

EL TIEMPO

PUBLICACION DE CINE CLUB NUCLEO

AÑO 1 N° 1

AGOSTO 1960

DEL FUTURO

NO HAY IMPRESIONES IGUALES



A LAS DE LUMEN

La "mano" de Lumen se ve en sus impresos

TALLERES GRAFICOS LUMEN • NOSEDA Y CIA. • TUCUMAN 2926 • TEL. 87-6646 /47

TIEMPO DE CINE

Revista mensual de cine
Publicación del Cine Club Núcleo
Editada por Ediciones Guía Práctica

Dirección: J. Salguero 1969 - 1º B - Buenos Aires
República Argentina

Publicidad: Lavalle 2641 - 5º piso - Of. 501 - 89-4131 - 5554

Consejo directivo: Víctor Iturralde, José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y Héctor V. Vena

Director Técnico: Carlos Peralta

Diagramador: Rogelio Polesello

Fotógrafo: Julio Tellez

Dibujante: Quino

Cuerpo crítico estable: Carlos Burone, Edgardo Cozarinsky, Mabel Itzcovich y consejo directivo

Corresponsales en el exterior:

Guido Aristarco - Vía Valvassori Peroni, 55 - Milán - George N. Fenin - 215 West 98th Street - New York, 25 - N.Y. - Carlos Vieira - Rua Barao de Judiai, 471 - San Pablo - Brasil - Fernando Duarte - Rua David Manuel de Fonseca, 88 - Rio Maior - Portugal - Alfredo N. Vilariño Ochoa - Glazovski Per. 8 Moscú

Representante en Uruguay:

Walter Achugar - Andes 1433 - Dpto. 4 - Montevideo

Corresponsales especiales:

Jorge Angel Arteaga, Homero Alsina Thevenet, Antonio J. Grompone y Emir Rodríguez Monegal

Servicios especiales de Prensa Latina.

S U M A R I O

HIROSHIMA MON AMOUR - Texto completo

EL TEXTO Y LOS AUTORES - J. A. M.

LA BANDA SONORA - Roberto Ruiz

CRITICA:

El hombre del impermeable, de J. A. M.

Fin de fiesta, C. A. B.

Culpable, V. I.

De repente en el verano, J. A. M.

El juglar de nuestra señora, V. I.

Las mil y una noches árabes, V. I.

El sueño de una noche de verano, J. A. M.

HACIA UN CINE INDEPENDIENTE AMERICANO

George N. Fenin

CARTA DE RIO MAIOR - Fernando Duarte

MC LAREN JUEGO SERIO EN EL CORAZON DEL FILM -

J. Agustín Mahieu

CINE ARGENTINO - S. S.

SUECIA 1960 - Edgardo Cozarinsky

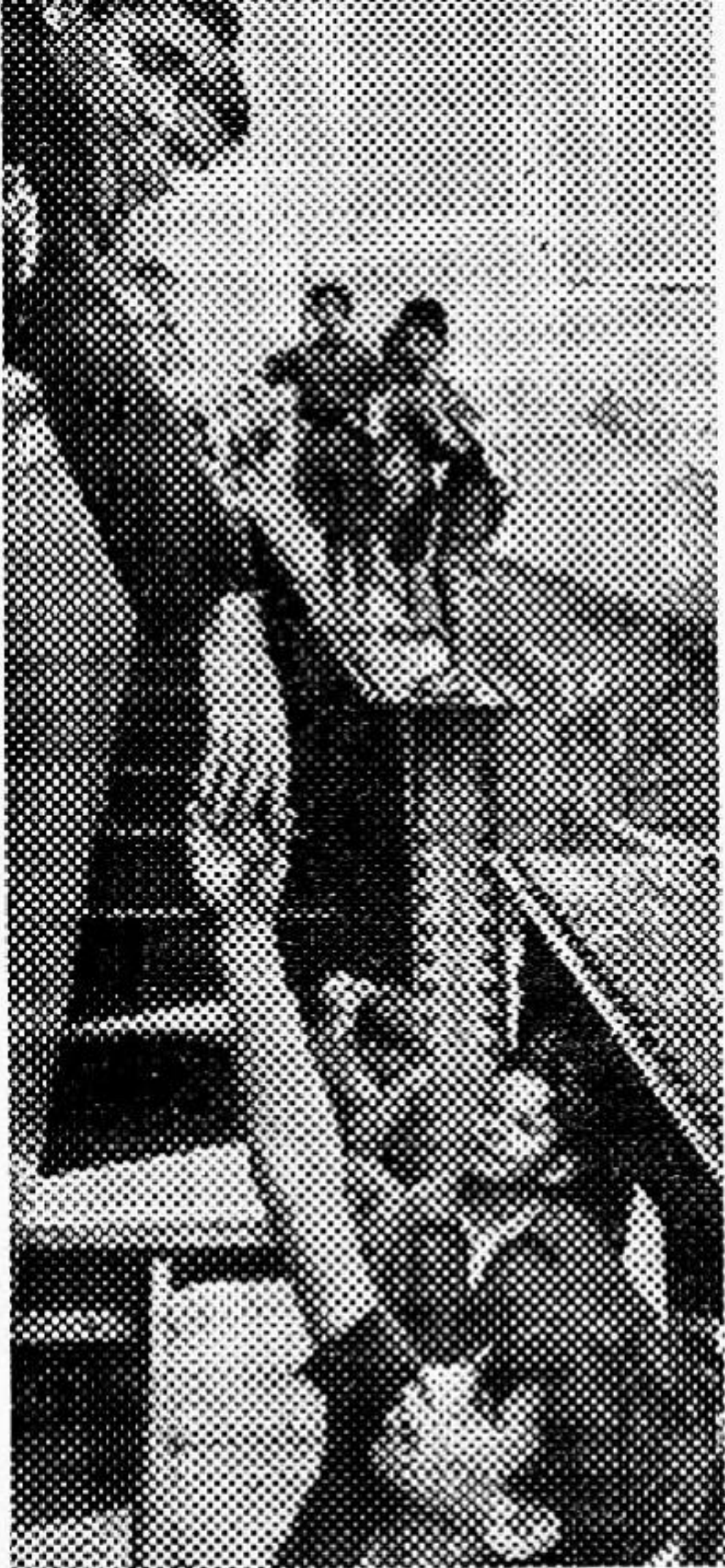
BIOGRAFO - Recopilado por Héctor Vena

TV CREACION Y/O INFORMACION

Reportaje de Mabel Itzcovich

FICHERO DE ESTRENOS

QUIJOTES PARA UNA AGONIA - Tiempo de Cine

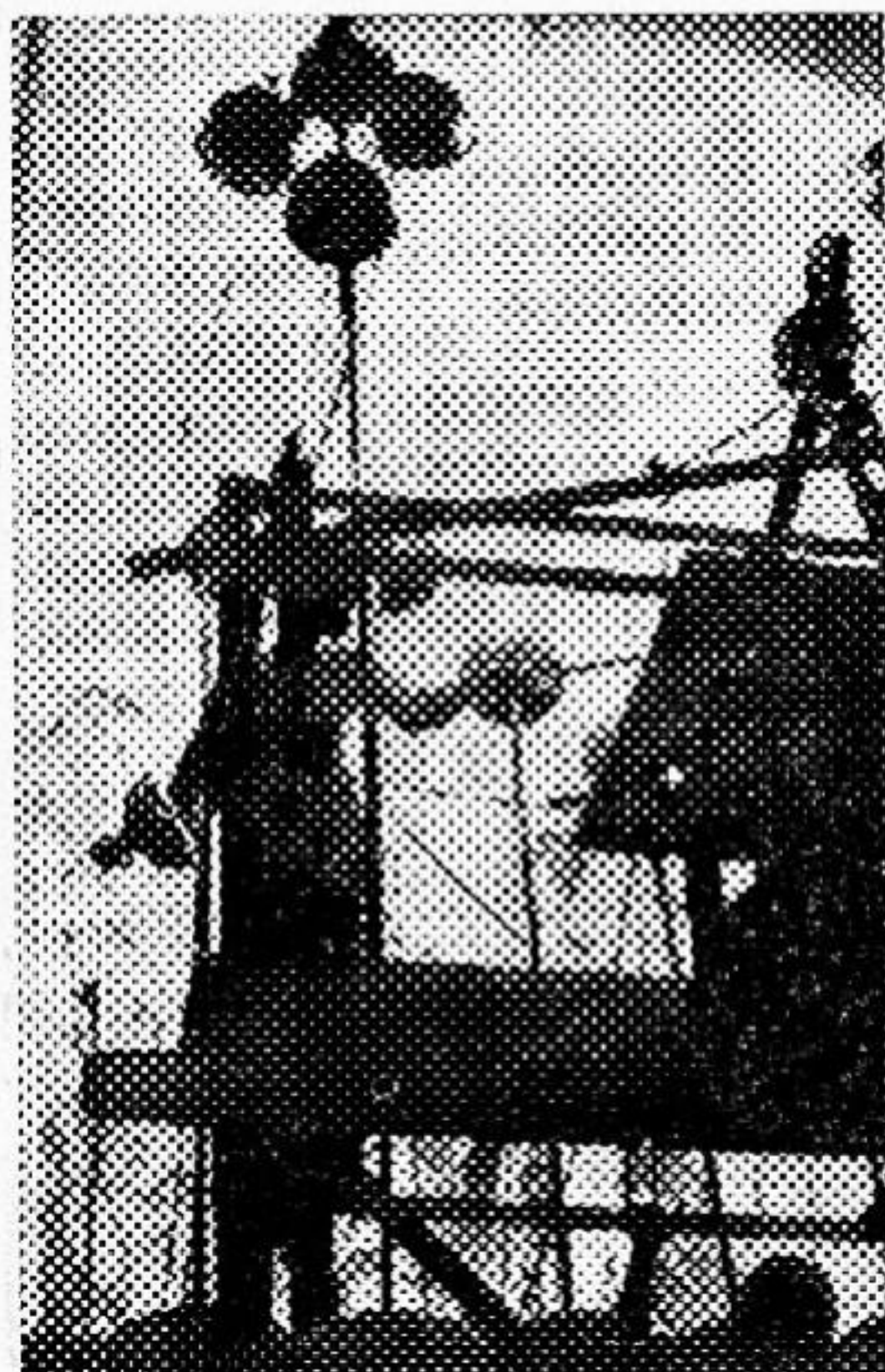


CINE EN SANTA FE

Dos de las películas realizadas en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. Se exhibieron en Núcleo

Tire Die

Foto de filmación de *López Claro*, realización de Juan Oliva



HIROSHIMA MON AMOUR





HIROSHIMA MON AMOUR

Realizó la traducción del texto Rodolfo Alonso; la mayor parte de las fotografías fueron tomadas por Julio Tellez sobre una proyección y otras son cortesía de DIFA.

FICHA TECNICA

Origen: Francia (coproducción franco-japonesa), 1958

Dirección: Alain Resnais

Guión y diálogos: Marguerite Duras

Dirección de fotografía: Sacha Vierni, Takahashi Michio

Operadores: P. Goupil, Watanabe, Ioda

Iluminador: Ito

Música: Giovanni Fusco, Georges Delerue

Escenografía: Esaka, Mayo, Petri, Miyakuni

Sonido: Calvet, Renault, Yamamoto, Kohzabara

Montaje: Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarrault

Script: Sylvette Baudrot

Laboratorio: Eclair / Registro sonido: Marginan y Sino

Producción: Argos Films, Como Films, Dai-ichi Motion Picture Company Ltd., Pathé Overseas Productions

Directores de producción: Sacha Kamenka, Shirakawa Takeo

Productor delegado: Samy Halfon

Distribución: en Francia, Cocinor; en Argentina: Difa

Duración: 90 minutos (10 rollos)

ESTRENO en Buenos Aires: 12 de abril de 1960

INTERPRETACION: Emmanuelle Riva Eiji Okada con Stella Dassas, Pierre Barbaud y Bernard Fresson

OKADA: Tú no has visto nada en Hiroshima. Nada.

RIVA: He visto todo. Todo. Así, el hospital, lo he visto. Estoy segura. Hay un hospital en Hiroshima... ¿Cómo hubiera podido evitar verlo?

O.: Tú no has visto ningún hospital en Hiroshima. Tú no has visto nada en Hiroshima...

R.: Cuatro veces al museo...

O.: ¿Qué museo, en Hiroshima?

R.: Cuatro veces al museo en Hiroshima, he visto a la gente paseándose. La gente se pasea, pensativa, entre las fotografías, las reconstituciones, a falta de otra cosa, entre las fotografías, las fotografías, las reconstituciones, a falta de otra cosa, las explicaciones, a falta de otra cosa... Cuatro veces al museo en Hiroshima, he mirado la gente, he mirado yo misma pensativamente pensativa, el hierro, el hierro quemado... el hierro roto... el hierro vuelto vulnerable como la carne... He visto cajas en ramo: ¿quién lo hubiera pensado?... pieles humanas flotantes, sobrevivientes, todavía en la frescura de sus sufrimientos... piedras... piedras quemadas, piedras reventadas... cabelleras anónimas que las mujeres de Hiroshima encuentran totalmente caídas de mañana, al despertar...

He tenido calor en la plaza de la Paz. Diez mil grados sobre la plaza de la Paz. Lo sé. La temperatura del sol sobre la plaza de la Paz. ¿Cómo ignorarlo?... La hierba, es bien simple...

O.: Tú no has visto nada en Hiroshima, nada.

R.: Las reconstituciones han sido hechas lo más seriamente posible. Los films han sido hechos lo más seriamente

posible... La ilusión, es bien simple, es tan perfecta que los turistas lloran...

...Siempre es posible burlarse. ¿Pero qué puede hacer un turista sino justamente llorar?

Yo siempre he llorado por la suerte de Hiroshima, siempre.

O.: No. ¿Sobre qué habrías llorado?

R.: He visto los noticiosos... El segundo día, dice la historia, no lo he inventado, desde el segundo día, especies animales precisas han resurgido de las profundidades de la tierra y de las cenizas... Los perros han sido fotografados... Para siempre... los he visto...

He visto los noticiosos. Los he visto... Del primer día, del segundo día, del tercer día...

O.: Tú no has visto nada, nada...

R.: Del décimo quinto día también. Hiroshima se recubrió de flores... No había por todas partes más que azucenas y gladiolos, y volúbilis y bellas-de-un-día que renacían de las cenizas con un extraordinario vigor, desconocido hasta entonces en las flores... No he inventado nada...

O.: Lo has inventado todo...

R.: Nada. Igual que en el amor, esta ilusión existe, esta ilusión de no poder olvidar nunca, también la he tenido frente a Hiroshima, que nunca olvidaré. Igual que en el amor...

(Fin del primer rollo)

...He visto también los refugiados, y los que estaban en los vientres de las mujeres de Hiroshima. He visto la paciencia, la inocencia, la dulzura aparente con las cuales los sobrevivientes provisionales de Hiroshima se acomodaban a una suerte tan injusta que la imaginación de costumbre tan fecunda, frente a ellos, no obstante, se detiene... Escucha, yo sé todo, yo sé. Yo sé todo. Eso ha continuado.

O.: Nada. Tú no sabes nada.

R.: Las mujeres corren el peligro de parir monstruos pero eso continúa. Los hombres corren el peligro de quedar estériles pero eso continúa. La lluvia da miedo. Las lluvias de cenizas sobre las aguas del Pacífico. Las aguas del Pacífico matan. Los pescadores del Pacífico mueren. Los alimentos dan miedo. Se tiran los alimentos de una ciudad entera. Se entierran los alimentos de ciudades enteras... Una ciudad entera monta en cólera, ciudades enteras montan en cólera. ¿Contra quién es la cólera de ciudades enteras? La cólera de ciudades enteras, que ellas lo quieran o no, es contra la desigualdad impuesta como principio por algunos pueblos contra otros pueblos, contra la desigualdad impuesta como principio por algunas razas contra otras razas, contra la desigualdad impuesta como principio por algunas clases contra otras clases...

(Música rápida, martilleada).

...Escúchame. Como tú, yo conozco el olvido.

O.: No, tú no conoces el olvido.

R.: Como tú, estoy dotada de memoria. Conozco el olvido.

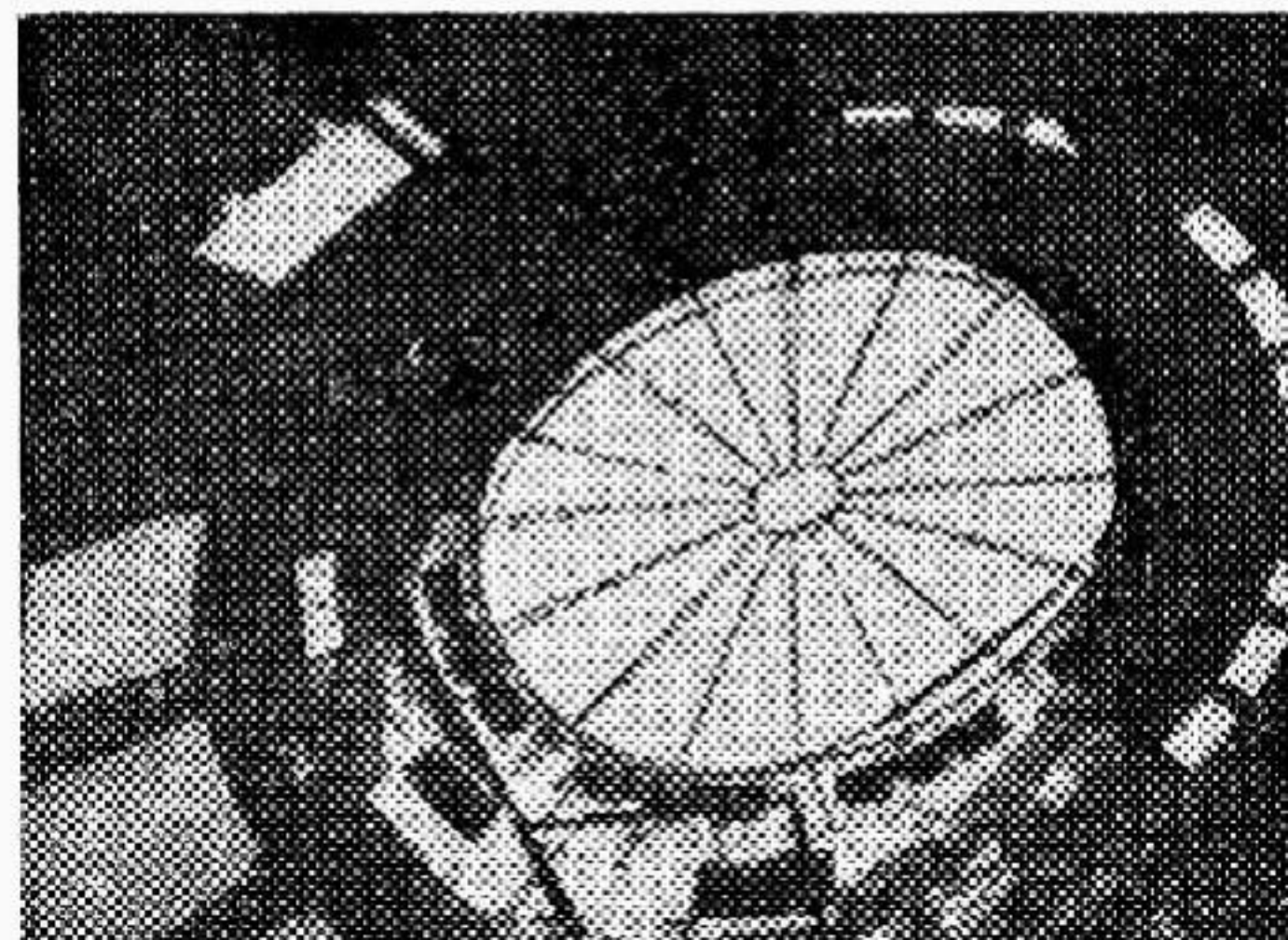
O.: No, tú no estás dotada de memoria.

