

Cine nacional:
Sombras
nada más...

cine al día

El tercer cine: "La batalla de
Argel" entre revolución y
conciliación. El cine argelino.

Una experiencia insólita: el cine de la
U.L.A. Nuevo cine latinoamericano



en Viña del Mar. 1969. El camino de la contrainformación. Apollon.

Crítica: Busco mi destino, Perdidos en la noche, Hello Dolly,
La epopeya de Bolívar, Candy, Semana del Cine Argentino, Isadora,
entre otras. Las mejores recaudaciones de 1969. Precio del ejemplar Bs. 2,00

Información nacional.

caracas marzo 1970 n. 9

cine al día

SUMARIO

Sombras nada más...: Editorial 3

Cine con la película debajo del brazo:
El Centro de Cine Documental de la
ULA. Experiencias 1969, Perspectivas
1970 (entrevista con Carlos Rebolledo
y Ugo Ulive); Los Films 4

El Tercer Cine: La experiencia histórica:
Argelia. I. Panorama del cine argelino. II. Debate sobre "La Batalla de
Argel" 12

Información Internacional: II Festival de
Cine Latinoamericano en Viña del
Mar 20

8 a 16: I. El camino de la contrainfor-
mación. II. Un Cineperiódico Libre 23

Notas críticas: Busco mi destino (Dennis
Hopper); Hello Dolly (Gene Kelly);
Los principiantes (Larry Peerce); Se-
rafino (Pietro Germi); Candy (Chris-
tian Marquand); La epopeya de Bol-
ívar (Alessandro Blasetti); Perdidos
en la noche (John Schlesinger); Isa-
dora (Karel Reisz); Sweet Charity
(Bob Fosse); Pobre vaca (Kenneth
Loach); Trenes rigurosamente vigi-
lados (Jiri Menzel); Reseña informa-
tiva de la Semana Argentina (Leo-
poldo Torre-Nilsson, Fernando Ayala
Rodolfo Kuhn, Néstor Paternostro. Ri-
cardo Becher); Infierno en el Pacífico
(John Boorman); El tiempo del amor
(François Truffaut); Partner (Ber-
nardo Bertolucci) 26

Información Nacional 37

Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea

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



El valor del ejemplar de Cine al día es de Bs. 2,00 y el de los números atrasados de Bs. 4,00. La suscripción para Venezuela, por 8 números, es de Bs. 16,00. Para el exterior, US\$6,00. 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, Caracas, teléfono 35.10.78.

SOMBRAS NADA MAS

Venezuela es uno de los dos países del mundo en los cuales está prohibida la importación de cuñas. Hace algunos años, por uno de esos extraños milagros que de vez en cuando hacen patente la existencia de fuerzas sobrenaturales, fue aprobado un reglamento que obligaba a las estaciones de televisión y a las salas de cine a exhibir sólo cuñas producidas en el país. Probablemente los grandes anunciantes, en su mayoría sucursales de empresas norteamericanas o europeas, no se preocuparon demasiado de la medida. Ya tenían la experiencia de que estableciendo plantas en el país, las más de las veces de puro ensamblaje de partes importadas, podían obtener ganancias superiores. Por otra parte las cuñas venezolanas son baratas y se pueden utilizar sin problemas de idioma o idiosincrasia en muchos otros países latinoamericanos.

La medida dio origen a la industria cinematográfica venezolana. Surgieron empresas, se formaron técnicos, apareció la Cámara Venezolana de la Industria Cinematográfica, a quien las malas lenguas llaman simplemente Cámara de Cuñeros, se importaron equipos, en fin, nació una actividad cinematográfica más o menos continua. El contenido de las cuñas no varió mucho. Sexo, amor, juventud, éxito, superioridad social, siguen siendo los adjetivos que remachan incesantemente los nombres de los productos. Nada que plante ni lejanamente la más tenue nota constructivamente nacionalista, y por supuesto nada que se refiera a conocimiento o razón.

A partir de esta situación, recientemente los Sindicatos de Radio y Televisión y de

la Industria Cinematográfica han llevado adelante una lucha por reivindicaciones económicas para sus asociados que culminó en octubre con el establecimiento de nuevos sistemas de contratación y un buen número de mejoras económicas. Los Sindicatos derrotaron a la F.E.V.A.P. que en realidad no es más que un intermediario de la todopoderosa A.N.D.A. (Asociación Nacional de Anunciantes). Es lástima que los sindicalistas no incluyeran entre sus demandas nada que pudiera estar relacionado con una política cultural nacionalista y ni siquiera con alguna mejora cualitativa de la programación de radio y TV.

¿Por qué lo que se ha logrado en el campo de las cuñas no se ha logrado con el cine de ficción y el documental? Se podría culpar a los espíritus, pero hay que reconocer que el sector de los distribuidores-exhibidores no sólo ha echado mano a cuanto sortilegio ha podido, sino que además ha movido otras delicadas y poderosas palancas para silenciar y anular cuantos esfuerzos se han hecho para lograr una tímida protección al cine nacional. Uno se pregunta qué es lo que hay en el fondo de esa fobia y ese miedo cervical. No puede ser el temor de que la industria nacional desplace a los productos importados. Venezuela como máximo podría llegar a producir 10 ó 15 largometrajes anuales y aquí se importan alrededor de 500 films por año, entre ellos sus 80 a 100 espantosos bodrios mexicanos. La única respuesta es que los distribuidores-exhibidores temen que se rompa el status quo, el equilibrio existente. Y que detrás de las medidas de protección al cine nacional vengan otras

medidas y especialmente los escalofriantes aumentos de impuestos. En otros países los impuestos a la recaudación oscilan entre un 30 y un 40%, hay limitaciones a las salidas de divisas y otros problemas. Venezuela es paradisíaca. Los impuestos generalmente son de un 10% y la libertad de explotación absoluta. No hay controles sobre los precios de las entradas ni sobre las salidas de capitales. Cualquier cambio de la situación puede llevar a otros, y es ante esta espantosa perspectiva de disminución de sus utilidades que los distribuidores-exhibidores se agitan y mueven sus recursos, hasta ahora con completo éxito.

Por otra parte los cineastas venezolanos han demostrado su total incapacidad de llevar adelante un movimiento de opinión pública. La Asociación Nacional de Autores Cinematográficos sigue en perenne gestación. No es que creamos que esto sea un elemento decisivo, pero por lo menos haría saber que los cineastas existen.

Así que sólo queda esperar. En Chile, donde no existía el cine, la reciente Ley de Protección permitió que en 1969 se realizaran más de 10 largometrajes, uno de los cuales, *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, ganó el gran premio del Festival de Locarno. Esperemos, pues, que las fuerzas del destino se desplacen desde las regiones australes, y se dé un nuevo y extraño milagro. Aunque hay quienes dicen que en Chile hay menos inversiones norteamericanas. Quienes dicen que Chile no es Venezuela.

CINE CON LA PELICULA DEBAJO DEL BRAZO



La situación real contrapuesta a la versión televisiva, en *T-Venezuela*, de Jorge Solé.

El Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes

En 1969 fue creado en la Universidad de los Andes el Centro de Cine Documental. Es una iniciativa notable, que de nuevo coloca a la ULA como abanderada en este campo, al dar por primera vez en Venezuela unas condiciones mínimas a un grupo de cineastas para que éstos puedan desenvolver su actividad. Todo eso es tanto más positivo cuando se conocen los objetivos que se ha planteado la unidad, perfectamente sintetizados en el breve prólogo que ha escrito el Rector de la ULA, Dr. Pedro Rincón Gutiérrez, para el primer catálogo de los cortometrajes producidos en 1969 por el C.C.D., y con los cuales estamos totalmente de acuerdo. Nos permitimos reproducir dicho prólogo a continuación:

“El Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes creado hace 10 meses, se propone en su primera etapa, fijada en cuatro años, realizar una amplia indagación en la compleja realidad venezolana desde sus más variados aspectos: históricos, políticos, económicos, culturales, antropológicos, etnográficos, etc.

Será una tarea encaminada a proporcionar una visión más clara de lo que es Venezuela, que contribuya a rescatar a nuestro país del subconocimiento, clara expresión de una situación de dependencia, que con frecuencia se ve reflejada en los productos de un arte y una inteligencia conciliadores con intereses y propósitos no nacionales; una tarea que por sí misma nos despoje de inhibiciones y prejuicios y nos permita acercarnos con plena libertad de criterio a los fenómenos más conflictivos de nuestra realidad social. En una palabra, queremos hacer documentales que nos incluyan en la gran tarea demistificadora de América Latina y de Venezuela en particular.

Al mismo tiempo, el Centro se propone una actividad docente. Pero una docencia de nuevo signo: las películas que hemos realizado y realizaremos nos servirán para aprender y enseñar. Se trata de un aprendizaje y de una enseñanza en el camino, con la película debajo del brazo. Por último, el Centro de Cine Documental de la Universidad de Los Andes no quiere ser círculo estrecho sino lugar abierto a todos los cineastas venezolanos que

luchan por un cine mejor que contribuya eficazmente a formar la conciencia crítica de un país realmente independiente”.

EXPERIENCIA 1969, PERSPECTIVAS 1970 (Entrevista con Carlos Rebolledo y Ugo Ulive).

C.a.D. ¿Cuándo empezaron a trabajar?

C.R. Empezamos realmente a trabajar, aquí en Caracas, en julio, aunque nos habíamos mudado desde abril. Pero el acondicionamiento del local, la constitución del equipo, del colectivo de trabajo, nos llevó casi tres meses.

C.a.D. ¿Qué sistema de trabajo tienen? ¿Cómo planifican las nuevas películas?

C.R. Este año se hizo un programa elástico, elasticidad explicable por las necesidades del departamento, por la misma integración del colectivo de trabajo. De todas maneras, dentro del programa pautado este año se cumplieron tres películas, que fueron **Los Andes y su Universidad**, **TVenezuela y ¡Basta! El resto** —Renovación, Microscopía electrónica, Caracas: dos o tres cosas y Diamantes— no figuraban dentro de lo pautado, por lo que podemos decir que estos documentales fueron

un excedente en nuestra producción.

C.a.D. Pero, ¿en relación con la Universidad ustedes tienen un compromiso en cuanto a un dado número de documentales por año?

C.R. Como te digo, este año se habían fijado tres documentales nuestros y dos en coproducción con la U.C.V. Cinco, con temas abiertos porque eso lo iría dando la experiencia, la realidad. Esto se está formando, es un equipo que acaba de empezar, que se tuvo que integrar. Con la U.C.V. no coproducimos porque no pudimos. Nos pusimos a hacer películas porque creemos que eso era fundamental para el departamento este año, para la integración del equipo, el conocimiento, y se demostraba así que con el mismo presupuesto de Mérida se podía hacer un mayor número de documentales que lo previsto.

C.a.D. ¿Qué tipo de relaciones tienen ustedes con la Universidad? ¿Ellos les aprueban las películas?

C.R. Nosotros tenemos bastante libertad, siempre que nos atengamos a un determinado número de películas. **T-Venezuela, Los Andes y su Universidad** y en cierto modo ¡Basta! también, fueron un compromiso. Pero en lo que es la concepción, guión o pre-guion, la idea y su realización, nosotros tenemos absoluta libertad.

C.a.D. ¿Y qué compromiso tenían con ¡Basta!?

C.R. El compromiso de hacer una película experimental, como se había definido en un replanteo del plan de trabajo, hacia el mes de junio. Una película de tipo experimental, bien chocante para el espectador.

C.a.D. ¿Las autoridades universitarias han visto las películas?

C.R. Bueno, sí. La mayor parte las han visto, conscientes de que ha sido un primer año, un año de prueba, de afianzamiento, y de experimentación ¿por qué no? Nosotros no negaremos nunca este camino, que me parece sumamente importante.

C.a.D. ¿La reacción ha sido favorable?

C.R. Muy favorable. Lo que era importante demostrar era que con un grupo pequeño, con un presupuesto fijado para funcionar en Mérida, se podía hacer un cine documental, que tuviera varias vías de exploración: no quedarse en el documental tradicional sino explorar varias vías de posibilidades del documental. Y eso creo que se ha entendido en Mérida, y la gente está contenta con el trabajo.

C.a.D. Esto es formidable. Se hubiera podido pensar que ante el tipo de películas que se está haciendo, se diera una reacción negativa, por su contenido progresista.

C.R. En este sentido, nos podemos considerar bastante privilegiados. Tenemos libertad de creación. Tenemos un determinado número de temas que nos imponemos y proponemos, pero los realizamos a nuestra manera. Yo creo que esto es importante porque

es la única medida en formarnos y formar. Ni siquiera dentro del departamento hay censura, ni coacción de ningún tipo. Esto hay que subrayarlo. Nuestra Universidad es sumamente generosa y amplia con nosotros. Que yo recuerde hay sólo otro ejemplo en América Latina: la Escuela de Santa Fe de Birri, que también operaba con gran libertad. Esto es muy importante porque es la única manera de formar, fogear y experimentar un grupo para que dé un salto mayor, a obras más ambiciosas. La experiencia de este año para mí es realmente definitiva en este sentido. Ha podido coalicionar un grupo, experimentar en ciertas vías del documental, y llegar a ciertas conclusiones. Ahora, a partir de estos documentales, que son cortos, hay que hacer obras más ambiciosas, que registren la totalidad venezolana, y no aspectos fragmentarios. Y además lle-

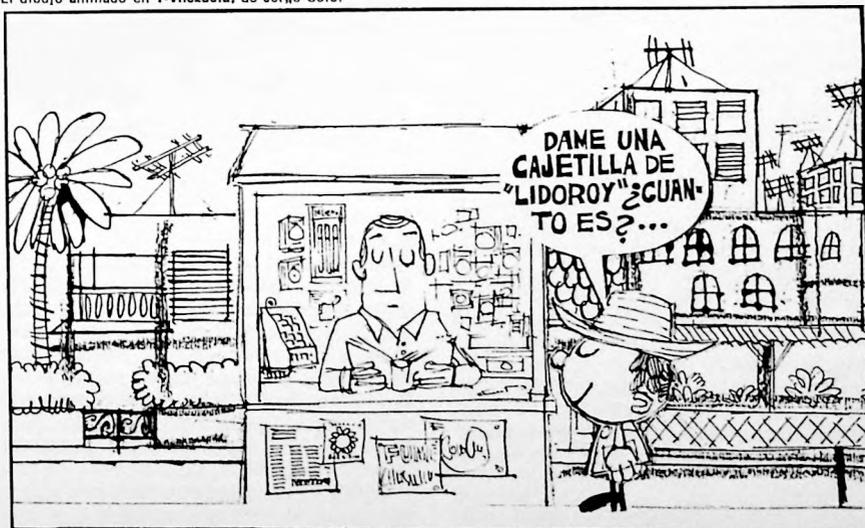
gar a cierto dominio técnico, de lenguaje, de nuestras posibilidades y limitaciones al mismo tiempo. Plantearnos unos documentales que se puedan realmente realizar con un máximo de eficacia, con un máximo de investigación, planteándonos también el problema de una máxima receptividad, comprensión, por parte del público.

C.a.D. ¿Cómo funcionan ustedes dentro del equipo? ¿Hay un grupo que hace dirección, otro cámara, otro laboratorio, etc.?

C.R. Desgraciadamente es así, y esperamos que la situación sea pasajera. Somos siete personas, de las cuales tres tenemos cierta experiencia. Ugo es el que tiene más, pues ha hecho hasta largometrajes. El resto son muchachos muy jóvenes, Marquina, Siso, Myerston, Toro. Solo Myerston había hecho un documental: **Atabapo**. Esto



Renny Ottolina en **T-Venezuela**, de Jorge Solé.
El dibujo animado en **T-Venezuela**, de Jorge Solé.





Diamantes, de Ugo Ulive: la lluvia.



Diamantes, de Ugo Ulive: la discoteca de San Salvador de Paúl.

explica en parte por qué no todo el equipo está en labores de realización. Sin embargo, exceptuando a dos que están haciendo sus armas totales (sonido, cámara, revelado, laboratorio, montaje, todo), los demás han hecho realizaciones este año. Lo que creemos es que para los integrantes del colectivo es fundamental llegar a ser cineastas integrales, completos. Creemos que en un país como Venezuela, donde el cineasta tiene que hacer de todo, ellos deben formarse en este sentido, deben llegar a ser autosuficientes, para poder llegar a afrontar las tareas documentales. Y el caso es que todos han logrado ya una formación, un nivel de dominio casi completo de todas las técnicas cinematográficas. Y pensamos darles la posibilidad de realizar películas, empezando por la co-dirección.

C.a.D. En la elaboración de cada película, ¿también los guiones los hacen

ustedes mismos, el trabajo completo desde el principio hasta el fin?

C.R. Sí, claro. El realizador hace su trabajo desde el comienzo hasta el final.

C.a.D. ¡Basta!, por ejemplo, ¿cómo se gestó y se produjo?

U.U. En el caso de ¡Basta! lo que ocurrió fue que cuando yo entré al departamento, en mayo, se me planteó armar unos materiales que había aquí, filmados en Punta del Este, Uruguay, el verano anterior. Una especie de documental sobre Punta del Este. A esto me dediqué al principio. Luego le propuse a Carlos hacer una película que en principio iba a tener como tema la ciudad de Caracas, ciertos aspectos de la ciudad de Caracas. Posteriormente la película fue derivando hacia un tratamiento sobre la violencia en sí, y entonces finalmente se sometió un pre-guion al resto del equipo, que trabaza los temas que iba a tocar la pe-

lícula. Allí se puso en marcha. Pero la película fue hecha como me gusta trabajar a mí. Fue naciendo del propio material que se iba filmando, viendo cómo se iba dando la realidad frente al material. Les cito un caso: había una secuencia entera, que fue la primera que se filmó, en el leprocomio de Caracas, y de ella hay una sola toma en la película. No partí de un preconceito. Había, sí, el preconceito de hacer una película sobre la violencia que fuera violenta, de forma y de contenido, pero el resto de las consideraciones, el hecho de hacer una película que se contrapusiera un poco a la mercancía de consumo que es el cine, y que desafiara un poco al espectador, que planteara en dos planos tan opuestos la narrativa, el hilo conductor, fue surgiendo de la propia fabricación de la película. El hecho fue que el primer montaje que hice duraba una hora y pico, y de ese montaje no queda prácticamente ni rastro. Nació un ritmo de la película, y nos dejamos llevar un poco por eso, y así fue saliendo. Pero la enorme libertad con que se trabajaba, el hecho de que no hubiera censura de ningún tipo, y que tratáramos en lo posible de quebrar con las autocensuras, es decir hacer una película donde se pusiera todo lo que uno tuviera ganas de poner, sin tener miedo a nada, fue lo que hizo nacer una película de este tipo, evidentemente.

C.R. Esto ha caracterizado bastante toda la producción nuestra este año. El primer enemigo que teníamos era el tiempo. No podíamos realmente hacer análisis muy exhaustivo de los temas. Se hacían, pero no con la idea de hacer cosas perfectas, sino de dar por lo menos testimonio de este año en Venezuela, y de nuestras posibilidades y capacidades. **T-Venezuela** también tiene un poco este estilo. No fue tanto una película muy pensada, sino que se creó fundamentalmente en moviola, porque estábamos con la premura, con la exigencia del Festival de Viña del Mar. Queríamos llevar por lo menos tres películas, y lo hicimos. Todas las películas tienen un poco esta tónica: ningún guion de hierro, no inhibirse por el problema de que las ideas no estuvieran claras. Las ideas se iban clarificando —u oscureciendo: nadie sabe— en la medida en que el realizador hacía su película. Este estilo de trabajo lo liquidamos este año. Nos pareció muy positivo para lo que hicimos, pero ya para proyectos más ambiciosos se plantea otro estilo de trabajo.

U.U. Lo fundamental es entender que el primer año fue básicamente cuantitativo, que se trató de hacer muchas películas, que se alcanzó el dominio técnico y se aceptó el equipo. Para el año próximo la intención es que sea un año más que todo cualitativo, es decir, menos películas de mucho mayor calidad, de mucho más trabajo previo, de mucho más discusión en el departamento, de mucha mayor planificación, de mucho más orden, di-

ríamos así. Tanto es así que el año próximo pensamos, en principio, hacer tres películas, menos de la mitad de lo que hicimos este año, pero de larga duración y con temas mucho más ambiciosos. Habrá algunos cortos circunstanciales, paralelamente. Pero el acento se va a poner en los tres largos, que ya más o menos, incluso, tienen su tema de encaramiento.

C.R. El primer largometraje va a ser el mío, que es más o menos "Venezuela - 60 años de historia". Luego vendría otro, cuyo tema todavía no está definido, de Ulive. Luego, para finalizar, un largo sobre la explosión demográfica en Venezuela, que se apoyaría en una obra publicada por un profesor de la U.L.A., José Eliseo López. En los interludios se harán cortos sobre cualquier problema, y películas didácticas.

U.U. O temas muy candentes que se presenten. Como el caso de **Diamantes**. Una mañana dijimos: "hay una mina de diamantes, es una pena no ir a filmar eso". Agarramos los macundales y salimos para allá y en 24 horas se filmó la película. Este tipo de trabajo hay que mantenerlo porque incluso nos da la flexibilidad para estar al día con lo que está pasando en el país. Esa película se filmó en 24 horas. Se llegó un sábado por la tarde a San Salvador y el domingo se volvió. Y se armó en diez días. Una película que no tiene pretensiones, que quiere ser un reportaje, una narración cronológica de un día en San Salvador de Paúl, desde que amanece y van los mineros y llegan los aviones, hasta el día siguiente que se vuelven a ir los aviones con los diamantes, y siguen trabajando en la mina. Incluso ahí nos propusimos un partido de humildad, de hacer una película bien concreta, muy directa, un reportaje, correcto nada más. Y eso creo que sí está logrado. Ahora, el caso de **Caracas: dos o tres cosas**. Es una película que, en principio, se basó en los descartes de **T-Venezuela**. Yo estaba tentado ante esos descartes que me parecían muy buenos y que forman la primera secuencia sobre todo, es decir los rostros, las caras de la gente, que escupe, que come, que traga, que va, que viene, que se rasca. Posteriormente, la película se desarrolló en torno a cuatro temas, que son como cuatro **appercus**, cuatro anotaciones de la realidad caraqueña. Ese es el objeto del "5 y 6", la milagrería de José Gregorio, la superstición y finalmente la necrofilia de la canción. Ese romanticismo necrófilo que es típico de toda Latinoamérica, no es sólo caraqueño, aunque tiene coordenadas muy caraqueñas en este caso, por el cantante y todo eso.

C.R. Como dice Ugo, además de los tres largometrajes se harán películas circunstanciales, sobre lo que está ocurriendo, lo cual nos parece sumamente importante. No sólo cine como materia de reflexión permanente, sino también un cine directo, rápido, inmediato, urgente si se quiere. Al mismo tiempo,



Caracas, dos o tres cosas, de Ugo Ulive: los milagros de José Gregorio.



Caracas, dos o tres cosas, de Ugo Ulive: los gestos.

también cortos didácticos para la Universidad, que los requiere con urgencia.

C.a.D. Se supone que los largometrajes que van a hacer obligarán al equipo a un trabajo de investigación más intenso.

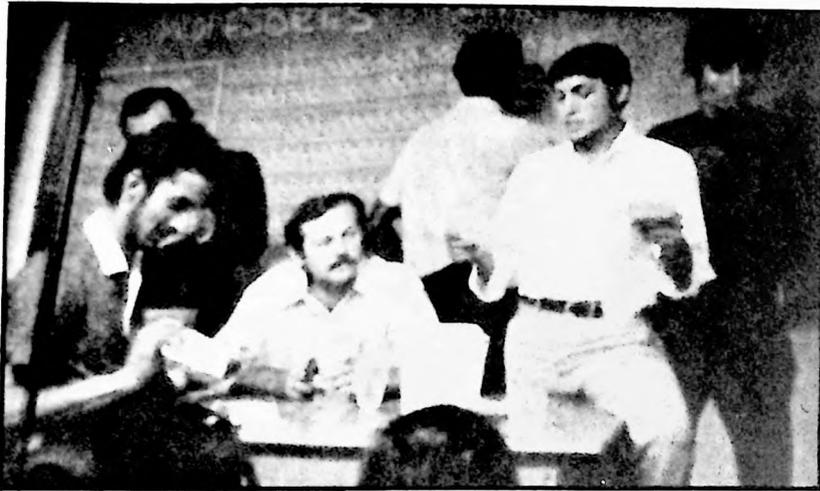
C.R. Claro. Ya estamos divididos en equipos para eso.

U.U. La primera tarea va a ser discutir el guión del primer largometraje, y entonces Carlos se lanza a filmar. Y ya cuando esté terminado, se supone que yo tendré el guión mío y se discutirá en colectivo y se filmará, y así con el siguiente. Esto ya se ha hecho en parte: **T-Venezuela** fue un guión que se leyó en colectivo, se discutió, incluso se le agregaron cosas a través de la discusión. Posteriormente, como la película se hizo con gran prisa, sufrió nuevas modificaciones que corren por

cuenta del autor nada más, pero allí ya se intentó un trabajo más colectivo. Lo cual creemos fundamental, por un lado para que nos ofrezca mayor solidez ideológica, y por otro lado para que los muchachos que empiezan se acostumbren a seguir el proceso de una película desde el momento mismo en que está naciendo, y así vean desde el primer momento las debilidades y las fuerzas de la película, y cómo ellas se concretan después en pantalla. Yo creo que el año de dar la verdadera batalla del departamento va a ser el año próximo. Ahí es donde verdaderamente nos vamos a jugar todo.

C.a.D. ¿Cómo encaran ustedes el problema de la distribución?

C.R. No lo hemos enfocado a priori, no hemos partido de la premisa "primero la distribución y después la producción". Creemos, como lo hemos dicho varias veces, que este es un proceso: primero hay que hacer un cine



Renovación, de Donald Myerston: las discusiones.



Renovación, de Donald Myerston: la violencia.

nacional, nuestro, y después los canales de distribución tienen que venir. Afortunadamente, contamos y contaremos en el futuro con el Circuito Cinematográfico Universitario, que podemos ya decir que es un hecho y que va a tener bastante material latinoamericano. Pensamos también en otras formas de distribución que habría que intentar, pero por el momento no las vemos muy claras. Aparte de eso, tenemos los canales, digamos, tradicionales, que son la Cinemateca, el Ateneo y las universidades. Esto en lo que respecta al plano nacional. En el plano internacional, ya hay opciones de vender **T-Venezuela**: concretamente a Uruguay, y probablemente a Chile y Colombia. Y pensamos que **Caracas: dos o tres cosas** y **Diamantes** son películas que podemos perfectamente hacer circular por América Latina. No hay que olvidar que ha sido creada una Cinemateca del Tercer Mundo, en Montevideo, dirigida por el mismo grupo que dirigió el Cine Club de "Marcha". Esta

Cinemateca está muy interesada en nuestro trabajo e irradiará nuestras películas a otros países, donde nosotros tengamos menos posibilidades directas, que de todos modos tenemos por el hecho de haber sido la U.L.A. la que organizó la Muestra de Mérida, lo cual nos abre muchas puertas que acaso individualmente no se nos abrirían. Por otra parte, cuando no podamos vender, canjearémos. Somos muy elásticos en este sentido. Y hay los festivales, que son el respiradero por donde salen casi todas las producciones de estos países.

C.a.D. ¿Cuál fue la experiencia del Festival de Viña del Mar con las películas que llevaron?

C.R. Hubo mucho interés y mucha admiración por el hecho de que una universidad latinoamericana como es la U.L.A. hubiera tomado el relevo de lo que fue la Escuela de Santa Fe de Argentina. Este hecho asombró a los asistentes al Festival. Nunca creyeron

que una universidad, sobre todo en las condiciones tan particulares de Venezuela, pudiera asumir el cine como instrumento de conocimiento, divulgación y crítica de nuestras realidades. De manera general, esto despertó gran entusiasmo, y de manera particular las películas interesaron mucho, con todo lo que significa **¡Basta!**, que pone en juego justamente una aceptación global del espectador.

C.a.D. ¿Cuál es la relación del Centro de Cine Documental de la U.L.A. con el resto de los cineastas venezolanos?

C.R. La pregunta está hecha con intenciones. Si: los corrillos han dicho que nosotros somos clandestinos, que trabajamos muy aislados del resto. Yo a esto respondería: No es posible estar trabajando en cine y mantenerse vinculados a muchas otras cosas, sobre todo cuando es el año decisivo. O nos dedicábamos a hacer películas, o hacíamos relaciones públicas, es decir, buscábamos contactos que, aunque no fueran negativos, pues ésta no es mi posición, por lo menos alargaban el proceso de cada película. No. El problema nuestro era el tiempo. Había que demostrar a la Universidad, al país y a los venezolanos, que sí se puede hacer un cine documental en Venezuela, de gran dignidad y de gran contemporaneidad. Y hemos pagado el tributo del trabajo dejando de vernos con los otros cineastas, pero quiero que quede bien claro que no ha sido por ningún prurito, por ejemplo el prurito de aislarnos para no contaminarnos. Al contrario, yo pienso que el Centro de Cine Documental debe convertirse en el centro de todos los cineastas documentalistas de Venezuela. No es una frase. Ya hay mucha gente que viene aquí, aunque parece que no tengan el mismo poder de los que han hecho el negativo de nosotros, divulgando la imagen contraria. Insisto: queremos tener relaciones con todos. No estamos ni para la clandestinidad ni para el narcisismo.

(Esta entrevista a Carlos Rebolledo y Ugo Olive fue realizada y grabada en diciembre de 1969 por R. Izaguirre, A. Roffé y M. San Andrés).

LOS FILMS

Los Andes y su Universidad no ha podido ser visto por ninguno de los redactores de "Cine al Día". En cuanto a **Centro de Microscopía** es un film que "explica someramente la importante actividad desplegada por el Centro de Microscopía de la ULA y su participación en la investigación médica en Venezuela" Como obra didáctica-divulgativa deja muchísimo que desear. La aridez del tema pareciera haber desanimado a Myerston, quien se ha limitado a una descripción convencional externa y fastidiosa de los equipos, a mostrar algunos grabados y fotos, e intercalar imágenes de niños y hombres que se supone se beneficiarían con el trabajo del Centro de Microscopía. Una referencia a la reali-

dad demasiado sugerida y superficial.

