce y disfruta por igual de nueva y excitante forma de amor. La agonía de las rosas en Cristalía; la muerte que acecha en Sogo, ciudad del planeta Lythion, bajo el vuelo de millares de pájaros hambrientos o el éxtasis fatal provocado por la máquina del placer constituyen en Barbarella elementos de apoyo para una poética imaginación erótica a través de la cual Barbarella establece múltiples relaciones con la Medusa, con la reina de Sogo, con el Ángel Pygar, con Aiktor, el robot o con Ahan, habitante del país de Orh-mor. Curiosas relaciones de confuso erotismo y franca atmósfera homosexual que en manos de Roger Vadim han hecho posible la realización de este film que alía la ciencia ficción con el delirante erotismo.

En el film, Barbarella es comisionada por el Presidente del Planeta Tierra para una peligro-

sa misión en otra galaxia. La misión consiste en encontrar a Durand Durand, científico te-rrestre inventor de un poderoso artefacto destructivo capaz de poner en peligro la seguridad de todo el sistema espacial. Consecuente con el esquema que el cine se ha trazado en este tipo de obras, el científico enloquece y aparece comprometido con la reina de Sogo en empresas destinadas al mal. En efecto, Sogo es un raro planeta que se alimenta de un diabólico magma que a su vez y para alimentarse necesita del mal que sus habitantes puedan darle. El amor adopta allí las más delirantes manifestaciones del sadismo y la crueldad. Apoyada en el ángel Pygar, Barbarella neutraliza la conjura del científico terrestre, salva a la reina de la muerte y asiste a la destrucción del planeta cuando el terrorífico magma es liberado y cubre de horror a todos los habitantes del mal.

Para Vadim, experto artesano del erotismo cinematográfico, Barbarella le interesa en la medida en que la historia de Forest permite insistir en las fijaciones eróticas de sus anteriores films. A tal punto que la obra, más que el disfrute de una aventura espacial o la aparición de nuevas formas de vida o de riesgos y muertes, lo que proporciona al espectador es una estereotipada visión del erotismo cinematográfico ambientado en el no menos fabricado universo de la ficción científica. Pero este disfrute de una visión futurista del erotismo queda reducida en el film de Vadim al nivel de un erotismo que, por ostensible y descaradamente intencionado, no supera el carácter de las obsesiones personales de anteriores films ni el sello de evidente comercialización.

Despliegue de sofisticados decorados y extraños seres: ángeles del amor; suplicios refinados, muñecas devoradoras y el afán de crear una situación erótica no logran alcanzar en Vadim el insinuante sello de homosexualidad que Jean Claude Forest supo imprimir al personaje Barbarella en sus atractivos dibujos.

Barbarella, célebre personaje de los "comics" franceses viene a sumarse a la desigual obra de Roger Vadim, un experto del erotismo cinematográfico que perdió con tan original personaje la ocasión de realizar un film excepcional.

Rodolfo Izaguirre

BARBARELLA. Italia, 1968. Dir.: Roger Vadim. Prod.: Dino De Laurentis. Guión: Terry Sputhern, Roger Vadim, Claude Brule, Vittorio Bonicelli, Clement Biddle Wood, Brian Degas Tudor, Jean-Claude Forest, del libro de éste. Fot.: Claude Renoir. Technicolor. Fot. 2ª unidad: Vladimir Ivanov. Mont.: Victoria Marcanton. Mús.: Bob Crew, Charles Fox. Dir. art.: Mario Garbuglia. Son.: David Hildyard. As. dir.: Carlo Lastricati. Dir. 2ª unidad: Alberto Cardone. Int.: Jane Fonda, John Phillip Law, Anita Pallenberg, Milo O'Shea, David Hemmings, Marcel Marceau, Ugo Tognazzi. Dist.: Paramount.

DATOS CORRESPONDIENTES A LA SECCION DE CRITICA DEL n.º 5:

DANA. Venezuela, 1968. Dir.: Víctor M. González. Prod.: Film Advertising y Blanco y Travieso. Prod. asoc.: Lorenzo González Izquierdo. Fot.: J. Jiménez. Int.: Pierina España, Jorge Palacios, Luis Pardi. Dist.: Blanco y Travieso.

Barbarella, de Roger Vadim



y la Barbarella, de Jean Claude Forest.