R.: Como tú, yo también, he tratado de luchar con todas mis fuerzas contra el olvido. Como tú, he olvidado. Como tú, he deseado tener una inconsolable memoria, una memoria de sombras y de piedra. He luchado por mi cuenta, con todas mis fuerzas, cada día, contra el horror de no comprender del todo el por qué de recordar. Como tú, he olvidado...

¿Por qué negar la evidente necesidad de la memoria?

...Escúchame. Sé más aún, eso volverá a comenzar. Doscientos mil muertos. Ochenta mil heridos. En nueve segundos. Esas cifras son oficiales. Eso volverá a comenzar. Habrá diez mil grados sobre la tierra. Diez mil soles, se dice. El asfalto arderá. Un desorden profundo reinará. Una ciudad entera será alzada de la tierra y volverá a caer en cenizas...

Nuevas vegetaciones surgen de las arenas...





...Cuatro estudiantes aguardan juntos una muerte fraternal y legendaria... Las siete ramas del estuario en delta del río Ota se vacían y vuelven a llenarse a la hora habitual, precisamente a las horas habituales con un agua fresca venenosa, gris o azul según la hora y las estaciones. La gente ya no mira a lo largo de las orillas enlodadas la lenta subida de la marea en las siete ramas del estuario en delta del río Ota...

(Música: tema del río se encadena con tema de los encuentros).

...Te encuentro. Me acuerdo de ti. ¿Quién eres? Tú me matas. Tú me haces bien. ¿Cómo habré dudado que esta ciudad estaba hecha a la medida del amor? ¿Cómo habré dudado que tú estabas hecho a la medida de mi cuerpo mismo?... ¡Me gustas, qué acontecimiento! Me gustas... ¡Qué lentitud de golpe! ¡Qué dulzura!... Tú no puedes saber. Tú me matas. Tú me haces bien. Tú me matas. Tú me haces bien. Tengo tiempo. Te lo ruego. Devórame. Devórame. Deformame hasta..., hasta la fealdad... ¿Por qué no tú? ¿Por qué no tú en esta ciudad y en esta noche parecida a las otras hasta el punto de equivocarse?... Te lo ruego...

...Es tan raro que tengas una bella piel...

...¡Tú!

O.: Yo, sí, ¿me habrás visto!

(Ríen).

R.: ¿Eres completamente japonés o no eres completamente japonés?

O.: Soy completamente japonés... ¿Tú tienes los ojos verdes? ¿No es así?

R.: ¡Oh! creo, sí... Creo que son verdes.

O.: Eres como mil mujeres juntas...

R.: Es porque no me conoces. Es por eso...

O.: Quizá no del todo por eso solamente.

R.: No me disgusta ser como mil mujeres juntas para ti... ¡Escucha!... Son las cuatro...

O.: ¿Por qué?

R.: No sé quien es. Todos los días, pasa a las cuatro y tose... ¿Tú estabas aquí, en Hiroshima?

O.: No... Seguro.

R.: ¡Oh! Es verdad... ¿Qué tonta soy!

O.: Mi familia, ella sí, estaba en Hiroshima. Yo estaba en la guerra.

R.: ¿Qué suerte, no!

O.: Sí.

R.: Suerte para mi también.

O.: ¿Por qué estás tú en Hiroshima?

R.: Un film...

O.: ¿Un film, qué?

R.: Actúo en un film.

O.: ¿Y antes de estar en Hiroshima, dónde estabas?

R.: En París.

O.: ¿Y antes de estar en París?...

R.: ¿Antes de estar en París?... Estaba en Nevers, Ne-vers.

O.: ¿Nevers?

R.: Es en la Nièvre. Tú no conoces.

O.: ¿Y por qué querías verlo todo en Hiroshima?

R.: Me interesaba. Tengo mis ideas. Por ejemplo, lo ves, me gusta mirar, creo que así se aprende...

R.: ¿Quieres café? (El asiente)... ¿En qué soñabas?

O.: No me acuerdo. ¿Por qué?

R.: Miraba tus manos. Se mueven cuando duermes. (Ello ríe.)

O.: Al soñar, puede ser, sin darme cuenta...

R.: Hum, hum...

(Fin del 2º rollo).

O.: Eres una bella mujer, ¿lo sabes?

R.: ¿Te parece?

O.: Me parece.

R.: ¿Un poco cansada, no?



O.: Un poco fea.
R.: ¿Eso no importa?
O.: Es lo que observaba ayer a la noche en ese café. Tu manera de ser fea. Y además...
R.: ¿Y además?
O.: Y además, como te aburrías.
R.: Dímelo...
O.: Te aburrías de la manera que da a los hombres ganas de conocer a una mujer.
R.: Hablas bien el francés.
O.: ¿No es cierto? Estoy contento de que te des cuenta que hablo bien el francés. Yo no había notado que tú no hablabas japonés. ¿Te habías dado cuenta que es siempre en el mismo sentido que uno nota las cosas?
R.: No, yo te noté a ti, eso es todo... Conocerse en Hiro-shi-ma, no es todos los días...
O.: ¿Qué era para ti Hiroshima, en Francia?
R.: El fin de la guerra... Quiero decir completamente... El estupor... ante la idea de que se hubieran... atrevido... el estupor ante la idea de que lo hubieran logrado... Y después, también, para nosotros, el comienzo de un miedo desconocido... Y después la indiferencia... el miedo de la indiferencia también...
(Ruido de motos que dan vueltas en redondo).
O.: ...¿Dónde estabas tú?
R.: Acababa de dejar Nevers. Estaba en París, en la calle.
O.: Es una linda palabra francesa, Nevers.
R.: Es una palabra como cualquiera, como la ciudad...
O.: ¿Has conocido muchos japoneses en Hiroshima?
R.: ¡Ah! He conocido, si... ¡pero como tú, no!...
O.: ¿Soy el primer japonés de tu vida?
R.: Si... Hiroshima...
O.: El mundo entero era feliz. Tú eras feliz con el mundo entero... Era un lindo día de verano en París, ese día, he oído decir, ¿no es así?
R.: Hacía buen tiempo, sí.
O.: ¿Qué edad tenías?
R.: Veinte años. ¿Y tú?
O.: Veintidós.
R.: ¡La misma edad, casi!
R.: ¿Qué haces en tu vida?
O.: Arquitectura... Y además, política...
R.: ¡Ah! ¿Es por eso que hablas tan bien el francés?
O.: Es por eso. Para leer la Revolución Francesa... ¿Qué film es ese en el que actúas?
R.: Un film sobre la paz. ¿Qué quieres que se ruede en Hiroshima sino un film sobre la paz?
O.: ...Quisiera volver a verte.
R.: ...Mañana a esta hora, habré partido para Francia.
O.: ¿Es verdad? No me lo habías dicho.
R.: Es verdad. No valía la pena decírtelo.
O.: ¿Es por eso que me has dejado subir a tu cuarto ayer a la noche?... ¿Porque era tu último día en Hiroshima?
R.: De ningún modo. Ni siquiera lo pensé.
O.: Cuando hablas, me pregunto si mientes o si dices la verdad.
R.: Miento y digo la verdad, pero a ti, no tengo razones para mentirte, ¿por qué?...
O.: Dime: ¿te ocurren a menudo, historias como... ésta?
R.: No tan a menudo. Pero a veces me ocurre... Me gustan mucho los muchachos... Soy de una moralidad dudosa, sabes...
O.: ¿Qué es lo que tú llamas ser de una moralidad dudosa?
R.: Dudar de la moral de los otros.
(Al ruido de fondo de las motos se mezcla el ruido de campanas).
O.: Quisiera volver a verte. Aunque el avión parta ma-

ñana a la mañana. Aunque seas de una moralidad dudosa.
R.: No.

O.: ¿Por qué?

R.: Porque sí. ¿No quieres hablarme más?

O.: Quisiera volver a verte.

(Las voces resuenan en el corredor).

¿Dónde vas en Francia, a Nevers?

R.: No. A París. A Nevers, no, no voy nunca más.

O.: ¿Nunca?

R.: Nunca... Es en Nevers que he sido más joven que nunca en mi vida.

O.: Joven en Nevers.

R.: Sí. Joven en Nevers. Y después también, una vez, loca en Nevers.

Nevers, ya ves, es la ciudad del mundo, y también es la cosa del mundo con la cual, de noche, sueño más. Al mismo tiempo es la cosa del mundo en la cual pienso menos.

O.: ¿Cómo era tu locura en Nevers?

R.: ¡Es como la inteligencia, la locura, sabes! No se puede explicar. Completamente como la inteligencia. Nos cae encima, nos llena y entonces se la comprende. Pero cuando nos deja, ya no se puede comprenderla más.

O.: ¿Eras mala?

R.: Era esa, mi locura. Estaba loca de maldad. Me parecía que se podía hacer una verdadera carrera en la maldad. Nada me llegaba más que la maldad. ¿Comprendes?

O.: Sí.

R.: Es verdad que eso también tú debes comprenderlo.

O.: ¿Eso no ha recommenzado nunca, para ti?

R.: No, ha terminado.

O.: ¿Durante la guerra?

R.: Enseguida después.

(Terminan campanas).

O.: ¿Eso formaba parte de las dificultades de la vida francesa después de la guerra?

R.: Sí, podría decirse así.

O.: ¿Cuándo pasó, para ti, la locura?

R.: Poco a poco, se ha ido pasando. Y después, cuando tuve hijos... forzosamente.

O.: ¿Qué es lo que dices?

R.: Digo que, poco a poco, eso ha pasado. Y después cuando tuve hijos, forzosamente.

O.: Me gustaría mucho quedarme contigo algunos días, en algún lugar, una vez.

R.: A mí también.

O.: Volver a verte hoy no sería volver a verte. En tan poco tiempo, no es volver a ver a la gente. Me gustaría mucho.

R.: No.

O.: Bueno.

R.: Es porque sabes que parto mañana.

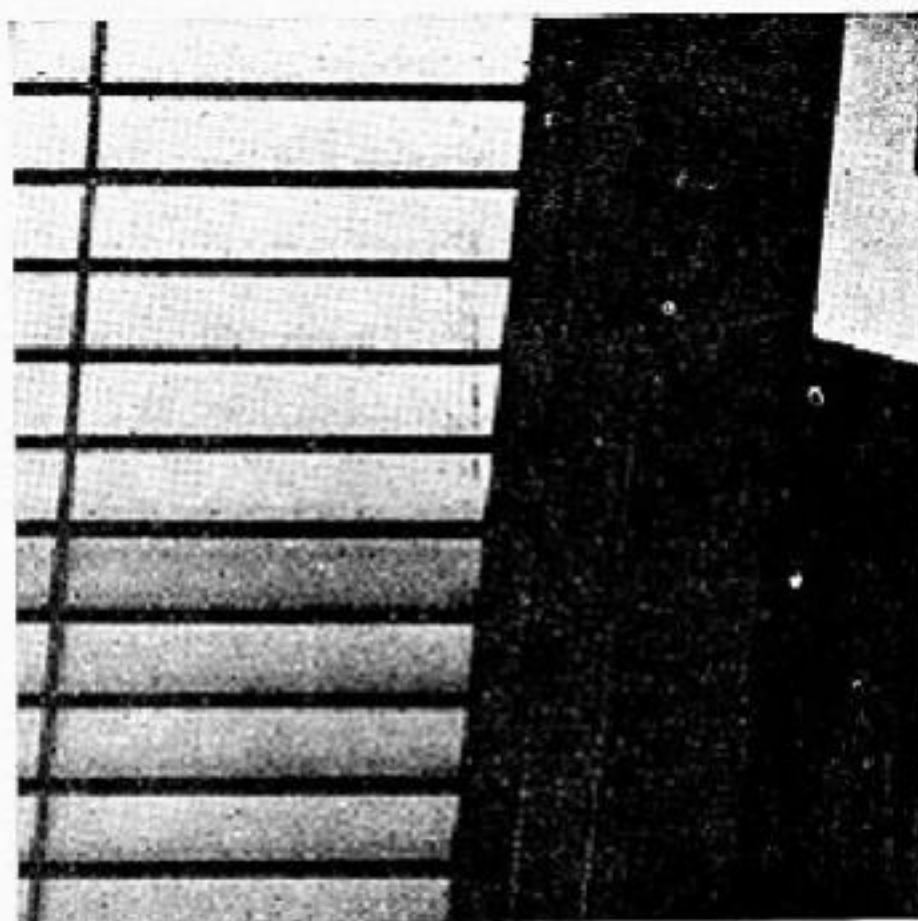
O.: Es posible que sea por eso... Pero es una razón como cualquier otra, ¿no?... La idea de no volver a verte... nunca... en algunas horas...

(Frena auto).

R.: No.

(Fin del 3er. rollo).





O.: Eras fácil de encontrar en Hiroshima. (*Ella ríe*). ¿Es un film francés?

R.: No, internacional. Sobre la paz.

O.: ¿Está terminado?

R.: Para mí sí, está terminado. Se van a rodar las escenas de masas... Hay muchos films publicitarios sobre el jabón. Entonces, a la fuerza... quizás...

O.: Sí, a la fuerza. Aquí, en Hiroshima, no nos burlamos de los films sobre la Paz. (*Ríen*). ¿Estás cansada?

R.: Como tú.

O.: ...He pensado en Nevers, en Francia, he pensado en ti. ¿Tu avión es siempre para mañana?

R.: Siempre para mañana.

O.: ¿Absolutamente para mañana?

R.: Sí, el film se ha retrasado. Se lo espera en París desde hace un mes.

O.: ...Tú me das muchas ganas de amar.

R.: Siempre, amores al azar... Yo también.

O.: No, no siempre tan fuerte, lo sabes.

R.: Se dice que va a haber tormenta antes de la noche. *Intensificación de la música que acompaña a la cantante (registro auténtico). Pasa el desfile.*

O.: No me gusta pensar en tu partida de mañana. Creo que te amo. ...Vas a venir conmigo todavía una vez... Respóndeme... ¿Tienes miedo?

R.: No.

(*Ruido infernal de la carrera y de los gritos coreados*).
(*Fin del 4º rollo*).

O.: Siéntate.

R.: ¿Estás solo en Hiroshima? ¿Dónde está tu mujer?

O.: Está en Untzen, en la montaña. Estoy solo.

R.: ¿Cuándo vuelve?

O.: En estos días.

R.: ¿Cómo es tu mujer?

O.: Bella. Soy un hombre que es feliz con su mujer.

R.: Yo también... Soy una mujer que es feliz con su marido.

O.: Eso hubiera sido muy simple.

(*Suena el teléfono*).

R.: ¿No trabajas por la tarde?

O.: Sí, mucho. Sobre todo por la tarde.

R.: Es una historia tonta. (*El teléfono cesa*). ¿Es por mí que pierdes la tarde?... Pero dílo, ¿qué puede importar?

O.: ¿Es francés el hombre que has amado durante la guerra?

R.: No, no era francés. Sí, fué en Nevers. ...Nos hemos encontrado primero en granjas y, después, enseguida en unas ruinas... y después en cuartos, en cualquier parte...

Después murió... Yo tenía dieciocho años, él veintitrés... ¿Por qué hablar de él más que de otros?...

O.: ¿Por qué no?

R.: No, ¿por qué?

O.: A causa de Nevers... Yo puede empezar a conocerte con certeza y entre los miles y miles de cosas de tu vida he escogido Nevers.

R.: ¿Como cualquier otra cosa?

O.: Sí.

R.: No, ¡no es por casualidad! Debes decirme por qué.

O.: Es allí, me parece haberlo comprendido, que eras tan joven, tan joven que no eras todavía de nadie con seguridad. Eso me gusta...

R.: No, no es eso.

O.: Es allí, me parece haberlo comprendido, que estuve a punto de perderte... y que he arriesgado no conocerte, no conocerte nunca. Es allí, me parece haberlo comprendido, que tú has debido comenzar a ser como todavía eres ahora... (*Un perro ladra*).

R.: ...¡Quiero partir de aquí!

O.: ...No nos queda ahora más que matar el tiempo que



nos separa de tu partida. Dieciséis horas todavía para tu avión.

R.: ¡Oh, es enorme!

O.: No, no es necesario que tengas miedo.