Diamantes muestra en forma rápida el modo de vida de los mineros profesionales e improvisados que fluyeron profusamente hacia San Salvador de Paúl al descubrirse allí una "bomba" diamantífera. Ulive da una demostración de su capacidad y su temperamento al lograr captar el espíritu de aventura y de juego, la confianza en el azar, que anima a esa gente, y el pequeño mundo de explotación que se mueve con ellos, dándoles un mínimo de comodidad y esparcimiento, pero haciéndoselo pagar con creces. La secuencia de la vida nocturna, las destartaladas discotecas y sus increíbles mujeres, la bebida, el juego, está admirablemente lograda, con un dominio completo del oficio y una buena dosis de ese humor negro que es el fuerte de Ulive. Con **Caracas: dos o tres cosas** pasa algo similar. Utilizando descartes de otras películas del C.C.D. y filmando material original, Ulive nos da su visión personalísima de algunos aspectos de la realidad cotidiana del caraqueño: los gestos de la gente, el espíritu del juego, la superstitión, la muerte. Sobre imágenes tomadas con la técnica directa de la cámara cándida, registrando a la gente sin que se dé cuenta de que está siendo filmada, Ulive monta una banda sonora que actúa como contrapunto y adjetivación irónica de lo que estamos viendo. Así sobre los gestos de la gente el sonido infernal de la radio, con sus insólitas y convulsas noticias; sobre la procesión de creyentes ante la tumba del Dr. José Gregorio Hernández una monja narra una absurda historia de los milagros con que el Dr. José Gregorio ha favorecido a una familia de devotos. La última secuencia, con vistas del cementerio y una necrofílica canción romántica, es tal vez la más débil por ser demasiado inventada, demasiado alejada de la realidad. Se trata en todo caso de una visión muy personal de un autor poco dado a la reflexión pero con una despertada sensibilidad para captar los momentos más sugerentes de la realidad que enfrenta y matizarlos a través de su muy peculiar sentido del humor.

Con **Renovación** Myerston se proponía intervenir directamente en la polémica universitaria. El film estaba planteado como un documento de discusión y de participación. Sin embargo la realidad se desarrolló más rápidamente que el film y cuando estuvo terminado ya resultaba un poco una visión del pasado. El cortometraje cubre tres aspectos: la renovación en las Escuelas de Sociología y Letras y la violenta represión policial que se desarrolló contra las Universidades Nacionales a raíz de diversos acontecimientos que tuvieron lugar en conexión más o menos directa con el movimiento de Renovación. Se puede objetar la posición de Myerston al proponer como paradigma la solución excesivamente ingenua, vibrátil y naturalizante de Letras y al criticar acer-

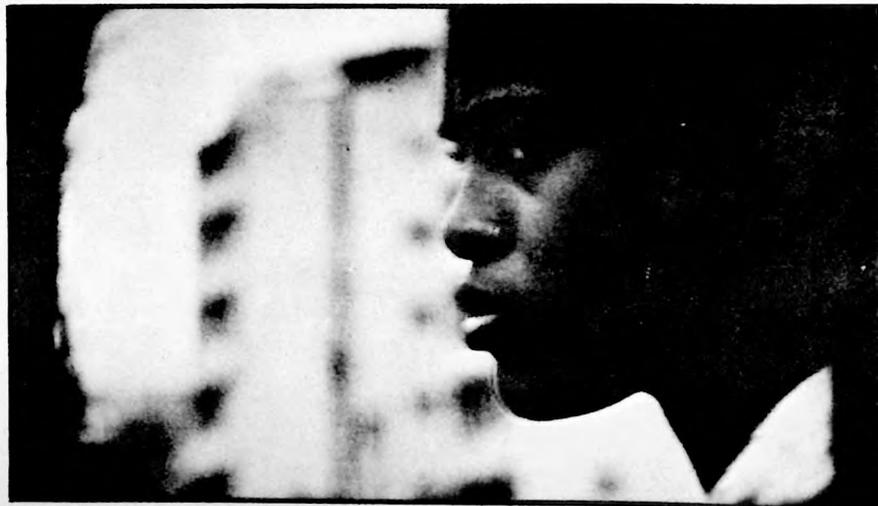
bamente la experiencia de Sociología, así como la introducción formalmente un tanto forzada de las secuencias sobre la represión, la poca claridad expositiva de los problemas de la Renovación vista en un contexto más general, el tratamiento un tanto incoherente de las diversas secuencias en las que se pasa de ironías demasiado locales, imperceptibles para los que no pertenecen a las sectas, al simple registro de acontecimientos. Pero hay que reconocer como válida la intención de participación, el extraordinario valor documental de algunas secuencias, filmadas con un coraje y un valor personal notables, y en general un buen nivel técnico muy difícil de alcanzar dadas las duras y complicadas condiciones en que se hizo la filmación.

TVenezuela de Jorge Solé es el corto que más se aproxima al cine de ensayo. Se toma un tema importante —la TV, quiénes y para qué la manejan, sus efectos— y se intenta un análisis en extensión y profundidad. Al comienzo, un bonito prólogo con técnicas de animación sintetiza el mecanismo económico-publicitario de la televisión. Luego, el método adoptado es el casuístico. Los programas informativos, o más bien deformativos, donde el material noticioso es conformado según las conveniencias de las empresas anunciantes. Las telenovelas, bombas lacrimógenas, con su asombroso caudal de cursilería y situaciones irreales de novela rosa. Las películas infantiles, cargadas de superhombres, brujos y violencia. Los "shows" ejemplificados por el de Renny, donde se alternan las "chicas", los cigarrillos y las imprecaciones contra todo lo que signifique una desviación de la absoluta libertad de la empresa privada, y por supuesto contra la Universidad. Las declaraciones presidenciales, contrapuestas a las imágenes de una realidad que las desdican. Intercaladas con las imágenes de las telenovelas, algunas entrevistas sobre la identificación de las amas de casa con aquellos personajes. En algunas

secuencias, un comentario añade unas referencias explicativas. Al final, un teletipo escribe incesantemente las noticias de voladuras de emisoras en Brasil y Guatemala. El film contiene excelentes momentos, como el contrapunto de los comentarios de Renny sobre la Universidad con la imagen del animador danzando con su grupo, y en general es de un sostenido interés. Sin embargo, adolece de los defectos del método. Algunos aspectos importantes no se tocan, como el de los programas de premios, donde la condición humana es pisoteada hasta los límites de la abyección; otros están escasamente analizados, como el del espacio publicitario o el de las telenovelas, y resulta difícil pasar de los casos particulares a la visión general. Sobre todo porque no hay un texto capaz de suplir ese marco general en el cual ubicar los ejemplos. La importancia de **TVenezuela** es, a pesar de sus lagunas, grande: por lo que sabemos, es el primer trabajo cinematográfico que se enfrenta en forma exclusiva con el gravísimo problema de la televisión, atacando con audacia sus más perniciosas implicaciones.

De todo el conjunto se destaca ¡**Basta!** de Ugo Ulive, como el más polémico, el más inquieto en la exploración del medio, el más logrado formalmente. Ulive nos ofrece un film lírico, donde es inútil buscar causas y efectos, razones y perspectivas: un film que hay que ver en lo que es, un intento poético que trata de producir en el espectador estados de ánimo y reacciones emotivas ligadas directamente con determinadas imágenes por una mecánica de sugerencias, connotaciones y asociaciones. El film utiliza fundamentalmente cuatro acciones que se van entretejiendo a lo largo de su desarrollo: una autopsia, un asilo de dementes, una ciudad asfixiante, y un grupo guerrillero. El cadáver es desmontado pieza a pieza, golpeando al espectador con una violencia tremenda, tanto por la presencia de la muerte en sí como por la absoluta frialdad

El ser urbano bajo presión en ¡**Basta!**, de Ugo Ulive.



con que seres humanos pueden manejar a un cuerpo humano como a un objeto, llevando al extremo la imagen de la cosificación. La secuencia de los alienados tiene el gran valor documental de que probablemente por primera vez se revela en un film lo que sucede en un manicomio: la desesperada inutilidad de los gestos, la indiferencia vegetal, la pérdida total de la condición humana al perder la capacidad de pensar. El capítulo dedicado a la ciudad, con sus anuncios extranjerizantes, sus innumerables automóviles, su gente extraña, es tal vez el más débil del film. En ningún caso llega a adquirir la fuerza de los demás. El grupo guerrillero es visto en la montaña, en los bosques, en los ríos, planificando, luchando. Contra el concreto y el neón, la naturaleza; contra la muerte y la pasividad, el pensamiento y la acción. Contra la música electrónica que respalda las diversas secuencias de la alienación, los ruidos naturales. Y un final estremecedor que, como el resto del film, opera a un nivel abstracto y lírico. El paso continuo de una línea de acción a otra, con su contraposición constante, con la fuerza de cada imagen, admirablemente precisa en el encuadre, el movimiento, la tonalidad, hacen del film un notable intento. Decimos intento porque no es una obra redonda, completa. La secuencia de la ciudad es muy débil, las otras tienen tal fuerza en sí mismas que en muchos momentos no es posible asociarlas entre sí ni aun emotivamente. Hay puntos ineficaces, como las tomas en que la cámara se balancea sobre el cadáver, muy por debajo del nivel de elaboración de la generalidad, o la infeliz metáfora de la torre de petróleo vista al revés y animada con un movimiento de sube y baja, yuxtapuesta con la de una cúpula que se supone que es una violación. Pero, siendo un film personalísimo, como lo es toda poesía, siendo asimismo un film con altibajos, perdura en la memoria por su escalofriante belleza, por su valor de exploración, y por su testimonio de la realidad.

La selección de los temas

De los siete films producidos, dos, **Los Andes y su Universidad** y **Centro de Microscopia**, entran en la categoría de films didáctico-divulgativos; otros dos, **Diamantes y Caracas: dos o tres cosas**, son reportajes; **TVzuecla** y **Renovación** entran en lo que podría llamarse cine de ensayo o de investigación; y por último **¡Basta!** es una exploración en el uso de los medios expresivos del cine. La variedad de campos de trabajo del C.C.D. es muy positiva. Apparently se ha escapado al peligro de que el C.C.D. se transforme en una unidad de producción de propaganda banal, característica de la mayoría de la producción estatal o paraestatal. Además, al lado de la realización de films didácticos y de investigación, perfectamente legítimos, se ha dejado abierta la posibilidad de realizar films de carácter experimental.

Cabría plantearse el problema de las prioridades. En un país aquejado por una infinidad de problemas graves, en una Universidad en plena crisis de renovación y búsqueda de nuevas estructuras docentes, de investigación y de gobierno, ¿por qué se hacen films sobre el **Centro de Microscopia**, reportajes marginales como **Caracas: dos o tres cosas** o investigaciones sobre las posibilidades del lenguaje, como **¡Basta!**? ¿No debería establecerse un estricto orden de prioridades en la temática a ser tratada para lograr un máximo aprovechamiento de los escasos recursos disponibles? El problema es uno de los más complejos de cualquier política cultural. En nuestra opinión no es correcto sacrificar la posibilidad de experimentar en el campo de la creación artística y cultural a la necesidad de enfrentar sólo los problemas de más urgencia en un momento determinado. Lo lógico parece ser una equilibrada distribución de los recursos en los dos sentidos. Es un equilibrio muy difícil de alcanzar, pero válido como objetivo. En el caso del C.C.D. se ha intentado alcanzarlo

y en este sentido no se puede dejar de estar de acuerdo con su enfoque. Es posible que no se haya logrado completamente, pero la actitud es perfectamente correcta. Superado el difícil período del arranque de la producción, puede esperarse que en el futuro la escogencia de los temas y su tratamiento se irá adecuando cada vez más a un plan que responda en forma más eficiente a las necesidades nacionales y a los objetivos que se ha fijado la ULA al crear el C.C.D.

El enfoque ideológico

En casi todos los films del C.C.D. se presenta un elemento que llama la atención: el toque irónico, la visión burlona desde arriba. En las entrevistas a varias amas de casa en **TVzuecla**, lo que dicen las entrevistadas es perfectamente ridículo y demuestra, a una persona enterada y con conciencia sobre el problema, el papel deformante de la televisión. Pero sobre esas personas concientizadas el film no tiene ningún efecto, salvo el de recrudecer su indignación, ya que el análisis es superficial y la investigación no aporta nuevos elementos. A un público no concientizado, por otra parte, esas entrevistas pueden aparecer como una simple burla. Falta en el film el elemento que permita al espectador desprevenido verse a sí mismo como víctima de una acción alienante y en consecuencia tomar conciencia. Los dos reportajes de Ulive, **Diamantes y Caracas: dos o tres cosas**, son incursiones corrosivas sobre la superficie de algunos aspectos de la realidad nacional. Como no pretenden ser analíticas, sino simplemente informativas, la adjetivación, que de nuevo es sarcástica, resulta todavía más infundada. La selección de imágenes en **Diamantes** y el contrapunto de sonido-imagen en **Caracas** están organizados casi continuamente en clave irónica. Inclusive en **Renovación**, en muchas secuencias no existe una interpretación y un análisis de los hechos sino que se recurre a la descripción y a la calificación directa, también aquí a través de un humor burlón.

Como resultado de la inexistencia o de la insuficiencia del análisis en profundidad, el impacto que producen los films se queda en lo emotivo. En el caso del espectador enterado es una reacción positiva, ya que reaviva en él una actitud beligerante que lo puede llevar a una acción. En algunos casos, como **TVzuecla**, se llega hasta indicar cuál podría ser esa acción, dando como ejemplos los atentados contra algunas emisoras brasileñas y guatemaltecas. Pero en el caso del espectador desprevenido, y esto es una hipótesis, la reacción podría ser todo lo contrario. Al sentirse tomado como objeto de burla, su actitud ante el film y sus proposiciones muy bien pudiera ser la de rechazo y no la de identificación.

Es evidente que hasta ahora el grupo de cineastas de la ULA ha manifestado y expresado una intención de

Naturaleza, pensamiento y acción contra la alienación, en **¡Basta!**, de Ulive.



participar en el proceso de modificación de la realidad, de insertarse en la dinámica de la vida nacional. Pero el método adoptado parece ser el de dirigirse a grupos de vanguardia, ya activos en ese proceso, con proposiciones que pueden ubicarse en el plano de las agitativas, dentro de un contexto bastante anarquizante. Habría que preguntarse, y es esta una de las grandes interrogantes actuales, si este es el método más adecuado para el logro de los objetivos que se han fijado.

¡Basta!; autocensura y censura

En la presentación oficial de los cortometrajes del C.C.D. de la ULA en Mérida y en el Ateneo de Caracas no fue exhibido **¡Basta!**, que sin duda es el más importante de los realizados por el grupo. Es evidente que la tremenda carga del film, de una violencia insólita, hace que su distribución y exhibición no pueda ser hecha en condiciones normales y que requiera por lo menos una información previa al público sobre lo que va a ver y que ya sobre aviso sea visto por quienes lo deseen. Pero entre una exhibición controlada y una desaparición del film debida a censuras internas o externas, hay muchísima diferencia. Hasta ahora **¡Basta!** no ha sido censurada. En sus declaraciones los cineastas de la ULA afirman que tuvieron completa libertad para su realización, el film aparece incluido en el catálogo recientemente publicado por el C.C.D. y ha sido exhibido a diversos grupos en proyecciones semiprivadas. Pero nunca está demás un alerta. Sería lamentable, y absolutamente inaceptable, que un film producido por una Universidad fuera sometido a cualquier tipo de censura.

Conclusión

La experiencia del C.C.D. constituye a nuestro modo de ver la más importante que se haya realizado en el país. Aquí donde la costumbre es que cualquier largo o cortometraje, en el que haya una dosis mínima de inteligencia y compromiso con la realidad, tarde meses y años en terminarse, si es que se termina, ha sido una formidable sorpresa que el Centro de Cine Documental de la ULA haya realizado siete cortometrajes en ocho meses. Puede aducirse que el grupo cuenta con un apoyo económico sin precedentes, pero habría que responder que este apoyo no surgió de la nada y que sin el tesón y empeño de Carlos Rebollo y una comprensión de las posibilidades del cine para la cultura nacional por parte de las Autoridades de la Universidad de los Andes, no se hubieran dado las condiciones que han permitido el pequeño milagro. **Imagen de Caracas**, que tendría que ser el otro punto de referencia, fue una bellísima experiencia truncada, y los trabajos esporádicos de Guédez, Roche, el mismo Rebollo y Mármol y algunos más, a pesar de su valor nunca han podido constituir un cuerpo coherente



La alienación mental en **¡Basta!**, de Ugo Ulive.

y han quedado como obras aisladas, más o menos perdidas en el tiempo. Para los que creemos en la posibilidad de un cine propio como el medio más eficaz de expresión, conocimiento y cuestionamiento de la realidad nacional, el trabajo de los cineastas de la ULA, con todos sus méritos y defectos, es una prueba contundente de lo que ha sido hasta ahora un acto de fe en algo casi inexistente.

Venezuela cuenta con un numeroso grupo de cineastas, y aquí nos referimos no sólo a los de la ULA, que ha demostrado como al contar con un mínimo de condiciones materiales puede realizar obras desde todo punto de vista importantes para el país.

Las notas que presentamos conjuntamente con la entrevista a Carlos Rebollo y Ugo Ulive, son el resultado de una amplia discusión llevada a cabo en nuestra redacción sobre el Centro de Cine Documental de la U.L.A. y su producción.

LOS ANDES Y SU UNIVERSIDAD. Realización: Carlos Rebollo y Jorge Solé. Ayudantes: Ramón Arellano y Ubaldo Zambrano. (16 mm., b. y n., 12 min.).

RENOVACION. Dirección: Donald Myerston, Fernando Toro. Fotografía: D. Myerston y F. Toro. Cámara: D. Myerston, F. Toro, Alfredo Anzola. Narradores: Mary Ferrero, Alfonso Montilla, Héctor Myerston. Textos: Jaime López Sanz. Música: Max Roach, Miles Davis y Silvio Rodríguez Interpretando "La era está perdiendo un corazón". (16 mm., b. y n., 40 min.).

¡BASTA! Dirección: Ugo Ulive. Fotografía: Jorge Solé y Fernando Toro. Colaboradores en filmación y terminación: Donald Myerston, Roberto Siso, Manuel Marquina. (16 mm., b. y n., 20 min.).

TVNEZUELA. Dirección: Jorge Solé. Colaboradores: Juan Santana, Roberto Siso, Gastone Vinal, Iván Croce, Elizabeth Sourceau, Américo Dendarín, Manuel Marquina, Jenaro Sanjines, Jalro Gómez. Secretaría de rodaje: Josefina González. Locutor: Julio Mota. Actuación: Ricardo Salazar, Jesús Gassia, Adolfo Maslach y M. A. Gallá, dirigidos por Ugo Ulive. Textos: Salvador Gardemía. Asesoramiento: Antonio Pasquali. Dibujo animado: Alberto Monteagudo. (16 mm. b. y n., 30 min.).

DIAMANTES. Dirección: Ugo Ulive. Idea y fotografía: Jorge Solé. Ayudante de fotografía y efectos sonoros especiales: Roberto Siso. Montaje: Ugo Ulive, Fernando Toro, Donald Myerston. Edición de originales: Américo Dendarín. Ayudante de filmación: Manuel Marquina. Morella Muñoz canta "El pilón". (16 mm., b. y n., 20 min.).

MICROSCOPIA ELECTRONICA. Dirección: Donald Myerston. Fotografía: D. Myerston. Cámara: Ramón Arellano. Asistentes: Ubaldo Zambrano y Sabino López. Asesoría: Dr. J. A. Serrano y Br. E. Palacios. (16 mm., b. y n., 8 min.).

CARACAS: DOS O TRES COSAS Dirección: Ugo Ulive. Colaboradores: Fernando Toro y Roberto Siso. Edición de originales: Américo Dendarín. Títulos: Alberto Monteagudo. (16 mm., b. y n., 17 min.).

La experiencia histórica: ARGELIA



La batalla de Argel (Maarakat Alger), de Gillo Pontecorvo.

EL TERCER CINE

La proyección en Caracas de la película italo-argelina *La batalla de Argel* nos brinda la ocasión de ampliar el alcance de nuestra sección para hablar de una cinematografía del Tercer Mundo que no sea latinoamericana. Si bien se podría objetar que el equipo realizador de esta película es íntegramente italiano, limitándose la intervención argelina a la producción y a la actuación, creemos que es correcto incluir las co-producciones dentro de la problemática que nos interesa, tanto más cuanto se plantean temas políticos e históricos, como en este caso. Incluso, cierta ambigüedad de la obra nos pareció que planteara interrogantes dignos de reflexión y hemos preferido, en lugar de ofrecer una ilustración o una crítica individual, reunirlos para debatirlos y ofrecer los resultados de nuestra discusión.

Conjuntamente, publicamos un esbozo de la situación del cine argelino, que puede compararse instructivamente con las otras cinematografías del Tercer Mundo.

En la discusión sobre *La batalla de Argel* han participado: Oswaldo Capriles, Ambretta Marrosu, Juan Antonio Nuño, Carlos Rebolledo y Alfredo Roffé.

RUINAS Y PASTORES, FUSILES Y RESISTENCIA

Argelia pastoril y *Los fusiles de la libertad* son títulos bastante elocuentes para caracterizar la producción de la Argelia colonial. Por una parte la producción oficial francesa, dedicada a realzar los aspectos pintorescos del mundo argelino y a la realización de cortometrajes sanitarios, por la otra los testimonios de la lucha por la liberación. Sólo en 1947 el gobierno metropolitano consideró conveniente crear un servicio cinematográfico en Argelia. Se filmaba en la colonia, se procesaba y montaba en la metrópoli, ya que en Argelia jamás fue instalado un laboratorio y mucho menos un estudio. Los cortometrajes se hacían en dos versiones, una en árabe para los 10 millones de argelinos (el 80% de los mayores de 10 años era analfabeto) y otra en francés para la exportación a través de embajadas e institutos culturales. El cine propiamente argelino nace con la insurrección. Sus documentales constituyen extraordinarios testimonios sobre la lucha por la

1. PANORAMA ARGELINO

liberación nacional, testimonios filmados por los mismos argelinos y por algunos cineastas europeos democráticos que se incorporaron a la lucha. Entre ellos los de más interés son *Djazairouna* (Nuestra Argelia), *Yasmina*, *La voz del pueblo*, *Los fusiles de la libertad*, de Mohamed Lakhdar-Hamina sobre la introducción de armas por las fronteras con Túnez, *Algerie en flammes* (Argelia en llamas), de René Vautrier, filmado en los mismos maquis y *J'ai huit ans*, del mismo autor, sobre dibujos de los niños argelinos refugiados en Túnez, *Allons z'enfants pour l'Algerie*, del alemán Carl Gass y *La fete de l'espoir*, del búlgaro Ganev, que registra las delirantes jornadas de julio de 1962, que sellaron la independencia argelina. Todo hacía esperar un futuro brillante para el cine argelino.

NEOCOLONIALISMO Y ESPERANZAS PERDIDAS

Entre 1954, cuando se inicia la insurrección, y 1962, cuando se obtiene la independencia, murieron un millón de argelinos, 8.000 aldeas fueron des-

truidas, dos millones y medio de argelinos pasaron por los campos de concentración. Sin embargo, la independencia política no trajo los cambios en las estructuras sociales y económicas por los que se había luchado. Rápidamente el GPRA es eliminado por los militares, con el apoyo francés. Primero Ben Bella y después Boumedienne, se encargaron de demostrar que lo único que había sacado el país de la lucha de liberación fue una bandera y un puesto en las Naciones Unidas y que los franceses no lo habían perdido todo, por el contrario pudieron eliminar la pesada carga de la represión militar y mantener el control de la actividad económica en los sectores básicos. Ya en febrero de 1963 Ben Bella daba garantías oficiales a los franceses de que las empresas francesas nunca serían nacionalizadas, de que el "socialismo argelino" no implicaba siquiera la nacionalización sistemática, de que el sector privado continuaría existiendo. Cuando en 1965 Boumedienne derroca a Ben Bella, esta tendencia se acentúa. En septiembre de 1965 "Le Monde" podía decir: "El gobierno francés está impresionado por el nuevo rumbo que ha tomado el régimen... dejando a un lado el nacionalismo, incluso devolviendo empresas a manos privadas... Ahora trata de restablecer la confianza de la clase media argelina y de las comunidades comerciales extranjeras... el Coronel Boumedienne... ha pedido también a Francia que ayude a crear una armada argelina".

Dentro de este contexto se ubica la producción cinematográfica argelina. El cine no está nacionalizado. La explotación de las salas de exhibición comercial está parcialmente en manos del Centre Nationale du Cinema, creado en 1964, pero el resto es manejado por empresas privadas. El C.N.C. controla el 30% de la distribución, el 70% corresponde al sector privado. La mayor parte de los films exhibidos provienen de Estados Unidos, Francia e Italia, aunque Egipto e India también sacan buen partido del mercado argelino. El C.N.C. ha constituido una Cinemateca muy activa, pero que no atrae ni el 10% de los espectadores que asisten a las salas comerciales y que llegan a unos 34 millones anuales. En el país todavía no existen estudios ni laboratorios.

Hay tres núcleos de producción oficial en Argelia: la Oficina Nacional para el Comercio y la Industria Cinematográfica, la Oficina de Noticias y la Televisión, pero la producción de largometrajes casi siempre ha estado a cargo de compañías privadas. La cantidad de films producidos es muy pequeña, en parte por el reducido mercado interno (11 millones de habitantes), pero sobre todo por falta de apoyo del Estado.

Entre esta escasa filmografía hay, sin embargo, varias obras de gran interés. *Yakzat al Mouzaboun al Ard* (El amanecer de los condenados) de

Ahmed Rachedy, film de montaje sobre el colonialismo es "una requisitoria rigurosa contra las múltiples intervenciones europeas en el continente africano", *Riyah al Oraas* (El viento de Aures) de Mohamed Lakhdar-Hamina, presentado en Cannes en 1967, sobre la represión contra la lucha de liberación en una perdida aldea del interior, *Al Tarik* (El camino), de Slim Riad, "una crónica de la vida en los campos de concentración franceses durante la guerra de Argelia... un importante film político, el primer film argelino verdaderamente político" y dos obras dirigidas por extranjeros, *Al-Sellamm Al-Walid* (Una paz tan joven), del francés Jacques Charby, 1963, sobre los problemas de la delincuencia y la readaptación de los huérfanos de la guerra y *Maarakat Alger* (La batalla de Argel), del italiano Gillo Pontecorvo, sobre la cual se ha realizado la discusión que presentamos a continuación.

El cine argelino, como todo el del Tercer Mundo, se debate en la asfixiante red de intereses de la gran industria americana y europea que sistemáticamente se opone, por razones económicas y de subyugación cultural, al desarrollo de los cines nacionales del Tercer Mundo, encontrando las más de las veces decidido apoyo en los mediatizados gobiernos de estos países. En el caso argelino la gesta de la liberación ha sido tan intensa y tan reciente que no ha sido posible borrarla en la producción cinematográfica. Sin embargo, ya comienzan a sentirse los signos de deterioro, Lakhdar-Hamina después de *El viento de Aures* ha realizado otro film *Hassen Terro* (Hassen, el terrorista) de neto corte comercial y de gran éxito de taquilla. Entre coroneles y generales el cine argelino parece estar entrando en el molde del neocolonialismo.

LA BATALLA DE ARGEL

En 1964 Gillo Pontecorvo y Franco Solinas reciben proposiciones de Yacéf Saadi, el antiguo jefe de las guerrillas urbanas de Argel, para intervenir en la producción de *La batalla de Argel*. Después de dos años de trabajo el film es estrenado en el Festival de Venecia de 1966, recibiendo el mayor premio, el León de Oro. Dentro de la línea de acercamiento con Francia, los argelinos encontraron franco apoyo en la forma con que Pontecorvo enfrentó el problema. En efecto, en sus declaraciones a la revista "Jeune Cinema" (Septiembre, Octubre 1966). Pontecorvo expresa: "Es verdad también que el terrorismo argelino está presentado duramente, porque así fue en realidad; el engranaje de la violencia parece partir de ellos y es normal; cuando la muchacha va a poner la bomba, la cámara se detiene largamente sobre las futuras víctimas, entre ellas un bebé. La música es la misma para los dos atentados realizados, uno por los argelinos, el otro



Al Tarik (El camino), de Slim Riad.



Riyah al Oraas (El viento de Aures), de Mohamed Lakhdar-Hamina.

Al-Sellamm Al-Walid (Una paz tan joven), de Jacques Charby.



por los pies-negros... Yo detesto la guerra y cada vez que puedo subrayar su horror, lo hago". Y va más allá: "¿Es todavía necesario hablar mal de los paras? Hemos llegado al nacimiento de la nación y a la libertad. Es por esto que en las escenas de tortura, se da una música de piedad que engloba torturadores y torturados", "Puede ser que el film no subraye suficientemente la situación en que se encontraba el pueblo argelino. Pensaba que el texto preliminar y las imágenes contrastantes de los miserables barrios indígenas y de los europeos plenos de riquezas había bastado", "Me interesaba que no fuera un film de propaganda. Y he hecho lo que he querido, un film sobre el desgarramiento, las condiciones ásperas de la lucha, sin poner el acento sobre la represión... Es verdad que el personaje de Mathieu está muy remarcado... está fundamentado sobre lo que son verdaderamente los paras, pero era necesario guardar un cierto equilibrio para evitar un film sólo con blancos y negros. Es en este espíritu que lo hacemos dialogar con los argelinos que va a arrestar; hemos querido escapar a los reproches de la propaganda. A pesar de todo, el público se identifica con el pueblo argelino".

"A pesar de todo el público se identifica con el pueblo argelino". A pesar de sus esfuerzos Pontecorvo no ha podido evitarlo. La realidad ha sido más fuerte. La imposibilidad de deformar hechos y fechas, la necesidad de tener que respetar una historia reciente ha impedido que *La batalla de Argel* sea como quería su autor, un film sobre "la dureza de la condición humana (representada) con una especie de ternura y piedad" y por el contrario cons-

tituye un documento, todo lo discutible que se quiera pero válido en el fondo, sobre las razones de la violencia en las luchas de liberación.

Para finalizar esta breve introducción, reproducimos un último fragmento de las declaraciones de Pontecorvo que consideramos de interés para la interpretación de *La batalla de Argel*: "Mi film no es un documento, en el sentido de que todo ha sido reconstruido; he utilizado mi experiencia en el periodismo filmado para buscar una impresión de verdad, el tono, el grano de la fotografía de noticiero. A decir verdad, los diálogos no han sido grabados directamente, sólo lo fueron los gritos, los lamentos. Fue

necesario reconstruir la casa donde se ubica el último episodio de Ali, debido a la estrechez de la Casbash, pero se hizo según fotos de archivo. He situado un atentado en el hipódromo, cuando tuvo lugar en realidad en un estadio, porque me interesaba mostrar los caballos. Ciertos detalles han sido añadidos: por ejemplo las circunstancias que llevan al Coronel Mathieu a dar el nombre a la operación "Champagne", pero esto es insignificante; así mismo la última llamada de Mathieu a Ali la Pointe y sus compañeros sitiados. Nunca tuvo lugar, lo imaginamos para reforzar el carácter dramático. Pero aparte de estos detalles, los hechos, las fechas, son rigurosamente exactos".