* Servicio de Distribución de Publicaciones

* UNIVERSIDAD CENTRAL *
* DE VENEZUELA *

	Bs.		Bs.
Anselmi, Guillermo: Cardiopatías Congénitas	15,00	Machado - Allison, C. E.: Especificidad Parasitaria y Relaciones Parásito - Huésped en los Mamíferos Sudamericanos	3,00
Armas Chitty, J. A. de: Canto Solar a Venezuela	10,00	Merani, Alberto L.: Conflicto entre Ciencia y Filosofía en la Psicología de Jean Piaget .	3,50
Armas Chitty, J. A. de: Influencia de algunas Capitulaciones en la Geografía de Venezuela	12,00	Monasterios, Rubén: Estudio sobre Las Barracas "Plan de Matapalo"	3,00
Brezzi, Paolo: Historia y Religión	4,00	Montaldo, Alvaro: Bibliografía de Tubérculos y Raíces Tropicales	30,00
Castro, Constancio de: Teoría Psicométrica de la Confiabilidad	3,00	Muñoz, Simón: La Cianosis de Origen Cardiovascular	8,00
Colombani, Helí: Orfeón - 25 años	8,00	Palacio Gros, Angel: Ejercicios de Análisis Matemático	80,00
Cuenca, Humberto: Derecho Procesal Civil (Tomo II)	30,00	Palacios, Leopoldo: Las Marcas Comerciales de Venezuela	42,00
Chocrón, Isaac: Teatro	20,00	Rangel, Domingo A.: El Proceso del Capitalismo Contemporáneo en Venezuela	15,00
Diamante O., Otto F.: Guía del Proceso de Ajuste y Cierre	3,00	Reig, Oswaldo A.: Los Conceptos de Especie en la Biología	3,00
Díaz Solís, Gustavo: Exploraciones críticas ..	10,00	Reyes Baena, J. F.: Contribución para la Historia de una Facultad	4,00
Dirección de Cultura: Foro Agrario	16,00	Rivas González, E.: Estadística General	25,00
Dirección de Cultura: Foro de Deportes	26,00	Rosti, Pal: Memorias de un Viaje por América	10,00
Dirección de Cultura: Foro Petrolero	15,00	Roth, Ingrid: Organografía Comparada de las Plantas Superiores	22,00
García Bacca, J. D.: Textos Clásicos para la Historia de las Ciencias	16,00	Serrano Poncela, S.: La Metáfora	3,50
García Galló, Gaspar: La Formación de Científicos y Técnicos en América Latina	16,00	Serrano Poncela, S.: Estudios sobre Dostoievski	9,00
Halkin, León E.: Iniciación a la Crítica Histórica	10,00	Tovar, Ramón A.: Venezuela, País Subdesarrollado	6,00
Hanke, Lewis: Estudios sobre Fray Bartolomé De Las Casas y sobre la Lucha por la Justicia en la Conquista Española de América	20,00	Tovar, Ramón A.: La Población de Venezuela .	5,00
Jesualdo: Pedagogía de la Expresión	4,00	Trujillo, Manuel: Teatro	8,00
Jesualdo: Los Fundamentos de la Nueva Pedagogía	15,00	Wellek, René: Conceptos de Crítica Literaria	15,00
León, Carlos Augusto: Interior Hombre	12,00		
Melinkoff, Ramón: Los Procesos Administrativos	10,00		

SERVICIO DE DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES BIBLIOTECA, PISO 9
Telfs.: 62 28 11 (Directo), 61 98 11 al 30, Ext. 2130-2019 **CARACAS**

nacional

LA MUESTRA DE MERIDA EN CARACAS Y MARACAIBO

Una selección de los documentales exhibidos en Mérida fue presentada en la Sala de la Cinemateca Nacional durante el mes de Octubre y posteriormente en el Cine Club de la Universidad del Zulia en Noviembre. La selección, desafortunadamente, no incluyó algunas obras importantes que tuvieron que ser devueltas a sus países de origen en forma inmediata, tales como *Chircales 68*, *Bolívar, dónde estás que no te veo*, *Me gustan los estudiantes*.

Un numeroso público tuvo oportunidad de ver esta importante selección, en forma excepcional ya que todos ellos tendrán que ser devueltas a corto plazo. Aún cuando es sabido universalmente que las distribuidoras y salas comerciales son enemigas acérrimas de este cine, y que nunca accederán de propia voluntad a exhibirlo, habría que señalar que en esta ocasión la Cinemateca Nacional y quizás las mismas Universidades Nacionales —por el eterno problema de la falta de recursos— han perdido la oportunidad de adquirir un fondo de películas de considerable interés para el cine y la cultura latinoamericana en general.

PROHIBIDA "LA HORA DE LOS HORNOS"

La Cinemateca Nacional había anunciado la presentación de *La Hora de los Hornos* durante cinco días. La primera tanda de tres días pasó incólume. En cambio la segunda, de dos días, fue prohibida. Una vez más la mecánica de los telefonazos y de las presiones, ya que "oficialmente" no existe censura en Venezuela. Lo grave del caso es que esto haya sucedido en la Cinemateca Nacional, prácticamente la única sala de carácter propiamente cultural en el país, y dependiente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Otra característica curiosa es que cuando fue prohibida *La Religiosa*, el quincenario del INCIBA, "Imagen", protestó enérgicamente contra la censura y llamó a todos los intelectuales y hombres de cultura a agruparse en un Comité contra la Censura. El diario "El Nacional" publicó una carta de protesta de numerosos universitarios y artistas residentes en Mérida, entre ellos 8 Decanos de la ULA, en la que se decía: "No puede dejar de preocuparnos este insólito proceder, por cuanto el mismo conlleva alarmantes implicaciones que no pueden ser de ninguna manera silenciadas: constituye un serio menoscabo a la libertad de expresión y de comunicación, más grave aún cuando se trata de obstaculizar la difusión de la obra de arte; compromete la razón misma de una Cinemateca, que por definición es uno de los pocos centros de difusión cinematográfica donde se exhibe todo tipo de obras sin

discriminaciones estéticas e ideológicas; parece evidenciar la existencia de un aparato de censura, no visible pero actuante, con poderes para intervenir no sólo las iniciativas culturales privadas, sino las decisiones de organismos oficiales autónomos. Cabe recordar que *La Hora de los Hornos*, al igual que todos los documentales participantes en la Muestra de Mérida... fue exhibido en esta ciudad dentro de un ambiente de franca libertad que dio lugar a debates públicos donde se confrontaron todos los criterios y se manifestaron los más diversos puntos de vista, tanto estéticos como ideológicos... pedimos que (la medida) sea revocada en beneficio de los principios de la libertad de expresión y respeto a la creación artística e intelectual. Es también un acto de justicia para una obra que como *La Hora de los Hornos* ha merecido dos galardones internacionales y que por su carácter actual y polémico debe ser expuesta al debate y al libre juego de las ideas" (Mérida, 5 de Noviembre). Cartas similares fueron hechas en Caracas, pero no llegaron a ser publicadas en "El Nacional" quizás también por efecto de algún telefonazo interno. "Cine al día", como lo ha hecho en cada ocasión, suscribe enteramente los conceptos expuestos en la carta de protesta de Mérida.