O.: ¿No quiere decir nada, en francés, Nevers, además?

R.: Nada, no.

O.: ¿Habías tenido frío en ese sótano, en Nevers, si nos hubiéramos amado?

R.: Habría tenido frío... En Nevers los sótanos son fríos, en verano como en invierno. La ciudad está a la orilla de un río que se llama el Loira.

O.: No puedo imaginarme a Nevers.

R.: Nevers: cuarenta mil habitantes, construida como una capital. Un niño puede recorrerla toda. He nacido en Nevers. He crecido en Nevers. He aprendido a leer en Nevers. Y es allí que he tenido veinte años.

O.: ¿Y el Loira?

R.: Es un río sin ninguna navegación, siempre vacío a causa de su curso irregular y de sus bancos de arena. En Francia, el Loira pasa por un río muy bello, a causa sobre todo de su luz... tan dulce, si supieras...

O.: ¿Cuando estás en el sótano, yo estoy muerto?

R.: ...Estás muerto y... ¿cómo soportar un dolor semejante? Un sótano muy pequeño, muy pequeño. La Marsellesa pasa por encima de mi cabeza, es ensordecedor...

(Fin del 5º rollo).

Mis manos se vuelven inútiles en los sótanos. Raspan. Se desuellan en los muros... haciéndose sangrar... Es todo lo que se puede hacer para sentirse bien. Y también para recordar... Me gustaba la sangre desde que había probado la tuya... (Toma un vaso). La sociedad rueda sobre mi cabeza. En lugar del cielo, forzosamente... La veo marchar a esta sociedad... rápidamente, durante la semana. Los domingos, lentamente. Ella no sabe que estoy en el sótano. Me hacen pasar por muerta, muerta lejos de Nevers. Mi padre lo prefiere, porque estoy deshonrada, mi padre lo prefiere...

O.: ¿Gritas?

R.: Al principio no. No grito. Te llamo muy despacio...

O.: Pero yo estoy muerto...

R.: Te llamo igual, aunque estés muerto... Después un día, un día, de golpe, grito... grito muy fuerte, como una sorda... Es entonces que me ponen en el sótano. Para castigarme.

O.: ¿Qué gritas?

R.: Tu nombre alemán... solamente tu nombre. No tengo más que una sola memoria, la de tu nombre... Prometo no gritar más, entonces me suben a mi cuarto... Ya no puedo más de tanto desearte...

O.: ¿Tienes miedo?

R.: Tengo miedo en todas partes... En el sótano, en el sótano, ¿de qué? De no volver a verte, nunca, nunca. Un día, tengo veinte años. Es en el sótano. Mi madre viene y me dice que tengo veinte años. Mi madre llora.

O.: ¿Escupes al rostro de tu madre?

R.: Sí.

O.: ¿Qué?

R.: Sí... Después, no sé más nada. No sé más nada...

O.: Son sótanos muy antiguos, muy húmedos, los sótanos de Nevers... decías...

R.: Ah sí, llenos de salitre. A veces, un gato entra y mira. No es malo. Yo no sé más nada. Después, no sé más nada. (Ruido de ranas en la noche).

O.: ¿Cuánto tiempo?

R.: ...La eternidad...

(Ranas... música: el vals en el gramófono).

R.: ...¡Ah! ¡qué joven he sido un día!... De noche mi madre me hace bajar al jardín. Mira mi cabeza... cada noche mira con atención... No osa todavía acercarse... Es de noche que puedo mirar la plaza, y entonces la miro. Es

ensa. Se curva en el medio... Es con la aurora que el
año llega...

O.: ¿A veces llueve?

R.: ...A lo largo de los muros... Pienso en ti pero ya
no lo digo...

O.: Loca...

R.: (suspira) ¡Estoy loca de amor por ti! Mis cabellos
vuelven a crecer... Cada momento, cada día, lo siento. Ah,
me da lo mismo, pero igual mis cabellos vuelven a crecer.

O.: ¿Gritas, antes del sótano?

R.: No, no siento nada... Son jóvenes, me rapan con cui-
dado hasta el final... Creen que es su deber rapar bien a las
mujeres...

(Fin del 6º rollo).

O.: ¿Tienes vergüenza por ellos, mi amor?

R.: No... Estás muerto... He sufrido mucho... El día
cae... No estoy atenta más que al ruido de las tijeras sobre
mi cabeza. Eso me alivia un poco de tu muerte... Como, ah,
fijate, no puedo decírtelo mejor, como para las uñas los muros
de la cólera. ¡Ah, qué dolor! ¡Qué dolor en el corazón, es
enloquecedor! (Ranas fuerte)... Se canta la Marsellesa en
toda la ciudad. El día cae. Mi amor muerto es un enemigo
de Francia. La farmacia de mi padre está cerrada a causa
del deshonor. Estoy sola. Hay quienes ríen. En la noche,
vuelvo a entrar en mi casa. (Grito ronco, inhumano).

O.: ...Y después, un día, mi amor, sales de la eternidad.

R.: ...Si, es largo. Me han dicho que fué muy largo...
A las seis de la noche la Catedral de San Esteban suena,
en verano como en invierno. Un día, es verdad, he tenido
tiempo, me acuerdo de haberla oído, antes, antes, mien-
tras nos amábamos, mientras éramos felices. Comienzo a ver.
Me acuerdo de haber visto ya antes, antes, mientras nos
amábamos, mientras éramos felices. Me acuerdo. Veo la
tinta, veo el día. Veo mi vida, tu muerte, mi vida que conti-
núa, tu muerte que continúa... y que la sombra gana ya
menos rápido los ángulos de los muros del cuarto, y que la
sombra gana ya menos rápido los ángulos de los muros del
sótano. Hacia las seis y media. El invierno ha terminado.

...¡Ah! Es horrible, comienzo a acordarme menos de ti...
toma mi vaso, dame de beber... Comienzo a olvidarte. Tiem-
blo de haber olvidado tanto amor... (Ella bebe)... Debía-
mos encontrarnos a mediodía sobre el muelle del Loira...
Te vería partir con él... Cuando llegué al mediodía al muc-
lle del Loira, todavía no había muerto. Me he quedado junto a
su cuerpo todo el día. Y después toda la noche siguiente...
A la mañana del otro día han venido a recogerlo y lo pusieron
en un camión. Esa noche Nevers fué liberada... Las cam-
panas de la iglesia de San Esteban sonaban, sonaban... Se vol-
vió frío poco a poco debajo de mi cuerpo... ¡Ah, cómo tardó
en morir!... ¿Cuándo? Justo, no lo sé. Estaba acostada
sobre él, sí, y el momento de su muerte se me ha escapado
realmente... porque aun en ese momento, y aun después, sí,
aun después puedo decirlo, puedo decir que no llegué a en-
contrar la menor diferencia entre ese cuerpo muerto y el
mío...

...Yo no podía encontrar entre ese cuerpo y el mío más
que semejanzas aullantes, ¿comprendes? ¡Era mi primer amor!

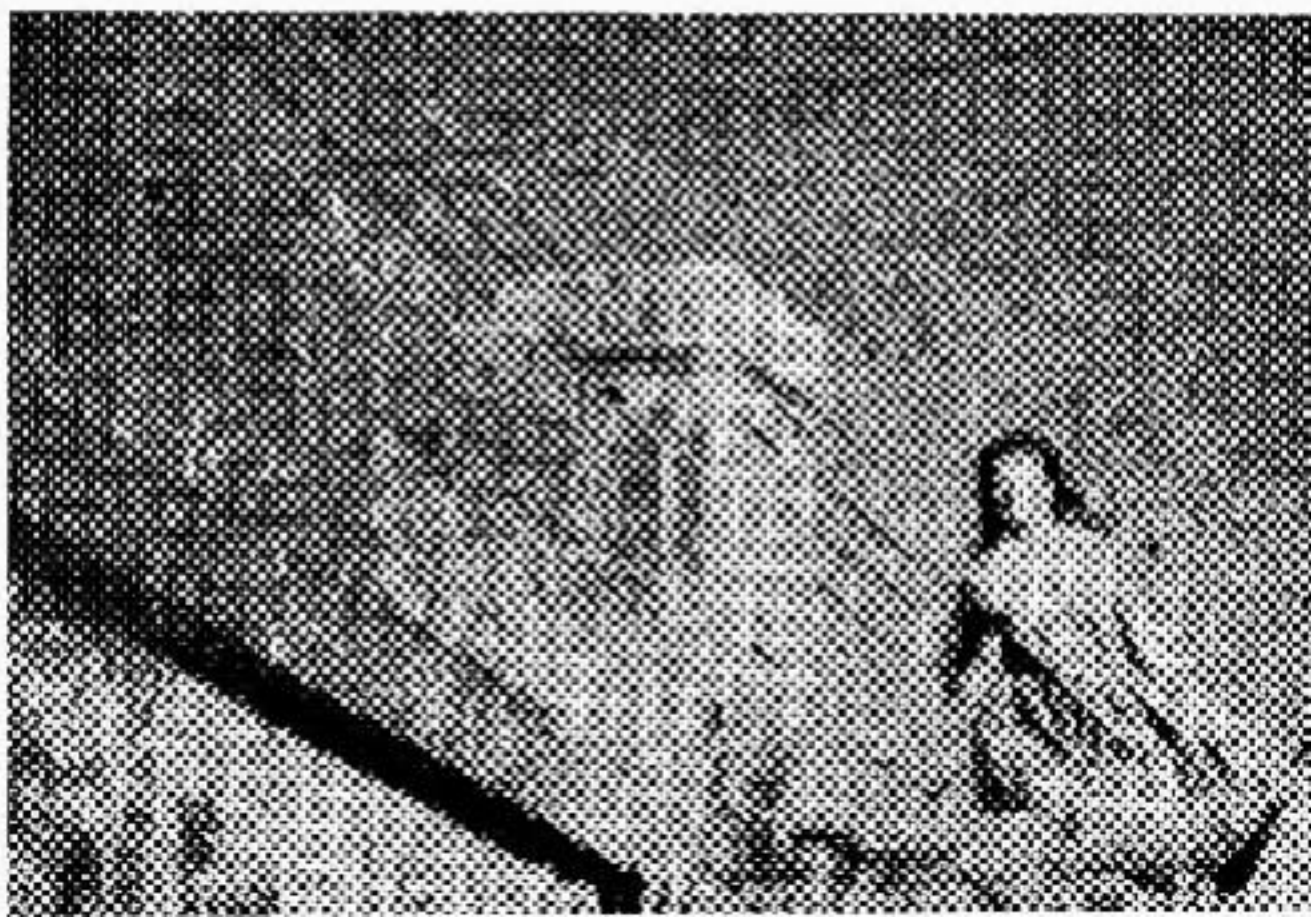
(O. la abofetea —los ruidos vuelven.)

...Y después un día... Había gritado aún. Entonces me
habían puesto en el sótano.

Estaba caliente... Creo que es en ese momento que he sa-
lido de la maldad... (En el sótano, música japonesa, como en
el tea-room)... No grito más. Me vuelvo razonable. Se dice:
ella se vuelve razonable... Una noche, de fiesta, me dejan
salir. Es la orilla del Loira. Es la aurora.

Hay gente que pasa sobre el puente... De lejos no parece
nadie. No es mucho después que mi madre me anuncia que
es necesario que me vaya, de noche, a París.

Ella me da dinero... Parto a París en bicicleta, de no-





che... Es verano, las noches son buenas... Cuando llego a París dos días después, el nombre de Hiroshima está en todos los diarios... Mis cabellos han alcanzado un largo de veinte centímetros. Estoy en la calle con la gente...
(Fin del 7º rollo).

Catorce años han pasado... (O. le sirve de beber. Bebe.) Aun de las manos, me acuerdo mal. Del dolor, me acuerdo todavía un poco...

O.: ¿Esta noche?

R.: Sí, esta noche me acuerdo... Pero un día, no me acordaré más... De todo. De nada. Mañana a esta hora, estaré a miles de kilómetros de ti...

O.: Tu marido, ¿sabe esta historia?

R.: No.

O.: ¿Sólo yo, entonces?

R.: Sí.

O.: ¿No hay nadie más que yo que lo sepa, yo solamente?

R.: Cállate...

... ¡Ah! ¿Qué bueno es estar con alguien a veces!

O.: Sí... ¡Habla más, habla!

... Dentro de algunos años, cuando te haya olvidado otras historias como esta, todavía por la fuerza de la costumbre, lleguen aún, me acordaré de ti como del olvido de un amor mismo... Pensaré en esta historia como en el horror del olvido... Ya lo sé.

R.: ... La noche, ¿no se detiene nunca en Hiroshima?

O.: Nunca, no se detiene...

R.: ¿Cómo me gusta eso, las ciudades donde siempre la gente despierta, de día, de noche!...

... Hay que evitar el pensar en esas dificultades que presenta el mundo a veces; sin eso, se volvería completamente irrespirable...

Aléjate de mí...

O.: Aún no ha amanecido...

R.: No. Es probable que muramos sin haber vuelto a vernos...

O.: Es probable, sí, salvo quizá un día, la guerra...

R.: Sí... ¡la guerra!

(Ruidos de pájaros, de grillos.)

Suspiros, jadeos. Pasos.

Fin del 8º rollo.

Diálogo con ella misma.

(Una voz off):

R.: ... Se cree saber y después no. Nunca... Ella tuvo un amor en Nevers un amor de juventud alemán... Iremos a Baviera, mi amor, y allí nos casaremos. Ella no fue nunca a Baviera. Que aquellos que nunca han ido a Baviera osen hablar de amor... No estabas muerto del todo. He contado nuestra historia... Te he engañado esta noche con este desconocido... He contado nuestra historia... Ya lo ves, era posible contarla. Hace catorce años que no había vuelto a hallar el gusto de un amor imposible... Desde Nevers... Mira cómo me te olvidó. Mira cómo te he olvidado. Mirame.

(Sale —se sienta en la acera, frente al tea-room cerrado.)

... Voy a quedarme en Hiroshima. Con él. Cada noche voy a quedarme allí, allí...

O.: Quédate en Hiroshima.

R.: Seguro que voy a quedarme en Hiroshima, contigo. ¡Qué desgraciada soy! No me esperaba esto para nada, comprendes... Vete...

O.: Imposible dejarte.

(Marchan por la calle, él la sigue.)

... Quédate en Hiroshima, conmigo.

R.: Va a venir hacia mí. Va a tomarme por los hombros. Me besará, me besará y yo estaré perdida.

(El ruido de sus pasos sobre el suelo se mezcla con la música de guitarras.)

... Vuelvo a encontrarte. Me acuerdo de ti... Esta ciudad estaba hecha a la medida del amor... Tú estabas hecho a

medida de mi mismo cuerpo. ¿Quién eres tú? Tú me matas... Te tenía hambre, hambre de infidelidad, de adulterio, de mentira y de morir... desde siempre. Yo no dudaba que un día vendrías a mí. Yo te esperaba con una impaciencia sin límites, calma. Devórame. Defórmame a tu imagen, a fin de que ningún otro, después de ti, comprenda ya todo el por qué de tanto deseo.

Vamos a quedarnos solos, mi amor. La noche no va a terminar. El día no se alzarán ya sobre nadie... nunca, nunca más... al fin. Tú me matas todavía, tú me haces bien... Lloraremos el día difunto con conciencia y buena voluntad. No tendremos otra cosa que hacer. Nada más que llorar el día difunto... Pasará el tiempo... el tiempo solamente... Vendrá el tiempo en que no sabremos ya nombrar eso que nos unirá... El nombre se borrará poco a poco de nuestra memoria. Después, desaparecerá del todo.

(Lluere)

O.: Quizá es posible que te quedes...

R.: Lo sabes bien. Es más imposible aun que separarnos

O.: Ocho días.

R.: No.

O.: Tres días.

R.: ...¿El tiempo de qué? ¿De vivir? ¿De morir?

O.: El tiempo de saberlo.

R.: Eso no existe. Ni el tiempo de vivir, ni el tiempo de morir. Entonces, ¿qué me importa!

O.: ¿Hubiera preferido que murieras en Nevers!

R.: ¿Yo también, pero no he muerto en Nevers!

(Fin del 9º rollo.)

(Llamadas del altoparlante, en japonés.)

R.: ...Nevers que había olvidado, quisiera volver a verte esta noche...

...Yo te he incendiado cada noche durante meses... mientras que mi cuerpo se incendiaba al recordarte...

...Mientras que mi cuerpo se incendia ahora al recordarte, quisiera volver a ver Nevers, el Loria... Encantadores álamos de la Nièvre, ya os olvido... Historia de dos centavos, ya te olvido... Una noche lejos de ti y yo esperaba el día como una liberación. Un día sin sus ojos y ella muere, ¡pequeña niña de Nevers, pequeña callejera de Nevers!...

Un día sin sus manos y ella cree en la desgracia de amar. ¡Pequeña niña de nada, muerta de amor en Nevers! Pequeña rapada de Nevers, ya te olvido esta noche... historia de dos centavos...

Nevers, ya te olvido esta noche... historia de dos centavos...

Como para él, el olvido comenzará por tus ojos. Igual. Después, como para él, el olvido ganará tu voz. Igual. Después, como para él, triunfará de ti totalmente, poco a poco.

Te volverás una canción...

(Conversación en japonés, con la anciana del banco de la estación.)

El altoparlante repite invariablemente: "¡Hiroshima! ¡Hiroshima!"

Aparte la conversación banal que un desconocido va a tener con Riva, en inglés, no hay ningún otro texto antes del final (cuando los amantes están de nuevo juntos en el cuarto del hotel).

Ruido de la cascada artificial.

El hombre le hace preguntas en inglés. ¿Está usted sola? Es muy tarde para estar sola... ¿Me permite hablarle? ¿Puedo sentarme? ¿Visita usted Hiroshima? ¿Le gusta a usted el Japón? ¿Vive en París?

Algunos golpes han sonado.

R.: (Grita) Te olvidaré... Ya te olvido. Mira como te olvido. Mirame...

Hi-ro-shi-ma.

Hiroshima, es tu nombre.

O.: Es mi nombre, sí...

Y el tuyo es Nevers, Nevers en Francia.