2. DEBATE SOBRE "LA BATALLA DE ARGEL"

A. Marrosu. Me parece que los argelinos han querido hacer la película así para dirigirla a Francia y al mundo occidental. Creo que les interesaba sobre todo poner el punto sobre la polémica de la tortura y el terrorismo, una polémica que fue vivida por la mayoría de los franceses. Se proponen entonces demostrarle al espectador occidental que el problema no está en los medios, en poner una bomba allí o torturar allá, que el problema está en el derecho de los pueblos a liberarse y que cualquier colonialista que quiera frenar este proceso no puede sino incurrir en esos delitos y que cualquier revolucionario que quiere liberar a su país tiene que recurrir a todo lo que puede con las armas que

puede. Mi interpretación es que es una película oficiosa dirigida al público occidental, y me parece que dentro de esos límites es una película lograda. Por supuesto que prácticamente no hay referencias a lo que fue la guerra de Argelia en su conjunto. **J. Nuño.** Para mí es evidente que es una película propagandística, dirigida no a los argelinos, ni a los africanos, ni a nadie del Tercer Mundo, sino al público europeo y concretamente al francés. La película tiene una clara preocupación de estar explicando los actos de terrorismo, para justificar al pueblo argelino, y no sé por qué tiene que justificarse el pueblo argelino. Si se quiso entablar un diálogo con el pueblo francés, sería una intención respetable. Pero no me parece respetable que se haga cuestionando y deformando el proceso de la guerra de liberación argelina. ¿Por qué dentro del complejo mundo de la revolución argelina se ha elegido el episodio de la batalla de Argel? Aparentemente la respuesta es muy noble. Porque los argelinos están eligiendo una derrota de ellos para no humillar al público al cual está dirigida la película. La han elegido, lo que es más grave, porque el recuerdo amargo que tiene el *pied-noir* en Francia es el terrorismo. Y entonces el argelino ha caído en la trampa dialéctica del colonialista de tener que explicar el terrorismo. Además el terrorismo si se explica, se explica desde la posición del colonizado, no desde la del colonialista. El terrorismo y la tortura, pero el exquisito tema de la tortura es un tormento para la mente del intelectual francés, pero no es un tema legítimo para un revolucionario.

O. Capriles. Son las dos vías de la violencia contrapuestas: la tortura y el terrorismo. Sin embargo, ese problema está tratado de manera esquemática y no concuerda con las finalidades de una película que pretende de al-

La batalla de Argel: Ali La Pointe (Brahim Haggiag) víctima de la provocación.



guna manera analizar la revolución argelina.

C. Rebollo. ¿Es éste el problema de la revolución argelina? La violencia llevada a ese extremo es la guerra de liberación nacional. Pero eso no está planteado en esos términos en la película.

A. Marrosu. Pero *La batalla de Argel* no pretende dar un panorama histórico de lo que fue la guerra de Argelia, aunque quizás puede ser un error tratar un aspecto limitado de un problema muy grande. Sin embargo, su objetivo limitado me parece justo y creo que no funciona solamente en Francia. Durante la guerra argelina el problema de las torturas fue el que conmovió la opinión pública mundial y los mismos intelectuales franceses hicieron más hincapié en estos métodos del colonialismo que en el problema general del colonialismo y la liberación nacional. Ese es todavía el punto de la polémica fundamental que hubo durante la guerra de Argelia, y es el punto fundamental de cualquier polémica sobre la violencia en un proceso de liberación nacional. Para mí, aclarar este problema es el verdadero objetivo de la película, y ¿cuál es la manera como se han planteado sus realizadores resolverlo? Interpretando algo.

J. Nuño. El protagonista de la película es un elemento del lumpen. Empieza y termina con Ali la Pointe, que constituye el hilo conductor del film. Esto significa, dirigido a los oídos parisinos bienpensantes, que en la revolución había de todo, criminales, proxenetas, de los que no se puede esperar que se porten bien. Se reforman con vistas a la revolución, pero siguen practicando sus viejos métodos.

C. Rebollo. Es el personaje mejor trazado, más analizado, menos caricaturesco de la película, que pasa de un estado de delito a uno de conciencia, pero que sigue actuando con sus viejas motivaciones. Este es uno de los aspectos más tramposos y comerciales de *La batalla de Argel*, porque nos da a entender que es simplemente un personaje de película de gangster. Cualquiera que empiece como gangster termina como gangster, la muerte es el castigo. Es muy sospechosa la insistencia en Ali, en un caso como el de la revolución argelina no se puede enfatizar un caso excepcional, como el suyo.

A. Roffé. A mí me parece que Ali la Pointe no tiene un papel fundamental. Es cierto que el film comienza con él, pero no que termina con Ali; además, apenas planteada la situación pasa a un lugar secundario e inclusive desaparece de la pantalla por periodos muy largos.

J. Nuño. Desde el punto de vista cinematográfico está permanentemente, porque es un relato en retroceso a partir de la primera imagen de Ali que está detrás del muro y todo espectador sabe que está viendo lo que la memoria de Ali está recordando y que va a terminar en el círculo donde comenzó.

A. Roffé. Pero no es un relato rememorativo. Hay una vuelta atrás en el tiempo, pero sólo como recurso del narrador que escoge su propio punto de vista y no recurre al procedimiento de poner la narración en boca o memoria de un personaje. Hay muchas escenas donde Ali no participa, por ejemplo las que transcurren en los cuarteles franceses, y sería inverosímil —y por lo tanto contrario al efec-

to de realidad que busca el film— que estas escenas fueran presentadas como vistas por Ali. Lo que predomina esencialmente es el punto de vista del narrador que se desplaza al punto que más le interesa mostrar, sin seguir a un personaje.

C. Rebollo. Uno lo ve como el organizador de la Casbah.

A. Roffé. Absolutamente no. Kader es el personaje que dirige la lucha en la Casbah.

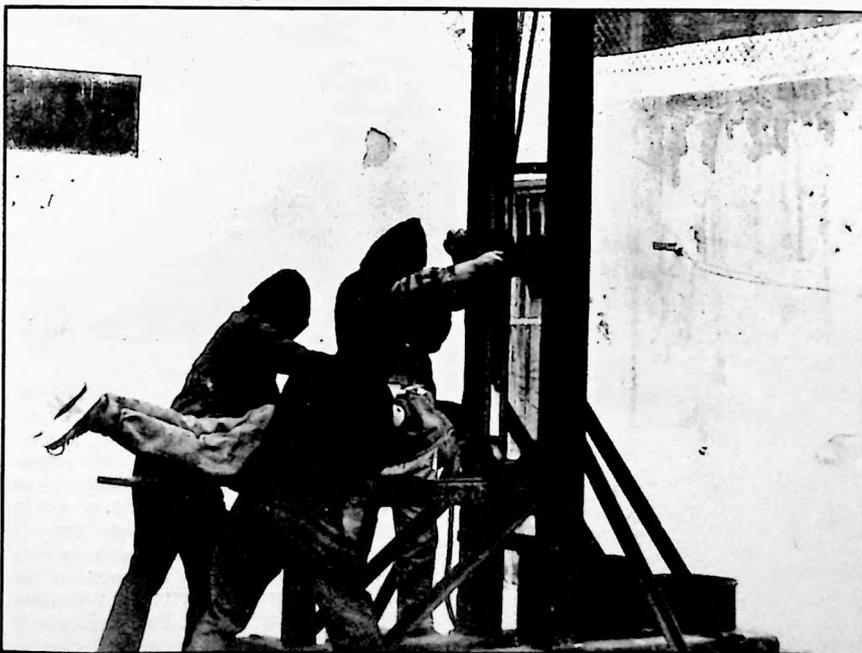
O. Capriles. Ali es un personaje importante, motor. Aunque es evidente que es Kader quien dirige, la Pointe es el hombre de los golpes de mano. Es un personaje perfectamente necesario ya que la película está concebida en términos de violencia y buscando una reacción más de orden emotivo que de orden intelectual en el espectador.

J. Nuño. Hay otros episodios como el de la ambulancia que no se cometieron, o no encajan en la lógica del FLN. Ante esta imagen, la única respuesta es decir que los argelinos revolucionarios eran unos locos, unos drogados, que roban una ambulancia, matan a la gente por la calle y luego se suicidan como unos kamikazes. Esto, unido a las declaraciones de Ben M'Hidi sobre las dificultades de la revolución, puede llevar a la siguiente interpretación: la revolución está en manos de unos idealistas que no saben muy bien a qué objetivos van y que hasta tienen conciencia de que incluso pueden fracasar, y de unos asesinos extraídos de un medio de acción violenta.

A. Marrosu. En el personaje de Ali hay el retrato de un lumpen, pero no de un asesino. Todo el expediente que se hace conocer de sus antecedentes nos lo muestra como preso por vandalismo, por robo, por explotación de la prostitución: es decir, un producto bastante típico de una sociedad burguesa y no un asesino.

C. Rebollo. La película está hecha para justificarle al francés medio algunas cosas que para el momento de la guerra eran tremendas y aterradoras. Cuando la terrorista va a poner la bomba en el café, Pontecorvo insiste en mostrar dos o tres primeros planos de un niño que chupa un helado, y no se ve en ningún caso la reacción de la mujer. El niño está iluminado con un spot detrás de la cámara, para decirle al espectador que el niño inocente tiene que pagar un precio colectivo. Cuando en el cine o en poesía se anteponen dos elementos y sólo hay un tic del autor hacia un determinado sector, eso invalida lo que esa contraposición pueda tener de real. En cambio cuando en la escena que sigue al plástiqueo de un edificio en la Casbah y se ven los escombros, el procedimiento es muy distinto. No hay ningún detalle de los niños muertos y la luz es toda gris. En el resto del film se usa un alto contraste en la iluminación, con blancos y negros bien dife-

La batalla de Argel: la injusticia que subleva.



renciados. ¿Por qué no se usó también en esta escena?

J. Nuño. Evidentemente hay un tamiz que impide diferenciar las figuras, yo lo había interpretado como un preciosismo de reconstrucción y que la escena estaba gris porque se quería filmar dando la impresión de la nube de polvo que había sobre los escombros. Los niños muertos no se ven. Hay algunos cadáveres, pero no es lo mismo ver un cadáver que ver a un niño que luego va a ser cadáver; esto impresiona mucho más. Por otra parte, la secuencia de las terroristas que ponen las bombas está montada con toda prolijidad, desde que se desrizan el pelo hasta que estallan las bombas. ¿Cuál es el paralelo equivalente en una secuencia similar en la casa que ha sido plasticada por los franceses y que ha dado origen a esta reacción?

A. Roffé. En la escena del café el montaje relaciona continuamente a la muchacha que pone la bomba con varios personajes que están en el café, no hay una insistencia particular en ninguno y sólo se trata con el alternarse de las tomas de intensificar el dramatismo del momento, lo trágico del momento. Además, la secuencia equivalente de los franceses que ponen la bomba en la Casbah está más o menos bien desarrollada. Claro que falta el momento culminante de los instantes precedentes a la explosión, pero en cambio la escena que muestra la recuperación de los cadáveres, y entre ellos se ve claramente que hay niños, es mucho más larga y dramática que la escena correspondiente en el café.

J. Nuño. Poniéndose en el papel de un espectador neutro, no bien informado: ¿Cuál es la opinión que va a sacar del ejército francés? Que son unos caballeros.

A. Marrosu. Hay la denuncia de una

característica militar, de que al servicio de cualquier causa los militares hacen en forma mecánica e inflexible cualquier cosa. Y en este caso la única causa es la absurda razón de que Francia se quede en Argelia. Esa es la conclusión más directa, que no puede dejar de sacarse sino buscándole vueltas a lo que se dice.

C. Rebolledo. La película usa un procedimiento muy parecido al de muchas películas sobre el nazismo. Al espectador se le dice que el nazi no es una pieza de un engranaje implacable, que es una persona, tiene reacciones humanas, es simpático, y todas las otras categorías que nos sabemos de memoria. Mathieu es el hombre perfectamente inteligente, una calculadora con rasgos humanos, atrevido, valiente. El soldado francés en el puesto de control por el que pasa la muchacha que va a poner la bomba, la corteja. Se llega al extremo de que la policía salva a un niño argelino de la furia de una turba de franceses. ¿A quién se está justificando en este momento sino justamente al *status* colonial?

A. Marrosu. Eso es tal vez inútil en la película, pero responde a una situación histórica y es que las fuerzas civiles en el conflicto eran la fuerza de la moderación. Los *paras* y los policías tuvieron una actuación muy distinta y eso se lo saben de memoria tanto los franceses como los argelinos.

O. Capriles. Los verdaderos malos de la película son los *piet-noir*, como el periodista que va y pone la bomba, son los provocadores. El ejército aparece como un conglomerado más o menos indefinido, fundamentalmente técnico, que defiende a sus compatriotas en peligro obligado por un compromiso profesional y nacional. Pero los policías quedan bien. Los militares se quejan de las trabas que representan las autoridades civiles. ¿Por qué?

Porque parece ser que hay un estado democrático, una serie de impedimentos legales democráticos que impiden a las fuerzas militares actuar en una forma que complazca los verdaderos intereses de los franceses. El problema es que la película plantea eso, porque en el fondo la violencia que ha originado la batalla de Argel y la guerra misma, se origina en la violencia cotidiana, diaria, que el estado francés y la policía francesa y los *piet-noir* habían impuesto a los argelinos por décadas. Esa policía que salva al muchachito, era mucho más cruel, en otro sentido, que el ejército.

J. Nuño. Probablemente en la *batalla de Argel* hay una fidelidad a los hechos, pero ese es el gran error del método, que presenta a los hechos desnudos, pero no los interpreta. Creo que se puede demostrar hasta qué punto separando el hecho no sólo del contexto sino de su interpretación, que es lo más grave, el hecho pierde toda su significación auténtica. Por ejemplo los *piet-noir* aparecen como los más crueles, los más malos dentro del *western*. Y eso así, aisladamente. Ahora, los *piet-noir* no eran malos porque eran malos. Ellos son desde cierto punto de vista, víctimas también del mecanismo dialéctico del colonialismo. Los *piet-noir* no querían matar a los argelinos porque los considerasen sus enemigos. Llegaron al terrorismo para obligar al gobierno francés a quedarse en Argelia, porque llegaron a la conclusión brutal y despiadada de que si mataban a una cantidad de argelinos, el proceso se haría irreversible, habría guerra por 10 ó 15 años y se quedarían allí. Lo hicieron friamente, no porque una noche un periodista se indigna y va a la Casbah a poner una bomba. Ese es el inconveniente de presentar los hechos así.

A. Roffé. Pero eso está dicho en el film. En el diálogo entre el periodista y su ayudante queda clarísimo que van a poner la bomba para violentar la situación y obligar al gobierno francés, hasta entonces indeciso, a intervenir con el ejército.

A. Marrosu. A mí me parece que en la película hay una acumulación de anécdotas, escogidas entre millones de anécdotas que se podían escoger. Entonces ellos han hecho un trabajo interpretativo, primero en la escogencia, y luego en algunos personajes que no tienen su correspondiente individuo real. Está el caso del Coronel Mathieu. Para mí lo han inventado así para representar a la Francia, una Francia culta, inteligente, analítica, pero también reaccionaria e inquebrantable en su propósito de permanecer en Argelia. Este personaje llega a aclarar el problema esencial de la película. Muestra su inteligencia, la pone al servicio de una causa, y esa causa no es otra que la decisión de permanecer en Argelia como potencia colonialista, con todas las consecuencias violentas que trae esta decisión.

Alli La Pointe: el arrojado individual precede la insurgencia colectiva.

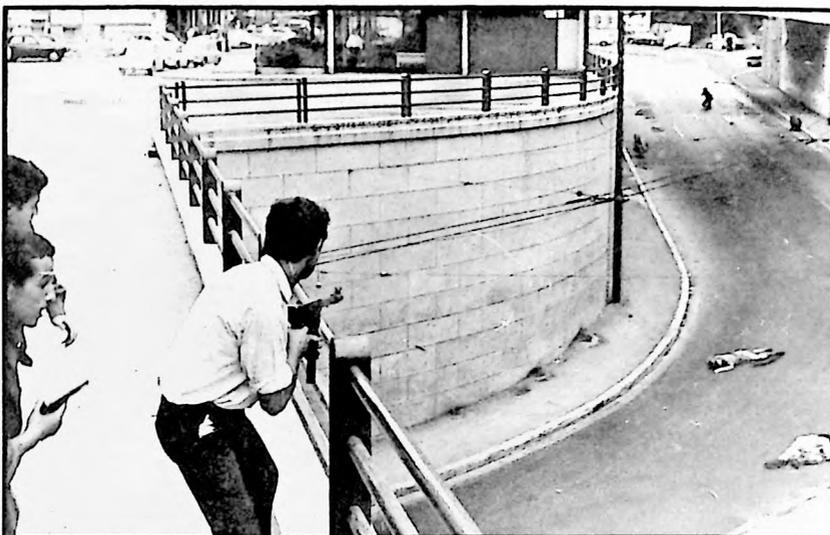


Esto queda clarísimo en la entrevista de Mathieu con los periodistas que lo cuestionan sobre las torturas.

J. Nuño. El punto central es que hay un pueblo que se ha levantado contra una ocupación. En la película esto no se ve por ningún lado, contempla mucho más las tesis y las posiciones francesas que las de los argelinos. Se evade el análisis de lo que fue realmente el proceso de liberación para poder llegar al corazón de los franceses. La película se reduce a una serie de anécdotas, a tal punto que podría reducirse a lo siguiente: comienza narrando cómo se gesta en la mente de un hombre, y simbólicamente en la de un pueblo, la lucha contra el ocupante. Pero se asienta en una anécdota, esto sucede porque unos blancos golpean y llaman ratón a Ali la Pointe. Cuando lo meten en la cárcel, ¿qué es lo que lo hace tomar una actitud simpática hacia el movimiento de resistencia? No lo adoctrinan, no le dan cursos. Lo único que se ve es una ejecución de un líder argelino. Nace un jefe simplemente por admiración del valor de otros hombres. Esto no es revolucionario, no es analítico. Ali se excita porque ve aquella guillotina, porque piensa que hay algo mejor que lo que ha hecho, algo que le va a dar más emoción, y por eso se pasa de una banda a otra. Eso es lo que muestra la película. Cuando entra al movimiento de liberación no le preguntan nada. Lo prueban simplemente con una acción. Le dan un revólver para ver cómo actúa.

C. Rebollo. No es una película ideológicamente clara. En ese punto es donde Pontecorvo es tramposo. Un movimiento de liberación no puede ser *t r a t a d o* con ambigüedades. Un auténtico revolucionario del cine o de lo que sea, tenía que haber recurrido a muchos más elementos de comparación para aclararle la situación, sin ambigüedades, a un espectador que se sabe mal informado, sumido, silencioso. No bastaba con restituir una serie de hechos reales, sino que había que interpretarlos. Para colmo, si hay alguna interpretación ésta toma más bien el punto de vista de los franceses. ¿Puede un autor olvidar que una situación particular no se produce sin un contexto y que ese contexto hay que animarlo? ¿Hay alguna referencia que haga considerar al espectador desprevenido, alienado, de nuestro mundo occidental, que el problema que se planteaba entre Argelia y Francia no era un problema entre hombres sino un problema entre dos sistemas, dos concepciones, dos mundos? ¿Hay alguna referencia a las condiciones que introdujo el colonialismo en Argelia? ¿A la situación del hombre dominado por una potencia extranjera, a la partición precisa entre un mundo y otro? No. No hay ninguna.

A. Marrosu. Habría que insistir en que **La batalla de Argel** no es un film so-



La violencia revolucionaria.



La violencia policial.

bre el proceso de liberación de Argelia, sino sobre uno de sus episodios. No se puede cuestionar a un film por no hacer algo que no se ha propuesto hacer. Por otra parte, habría que ver hasta qué punto no hay ninguna referencia al contexto. Es cierto que no hay grandes desarrollos en el film en ese sentido, pero hay referencias obvias. La división de la ciudad en la zona argelina y la blanca, y las relaciones de raza, están claras desde un comienzo, aunque sea a través de pocos elementos. Es obvio que Ali ha mantenido conversaciones con dirigentes del movimiento en la Casbah antes de su ingreso, eso está sugerido.

C. Rebollo. Si es una película sobre la batalla de Argel, ¿cómo se explica el final? Pontecorvo da una interpretación mecanicista del triunfo del movimiento de liberación. Las masas, señores, salen a manifestar a las calles y del cielo les llega la independencia.

A. Marrosu. Al espectador más desprevenido la película le sugiere que todo el sacrificio de la gente, de la guerrilla urbana, que hemos visto, ha creado una conciencia nacional en las masas, aunque no sea sino a través de los efectos de la persecución.

A. Nuño. Podría más bien sugerir que ha sido necesario renunciar al terrorismo para que el sano pueblo mediante una acción de masas no terrorista, obtenga la independencia. Mientras se empeñaba en matar niños no obtenía la independencia, pero cuando agitó sus banderas, como en una imagen de Epinal, entonces sí obtuvo su independencia. La batalla de Argel fue una derrota. Pontecorvo tenía que haber renunciado a ganar en dos tableros. Si eligió la batalla de Argel tenía que haberse limitado exclusivamente a ella. Pero tiene la mala conciencia de que no va a dejar al espectador con la derrota y entonces



El coronel Mathieu (Jean Martin): un personaje-símbolo.

al final le mete el relleno de la independencia y eso no queda explicado en la película.

O. Capriles. Ante la película el público se va identificando emotivamente con las fuerzas de la revolución. En un momento dado Mathieu plantea la alternativa de que Francia se quede o se vaya de Argelia. Como está decidido que se quede, propone una estrategia correcta y obtiene éxito en la eliminación de la guerrilla urbana. Pero de pronto, al final de la película, deja de tener éxito y surge inexplicablemente la independencia. La gente, a pesar de su identificación emotiva, se plantea la duda de que se triunfó, pero a lo mejor no se hubiera triunfado. Porque nada explícita el triunfo. La desvirtuación de una razón técnica, la de Mathieu, por una ideológica, no está allí.

A. Roffé. Si la película está centrada en la batalla de Argel, había tres formas de terminarla. Cerrar con la derrota, hacer otra película sobre el movimiento de liberación, o cerrar con una secuencia que muestre que a pesar de aquella derrota el pueblo argelino logra la independencia. Esta última solución me parece válida porque no se trataba de hacer otra película, y cerrar sobre la derrota habría sido contrario a la historia y al sentido mismo de lo que son los movimientos de liberación.

J. Nuño. Ha debido quedarse con la derrota, que también es una lección revolucionaria a sacar. La independencia de Argelia no se ganó en la ciudad, y según la película sí da esa impresión. No se ganó ni siquiera en el campo. Se ganó en París en un tira y encoge de negociaciones.

A. Marrosu. Pero para que esas negociaciones se efectuaran, fue necesario que la parte argelina tuviera algo que la respaldara, y ese algo fueron todos los años de lucha y, además, la misma

opinión pública francesa, que tuvo gran efecto en esas negociaciones, fue motivada por la lucha popular en el campo y la ciudad.

J. Nuño. Si esto no se pone en claro, todo el mensaje político queda completamente adulterado. El ejército argelino no derrotó al ejército francés. La solución argelina no es la vietnamita, cada guerra de liberación es específica. Es evidente que el ejército vietnamita técnica y militarmente ha derrotado al norteamericano, y en consecuencia la solución será distinta.

A. Roffé. Yo creo que la guerra del Viet Nam podría continuar indefinidamente. Si se resuelve será a base de negociaciones políticas. Es obvio que el desarrollo de la guerra en Viet Nam da a sus políticos una base poderosa para la negociación.

J. Nuño. La película ha debido limitarse a mostrar que la batalla de Argel fue un fracaso y nada más. Si no es una película sobre la independencia argelina, no hay que cerrarla sobre la independencia argelina.

A. Roffé. Yo pienso que desde el punto de vista del efecto político y de la verdad de la historia, había que hacerlo así. Quizás el comentario habría debido ser más explícito, más aclaratorio, como lo es en el resto de la película. Constantemente hay una serie de pequeñas explicaciones, pedagógicas, de poca importancia o efectividad expresiva, pero que ayudan mucho a comprender el contexto general en el que se ubica el episodio de la batalla de Argel: las declaraciones de Ben M'Hidi ante la prensa, la conversación de Ben M'Hidi con Ali la Pointe, las declaraciones de Mathieu sobre las torturas, la conversación entre los generales al final, cuando se refieren a la guerrilla en el campo. Además de las acciones y la identificación emotiva, siempre hay referencias explicativas en otros niveles y respecto a otros

acontecimientos. El film opta por el tratamiento de darle mayor peso a la acción que al análisis, aunque no descuida totalmente este último. Sería algo para discutir la conveniencia de que hubiera sido al revés.

J. Nuño. Yo creo que estas explicaciones pedagógicas son una falla capital desde el punto de vista cinematográfico.

O. Capriles. Desde el principio hasta el final es cierto que hay una identificación progresiva del espectador con el movimiento de liberación, pero es una identificación emotiva, fundamentalmente como participación en las acciones.

C. Rebolledo. Es por el transcurrir de una acción, como un espectador se convence. Entre este transcurrir y las posibilidades de interpretación, de captación real y verdadera del problema, media una gran distancia. Pienso que la película está dirigida a un público que te acepta que la acción es lo determinante de cualquier situación, que la acción es la demiurga, es la que genera, la que soluciona. Entonces en la relación de público a terrorismo, que es una categoría que juega un gran papel en una revolución, media justamente la retórica de la acción del terrorismo. La tramposería de esta película se establece en dar como único vínculo entre el espectador y el acontecimiento histórico al terrorismo como acción, jamás explicado, jamás dicho como momento transitorio. Es una película de lo más comercial que conozco, porque te estructura una lucha política en los viejos términos de la lucha entre dos bandas y usando constantemente la técnica del suspenso. Pontecorvo se ha planteado hacer una película muy agradable para el espectador, y para ello elige un determinado nivel de luz, un determinado nivel de montaje, un determinado nivel de suspenso. Por ejemplo con la fotografía. ¿Por qué no usó Pontecorvo ningún documental de los muchos y muy extraordinarios que hay sobre la guerra de Argelia? Porque con esos materiales no podía llegar a la calidad fotográfica a la que llega, no podía mantener controlada la iluminación, que no cambia en absoluto durante toda la película. Segundo, ¿por qué se utiliza constantemente el suspenso como técnica?

A. Nuño. Como la escena en la que la muchacha pone la bomba en el café, que está montada sobre una técnica de suspenso muy ambigua para darle al espectador la impresión de la posibilidad de que descubran el paquete con la bomba y de que a lo mejor no se produce el atentado.

A. Roffé. Yo pienso que lo del suspenso puede interpretarse de otro modo. Yo creo que en ningún momento se usa una técnica de suspenso. El hecho de que el film comience con el final, que es inequívoco, quita ya toda posibilidad de suspenso durante el des-

arrollo de la narración, ya que se sabe perfectamente desde un comienzo cómo van a terminar las cosas. En las escenas de las bombas, que son tres, en cada una se usa el mismo procedimiento. Si se hubiera querido crear un suspenso no se habría repetido.

A. Marrosu. Lo que se siente en la sala con cada acción victoriosa del FLN es la satisfacción del público.

J. Nuño. Eso es gravísimo porque el espectador está tomando parte por una acción que se ve en la pantalla. Ultimamente se estila que el espectador se emocione porque el indio le gane al cowboy, pero eso no significa que el espectador tenga conciencia de lo que fue la aniquilación de los indios en el territorio americano. Significa sólo que le gusta el estilo. Lo que más me preocupa es que la película deja, en efecto, una impresión positiva.

A. Marrosu. La impresión de que el movimiento de liberación se impone sobre el colonialismo.

A. Roffé. El problema de la identificación del espectador con el espectáculo es muy complejo. Habría que definir lo que se pretendía con el film y el efecto que tiene con el público. A mí me parece que inclusive el film va más allá de las intenciones de sus autores, especialmente en relación a los espectadores del Tercer Mundo, a quienes evidentemente no está dirigido el film. El film está dirigido a un diálogo con el público europeo y occidental sobre la violencia, el terrorismo y la tortura. Pero de refilón plantea el problema de la violencia para los espectadores del Tercer Mundo. Y lo plantea en términos bastante positivos, como un fenómeno concreto que surge necesariamente en todo proceso de transformación radical. No como un hecho abstracto condenable o justificable a priori, sino como una modalidad perfectamente determinada en un momento dado de un proceso. En los países del Tercer Mundo este planteamiento me parece positivo y más aún si es admitido por el espectador a través de una identificación con el espectáculo. Es posible que gente con una mentalidad revolucionaria entrenada considere a *La batalla de Argel* un film mediocre y deformante. Yo pienso que aun a pesar de ser un film mediatizado, con desbalances en su estructura, con aspectos poco desarrollados aún dentro de los límites que el mismo se impone, tiene un resultado positivo en aquellos públicos a los cuales precisamente no ha sido dirigido.

J. Nuño. En México me enteré de que *La batalla de Argel* había estado en la sala de estreno sólo dos semanas, que para México es muy poco, pero que en cambio había sido un éxito tremendo de taquilla y llevaba dos años en cines de barrio. Porque es una película de charrasqueados, de hombres machos.

A. Roffé. Es una interpretación un poco rara, porque ningún film de

charrasqueados ha tenido dos años de exhibición en México.

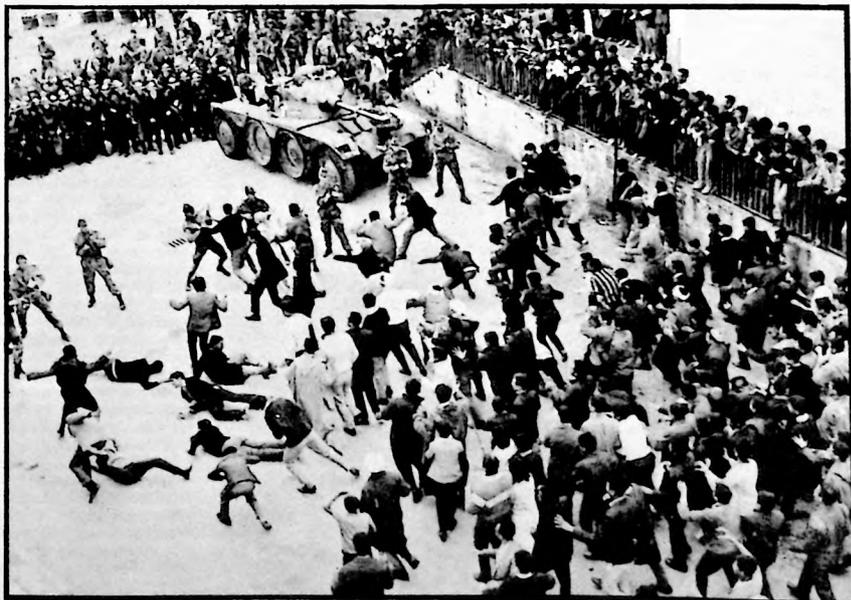
C. Rebolledo. A mí *La batalla de Argel* me sigue pareciendo un film muy comercial.

A. Roffé. Una película comercial es la que produce mucho dinero, a la que va mucha gente a verla. No se puede decir que una película es comercial por las intenciones de sus autores. Hay infinidad de casos de películas hechas para ganar dinero únicamente y que han sido tremendos fracasos de taquilla. En cambio hay algunos casos en los que no se recurre a ninguno de los efectos que casi siempre gustan en el público y que a pesar de eso tienen grandes entradas. Si una película plantea una tesis o un mensaje en favor del proceso de liberación

nacional y tiene un gran éxito de taquilla, es formidable. En verdad no son cosas contradictorias.