LOS RESTOS DE "IMAGEN DE CARACAS"

A pesar de la campaña en favor de la reapertura del espectáculo *Imagen de Caracas* nada ha sucedido. No ha sido colocada la primera piedra de la Biblioteca Nacional, el Dispositivo sigue en pie, pero cerrado. Contradictoriamente fue inaugurada, después del cierre del espectáculo, la llamada zona feérica con la asistencia multitudinaria de los representantes de los organismos patrocinantes y de los autores de las esculturas, quedando desde entonces a la vista de los pasajeros de los autos que raudos se desplazan por las calles adyacentes. Mientras tanto el más espeso misterio se tiende sobre el futuro de los equipos de filmación y proyección que se adquirieron para *Imagen de Caracas*. Una fuerte campaña de prensa de "La República" y la opinión generalizada en los medios culturales es que deberían pasar al INCIBA o a la Cinemateca Nacional, para que de una forma u otra fueran puestos al servicio de la cinematografía nacional. Pero corren rumores de que hay una nube de zamuros sobrevolando los despojos, dispuestos a adquirirlos al precio de gallina podrida, para realizar así, una vez más, un pingüe negocio a expensas de la nación y de sus intereses más válidos.

EL PARTO DE LOS MONTES

Después de numerosas entrevistas con productores, cineastas, distribuidores, etc., etc.

(véase "Cine al día" n° 4) el Ministerio de Fomento anuncia una vez más que "dentro de pocos días" se darán a conocer medidas "proteccionistas" al cine nacional. Parece ser que se trata nada menos que de la reedición de una medida puesta en práctica hace dos o tres años, por la cual se prohíbe la importación de copias positivas en blanco y negro, obligando a realizarlas en los laboratorios nacionales. De ser así el Ministerio de Fomento añadirá un episodio más a la larga cadena de fracasos en los intentos de lograr una protección efectiva para la producción nacional y a la ya deprimente colección de ofrecimientos y decepciones que viene protagonizando desde hace varios años.

LA MARCHA DE LA PRODUCCION NACIONAL

Han terminado la fase de rodaje y han entrado en laboratorio dos largometrajes, *Los días duros* de Julio César Mármol y *El Viaje* de Clara Posani.

Margot Benacerraf ha terminado con Gabriel García Márquez el guión de *La triste e increíble historia de Erendira y su abuela desalmada* y se apresta a iniciar la filmación. La producción será organizada por el veterano Lorenzo González Izquierdo, y habrá dinero colombo-hispano-venezolano-norteamericano por detrás.

Francisco Rabal será el protagonista de *Días de Ceniza*, inspirado en la formidable novela de Salvador Garmendia, que será codirigido por Herman Lejter y Abigail Rojas. Posiblemente el rodaje comience en Diciembre. "Cine al día" ha entrevistado al prestigioso actor, y a los directores de *Días de Ceniza*, y el texto será publicado en el próximo número.

Javier Blanco ha logrado, tras una infinidad de tropiezos e inconvenientes, entre ellos una pesada enfermedad, terminar *La búsqueda*, un film de intención neocatólica inspirado según parece en el pensamiento de Teilhard de Chardin.

Sin fin, un nuevo largometraje

LAS MEJORES RECAUDACIONES.

Las mejores recaudaciones en Caracas, en los meses de Agosto, Septiembre y Octubre, correspondieron a las siguientes películas:

AGOSTO:

1. Espera la oscuridad (Terence Young)	233.906
2. El planeta de los simios (F. Schaffner)	176.781
3. Amor en el aire (L. C. Amadori)	173.447
4. Sabes quien viene a cenar (S. Kramer)	123.690
5. El robo (Peter Yates)	116.349
6. Los buscadores de oro (James Neilson)	112.264
7. Los mercenarios (Jack Cardiff)	99.688
8. El graduado (Mike Nichols)	96.888
9. Dana (Victor González)	80.360
10. Prudencia y la píldora (F. Cook)	77.758

SEPTIEMBRE:

1. Los mercenarios (Jack Cardiff)	298.995
2. Espera la oscuridad (Terence Young)	183.346
3. Un dulce paseo (H. Hart)	109.558
4. El rebelde (Terence Young)	105.812
5. Vestidas y alborotadas (Miguel Morayta)	97.450
6. La vuelta al mundo en 80 días (M. Anderson)	91.402
7. Prudencia y la píldora (F. Cook)	86.009
8. Bobby, rey de su raza (Don Chaffey)	80.738
9. A sangre fría (Richard Brooks)	78.322
10. Camino de la venganza (S. Pollack)	75.164

OCTUBRE:

1. El fantasma de Barbanegra (Robert Stevenson)	151.460
2. Espera la oscuridad (Terence Young)	120.480
3. Interludio (Kevin Billington)	116.879
4. La batalla por Anzio (E. Dmytryk)	112.934
5. El graduado (Mike Nichols)	107.212
6. La fiesta inolvidable (B. Edwards)	92.751
7. Barbarella (Roger Vadim)	84.273
8. La vuelta al mundo en 80 días (M. Anderson)	81.587
9. Corazón salvaje (Tito Davison)	76.695
10. El hombre, la mujer y el dinero (L. Salce)	75.802

Hasta el mes de Octubre, inclusive, las mejores recaudaciones de los diez meses del año, en Caracas, corresponden a las siguientes películas:

1. Al maestro con cariño (J. Clavell)	1.074.849
2. Sabes quien viene a cenar (S. Kramer)	596.548
3. Espera la oscuridad (T. Young)	537.732
4. Bonnie and Clyde (A. Penn)	516.610
5. El graduado (M. Nichols)	492.947
6. El libro de la selva (W. Reitherman)	470.175
7. Los mercenarios (J. Cardiff)	445.092
8. Vivir por vivir (C. Lelouch)	418.452
9. Al calor de la noche (N. Jewison)	403.287
10. El planeta de los simios (F. Schaffner)	386.030

de Clemente de la Cerda, está siendo rodado esporádicamente en los ratos libres que el director dispone dentro de su intensa producción de cuñas para Neofilm. El protagonista es Bienvenido Roca y la cámara de Raúl Delgado.

Ciro Durand parece que antes de viajar a Grecia realizará otro largometraje en Colombia. El título anunciado es **Ahogado**. Por su parte Maurice Odremán viajará a España donde se anuncia que dirigirá su primer largometraje **Los Ji Jins**.

Jesús Enrique Guédez y Nelson Arrieti han estado filmando el proceso electoral por encargo de la televisión holandesa. El documental tendrá una duración aproximada de una hora y será coordinado por el holandés Hank Mochel, quien ya estuvo en nuestro país (véase entrevista con H. Mochel en "Cine al día" n° 4).

El Cine Club Monteavila ha realizado un cortometraje didáctico preparado para auxiliar la enseñanza del cine, en los cursos de apreciación que se dictan en ese Cine Club. Se titula **Elementos Filmicos** y ha sido realizado por Luis F. Alvarez de Lugo, Roberto Genty, Tomás Henríquez, Humberto Román y Miguel Valderrama. Es el primer cortometraje de este tipo que se hace en el país.

Con una tremenda publicidad gratuita y con un fuerte respaldo del gobierno nacional, también gratuito se terminó en tres o cuatro semanas el rodaje de la parte venezolana de la **Epopeya de Simón Bolívar**. Es difícil esperar que de esta experiencia quede algo positivo para el cine nacional. Los realizadores llegaron en forma relampagueante, contrataron el personal imprescindible, filmaron y desaparecieron rumbo a España. La única finalidad de la excursión parece haber sido aprovechar la ayuda espontánea y gratuita del ejército nacional y, por suovestido, motivar el mercado nacional del cual esperan recaudar unos 3 millones de bolívares con la superproducción. La inexistencia de una adecuada legislación hace posible esta situación. Como Venezuela no puede ofrecer nada desde un punto de vista legal (sólo puede ofrecer gratuitos favores a quienes tienen la suerte y el ánimo de brezárselos) en cuanto a un régimen favorable para las producciones nacionales o coproducciones con aportes venezolanos, tampoco puede exigir nada a los otros coproductores: ni siquiera el empleo de un determinado número

de artistas y técnicos venezolanos. Del resto lo único digno de mención fue que Maximilien Schell y Rossana Schiaffino depositaron una ofrenda floral ante la estatua del héroe y que la actriz se divirtió jugando con la pezeza en la Plaza Bolívar.

Estimulados por el generoso apoyo que han recibido el italiano Bini y el español Mateo en la producción de la **Epopeya de Bolívar**, ya se anuncia otra superproducción, 70 mm., en colores, sobre **Doña Bárbara**. Los interesados están esperando sólo el resultado de las elecciones para decidir si inician operaciones o cambian de tema.

CINE 16

Por iniciativa de Jesús Enrique Guédez ha comenzado a funcionar en el local de la galería de arte "Testimonio" (Calle El Colegio, Sabana Grande) una pequeña sala de cine, "Cine 16" dedicada a la presentación de documentales, corto y largometrajes en 16 y 8 mm., que no son vistos en las salas comerciales. En un país como el nuestro, totalmente desprovisto de núcleos de agrupación y contacto, muy especialmente en cuanto a cine se refiere, no podemos menos que destacar este intento y desear a sus animadores el mayor de los éxitos.

DOS INICIATIVAS DE LA CINEMATECA NACIONAL

En colaboración con la Cinemateca de Arte Moderno de Río de Janeiro, la Cinemateca Nacional ha anunciado la publicación de una "Enciclopedia del Cine Latinoamericano" en la que se recogería todo el material informativo que sea posible recolectar sobre el cine latinoamericano. En otras palabras, se trata de preparar y publicar un Léxico de Obras y Autores del Cine Latinoamericano, que sería un útil instrumento de difusión e información sobre lo que sucede en nuestro continente en este campo, por otra parte casi totalmente desconocido.