EL TEXTO Y LOS AUTORES

La acumulación polémica sobre *Hiroshima* demostró muchas cosas. Primero, el reconocimiento de una materia a discutir. El film suscita discusión tanto por su supuesta oscuridad y complejidad como por la audacia de su forma. Segundo, la extremada subjetividad de los juicios implica un impacto atribuible a la obra; este impacto varía según la extracción de los polemizantes. Los técnicos admiran la sabiduría del montaje; los dogmáticos adscriben la obra a sus respectivas ideologías o acusan su ambigüedad; los literatos no admiten la coherencia de texto e imagen y descubren "cursilería, prosaísmo, escoria verbal" (sic, Martínez Moreno) o pedantería y una fallida recreación de *Tristan e Isolda* (sic, Alberto Girri). Los críticos, lúcidos por esta vez, demostraron con pocas excepciones, que no debía dicotomizarse el film. Y aunque algunos recayeron en apreciaciones basadas en una clásica confusión entre técnica y forma, reconocieron en general, la excepcional importancia artística de la obra, la relación audaz y fecunda entre la imagen visual y la música y la palabra.

Menos feliz fue la interpretación del sentido mismo de *Hiroshima Mon Amour*. Aquí las especialidades extrajeron sus verdades parciales y las desarrollaron infatigablemente, sin ver que, como de costumbre, los árboles no les dejaban ver el bosque. No es el amor ni el olvido, ni la parálisis síquica de la protagonista desencadenada en el nuevo "amor imposible", ni la catástrofe misma de la bomba atómica, la clave única de esta obra. Son sí, partes de una idea muy amplia y profunda; idea que conjuga muchos subtemas y que, según el poemático hilado del film, es presentado en síntesis (en la primera secuencia) y desarrollado en un "montaje lateral". No sólo es un recurso formal, y me refiero aquí a la relación existente entre palabra e imagen; este montaje abarca también la narración en "flashbacks" que evitan toda preeminencia cronológica entre pasado y presente. Este presente del recuerdo —que comprende también su disolución, condiciona este relato fragmentado, este aparente caos, en una rigurosa transposición de la subjetividad del personaje.

Pero el film no se limita naturalmente a una objetiva recreación de la subjetividad de su protagonista. Cada elemento aparentemente aislado (y ello se comprueba escuchando la extraordinaria banda sonora), concurre a cerrar un círculo inexorable. El amor y el olvido renacen constantemente. Tal como la muerte lleva en sí el germen de la vida —en un plano biológico— o viceversa, la vida lleva en su seno a la muerte ("La mort est le pays où l'on arrive quand on a perdu la mémoire" —se dice en *Les statues meurent aussi*). La memoria y el olvido, "la vie que continue, la mort que continue". Esta y otras conclusiones pueden resultar extremadamente corrosivas para los habituales lugares comunes de la esperanza. La mayor parte de los valores abstractos de raza, nacionalidad, emotividad, amor, fidelidad, integridad, aparecen reducidos a lo relativo o lo fútil. Y sin embargo, qué trágico y desgarrado aparece aquí el ser humano desnudo, despojado finalmente de toda confortabilidad romántica, de toda fe ingenua, material o espiritual. Y asimismo, así como la protagonista adquiere en el

film una progresiva liberación de su fijación amorosa del pasado, Resnais propone a su vez, al espectador, una equivalente libertad. Su propuesta es ardua, supone lucidez, y también, ojos abiertos frente al horror de su condición en el mundo, de su inevitable reconocimiento del "dolor del prójimo". Como en *Nuit et Brouillard*, como en *Toute la mémoire du monde*, Resnais no intenta demostrar una tesis optimista o pesimista. Ni contraponer simplemente un drama individual frente al dolor del mundo. Pero muestra lúcida-mente el horror, y el horror del olvido, a través de personas, de cosas. Las muestra y muestra su olvido. Y no obstante ataca nuestra sensibilidad, parece buscar que nos haga experimentar lo no experimentado, hacernos ver con la piel y la piel y la mente, aquello que hasta Hiroshima ha olvidado.

Y sin embargo la vida también es olvido, "acianos y gladiolos y volubilis y asfodelos renacen de las cenizas con un extraordinario vigor, desconocido hasta entonces en las flores."

ALREDEDOR DEL FILM

Entre los numerosísimos apuntes que podrían sugerirse —y que se han consignado ya— sobre la estructura de *Hiroshima mon amour*, figura repetidamente su contraposición de temas en una fusión de tiempos que, a través del montaje preservan la intensidad emocional, de testimonio vivida, con que surgen de la memoria de la protagonista. Una imaginación creadora como la que posee Resnais le permite encarar una forma de relato que preserva la realidad interior de sus personajes —que descubre la complejidad de la conciencia y la memoria, y también del subconciente— y que en los sucesivos "movimientos" del film, introduce al espectador en la vivencia de esos protagonistas. Igualmente necesaria y fascinante es la relación entre el texto verbal y la recitación, lo mismo que su integración en la estructura visual del film.

Precisamente, al publicar este texto, resulta importante señalar hasta qué punto está indisolublemente unido en forma y significación, a la totalidad de la obra. Más adelante consignamos las declaraciones de R. y Marguerite Duras acerca de la génesis del film. Interesan, incluso por sus contradicciones. Pero vuelven a demostrar la importancia de que cada texto adquiera su forma necesaria y que ésta a su vez, exija de aquél el máximo rigor conceptual. Duras está vinculada a la escuela literaria francesa de la novela objetivista (o antinovela), encabezada por Robbe-Grillet, Michel Butor y Nathalie Sarraute. En el texto preparado para Resnais, no obstante, el estilo seco, objetivo y frío obra (como en *Nuit et Brouillard*), para dar mayor relieve con su visión tranquila e inexorable, a la pasión de lo relatado. Además, este texto no se limita a la narración. Casi siempre el tono lírico del film impulsa a la palabra a un ritmo poético, que no evita las repeticiones expresivas, las cadencias. Como se señala E. R. Monégat, es como si Hemingway se pusiera a escribir en el estilo de Faulkner.

Y cualesquiera sea el sentido que quiera atribuírsele, debe reconocerse que con este monólogo-diálogo, el cine se acerca a la solución de un problema expresivo que estaba planteado desde la aparición del sonido.

LA PALABRA DE LOS CREADORES

EL PRINCIPIO

"Resnais es el único cineasta que nunca me dijo: Ud. no hace cine. Ud. no tiene la óptica del cine. Por el contrario, me ha incitado constantemente a hacer literatura. Y es él quien me ha pedido que realizara esta continuidad subterránea de la obra sobre la cual nos hemos basado... Algo que deseo aclarar es que no he aprendido nada de cine con Resnais, que es sin embargo el ser que mejor conoce el cine que yo haya encontrado. He aprendido, sí simplemente, que

El cine no difiere de las demás artes. De lo cual me alegro... El cine es el equivalente verbal de las imágenes y exalta las imágenes por venir. Resnais sabía lo que quería, me preguntaba y yo respondía en el sentido que él deseaba..."

Marquerite Duras

"Al principio, había un pedido de los productores de *Noche y Niebla*; tenía que realizar un film sobre la bomba atómica. Traté de hacerlo, pero me di cuenta rápidamente de que el film reproducía lisa y llanamente *Noche y Niebla* la misma cosa. ¿Para qué recomenzar?"

"Fue entonces que encontré a Marquerite Duras, a quien conté qué pasaba con mi proyecto. Tuvimos una larga conversación, de donde salió aquello que iba a convertirse en *Hiroshima mon amour*".

Nos dijimos que se podía tentar una experiencia con un film donde los personajes no participaran directamente en la acción trágica, pero que o bien la recordarían o bien la experimentarían prácticamente. Queríamos crear una especie de anti-héroe. La palabra no es la más apropiada, pero expresa bien lo que imaginábamos. De tal modo, el japonés no ha vivido la catástrofe de Hiroshima, pero la conoce intelectualmente, tiene conciencia de ella. E igualmente, todos los espectadores del film —y todos nosotros— podemos sentir interiormente ese drama, experimentarlo colectivamente, sin sin haber puesto los pies en Hiroshima."

"Me asustó leer que algunos ponen en la balanza la explosión de la bomba y el drama de Nevers como si uno hubiera querido ser equivalente del otro. No es así de ningún modo. Al contrario, se opone la parte inmensa, enorme, fantástica de Hiroshima y la minúscula, pequeña historia de Nevers, que nos es proyectada a través de Hiroshima, como la luz de una vela nos es devuelta, aumentada e invertida por el lente."

Alain Resnais

Marquerite Duras (que por otra parte atribuía la iniciativa a productores japoneses, que especificaban que un episodio debía desarrollarse en Francia y otro en Japón) ve así la fundamentación de la obra:

"Gracias a Resnais, comprendí que la resurrección de Hiroshima era posible. Que al menos era posible intentar algo en este lugar. Me explicó largamente que nada en Hiroshima era "gratuito". Que un halo particular debía aureolar cada palabra, con un significado suplementario que se agregaba al sentido literal. Que el objetivo principal del film era el de concluir con la descripción de horror por el horror, ya que esto había sido hecho, y consumado, por los japoneses mismos; pero hacía falta que este horror renaciera de sus cenizas conservando su sentido implacable y eterno."

Entonces, tratamos de hacer renacer Hiroshima en una historia de amor. (...) Tratamos de que entre dos seres geográfica, filosófica, histórica, económica y racialmente alejados al máximo, Hiroshima sea el terreno común donde los dones universales del erotismo, el amor y la infelicidad aparecen bajo una luz menos engañosa que en cualquier otra parte."

M. D.

EL TEMA, EL SENTIDO

Según Noel Burch, Resnais eligió los temas bastante intuitivamente: "Tal como un compositor debe elegir dos cuerdas"... "Hay cosas en la vida diaria que atraen nuestra atención, que parecen concordar, como las palabras riman en un poema."

Pero junto a su concepción abstracta, "musical", de los films, está su preocupación por mostrar a la gente el horror de la guerra y de la bomba H, la forma en que estos fenómenos penetran hasta lo más privado de la existencia:

"La gente cree que puede desentenderse, pero pronto ve que no es posible."

En el mismo reportaje y volviendo a un vocabulario más

formal, habla de un "macrocosmos y un microcosmos" del sufrimiento, de una estructura en forma de embudo, moviéndose de lo infinitamente vasto a lo infinitamente pequeño."

Otras oposiciones que señala el mismo Resnais:

"se oponen, por un lado la piel de los amantes, es decir la alegría, el placer, y del otro: la idea de la bomba H, es decir, la quemadura, el dolor."

"Ligar una historia de amor en un contexto que toma en cuenta el conocimiento de la infelicidad de los demás, y construir dos personajes para quienes el recuerdo está siempre en la acción."

LA FORMA

"El suceso mismo de Hiroshima, nunca se ve por otra parte. Es evocado por algunos detalles, tal como se hace a menudo en una descripción novelística, donde no hace falta enumerar todas las características de un paisaje o de un hecho para tener conciencia de su totalidad".

A. R.

"El film entero está basado en la contradicción. Contradicciones del olvido indispensable y aterrador, de un destino tan singular sobre un fondo tan colectivo, de la guerra que separa y reúne personajes que, en un tono de recitación lírica componen sus gestos pero tratan de conservar la verdad del corazón. Y que según las frases y las horas pueden aparecer auténticas o míticas".

A. R.

"Traté de hallar el equivalente de una lectura (en el cine) y dejar la imaginación del espectador tan libre como si estuviera leyendo un libro. Por eso el tono recitativo, el largo monólogo. He buscado sobre todo recrear el universo novelístico de Marquerite Duras. Ella es tan autora de *Hiroshima mon amour* como yo. En este caso, la realización me parece menos importante que la escritura y el aporte de los actores. La realización filmica debe limitarse a sostener el tema y el juego de los actores..."

A. R.

"...Le había pedido a M. D. que me compusiera una historia en tono de recitativo, donde el pasado no fuera expresado en verdaderos "flashbacks", sino que se hiciera presente prácticamente a lo largo de toda la historia. Así la película cumple con mi preocupación de "hacer ópera": partí del recitativo y espero llegar un día a algo más puramente lírico, incluso el canto."

A. R.

"Todo lo que Resnais me dijo fué: "Escriba literatura, escriba como si hiciera una novela. No se preocupe de mí, olvide la cámara." Su idea era filmar mi quión precisamente, como un compositor al trasponer una obra teatral en música —como Debussy hizo con el *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck."

M. D.

"...El final es onírico. Traté de dar la impresión de la fatiga, de la somnolencia, de la hipnosis. Pues el sueño es una forma del olvido que se soporta sin aceptar..."

A. R.

"En definitiva, creo que si se describiera el film mediante un diagrama ejecutado en papel milimetrado, se llegaría a descubrir una forma cercana a la forma sonora del cuarteto: temas, variaciones a partir del primer movimiento. De ahí las repeticiones, los retornos que pueden ser insostenibles para quienes no entren en el juego del film. El último movimiento, en particular, es un movimiento lento, desconcertante. Hay un decrescendo. Lo cual da al film una construcción en triángulo, en embudo... Claro, es una construcción poligonal..."

A. R.

Hiroshima Mon Amour

Función y Hallazgos de su Banda Sonora

Roberto Ruiz

Alguna vez dijo Giovanni Fusco, uno de los autores de la partitura de *Hiroshima mon amour*: "No hay por qué asombrarse, es Resnais quien guía la mano del músico". Es decir, y ahora en un sentido más amplio, Resnais ha requerido de compositores y sonidistas los medios exactos que necesitaba para lograr una integración formal y dramática de todos los elementos de su obra. El resultado es terminante: así como *Hiroshima*, considerada en su totalidad, significa una verdadera conmoción en la gramática y literatura cinematográfica, su banda sonora comporta una serie de valores y posibilidades cuya suma resulta inusitada en el cine.

Antes de fundamentar esta afirmación mencionaré algunos detalles aclaratorios o informativos con relación a la música. Fusco fué el autor de casi toda la partitura del film, valiéndose del siguiente instrumental: piano, flauta, flautín, clarinete, viola, violoncello, contrabajo, corno inglés y guitarra. George Delarue escribió únicamente el vals que sirve de fondo, desde un gramófono, a una de las escenas en la casa de te; las páginas japonesas utilizadas son registros originales.

La música cumple, en primer lugar, una función simbólica; tres temas principales representan otras tantas ideas esenciales del film: el tema del olvido, que sirve de presentación a los títulos, el del amor o del encuentro de los cuerpos y el de Riva joven en Nevers. Cada uno de ellos, a manera de leit-motiv, prepara, guía o afirma, a través de la obra, la idea que le dió razón de ser.

La música que precede y acompaña a los títulos está confiada a los instrumentos de cuerda y madera en diálogo con el piano, marcando un ritmo irregular e inquietante. Representativo de la idea del olvido, este primer tema es utilizado por Resnais con aguda visión formal en la secuencia de la boîte "Casablanca" en momentos en que el segundo japonés se acerca a Riva. En efecto, esta secuencia, introducida en los últimos minutos de la historia, preparando su fin, es una referencia al encuentro que originó el conflicto y que no presenciáramos. La hora en que sucede aquella escena, las circunstancias y la soledad de Riva y, quizá, las preguntas tontas, hacen pensar en el carácter clínico de la obra y la utilización de la música del comienzo lo refirma.

El tema de las primeras escenas del film será utilizado como referencia a la unión de los cuerpos, a la pasión de Riva y Okada a través de toda la película. Como contraste con la de Nevers, simple, diáfana, graciosa, a la manera de una canción folklórica, la música del amor en Hiroshima es de una agobiante lentitud y de carácter estático, sin tensión.

Así como Nevers no es tanto un punto geográfico como el lugar donde Riva fué joven, donde vivió y sufrió su primer amor, la música de Nevers es el símbolo de esa Riva ado-

lescente, enamorada y todavía feliz. Es por eso que el tema de Nevers no coincidirá con las primeras referencias al lugar —momento en que salen del hotel—, sino cuando ella dice: "Yo tenía dieciocho años, él veintitrés..." y siempre la representará en esos dieciocho años, antes de ser destruida; por ejemplo, cuando se mira en el espejo largamente y dialoga consigo misma: "Se cree saber y después no. Nunca... ella tuvo un amor de juventud alemán...", etc.

Este tema aparecerá, por última vez, en la escena de la estación cubriendo poco a poco a la voz del parlante, para ser reemplazado por los motivos de los cuerpos y del olvido. Aquí se produce una síntesis extraordinaria de estos temas, apoyando las reflexiones confusas de Riva con referencias precisas a los vertiginosos sentimientos que en ella se suceden.

La música japonesa elegida que, como dije, no fué compuesta para el film, ya hubiera resultado eficaz como ambientación sonora para algunas secuencias; sin embargo, Resnais le da, en la escena de la casa de te, una significación mucho más sutil. Nace dicha escena en medio del ruido propio del lugar. Vasos, voces, canto lejano, croar de ranas, música de un gramófono sirven de nexo constante con los "flash-backs" de Nevers que ilustran las palabras de Riva. Poco a poco los ruidos se debilitan. Quedan el croar de las ranas y la voz de Riva. Después, un silencio largo, tenso, crea la sensación de que todo Hiroshima ha ido acallando sus voces para oír el angustiado relato de la protagonista al recordar sus últimos contactos con el soldado alemán y su rebeldía frente al despojo que no entiende ni acepta.

Decía, al comienzo, que la banda sonora de *Hiroshima* ostenta una riqueza de posibilidades desasosegurada. De las consideraciones expuestas pueden determinarse cuáles posibilidades son las esenciales:

- representación musical de las ideas temáticas fundamentales del film;
- exposición, superposición y yuxtaposición de esos temas musicales en función del planteo, trazón o contradicción de las ideas nucleares de la obra fílmica;
- realce del crescendo dramático del texto por la disminución progresiva del sonido ambiental hasta el silencio, otorgando al drama dimensión trascendente al abstraerlo de lo puramente accidental;
- permanencia de los sonidos que dan relieve a la acción presente, a través de las imágenes del pasado, eliminando, de esta manera, la noción del tiempo;
- reemplazo de la imagen por el sonido en la referencia documental a un lugar o ambiente.