J. Nuño. El asunto es que toda la revolución argelina terminó en un gran negocio. Porque a mí me parece muy hermoso que Argelia tenga su bandera y su independencia y vaya a las Naciones Unidas. Pero la verdad es que todos sabemos en qué ha parado la revolución argelina desde el punto de vista económico: en media docena de sustanciosos contratos para los franceses. Y todos sabemos que De Gaulle cede en aceptar la independencia política de Argelia porque echa cuentas y ve que a Francia le sale mucho mejor el negocio del neocolonialismo. ■

Dos aspectos de la secuencia-epílogo: la manifestación de masas.





Lucia, de Humberto Solás



El santo guerrero contra el dragón de la maldad (Antonio das Mortes), de Glauber Rocha

VIÑA DEL MAR SEGUNDO FESTIVAL DE CINE LATINOAMERICANO

Viña del Mar 1967, Mérida 1968, de nuevo Viña, 1969: tres festivales, pero sobre todo tres encuentros que constituyen fundamentalmente el testimonio del nacimiento y del desarrollo de un movimiento cinematográfico a nivel continental. Si Cuba, con el advenimiento de la revolución, creó un cine vigoroso y original; si Brasil, simultáneamente y gracias a una lucidez todavía solitaria en el continente, con respecto a la necesidad de un frente unitario básico de los cineastas, daba vida al "cinema novo"; si Argentina realizaba en el mismo período la fundamental experiencia de la Escuela Documental de Santa Fe; si aquí y allá se hacían esfuerzos individuales que no eran solamente el genérico y veleidoso "tratar de hacer cine sino la búsqueda de una expresión nacional consciente: cada uno se sentía solo en la lucha, cada uno ignoraba lo que hacía el otro, cada uno creía que podía encontrar confirmación de su valor sólo en el reconocimiento europeo.

La confrontación de Viña del Mar de 1967, acompañada por el I Encuentro de Cineastas latinoamericanos y la discusión "en vivo" sobre las películas que se proyectaban, sobre los problemas que se enfrentaban, sobre las búsquedas que se adelantaban en cada país, reveló de repente una identidad básica, y la necesidad de transformarla en una relación consciente, concretamente solidaria e ideológicamente unitaria.

La iniciativa de la Universidad de los Andes, el año siguiente, al crear la Muestra de Cine Do-

documental Latinoamericano de Mérida, definió aún más el panorama y fortaleció decididamente la búsqueda común que caracterizaba el esfuerzo de cada país: esa búsqueda de un rostro propio, de una realidad toda por descubrir, de un cine de acción que participe de la lucha por la independencia profunda, no formal y legal, de los pueblos latinoamericanos. El hecho de que la Muestra quisiera ceñirse al cine documental no significaba una limitación sino, al contrario, una definición de la tarea fundamental del cineasta latinoamericano, como lo es de todos los aspectos de nuestra cultura: conocernos a nosotros mismos, afirmarnos a través de nuestra realidad y dentro de un marco de rechazo decidido y combativo de toda una superestructura de dependencia.

Si en 1967, en Viña, se pudieron redescubrir los logros cubanos y brasileños sin pasar por el filtro de los festivales europeos, y se conocieron los esfuerzos argentinos, chilenos y uruguayos, en 1968, en Mérida, hubo más que una confirmación. Hubo una caracterización clara de la tendencia de un "nuevo cine latinoamericano". Hubo las "bombas" de La hora de los hornos y de Ukamau, pero sobre todo aparecieron los significativos balbuceos de Colombia y Venezuela, el desarrollo detonante de Handler en Uruguay, el retorno alentador de Cuba y, aún más, de Brasil.

¿Qué fue lo nuevo de Viña del Mar en 1969? Los largometrajes, en su mayoría de ficción. Esto no contradice lo dicho an-

teriormente en relación con el documental. El documental, más o menos elaborado creativamente, sigue siendo la base de las búsquedas de nuestro cine, su elemento fundamental e insoslayable, y un instrumento de conocimiento y despertador de conciencias que, también en virtud del formato reducido y de la desvinculación del mecanismo comercial, se presta particularmente para una difusión capilar "fuera del sistema". Viña 1969 ha confirmado su validez y su desarrollo. Bastaría recordar la significativa evolución de la presentación venezolana en los tres festivales: en 1967: Colores de la infancia y Arte colonial de Oropeza; en 1968, Pozo muerto de Rebolledo, La ciudad que nos ve de Guédez, La universidad vota en contra de Guédez-Arrietti, los tanteos de Myerston y de Santana, La fiesta de la Virgen de la Candelaria de Roche y San Andrés; en 1969, el pequeño bloque del Centro de Cine Documental de la U.L.A., Los niños callan de Guédez, Estallido de Arrietti. Del cine más anodino a la experiencia inquieta, a la persistencia constructiva. Este mismo carácter de persistencia, de continuación decidida de un camino escogido, ha penetrado toda la nueva hornada de documentales del último encuentro de Viña.

El triunfo en este campo le correspondió al cubano Santiago Alvarez, quien al presentar cinco cortos y un largometraje, completó la idea que de su obra se había formado en los festivales precedentes. La amplitud de su temática apareció esta vez más

tipificada: sátira (LBJ), biografía (Hasta la victoria siempre, 79 primaveras), información histórico-política (La guerra olvidada, Hanoi, martes 13), crónica (Despegue a las 18:00, de 68 minutos). Y dentro de esa amplitud, la unidad de los intentos político-agitativos enmarcados en un riguroso planteamiento didáctico, se conjuga admirablemente con la libertad formal y la audacia expresiva. Siempre de Cuba, se destacó el óptimo Hombres de mal tiempo de Alejandro Saderman, que se relaciona con la modalidad del largometraje La primera carga al machete al enfrentar la evocación histórica a través del testimonio humano, aquí utilizando directamente los recuerdos y la actuación de los veteranos de la guerra de independencia.

Es indispensable señalar los logros más notables del documental en las realizaciones de Mario Handler (Uruguay) Líber Arce: liberarse (premiado en Leipzig) y El problema de la carne; Ya es tiempo de violencia (anónimo) y Pescadores (Dolly Pusi), de Argentina; Sertao do Rio do Peixe (Vladimir Carvalho) y Lavra dor (Paulo Rufino), de Brasil. Con respecto a la producción brasileña en general, sin embargo, es necesario indicar un viraje estilístico acaso discutible, que se caracteriza por la escritura en clave, relacionable con la evolución sufrida, en el largometraje, por Glauber Rocha.

Pero, díjimos, lo nuevo fue el largometraje y, en particular, las películas chilenas. Tres años de intentos nobles y menos nobles,

pero repetidos con un empeño que corresponde a la finalmente alcanzada toma de conciencia que esperamos de cada uno de nuestros "países sin cine", culminaron en Viña con cinco películas de un nivel más que digno y que comparten la conmovida adhesión a la esencia, insustituible e inadulterable, del hombre chileno. De ellas, **Tres tristes tigres** de Raúl Ruiz (por otra parte premiado en Locarno), constituye al mismo tiempo la revelación de un mundo y la de un talento excepcional; **El canaca**, el chagal de Nahuel Toro de Miguel Littin es un intento, por momentos poderoso, de llegar al fondo más trágico de la condición humana; **Valparaíso mi amor** es el fruto casi extravagante de una vida ya madura, dedicada a la cultura y en especial a aquella cinematográfica, pues su director es Aldo Francia, el propio director del Festival y animador de la organización que le da vida, el Cine-Club Viña del Mar, quien en esta realización de intenciones recatadas se ha dejado vencer por la presión de una realidad más fuerte.

De los largometrajes cubanos, **Lucía** de Humberto Solas constituye un excepcional logro artístico y una muestra contundente de madurez en el uso del medio; **La primera carga al machete** de Manuel Octavio Gómez es de una originalidad agresiva y eficaz; **Memorias del subdesarrollo**, penetrante, sólida, apasionante, viene a marcar un progreso en la evolución del talento de Tomás Gutiérrez Alea; **La odisea del General José** de Jorge Fraga narra bellamente una anécdota lineal sobre la segunda guerra de Cuba contra España, valiéndose además de una gran actuación; sobre **David**, presentado también en Mérida, ya expresamos nuestro juicio en esa ocasión.

Y Bolivia, otra vez, llevó con Jorge Sanjinés una realización de intensa fuerza y resueltas intenciones: **Yawar Mallku** (Sangre de cóndor). Fiel a la línea ya trazada con **Revolución, ¡Aysa!** y **Ukamau**, Sanjinés se mantiene al lado del pueblo boliviano mostrando esta vez la imposición del control de la natalidad como medio de dominación de las poblaciones indias. Lo candente y audaz del tema se apareja a la madurez expresiva de la elaboración. También esta película fue premiada en Europa, en el Festival de Venecia de este año.

De Brasil, cuya cinematografía es sin duda la más madura, apasionante y diversa de América Latina, llegaron a Viña **El dragón de la maldad contra el santo guerrero** (Antonio das Mortes), de Glauber Rocha, y **Brasil año 2.000** de Walter Lima Jr. El primero es una especie de reelaboración de toda la temática de Rocha, reelaboración cercana al narcisismo que, partiendo de las premisas de **Dios y el diablo en la tierra del sol**, intenta una fijación mitológica de la realidad histórica de Brasil. El extremado intelectualismo, el surrealismo, la infelicidad de las imágenes, la difícil comprensión del abundantísimo diálogo, debida a la falta de títulos en español, causaron una fría acogida por parte de los asistentes al festival. Interesante por su novedad resultó, en cambio, **Brasil año 2.000**, sátira de la sociedad pequeño-burguesa actual bajo el disfraz de la ficción futurista.

Argentina volvió con su **Hora de los hornos** de Solanas y Getino, renovando el éxito de Mérida y de las presentaciones europeas, pero a su lado, como ejemplo de la nueva producción independiente, se presentó **Mosaico** de Néstor Paternostro, muestra de un experimentalismo mal entendido y plagada de banalidades, que reseñamos en la sección de crítica de este número de **Cine** al día.

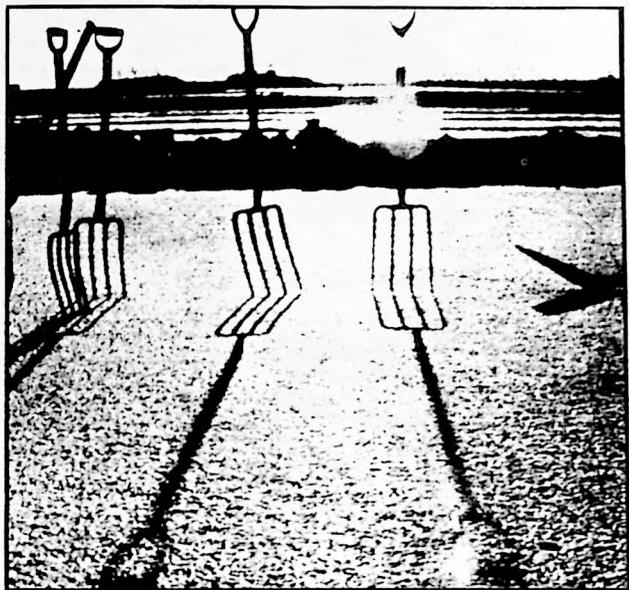
Por último, hubo la novedad de una presentación estadounidense: **Fidel** de Saúl Landau. Se trata de un documental de largo metraje, realizado en colores para una emisora de televisión: un reportaje rico y vivaz, filmado siguiendo a Castro en una gira por una de las zonas más retrazadas de Cuba, descubriendo al hombre a través del país, y el país a través del hombre.

A nivel del Encuentro de Cineastas, se continuaron las discusiones ya iniciadas en Viña dos años antes y desarrolladas en Mérida el año pasado. Se registraron los éxitos del movimiento a escala continental, en particular el insólito impulso de la cinematografía chilena, la creación del Cine-Club "Marcha", la iniciativa uruguayo-argentina de la revista "Cine del Tercer Mundo" y de la "Cinemateca del Tercer Mundo" con sede en Montevideo, la fundación y primeros resultados del Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes de Venezuela, la formación de la Productora de América Latina (PAL) cuyo primer objetivo es la distribución intercontinental, y el más homogéneo impulso de todo el cine de combate en los diversos países. Una notable innovación de los propios Encuentros la constituyó la ampliación de su asistencia, al incorporarse a ellos los estudiantes delegados por diversas escuelas de cine, uruguayas, argentinas, brasileñas y, por supuesto, chilenas.

Nuevamente, surgió la evidencia de un verdadero movimiento a escala continental, bajo el signo, justamente, del cine de combate: un cine documental que no se limita a registrar acontecimientos y situaciones, sino que se plantea el despertar de las conciencias y, aún más, la agitación política en pro de la independencia anti-imperialista. Al lado de esta constatación, se delineó la clara presencia de otro cine, de investigación, de libre expresión de la realidad, de denuncia y de búsqueda poética de lo nacional, que admite también, y en muchos casos se plantea, la actuación "dentro del sistema". La dualidad: fuera del sistema-dentro del sistema, sin embargo, no puede presentarse como oposición. El cine de combate con, a la cabeza, el enorme logro de **La hora de los hornos** y el desarrollo sistemático del cine cubano, por una parte, y por otra el cine de testimonio, de investigación y de búsqueda estética de la realidad, se funden en muchos momentos y sobre todo comparten, en su base más profunda, lo esencial, lo verdaderamente significativo del nuevo cine latinoamericano: un amor ya maduro hacia lo nacional, lo propio, una voluntad resuelta de llegar a la posesión de una realidad que es nuestra y que nos ha sido enajenada.



Yawar Mallku, de Jorge Sanjinés



Despegue a las 18:00, de Santiago Alvarez.



El canaca, el chagal de Nahuel Toro, de Miguel Littin.

REPUBLICA DE VENEZUELA

MINISTERIO DE FOMENTO DIRECCION DE INDUSTRIAS

La Dirección de Industrias del Ministerio de Fomento advierte a los industriales del país y al público en general, que la tramitación de toda solicitud oficial ante esta Dependencia es completamente gratis, y que cualquier precio que se cobre por la misma, es ilegal.

La Dirección de Industrias hace esta aclaratoria debido a que personas inescrupulosas se han dado a la tarea de cobrar, o simplemente hacer ver al interesado que la tramitación de cualquier solicitud POSITIVA amerita el pago en bolívares.

En consecuencia, de conformidad con lo establecido, los infractores serán sancionados con la Ley.

EL DIRECTOR

CINEMATECA NACIONAL

SALA DE PROYECCIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE ABRIL

CICLOS DEL MES: "HENRI-GEORGES CLOUZOT", en colaboración con el Servicio Cultural de la Embajada de Francia - "HENRY HATHAWAY".

PROGRAMA DEL ARCHIVO: LA CORRIENTE, de István Gaál (Hungría, 1963).

SEÑALACIONES: JUVENTUD IRRESPONSABLE (U.S.A., 1968) - LA INVASION DE INGLATERRA (Inglaterra, 1963-66) - EL ESQUELETO DE LA SRA. MORALES (México, 1959).

PROGRAMA ESPECIAL: SEGUNDA MUESTRA DEL CINE AMATEUR EN VENEZUELA.

Miércoles 1° - Jueves 2. Programa del archivo: LA CORRIENTE (Sodrasbán), de István Gaál (1963) con Andrea Drahotá, Marianne Moór, Sándor Csikós.

Viernes 3. Señalaciones: JUVENTUD IRRESPONSABLE (Pretty poison) de Noel Black (1968) con Anthony Perkins, Tuesday Weld, Beverly Garland.

Sábado 4 - Domingo 5. Señalaciones: LA INVASION DE INGLATERRA (It happened here) de Kevin Brownlow y Andrew Mollo (1963-66) con Pauline Murray, Sebastian Shaw, Fiona Leland.

Martes 7 - Miércoles 8. Ciclo Henry Hathaway: TRES LANCEROS DE BENGALA (Lives of a Bengal Lancer) de Henry Hathaway (1935) con Gary Cooper, Franchot Tone, Kathleen Burke.

Jueves 9 - Viernes 10. Ciclo Henry Hathaway: 13 RUE MADELEINE, de Henry Hathaway (1947) con James Cagney y Annabella.

Sábado 11 - Domingo 12. Ciclo Henry Hathaway: YO CREO EN TI (Call Northside 777) de Henry Hathaway (1948) con James Stewart, Helen Walker.

Martes 14 - Miércoles 15. Ciclo Henri-Georges Clouzot: MIQUETTE Y SU MAMA (Miquette et sa mere) de Henri-Georges Clouzot (1950) con Daniele Delorme, Bourvil, Louis Jouvet.

Jueves 16 - Viernes 17. Ciclo Henri-Georges Clouzot: CRIMEN EN PARIS (Quai des Orfèvres) de Henri-Georges Clouzot (1947) con Bernard Blier, Suzy Delair, Louis Jouvet.

Sábado 18 - Domingo 19. Ciclo Henri-Georges Clouzot: EL ANGEL PERVERSO (Manon) de Henri-Georges Clouzot (1949) con Cecile Aubry, Michel Auclair, Serge Reggiani.

Martes 21. Ciclo Henry Hathaway: POKER DE LA MUERTE (Five cards stud) de Henry Hathaway (1968) con Dean Martin, Robert Mitchum, Roddy McDowall.

Miércoles 22. Ciclo Henry Hathaway: NEVADA SMITH, de Henry Hathaway (1966) con Steve McQueen, Karl Malden, Brian Keith.

Jueves 23. Ciclo Henry Hathaway: LOS HIJOS DE KATIE ELDER (Sons of Katie Elder) de Henry Hathaway (1965) con John Wayne, Dean Martin, Martha Hyer.

Viernes 24. Ciclo Henry Hathaway: LA VENDETTA BARBARA (Man hunt) de Henry Hathaway (1957) con Don Murray, Diane Varsi, Dennis Hopper.

Sábado 25 - Domingo 26. Ciclo Henry Hathaway: DOS CONTRA EL DESTINO (Rawhide) de Henry Hathaway (1951) con Tyrone Power y Susan Hayward.

Martes 28. Señalaciones: EL ESQUELETO DE LA SRA. MORALES, de Rogelio A. González (1959) con Arturo de Córdova y Amparo Rivelles.

Miércoles 29 - Jueves 30. Programa especial: SEGUNDA MUESTRA DEL CINE AMATEUR.



8

a 16



Ugo Gregoretti durante la preparación del Cineperiódico N° 1.

I. EL CAMINO DE LA CONTRA-INFORMACION

La importante experiencia constituida por la película *Apollon*, una *fabbrica ocupata*, sobre la cual publicamos la traducción de un exhaustivo artículo escrito por un miembro del equipo realizador, no constituye un acierto repentino. Detrás de ella, en efecto, se encuentran años de búsquedas, intentos, discusiones y luchas culturales. Principalmente, la gran batalla de Cesare Zavattini, personaje fundamental del cine italiano a partir de 1935 y figura de inigualable importancia en la búsqueda universal de un cine realista. En un largo proceso que va del descubrimiento de la Italia nacional y popular, a su revelación sistemática, Zavattini ha sido el escritor que ha suministrado las historias y los guiones del primer cine italiano capaz de dirigir la mirada al país (Camerini, Blasetti, Bonnard y finalmente De Sica). Co-autor de las películas de Vittorio De Sica, es considerado unánimemente acreedor de los méritos de obras excepcionales como *Sciusciá*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* y *Umberto D.*, junto con su director. El hecho de que haya acompañado a este último también en sus fracasos y creciente comercialización, no es sino un aspecto de su situación de profesional del cine, que lo ha llevado a trabajar para cantidades de realizaciones puramente comerciales. Pero al lado del oficio propiamente dicho, Zavattini no ha dejado un solo momento de trabajar por una búsqueda cada vez más radical de la realidad. Películas como *Amore in città* (que en 1953 inició su intento de un periodismo polémico dentro del cine y que para algunos constituye la primera experiencia de *cinéma-verité*), *Siamo donne*, *Le italiane e l'amore* e *I misteri di Roma*, son todos ensayos más o menos logrados en este sentido. En estos últimos años, además, Zavattini se ha dedicado a impulsar la realización de un periodismo cinematográfico que partiera de la base popular, de la iniciativa del italiano común, pa-

ra realizar unos noticieros no oficiales en 8, 16 y 35 mm., que revelaran la realidad sistemáticamente falseada y escamoteada por el poder político y económico: los *Cineperiódicos Libres*. "*Apollon*", una *fabbrica occupata* es, en efecto, el *Cineperiódico Libre N° 2*. Pero en él convergen también las búsquedas paralelas de tantos cineastas jóvenes que intentan nuevas vías para escapar a las envolventes trampas del sistema y producir un nuevo cine, independiente, activo, militante. Uno de ellos es Ugo Gregoretti, el director que integra el equipo de realización de esta película. Gregoretti debutó en el cine, precisamente, con un intento de reportaje sobre la juventud italiana, *I nuovi angeli*. También con una insólita película de ciencia-ficción, *Omicron*, trató de penetrar ciertos aspectos "intocables" de la vida nacional, como la situación obrera en la industria. Cediendo al mecanismo comercial de la industria cinematográfica, firmó luego un producto típicamente taquillero, *Le belle famiglie*, en 1965. Esa triste experiencia lo condujo nuevamente a la televisión, cuyo poder de difusión, en su opinión, compensa parcialmente sus límites. Su preocupación fundamental era la de una comunicación popular, en el sentido recíproco que anula el concepto de "autor" cinematográfico. En 1968 sus intentos se dirigían simultáneamente a tratar de lograr un gran programa televisivo sobre los problemas de Tercer Mundo, para el cual había hecho contactos con Solanas en Argentina y con el I.C.A.I.C. en Cuba, y a acercarse a "los que han organizado un nuevo tipo de circuito de 8 mm., que van a las fábricas, a los bloques de viviendas populares, etc., y espero llegar a hacer cine en este sentido". El primero y lógico resultado de tales inquietudes ha sido, precisamente, la coincidencia con la iniciativa de Zavattini: este *Cineperiódico Libre N° 2*.

Nuestra razón para publicar este material en la sección ocho a dieciséis es la de seguir indicando a los cine-amateurs los caminos que cada día más se les van abriendo hacia una relación viva, activa y eficaz con una realidad colectiva. Caminos a través de los cuales su amor al cine y su capacidad técnica

pueden encontrar un desemboque significativo, una participación humanista, una superación de la tímida condición en que los recluye el cine como "hobby", el descubrimiento de un nuevo concepto del "tiempo libre", proyectado hacia el futuro.

II. UN CINEPERIODICO LIBRE

"Una importante alternativa cultural efectuada por un equipo de obreros e intelectuales en Roma: UN CINEPERIODICO LIBRE SOBRE LA LUCHA DEL APOLLON" por Sergio Boldini-Rinasca, 14 de febrero de 1969, N° 7, pp. 22.

Los *Cineperiódicos libres* nacen, no por casualidad, en un momento de crisis evidente de la cultura, o mejor dicho de crisis de las estructuras burguesas de la cultura y de la función alienada que el intelectual es obligado a desarrollar en ella.

Frente a la crisis de los propios institutos culturales, provocada por una parte por el propio desarrollo tecnológico y por la otra por el progreso democrático del país; frente a la crisis de los lenguajes escritos-cultos que testimonian el envejecimiento de la cultura humanística tradicional; y frente al correspondiente crecimiento de actitudes difusas, aunque no todavía de masa, que miran a la realidad con espíritu crítico y tendencialmente científico, el "sistema" intenta en efecto responder, entre otras cosas, jugando la carta de la falsa "documentalidad" de los medios audiovisuales.

Esto es tanto más grave si se considera que un medio como la TV es objetiva y potencialmente democrático, al llegar a más de veinte millones de italianos con un lenguaje de por sí tan comunicante que puede en gran parte superar la barrera misma del analfabetismo y de la incultura de las capas más pobres de la población. Es tanto más necesario, entonces, contrastar el empleo "masificante" que le da el poder constituido como instrumento de integración social. Y análogamente es necesario contrastar el uso evasivo, deseducativo, bonachonamente pornográfico (precisamente en aquellos

films que no enfrentan seriamente los problemas sexuales) o de entretenimiento intelectual por sí mismo, que se le da hoy, en progresión alarmante, al cine, con el propósito preciso de añadir a la pseudo-información televisiva una pseudo-cultura o recreación cinematográfica que llenen del modo más inocuo el tiempo libre de los ciudadanos. Ilusoria y falsa es en este sentido la ilusión de una cierta sociología de las comunicaciones, que considera carente de incidencia social esta operación, en cuanto pareciera que, por su relativa neutralidad, abandonara el ciudadano a la influencia del grupo social a que pertenece, por lo que a sus decisiones políticas se refiere.

La verdad es que sobre el gris suave de aquella falsa neutralidad cultural e informativa, si ésta prevaleciera como en parte lo hace, el sistema tendría toda la posibilidad de pintar, con los fastuosos colores de la publicidad más moderna y maliciosa, sus trastornantes modelos de vida para el consumo. Modelos que a su hombre-masa, obrero o empleado que sea, acorralado por el trabajo a ritmo de explotación cada vez más cerrado, los tiempos pendulares casa-trabajo y viceversa, y su tragicómico bienestar a crédito, no le dejarían tiempo ni modo de darse cuenta que es una rueda, lisa o dentada, del gran mecanismo, privado de cualquier objetivo que no sea dictado por San Benéfico.

Contra esta tendencia, un número creciente de intelectuales siente como posible y necesario ejercer una nueva función, comenzando a trabajar con modestia en una cultura-información, en una cultura de encuesta, tendencialmente de orientación científica, capaz por lo menos de contraponer el hábito del análisis de los hechos a las pseudo-síntesis genéricas de un viejo humanismo literario. También el artista, el escritor, el director de cine, se valdrían entonces de medios de acercamiento a la realidad propios de las ciencias sociales y podrían así trabajar a fondo para demistificar el conocimiento mediato y simplificante, de "sentido común" acomodaticio, de aquellas realidades del país cuyos rasgos más dramáticos y laceraciones más profundas

escapan todavía a tantos Italianos, como se les escapa el crecimiento, a través de la lucha de clases, de un cuerpo de valores en devenir, sobre los cuales la clase obrera y su movimiento construyen las condiciones de su propia urgente hegemonía.

Los **Cineperiódicos libres** nacen por lo tanto de esta escogencia fundamental de una renovada presencia civil de parte del intelectual, como uno de los modos posibles de restablecer un nexo orgánico entre cultura y sociedad reales, entre información y política, entre intelectuales y clase trabajadora. Esto es posible hoy, no sólo por los nuevos modos de empleo de la cámara que revelan toda su potencia como medio de indagación social, sino también por el bajo costo de los equipos de 8 mm., prácticamente asequibles a cualquiera. La escogencia de este medio —hecha al fundar los **Cineperiódicos libres** por Zavattini, quien podría haber escogido indiferentemente el libro o el teatro —es claramente funcional, para un movimiento de democratización cultural, y es política, en cuanto toma en cuenta las clases sociales a las cuales se dirige, siendo un medio más libre que otros de arrastres académicos y gramaticales. Es este conjunto de condiciones actuales, económicas, de lenguaje y de eficacia comunicativa, que permite a la cámara convertirse en un medio potentísimo de autoexpresión desde abajo, de cultura de base que se hace activa y comunicante sin mediaciones o con la "mediación técnica" de intelectuales, de cineastas profesionales, que quieren llegar a ser y sean efectivamente acogidos como orgánicos por los grupos de base que han escogido de acuerdo a una determinada inquietud.

Porque en efecto el primer problema que se plantea para hacer que nazcan centenares de sitios video cinematográficos es el problema de un amplio trabajo de alfabetización cinematográfica,

pero obviamente con modos y objetivos muy distintos de aquellos propios de los cineaficionados tradicionales, aunque no es de excluir que éstos se conviertan y adopten las finalidades y métodos de trabajo de los **Cineperiódicos libres**. Para los cuales no sólo el empleo de la cámara debe ser particular, o sea crítico, de indagación, de oposición política activa, capaz de encontrar su continuidad natural en la batalla por la transformación de la sociedad, sino que sobre todo deben adoptar nuevos modos de organización y de desarrollo del entero ciclo cultural. Estos modos no deben constituir una "cultura alternativa" —ya que la cultura verdadera no debe ser rota sino, al contrario, unificada en todas sus partes válidas, bajo el signo de una clase —sino más bien una **alternativa cultural** que tiene que ver sobre todo con el grado de autonomía que, antes que nada, debe obtenerse respecto al poder burgués: autonomía de la cultura requerida por la relación más o menos crítica que asume hacia la realidad, y que determina luego su escogencia de contenido y de lenguaje. Asimismo, deben ser modos nuevos en su actuación creativa, determinada por la figura individualista o tendencialmente colectiva (aunque sea físicamente individual) del productor de arte y de cultura. Deben ser nuevos en las estructuras portantes, en fin, que hacen operativos aquellos "modelos", aquellos contenidos, aquellos lenguajes, aquel tipo de productor de cultura, canalizando el producto hacia un determinado público y en modo tal que condicionen todo el ciclo en la medida en que impliquen a ese mismo público en una participación creativa capaz de hacerlo desaparecer como público y renacer como autor colectivo, a la par con el intelectual profesional, salvo en su competencia "técnica" específica.

Esto es exactamente lo que se ha logrado hacer en el trabajo

colectivo del **Cineperiódico libre N° 2** de Roma, dedicado a la historia de la lucha y de la ocupación de la fábrica de los poligráficos del Apollon en Roma. Con todos los riesgos y errores que una primera experiencia de este tipo puede implicar, es indiscutible el carácter colectivo, profundo y no formal, que ha tenido esta creación común de un grupo de intelectuales romanos junto con el comité de ocupación de la fábrica, a partir de la larga elaboración del "argumento" y, sucesivamente, en las fases de la concreta reconstrucción cinematográfica, a menudo confiada en sus detalles al recuerdo y a la actuación intuitiva de los actores-obreros, y extendida coralmente a la entera maestranza, que se ha repetido a sí misma en las escenas dramáticas de masa, con una pasión sobre la cual después será interesante reflexionar y discutir. Ciertamente, no le ha faltado importancia a los aportes singulares, digamos especializados, de Giulietto Chiesa y de Valerio Veltroni en los aspectos políticos, de Diego Fiumani y, obviamente, de Ugo Gregoretti en los aspectos cinematográficos, además del suscrito por lo que se refiere a las formas de cultura y de comunicación de la clase obrera. Pero es necesario decir que no sólo la complicada trama de los hechos en que se ha ido tejiendo esta ocupación de la fábrica durante nueve meses, sino su exacta valoración político-sindical y la clarificación desmitizante pero aguda de los componentes humanos positivos y negativos, han venido sobre todo del formidable grupo dirigente obrero de esa pequeña fábrica romana, que en esto como en la lucha se ha revelado capaz de utilizar con gran clarividencia el nuevo instrumento político-cultural que el **Cineperiódico** le ha ofrecido, no menos de cómo ha sabido extender al máximo de sus posibilidades de intervención a los sindicatos, los partidos, las organizaciones y los medios de comunicación más imprevisibles.