Rodolfo Izaguirre ha anunciado también la puesta en marcha de ambicioso proyecto de organización de una red de Cineclubs en escala nacional. Ya existen contactos con grupos de Valencia, Barquisimeto, Maracaibo, Coro, Valera, Mérida, Maracay, La Victoria, Villa de Cura, Puerto La Cruz, Cumaná, Jusepín y Ciudad Bolívar, y se les han enviado esbozos de Estatutos a fin de que puedan estructurarse de acuerdo

a ciertas normas de funcionamiento. En esta forma la Cinemateca intenta vincularse con todo el país y extender su programación a todo el territorio nacional. Uno de los mayores problemas con que tropieza la Cinemateca en esta iniciativa es el de que no dispone sino de muy pocas películas, y sólo una copia de cada una de ellas. Siendo la finalidad fundamental de una Cinemateca la conservación de materiales sería lamentable que las escasas películas disponibles fueran puestas en circulación con el riesgo de que sean destruidas. La solución lógica, que no implica por otra parte sumas astronómicas, es que alguna vez el Estado se decida a dar su apoyo económico a la labor que viene realizando la Cinemateca y ésta pueda cumplir con efectividad sus objetivos. Bastaría la décima parte de lo que se invierte en la "protección" a la cría de purasangres para formar una buena colección de films, y tener suficientes duplicados para hacerlos circular en toda Venezuela.

MÉRIDA Y LA SELECCION

Los documentales venezolanos presentados en la Primera Muestra de Mérida fueron **Atabapo, La ciudad que nos ve, La fiesta de la Virgen de la Candelaria, Madama Isidora, Las manos, Pozo muerto** (fuera de concurso, acaso por un exceso de modestia, no del todo lógico, de su director Carlos Rebollo, organizador de la Muestra) y **La Universidad vota en contra**. Siete películas cuando ya para la primera semana de setiembre había catorce títulos inscritos, de los cuales solamente cuatro fueron efectivamente presentados.

Al mismo tiempo, la selección extranjera presentó en muchos momentos fallas notables. Basta pensar, por ejemplo, en la peruana **A nueve años**, la colombiana **Páramo de Cumanday** o la argentina **Fuelle querido**, para ver claramente que no respondían a los términos del concurso.

Estamos absolutamente seguros que tales anomalías son muy explicables en un festival que se realiza por primera vez, pero el hecho fue que la comisión de selección no funcionó, que el caso de la película peruana citada llegó a ocasionar un incidente desagradable en el momento de la presentación al público (incidente que por otra parte Carlos Rebollo encaró con franqueza ante el público mismo), y que la selección venezolana resultó, en parte, casual y, si la comisión

hubiera funcionado, probablemente **Pozo muerto** hubiera quedado en concurso y se hubiera presentado algún documental más.

Sabemos además perfectamente que gran parte de las películas estuvo llegando cuando ya la Muestra había empezado, que había escasez de locales y de técnicos para realizar proyecciones fuera del programa, que prácticamente todo el trabajo descansó sobre los hombros de una sola persona, quien tuvo que trabajar sobre la marcha. Pero creemos igualmente importante y necesario, para que sea tomado en cuenta el próximo año, que se prevean errores que llegan a afectar al público, a la objetividad del jurado, a la susceptibilidad de las personas y al rigor cultural.

DE CENTRO DE CINEMATOGRAFIA A CENTRO AUDIOVISUAL

Al ampliar el radio de sus actividades, el Centro de Cinematografía de la Universidad del Zulia se ha convertido en Centro Audiovisual. Su ya rico archivo de material filmico ha ido acrecentándose continuamente: a la adquisición y hallazgo de películas, se han agregado últimamente las donaciones de la O.C.I. (10 documentales), la Compañía Shell (75 documentales) y la Creole Petroleum Corporation (41 noticieros). Siempre con respecto al cine, el Centro procedió a la primera instalación de producción, una pequeña unidad experimental en formato "Super 8".

Con respecto a las otras actividades audiovisuales, se halla en funcionamiento un equipo de grabación, con el fin de producir materiales para las cátedras de arte y para programas de radio. Asimismo, se ha procedido a integrar en la biblioteca, además de libros y revistas, cintas grabadas, material gráfico y fotografías, iniciándose el trabajo de registro y fichaje relativo. El fichaje de material filmico, por otra parte, ya está puesto al día, listo para su consulta y utilización por parte del cuerpo docente de la Universidad.

El nuevo Centro tiene además, entre sus objetivos a corto plazo, la instalación y programación de un circuito interno de televisión. La labor del Centro presenta entonces un amplio panorama de actividades realizadas, en curso y en perspectiva, que lo coloca a la cabeza de todos los intentos similares habidos en el país.

internacional

SE PUDO PREMIAR.

A pesar de la revolucionaria confusión de la Mostra Cinematográfica de Venecia, también este año, con un programa prácticamente improvisado, el festival se celebró y se llegó hasta la premiación (ver **Cine al Día** n. 5).

Los premios oficiales fueron

los siguientes: León de Oro de San Marco a **Los artistas del circo bajo el capitel: Perplejos** de Alexander Kluge (Alemania); Premio Especial del Jurado: **Sócrates** de Robert Lapoujade (Francia) y **Nuestra Señora de los Turcos** de Carmelo Bene (Italia); Copa Volpi de interpretación femenina: Laura Betti en **Teorema** de Pier

Paolo Pasolini (Italia); Copa Volpi de interpretación masculina: John Marley en **Faces** de John Cassavetes (U.S.A.); Premio Primera Obra: Philo Bregstein para **Compromiso** (Países Bajos); Menciones de Honor: **Zhehove** (El desierto) de Juro Jakubisko (Checoslovaquia), **Tell me lies** de Peter Brook (Inglaterra). Le

mandat de Ousman Sambene (Senegal), **Diario de una esquizofrénica** de Nelo Risi (Italia); Premio al mejor productor: Elías Querejeta para **Stress es tres tres** de Carlos Saura (España).