Resulta difícil determinar con precisión hasta dónde la mano de Resnais ha guiado a sus colaboradores y qué medida de libertad otorgó a estos la planificación de la obra. Pero, si bien es cierto que la organización de todos los elementos sonoros responde a un poderoso sentido constructivo, es indiscutible que la funcionalidad de los efectos requeridos y la belleza y contemporaneidad sin concesiones de la música de Fusco, fijan ya la necesidad de referirse a la banda sonora de *Hiroshima mon amour* cada vez que se quiere pensar seriamente en la función y valor de un lenguaje sonoro en términos de arte cinematográfico.

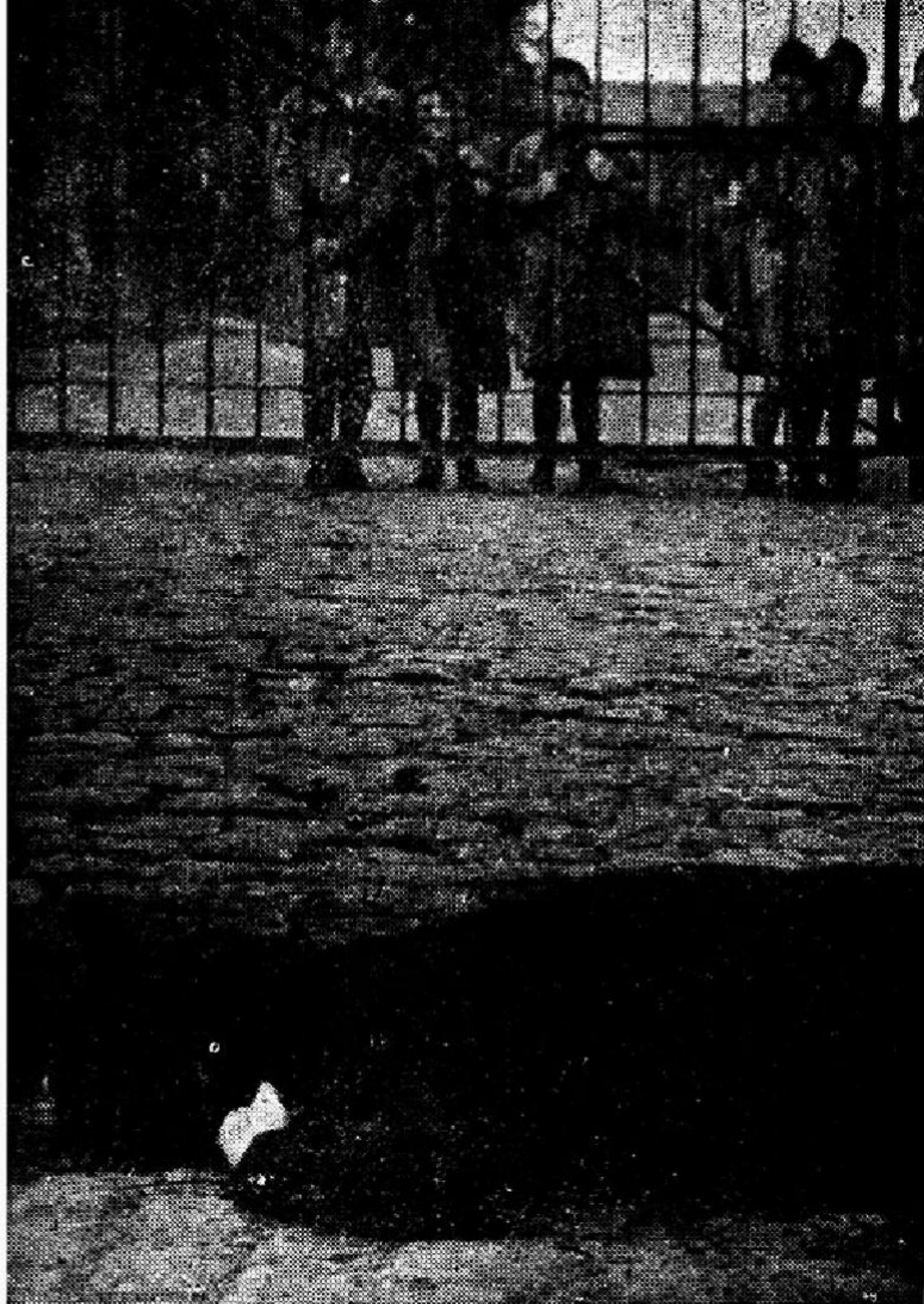
CRITICA

EL HOMBRE DEL IMPERMEABLE

Orquídeas para Miss Blandish significó en la ordenada, pulcra y educada escuela inglesa del crimen novelístico una revolución. O más bien una invasión. Los elementos de la novela dura norteamericana llevados al paroxismo de la violencia y el sadismo por Mickey Spillane, eran desconocidos en las obras inglesas. Incluso en las más baratas. Handley Chase adoptó concienzudamente los elementos de sexo, tortura, acción y hasta el mismo "slang" de sus modelos, obteniendo un éxito enorme. No corresponde aquí un estudio sobre las características de este género ni sobre sus incidencias en el gusto del público. Entre otras cosas porque Julien Duvivier y René Barjavel, adaptadores de una novela del mismo Handley Chase, han cambiado el signo del original. A la seria y detallista actividad criminal descrita con lujo de detalles macabros se superpone un ágil sentido del humor, que satiriza amablemente a los pistoleros, la policía y demás personajes clásicos de la galería negra.

Julien Duvivier trabaja gustosamente este material ne-nológico (siete cadáveres) y coloca detalles sabrosos —no todos originales— pero de segura eficacia cómica. Su oficio, la cara de Fernandel y el inefable Mr. Raphael (Bernard Blier) y su perrita, hacen lo demás. Recordando *La fiesta de Enriqueta*, pensamos que la cuerda cómica debería ser la preferida en la actualidad por el viejo autor de *La belle époque*, para ocultar sus ya irremediables limitaciones.

J. A. M.



FIN DE FIESTA

El de Torre Nilsson es un caso muy especial dentro del cine argentino, quizá porque su obra es la que menos se identifica con lo que ese cine se ha empeñado en ser, apa-

rentemente obsesionado en prolongar la vigencia de viejos moldes y recursos e ingenuamente convencido (?) de que puede llegar a adquirir una nueva fisonomía con la misma gente que hace cerca de 20 años le dió un esbozo de personalidad.

El aporte de Torre Nilsson se tradujo, ante todo, en el insólito brillo formal que han mostrado sus films, exponentes de un lenguaje cinematográfico de tal calidad que, además de haber superado cualquier antecedente de nuestro medio, ha llamado también la atención de sectores muy calificados de la crítica europea. Junto a ese despliegue, y como resultado de la colaboración que le ha brindado Beatriz Guido, se asoció la audacia de una temática a la que cabe ese calificativo más que por la elección de determinados asuntos por su valentía para prescindir de convencionalismos y esquemas narrativos habituales.

Aunque desde el punto de vista argumental esa obra parece obedecer a una misma concepción dramática, donde se reiteran dos o tres notas básicas y donde adolescencia y juventud son siempre sus protagonistas, es precisamente su aspecto argumental el que, al menos en nuestro medio, centralizó las mayores críticas a la labor de Torre Nilsson.

Fundadas o no, y creemos que no es ésta la oportunidad para volver sobre ellas, esas críticas lograron escindir en dos aspectos perfectamente identificables a sus últimos films. Lo que lógicamente derivó en teorías y opiniones sobre la parte de creación que en cada uno de esos títulos correspondía al director o a su argumentista. Una corriente de opinión con la que de alguna manera y pese a reservas menores nos hicimos partícipes, terminó entonces por objetar lo que se supuso el aporte de Beatriz Guido, con el antecedente decisivo de "El secuestrador", donde la idea original, contenida en un cuento brevísimo, se prolongaba un poco artificialmente y con efectismos deliberados para cumplir con las exigencias de duración de un libreto cinematográfico.

Algo que "Fin de fiesta" autoriza a revisar en primer término es esa creencia. Porque se produce ahora el caso inverso y el film es decididamente inferior a la obra que lo ha originado. Repitiendo lo que hemos dejado sentado ya en otra parte, la de Beatriz Guido nos parece una excelente novela, donde a la riqueza de su material anecdótico se une un fluido y atrayente lenguaje narrativo, la acertada descripción de los personajes y una válida y certera progresión dramática. El film no alcanza a transmitir su contenido y ésa es una falla grave porque debe admitirse que ése era también su objetivo esencial.

Lo que la novela logra y el film no, es asociar satisfactoriamente el conflicto individual del protagonista con el ambiente social y político de la época en que se lo ubica. Y ese enlace es capital, porque al margen de los datos meramente subjetivos que puede aportar aquel conflicto, su raíz esencial deriva del choque, del enfrentamiento con la

realidad que lo rodea, una realidad con la que se vincula no sólo por razones históricas sino también íntimamente familiares.

El film oscila entre la descripción de los dos planos, pero por defectos en los que incurren por igual libreto y dirección se mantiene en la superficie de los mismos y la relación que establece entre ellos aparece artificial y muy poco fundada. El libreto peca por exceso, por el entusiasmo con que recoge el material de la novela obedeciendo a un criterio un poco indiscriminado que no le permite distinguir lo principal de lo accesorio. La atracción de lo episódico ha privado en esa elección, atendiendo probablemente más a sus posibilidades de formulación visual que a su importancia dentro de la narración. El guión concluye entonces por convertirse en una suma de episodios que dramáticamente funcionan con gran independencia y transmiten una visión fragmentada de la historia y de sus motivaciones esenciales.

El estilo de la realización parece hallarse muy cómodo con la estructura del libreto y acentúa, si cabe, aquellas deficiencias, resolviendo escena por escena con metódica y fría precisión, calculando su desarrollo con el gusto y el sentido del cine que posee Torre Nilsson, pero descuidando el desarrollo más fundamental e importante que debía surgir de la relación y la continuidad entre esas escenas.

Frente a ese hecho y a esta altura de su obra, importa secundariamente verificar una vez más el depurado lenguaje cinematográfico que maneja Torre Nilsson y parece legítimo comenzar a pedirle logros mayores.

Muy buena fotografía de Ricardo Younis y la actuación de Lautaro Murúa. El resto es olvidable.

C. A. Barone.



CULPABLE

Un pistolero enfrenta una partida policial. Desde cada una de las siete u ocho ventanas de un primer piso de un chalet de las afueras de Buenos Aires, lanza ráfaga tras ráfaga de ametralladora. De vez en cuando cae algún policía. La comisión, integrada por una docena —¿o serían dos docenas?—, de defensores de la ley repele el fuego detrás de robustos eucaliptos. Pero no pasa nada. El pistolero tiene tiempo para reflexionar, para cargar su arma, para correr de una ventana a la otra. El inspector que dirige la carga advierte la inutilidad de sus esfuerzos y suspende el fuego. Toma un auto, corre, llega a una estación de servicio, toma un teléfono y llama al pistolero, quien cree imprescindible suspender el tiroteo para enterarse de quién es el impertinente que interrumpe su gimnasia bélica con ese llamado. El inspector insinúa al pistolero que le conceda entregarse u optar por una mediocre suerte canina.

Quizá en una secuencia como la descrita se pueden condensar los méritos y defectos de CULPABLE, de Hugo del Carril. Acción, acción dinámica, muchas veces gratuita y encauzada hacia el logro de un efecto espectacular pero, en todo momento, agitada por el soplo violento y nervioso de una compaginación correcta. Al mismo tiempo, un director que se dirige a sí mismo y olvida al resto de los actores, descuida el tiempo de su film, permite que se le escapen contradicciones temáticas de grueso calibre —tal la tesis que sostiene la conciencia y el final del protagonista—, que tolera (¿o acepta decididamente?) la iluminación barata de un fotógrafo cuyo cine parece ser el que se realizaba en Argentina hace veinticinco años, y no discute la precariedad argumental de Borrás, ni el contenido netamente reaccionario de todo lo que se sostiene a través de las imágenes de CULPABLE. ¿Qué saldo queda de todo lo dicho? unos buenos momentos de persecución, ciertas observaciones sobre personajes —algunos de ellos luego desaparecidos misteriosamente en el fluir de la película—, algunos primeros planos rescatables.

¿Pero dónde quedó Hugo del Carril? ¿Dónde el Hugo de LAS AGUAS BAJAN TURBIAS? aquí nos topamos con otro del Carril: el de LA QUINTRALA; aquí su difuso planteamiento sociológico de otras películas se somete a una serie de circunstancias absurdas, cuyo devenir es requerido por una tesis declamatoria y falsa: "el hombre siempre puede elegir su destino", que al final se muerde la propia cola: "ese hombre no puede elegir su destino, cualesquiera hubiese sido su elección, su libertad sólo pudo ser hallada en la muerte".

Cuando salíamos del cine oímos una opinión de un espectador vecino: ¿Y qué querés? Por lo menos Hugo del

Carril se interpreta sus propias películas... Es un gran muchacho". Y esa opinión parece definir cuál es la relación del Carril-público, cuál es el tipo de emotividad con que el espectador medio recibe las nuevas entregas de este director, cuál es la tolerancia con que se admiten día tras día las sucesivas muestras de una decadencia que nadie desea pero que nada parece detener. Es un gran muchacho. Lo hemos visto saltar del micrófono hasta la butaca del director, del tango en un salón de baile a la moviola, de Buenos Aires a todo el mundo, hemos sido testigos de una verdadera hazaña cual fuere filmar un libro como el de LAS AGUAS BAJAN TURBIAS en un momento dramático para nuestro país y nuestro cine. Y todos advertimos en del Carril las mismas cualidades: vigor, hombría, capacidad narrativa cada vez más segura. Buenas intenciones.

Pero no en vano han sido filmadas varias películas desde aquellos momentos. Y las buenas intenciones no han sido confirmadas por buenas realizaciones. Un Borrás, evidentemente discutible y evocador de lágrimas radioteatrales, tironea hacia abajo la arquitectura cinematográfica de del Carril. No sabemos a esta altura de las cosas si existe un definitivo parasitismo de la capacidad creadora de del Carril por parte de su libretista; las intuiciones advertidas años atrás quedaron en simples chispazos de ingenio, o fueron frustrándose por el contacto permanente con una industria poco flexible. No lo sabemos. Pero algo queda claro, además de la deformación estética y social de los films de Hugo del Carril, además de nuestra evidente disconformidad con un primer premio otorgado por el Instituto Nacional de la Cinematografía, y este algo es la necesidad de una película por la que podamos responsabilizar a su realizador en forma total y, de esa manera, destruir esta incertidumbre.

VÍCTOR ITURRALDE

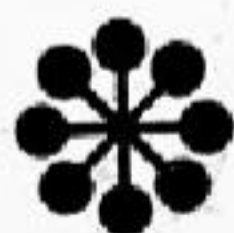


DE REPENTE EN EL VERANO

La dramaturgia de Tennessee Williams fué en principio uno de los elementos apreciables en el teatro norteamericano, tan comercializado por Broadway. Muy pronto, sin embargo, la poesía y la violencia carnal de sus obras se convierte en un prurito efectista, donde el oficio de la escena y un dominio innegable del diálogo dejan paso a una morbosidad calculada. Calculada precisamente, sin la urgencia del testimonio ni la iluminación del furor. De dramaturgo "off Broadway" a éxito de taquilla, el paso es visible en sus obras. *Suddenly last summer*, una de las obras cortas que integran su espectáculo "District Garden", desenmascara sus obsesiones sexuales, pero el resultado no es un grito desgarrado, como en Genet, sino un guignol siquiátrico donde se mezclan plantas carnívoras y antropofagia con la figura evanescente del "Poeta", figura tan decadente como podría ser un Oscar Wilde sin su talento y fuera de época.

La intensidad histérica de sus personajes femeninos es una característica habitual en Williams. La transposición cinematográfica de Mankiewicz adorna el floripondio dramático con una buena dirección de actores. Katharine Hepburn es siempre admirable, da a su papel una dimensión trágica y obsesa que supera al original. Y Elizabeth Taylor parece una actriz, lo cual es un adelanto sorprendente. Montgomery Clift da también intensidad a su parte, y las figuras secundarias —especialmente Mercedes McCambridge— son excelentes. Este aspecto es el más interesante en una versión donde la continuidad dramática de la actuación supera a una adaptación que no mejora el original y es igualmente efectista. El lenguaje resulta viejo y sin imaginación.

J. A. M.



EL JUGLAR DE NUESTRA SEÑORA



Una organización industrial, un equipo de producción de materiales de consumo inmediato, que provee incansablemente ratones aerodinámicos, historias de persecuciones estereotipadas, con golpes, relámpagos, zumbidos, con lobos más o menos casuales y afelinados y ratoncitos con silueta de "pin-ups", con una pareja de cuervos rebosantes de salidas ingeniosas y gratuitas. Una organización de dibujos animados emprende un día una real aventura industrial: altera su estilo, su humor, su línea de producción y ensaya la creación de una fábula. EL JUGLAR DE NUESTRA SEÑORA es enviado a la Competencia del Film Experimental, celebrada en Bruselas en el año 1958, y allí se mide con dibujos abstractos, con surrealismos trasnochados, con la triple pantalla de Abel Gance y Nelly Kaplan, con la triple pantalla de Roger Moulinet, con la banda sonora de Pierre Boulez (para SYMPHONIE MECANIQUE de Jean Mitry), con los dibujos de John Hubley, con los DOS HOMBRES Y UN ROPERO, con Len Lye, Whitney, Franju, y los demás centenares de participantes.

Resulta ilustrativo apuntar varias declaraciones del productor ejecutivo de la Terrytoons, Gene Deitch, formuladas casi dos años después del Certamen mencionado y que se encuentran en abierta contradicción con los productos actuales de esa compañía.

Dijo Deitch: "El básico chiste visual sigue siendo potencialmente maravilloso. Pero la común reducción de este principio a la ofensa física y el interminable desquite, tal como se ve en muchos dibujos animados, ya está viejo, gastado... Tal vez los dibujos animados sean el último refugio de la pantomima tradicional, de la gracia ágil pero de buen gusto, de la diversión desatinada, improbable".