También por estas razones de objetiva excepcionalidad es evidente que el **Cineperiódico libre N° 2** Roma no puede y no quiere proponerse como un modelo, sino como uno de los modelos posibles —entre tantos **Cineperiódicos libres** que pudieran "rodarse" aun en las claves más subjetivas, si sólo correspondieran a los intentos críticos y de intervención civil que se han señalado— del cual ha resultado claro sin embargo cómo el intelectual, rechazándose a una cultura envejecida que lo hace vivir en el falso mito de su "unicum" de genialidad o de competencia, reducido después a mercancía marginal del sistema del consumo, puede calar en la clase obrera y dar comienzo a un proceso dialéctico vital, que no sólo niega su personalidad, sino que la recompone en la relación orgánica entre sí misma y la parte más viva y progresiva de la sociedad, restituyéndole su primaria función creativa.

Este es uno de los objetivos primarios de los **Cineperiódicos libres**, o sea al hacer operante su batalla en este sentido, se han dado una estructura precisa, con un Centro Nacional que tiene su sede en Roma, con un boletín mensual que será su órgano de prensa, y sobre todo con una red de conexiones periféricas que imolan, en un "circuito alternativo" ya delineado en su contraposición, al circuito comercial: centenares de Círculos —del ARCI y de otras asociaciones—, de grupos, y de individuos que, pudiendo ahora usar la cámara en primera persona, constituyen ya algo más que una hipótesis para un cine democrático desvinculado del sistema.

APOLLON, UNA FABBRICA OCCUPATA. Italia, 1969. Prod.: Cine Giornale Libero en colab. con Comitato di Occupazione dell'Apollon. Producida, dirigida, escrita, fotografiada, montada y grabada por: Sergio Boldini, Ferruccio Castagnovo, Giulietto Chiesa, Silvio Ferri, Diego Fiumani, Ugo Gregoretti, Gianni Scorzelli, Mario Salvatore, Giuliana Serano, Renato Tafuri, Valerio Veltroni. Narr.: Gian Maria Volonté. Mús.: Mario Schiano, Marcello Melis, Mario Cristop-

SUSCRIBASE A LAS REVISTAS NACIONALES:

Girando:

—15 bolívares, ó 3 dólares, a **CAMBIO** (mensual) - Apartado del Este 10517. Caracas.

—16 bolívares, ó 6 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 PRAIXIS** (trimestral) - Apartado de Correos 9342 (Candelaria). 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.

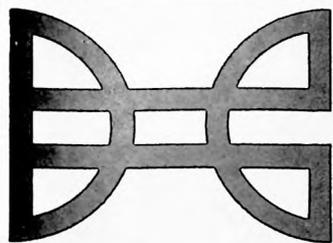
—**ORIENTE**. Universidad de Oriente. Dir. de Cultura. Ota. Tobía, Calle Junín. Cumaná. Estado Sucre.

—**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.



**La DIRECCION
DE CULTURA
DE LA
UNIVERSIDAD
DEL ZULIA**

**anuncia
las actividades del**

**NUCLEO
UNIVERSITARIO
DE LA CULTURA:**

**SALA DE EXPOSICIONES
ESCUELA DE GRABADOS
TALLER DE SERIGRAFIA
CINECLUB EXPERIMENTAL
UNIDAD FILMICA
EXPERIMENTAL
SALA DE CONFERENCIAS
TALLER DE TITERES**



MONTE AVILA EDITORES

Libros de Venezuela para América Latina

ofrece

**UN PANORAMA EXTENSO Y DETALLADO DE
NUESTRO MUNDO**

Colección Perspectiva Actual

Para conmemorar los 200 años de la **Enciclopedia Británica**, un grupo de especialistas procedió a una verificación del presente, no en contraste con el pasado, sino en previsión del futuro inmediato. De ahí la serie de estudios que, solicitados por la **Enciclopedia Británica**, se han publicado en inglés y cuyos derechos de traducción en español pertenecen a **Monte Avila Editores**. La colección consta de 12 volúmenes que abarcan la totalidad de los aspectos de actividad humana que integran nuestro mundo, desde la ciencia hasta el arte.

Eric Roll	El mundo después de Keynes	294 pág.
Robert M. Hutchins	Aprendizaje y sociedad	152 pág.
Raymond Aron	Progreso y desilusión	368 pág.
John Cogley	La religión en una época secular	260 pág.
R. J. Forbes	La conquista de la naturaleza	154 pág.
Harvey Wheeler	La democracia en una era revolucionaria	332 pág.
Max Black	El laberinto del lenguaje	280 pág.
Mar Kac y Stanislaw M. Ulam	Matemáticas y lógica	256 pág.
René Dubos	Hombre, medicina y ambiente	196 pág.
Lon L. Fuller	Anatomía del derecho	210 pág.
Roy McMullen	Arte, prosperidad y alienación	444 pág.
Ritchie Calder	El hombre y el cosmos	334 pág.

EN TODAS LAS LIBRERIAS

MONTE AVILA EDITORES, C. A.
Centro Comercial "Cediaz". Av. Casanova
Tfno. Departamento de Ventas: 71 11 60
Apartado Postal 51275. Sabana Grande
CARACAS

CRITICA



BUSCO MI DESTINO

Dos motorizados de largas melenas, trajes llamativos, flecos al viento, uno de ellos ataviado virulentamente con una interpretación "pop" del Capitán América, corren hacia Nueva Orleans, después de haber reunido los fondos necesarios para el viaje y su objetivo, el carnaval, en una operación de compra-venta de cocaína en la frontera mexicana. Las motocicletas son dos agresivos vehículos, "customized", encarnación centelleante del universo privado, marginal, que se opone a la prepotente normalidad americana. Su único contacto con el país son las ruedas castigadas por el pavimento; el viento y el paisaje son la bienvenida a la libertad y en el tanque de una motocicleta ataviada con los colores de la **star spangled banner** reposan —bien protegidos en plástico— los fondos económicos de la empresa.

El viaje es una evidente demostración del rechazo global que el grueso de la población norteamericana opone a la libertad, una libertad por cierto que no deja de manifestarse a su vez como una forma de cosificación. Los viajeros encuentran una comunidad Acuario, flirtean y se divierten con algunos de sus componentes femeninos, después de haber sido violentamente expulsados de los "motels" donde pretenden albergarse; su único encuentro aceptable con la normalidad se efectúa en una granja donde son recibidos por una pareja compuesta de un americano y una mexicana. Por un momento el agobio se hace benevolente respiro, subrayado por una escena de paralelismo en que el herraje de un caballo se refleja en el cambio de una de las ruedas de la vistosa calabardura mecánica. Flota en esa escena ingenua una alusión a la vuelta posible al espíritu del vaquero, solitario que conversa con el paisaje y que conserva la capacidad de acoger amigablemente a sus semejantes. Pero hay allí también contraposición de dos mundos: la vuelta inútil, imposible, del hombre "urbanizado" a una condición de "buen salvaje". La ambigüedad de la interpretación va a proseguirse, del resto, en todo el film; porque la declarada intención de Peter Fonda de realizar una película

"en términos alegóricos" se contraponen con el también declarado deseo de realizar "cinéma-verité". En efecto, el film oscila entre escenas gratuitas y pobres y maravillosos trozos de constatación de la realidad norteamericana. Todo con una ingenuidad imperturbable que permite, por su carácter lineal, una segunda lectura crítica de la obra.

El no-conformismo de los protagonistas los lleva a una contemolación de lo real que es panorámica y nunca particularizada; su visión es el mundo fugitivo donde el bucólico paisaje es enumerado y señalado constantemente por ambos motociclistas mediante gestos directos, pero sin detenerse nunca. Y cuando abandonan lo rural, lo hacen para llegar a Nueva Orleans, al carnaval, lamentable caricatura de las relaciones humanas, triste constatación de la imposibilidad de comunicación que a través del disfraz institucionalizado, a través de la ridícula alegría organizada, se contraponen a la desorbitada ansia del encuentro humano que debería ser lo propio de los protagonistas. Decimos "debería ser" porque en una interpretación crítica, la futilidad de su búsqueda, lo limitada y cerrada que es su "rebelión" nos permite evaluar, detrás del hermetismo de Wyatt y el asombro optimista de Billy, una absoluta inconsistencia y una perplejidad inconfesada. Frente a esa actitud "rebelde" comparece un testigo, George Hanson (Jack Nicholson), abogado, luchador por los derechos civiles, borracho consuetudinario, conocedor de los mecanismos esenciales para ser marginal y sin embargo permanecer sin ser molestado en la comunidad de los "normales"; el soborno practicado con alegre desenfado, el cinismo frente a una organización social a la cual desprecia, pero que respeta lo suficiente como para no destruir definitivamente sus vínculos familiares ni menos aún su prestigio social, le permiten sin embargo asumir actitudes positivas; de manera que se trata en el fondo de un rebelde lúcido, de un miembro de una generación perdida que ya desaparece. Y precisamente es este personaje el que pone de una cierta manera en crisis a la pareja de hippies motorizados, al intentar iniciar al análisis al aparentemen-

te más inseguro de ellos; la interacción de Wyatt será contundente: un cigarrillo de marihuana es la respuesta que va a convertir al penetrante borracho en confundido e inseguro personaje, perdidos la tierra y el universo de siempre, de su viejo inconformismo realista y cínico. Ahora bien, en esta confrontación, donde es perfectamente dable escoger partido, y no necesariamente el que señala más aparentemente la película, el lúcido borracho nos parece plantear —aún en su fracasado intento de marginalización, por individual, aunque no por inefectiva— una mayor realidad de su visión mundana, una implícita crítica al exotismo individualista como única reacción frente a lo normal; una crítica al ensimismarse por la droga en un universo portátil, intransferible, incomunicable, como es la experiencia sicodélica. El borracho es un ser social en medio de su delirio; el drogado permanece al margen de todo, salvo de su propio delirio. Entre esas dos maneras de "alienarse" de "extrañarse" del mundo hay una diferencia cualitativa y no cuantitativa. La introducción del personaje Hanson obliga a los autores del film a traicionarse. Efectivamente, una vez asesinado el borracho por los vecinos de un pueblo que los han atacado a palos en medio de su sueño al descampado, Wyatt y Billy irán como quien cumple un voto, al tradicional burdel de Nueva Orleans donde el simpático beodo acostumbraba aterrizar en la etapa final de sus orgías. Y allí la nueva generación perdida encuentra con desasosiego que no puede asumir la relación sexual codificada como respuesta al mundo; deberán abandonar el burdel y acompañados de dos prostitutas realizar un "viaje ácido" en medio de un cementerio. El lirismo de la escena, con introducción de toda una serie de efectos visuales, pretende convencernos de que la respuesta de los protagonistas es más auténtica, más revolucionaria, pero de hecho se revela como sobremente ensimismada, como la cruda incapacidad de comunicarse siquiera al nivel sexual. Superar el alcoholismo y la prostitución —vicios "burgueses"— para introducirse en la noche interminable y absolutamente privada del L.S.D. no se revela, y mucho

menos en el film pese a todos sus gratuitos "efectos", como un hecho positivo. El mundo sicodélico, lunar, sucedáneo, de los hippies, nos presenta una salida furtiva de la realidad, una escotilla de escape de una civilización que ellos adivinan destinada a la catástrofe y que, en esa visión apocalíptica, no permite intervención humana a nivel colectivo, sino sólo "salvación" a nivel individual. Nada de revolución; sólo involución.

Pero es evidente en el film la determinación del mundo "civilizado", del "establishment", de no permitir, de no aceptar la incursión de esos marginales, verdaderos abominables que concurren a todas partes sin intención fija, sin trabajo remunerado, sin horario, sin iglesia, sin televisor auestas, sin saber ni siquiera lo que realmente desean. Y es allí donde la película adquiere fuerza, a través de todas estas confrontaciones entre los protagonistas y el insurgente espíritu fascista de la sociedad americana. Dos escenas marcan con una innegable maestría tal confrontación: son aquellas donde los tres amigos (el abogado borracho y los dos motociclistas) entran a una cafetería y varias muchachas se interesan en ellos, mientras elementos "adultos", entre ellos un "sheriff", se dedican a insultarlos y a provocarlos, esperando la oportunidad de ponerlos fuera de circulación; y luego, la muy buena escena final de la muerte de los dos motociclistas en la carretera, a causa de la premeditación y alevosía de dos defensores del lema "Bueno o malo, es MI país".

Estamos, pues, ante el caso de dos marginales, inaceptados, dos proscritos. Contrariamente al gangster, personaje NO MARGINAL, por organizado, por consciente, por patriota, por EJECUTIVO, por hábil, por triunfador, el hippie, motorizado o no, es un MARGINADO. El se ha marginado, pero su desdén silencioso lo paga muy caro por el marginamiento positivo, la repulsa inmediata de la masa. Y resulta curioso que el film no sea marginal cuando defiende y exalta una "aberración" del ciudadano americano. Los grandes ejecutivos de Hollywood no han temido ganar plata con esta película agreste y aparentemente revolucionaria. No han temido hacer la

apología de la droga y de la marihuana. Es más, la marihuana sobre todo viene apareciendo cada vez con mayor intensidad y detalle en los films americanos, aún los de producción más comercial. La censura ni se llega a plantear la posibilidad de cortar planos tan succulentos, mucho menos el exhibidor que, en cambio, prefiere eliminarle un cuarto de hora o más de película a Erase una vez el Oeste para meter más propaganda. Todo eso por qué? Señores, sin pretender moralizar, hay que denunciar al menos una coincidencia objetiva entre el interés económico de la industria cinematográfica, la abulia de la censura — tan rara y tan deseable para TODO el cine— y los intereses políticos de un país cuyas autoridades, cuyo sistema vería con tan buenos ojos una disolución total de la revolución en delgadas columnas de humo que surgirían dulcemente de cada hogar americano, donde, en medio de la sala, al lado del fuego, grupos somnolientos de adolescentes recibirían de sus alborozados padres paquetes de cigarrillos, ya preparados, de la providencial "mafafa".

Oswaldo Capriles

EASY RIDER. Estados Unidos, 1969. Dir.: Dennis Hopper. Prod.: Peter Fonda; Bert Schneider (ejec.); WILLIAM Hayward (asoc.); Paul Lewis (ger.); para Pando Company/Raybert Productions. As. Dir.: Paul Lewis. Guión: Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern. Fot.: Laszlo Kovaks. Technicolor. Mont.: Donn Cambren. Dir. art.: Jerry Kay. Ef. esp.: Steve Karkus. Mús.: Gerry Goffin, Carole King, Jaime Robbie Robertson, Antonia Duren, Elliot Ingber, Larry Wagner, Jimi Hendrix, Jack Keller, David Axelrod, Mike Bloomfield, Bob Dylan, Roger McGuinn. Interpretada por Steppenwolf, The Byrds, The Band, The Holy Modal Rounders, Fraternity of Man, The Jimi Hendrix Experience, Little Eva, The Electric Prunes, The Electric Flag, Roger McGuinn. Son.: Ryder Sound Service. Int.: Peter Fonda, Dennis Hopper, Antonio Mendoza, Phil Spector, Mac Mashourian, Warren Finney, Tita Colorado, Luke Askew, Luana Anders, Sabrina Sharp, Sandy Wyeth, Robert Walker, Robert Ball, Carman Phillips, Ellie Walker, Michael Pataki, Jack Nicholson, George Fowler, Jr., Keith Green, Hayward Robillard, Arnold Hess Jr., Buddy Causey Jr., Duffy LaFont, Blase Ramagos, Edda Ann Hebert, Rose LeBlanc, Mary Kaye Hebert, Cynthia Grezaffi, Colette Purpura, Toni Basil, Karen Marmer, Cathi Cozzi, Thea Salerno, Ann Mc Laln, Beatriz Montell, Marcia Bowman, David C. Billodeau, Johnny David. Dist.: Columbia.

HELLO DOLLY

En razón del éxito comercial que generalmente alcanzan los

espectáculos musicales característicos de Broadway, el cine americano aceptó sin reservas y convirtió al play musical en uno de sus géneros más codiciados y rentables. Muchas de las comedias musicales han pasado, en virtud de este mecanismo comercial, directamente al cine. Desde aquella *Melodía de Broadway*, 1929, primera revista cinematográfica producida en Hollywood, el cine permitió la entrada de millares de escritores y compositores formados en el Tinpan alley o colosal industria de las canciones; dio amplias facilidades a coreógrafos y bailarines; enriqueció los fastuosos decorados teatrales y dio rienda suelta a una desbordada fastuosidad y opulencia de la que pueden dar testimonio *The King of Jazz*, 1930, o *Happy Days* de la misma fecha y mucho más recientemente: *Oklahoma*, *Carousel*, *South Pacific*, *Danzando bajo la lluvia*, etc. En otras ocasiones, músicos y libretistas concibieron sus obras directamente para el cine, aunque respetando todas las convenciones teatrales propias del play.

De allí que el éxito comercial que suele acompañar a las comedias musicales en su paso por Hollywood no significa en modo alguno disposición hacia un tratamiento específicamente cinematográfico. El cine se ha limitado a filmar o reproducir pasivamente la pieza teatral como si el mismo fuese un simple y emocionado espectador. Este excesivo respeto o fidelidad a convenciones rigurosamente teatrales hace que los films musicales adolezcan de una suerte de parálisis, de torpeza. La interpolación de canciones (en número siempre creciente) dentro de los diálogos, aceptada como norma en Broadway, produce en el cine efectos desconcertantes. Lo que importa, a la larga, es la mayor o menor capacidad de extravagancias, ropajes, brillo y esplendor que posea la obra.

En este sentido, *Hello Dolly* se revela como una obra particularmente fascinante. Las coreografías de Michael Kidd, el gran conocimiento de las comedias musicales que hicieron furor en el Hollywood de los años cuarenta que posee Gene Kelly, otra protagonista de numerosos musicales; la gracia de la cantante Barbra Streisand y del ca-

mediante Walter Matthau, hacen de *Hello Dolly* un film suntuoso, espectacular, rico en multitudes danzantes y rimbombantes decorados. Los viejos mitos del cine americano de los años 40 vuelven a replantearse en esta grata comedia musical: cómo consensuar y atrapar a un millonario; cómo disfrutar solucionando problemas a otras gentes; cómo gozar plenamente la vida en el baile y la evasión.

Pero también vuelve a plantear *Hello Dolly* los esquemas tradicionales en este género de films y los ridículos traslados de las convenciones teatrales al cine, ¿haya sido o no esta *Hello Dolly* éxito de Broadway.

En todo caso, es posible que sea *Hello Dolly* la última película que veamos del género, así, tan extravagante y suntuosa. La crisis económica que cruza por los estudios de Hollywood parece estar obligando a los productores a desistir de este tipo de cine costoso y espectacular, encantador y frívolo, para dedicarse por el contrario a la realización de films de menores costos y con temas de mayor vigencia e interés argumental. Sobre todo, después de considerar los estruendosos fracasos de *Funny Girl* o *The Star*.

Por ello cobra especial significación que se le haya otorgado a Gene Kelly la realización de *Hello Dolly* y se le permitiera, como en una especie de recapitulación de todos los musicales ya producidos, componer esta nostálgica antología de cuadros coreográficos y fabulosos decorados. Casi un adiós a un género que durante décadas constituyó uno de los más anhelados entretenimientos del espectador cinematográfico.

Rodolfo Izaguirre

HELLO, DOLLY! Estados Unidos, 1969. Dir.: Gene Kelly. Prod.: Ernest Lehman; Roger Edens (asoc.); para 20th Century Fox. Guión: Ernest Lehman, de la pieza teatral de Michael Stewart, bas. en "The Matchmaker" de Thornton Wilder. Mús. y letra: Jerry Herman. Coreo gr.: Michael Kidd. (Todd-ao, Col. Deluxe). Int.: Barbra Streisand, Walter Matthau, Michael Crawford, Louis Armstrong. Dist.: Fox.

LOS PRINCIPIANTES

Este film nos confirma las dudas que sobre la calidad de su trabajo nos dejara Larry Peerce con ocasión de *El incidente*. Se

trata de la adaptación bastante fiel de una novela de Philip Roth sobre los conflictos planteados en una relación amorosa entre judíos de diferente clase social, con todas las connotaciones críticas a nue lleva el tema y que trazan un retrato particularmente ácido sobre el modo de vida y el materialismo de los judíos americanos. No habiendo leído el libro de Roth, me baso en las noticias que he tenido del mismo para pensar que la película de Peerce acoge con gran fidelidad lo más enigmático de una obra que parece ser en sí ya super-ficial.

El film se abre con el momento en que dos jóvenes judíos se conocen. El es recepcionista de la Biblioteca Pública de Nueva York, vive en el Bronx en una casa típica de clase media perteneciente a una pareja de tíos rollizos, curiosos y extrovertidos, y carece de interés por todo lo que no sean las muchachas. Ella es la hija de un par de judíos acomodados, que reside en un Country Club, estudia en Harvard y juega al tennis, manteniendo por lo demás, la típica actitud de una muchacha de la high life americana. La relación entre ambos empieza juguetonamente hasta consolidarse y convertirse entonces en el pretexto fundamental de una detallada crítica de costumbres. Los choques entre los protagonistas empiezan a propósito de la operación plástica que la muchacha se ha hecho realizar a fin de suormir el característico rasgo judío de la nariz aguileña. Este será el símbolo de un deterioro posterior en sus relaciones que se manifestará en la negativa del joven a incorporarse en el universo aristocrático, materializado y exclusivista en que ella desenvuelve su vida. Y es allí donde surge con mayor claridad el carácter muy ambiguo del film: el paralelo entre el ambiente familiar del Bronx, con sus voraces comensales y los aún más voraces comensales que son los parientes de la chica "high life" nos permiten establecer una identidad de fondo, de carácter crítico sobre la voracidad económica y social que incita a los judíos al ascenso en la "sociedad influyente" americana. La familia Patimkin desea desesperadamente que su hija realice, a través de una buena boda, la consolidación

Busco mi destino, de Dennis Hopper.





Los principiantes, de Larry Peerce



Serafino, de Pietro Germi.

de su triunfante posición; el conformismo maniaco y formalista los impulsa a una práctica desafortunada del deporte que imponen como costumbre a sus hijos. El hermano de Brenda (la protagonista) es un "foot-ball player" consumado y lo necesariamente imbécil como para ser un pequeño héroe de College, admirador entusiasta de Kostelanetz y Mantovani. Todos esos elementos de la familia Patimkin, incluyendo una hija menor horriblemente mimada, sirven para una crítica incisiva del mal gusto y de lo que parece insinuarse como una falta de identidad cultural, como un arrivismo manifestado en la asunción de lo más ramplón de la sociedad norteamericana. Los tíos de Neil, en cambio, aparecen mucho menos descritos, mucho menos señalados, aunque ciertos rasgos nos permiten inferir que en ellos se dan muchos de los caracteres, menos desarrollados, ya observados en los Patimkin. Si insisto en la ambigüedad, es porque la confrontación de los dos ambientes no trae ninguna conclusión al espectador y ni siquiera con el personaje "rebelle" que es Neil, las cosas se aclaran, ya que el mozo representa fundamentalmente un "no", una negativa a incorporarse a la familia de la muchacha, a sus valores y a su modo de vida; pero esta rebeldía negativa frente al matrimonio, frente a lo económico, no está fundamentada en ninguna creencia o ideología, no está por otra parte explicitada, nada nos permite descubrir el trasfondo de su actitud, como no sea un ansia de libertad juvenil que podría ser explicación inmediata, o una sensación de inferioridad, de complejo personal, que sería explicación mediata pero igualmente fútil.

El particularismo crítico de la película lleva a una conclusión: se trata de señalar cómo el judío norteamericano de hoy, perdiendo su propia identidad, se ha confundido en la enorme masa de propietarios ansiosos e individualistas que constituyen el siempre renovado nuevo riquismo de los norteamericanos "en ascenso", con su culto al deporte, al ejecutivo, a la buena presencia ("be handsome"), a los Country Clubs, y las borracheras del viernes en la noche. Efectivamente, hay como un temor

de que al judío americano le pase lo que le pasó al alemán, esa identificación —a la postre suicida— que llegó a hacer del hebreo germánico más típico y más alemán que los mismos alemanes hasta constituirse en un "peligro" para el teutón de clase media que se sentía aventajado, sustituido, alimentando así el viejo complejo cristiano del antisemitismo. Sólo que tal peligro está señalado como estrictamente "cultural", pues se sabe que en el caso de Norteamérica, los judíos ya han "calado" y el problema son los negros, como lo insinúa compasiva y bobaliconamente la película. El conflicto hebreo ahora, si nos atenemos al film, es un olvido de la solidaridad entre judíos, de dos clases de judíos, los conformistas y los no conformistas. De estos últimos, que sirven sólo de contrapunto crítico a una "pérdida de identidad" de los primeros, se insinúa que tarde o temprano entran en el orden ("yo fui como tú" —le dice el señor Patimkin al joven Neil). La lucha entre Neil y la familia de su novia, realizada a través de la propia Brenda, poniendo a ésta en contradicción con las firmes creencias de sus padres y amigos, no lleva a ninguna parte, es nihilista, y viene a resolverse en una tonta disputa sobre el hecho de que la muchacha ha revelado inconscientemente a sus padres las "pecaminosas" relaciones que sostiene con él. El humor ácido y acertado de ciertos momentos de observación costumbrista no va más allá de un particular tipo de juicios, allí se queda encerrado, ni siquiera pretende extenderse a toda la sociedad americana, a su carácter materializado y moralizante al mismo tiempo, a su cada día más ominosa dependencia del consumo, a la deshumanización progresiva del hombre, que sí se percibe en otros recientes films americanos como "Easy Rider" por ejemplo.

Lo peor de esta obra de Peerce es el fatigante muestrario "ielouchiano" de los amorosos paseos de los protagonistas; al igual que Nichols en *El Graduado*, los itinerarios a pie o en automóvil de los pichoncitos son refrendados por el teleobjetivo que muestra las hojas tiernas de los árboles, los cabellos rebeldes sobre los rostros, gestos pretendidamente furtivos, etc.; agréguese a ello el

anecdotario de las boberías y "gracias" de los novios para tener una idea de la idiota frivolidad de la mayor parte del film. De *El Graduado* salen hasta el gusto por las piscinas y los parques, el ambiente universitario y aún ciertas características rebeldes del personaje, como son los "desplantes" y los pequeños chascos, amén de otras menudencias que, por falta de espacio, no vale la pena reseñar. Y lo mejor del film es la escena del matrimonio del hermano de Brenda que, gracias a una prolonación desusada y a la aparición de personajes bosquejados con habilidad, logra una sensación de hastío rebelde muy bien asignada al personaje de Neil. Allí se logra una sensación de verdad a través de una particular sinceridad que por momentos adquiere, junto con otras escenas de la película (como la primera presentación de la familia de Brenda), un cierto carácter de autonomía respecto a la furtiva y ambigua tesis que se insinúa en el resto de la obra.

Oswaldo Capriles

GOODBYE, COLUMBUS. Estados Unidos, 1969. Dir.: Larry Peerce. Prod.: Stanley R. Jaffe; Tony La Marca (asoc.); para Willow Tree Productions/Paramount. As. Dir.: Steve Barnett. Guión: Arnold Schulman, del relato de Philip Roth. Fot.: Gerald Hirschfeld. Technicolor. Mont.: Ralph Rosenblum. Dir. art.: Manny Gerard. Mús.: Charles Fox. Canciones: The Association. Son.: Jack C. Jacobson, Charles Grenzbach. Int.: Richard Benjamin, All Mac Graw, Jack Klugman, Nan Martin, Michael Meyers, Lori Shelte, Royce Wallace, Sylvie Strauss, Kay Cummings, Michael Nurie, Betty Greyson, Monroe Arnold Elaine Swain, Richard Wexler, Rubin Schaefer, Jackie Smith, Bill Derlinger, Marl Gorman, Gail Omerle, Anthony McGowan, Chris Schenkel, Jan Peerce, Max Peerce, Ray Baumel, Delos Smith, David Benedict. Dist.: Paramount.

SERAFINO

Pío Baldelli, el combativo crítico y teórico italiano, incluye en su libro "El Público y la Crítica Cinematográfica" (Ediciones ICAIC, La Habana 1967), la intervención de Umberto Barbaro durante el debate que se desarrolló en 1958 en los círculos intelectuales de su país en torno a *El hombre de paja*, una película de Pietro Germi que tuvo la virtud de suscitar una esclarecedora polémica sobre la responsabilidad de la crítica de izquierda y el peligro de que, en brazos de un marxismo tradicional, se llegara a la aceptación de films

equivocos, de un fácil populismo paternalista.

Decía Barbaro en esa ocasión: "A mí, esos obreros de Germi que se comportan sin inteligencia y sin voluntad, sin conciencia de clase y sin solidaridad humana, metódicos y habitudinarios como pequeños burgueses; cuya sociedad se agota en partidas de caza del domingo o ante las mesas de las fondas; que no tienen vivacidad ni impulsos, siempre de mal humor o inapetentes, hasta en las cosas del amor; que a veces son rompuelgas y otras enredan a alguna buena muchacha empujándola al suicidio, y después lloran lágrimas de cocodrilo junto a su esposa, y dentro de las iglesias y las sacristías: estos obreros de celuloide, que si fueran de carne y hueso votarían por los socialdemocráticos y aprobarían sus alianzas con la extrema derecha, no solamente me parecen caricaturas calumniosas sino que me irritan terriblemente los nervios".

Acertaba el crítico del semanario "Vie Nuove" de Roma, al apuntar esa constante en la filmografía de Pietro Germi, el mismo de *El ferroviario*, de *Un maldito embrollo*, que se hizo popular entre nosotros con su *Divorcio a la italiana*, y cuya última película, *Serafino*, pasó sin pena ni gloria por las pantallas caraqueñas pese al señuelo de un premio que la película obtuviera en el Festival de Moscú en julio de 1969. Baldelli, por su parte, reconocía a Germi sus intentos por fijar una vía auténticamente popular, de comunicación con el gran público italiano, pero, al mismo tiempo, criticaba la inclinación del veterano director a los finales felices, conmovedores y "acomodatícios".

Lo cierto es que Germi, después de participar en forma muy interesante y personal en el movimiento neo-realista, realizó un conjunto de películas en la década del 50, cuyo escenario eran las zonas urbanas de una Península todavía enferma tras la guerra, y dentro de ellas, eran los obreros —esos obreros que tanto irritaban a Barbaro— los protagonistas de historias propensas al melodrama y debilitadas todavía más por la insistencia de Germi en actuar él mismo, sin que reuniera las condiciones más adecuadas para ello.

La trilogía satírica que vino

más tarde le valió a Germi un mayor prestigio. **Divorcio a la italiana, Seducida y abandonada y Señoras y señores**, eran films elaborados en tono de sátira alrededor de los conflictos de honor y reputación que enferman el pequeño país mediterráneo. Sobre todo en el primero de ellos, y gracias a la actuación de un reparto más calificado, Germi delineaba con travesía ironía el panorama de un reducido universo a espaldas de la historia, emotivo, explosivo, de reacciones primarias al parecer insuperables.