Los otros premios fueron: Premio de la Oficina Católica del Cine (OCIC): **Teorema** de Pier Paolo Pasolini (Italia), quien so-

lamente el 24 de noviembre ha sido abuelto por los tribunales italianos de la acusación de obscenidad, en relación con la misma película; Premio San Giorgio: **Don't count the candles**, documental de Lord Snowdon (Inglaterra); **Ademkc** de Ivan Huiszva (Checoslovaquia); **L'enfance** de Maurice Pialat (Francia); Premio Giovanni Verga: **Faces** de John Cassavetes (U.S.A.); Premio Cineforum: **Frces** de John Cassavetes (U.S.A.) y **Galileo** de Liliana Cavani (Italia); Premio del Comité Internacional para la Difusión de las Artes y las Letras a través del Cine (CIDALC): **Diario de una esquizofrénica** de Nelo Risi (Italia) y **Charles Vanel** por su creación en **Ballade pour un chien** de Gérard Vergez (Francia); Premio Luis Buñuel: **Tell me lies** de Peter Brook (Inglaterra).

ANTONIONI Y EL COMPROMISO

En una reciente entrevista concedida a la revista **Cinema Nuovo**, Michelangelo Antonioni dio declaraciones bastante extraordinarias. Por ejemplo: "Yo no estoy tan convencido de que al realizar una película el único fin sea el de hacerla lo más hermosa posible. Al tratar de definir lo que es hermoso y lo que no lo es, hoy nos damos cuenta de que esta palabra ha perdido el significado que tuvo hasta hace pocos años, y que las viejas estéticas son instrumentos ya oxidados. **Zabriskie Point** representará para mí un compromiso moral y político más descubierto que en mis películas precedentes. Quiero decir que no dejaré al espectador la libertad de sacar sus conclusiones sino que trataré de comunicarle las mías. Creo que ha llegado el momento de decir las cosas abiertamente. Algunas veces me pregunto si no me habría gustado vivir en una época distinta, una época que no me impusiera de una manera tan drástica (como ocurre en tiempo de guerra) el papel del testigo. Me siento más inclinado hacia el papel del protagonista, como sería posible, por ejemplo, en tiempo de revolución. Lamentablemente, no han habido revoluciones en Europa después de la guerra. Quizá algo empiece a moverse ahora".

Zabriskie Point, que además de ser el título de la película que Antonioni está filmando actualmente en Estados Unidos es el nombre de una localidad situada en el famoso Valle de la Muerte, es la famosa película norteamericana de este director. Poco se sabe de su tema. Las indiscreciones mencionan una revuelta negra, un campamento hippie, la muerte misteriosa de un muchacho que "toma prestado" un avión, una muchacha que termina una relación con un abogado y comienza otra con un liberal desilusionado. Todo lo cual no se relaciona fácilmente con las declaraciones citadas. Pero con Antonioni, ya lo sabemos, nada es fácil. Para complicar más la imagen del "director de la incomunicación", ya se está anunciando la película que proyecta realizar al terminar el compromiso norteamericano: **Madre Coraje**, de la obra de Brecht, para la combina-

ción "productiva" Ponti-Loren. Una idea que intriga menos pero que preocupa más.

EL CHE, LAS REVUELTAS Y LA SOCIEDAD DE CONSUMO

Sin hablar de los numerosos documentales que se inspiran en el Ché Guevara o que, como **La hora de los hornos**, utilizan su figura en función expresiva, siguen acumulándose proyectos y "desproyectos" de largometrajes alrededor del líder latinoamericano. Mientras Francesco Rosi renuncia al proyecto, para preparar la filmación de **La excepción y la regla** de Brecht, ya está en el mercado **El Ché Guevara** del italiano Paolo Heusch, protagonizado por Francisco Rabal. Tony Richardson, por su parte, habría encargado un guión sobre el tema a Alan Sillitoe, asegurándose al mismo tiempo los servicios de Albert Finney. Otros que manifiestan la intención son Claude Lelouch, Jean Luc Godard, Antoine d'Ormesson, Valentino Orsini. Un grupo de mejicanos y otro de cubanos, no mejor identificados por el momento, estarían trabajando en sendos guiones sobre la vida del Ché. Y mientras tanto, debería estar lista en breve la película norteamericana de Richard Fleischer para la Fox, **Ché**, con Omar Sharif. El productor de la Fox, Sy Bartlett, anuncia que su película hará temblar a Estados Unidos al igual que a Cuba.

Pero hay otro tema político-social que invade cada vez más las pantallas: los negros. Imaginativos representantes del Black Power aparecerán en la película de Godard filmada en Inglaterra. Jules Dassin se ocupa de lo mismo, en una especie de "remake" del **Delator** de John Ford. Norman Jewison filma **The confessions of Nat Turner**, que Ossie Davis y Godfrey Cambridge acusan de ser el "asesinato de la leyenda de uno de los grandes héroes de los americanos negros". Por no hablar del gran auge de Sidney Poitier en las pantallas de todo el mundo, de la elevación a categoría de estrella de Jim Brown, el negro que gracias a su educación norteamericana puede encarnar al héroe "positivo" de **Los mercenarios**, y la aparición cada vez más sistemática de por lo menos un personaje negro en cada nueva película de Hollywood. Por otra parte, Valentino Orsini, con su película revolucionaria **Los condenados de la tierra**, parece referirse en particular a la opresión de las poblaciones negras.