Y agregó: "Demasiados estudios se apoyan en la obra de uno o dos dibujantes y muchos de ellos se imitan mutuamente... Creo que los estudios de dibujos animados deberían abrir sus puertas a los grandes artistas gráficos, a los dibujantes (de dibujos animados) de todo el mundo para crear variedad y estilos definidos para cada dibujo".

Y EL JUGLAR DE NUESTRA SEÑORA nos cuenta la hermosa historia de Cantalbert, el juglar que desea hacer partícipe a todo el mundo de sus habilidades. Pero Cantalbert, artista legítimo, choca con un medio indiferente —más preocupado por la quema de brujas que por las audacias malabares de un pobre juglar—, Cantalbert no sabe hacer otra cosa que aflorar belleza por sus manos. Y tiene que comer, que vivir. Se hace monje y allí tampoco encuentra una ubicación precisa. No sabe cocinar, ni pintar, ni escribir poemas a la Virgen, ni esculpir. Cantalbert sabe jugar, sueña con un mundo de iguales, un mundo donde todos, indiferentemente, perciban la belleza, se sientan bañados por ella. Y Cantalbert ofrenda un regalo minúsculo a la Santa Virgen cuando llega la Navidad: la entretiene durante toda la noche, durante horas juega para ella, se supera a sí mismo y al llegar el alba, cae desfallecido pero recibe la recompensa con que la Virgen premia su humildad, sencillez, candor.

La fábula, así narrada, no permite imaginar los medios que empleó el director y animador (Al Kouzel) para trasladarla al celuloide. Una imagen desmesurada —nunca más desmesurada—, en cinemascopio, un rectángulo inmenso sirve de escenario para los desplazamientos espaciales de Cantalbert. Su figurilla, apenas dos líneas temblorosas que llegan a magnificarse cuando en el sueño se imagina derramando belleza para todo el mundo, es aplastada por la gente que corre sin sentido, es humillada por su desconocimiento de ciertas normas de urbanidad (quiere comer antes de haber agradecido al cielo el presente de esa misma comida), es olvidada en cualquier parte de esa inmensidad. Cantalbert es un canto a la soledad del artista —es, quizás, una curiosa alusión al creador contemporáneo—, es la exaltación de un individualismo que se realiza a sí mismo cuando se difunde en la sociedad toda, cuando se manifiesta por medio de una creación pura.

Lo curioso en este dibujo animado es que para su concreción han confluído elementos presumiblemente dogmatizados por un estilo de producción tradicional, como el músico: Phil Scheib, que es quien compuso muchas partituras para el RATON AERODINAMICO con la misma soltura que una prensa fabricando comprimidos, pero en EL JUGLAR DE NUESTRA SEÑORA superó esos antecedentes negativos (quizás funcionales, pero no por ello positivos desde un punto de vista creativo) para dotar al film con una rica banda sonora elogiabile en toda su extensión: el tema de Cantalbert, el empleo de la voz de Boris Karloff para narrar la historia, los silencios oportunos, el gigantesco acorde del coro a la Virgen, la nostálgica y juguetona melodía del final. Y agregamos a la labor de Phil Scheib, la inteligente animación —resuelta con economía y pureza—, la precisión de los pocos colores empleados, el aprovechamiento dramático y, por momentos, satíricos, de la gran pantalla.

Deberíamos tal vez extraer una moraleja de esta fábula, perfectamente referible a la trayectoria misma de los Terrytoons. Una enorme fábrica industrial ocupó las pantallas de todo el mundo con una nutrida producción de ratones indiferenciados y auto-imitativos, conquistando la risa instantánea de miles de espectadores, pero un día, esa misma fábrica dejó escapar de sus máquinas un personaje humilde, rescatable, y logró imponer en todos los espectadores que pudieron conocerlo un mensaje de belleza y humanidad. Pero la misma fábrica se dedicó, poco después, a seguir produciendo personajes estereotipados (Castón) que provocaron la risa instantánea de miles de espectadores. Y nada más.

VÍCTOR ITURRALDE

BIBLIOGRAFIA

Catálogo de la Competencia del Film Experimental, Bruselas, 1958.

Declaraciones de Gene Deitch citadas por Halas y Manvell en ANIMATION, Londres, 1959.

Karel Reisz: EXPERIMENTAL AT BRUSSELS (artículo publicado en FILM ANNUAL N° 2, Londres, 1958).

LAS MIL Y UNA NOCHES ARABES

Al emprender la UPA la aventura del largo metraje —que implica la posibilidad de comercialización según una escala inadecuada para los dibujos animados comunes—, no resulta extraño que le sucediera lo mismo que a Disney, Fleischer,

o a los checos, rusos, españoles, cada vez que intentaron experiencias similares. La producción de un dibujo animado que dure más de una hora⁽¹⁾, parece implicar ciertas condiciones que afectan la fluidez narrativa habitual en un corto-metraje, conduciendo a un resultado siempre discutible.

Decimos que el problema resulta similar al ocurrido en otras oportunidades y los ejemplos sobran. La diferencia entre un Donald común o las andanzas singulares de cualquiera de los personajes creados por Disney y su *Blancanieves*, o entre los personajes de Fleischer y su *Gulliver*, o entre el dibujo animado común de los checos y *El tesoro de la isla de los pájaros* y entre *Pim, pam, pum* y *Las mil y una noches árabes* es casi la misma. De la agilidad creativa, del "gag" y su eco instantáneo, del cuento breve, incisivo, eficaz (por ser compacto), se ha pasado, en todos los casos, a una descripción morosa, blanda, más antropomórfica y menos caricaturesca. De la hábil condensación de situaciones se ha llegado a la lentitud forzosa de una historia constituida por fragmentos fácilmente distinguibles (muchas veces cada secuencia debe ser tratada por un equipo distinto). Así como el dibujo corto posibilita un juego plástico vibrante por la concentración de las situaciones, la extensión de este juego provoca fatiga visual que suele eludirse con una limitación de los desplazamiento y movimientos bruscos, los cambios violentos de color. Incluso con la suavización de las formas agresivas, tratando de uniformar valores, incluyendo figuras más humanizadas. Compárese *La historia del cinematógrafo*, de Halas y Batchelor, plena de aciertos, de ironías, con la abrumadora *Rebelión en la granja*, realizada por los mismos y se tendrá un ejemplo reciente.

Pero, por sobre todo, la razón fundamental de este "aplastamiento" de la gracia, de esta dilución del juego sádico-erótico-plástico-sonoro que es un dibujo corto, se encuentra en la historia que se narra. Tanto *Gulliver*, como *Blancanieves*, *Pinocho*, *Alí Babá* o cualquiera de los fabulescos personajes trasladados a la pantalla, son creaciones estrictamente literarias. Sus hazañas deben ser *traducidas* en dibujos animados. Y el proceso resulta muy semejante al del trasplante de piezas teatrales al cine. Mientras el dibujo corto exige un texto esquemático, sobrio, intenso (muchas veces no existe, siquiera, una anécdota), la novela, o el cuento estirado, se deben manifestar por medio de una mayor extensión temporal. Dándose el caso —como en *Cienfuegos* o en *Las mil y una noches* que los equipos de animación y de argumentistas han inventado multitud de situaciones inexistentes en el relato para adecuar la historia a las dimensiones corrientes de un largo metraje. Es decir, se ha completado el argumento con hojarasca, muchas veces más valiosa que el original. Las pocas excepciones que conocemos escapan a las características descritas: *Música maestro*, por ejemplo, era una sucesión de corto-metrajés enhebrados con ingenio, siguiendo los pasos inaugurados por *Fantasia*.

Resumiendo, *Las mil y una noches árabes* denuncia la

presencia de equipos diversos que han yuxtapuestos las secuencias que cada uno de ellos realizara, enlazándolas con una historia bastante débil: un extracto de los relatos de Aladino (presentado como sobrino de Magoo). Se advierte la inclusión de personajes valiosos, como el visir y sus animalitos; de algunos olvidables, como Aladino; de otros clásicos, como Magoo o el mismo genio —herencia directa de Disney y del creador de Popeye—; de hallazgos redundantes, como el verdugo que se pasea blandiendo el alfanje mientras canta: chop-chop-chop. Hay desequilibrios plásticos: abundan escenas de decidido mal gusto, como el crecimiento del genio de Magoo y momentos en que la animación característica de la UPA levanta el nivel formal de la película (el cortejo de la princesa). Hay secuencias imperdonables como el sueño, donde se recurre a las formas de un calidoscopio o de cristales de nieve que danzan contra un fondo muy oscuro, elementos que se han convertido en verdaderos lugares comunes del dibujo animado.

Hay secuencias en las que el color es barato —se abusa del rosa, de los naranjas—, pero hay otras en las que la economía concuerda con la mejor tradición de la UPA, como el vuelo de Aladino sobre las casas. La banda sonora, muy desaprovechada, ofrece redundancias fatigantes.

Por suerte, son muchos los buenos chistes (confesamos habernos reído casi sin interrupción, aunque eso nos suele ocurrir hasta con los peores dibujos animados). Pero la estructura misma del film conduce constantemente a Disney y su mundo dulzón, lo que implica una regresión.

(1) Omitimos especialmente obras como *La Idea*, de Bartosch, *La alegría de vivir*, de Hoppin y Gross, *Una noche en el Monte Calvo*, de Alexeieff, *The little island*, de Williams, y muchas otras, porque en esos casos el problema industrial ha sido eludido por el trabajo netamente artesanal de una persona o de un equipo ínfimo.

VÍCTOR ITURRALDE



EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

André Martin ha escrito a propósito de Trnka las siguientes palabras: "La gran novedad del tono cinematográfico de sus films reside en la originalidad de la proposición espectacular y en la forma en que utiliza el tiempo cinematográfico. Todo el cine actual está dominado por la sintaxis imperativa de obras que, por efectos proyectados, percusiones y fijaciones de la atención, imponen su ritmo (de Griffith a Eisenstein, pasando por Chaplin, para terminar por Clair, Clouzot, etc.). La actitud espectacular de Trnka, totalmente diferente, exige una atención, una participación competentes: la del espectador de *No japonés*, la del creyente de un rito, la del lector atento del "Equipo" en un match importante. Su arte calmo y moral está compuesto por valores que no pasan por encima del espectador pero que deben ser aprehendidos por él. Del conjunto se desprende una cualidad particular de silencio que sólo Trnka posee".

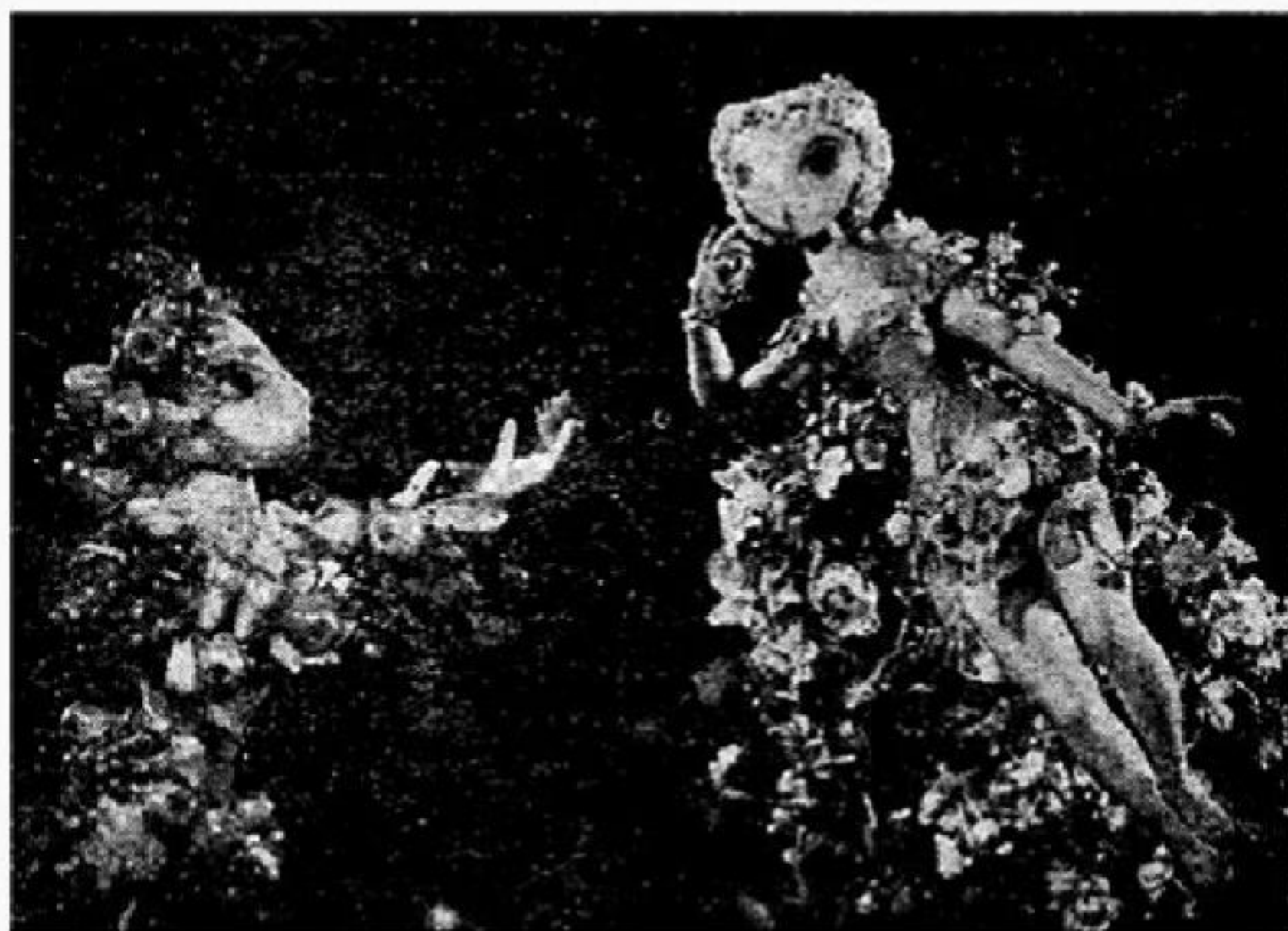
EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO participa de estas cualidades. Mimodrama exquisito, miniatura minuciosa e imaginativa, explora además las cualidades plásticas del color (descifradas a través de una copia deficiente) y del encuadre en Cinemascope.

Largos años de preparación dedicó Trnka a su obra más ambiciosa, una labor que significa el diseño de los decorados, de los muñecos y sus trajes, del guión completo y la vigilancia de la música, tan importante siempre en sus films. Esta tarea ardua significaba también un compromiso difícil. Una adaptación de Shakespeare oscila siempre entre la fidelidad embarazosa y finalmente inocua, la simplificación sucrosa pero insuficiente (*Hamlet* de Olivier) o la versión libre e irregular, a la manera del *Macbeth* de Orson Welles. Tal vez este último estuvo más cerca de la esencia que nin-

guno. Pero los conocedores tienen siempre mucho de qué lamentarse. En un término medio entre fidelidad y libertad creativa —como el *Giulietta e Romeo* de Castellani— se sitúa Trnka. Audazmente suprime el inmortal lenguaje poético de Shakespeare transformando la anécdota en un mimodrama provisto de un relator. En lo demás trata de recrear el clima feérico del original, su mezcla de deliciosos anacronismos isabelinos y poesía popular.

El film, en el aspecto plástico es encantador. Lleno de imaginación, poesía y humor. Pero en el plano dramático carece de unidad y tempo. Lleno de aciertos aislados, como las escenas del bosque, o la deliciosa representación de los rústicos, padece sin embargo la inadecuación de una acción que contaba con el lirismo verbal. El comentario castellano, por lo menos, se limita a un relato lineal, que va narrando la acción e intenta ciertos comentarios poéticos. Es en la belleza de los decorados y en la magia encantadora de los muñecos donde reside la mayor aproximación al modelo y a la vez, la mayor consecuencia con el estilo de Trnka. Igualmente fascinantes son las soluciones del color y el uso de la pantalla ancha para disponer las escenas. La transmutación es parcial, sin embargo. Seguimos prefiriendo el *Príncipe Bayaya*.

J. A. M.



RESUMEN CRITICO

	TEM	RAR	CF	ES	MI	DDN	HV	VAIR	JAM	JP
EL BOTE, EL RIO Y LA GENTE	N	N	1	—	—	-1	—	N	N	-1
CULPABLE	1	N	—	N	-1	—	1	—	-1	-1
LAS 1001 NOCHES ARABES	N	1	2	N	N	2	N	1	2	N
ARQUIMEDES, EL VAGABUNDO	2	N	1	N	N	1	N	N	N	N
FIN DE FIESTA	2	2	1	2	2	1	2	2	2	2
DE REPENTE EN EL VERANO	N	2	1	1	—	1	N	-1	-1	-1
VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA ...	N	2	2	2	N	2	-1	—	N	N
LAS CINCO MONEDAS	2	3	1	N	1	2	1	N	N	2
BARCO SIN PUERTO	—	N	N	—	N	2	N	-1	—	—
MI AMADA INFIEL	N	—	—	N	-1	—	—	N	N	N
JUGUETE DE UNA MUJER	1	N	-1	N	N	-1	N	N	-1	2
LUNA PARK	1	N	—	1	1	—	N	N	—	—
APRENDICES DEL DELITO	2	N	2	N	N	3	N	N	N	2
DOROTHEA	N	N	1	N	N	—	N	N	N	—
LABERINTO	N	3	2	N	-1	2	N	N	1	2½

TEM : Tomás Eloy Martínez (La Nación).
 RAR : Rolando A. Riviere (La Nación).
 CF : Clara Fontana (Diario del Cine).
 ES : Ernesto Schoo (La Nación).
 MI : Mabel Itzcovich (Espectáculo al Día).
 DDN : Domingo Di Núbila (Diario del Cine).
 HV : Héctor Vena (Tiempo de Cine).
 VAIR: Víctor Iturralde (Tiempo de Cine).
 JAM : José Agustín Mahieu (Tiempo de Cine).
 JP : Jaime Potenze (Criterio).