En **Serafino**, el centro de la atención del cineasta italiano se dirigió a una aldea montañesa de Abruzzos, en Italia central, para intentar una película que pretendía ser un canto a la alegría de vivir y a la placida existencia de la gente campesina. Serafino —el cantante Adriano Celentano— es un joven pastor que ve discurrir su vida en una sucesión infinita de ayuntamientos con las campesinas del lugar; incapaz de sobrellevar las privaciones del servicio militar, es regresado a su gente, y por esas casualidades del destino se ve en posesión de una fortuna que despilfarrará inmediatamente durante unas fiestas en las que participa el pueblo entero. A las puertas de un forzado matrimonio, Serafino se rebela y se casa con una exuberante prostituta —la única de la comarca— y prosigue su vida salvaje y preocupada. Tal la anécdota de una película falsa, elaborada sobre moldes convencionales que caracterizaron al cine de una determinada época, de marcado paternalismo y con una azucarada visión de la vida campesina, y que porporcionó, sin embargo, obras de innegable importancia.

Germi no ha podido extraer de ese pueblo de los Abruzzos nada original. Se insiste en los eternos personajes arquetipos: la mujerona, un equipo de pastores al parecer en permanente ocio, congregados junto al vino y el acordeón; los mocosos que bailan sorprendidos ante el flamante automóvil. Un guión ayuno de algo que declin, pronto se reduce a las correrías amorosas del protagonista que, por lo demás, carecen del más mínimo interés. La secuencia del centro militar es de una pobreza inaudita, con humoradas archiconocidas en boca de un Celentano, mal payaso,

bufón fatigante e inaguantable. Y cuando la riqueza llega al héroe se suceden una serie de situaciones de un folklorismo adocenado que concluyen con un juicio que sólo sabemos es gracioso por las risas de las comarcas que componen el telón de fondo al desabrido Serafino.

Serafino es una película restringida al público italiano. Así lo prueban la inclusión de un cantante muy popular como Celentano, y ese lenguaje procaz, vulgar que seguramente despertará la risa entre los compatriotas de Pietro Germi. Tantos desaciertos hacen todavía más inexplicable el galardón que el Festival de Moscú concedió a **Serafino**. El Jurado dentro del cual figuraban Serguei Guéramisov, como Presidente, Yves Ciampi y el brasileño Glauber Rocha, premió una película que, al decir de un cronista soviético, "lograba restituir algunos rasgos del carácter popular nacional con su fe en la vida, el sentido común y el triunfo sobre la codicia, la infamia y la existencia pequeñoburguesa".

Con su reconocimiento al film de Germi y sobre todo con el Premio de la Paz otorgado al **Bolivar** de Blasetti, el Festival de Moscú puso de manifiesto, más que en años anteriores, su definitiva decadencia.

Alberto Valero

SERAFINO. Italia/Francia, 1968. Dir.: Pietro Germi. Prod.: Angelo Rizzoli para R. P. A. Rizzoli Film/Francoriz Prod. Guion: Tullio Pinelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Alfredo Giannetti, Pietro Germi. Fot.: Ajace Parolini. Technicolor. Mús.: Carlo Rustichelli. Escen.: Carlo Egidi. Mont.: Sergio Montanari. Int.: Adriano Celentano, Ottavia Picoli, Sara Urzi, Luciana Turina, Benjamin Lev, Francesca Romana Coluzzi, Ermelinda De Felice, Nerina Montagnani, Oreste Palotta, Gino Santoro, Piero Gerilini, Nestor Garay, Mara Oscurio, Lidia Mancani, Gianni Pulone, Nazareno Natale, Glosué Ippolito, Clara Colosimo, Vittorio Fanfani, Orlando D'Ubaldo, Nazareno D'Aquilio, Gustavo D'Arpe, Goffredo Canzano, Amedeo Trilli. Dist.: Columbia. Inl. Dur.: 76 min.

CANDY

Candy es el personaje central de una simpática fábula pornográfica original de Terry Southern y Mason Hoffenberg; especie de **Lolita** "hippie style", convertida en catalizador de todo un universo de personajes repletos de angustias sexuales, a través de su incontinente atracción

física. El sexo aparece contemplado así como una liberación burlesca, "pop", de la seleccionada y ejemplarizante sucesión de ejemplos o prototipos, detrás de los cuales se encuentran los grandes clichés de nuestro tiempo. El film es, con muchísimo menos acierto sistemático y con esporádica precisión cómica, una sucesión de "sketches", donde Candy va arreglando sucesivamente las cuentas a toda la larga serie de sus ansiosos admiradores. No hay desde luego una progresión de la historia, sino más bien un encadenamiento de anécdotas, de las cuales las que forman la primera parte de la película resultan más acertadas, quizás por llegarse luego a la eterna repetición del mecanismo satírico que sirve de sustentación a la obra y que consiste en una a veces sutil contraposición entre el papel de ángel sexual que Candy parece estar obligada a desempeñar con una tranquilidad y un desapego asombrosos, y la atmósfera de absurdo ridículo que se instaura alrededor de cada uno de sus partenaires en el momento del coito. Efectivamente, el poderoso atractivo de Ewa Aulin, zarandeada en toda clase de posiciones, enfocada en angulaciones obsesivas, flotando sus rubicundas redondeces en mares de alcohol o reposando sobre camillas, mesas de billar o paracaídas militares, somete al espectador a una inevitable sensación de suspenso sexual que es destruida de inmediato por un incandescente alejamiento producido por la irrupción o el desarrollo del ridículo. En algunas ocasiones ello va precedido de una verdadera presentación satírica del personaje en cuestión, como en el caso del poeta **Mc Phisto** (Richard Burton), o de su contexto, como en el caso del gran cirujano **Dr. Krankit** (James Coburn). Pero en general la repetición del mismo esquema en casi todas las secuencias, que culminan con un acto sexual apresurado o clandestino, o con interrupciones de todo género, verdaderas calamidades características del cliché ejemplificado en cada personaje, termina por producir un buen fastidio en cualquier espectador.

Christian Marquand, veterano actor francés (**La bella y la bestia** de Cocteau, **Una vida de Astroc**, etc.), hace con **Candy** su

segunda o tercera incursión, bastante desafortunada, en los predios de la dirección cinematográfica. Pese a que la veteranía y versatilidad de actores como Burton, que acepta llegar a parodiarse a sí mismo, o como Coburn —muy bueno en su papel de **Dr. Krankit**— o la menos afortunada interpretación de Brando, coadyuvan al éxito de ciertas secuencias, la dirección del film falla constantemente por su falta de capacidad en presentar de manera neta y originalmente expresiva escenas que requerían esencialmente una verdadera "recreación" de la historia. Pensamos lo que habría podido ser este film en manos de un Lester o quizás un Fellini y caemos entonces en cuenta de lo enormemente desacertado de una dirección sin personalidad, tonta y anticuadamente efectista, sólo capaz de salvar ciertas escenas a fuerza de aproximarse débilmente a la vieja manera de un Allégret o al tremendismo de un Autant-Lara, salpicando el intento con extemporáneas tomas de través o "cámara en mano" y despojando así a un magnífico tema de todo su penetrante y trascendente vigor burlesco.

Oswaldo Capriles

CANDY. Estados Unidos/Italia/Francia, 1968. Dir.: Christian Marquand. Prod.: Robert Hagglag, Selig J. Seligman, Peter Zoref [ejec.]; Vico Pavoni [superv.]; Mario Mariani, Grey Fredrickson [ger.]; para Selmur Pictures/Dear Film/Corona. As. Dir.: Francesco Cinleri, Luciano Scarpanti. Guion: Buck Henry de la nov. de Terry Southern, Mason Hoffenberg. Fot.: Giuseppe Rotunno. Technicolor. Superv. mont.: Frank Santillo, Mont.: Giancarlo Capelli. Dir. art.: Dean Tavoularis. Dec.: Robert Nelson. Ef. esp.: Augie Lohman. Ef. esp. visuales: Harold Wellman. Abertura y cierre de secuencias: Douglas Trumbull. Mús.: Dave Grusin. Canciones: The Byrds, Steppenwolf. Trajes: Enrico Sabbatini, Mia Fonesgrives, Vicky Tiel. Coreogr.: Don Lurio. Son.: Basil Fenton Smith. Grab.: Mario Celentano. Int.: Ewa Aulin, Marlon Brando, Richard Burton, James Coburn, Walter Matthau, Charles Aznavour, John Huston, John Astin, Elsa Martinelli, Ringo Starr, Enrico Maria Salerno, Sugar Ray Robinson, Anita Pallenberg, Lea Padovani, Florida Bolkan, Marilú Tolo, Nicoletta Machiavelli, Umberto Orsini, Joey Forman, Fabian Dean, Neal Norrick, Peter Dane, Peggy Nathan, Tony Foutz, Tom Keyes, Micaela Pignatelli, Mark Salvage, Enzo Fiermonte e integrantes del Living Theatre. Dist.: Blanco y Travieso.

LA EPOPEYA DE BOLIVAR

Por primera vez, el que estas líneas escribe, se cree obligado a utilizar un lenguaje un poco

Candy, de Christian Marquand.



La epopeya de Bolívar, de Alessandro Blasetti.



más fuerte que de costumbre. Y no es que La Epopeya haya removido raíces de militante nacionalismo o de cultos de escolar remembranza, con toda la heroica y altisonante Imaginería del Libertador Impuesta por académicos tan desaforados en su prurito bolivariano como venales en la interpretación parcializada y escolástica de la historia. No se trata de eso; las reacciones que se experimentan frente a un aramplonerío como La Epopeya no pueden ser sino de dos clases: la de la mayoría presente en la oportunidad en que yo fui espectador del film, que se resolvió por la risa, por la carcacha providencial, descargadora de frustraciones e insultos ahogados, y la actitud indulgente de aceptar seriamente el film, asignarle carácter de "epopeya", lírica, ficticia, inocua y simpática, y soportarla con el mismo espíritu que nos ha sido exigido en las tediosas horas de la historia de Venezuela, mientras se miraban los dibujillos de los héroes en las páginas del hermano Necario María.

Como siempre, el país portátil, arrivista, ampuloso y carcomido, el país de los historiadores de personas, de los recogedores de hechos, se precipitó a las benévolas manos que venían a darnos "nuestra" versión de Bolívar. La Sociedad Bolivariana a la cabeza. Y de allí salió un quión que hubiera sido envidiado por Corín Tellado y "Selecciones del Reader's Digest" al mismo tiempo.

Los profesores J. A. Escalona, de la Sociedad Bolivariana y Guillermo Morón, de la Academia de la Historia, junto con los otros miembros de la Comisión Conjunta integrada por ambas instituciones, colaboraron en la infame tarea de despojar al personaje de todo su contenido trascendente; se trataba de crear un Bolívar anodino, iluminado por una simple idea indeterminada, ridiculamente apasionado, constantemente excitado y triunfante, mezcla de Pancho Villa y El Fantasma, con algunos toques del príncipe Valiente. Sobre todo, no mencionar la tragedia de Bolívar, aunque la idea de epopeya siempre haya incluido un necesario contenido trágico. Para los carcomidos espantados que hurgan en la historia como los picos de veteranos zamuros que registran la carroña, nada de mencionar el sublime fracaso de Bolívar, mucho menos aún hacer mención del contexto colonialista de las guerras de Independencia suramericanas. No mencionar la coherente visión bolivariana de un continente unido frente al naciente monstruo norteamericano o la Santa Alianza. Inútil insinuar siquiera el ideario liberal del Libertador, su certera capacidad predictiva, o el contexto político de la revolución independentista, con sus héroes anarquistas, nihilistas, constitucionales o tradicionalistas, con sus Coto Paúl, sus Marqués del Toro o sus Campo Elías.

El temor de salir del más cuidadoso y estrecho límite planteado por la concepción del loquito impulsivo, del cesarillo democrático que Maximilian Schell desorbitadamente ilustra en el film, llevó naturalmente a esconder todos los personajes que, por un error, pudieran ser considerados como históricos, bajo seudónimos o remoqueos cursis, especialmente si afectaban la total trastocación de las coor-

denadas temporales y geográficas de este abortado parido en Venezuela, de padres desconocidos (a última hora, en la filmación, no se utilizó el tan mentado guión de los académicos, sino su versión libre, modificada caprichosamente por el director), pero de glorioso destino, a juzgar por las elogiosas notas y comentarios de innumerables personalidades, entre las cuales hasta aparecen colaboradores de "Cine al Día" (aunque es justo reconocer que tales opiniones están respaldadas por la conmisericordia y benevolente acogida de críticos como Marcel Martín o revistas como "Blanco e Negro").

Después de dirigitir 1860, visión populista de la gesta garibaldina, el carcamal Blasetti adopta las imposiciones de los productores españoles para presentar una conmovedora guerra civil, familiar y pintoresca, llena de urbanidad y buenas maneras, que parece transcurrir en medio de una correría fantástica del héroe por hermosos paisajes subrayados con la música semiclásica de Aldemaro. La televisión nacional tuvo de todas maneras su parte en el film, al menos en ciertas escenas que parecen salidas de "Lucecita" o de "Renzo el gitano", así como también en las estremecedoramente ridículas coreografías que aparecen sin son ni ton en medio de la amanerada pintura de una sociedad caraqueña que recuerda más bien a la nobleza francesa de Los Tres Mosqueteros de Cantinflas.

El ejército venezolano prestó sus tropas, los soldados fueron "stuntmen" gratuitos, los historiadores resultaron irresponsables apologistas; los distribuidores nacionales, por consecuencia, fueron comprensivos y contribuyeron a que el film haya cumplido tantas semanas de exhibición, en medio de la indolente asistencia del público y sin que —oh sorpresa!— ningún fanático bolivariano haya quemado la sala.

Oswaldo Capriles

SIMON BOLIVAR. España/Italia/Venezuela, 1969. Dir.: Alessandro Blasetti. Prod.: José Antonio Pérez Giner (dir.), Antonio Cásanova (insp.), Lorenzo González Izquierdo (ger. en Vta.) para Productores Exhibidores Filma S. A. (Madrid)/Juppiter Generala Cinematografica-FINARCO (Roma)/Producciones Tamanaco, C. A. (Caracas). Dir. 2.ª unidad: Lionello De Felice. As. dir.: José María Ochoa. As. dir. 2.ª un.: Luis Armando Roche, Orlando Rivas. Guión: John Melson, José Luis Dibildos, Enrique Llovet, Rafael Mateo Tari, José A. Escalona E. Fot.: Manuel Berenguer. Escen. y trajes: Eduardo Torre de la Fuente. Mús.: Aldemaro Romero, Carlos Savina. Cons. filat.: Guillermo Morón, José A. Escalona E., Manuel Pérez Vila, Jorge Campos. Cons. mil.: Gen. Frank Riquez Iribarren. Gen. (r) Rafael Valero Martínez, Cor. Tomás Pérez Tenreiro. Mont.: Antonio Ramírez, Tatiana Casini Moril. Maestro de armas: Joaquín Parra. Ef. esp.: Antonio Molina. Int.: Maximilian Schell, Rosanna Schiaffino, Francisco Rabal, Tomás Henriquéz, Elías Cegani, Fernando Sancho, Conrado San Martín, Manuel Gil, Luis Dávila, Angel del Pozo, Julio Peña, Sancho García, Magdalena Sánchez, Mirella Panfili. Dist.: Venefilms.

LA BATALLA DE ARGEL

Véase pág. 12

LA BATTAGLIA DI ALGERI, Italia/Argentina, 1966. Dir.: Gillo Pontecorvo. Prod.: Antonio Musù, Yusef Saadi (asoc.). Para Ibor Film/Casbah Film. Dir. 2.ª unidad: Giuliano Mantoldo. Guión: Franco Solinas. G. Pontecorvo. Fot.: Marcello Gatti. Escen.: Sergio Canevari. Mús.: Ennio Morricone. G. Pontecorvo. Mont.: Mario Serandrei, Mario Morra. Int.: Ibrahim Higazi, ecef Saadi, Jean Martin, Fawzia El Kader, Michèle Kerbass, Tommaso Nerl, Mohamed Ben Kassen. Dist.: Euroamérica.



Perdidos en la noche, de John Schlesinger.

PERDIDOS EN LA NOCHE

John Schlesinger es uno de esos buenos cineastas acerca de los cuales siempre hay un "pero" que les impide dar una obra "redonda". Probablemente su mejor trabajo haya sido Billy Iar (Algo de verdad), que además de beneficiarse de la extraordinaria interpretación de Tom Courtenay gozaba de una historia muy precisa y un personaje fuertemente caracterizado. Dejando a un lado la inútil experiencia "superproductiva" de Lejos del mundanal ruido, es Darling la película que, entre las cuatro que han precedido Perdidos en la noche, puede definirse más personal, y que en efecto se relaciona con esta última.

Lo que comparten Darling y Perdidos en la noche, es el enfoque de una juventud "perdida", estrictamente contemporánea, ubicada con riqueza de detalles en una situación social, y enjuiciada desde un punto de vista moral. También comparten la mirada fascinada con que esta juventud está vista, el afecto, la piedad y una punta de admiración, no exenta de esa lisonja al gusto del público que hizo de Darling un éxito de taquilla.

Transplantado a Estados Unidos, Schlesinger se plantea con esta película la revelación de uno de los aspectos secretos del país, e indudablemente lo logra. Mientras derota agudamente el mito de la fortuna al alcance de todos, insinuado por la gigantesca maquinaria publicitaria, descubre también el sórdido mundo de los tráfico sexuales y, a través del personaje de Dustin Hoffman, la existencia de una miseria absoluta. No es poco, en realidad, y la crudeza ascetada de tales revelaciones rescata en parte las concesiones espectaculares que vician también esta película.

Sólo en parte, pues tales concesiones provienen de un vicio que se remonta al guión y probablemente tiene su origen en los propios planes de producción. En efecto, si el protagonista, el "cowboy", está tipificado por el actor Jon Voight cuyo físico reúne la indispensable prestancia del cuerpo con un rostro infantil, banal y hasta estúpido, y una actuación espontánea, sin brillo ni virtuosismo, que se ajusta a la perfección al personaje, ocurre todo lo contrario con res-

pecto a la selección de su compañero, interpretado por Dustin Hoffman. Este último, convertido en estrella por el éxito de El graduado, es evidentemente el elemento impuesto por la producción como señuelo para la taquilla y al cual el director está obligado a rendir homenaje para alentar el nuevo mito y mantener su rentabilidad.

La selección es sin duda apropiada y la actuación de Hoffman excelente, revelando en cada escena una faceta nueva de lo que al comienzo sólo parece un pequeño aventurero y construyendo así lo que al final es un ser humano ennoblecido por el dolor y la memoria del dolor. Pero su presencia invade una zona cada vez mayor de la película, desequilibrándola en dos sentidos. Primero, en cuanto a composición, en particular con la secuencia de su fantasía, banal e incoherente estilísticamente. En segundo lugar, precisamente por su actuación de gran calidad profesional, en muchos momentos virtuosista, que contrasta desmesadamente con la del protagonista, primaria y elemental aunque ajustada.

Este desequilibrio es una falla fundamental de Perdidos en la noche, que hubiera podido ser la mejor película de Schlesinger, mientras de este modo es solamente la más interesante. A través de una elaboración fresca y ágil, realizada aparentemente en lugares auténticos, brota de la pantalla una imagen de Estados Unidos vivísima y en parte inédita. El uso frecuente de los ya inevitables flash-backs resulta casi siempre acertado, funcional en relación a la construcción del personaje del protagonista, que por ese medio resulta eficazmente precisado. Schlesinger alcanza aquí un resultado superior a Darling, además que por la mayor dureza de su planteamiento, por una mayor definición estilística, lograda a través de la actuación del movimiento dentro del encuadre. Gestos narrativamente fundamentales pero también de simple comportamiento, el desplazarse continuo del personaje en una misma toma, el caminar como acción casi constante del protagonista, no sólo contribuyen a crear una imagen elocuente de la situación, sino toda una atmósfera de inquietud, de falta de asidero, de presión e impulso incesantes que el individuo reci-

be del ambiente: una imagen donde la angustia vence la sensación de agrado que producen normalmente colorido y movimiento.

El final, netamente moralizador, rompe con su preciso y abrupto dramatismo lo que podríamos llamar el "alegre" que caracteriza el resto de la película. El paso de un ritmo a otro aparece un poco torpe y pesado: puede que el cambio no hubiese sido necesario, o que esté introducido demasiado bruscamente. Es sin embargo convincente, y consolador por su falta de banalidad.

Virtud principalísima de **Perdidos en la noche** es, con todo, el propio tema: la desviación moral de una juventud (finalmente!) masculina, debida a la corrupción de una precisa sociedad, cuyo barniz de bienestar, salud y goce de la vida ya no resiste el análisis, y ni siquiera una mirada honesta.

Ambretta Marrosu

MIDNIGHT COWBOY. Estados Unidos, 1969. Dir.: John Schlesinger. Prod.: Jerome Hellman; Kenneth Utt (asoc.); Hal Schaffel (ger.); para Jerome Hellman Productions. Dir. 2.ª Un.: Burt Harris. As. Dir.: Michael Childers. Guión: Waldo Salt de la nov. de James Lee Herlihy. Fot.: Adam Holender. Col. DeLuxa. Ef. esp. de Iluminación: Joshua Light Show. Mont. Hugh A. Robertson. Dis. Prod.: John Robert Lloyd. Dec.: Phil Smith. Superv. mus.: John Barry. Canciones: Fred Neil, J. Comanor, W. Zevon, cantadas por Nilsson, The Groop, Lesley Miller, Elephants Memory. Mús. elect.: Sear Electronic Music Production. Trajes: Ann Roth. Tit. y ef. gráficos: Pablo Ferro. Son.: Jack Fitzstephens, Vincent Connelly. Grab.: Dick Vorisek. Int.: Jon Voight, Dustin Hoffman, Sylvia Miles, Brenda Vaccaro, John McGiver, Bernard Hughes, Ruth White, Jennifer Salt, Gil Rankin, Gary Owens, T. Tom Marlow, George Eperseen, Al Scott, Linda Davis, J. T. Masters, Arlene Rader, Georgina Johnson, Jonathan Kramer, Anthony Holland, Bob Balaban, Jan Tice, Paul Benjamin, Peter Scallia, Vito Siracusa, Peter Zamaglias, Arthur Anderson, Tina Scala, Alma Félix, Richard Clarke, Ann Thomas, Alva Gastone Rosalini, Joan Murphy, Al Stegson. Dist. United Artists.

ISADORA

En **Isadora** hay un episodio especialmente repugnante. Mientras la Duncan vive con el millonario Singer en una fabulosa mansión, éste le contrata un horrible pero excelente pianista para que ella pueda danzar sin el peligro de ser engañado. El pianista requiere a Isadora, pero es rechazado sistemáticamente hasta el día que

ella encuentra en sus ojos la mirada del genio y de inmediato se acuesta con él. El hecho podía ser narrado de cien formas diferentes, según como lo interpretara el autor y de acuerdo al significado que quisiera darle. Reisz ha escogido el más repulsivo. Armand, el pianista, no sólo es horrible sino grotesco; se mueve con torpeza, tiene una expresión idiota, no puede pronunciar una frase, y su mirada no es más intensa que la de un sapo muerto. El hecho se consume en el piso de un automóvil, ante la sorpresa del rollizo y uniformado chofer. El espectador no puede recibir otra impresión de la Duncan que la de una estúpida y vulgar loquita. La mitad del film está construida sobre esta tónica. La otra mitad, por suerte, es Isadora bailando, y aquí la Redgrave se le escapa al director y nos brinda una extraordinaria recreación de lo que ha debido hacer la gran bailarina.

El resultado es un film lleno de altibajos. Ligeramente asqueroso cuando es Reisz quien manda, brillante cuando el personaje, la actriz, está fuera de su control. La estructura narrativa adoptada fue la de establecer una serie de unidades, de episodios ordenados cronológicamente y ligados entre sí por el cómodo sistema de la narración retrospectiva. El film comienza con una Isadora ya de mediana edad, dictando sus memorias, y de este presente se va atrás a diversos momentos de su vida, para volver al presente, la completa decadencia de un personaje medio histórico, que persigue a jóvenes automovilistas y encuentra finalmente la muerte. El esquema en sí no tiene nada de criticable, pero su escogencia revela la intención de no comprometerse en una imagen en profundidad sobre el personaje. Un film tiene una duración más o menos determinada y limitada. En consecuencia, cuando se trata de una biografía, el director tiene prácticamente sólo dos alternativas. Una, seleccionar un episodio representativo y extenderse en la representación intensiva del desarrollo del personaje en esa situación, registrando sus reacciones y sus acciones, dando el contorno y su devenir. La segunda, escoger varios episodios, fragmentar el retrato, y dar entonces a grandes rasgos la evo-

lución de un período a otro, tratando de crear por el montaje, a través de acumulación y asociación, la imagen del personaje. La desproporción entre el tiempo de la narración, las dos horas del film, y el tiempo de lo narrado, un montón de años, obliga a la generalización, a la abstracción, a la selección de algunos aspectos, los más significativos, a la eliminación del ornamento. Esta alternativa es la más apropiada a las formas que exigen menos verosimilitud, a las formas cómicas o a las líricas. En su incapacidad o en su aversión por el personaje, Reisz ha optado por la parodia. Gordon Craig, británico, es un payaso muy flemático y Sergei Esénin, ruso, un payaso muy borracho, y sus relaciones con la Duncan están dadas como una colección de estrofalarias ridículas, ajena por completo a lo que pudieran ser los conflictos esenciales y atenta sólo a los detalles forzados y grotescos. Dentro de la historia se incluyen episodios totalmente insignificantes, como la conversación de Isadora, encinta, con su madre, o el momento del parto, plagada de espantosos aullidos que muy poco añaden a la imagen del personaje. La misma manera en que ha sido maquillada la Redgrave para rodar las escenas de la madurez de Isadora, una especie de papagayo chorreando esperma, recalcan la inasistencia de Reisz en lo que con demasiada buena voluntad pudiera llamarse la desmitificación de la Duncan.

Habría varias cosas que preguntarse. ¿Vale la pena ir contra el mito de Isadora? ¿Es tan significativo y negativo? La verdad es que la respuesta debería ser no. La rebeldía y la falta de prejuicios no ameritan ser combatidos. ¿Por qué, entonces, Reisz, gasta tan inútilmente su pólvora? Podría ser simplemente por incapacidad. Puesto ante la posibilidad de dirigir un film importante, con aspiraciones comerciales, no ha sabido ni decir que no, si no le interesaba, ni sacarle partido a la situación, aun manteniendo su posición crítica ante el personaje retratado. Un personaje no es todo negativo, ni todo positivo y mucho menos en el caso de la Duncan. Con más empeño y con más talento —como el que mostró en otros films como **Todo comienza el sábado** y **Morgan**— Reisz habría podi-

do lograr mucho más. Ha preferido salir del paso con un film mediocre, que se salva apenas por ciertos momentos de la actuación de Vanessa Redgrave, pero eso sí, con muchas probabilidades de ser comercial. No faltan ni las imágenes sentimentaloides de niños, ni los chistes de salón, ni las escenas espectaculares.

Alfredo Roffé

ISADORA. Inglaterra, 1968. Dir.: Karel Reisz. Prod.: Robert Hakim, Raymond Hakim, Roy Parkinson (superv.), Eric Rattray (ger.), Henri Baum (ger. yugoslavo) para Universal. As. dir.: Claude Watson, Grania O'Shannon. Guión: Melvyn Bragg, Clive Exton del libro "My Life" de Isadora Duncan y de "Isadora Duncan, an intimate portrait" de Sewell Stokes. Adapt.: Melvyn Bragg. Diál. adic.: Margaret Drabble. Fot.: Larry Pizer. Pan-avision. Eastman col. Revelado Technicolor. Mont.: Tom Priestley. Dis. de prod.: Jocelyn Herbert. Dir. art.: Michael Seymour, Ralph Brinton. Mús.: Maurice Jarre. Arreglo de mús. clás.: Anthony Bonolis. Trajes: John Briggs, Jackie Breed. Coreogr.: Litz Plak. Tit.: Barney Wan. Son.: Ken Ritchie, Maurice Askew. Int.: Vanessa Redgrave, James Fox, Jason Robards, Ivan Tchenko, John Fraser, Bessie Love, Cynthia Harris, Libby Glenn, Tony Vogel, Wallas Eaton, John Quentin, Nicholas Pennell, Ronnie Gilbert, Christian Duvalieix, Margaret Courtenay, Arthur White, Iza Teller, Vladimir Leskovar, John Warner, Ina de la Haye, John Brandon, Lucinda Chambers, Simon Lutton Davies, Alan Gifford. Dist.: Universal/Difra.

SWEET CHARITY

Caridad Esperanza Valentino es una puta, ni más ni menos, del "Fandango Bar" de Nueva York. Sólo que es difícil para el espectador darse plena cuenta de ello en esta versión americanizada de la "Cabiria" de Fellini, servida —gracias a la letra "A" de la censura— a todos los públicos. Gastarse la enorme suma que costó **Sweet Charity**, con sus siete pistas de sonido y su pantalla superpanorámica de 70 milímetros en este film tan pobre e intrascendente, es algo que sólo puede comprenderse viendo como un público de todas las edades lloraba desconsoladamente las peripecias amorosas de Shirley MacLaine en la película dirigida por Bob Fosse.

Los patrones comerciales de Hollywood y la necesidad de ampliar el mercado de la cinta, convirtieron a Cabiria en una "joven en busca del amor" (entiéndase, "matrimonio") dentro de una trama llorosa de galopante falsedad.

Se intentó conciliar en **Sweet Charity** dos enfoques totalmente

Isadora, de Karel Reisz.



Sweet Charity, de Bob Fosse.



opuestos. Uno, el de la comedia de Broadway, picante, que roza el vodevil, con sus textos ambiguos, obscenos muchas veces. El otro, el del chiste de doble sentido, pero, eso sí, aceptado en la buena sociedad, ese que apenas sonroja a las gentes de bien que tienen con qué pagar la entrada y cuyas buenas conciencias no aceptarían nada de tono subido. Sería convertir, por ejemplo, la *Opera de Dos Centavos*, de Brecht, en una comedia que el niño de doce años y la "pavita" de quince engulleran sin escandalizarse. De allí la incongruencia de esta película donde dos o tres buenas coreografías, innecesarias y traídas por los cabellos, no acaban de borrar el sabor desagradable que ella nos deja.

Las coreografías, en efecto, nada tienen que hacer en el contexto de la obra. En uno de los casos se trata de una fiesta sofisticada, fallidamente felliniana, en la cual se incluyen tres bailes consecutivos. Pero ni uno solo de ellos se justifica, como no sea para prepararnos a un capítulo insipido en el que la "Cabilia" de Hollywood pasa toda una noche en la habitación de un galán italiano sin que éste le dé otra cosa que un viejo bastón, un sombrero de copa y su foto autografiada. Más adelante, una prolongada secuencia reúne a Shirley MacLaine con un nervioso vendedor de seguros en un ascensor detenido entre dos niveles, pero, aparte de una crisis de claustrofobia del compañero de Caridad (que es graciosa al principio, pero se extiende demasiado), ambos salen del aprieto así como entraron en él.