A todo esto, añádanse las horripilantes series norteamericanas sobre las comunidades "no-conformistas" de motorizados, "hippies" y drogados, hábilmente confundidos para provocar la idea de que se trata del único fenómeno de rebeldía de la juventud contemporánea.

En esta gran confusión de temas "audaces" hará falta una paciente e intransigente obra de distinción de parte de la crítica para ayudar al público a orientarse entre la denuncia sincera y progresista y la maliciosa competencia de los poderes reaccionarios de la sociedad de los consumos. Además de disponer de

posibilidades económicas prácticamente infinitas, estos últimos tienen dos objetivos muy claros para adelantarse en esta carrera: la lucha ideológica, a través de la cual, hacer dominar sus "versiones" acerca de los más debatidos fenómenos político-sociales de nuestro tiempo; y un interés bajamente comercial, que se confunde con el primero en una reciprocidad de instrumento y fin, para transformar las inquietudes sociales en demanda de productos. No está lejos el día en que la empresa Palmolive se atreverá a lanzar al mercado algún jabón con el nombre del Ché...

KINO - PRAVDA

A raíz de una iniciativa nacida de los Estados Generales del Cine Francés, pero también obviamente, por iniciativas individuales o colectivas no directamente ligadas con aquellos, han sido realizadas en Francia una gran cantidad de películas de 16 mm., que plantean temas revolucionarios o registran los acontecimientos de mayo. Algunas sin créditos, otras sin autores, muchas todavía tratando de resolver los problemas de laboratorio, y unas cuantas que ya han podido verse y que empiezan a dar una idea de los resultados.

Y los resultados son a veces brillantes. No sólo muchas de ellas captan el dramatismo violento e inevitable de las escenas de lucha callejera, a las cuales la valentía de los camarógrafos añade una fuerza emotiva extraordinaria, sino que por ejemplo en el caso de **Reprise du travail chez Wonder**, realizada en junio con montaje en cámara, se logra el retrato de una situación más complicada, al tomar en vivo una discusión entre trabajadores y delegados sindicales, al momento de aceptar el abandono de la huelga. Los conflictos ideológicos y de conciencia, el drama del aplazamiento revolucionario, quedan reflejados en las palabras apasionadas de los protagonistas de los hechos, constituyendo un invaluable documento político y humano.

Son unas cincuenta películas de diversas duraciones, que reúnen el trabajo de muchos y cubren los aspectos ideológicos (hay películas sobre Trotzki, Dutschke, Ché Guevara, Aehn-Bendit, Carmichael) y los aspectos propiamente documentales, en sus diferentes terrenos: estudiantiles, obreros, ampliamente populares. Es la primera vez, desde el **Kino-Pravda** de Dziga Vertov (1920) que se realiza un trabajo sistemático con la intención no sólo de fijar los documentos de un acontecimiento histórico, sino de participar en él activamente por medio del cine.

A pesar del problema que plantea la difusión de tales documentos, por lo menos en un país como Francia, cuyos organismos populares y culturales poseen un alto grado de organización, esas películas se ven y se verán, y contribuirán sin duda al fortalecimiento de las ideas revolucionarias. Ellas, abren, o mejor dicho ensanchan, un camino ya intuido y buscado (baste pensar a algunos ejemplos latinoamericanos vistos en la Muestra de Mérida) que plantea una militancia cine-

matográfica dentro del acontecer histórico, y una nueva ruptura del concepto arcádico de la cultura.

ECUADOR Y MEXICO

El estreno en Guayaquil de una película despachada como ecuatoriana pero mexicana en realidad (factores, técnicos, producción y distribución son mexicanos: lo único ecuatoriano son algunos vistazos de la capital y acaso algunas quintas de lujo), brillantemente titulada **Cómo enfriar a mi marido**, apunta una situación que se repite extemporáneamente en todos los países de América Latina que carecen de una industria cinematográfica. Es el fenómeno de la película a bajo costo y de pésima calidad que ciertos productores aztecas disfrazan para que parezca de otro país latinoamericano al público de éste, de manera que puedan obtener una ganancia extra con cierto bombo publicitario que quiere dar la ilusión de tener un cine a un país que no lo tiene. Naturalmente, se trata siempre, desde el punto de vista cualitativo, de sub-producciones dentro de la que es ya una sub-producción, pues el cine mexicano, estancado sus Fernández y sus Figueroa, no llega a levantar cabeza frente a la presión de un comercialismo arcaico y vergonzoso y un sindicalismo igualmente arcaico y analfabeto.