5 — obra maestra
 4 — excelente
 3 — muy buena
 2 — de interés
 1 — regular
 — 1 bajo cero
 N — no la vió.

HACIA UN **CINE** **INDEPENDIENTE** **AMERICANO**

POR GEORGE FENIN

Nueva York:

Esta ciudad, centro cultural de la nación americana, se está convirtiendo rápidamente en la cuna de un enérgico movimiento de reformas radicales, en un factor revolucionario. Un grupo de jóvenes y de gente de edad media que comparten un interés genuino por el cine como forma de expresión artística, como poderoso instrumento social y sociológico para la comunicación, como arma educativa y cultural, por fin ha comenzado a liberarse valiéndose de sus críticas a Hollywood y su producción masiva de "obras de arte", para sumergirse en una serie de experimentos. No se trata de una "nueva ola" americana, por cierto, a pesar de que la influencia de los mejores esfuerzos de la revuelta moral iniciada por la "Nouvelle Vague" gala —aceptada en Nueva York y en

toda la nación con gran entusiasmo—, se advierte en estos anti-conformistas. Eso sí, posee todas las características americanas de un sincero fenómeno cinematográfico. En los años pasados, películas como *THE QUIET ONE* de Sidney Meyers, *LITTLE FUGITIVE* (El Pequeño Fugitivo) 1953 y *LOVERS AND LOLLYPOPS*, de Morris Engel, *ON THE BOWERY*, de Lionel Rogosin, atrajeron la atención y los premios de los festivales cinematográficos europeos, provocando los aplausos de la crítica y el apoyo del público. Estos films, realizados independientemente, al esforzarse por evitar los clásicos clisés de Hollywood, probaron que los fermentos creativos en el cine permanecían activos aunque no fueran muy evidentes.

Estos fermentos se han materializado también en Gran Bretaña donde, en 1956, los jóvenes realizadores británicos del Cine Libre exhibieron films del calibre de *NICE TIME* (Goretti y Tanner), *EVERYDAY EXCEPT CHRISTMAS* y *O DREMLAND* (Anderson), y *MOMMA DON'T ALLOW* (Richardson). Hacia fines del año 1958 y un año antes del nacimiento de la "Nouvelle Vague" en Francia, el actor de cine y televisión, John Cassavetes, dirigió y produjo, por un costo de quince mil dólares, una película llamada *SHADOWS*, que describía la vida de una familia de negros en Nueva York. Esta versión, que más tarde fuera cambiada y re-compaginada —perdiendo mucho de su frescura y espontaneidad originales—, es considerada un arquetipo de la Reforma, ya que todos los dogmas y ortodoxias de Hollywood en cuanto a producción, reparto, técnica, etc., se hallan visiblemente ausentes en la misma. Cassavetes mostró una película muy humana, una obra genuina en la que el pulso de la ciudad y de muchos de sus habitantes fué evidenciado con admirable simplicidad y verismo.

Y fué entonces cuando Lionel Rogosin, quien había decidido irse al Africa del Sur para filmar algunos aspectos de la vida Bantú en la tierra de los desheredados, avanzó al frente con su segunda película (luego de la ya mencionada *ON THE BOWERY*). Los distribuidores comerciales se negaron a difundir *COME BACK AFRICA* y Rogosin decidió cortar el nudo gordiano comprando el viejo cine Renata de la calle Bleecker en la zona de Greenwich Village de Nueva York. Hoy día, el "Cine de la Calle Bleecker" es un centro de exhibiciones de las nuevas películas independientes americanas. Su ejemplo fué seguido por un argumentista: Daniel Talbot, quien transformó un cine de los alrededores del West Side: el Yorktown, en el New Yorker Theatre, exhibiendo —una première en los U.S.A.—, otro de los films de la Reforma: *PULL MY DAISY*, de Robert Frank y Alfred Leslie. Este film, que carece de argumento de-

finido, describe la conversación que se desarrolla en la casa de un lugareño entre poetas "beat" (Gregory Corso, Allen Ginsberg y Peter Orlovski) y un pretendido "Obispo" de una secta religiosa inidentificable. Los devaneos, diálogos y gesticulaciones de estos personajes en un lugar abierto y sometidos a una fotografía de tonos secos, crudos, constituye un documento de genuina intensidad. A pesar de sus limitaciones estéticas, conviene consignar que esta película es un retrato increíblemente fiel de algunos representantes de la "beat generation", de estos americanos que, obsesionados por el creciente conformismo en los Estados Unidos, tratan de encontrarse a sí mismos en una especie de auto-destrucción paroxística, atribuyéndose un nihilismo espiritual. Aparte de las reservas que se puedan mantener y sentir con respecto a algunos de los epígonos de la "beat generation", hay que admitir que ésta es la primera película que los retrata admirablemente en su verdadero "habitat" y perspectiva. Sus acciones son naturales, carentes de la imposición artificial tan típica en Hollywood, y el empleo de una cámara dura, despiadada, acentúa esta impresión.

Esperemos que tras de este comienzo dos, tres o más films sobre la "beat generation" sean rodados por realizadores independientes, para aportar una evaluación interesante de un fenómeno trágico que no ha sido totalmente comprendido ni en América ni fuera de ella.

Desde un punto de vista estético, *COME BACK AFRICA*, de Rogosin, es una película importante. Filmada enteramente en la Unión Sudafricana, contando con actores no-profesionales, revela la profunda influencia que las mejores obras neo-realistas italianas ejercieron sobre su director. Su sentido del "pathos" en la tragedia de los seres humanos a quienes se trata peor que a los animales, es expuesto por medio de una serie de secuencias brillantes, genuinamente conmovedoras —porque denuncian ciertas condiciones de crueldad totalmente desconocidas por el público general—, y que no dejan de impresionar vivamente a los espectadores.

JAZZ ON A SUMMER'S DAY, dirigida y fotografiada en color por Bert Stern y dedicada al famoso Festival Newport de Jazz en Connecticut, es otro film notable en el que la espontaneidad asume formas desconocidas hasta este momento, si es que se tiene en cuenta los productos espiritualmente vacíos que surgen de Hollywood. Y no olvidemos a *SAVAGE EYE*, un film despiadado que realizaran Sidney Meyers (*THE QUIET ONE*), Ben Maddow (que escribió el guión de *ASPHALT JUNGLE* - Mientras la Ciudad Duerme, 1950, de John Huston) y Joseph Strick (*MUSCLE BEACH* y *THE BIG CREAK*). Aquí nos en-

contramos con la sorprendente revelación de la vida que se desarrolla en los trasfondos de California, con sus bares, reductos para el "strip-tease" y toda una masa humana flotante, vulgar, desesperada. Este es un documental social y una hazaña artística de gran importancia que se deslucce por la ausencia de una nota de caridad humana. Y también mencionemos *CRY OF JAZZ*, de Edward Bland, el primer film realizado por un negro en el que, positivamente, no hay compromisos, y con el que manifiesta la tragedia de un problema racial mediante un temible "crescendo" destinado a impresionar al espectador.

Teniendo por base los ejemplos recién mencionados, debemos considerar el hecho de que existen varios esquemas de películas en preparación, tales como: *GUNS OF THE TREES* (de Jonas Mekas), *HALLELUYAH FOR THE WOODS* (de Adolfo Mekas), *SIN OF JESUS* (que se basa en la novela de Babel y que será dirigido por Robert Frank) y muchos otros, incluyendo un proyecto mío, en cooperación con Néstor Almendros, llamado *PACO*, un film sobre el Harlem español que deberá establecer la verdad sobre los portorriqueños en Nueva York y sus vidas infelices.

El Cine Americano Reformista, o el Nuevo Cine Independiente —como prefieran llamarlo—, no se ocupa de problemas estilísticos y estéticos. Su principal propósito y devoción se encuentra en la Vida, esto es, en la necesidad de expresar según una forma genuina, vital, los más sinceros aspectos de los problemas corrientes que agitan a la humanidad. Y sólo cuando este deseo de ser francos se manifieste, cuando eche raíces profundas en las películas, nos dedicaremos a buscar cánones estéticos, a pulir nuestros oficios. Ahora, el principal objetivo es *realizar films* y probar que el cine no es la serie de "obras maestras" que Hollywood produce en masa y lanza a los públicos del mundo entero.

El interés creciente de los espectadores americanos por los films extranjeros, la estima por Bergman, Truffaut, Resnais y otros creadores que tienen algo válido que decir en este campo de disputas que es el cine, provee un terreno fértil para el brote de una Nueva Forma de cine, de un cine que encuentre su dimensión en la Vida y en la sinceridad cuando se la describe.

Quizás éste es el momento oportuno, cuando coinciden la decadencia de Hollywood y el anhelo universal por ver films que no sólo estimulen la vista, sino que conmuevan el corazón, la mente. En tal caso, el Nuevo Cine en los Estados Unidos quizás asuma, con el tiempo, un justo título con orgullo.

traducción: Víctor Iturralde

Come back Africa





ROGOSIN: Come Back Africa

ENGEL: El Pequeño Fugitivo



CARTA DE RIO MAIOR

En Lisboa existen estudios y laboratorios modelos, que disponen de toda clase de materiales. Hay elementos técnicos conocedores que ya dieron pruebas de su eficacia. Poseemos una prensa especializada de las más completas. Se editan libros de cine con regularidad. Cerca de cincuenta cine-clubes estudian y debaten los problemas artísticos y culturales del séptimo arte y del cine portugués. Pero no tenemos, lamentablemente, un cine portugués.

En el pasado, durante el cine mudo, las películas portuguesas conquistaron un lugar relevante y una productora de Oporto: la Invieta Film, desarrolló actividades orgánicas. Pero fué con *Os lobos* (1923) de Rino Lupo y, sobre todo, con las películas de Leitão de Barros realizadas en los últimos años del cine mudo: *Nazaré, praia de pescadores* y *Maria do mar* que se afirmó el verdadero camino del cine portugués. La temática realista del documental novelizado *Maria do mar* (1928) se nos revela, hasta el día de hoy, con gran vigo, en las retrospectivas de la Cinemateca Nacional de Lisboa.

El documental sinfónico y vanguardista *Douro, faina fluvial*, de Manuel de Oliveira es considerado, justamente, como la obra máxima del cine portugués. Presentado en su versión sonora en el año 1934, reveló a un auténtico autor de la estirpe de los Eisenstein, de los Ruttmann, de los Ivens, que daría, en 1942 su único film de largo metraje: el poético y neorrealista *Aniki Bobó*. Alejado del cine, su regreso fué influido por el ambiente favorable que habían creado los cine-clubes que lo llevaron a realizar diversos documentales: *O Pintor e a Cidade*, *O Pão*.

O primo Basilio

Los documentalistas portugueses de la década del 30 se convirtieron —con excepción de João de Sá, que apenas realizó *Alfama, gente do mar*, película de grandes virtudes—, en los hombres del cine sonoro portugués. Y justo es destacar a Leitão de Barros, quien comenzó dirigiendo *A secura* (1931) y *As pupilas do sr. Reitor* (1935) —que fué un gran éxito—, para ofrecernos, en 1942, un film de sumo interés: *Ala arriba*, premiado en Venecia y que enfocaba un tema popular.

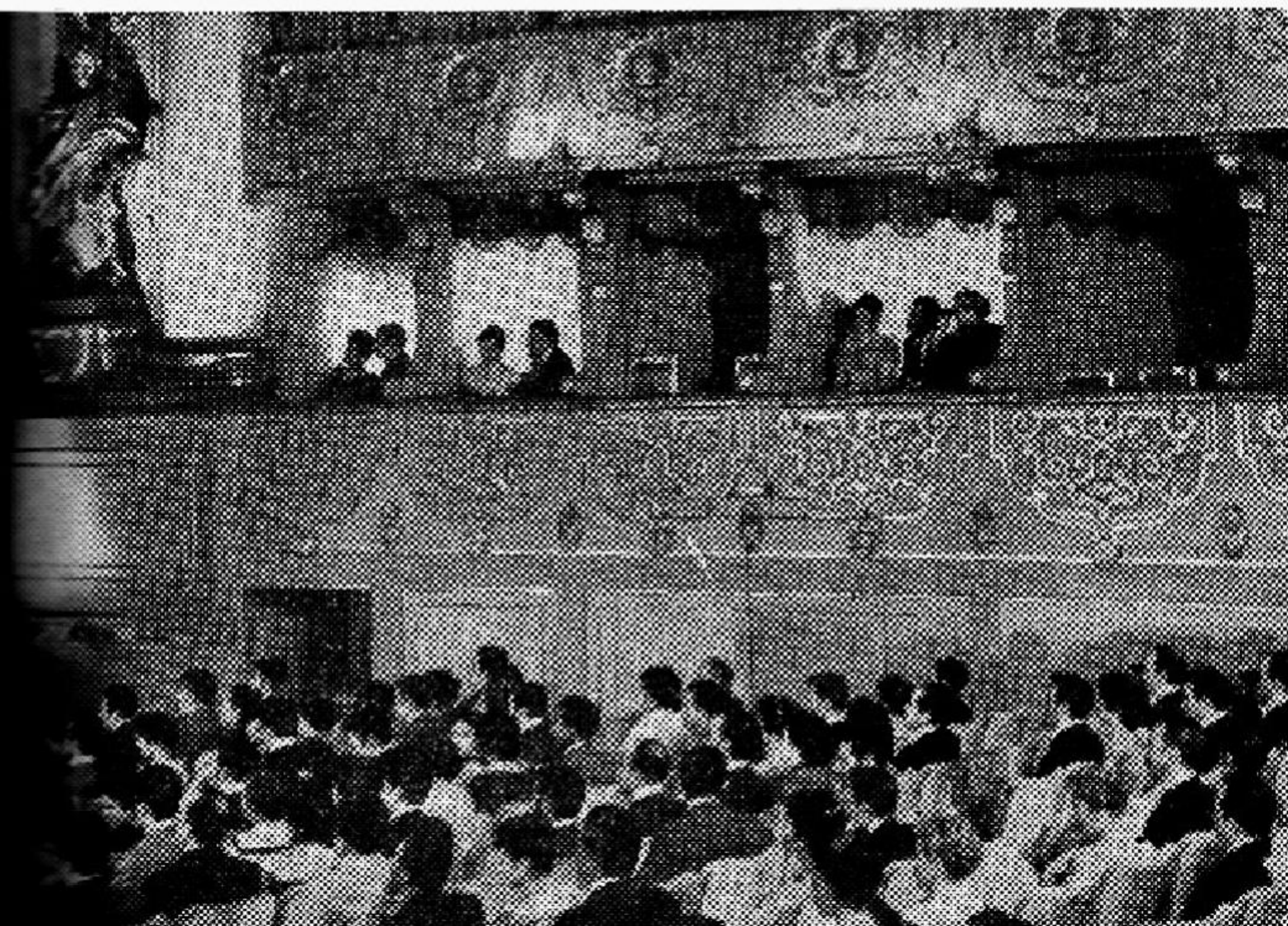
Antonio Lopes Ribeiro, después de *Gado bravo*, incierto pero promisor, se dedicó a otras actividades como el documental, los reportajes oficiales, la prensa y luego contribuyó con aportes positivos como las adaptaciones de la novela de Camilo Amor de *Perdição* (1943), del drama de Garret Frei Luís de Sousa (1950) y de la novela de Eça de Queiroz *O primo Basilio* (1959).

Jorge Brum do Canto, luego de algunas tentativas vanguardistas, realizó una película excepcional en 1938: *A canção da terra*. Y otros realizadores, como Perdigão Queiroga, Arturo Duarte, Henrique Campos, etc., promisoros en su momento, no llegaron a destacarse posteriormente. Mientras tanto, *Pão nosso* (1940) de Armando Miranda; *A canção de Lisboa* (1933) de Cottinelli Telmo; *Sonhar é fácil* (1951) de Queiroga, ciertas comedias de Duarte, anunciaban carreras que desembocaron en lo comercial. Manuel Guimarães, con *Salimbancos* (1951) logró un film sobre el circo, pleno de vigor, de talento. Pero no prosiguió haciendo cine. Y las películas históricas de Leitão de Barros, como *Inez de Castro* y *Camões*, lo condujeron al fracaso de *Vendaval Maravilhoso* apartándolo del cine.

Aunque se realicen películas en Portugal, no tenemos cine portugués, porque algunos films ni siquiera significan tentativas de búsqueda de un estilo o de un camino.

Fernando Duarte

traducción de Víctor Iturrado



SUECIA

1960

Es posible que 1959 haya sido, en el ámbito doméstico, uno de los años más aciagos que el cine sueco recuerde. Los elevados impuestos con que el estado grava las entradas cinematográficas y la competencia de la televisión (cuya expansión reciente y altísima calidad constituyen un fenómeno notable) han sido las razones más evidentes de esta crisis. Si bien la producción no ha llegado a interrumpirse, como ocurrió en 1951, en ocasión de otro conflicto impositivo, ha disminuído verticalmente. En 1959 sólo se han estrenado en Estocolmo 18 films suecos (en 1958, 26; en 1955, 35); ni en los oscuros días de 1951 y 1952 se llegó a una cifra tan baja, quizá desconocida desde la década del 30. Como es obvio en tales circunstancias, la producción se limitó a films de aceptación popular segura. (Debe elogiarse, sin embargo, la audacia con que la Nordisk Tonefilm apoyó y distribuyó el primer largo metraje experimental de Peter Weiss, autor de muchos cortos, de un libro y numerosos artículos sobre cine experimental. El film, titulado *Hägringen*, El espejismo, tuvo una recepción dividida por parte de la crítica y no superó la indiferencia del público.) En un contexto semejante, el extraordinario éxito obtenido por los films de Ingmar Bergman, al ser ampliamente distribuídos en Europa occidental y los Estados Unidos, pareció un comentario casi humorístico para la penosa situación interna.