Más tarde, Caridad y su novio (sí, novio, con todas las significaciones que el término tiene entre nosotros) asisten a una sesión donde Sammy Davis, Jr. encarna al profeta de una nueva religión que combina lo satánico con el hippismo y los mitos cristianos con el consumo de marihuana. Tan extraña combinación por resultado una extraordinaria y sarcástica coreografía en un garage repleto de automóviles, que —y este parece ser el peor defecto de la película— no tenía por qué ser incluida en ella, pues en nada afecta la existencia de Shirley MacLaine y su acompañante.

Y por último, Caridad es agasajada por sus compañeras de trabajo. Allí el novio comprende que su muchacha es una puta y que le será un tanto incómodo llevar una vida normal junto a ella. Ya en la oficina matrimonial, él rehusará cerrar el convenio, y a pesar de las protestas del público espectador (qué hombre tan malo.....) dejará a Caridad con un palmo de narices.

Todo es prescindible en *Sweet Charity* y muy poco es original. Un baile en la azotea del "Fandango Bar" en que Caridad y sus dos amigas prometen buscar una vida más honesta, recuerda demasiado la secuencia de los portorriqueños en *West Side Story*. Y así cada coreografía se asemeja en exceso a tal o cual comedia musical llevada al cine por Hollywood después de una exitosa temporada en los teatros de Broadway. Son episodios mezclados sin ninguna hilación, sin un sentido definido, independientes, en fin, unos de otros.

El musical americano, ese género tan típico de Hollywood y dentro del cual se han realizado siempre obras de gran calidad, no se enriquece de ningún modo con esta *Sweet Charity* de Bob Fosse que el Teatro Florida exhibió con el éxito de siempre. Infeliz adaptación de una creación genial, film en el que Shirley MacLaine se parece en extremo a Lucille Ball, cuyas coreografías se parecen... En fin, que *Sweet Charity*, por copiar tanto de tanto, terminó por no precisar su verdadera imagen.

Alberto Valero

SWEET CHARITY. Estados Unidos, 1968. Dir.: Bob Fosse. Prod.: Robert Arthur; Ernest B. Wehmeyer (ger.); para Universal, As. Dir.: Douglas Green. Guión: Peter Stone, de la comedia musical de Neil Simon (libreto), Cy Coleman (mús.) y Dorothy Fields (letra), basada en el guión cinematográfico "Le notti di Cabiria" de Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. Fot.: Robert Surtees. Pantonvision 70. Technicolor. Mont.: Stuart Gilmore. Dir. art.: Alexander Goltizen, George G. Webb. Dec.: Jack D. Moore. Mús.: Cy Coleman. Letras: Dorothy Fields. Supert. y dir. mus.: Joseph Gershenson. Trajes: Edith Head. Coreogr.: Bob Fosse. Tit.: Howard A. Anderson. Son.: Waldon O. Watson, William Russell, Ronald Pierce, Len Peterson. Int.: Shirley MacLaine, Sammy Davis Jr., Ricardo Montalban, John McMartin, Chita Rivera, Paula Kelly, Stubby Kaye, Barbara Bouchet, Alan Hewitt, Dante D'Paulo, John Wheeler, John Craig, Dee Carroll, Tom Hatten, Sharon Harvey, Charles Brewer, Richard Angarola, Henry Beckman, Jeff Burton, Celi Cabot, Alfred Dennis, David Gold, Nolan Leary, Dick Lerner, Buddy Lewis, Joseph Mell, Geraldine O'Brien, Alma Platt, Maudie Prickett, Chet Stratton, Robert Terry, Roger Tili, Buddy Hart, Bill Harrison, Suzanne Charny. Dist.: Universal/Difra.

POBRE VACA

Cuando vimos la película checa *Los amores de una rubia*, de Milos Forman, más que impresionarnos por la suelta elegancia de sus imágenes, por su estilo acaso definible como un neorealismo depurado, o por su valor de ruptura, junto con otras obras jóvenes, en relación con el cine checoslovaco tradicional, quedamos conmovidos por su tema. Por su intento de captar la existencia de una muchacha cualquiera, de "una rubia", una joven obrera, en sus relaciones vividas con inútil generosidad, con inútil ingenuidad, con abismal inconsciencia y a través de insuperables estereotipos profundamente falsos. Por su horizonte estrecho y cerrado, que encuentra la poesía precisamente en razón de sus límites, conscientemente buscados.

Con *Pobre vaca* estamos lejos de un similar resultado poético, pero el tema (acerca del cual no podemos dejar de evocar los cuentos *Tres existencias* de Gertrude Stein, y, especialmente, *Melanctha*) es el mismo, perseguido sin embargo por un desarrollo narrativo de mayor alcance que consigue una insistencia cruel y penetrante en la delgada materia moral del personaje.

Ya en el título, sacado sin rodeos de una jerga brutal, se define el tono de la película. (De paso, notaremos que el haber adoptado la traducción literal de *poor cow* puede ser criticable, pues esta expresión popular inglesa no significa nada en castellano; al mismo tiempo, como tampoco tiene equivalente en nuestro idioma, la traducción literal tiene la ventaja de introducir

una expresión nueva, nada despreciable por su valor significativo. Una operación cultural, en definitiva, mucho más simpática que las tremendas composiciones originales a que nos tienen acostumbrados los distribuidores que nos presentan, por ejemplo, a *Vaghe stelle dell'Orsa* con el increíble título de *Atavismo impudico*). Ya en el título, decíamos, se siente la determinación de despojar al personaje de todo halo, de impedir toda operación tradicional por parte del autor para dotar de atractivo a su criatura. Esta determinación está mantenida en la dirección de actores, en la descripción de los ambientes, en la seca banalidad de los acontecimientos.

En este último aspecto, hay que notar que el guión es de Nell Dunn, autor también del libro en que se inspira *En la encrucijada*, de Peter Collinson. Ambas obras están centradas en el análisis de los barrios pobres de Londres. Ambas revelan un profundo pesimismo acerca de una situación social, considerada estable, embrutecedora y sin fermentos. Así, en *Poor cow* los acontecimientos se suceden sin determinar desarrollo alguno en la sustancia humana de los personajes, sino más bien una solidificación de sus defectos y una fosilización de sus límites.

De tal premisa narrativa, el director hace una acentuación a través de una dirección de actores que tiende, en lugar que a crear "tipos" de inconfundible personalidad, a nivelar los contornos de los personajes, a tal punto que un actor particularmente "magnético" como Terence Stamp logra mitigar casi totalmente su personalidad, adaptando su sonrisa indefinible a la obtusa bondad del pequeño ladrón que encarna el "gran amor" de la protagonista. Esta última está interpretada por Carol White con admirable precisión, en el mismo sentido. Sin especular jamás sobre su gracia natural, la joven actriz la pone al servicio de un personaje cuya esencia es una estupidez hecha de ignorancia, de inconsistencia sentimental y moral, de conformismo y de aquella particular forma de auto-engano que enferma tanta parte de la humanidad, especialmente femenina, y que es en el fondo una forma corrompida de "bovarismo".

La descripción naturalista e insistente de los ambientes, llevada más con pedante minuciosidad que con agudeza de observación, funciona sin embargo eficazmente para el objeto de suministrar más pruebas de una miseria moral generalizada, que es en el fondo el propio objeto de toda esta obra-retrato. Así ocurre con la sesión de fotografía "artística", con los clientes del pub, con la casa de la tía y también con las escenas entre madre e hijo: el nacimiento mismo, el sueño matutino con el niño dejado por su cuenta y haciendo travesuras, el paseo a Brighton, la búsqueda angustiada del niño en las ruinas. Estas cuatro escenas, en efecto, no son propiamente elementos narrativos sino la descripción de una relación incoherente, detenida al nivel de los instintos, tierna y al mismo tiempo repugnante por la ausencia de conciencia que la caracteriza. Y el dibujo de esta relación es una de las cosas más logradas de la película.

Es indispensable referirse, además, a los elementos "modernos", típicamente godardianos, introducidos en la composición: las leyendas subjetivo-literarias, la voz fuera de campo que lee las cartas al amante preso, acompañando casi siempre una imagen totalmente divergente, y la "entrevista" final con Joy dirigiéndose al público con un texto penetrante en su imitación de la confiada espontaneidad y de la sincera "falsedad" de un preciso tipo humano. Puede fácilmente acusarse a Kenneth Louch de haberse copiado a Godard para estar a la moda. Pero encontramos legítimo utilizar unos recursos adecuados a la finalidad de esta película, que es la de hacer un retrato, sea de la apariencia como de la intimidad psicológica, de una mujer.

El retrato está logrado en un plano sociológico o, acaso, antropológico, pues se trata más de obtener un "tipo" humano que una visión dinámica de sus motivaciones sociales y del juego de relaciones que caracteriza la sociedad en que se mueve. Los límites son significativos: rechazando toda síntesis, extendiéndose en un tercio ensañamiento —efectivo y sincero pero no concluyente— de índole descriptiva, afectando una objetividad casi

Pobre vaca, de Kenneth Loach.



documental mientras utiliza en gran parte las convenciones de la ficción. **Pobre vaca** pierde por una parte la oportunidad de crear una "visión" con un estilo preciso y personal, y por la otra no va más lejos de expresar que "las cosas son así" o "éste es el ser humano", aunque sea dentro de un contexto social, que está determinado en su simple apariencia.

Estamos, entonces, en pleno naturalismo. Y es curioso observar que, al lado de un vanguardismo no siempre novedoso, el cine reciente de mayor interés se caracteriza en general por un retorno al naturalismo. Indicación de que estamos en una época de profunda inseguridad, de tanteos, de búsqueda de una verdad huida y lejana. Y que estamos, de nuevo, lejos del realismo.

Ambretta Marrosu

POOR COW. Inglaterra, 1967. Dir.: Kenneth Loach. Prod.: Joseph Janni, Edward Joseph (asoc.), David Anderson (ger.) para Vic/Fenchurch. As. dir.: Andrew Grieve. Guión: Nell Dunn, Kenneth Loach, de la nov. de Beckett. Fot.: Bill Murray, Probyn, Eastman col. Mont.: Roy Watts. Dir. art.: Bernard Sarron. Mús.: Donovan. Dir. mus.: John Cameron. Grab.: Kevin Sutton, Gerry Humphreys. Int.: Carol White, Terence Stamp, John Bindon, Kate Williams, Queenie Watts, Geraldine Sherman, James Beckett, Bill Murray, Brian Dale, Gerald Young, Paddy Joyce, Gladys Dawson, Ron Pember, Malcolm McDowell, Winnie Holman, Rose Hillier, George Tovey, Will Stampe, Bernard Stone, John Halstead, Peter Cloughton, Julie May, Philip Ross, Martin King, Muriel Hunte, James Thornhill, Mo Dwyer, Terry Duggan, Ian Christian, Liza Carroll, Tony Selby, Ray Barron, Stan Davis, Mike Negal, George Sewell, Chris Gannon, Phillip Newman, Alan Selwyn, Wally Patch, Hil-da Barry, Joe Palmer. Dist.: Rank.

TRENES RIGUROSAMENTE VIGILADOS

De la rica producción checoslovaca englobada en el movimiento del nuevo cine, apenas dos obras han llegado a Venezuela: **Los Amores de una Rubia** (1965) de Milos Forman y ahora **Trenes rigurosamente vigilados** (1966) de Jiri Menzel. Sólo dos obras, pero de tal interés que obligan, una vez más, a lamentar el hecho de que la corta y prejuiciada visión de las grandes distribuidoras que controlan el mercado nacional, nos impiden el conocimiento directo de otros films de este importante movimiento.

La historia de **Trenes** es simplísima. El joven Milos Hrma comienza a trabajar como ayudante en la estación de ferrocarriles de un perdido pueblo de provincia. Su problema es iniciarse en la vida sexual. Tras algunos tímidos y fallidos intentos, trata de suicidarse. Lentamente en la tranquila vida de la estación se va haciendo presente la guerra. Victoria Freje una noche trae una bomba y la solución del problema de Milos. Al día siguiente Milos hace volar un tren de municiones del ejército nazi y muere.

Si en **Los Amores de una Rubia** se pudo apreciar la inteligencia y penetración de una despiadada investigación, profundamente crítica, casi documental, sobre la condición actual de la mujer obrera en la sociedad checa, en **Trenes rigurosamente vigilados** hay que admirar otras cualidades: la ironía, el humor, el poder de sugestión, la capacidad de fabulación. En su film Menzel abandona toda intención de encararse directamente con cualquier reali-

dad y adopta, por el contrario, el difícil camino de desbordarla continuamente, ubicándose en el plano de la permanente exageración de rasgos, personajes, circunstancias y situaciones, sin llegar nunca —y ahí está la gran dificultad— a deformarlos, sin cortar en ningún momento el contacto con la realidad, conservando, admirablemente, una secreta red de canales intercomunicadores entre esa realidad objetiva, plausible, verosímil y la fábula-realidad que nos propone, manteniendo al espectador en un estado de encantamiento en el que sin embargo están presentes gráficas resonancias del drama que se está desarrollando apenas un poco más allá.

La primera secuencia establece ya con precisión el tono de la narración. Milos viste por primera vez el uniforme. Un solemne movimiento de cámara, respaldado por una pomposa música ceremonial, lo recorre de rodillas a coronilla. Otro imponente travelling sigue en primer plano el gorro, mantenido en alto por una vieja señora, hasta que corona su escuálida cabeza. Un tipo de movimiento de cámara y de encuadre que de por sí confiere importancia y significación al objeto de la imagen, cuando este objeto no las tiene y es por el contrario ligera mente ridículo, crea de inmediato el clima de distorsión, de fantasmagórica ironía que busca el autor. El efecto crece y se intensifica cuando la voz de Milos nos cuenta lo que piensa, la historia de sus antepasados, y en la imagen se suceden planos americanos del rígido muchacho y rápidos montajes de fotos-fijas que apenas añaden una fugaz sugerencia visual a los fabulosos relatos de la muerte del tatarabuelo a consecuencia de una paliza recibida por burlarse de unos obreros desocupados y la del abuelo aplastado por un tanque alemán cuando intentaba detener su avance con su fuerza hipnótica.

Hay en el film algunos fragmentos ejemplares. Un vagón cargado de enfermeras queda varado en la estación. Una cansada patrulla de soldados alemanes pasa. Se divisan. Los planos generales de uno a otro grupo nos dejan ver el endulzamiento de los rostros, las sonrisas que afloran. Los soldados suben al vagón. La recatada ternura de estas silenciosas imágenes contrasta violentamente con la crudeza del diálogo que mantienen algunos trabajadores de la estación, en una escena montada en forma alternada con la anterior, en el que se evidencia la brutalidad de los alemanes. El repulsivo detalle recordado, una vaca a la que le cuelga atrás la mitad de un ternero muerto, jugando con la imagen idílica del encuentro, crea una atmósfera compleja, rica en disonancias, de turbadora expresividad, que responde a la perfección a la intención del autor. Otra unidad de gran belleza es la de la captura de Milos por los alemanes. Un tren con tropas nazis ha sido atacado por los guerrilleros. Llega lentamente a la estación. El único que está en ella es Milos. De un plano medio del muchacho que mira con ojos desorbitados, se corta al de unos cadáveres amontonados en un vagón, y de nuevo Milos, esta vez con dos oficiales S.S. que lo en-

cañonan. De allí se pasa a la locomotora. Un viejo general con expresión atormentada y ausente está allí. El tren emprende la marcha. La imagen muestra primeros planos de los oficiales, de Milos con las manos alzadas, del general. Un plano medio da el grupo. Milos volteo lentamente hacia afuera. El fondo musical es rápido, melódico, nostálgico. La cámara nos muestra lo que ve Milos. El pueblo va quedando atrás. Las huertas van quedando atrás. Las copas de los árboles, una campesina, que van quedando atrás. El mundo de Milos, la vida de Milos que se está yendo. Unas imágenes banales en sí mismas, conjugadas con la situación particular del personaje, que siente inminente la muerte, adquieren un dramatismo extraordinario.

Por supuesto que no todo el film alcanza este nivel maestro. Hay muchos momentos donde el delicado balance de los elementos contrastantes no se alcanza y el resultado sólo es forzosamente cómico, como en las escenas del fotógrafo que acomoda a las muchachas para sacarles la postal, o cada elemento funciona por su lado, como en la iniciación de Milos en la que una música irónicamente grandiosa no se integra con la solución tal vez demasiado naturalista y obvia que da la imagen. Pero aun dentro de su desigualdad, **Trenes rigurosamente vigilados** es un film importante, cargado de imaginación, original, poético, que revela un promisor director en el difícil y poco trillado campo del realismo fantástico.

Alfredo Roffé

OSTRE SLEDOVANE VLAKY. Checoslovaca, 1966. Dir.: Jiri Menzel. Prod.: Dr. Zdenek Oves, para Ceskoslovensky Film, Barrandov Studio. Guión: Jiri Menzel, Bohumil Hrabal, de la nov. de Bohumil Hrabal. Fot.: Jaromir Sofr. Mont.: Jirina Lukesová. Dir. art.: Oldrich Bosák. Mús. y son.: Jiri Pavlik. Int.: Václav Neckár, Jitka Bendova, Vladimír Valenta, Josef Somr, Libuse Havelková, Alois Vachek, Jitka Zelenohorská, Vlastimil Brodsky, Ferdinand Kruta, Nada Urbánková, Kvetta Fialová, Jiri Menzel. Dist.: Venefilm.

Trenes rigurosamente vigilados, de Jiri Menzel.



RESEÑA INFORMATIVA DE LA SEMANA ARGENTINA

La Reseña informativa que en la Cinemateca Nacional ha acompañado la presentación de la Semana de Cine Argentino en una sala comercial, ha permitido captar una visión bastante equilibrada de la situación actual de esa cinematografía.

No podía faltar, como plato fuerte, una película de Leopoldo Torre Nilsson, indispensable punto de referencia del cine argentino contemporáneo a causa de su fama conquistada más a través de la admirativa crítica europea que por su éxito bastante escaso en las pantallas latinoamericanas. Torre Nilsson ha sido, dentro de sus limitaciones, uno de los pocos autores cinematográficos de habla española, en razón sobre todo de la coherencia de su temática y, en segundo lugar, de un intento estilístico desigual, pero vigoroso.

Abandonado su fascinante análisis, crítico y morboso a un tiempo, de los vicios de la burguesía de su país, Torre Nilsson ha emprendido la realización del "Martín Fierro" de José Hernández, que más de una vez declaró ser su sueño de cineasta. Empresa de la cual acaso vio la dificultad, pero que confió llevar a cabo en base a unas pocas directrices formales que deberían sostener la composición. Tal es, por una parte, la decisión de utilizar gran parte del poema en la banda de sonido, manteniéndolo constantemente como guía de la acción, elemento explicativo, solución dramática e incluso texto de diálogos. Por la otra, establecer como constantes visuales, cada vez que la narración lo permite, la anchura y color de la pampa cruzada por los caballos, y lo cruento en todos sus aspectos. Su otra decisión importante ha sido la elección del protagonista, en la persona del actor Alfredo Alcón.

Empezando por lo último, tal elección nos parece desacertada. No se trata de discutir las cua-

lidades del actor, por su parte perfectamente digno y dotado de notable atractivo espectacular. Sino de su valor plástico, esencial en una realización que no propone dinámica alguna en el personaje, a pesar de la clara proposición de la obra, que transforma a un gaucho apacible (si se quiere interpretarlo así) y lleno de alegría de vivir, en un ser sombrío, violento y desesperado. Torre Nilsson, perdiendo la gran ocasión, nos ofrece una breve imagen, excesivamente idílica, del Fierro anterior al reclutamiento, para imponernos por todo el resto de la película un personaje monolítico, de una sola vibración. Es por esto que su valor plástico se hace fundamental, y los rasgos excesivamente finos de Alcón, enmarcados en la romántica barba, así como su mirada algo exaltada que sugiere la presencia de algún glorioso ideal, producen un ícono heróico. Impregnado de espiritualidad, que contrasta grave y definitivamente con ese Martín Fierro, cuyas mayores virtudes, amén de las literarias, suponemos que sean la vitalidad sangrienta, la pasión de vivir, la tosquedad de su condición y la chispeante, inculta, densa inteligencia de "payador".

Del enfoque del poema, Torre Nilsson ha retenido, evidentemente, la calidad sangrienta, condensando en ella todos los aspectos del atraso y salvajismo del gaucho. Tampoco esta vez la selección ha sido feliz. Alinear unas descripciones espeluznantes, que a lo sumo podrían interesar a un sadista impotente, con una perfecta serenidad tecnicista que sustituye convencidamente todo asomo de elaboración estética, logra sin duda estremecer al público, pero no, lo que es grave, relacionarse con el frágil y noble Alfredo Alcón, inútilmente disfrazado.

De nada puede acusarse, al contrario, a la pampa, que cabe de derecho, ofrece las mejores imágenes de la película y que sin embargo merecía aún más atención, con respecto a su relación dinámica con el hombre que vive en ella.

Por último, pero en primer lugar en cuanto a importancia, se presenta al análisis la presencia del poema mismo, aceptado por Torre Nilsson con la devoción de un declarado amante de la literatura. Pero, ¿cuál era la verdadera alternativa que se presentaba al realizador cinematográfico del "Martín Fierro"? Utilizar ampliamente el texto del poema, integrándolo en armonía compositiva a una forma cinematográfica de gran libertad poética, como acaso podía hacerlo un Glauber Rocha; o, al contrario, desenterrando el poema del cuerpo de la película, plantear energicamente esta última como obra histórica y realista, enfocándola con ojos nuevos, modernos y críticos. En lugar de esta alternativa, Torre Nilsson propone la yuxtaposición de un naturalismo tosco y aproximado (a pesar de la corrección del vestuario, decorados, etc.) al hermoso texto, impuesto a cada paso con todo su peso literario y declamatorio, que no resulta aliviado ni siquiera por la introducción, lamentablemente torpe, de coplas musicalizadas que evocan directamente el arte del "payador". Al mar-

gen, es necesario decir que todo el trabajo musical de la película es óptimo.

Torpeza expresiva y comprensión insuficiente del poema y/o del hombre argentino, vacuidad ideológica en la aceptación pasiva y superficial de un relato abiertamente subjetivo y escrito hace más de cien años: tales los pecados fundamentales de este Martín Fierro, del cual se hace bastante inútil hacer un análisis detallado de aciertos y desaciertos formales.

De las otras películas de la Reseña, **La fiaca** de Fernando Ayala es la adaptación de una comedia de Ricardo Talesnik. Lo único cinematográfico en ella es la posibilidad, ampliamente aprovechada, de ilustrar las fantasías contenidas en el diálogo: breves flashes del protagonista variadamente disfrazado, una acertada evocación de los "ideales" suministrados por la educación oficial, y la curiosa escena semifantástica del juego de pistoleiros. Todo lo demás se funda de manera exclusiva en el **tour de force** del actor Norman Briski, exquisitamente teatral. La habilidad de éste, y sobre todo el óptimo argumento, hacen de **La fiaca** un buen entretenimiento y un ejemplo más de la abdicación del cine como medio de expresión.

Rodolfo Kuhn, uno de los directores sobresalientes de la "nueva ola" surgida en los primeros años de la década del 60, presenta **Turismo de carretera**, una obra impregnada de provincianismo, que encuentra en ello sus estrechos límites, pero también sus virtudes. Lamentablemente basada en un guión muy pobre, que no define a suficiencia los personajes ni sabe resumir eficazmente las situaciones, trata el tema del deporte popular argentino de las carreras de carros. El aspecto clásicamente dramático y excitante de todo cine sobre carreras es para Kuhn sólo una obligación espectacular, que enfrenta sin brío ni interés, además que con pobres recursos técnicos. Las partes mejores de la película, en efecto, son otras. Una serie de entrevistas a grandes corredores, que a pesar de estar torpemente introducidas y de prolongarse demasiado en relación a la ficción, tienen mucho interés humano. La descripción de los aspectos folklóricos del deporte, a pesar de la insistencia exagerada, que linda con el sentimentalismo lagrimógeno, de la escena de los rezos y conjuros de la madre antes de la carrera. Y finalmente la bien lograda caracterización de la pasión de los fanáticos (el padre del corredor y el equipo de mecánicos), rica de humor popular, en un tono que recuerda el neorealismo italiano de tono menor. Virtudes que no sacan la película de su evidente falta de entusiasmo, debida acaso a que su origen puede haber sido la idea de "rentabilidad" del tema popular escogido.

Pero lo más interesante de la Reseña, sea en sentido puramente informativo como en el de transmitir los nuevos fermentos de la cinematografía argentina, ha sido la presentación de dos películas independientes, parte de un grupo de producciones similares y simultáneas (entre las cuales pudimos ver en Caracas la excepcional **Hora de los hor-**



Martín Fierro, de Leopoldo Torre-Nilsson.

nos de Solanas) que está revolucionando el panorama actual del cine argentino. Lejos de ser una "escuela", este movimiento comparte solamente el sistema de producción (independiente y derivada del dinero ganado por los realizadores con su actividad publicitaria) y la voluntad de escapar a las presiones del poder económico establecido para realizar en plena libertad un cine personal. De tal base surgen obras tan dispares como la citada **Hora de los hornos** y las dos que nos trae esta Reseña de carácter oficioso: **Mosaico**, de Néstor Paternostro y **Tiro de gracia**, de Ricardo Becher.

La primera se plantea atacar desde adentro el mundo de las "cuñas" publicitarias, ofreciendo dentro de una estructura muy libre la simple historia de una muchacha que, convertida en modelo, queda prisionera del engranaje en que ha caído. La pérdida de autenticidad y el proceso de alienación y sometimiento que se producen en los personajes, así como un enfoque satírico de la mentira publicitaria, son los elementos sobre los cuales Paternostro compone su complicado "mosaico", con la desalentadora facilidad de un entrenadísimo fabricante de "cuñas". Además de una técnica impecable, la película tiene algunos aciertos: la parte introductiva con la presentación del publicista, que lamentablemente queda abandonado sin completar; la oferta de la campaña publicitaria al cliente; el esbozo eficaz del personaje del director de cuñas; la buena utilización de la cámara fija en la bien dirigida escena del intento de liberación de la modelo. Pero Paternostro falla su objetivo crítico. Su "mosaico" es prácticamente un desfile de cortos de propaganda, no tanto por la estructura basada en la libre yuxtaposición de trozos breves, sino por el gusto que priva en la imagen, modelada según una "estética" típicamente publicitaria. Sátira, humorismo, sentimentalismo y amargura, encuentran las más de las veces una solución visual de repertorio. La de Paternostro es una banalidad refinada, moderna, Imaginativa y tecnicista: pero banalidad finalmente, muy lejos, por ejemplo, de las hirientes pirotecnias de un Lester.

Cargado de buenas intenciones, Paternostro cae, en el mejor de los casos, en su propia trampa; o trampa por los medios aprendidos, precisamente, en el ejercicio de la publicidad. Ante la repentina parodia que hace en cierto momento de una secuencia de **La hora de los hornos**, no supimos si quedarnos más indignados o asombrados. La parodia parece tener dos motivos. Uno, el de demostrar que Paternostro puede hacer lo que hace Solanas, si lo quiere; el otro, que el montaje violento de símbolos contrastantes no es sino una banal treta publicitaria, un engaño al espectador. Parece, pues, que la ingenuidad de Paternostro es mayor que su habilidad técnica: acusa a Solanas exactamente de lo que él hace con **Mosaico**, olvidando que **La hora de los hornos** presenta ese tipo de secuencia como una culminación paroxística de la extensa y vigorosa exposición de temas, amén de las proporciones de su planteamiento.

En conclusión, **Mosaico** revela, como "obra prima", las consabidas "condiciones", pero es un mal comienzo.

A otro nivel, el más alto que alcanza la Reseña, está **Tiro de gracia**, de sorprendente madurez expresiva y temática.

El relato está llevado en dos niveles, el de la acción real y el de la imaginación, que se alternan a lo largo de toda la película sin solución de continuidad. Esta ambiciosa estructura persigue, y obtiene, reflejar a un personaje que toma la vida como un juego de improvisaciones y para el cual, en fin de cuentas, sus sueños, recuerdos y fantasías son tanto o más reales que la existencia cotidiana.

En el nivel de la acción real, la película acompaña fundamentalmente al protagonista, pero sumergido en su ambiente, poblado por individuos semejantes a él: intelectuales, bohemios, borrachines, libertinos, rebeldes de café. Al contrario que en la enorme mayoría de los productos cinematográficos, refugio por excelencia de los lugares comunes del prejuicio burgués, aquí este ambiente no está caricaturizado. Casi todos los personajes están interpretados por auténticos intelectuales (entre otros el propio protagonista, Sergio Mulet,

escritor que firma el guión junto con Becher, el músico Javier Martínez Suárez, que interpreta el amigo traicionado y compone la música de la película, y el pintor Alfredo Plank), aprovechándose con gran habilidad su comportamiento natural en los lugares que frecuentan habitualmente. Además, en el propio desarrollo de la acción, así como en el diálogo, se van iluminando sistemáticamente las facetas positivas y negativas de un grupo humano entregado a un modo de vida que, al contradecir la conducta burguesa, pretende ser vehículo de liberación.

Impulsividad de la conducta, libre expresión del pensamiento, expansión sin inhibiciones de los estados de ánimo, oposición sistemática a las convenciones sociales, reflexión sobre los problemas existenciales e intelectuales, avidez de acumular experiencias diversas, son las facetas positivas de esa humanidad excéntrica y fascinante. La simpatía, el afecto acaso subjetivos de Becher y Mulet por ella, son evidentes. Pero el objeto de la obra es cuestionar y enjuiciar. Así aparecen las otras facetas, entre las cuales muchas son más o menos las mismas de la sociedad de la cual los bohemios se han voluntariamente marginado: egoísmo, desconfianza, hipocresía, traición, laxitud, aridez afectiva, y sobre todo la inutilidad de la protesta privada y marginal. El vicio secreto de Daniel, esa incasante vivencia fantástica que acompaña como una sombra cada uno de sus actos cotidianos, aparentemente plenos, alegres y triunfantes, es la expresión de su frustración profunda. Y Paco, amante, artista y amigo sincero; el viejo exilado español, fiel a sí mismo y a su memoria; Josefina, generosa y sensata; y sobre todo el Quique, compañero fraternal y generoso que toma sobre sus hombros las responsabilidades con la misma naturalidad con que sigue tomando vino con sus amigos, son los únicos seres válidos, necesarios, en la vida de Daniel. Pero éste, en su conducta falsamente libertaria, los pierde uno a uno (exceptuando el español, ya separado de él por la diferencia de edad y de experiencia). Y es la muerte del Quique el "tiro de gracia" que parece acabar con la agónica

existencia de Daniel y enfrentarlo a la responsabilidad de una vida real y comprometida.