La única posibilidad de derrotar la repetición de tales maniobras comerciales está, naturalmente, en que los que pueden hacer un cine de la dignidad en América Latina lo hagan. Lo cual, lo sabemos, requiere heroísmo. Pero se puede hacer: el boliviano Sanjinés lo ha demostrado con **Ukamau...**

UNA UNION DE UNIVERSIDADES

La iniciativa de ocho universidades de Nueva Inglaterra (U.S.A.) es digna de atención. Sobre todo debido al "estímulo del interés acelerado de estudiantes y facultades en el cine", las universidades de Boston, Brandeis, Brown, Harvard, Massachusetts, Institute of Technology, New Hampshire, Wesleyan and Yale han decidido reunir sus esfuerzos en un solo Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, donde se depositarán las películas y otros materiales de cultura cinematográfica pertenecientes a las diferentes instituciones, para centralizar la organización de los estudios y utilizar la mayor cantidad de recursos didácticos y de documentación. La sede ha sido fijada en Cambridge, Mass., bajo la dirección del Prof. James S. Ackerman del Departamento de Bellas Artes de Harvard, quien naturalmente es auxiliado en sus funciones por representantes de las diferentes universidades restantes. El Centro tiene estrechas relaciones con las principales cinematecas estadounidenses y se propone responder a la realidad de que el cine es la mayor forma de arte de nuestro tiempo.

Se trata de un ejemplo, en una época en que la cultura tiene que integrarse en estructuras organizativas de amplia eficacia, que tendría validez también para los países subdesarrollados. Y aún más.

la DIRECCION DE CULTURA de la UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

ha publicado
recientemente

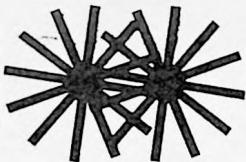


ORFEON 25 AÑOS

universidad central de venezuela dirección de cultura

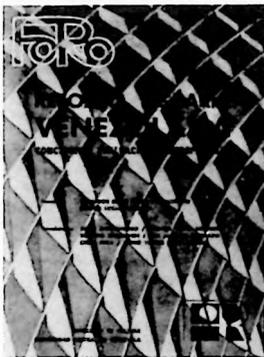


GASPAR JORGE GARCIA GALLÓ



**LA FORMACION
DE CIENTIFICOS
Y TECNICOS EN
AMERICA LATINA**

ESTADÍSTICAS DE NUESTRO TIEMPO / IICV / DIRECCION DE CULTURA



ISAAC CHOCRON
TEATRO



EL QUINTO INFIERNO / AMOROSO / ANIMALES FEROCES
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y PUBLICACIONES DE CULTURA Y DEJA



SIMON MUÑOZ

**LA CIANOSIS DE ORIGEN
CARDIOVASCULAR**

CUADERNOS CIENTIFICOS

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA / DIRECCION DE CULTURA



caracas magazine de la

interior
hombre

DOMINGO ALBERTO RANGEL

**EL PROCESO
DEL CAPITALISMO
CONTEMPORANEO
EN
VENEZUELA**

HUMANISMO Y CIENCIA
DIRECCION DE CULTURA - IICV

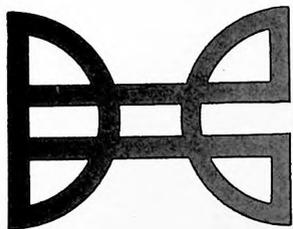


MANUEL TRUJILLO
TEATRO



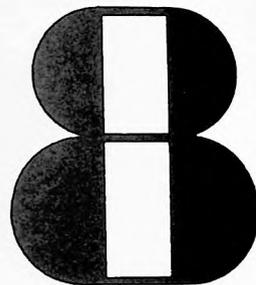
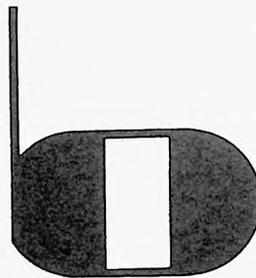
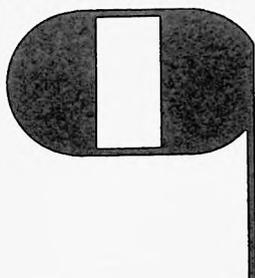
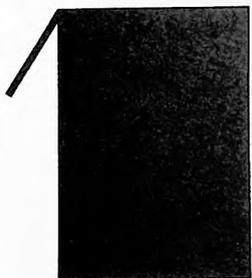
EL GENTILMUERTO / MOVILIZACION GENERAL
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y PUBLICACIONES DE CULTURA Y DEJA

Distribuye **SERVICIO DE DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES** Telf. 62.28.11 (directo) y 61.98.11
al 31 (Ext. 2130) Biblioteca de la **UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA CARACAS**



La
Dirección de Cultura de la
Universidad del Zulia
a través de su
CINE CLUB

ha presentado en



97 sesiones de proyección

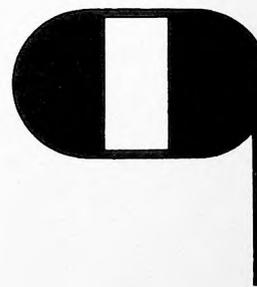
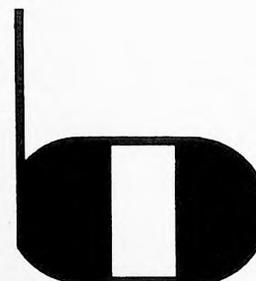
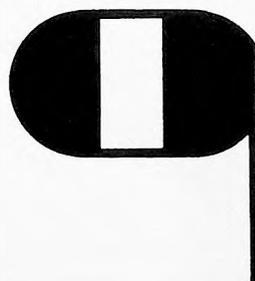
12 foros

5 programas especiales

a más de 13.000 espectadores

y 200 socios inscritos

y tiene en programa para



150 proyecciones

25 foros

10 conferencias

creación de la cinemateca universitaria

cursillos informativos

programas de proyecciones en los barrios