La película tiene algunas debilidades. La primera escena, por ejemplo, resulta de difícil ubicación hasta muy avanzada la narración, cuando el espectador se da plena cuenta de que se trata de un sueño que Daniel cuenta a Josefina. Es una oscuridad innecesaria, en tanto que conduce a pensar un personaje muy distinto de Daniel y a ver por ejemplo toda la secuencia relativa a la pega de afiches izquierdistas como algo muy misterioso. La escena de la fiesta con el encuentro del psiquiatra, por su parte, es caricaturesca, contrastando con el resto de la película, caracterizada por el equilibrio y la desenvoltura, incluso ante incidentes insólitos. Vago y convencionalmente ficticio es el episodio de la muerte del Quique, aunque probablemente se trata de un ardid de los autores, obligados a protegerse de la censura: el Quique es un militante de izquierda y plausiblemente debería morir de otra manera. Es probable que esta relativa felseadad haya sido la causa de la única imagen realmente banal entre las visiones de Daniel: ese Quique retozando en la playa con su amada, el bikini, los caballos, las cabelleras al viento, son clichés estridentes que no corresponden ni al personaje imaginado ni al que imagina.

Dentro del conjunto, sin embargo, tales defectos resultan marginales: Tiro de gracia es excepcionalmente unitaria, fluida, coherente, sea en el plano estilístico (gracias sobre todo a un bellísimo montaje) como en el narrativo (por su tensión constante hacia un mismo objetivo). Sería injusto decir, en base a ella, que Becher es una promesa. No tiene objeto hipotecar el futuro de este talentosísimo cineasta: lo importante es que Tiro de gracia es un logro artístico, si por arte se entiende conocimiento de la realidad y búsqueda del hombre.

Ambretta Marrosio

TIRO DE GRACIA, Argentina, 1969. Dir.: Ricardo Becher. Prod.: Guillermo Smith para Ricardo Becher y Guillermo Smith. Guión: Sergio Mulet y Ricardo Becher de la nov. homónima de S. Mulet. As. Prod. y Dir.: Jorge Zanada, Jorge Gol-

dember, Eduardo Dates. Fot.: Carlos Parera. Mús.: Javier Martínez Suárez, con letra de S. Mulet e Interpretación del Trío Manal, J. Martínez Suárez, Alejandro Medina. Son.: Anibal Libenson. Mont.: Oscar Souto, Sergio Zóttola (As.). Escen.: Armando Sánchez. Títulos: Oscar Leyba. Jefe elect.: Pipo Marchelli Urien. Int.: Sergio Mulet, Franca Tosato, Mariana, Roberto Plate, Mario Skubin, Alejandro Holst, María Vargas, Bocha Mantini, Alfredo Plank, Juan Carlos Gané, Cristina Plate, Javier Martínez Suárez, Fernández Rosende, Jesús Panero, Edgardo Suárez, Juan Carlos Smith, Carlos Espartaco, Gregorio Kohon, Cleo Villanueva, Marcelo Moro, Lily Vicet, Carlos Traboulsi, Loli Ruffo, Carlos Cambelro, Viviana Vicet, Joel Novoa, Raquel González Acosta, Perla Caron, José Peroni, Bravo Tedin, Enrique Nadal, Juan Carlos Genet, Rubén de León, Juana Wenstein, Marucha Bo, Susana Giménez.

MOSAICO, Argentina, 1969. Dir.: Néstor Paternostro. Prod.: Walter Tufro y Marcelo Carvajal para Producciones Néstor Paternostro. Ger.: Andrés del Arco. Guión: Rubén Maril y N. Paternostro. Fot.: Rogelio Chamnalez, Ferruccio Musitelli (Cám.). Dir. Téc.: Oscar Balgarina. As. Dir.: Eilda Stantic. Ayud. Gen.: Bruno Lupplid, Rubén Pérez, Mónica Alvarez. Son.: Anibal Libenson, Mont.: Oscar Souto, Juan Carlos Macías. Mús.: Alberto Núñez Palacio. Trajes: Alba del Arco. Escen.: Mariano Imposti Indart. Maq.: Isabel Mane. Int.: Federico Luppi, Perla Caron, Owe Monke, Jorge Damon, Miguel Saravia, The Con's Combo, Nelly Tesselin, Aldo Bigiani, Eledoro Lossel, Juan Pablo Boyadilian, Cristian Selene, Tita Coello, Juan Carlos Nassel, Elizabeth Alba, María C. Mendoza, Mariela Ortiz, Gianni Ferri, Roberto Casal, Alberto Medina, F. Paternostro, Juan C. Stravagno, Elizabeth Letner, Marcela Paz, Doris Albornoz, Roberto Manrique, Adán Verthie, Juan C. Capdevielle, Carlos Berg. Modelos: Roi Escudero, Vilma Berlin, María Pía, Claudia Woolny, María Larreta, Mónica Escudero, Silke, Cuqui Caballón, Mirtha Miller, Sonia Shiff, María Omvlee, Cristina Wivel. Locutores: Jorge Gómez, Jorge Alexander, Jorgelina.

TURISMO DE CARRETERA, Argentina, 1969. Dir.: Rodolfo Kuhn. Prod.: Marcelo Simonetti para Contracuerdo. Guión: R. Kuhn, Héctor Grossi y Francisco Urondo. Asesor: Juan Manuel Bordeu. Fot.: Juan José Stagnaro. Escen.: Jorge Sarandjian, ky. Int.: Héctor Pellegrini, María Vaner, Duilio Marzio, Dora Baret, Marcos Zucker, Jorge Rivera López, Tito Alonso, María Rosa Gallo, Milagros de la Vega, Nora Cullen.

LA FIACA, Argentina, 1969. Dir.: Fernando Ayala. Prod.: Héctor Olivera. Adapt. de la obra homónima de Ricardo Talesnik. Eastmancolor. Int.: Norman Briski, Norma Alejandro, Jorge Rivera López, Lidia Lamaison.

MARTIN FIERRO, Argentina, 1969. Dir.: Leopoldo Torre Nilsson. Prod.: Contracuerdo. Guión: Ulyses Petit de Murat, L. Torre Nilsson, Eduardo Eichalbaum, Beatriz Guido, Luis Pico Estrada, Héctor Grossi. Fot.: Anibal Di Salvo. Eastmancolor. Escen.: Ponchi Mompurgo. Asesor de la época y vestuario: Juan Carlos Neyra. Int.: Alfredo Alcón, Lautaro Mujica, Graciela Borges, Leonardo Favio, Walter Vidarte, Fernando Siro, Sergio Renán, María Aurelia Blusatti, Teresa Serrador, Floren Delbene, Juan C. La-

mas, Julia Von Grohmann, Fernando Vogel, Hilda Suárez, Oscar Orlegio, Enrique Lucero, Rosangela Balbo.

INFIERNO EN EL PACIFICO

Los productores de este film tienen la curiosa idea de que el público de habla española conoce corrientemente el japonés. En el film aparecen sólo dos personajes, un americano y un japonés. Cada vez que el americano habla se nos ofrece la leyenda con la traducción respectiva, pero cuando habla el japonés, nada. Gracias a este desconocimiento de nuestros hábitos lingüísticos, el film se hace todavía más fastidioso, y si no fuera por sus tres chistes el efecto de hibernación del espectador sería total. El japonés y el americano llegan por casualidad a un islote del Pacífico. Pelean, se odian, se apresan, se mortifican. La soledad los hace amigos, fabrican una balsa. Temporales, sol, temporales, sol. Llegan a otra isla. Encuentran las ruinas desiertas de la guerra. A lo lejos el cañoneo. Se afeitan las lenguas barbas. Beben. Están listos para pelear de nuevo entre sí, pero una afortunada bomba hace aparecer el título de Fin.

Los robinsones siempre son personajes cuya soledad los hace propicios para que sus autores viertan en ellos sus más profundas meditaciones sobre la existencia. Pero su capacidad de convencimiento depende de la inventiva que demuestren en el relato en que aquellas encajan. En el caso de Boorman es bien escasa. Su filosofía no parece ir mucho más allá de la del Ejército de Salvación que ve en el alcohol la trampa del Demonio. Su talento de narrador debe haberse agotado en los tres chistes ya que el resto parece sacado del libro de recetas "Cómo hacer mejores películas", de la Kodak. El capítulo sobre la balsa se gana la medalla. Plano general del mar, con muy poco cielo para que las olas luzcan amenazantes. Plano medio de Mifune amarrado para que no se lo lleven las olas, sufriendo. Primer plano de Mifune, sufriendo. Plano general del cielo con muy poco mar para que el sol luzca quemante. Plano medio de Mifune amarrado para que

Tiro de gracia, de Ricardo Becher.



Infierno en el Pacífico, de John Boorman.





El tiempo del amor, de Francois Truffaut.



Partner, de Bernardo Bertolucci

no se tire al agua, sufriendo. Primer plano de Mifune sufriendo. También hay planos simétricos de Lee Marvin, sufriendo. Seguro que Boorman no tuvo que recluirse en un sanatorio después del esfuerzo. Además, los tres chistes, realmente no valen los ocho bolívares que cobra el Olimpo bajo la mirada sufriente pero callada de las Municipalidades.

Alfredo Roffé

HELL IN THE PACIFIC. Estados Unidos, 1968, Dir.: John Boorman. Prod.: Reuben Bercovitch, Selig J. Selligman (ejec.), y Lloyd E. Anderson, Harry F. Hogan, Isao Zeniya (gerentes) para Selmur Pictures. As. dir.: Yoichi Matsuo, Guilmón Alexander Jacobs, Eric Bercovitch. Arg.: Reuben Bercovitch. Fot.: Conrad Hall. Panavisión. Col. Technicolor. Mont.: Thomas Stanford. Dir. art.: Anthony D. G. Pratt, Masao Yamazaki. Dec.: Makato Kikuchi. Ef. esp.: Joe Zomar, Kunishige Tanaka. Mús.: Lalo Shifrin. Grab.: Tooru Sakata. Regrab.: Clem Portman. Asesor técn.: Masaaki Asukai. Int.: Lee Marvin, Toshiro Mifune. Dist.: Blanco y Traviés.

EL TIEMPO DEL AMOR

El último film de Truffaut es amable. Christine Darbon, joven, después de hacer penar a Antoine Doinel, joven, termina por entregárselo y enseñarle a no romper las galletas al untarle la mermelada. Salen a pasear al sol y mientras están sentados en un banco alguien, maduro, le declara su amor apasionado a Christine y se retira tranquilamente. Este es el final. Un final muy adecuado a los lilas, rosados, sienes, perlas, olivas, celestes, que dan constantemente el tono

nostálgico de la historia, del recuento de anécdotas ligeramente divertidas, apenas sugerentes, que una tras otra van acumulando, afables, los noventa minutos que hacen un largometraje.

Es inútil buscarle el tercer pie al pájaro. Truffaut el 18 de Mayo de 1968 irrumpía en la sala de proyecciones del Festival de Cannes, declarando solidaridad con estudiantes y trabajadores, con la revolución, decretando la muerte del Festival. En los disturbios recibió un precioso gancho de izquierda en plena nariz, conservado para la posteridad en una deliciosa fotografía publicada en "Paris-Match". Es posible que toda esta agitación, la efervescencia de los Estados Generales, el combate por conservarle su cinemateca a Langlois, hayan hecho que cobrara conciencia de sí mismo y de su rol en la historia, para fortuna del cine y de sus espectadores. En consecuencia, y así lo demuestra **El tiempo del amor**, Truffaut parece haber resuelto abandonar las desmesuradas ambiciones de hacer obras trascendentes que torturan sus anteriores films, buscando plasmarse en ellos sin nunca lograrlo, y dedicarse a la modesta práctica de un oficio productivo. Ciertamente es una decisión dura, y que por mucho empeño que se ponga, perdurarán ciertos resabios. Así la primera secuencia, que nos muestra cómo Antoine es expulsado del ejército por preferir el ocio encarcelado al servicio, pudiera hacer pensar en una actitud crítica ante la realidad. Pero, por suer-

te, cuando vemos a Antoine correr en busca de una muchacha de la vida y después de Christine, enseguida comprendemos, con los apesadumbrados admiradores de Truffaut, que aquel no es el problema. Como tampoco lo es el estudio de un personaje, por más que exteriormente Antoine esté calcado sobre el godardiano Paul de Masculino Femenino. Ni lo es nada que tenga que ver con la realidad. Ni lo es nada. Simplemente no hay problema. Y como no hay problema, no hay que buscarlo. Basta con entretenerse, cosa que no ocurre con muchos films, con los trucos de un detective privado para sorprender a una adúltera en plena acción, o con la ingenuidad de un cornudo vendedor de zapatos que contrata un detective para que averigüe por qué la gente lo detesta. Con enterrecerse con los púdicos estremecimientos amorosos del héroe, o con la muerte del bondadoso detective viejo. Con recibir a corazón abierto ciertas frases como "la vie est formidable", para evitar que la inoportuna meditación sobre su contenido nos impida disfrutar del tranquilo deleite de pasear por las nocturnas calles parisinas. Con conservar durante la proyección el placentero cosquilleo, apenas inquietante, que despierta la presencia de un inidentificado perseguidor de Christine a lo largo del film y que se disuelve al final en la pastoril declaración amorosa de un anónimo enamorado. En fin, con dejar en la taquilla, además de algún franco para el buen Truffaut, la pre-

tensión de encontrar en el cine algo más que un fugaz y urbano pasatiempo. El espectador que lo logre, saldrá seguramente satisfecho y su satisfacción será sin duda un sustancioso estímulo para que Truffaut persevere por esta vía que tan bien le acomoda y para que —por fin— deje de dar declaraciones a diestra y siniestra.

Alfredo Roffé

BAISERS VOLES. Francia, 1968, Dir.: François Truffaut. Prod.: Marcel Berbert; Claude Miller (ger.); para Les Films du Carrosse/Les Productions Artistes Associés. As. Dir.: Jean-José Richer. Guión: François Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon. Fot.: Denys Clerval. Eastman Colour. Mont.: Agnès Guillemot. Dir. art.: Claude Pignot. Mús.: Antoine Duhamel. Canción: Charles Trenet. Son.: René Levert. Int.: Jean-Pierre Léaud, Delphine Seyrig, Claude Jade, Michel Lonsdale, Harry Max, André Falcon, Claire Duhamel, Daniel Ceccaldi, Paul Pavel, Serge Rousseau, Catherine Lutz. Dist.: United Artists.

PARTNER

De **Partner**, una película excepcional que se vio un solo día, en versión original, en la sala de la Cinemateca, hay un breve comentario en la segunda parte del artículo "Evolución y significados del personaje rebelde", a publicarse en el próximo número de **Cine al día**.

PARTNER. Italia, 1968, Dir.: Bernardo Bertolucci, Prod.: Red Film. Guión: Bernardo Bertolucci y Gianni Amico, de "El sosia" de Florod Dostolevski. Fot.: Ugo Piccon. Technicolor. Technicospe. Mús.: Ennio Morricone. Escen.: Francesco Tullio Altan. Mont.: Roberto Perplgnani. Int.: Pierre Clementi, Tina Aumont, Stefania Sandrelli, Sergio Tófanu.

Suscribase



a CINE AL DIA

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).

Enviando su cheque por 16 Bs. (6 \$) a "Cine al Día". Apartado 50.446 Sabana Grande, Caracas, Venezuela.

NACIONAL



El matrimonio perfecto

Los días duros, de Julio César Mármol



22 CORTOMETRAJES Y UN LARGO

En menos de un año se ha producido en el país una buena cantidad de cortos, entre los cuales señalamos: **La toma de la Iglesia de Santa Teresa** de Anzola, **Piedra y plomo**: UCV 23 de mayo de Morffe y **Número 1**, anónimo, que junto con dos cortos extranjeros y con **Renovación** de la U.L.A. integraron el programa "Testimonios del movimiento estudiantil" realizado por la Cinemateca Nacional en agosto pasado; los siete documentales producidos por el recién creado Centro de Cine Documental de la U.L.A., a los cuales dedicamos un amplio espacio en este número; **Estallido** de Arrietti, **Los niños callan** de Guédez, **Búsqueda de Blanco**, **Los tambores de San Juan** y **El Tamunangue** de Hurtado y Roche, **Soto de Hurtado**, **La bulla del diamante** de Roche y Bichier, **Diálogo y La muerte del tío de Lugo**, **Operación Rescate** y **Hecho en Venezuela** producidos por Nadler, **Oriente** y su **esperanza** de Daniel Oropeza.

Es un balance bastante bueno y presenta una diversidad digna de atención. Para el próximo número de **Cine al día** presentaremos un trabajo crítico lo más exhaustivo posible sobre esta producción.

Mientras entramos en imprenta se estrena en Valencia el primer largometraje de Julio César Mármol, **Los días duros**, el único terminado en 1969.

DIVULGACION Y PROMOCION DEL CINE

En la intensa actividad de producciones llevada a cabo por la Cinemateca Nacional en los últimos meses, se han destacado los ciclos sobre Joseph Losey, Elia Kazan, Luis Alcoriza, Charlie Chaplin, "Cine y literatura" y "30 años de la 2a. Guerra Mundial"; la **Reseña Informativa** del cine argentino, los **Clásicos** del cine alemán, el cine francés con la **Nouvelle Vague** y René Clair, y el italiano **Partner** de Bernardo Bertolucci, programas presentados todos con la colaboración de las diversas embajadas; el pre-estreno de **Z** de Costa-Gavras; los programas especiales "Testimonios del movimiento estudiantil" y "Cine Underground", y la presentación de clásicos co-

mo **Intolerancia** de Griffith, **El navegante** de Keaton, **En pos del oro** de Chaplin, **Codicia** de Stroheim y **Fenómenos** de Tod Browning. Lástima que a tan alto nivel de las programaciones, la Cinemateca Nacional no pueda acompañar un adecuado desarrollo de su archivo, por las consabidas razones de falta de presupuesto. Ya son tres los gobiernos del INCIBA que se han sucedido, y todavía no ha madurado en el Instituto una conciencia del problema...

Por su parte, el Ateneo de Caracas, bajo el impulso de Margot Benacerraf, creó primero una Comisión de Cine, integrada además por José Hurtado, Daniel Oropeza, Rafael Grau, Nicolás Trincado y Jesús Enrique Guédez, y luego, como consecuencia directa, reanudó sus tradicionales proyecciones, que en los últimos tiempos estaban careciendo de la calidad de "selectas". El nombre del organismo responsable de la actividad es Centro Cine Ateneo. Después de organizar un curso de cine, bastante poco calificado, y un grupo experimental dirigido por Guédez, el Centro Cine concentró sus esfuerzos en conseguir el pre-estreno de películas de calidad, obteniendo un éxito notable, sea en la opinión comercial de los distribuidores locales como entre los ateneístas y un más amplio público intelectual-juvenil. Cuando no consigue un preestreno, el Centro Cine presenta en forma más o menos suelta alguna película buena de distribución normal. La única iniciativa que ha tenido un valor informativo y cultural un poco más sólido ha sido hasta ahora la presentación de los documentales de la U.L.A. **Renovación**, **T-Venezuela**, **Caracas: dos o tres cosas**. Por lo demás, su logro cultural ha sido la promoción de películas a exhibirse comercialmente y la presión ejercitada sobre la página de arte de "El Nacional" que concede ahora un espacio insólito, aunque no muy bien administrado, a la **Información cinematográfica**.

AMAGOS

Entre las acostumbradas amenazas de producción cinematográfica ha habido en los últimos tiempos las siguientes: **Una mancha en el tiempo** (Napoleón Ordosgoiti), **El jockey** (Juan Corona), dos documentales sobre

la expedición de Cruxent en pos de las fuentes del Orinoco, para la televisión francesa y venezolana (Jean Pierre Marchant y Daniel Oropeza), **El evangelio según San Rolando** (Rolando Peña, en Londres), un documental sobre la región de Camay, cerca de Carora (Margot Benacerraf) que se confunde con la prometeda **Eréndira** inspirada en la novela "Cien años de soledad" de García Márquez, **El alacrán** (Philippe Toledano). Nosotros, nos limitamos a registrar.

PREMIO MUNICIPAL DE CINE

En julio del pasado año el concejal Antonio Stempel París anun-

ció haber introducido la idea de un Premio Municipal de Cine, que "quedó en principio aprobada" por el Concejo y "en manos de la Comisión de Cultura para que prepare las bases del Concurso". El premio, que sería otorgado a "cortometrajes artísticos", debería empezar a funcionar a partir de este año. En marzo, todavía no se sabe nada.

PETER YATES Y PETER O'TOOLE FILMAN EN EL DELTA

Como Colombia, parece que Venezuela ofrece un buen terreno para los exteriores de importantes producciones internacionales. Esta vez tenemos aquí al

LAS MEJORES RECAUDACIONES DEL AÑO 1969

Las 37 películas que enumeramos a continuación obtuvieron en los cines de Caracas, durante el año pasado, una recaudación mayor de Bs. 200.000. Señalamos el número de orden, el título, el nombre del director, y el número de "Cine al día" en que apareció su crítica y el total recaudado:

001.	El matrimonio perfecto (F. J. Gottlieb)	803.987
002.	Por mis pistolas (M. Delgado) (7)	649.496
003.	Bullitt (P. Yates)	644.830
004.	Funny girl (W. Wyler)	566.603
005.	Un quijote sin mancha (M. Delgado)	542.825
006.	Krakatoa, al este de Java (B. Kowalski)	505.067
007.	El oro de Mackenna (J. Lee Thompson)	490.764
008.	Romeo y Julieta (F. Zeffirelli) (8)	453.635
009.	Bambi (T. Codrick y otros)	435.469
010.	Donde las águilas se atreven (B. G. Hutton)	422.213
011.	Mayerling (T. Young)	393.626
012.	Las sandalias del pescador (M. Anderson)	365.771
013.	Chitty Chitty Bang Bang (K. Hughes)	361.744
014.	Isadora (K. Reisz) (9)	347.944
015.	Sube y baja (M. Delgado)	338.679
016.	Ben Hur (W. Wyler)	325.557
017.	El bebé de Rosemary (R. Polanski) (7)	315.833
018.	Fantasia (K. Anderson y otros)	310.967
019.	Oliver (C. Reed)	301.074
020.	El rally de Montecarlo y los locos del volante (K. Annakin)	288.803
021.	2001, odisea del espacio (S. Kubrick) (8)	286.780
022.	Saludos, señora Campbell (M. Frank)	273.791
023.	100 rifles (T. Gries)	267.827
024.	El gnomóvil (R. Stevenson)	267.304
025.	La pandilla salvaje (S. Peckinpah)	266.019
026.	La epopeya de Bolívar (A. Blasetti) (9)	262.050
027.	Estación Polar Zebra (J. Sturges)	254.522
028.	El dios fingido (G. Green) (8)	250.933
029.	La batalla de Argel (G. Pontecorvo) (9)	244.582
030.	Ceremonia secreta (J. Losey) (8)	242.694
031.	Helga y Michael (E. F. Bender)	228.776
032.	Extraña pareja (G. Saks)	214.274
033.	La única casa en Londres (P. Saville)	213.110
034.	Las boinas verdes (J. Wayne) (6)	207.491
035.	Uno más uno son seis (H. Morris)	207.304
036.	La noche de la emboscada (R. Mulligan)	202.283
037.	Con los minutos contados (R. A. Aurthur)	200.863

inglés Peter Yates, que después de haber sido asistente de Tony Richardson para *Sabor a miel*, realizó el "musical" *Summer Holiday* (1962), *One way pendulum* (1964), *Robbery* (1967), buen policiaco sobre el famoso robo del tren inglés, y en Estados Unidos los exitosos *Bullitt* (1968) y *John and Mary* (1969). La película en filmación actualmente en el Delta Amacuro es *Murphy's war*, interpretada por el notable actor Peter O'Toole.

LARGA PERO NO CONCLUIDA

Una polémica extraña (por tratar de cine) se desarrolló a partir de la publicación de un artículo de nuestro colega Alberto Valero en el "Papel Literario" de *El Nacional* del 4 de mayo de 1969. En efecto, más de un mes después, el "Papel" dio cabida en sus páginas a un escrito de Rafael Cordero quien, en desacuerdo con el juicio de Valero sobre *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, extendió su defensa de la película, además que a la refutación de la crítica de Valero, también al ataque de todo un método crítico que, a su parecer, es monolíticamente propio de *Cine al día*. Como es natural, la réplica fue doble: por una parte contestó Valero (13-7-69), por la otra Alfredo Roffé, en defensa de la revista y de "su método" (6-7-69). Cordero se dio entonces a la tarea de contestar al doble contrataque, publicando el 3 de agosto el artículo "Cuando las catedrales se profanan", donde además de exponer su teoría sobre la esencia del arte y de la forma de llegar a él, arremetía contra "Cine al día", reiterando sus acusaciones de obcecación

ideológica y añadiendo las de pretender ser una Catedral de Artes y Ciencias Cinematográficas. La respuesta de Roffé no fue publicada por el "Papel Literario", lo cual dio motivo a una carta suya al Dr. José Ramón Medina, director del Papel: "Hace aproximadamente un mes me permití entregar en la redacción de *El Nacional* una nota de tres cuartillas titulada "Los constructores de Catedrales", en contestación a un artículo anterior del Sr. Rafael Cordero publicado en el "Papel Literario", y como intervención final por parte mía en la polémica que ustedes tuvieron la iniciativa de acoger en el "Papel Literario". Sin embargo... esta nota no ha sido publicada hasta la fecha. Me permito en consecuencia hacerles notar que ya que ustedes aceptaron la publicación del primer artículo del Sr. Cordero en el cual inició un violento ataque contra nuestra revista y sus métodos críticos y dieron cabida a otros artículos dentro de la misma polémica, por una elemental regla de justicia y objetividad deben dar iguales oportunidades a los participantes en la polémica para exponer sus puntos de vista. En este caso el Sr. Cordero ha iniciado y terminado la discusión y nuestra posición ha quedado cuestionada sin que hubiéramos tenido para sustentarla las mismas oportunidades que sí le han sido dadas al Sr. Cordero. Por lo tanto me permito solicitar de usted la publicación de la nota antes mencionada, asegurándole que por parte nuestra con ella damos por terminada nuestra participación en esta polémica". Aparentemente el Dr. Medina no coincidió con el criterio de la ética y la objetividad periodística de Roffé, ya que de todos modos la nota no fue nunca publicada.

A NUESTROS LECTORES:

El número 8 de Cine al día salió en junio de 1969. Este número 9 llega a sus manos a finales de marzo de 1970. Lo menos que podríamos hacer sería pedirles excusas. Pero más importante nos parece hacerles saber, de la manera más sucinta, cuál es el problema de la revista.

Cine al día es una revista de cultura. Aún más, ha nacido de la voluntad de hacer sentir que el cine es cultura en un país donde este mismo concepto resulta novedoso. Es una revista de cultura en un país donde la cultura no está industrializada, de manera que, como las otras publicaciones de este tipo, se encuentra fuera de todo mecanismo económico, con todas las desventajas del caso. Confesamos, además, que probablemente se quedaría fuera de tal mecanismo también si dicha industria llegara a crearse, a causa de su total desvinculación de intereses que no sean los de una reflexión libre sobre el cine dentro del marco de una crisis evolutiva del más amplio contexto de la cultura contemporánea, crisis que implica un nuevo humanismo, capaz de marchar al paso con la historia.

Estamos, pues, evidentemente, fuera de todo mecanismo de poder, sea económico como político. Por lo tanto, aunque los que escriben en estas páginas pueden calificarse en general de profesionales, son tales, lamentablemente, fuera de la revista. En ella, a pesar de no ser unos "aficionados", son algo que podría definirse como "marginales". Marginales con respecto a la cultura tradicional venezolana, al ocuparse de un campo para ella nuevo; marginales con respecto al mundo del trabajo económicamente productivo, al efectuar un trabajo no remunerado sin poder, por razones obvias, dejar de realizar otro, remunerado, que no siempre concilia la necesidad material con la espiritual, ni la personal con la colectiva; marginales, finalmente, porque se empeñan en hacer algo que no se les pide, en creer en una función que acaso no se les reconoce, en perseguir objetivos —una cultura y una producción cinematográficas nacionales— que a los más parecen por lo menos inseguros.

¿Hace falta, después de esta premisa, detallar las dificultades de Cine al día? ¿Hace falta hablar de la dificultad de conseguir avisos, de "inventar" el tiempo para trabajar, para estar "al día", para reflexionar? Nuestros lectores son amantes del cine y en consecuencia no pueden faltar de imaginación.

Lo concreto es que no pensamos darnos todavía por derrotados. Que hicimos un plan para salir con menos páginas, con más frecuencia, y como sea. No es una promesa: en la lucha, no puede prometerse la victoria, sino la lucha misma. Y en ella continuamos, sobre la base de una mutua confianza entre los lectores y nosotros.

En cuanto a este número, pueden verse sin esfuerzo las consecuencias de nuestra interrupción: la sección crítica más "fría" que de costumbre; la sección internacional limitada a un solo tema que hubiera merecido otro espacio y otra extensión; la sección nacional comprimida al máximo, la ausencia de la continuación del trabajo sobre el personaje rebelde, que se quedó en las pruebas de imprenta para dar lugar a material más urgente, y muchas faltas más. Nuestra carpeta "por hacer", ya voluminosa, se recarga de todo lo no dicho en ocho meses. Para el número 10 se hará un análisis de conjunto de los cortometrajes venezolanos producidos durante el año, se reanudará lo interrumpido, se hablará de televisión, se ajustará la sección crítica.

Y conste que, a pesar de reconocer e incluso ilustrar nuestras fallas, confiamos en que también este número, de manera no literal pero sí más profunda, está al día.

EL DEPARTAMENTO DE CINE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

se propone:

Producción de películas para uso docente y divulgación:
noticieros-documentales-reportajes

CINE ARTE:

exhibición de cine de calidad, seleccionado y presentado en ciclos variados, dirigido a un amplio público

CINE CLUB:

exhibición especializada de cine, foros, publicaciones.

CINE INFANTIL



A LA VENTA EN LIBRERIAS

guido aristarco

LA DISOLUCION DE LA RAZON

(DISCURSO SOBRE EL CINE)

TRADUCCION E INDICES DE ANTONIO PASQUALI.
600 PP. BS. 25

EDICIONES EBUC

UCV

COLECCION TEMAS

ESTA OBRA, CON PREFACIO DE GYORGY LUKACS, Y UNA INTRODUCCION ESPECIAL DEL AUTOR PARA LA EDICION ESPAÑOLA, CONSTITUYE EL MAS EXHAUSTIVO ANALISIS PUBLICADO SOBRE EL CINE MUNDIAL.



¿Qué han ganado los trabajadores?

Aumento de
Tres Bolívars Diarios 

 Salario Mínimo
de 300 Bolívars

"Aguinaldo" de 18
Salarios en Vez de Quince 

 Vacaciones:
Quince Días con
pago de Veintidos

Nuevas Fórmulas
de Estabilidad en el Trabajo 

 Más reconocimiento
al Papel de los
Gremios Obreros

El Estado aportará a Cada
Trabajador La Mitad de una
Acción del Banco de los
Trabajadores 

Los hombres y mujeres que trabajan para el Estado Venezolano han obtenido en sus nuevos contratos extraordinarias reivindicaciones.