Un film de Bergman, *Jungfrukällan* (La fuente de la doncella), estrenado en Estocolmo el 8 de febrero, es hasta ahora el acontecimiento cinematográfico más destacado de 1960. El guión de Ulla Isaksson (quien, como en *Nära Livet*, "Tres almas desnudas", trabajó en estrecha colaboración con el director) sigue una balada medieval que Bergman ha vertido, según opinión unánime, en imágenes admirables. Las discrepancias han surgido en otro plano: para algunos el film no es sino una ilustración talentosa pero exterior de la leyenda; para otros es una de las obras más poderosas de su creador y está poseída por un sentimiento religioso tan vehemente como personal. Por otra parte, Bergman ha sido fuertemente censurado en círculos semioficiales por la violencia, aparentemente inaudita, con que exhibe una violación y varios asesinatos, con profusión de gritos y sangre. Se ha llegado a decir que sólo el prestigio internacional

de que goza hizo que la censura sueca atendiese al valor artístico de *Jungfrukällan* y permitiese su exhibición sin cortes.

Bergman ya ha completado otro film, que debe estrenarse en estos días: *Djävulens öga* (El ojo del diablo). Se trata de una comedia metafísica, donde el Diablo (interpretado por Stig Järrel, el profesor sádico de *Hets*, "Suplicio"), irritado por la inexpugnable castidad de una muchacha (Bibi Andersson), designa a Don Juan para que vuelva a este mundo y la seduzca. Los enredos implican al padre de la muchacha, que es un sacerdote bucólico y pueril (Nils Poppe), y a su madre (Gertrud Fridh), quien debe enfrentar la voracidad sexual de otro emisario infernal (Sture Lagerwall). Se anticipa que el tono de *Djävulens öga* es simultáneamente satírico y tierno. Las escenas infernales no se ubican en escenarios decididamente irreales; para ellas se han diseñado decorados y vestuarios en puro estilo barroco, con los cuales contrasta un Diablo pulcramente vestido con un traje negro contemporáneo.

Tras varias pruebas realizadas en los últimos meses, Bergman se siente preparado para comenzar su primera película en colores. Lo hará durante el verano, probablemente en julio. El film tendrá por intérpretes a Max von Sydow, Harriet Andersson y Gunnar Björnstrand, y su título provisorio es *Tapeten* (El tapiz). También la labor teatral de Bergman ofrecerá novedades; en el otoño dirigirá por primera vez en el Teatro Dramático Real de Estocolmo. Desde 1952, Bergman estaba establecido en el Teatro Municipal de Malmö, donde en los últimos años había logrado algunas de las representaciones más comentadas en toda Suecia. Interrogado sobre los motivos que podrían impulsarlo a abandonar un ambiente que él mismo había señalado como el más propicio para su labor, Bergman declaró que se alejaba de sus amigos precisamente por hallarse demasiado satisfecho de la labor común, lo que le hace temer un estancamiento inconsciente.

La expectación mayor, no sólo entre los aficionados sino también en las oficinas productoras, es la suscitada por el retorno al cine de Alf Sjöberg. El director de *Fröken Julie* ("Señorita Julia") debió soportar las consecuencias del rotundo fracaso comercial y las severas objeciones críticas merecidas por sus tres últimos films: *Karin Månsdotter* (1953), *Vildfåglar* ("Pájaros salvajes", 1954) y *Sista paret ut* ("El relámpago en los ojos", 1955), y no es difícil suponer que a la prudencia de los productores puede haberse sumado cierto cansancio de su parte. Durante los últimos cinco años, Sjöberg se dedicó exclusivamente al teatro (es el director más prestigioso del Teatro Dramático Real); ahora, gracias a la confianza del inteligente productor e historiador Rune Waldekranz, jefe de producción de la Sandrew, ha podido realizar *Domaren* (El juez). El film se basa sobre la obra teatral homónima de Vilhelm Moberg, adaptada por el autor en colaboración con Sjöberg, ha sido fotografiado por Sven Nykvist y su extenso reparto incluye a Ingrid Thulin, Gunnar Hellström,



Una historia de la selva

Ulf Palme y Per Myrberg. Su estreno está anunciado para comienzos del otoño.

Arne Sucksdorff, por su parte, continúa una evolución personal, aislada quizá, pero segura. Su decisión de abandonar el corto metraje, anunciada hace casi una década, lo condujo a dos obras valiosísimas: *Det stora äventyret* ("La gran aventura", 1951-53) y *En Djungelsaga* (Una historia de la selva, 1955-57, cuyo estreno en la Argentina ha sido anunciado con el título "El arco y la flauta"). Aunque en ambos films hay atisbos de ficción, su carácter es eminentemente documental, en el sentido más amplio de la palabra. En el mes de mayo, Sucksdorff ha iniciado el rodaje de su primer largo metraje con argumento y actores profesionales: *Operación Wildmark*. La historia, escrita por él mismo, transcurre en el norte de Suecia y se presume que la filmación se prolongará durante todo el verano.

Gunnar Fischer tiene a su cargo la fotografía en AgaScope (equivalente sueco del CinemaScope, que el público argentino pudo apreciar en *Körkarlen*, "El cochero", de Arne Mattsson) y los intérpretes principales son Anders Henrikson y Birgitta Pettersson. La compañía productora es la Sandrew.

Dos de los actores suecos más conocidos aparecen en una producción americana de la Paramount, filmada parcialmente en Suecia: *The Counterfeit Traitor*. Son Eva Dahlbeck y Ulf Palme, quienes acompañan a William Holden y Lilli Palmer en este relato de las aventuras de Eric Erickson, espía de origen sueco que sirvió a las fuerzas aliadas en la segunda guerra mundial. El film fue dirigido por George Seaton e incluye exteriores de Estocolmo.

Edgard Cozarinsky.

CINE

ARGENTINO

Cuando se cerró esta edición era inminente el estreno de **Río Abajo**.

Primer largo metraje de Enrique Dawi y primer intento en el cine argentino de semidocumental argumentado. Fue filmado en las islas del Ibicuy y constituye la adaptación del libro homónimo de Lobodón Garra realizada por Enrique Dawi y Juan José Manauta. La fotografía estuvo a cargo de Vicente Cosentino. Actuaron —como intérpretes—, auténticos pobladores de la zona. El film, que fuera apreciado por numerosos críticos extranjeros cuando el II Festival Internacional de Mar del Plata, mereció de ellos juicios como los que siguen:

"Por su estilo se avecina a la escuela de los grandes documentalistas como Flaherty o Grierson. Aporta, así, al cine argentino la nota realmente auténtica que le faltaba hasta hoy" (Anouk Lenair en **Les Lettres Françaises**).

"El film continúa, empero, caracterizado por una ternura y una compasión recordatorias de **El hombre de Arán**, de Flaherty, en tanto que la altamente eficaz simbiosis de la conquista del Hombre y del sometimiento de la Naturaleza, en las secuencias finales, componen una impresión de poético panteísmo, expresado con una sugestión verdaderamente lírica" (George N. Fenin).

"Enrique Dawi ha recordado oportunamente a Flaherty: su film, interpretado por personajes que son auténticos, enlaza el cazante realismo y poesía" (Pierre Billard en **Cinéma 60**, Nº 46).

...Una obra ruda, simple en el mejor sentido del término, que no renuncia a mostrar los conflictos trágicos de los hombres enfrentados con una naturaleza indómita" (Jerzy Stefan Stawinski).

"**Río Abajo** es una de las obras más interesantes y más logradas del cine argentino actual. Enrique Dawi ha realizado un film muy original y muy bello que se ubica en la tradición del gran documentalista Flaherty" (Marcel Martín).

Río Abajo se estrena en Buenos Aires con el auspicio del Cine club Núcleo y de la Federación Argentina de Cine Clubes.

Están listas para estrenar:

Tiempos ilusiones

Este es el primer film de largo metraje de Dino Minniti (**El barrilete**, **El cuaderno**). Se basa en un libreto de César Jalmea y lo integran dos historias infantiles unidas por un prólogo y un enlace. Tiene fotografía de Oscar Melli y en su reparto actúan, junto a diversos intérpretes juveniles: Ubaldo Martínez, Virginia Romay y Noemí Lasserre.

El Crack

También un primer film de largo metraje, esta vez perteneciente a José A. Martínez Suárez, cuya carrera comprende varios años de trabajo como asistente de dirección y algunos corto-metrajes (**Altos hornos Zapla**). **El Crack** es la adaptación cinematográfica de una pieza teatral de Solly y fue filmada en la Isla Maciel y en algunas canchas de fútbol. Las imágenes fueron iluminadas por Humberto Peruzzi. Esta película ya fue estrenada en el interior del país.

Un guapo del 900

Esta es la última película de Leopoldo Torre Nilsson y fue premiada en forma conjunta con **El negoción**, de Simón Feld.



Enrique Dawi



Ubaldo Martínez



Enrique Dawi



Dragún

Feldman

Aronovich



Alfredo Alcón

Helena Tritek



"Shunko"

y **El jefe**, de Fernando Ayala, en el Festival de Santa Marquerita Ligure. **Un guapo del 900**, que interpretaron Alfredo Alcón, Elida Gay Palmer, Arturo García Buhr, es la versión cinematográfica de la obra teatral de Samuel Eichelbaum del mismo nombre.

Entran en su fase final:

Sábado a la noche, cine

Que se basa en una idea de David Viñas desarrollada por Rodolfo M. Taboada y dirigida por Fernando Ayala, se convierte en la sexta película de este director (**Ayer fué primavera**, **Los tallos amargos**, **Una viuda difícil**, **El jefe** y **El candidato**).

Héroes de hoy

Primer largo metraje argumental de Dawi cuyo argumento se apoya en una idea del realizador, desarrollada en colaboración con Solly. Este film toca un tema inusitado en el cine argentino: la sátira y alude a los "estratos" que provocan las historietas y telenovelas. La fotografía pertenece a Ignacio Souto.

Los de la mesa 10

Con esta película ingresa en el campo de la producción cinematográfica de largo-metraje un joven productor de televisión, Marcelo Simonetti (24 años). Su tema es una pieza teatral de Osvaldo Dragún adaptada y dirigida por Simón Feldman (**El negocio**). El iluminador ha sido Ricardo Aronovich, valioso fotógrafo proveniente del corto-metraje donde fuera premiado en muy repetidas circunstancias (**Buenos Aires**, de Kohon; **Los pequeños seres**, de Baigorria; **Estadio y Diario**, de Berend). La música es compuesta por Horacio Salgán para ser ejecutada por el Quinteto Real.

Gente de la noche

David José Kohon fué uno de los primeros realizadores de corto-metrajes experimentales en la Argentina. Años después de **La flecha y un compás**, convertido en crítico cinematográfico, salió a los suburbios de Buenos Aires con una cámara de 16 mm y filmó **Buenos Aires** (con fotografía de Aronovich). Ahora, con **Gente de la noche** emprende la aventura del largo metraje, basándose en un libro de Carlos Latorre, que desarrolla un tema ciudadano.

Shunko

Uno de los actores de la pantalla argentina cuya actuación mereciera elogios y premios (**Aquello que amamos**, **Fin de fiesta**, **La casa del angel**), ha realizado su primera película como director. Se trata de Lautaro Murúa, quien dirigió un argumento de Jorge W. Dávalos, desarrollado en Santiago del Estero, donde se realizó la filmación.

Conviene mencionar, además, la realización de:

Las furias, dirigida por Vlasta Lah, primera directora argentina de largo-metrajes.

Chafalonía, de Mario Soffici, sobre un libro de Maupassant interpretada por Luis Sandrini.

Esta tierra es mía, de Hugo del Carril, que ya se encuentra en proceso de laboratorio.

TV CREACION Y/O INFORMACION

ANTECEDENTES DE DAVID STIVEL

29 años. Porteño. Se inició en el teatro de la Hebraica. En 1951 fué becado por el gobierno del Perú, donde fundó, con otros argentinos, el Club del teatro. Allí puso en escena 15 obras, hizo teatro para niños, radioteatro, fué profesor en la escuela de arte escénico, y disc-jockey en un espacio radial para complacer su gusto por la música. En 1956 retornó al país, fué actor de TV, y se inició en 1958 como director de escena. Ha dirigido, entre otras, "Historia de jóvenes", "Vertical Buenos Aires", "El alma de un buzón".

REPORTAJE A DAVID STIVEL

La televisión, ya se sabe, es la industria de la imagen por excelencia. Los programas mediocres, sin imaginación ni gusto se suceden incansables con el ritmo firme y seguro de quien ha ganado, en menos tiempo que otros medios de comunicación, muchas más batallas. A veces, obsesionados por esa catarata de palabras e imágenes, pensamos con cierto espanto en esa figura del futuro mostrada por Ray Bradbury en "Fahrenheit 451": la pantalla del televisor ocupa entonces todas las paredes de las salas de estar, y el hombre, aislado y neurótico, sólo queda vinculado a un juego de sombras y de luces electrónicas.

Ocorre, a veces, que un programa de TV posee también algunas o muchas excelencias, y en ese caso también —aunque a la inversa—, comprendemos su enorme poder, y el de quienes tienen en sus manos sus claves conductoras.

Porque la TV nos plantea la impaciencia de su imperfectibilidad y múltiples interrogantes acerca de su desarrollo, hemos grabado esta conversación, que aquí reproducimos, con David Stivel, un director de escena de la televisión, que ha demostrado —como muy pocos lo hacen en nuestro video—, un dominio de los medios técnicos en función expresiva, un sentido del ritmo dramático y una precisa noción de la conducción de actores.

Tiempo de Cine: ¿Cree Ud. que la televisión es un medio de expresión creadora o un simple vehículo de otras artes?

David Stivel: Hasta ahora creo que es solamente un medio de acercamiento a las otras artes... ¿Su pregunta se refiere a la televisión como hecho estético o a la que se hace en nuestro país?

T. C.: Sería interesante conocer las dos versiones.

D. S.: Bueno... Para ser un medio de expresión eficaz, es decir creadora, la TV debería estar absolutamente desah-

gada del aspecto comercial, como en Inglaterra y algunos países de Europa en donde no se recurre a los avisadores porque el espectador paga un pequeño impuesto sobre su aparato, y con ese capital se montan espectáculos. En estos momentos, aquí, en nuestro país, eso está absolutamente vedado porque todo es absorbido por interés comercial, y esta circunstancia impide comúnmente lanzarse en forma audaz a buscar cosas nuevas.

T. C.: Quiero decir que mientras la TV no logre su lenguaje específico estará ligada a otras artes. Digamos las más cercanas, el cine y el teatro...

D. S.: ...Y la literatura, el cuento por ejemplo. Nosotros intentamos hacer algo de esa búsqueda... Creo que fué la única audición que yo hice en mi vida con un afán experimental. Una cosa brechtiana, donde los actores cantaban. Tomamos un libreto de Dragún que se llamaba "La petite fixation de la pequeña propietaria". Esto me hubiera gustado tenerlo en video —tape porque creo que fué realmente revolucionario. Pero, claro, atacaba ciertos intereses, y después de esa noche hubo que suprimir la audición.

T. C.: ¿Cree Ud. que en la TV el tamaño de la pantalla, el clima del público —un público disperso y a menudo distraído— ejercen alguna influencia específica sobre su naturaleza?

D. S.: La pregunta es muy interesante porque plantea un problema: la perpetua exigencia de mantener la atención de ese espectador. Para lograrlo, la fuerza del espectáculo tiene que ser mucho mayor que en el teatro o en el cine, tiene que llamar mucho más violentamente por algún medio para que la casa se transforme en una sala de espectáculos, y se preste la atención suficiente.

T. C.: ¿Cuáles serían esos medios?

D. S.: ¿Eso medios?... Al margen de las situaciones que deben ser realmente intensas —ya sean cómicas o dramáticas— hay una forma y es... los grandes planos. Mostrar las cosas por golpes y el detalle de las cosas. El plano grande es el que inmediatamente reclama la atención, mucho más que un plano general. Esa es una de las formas. El resto creo que hay que seguir buscándolo, porque la receta del éxito —que vendría a ser que la gente esté pendiente del espectáculo— no se encuentra tampoco en ninguna de las otras artes...

T. A.: ¿La TV posee géneros típicos?

D. S.: No... En estos momentos, no. Yo no lo vislumbro.

T. C.: ¿Ud. cree que la TV puede abarcar todos los géneros: teatro, ópera, ballet y transmitirlos con autenticidad?

D. S.: No... Ahí hay un gran problema. Ud. lo acaba de mencionar. Por ejemplo, en la obra teatral: el criterio formado es que hay que ser fiel a la versión original y en consecuencia darla tal cual está. En sus extremos esta fidelidad comportaría colocar un objetivo 50 en el centro —que sería la visión del espectador ubicado en la mitad de la sala de un ámbito teatral— y entregar la obra tal cual como se haría en un teatro. Se supone que si intentamos acercar la obra de teatro al lenguaje de la TV con el corte, con el encuadre, subrayando con el detalle lo que en ese momento consideramos lo esencial de cada escena, estamos siendo infieles a la obra original.

T. C.: ¿Y cuál es su actitud personal ante la transcripción de una obra teatral?

D. S.: Generalmente cuando dirigí obras de teatro por TV, todo estaba ya tan decidido que lo máximo que podía

hacer ora introducir pequeñas variantes. Pero me gustaría hacer alguna vez la experiencia de tomar una obra de teatro y adaptarla. Como se hace para el cine, algunas veces. Olvidar su desarrollo cronológico y tomar y ver lo importante, o ir configurando un verdadero guión para TV. Eso sería dar el espíritu de la obra, y no la obra, pero sería una mejor manera de fidelidad.

El Trabajo de la Puesta en Escena

T. C.: ¿Cuáles son las diferentes etapas de tu trabajo?

D. S.: A partir del libro se realiza, junto con el autor, una posible adecuación a la puesta en escena. Luego se seleccionan los actores, y se realiza una primera lectura del libro en la que se analizan los personajes y las situaciones... Pero todo es demasiado rápido en la TV. Lo que se hace es una parodia de lo que tendría que ser el trabajo auténtico. Uno va quemando las mismas etapas que en el teatro o en el cine, pero sin poder detenerse, sin poder profundizar, ni sutilizar el trabajo, porque es preferible que estén cumplidas las etapas gruesas para recién después, si hay tiempo, llevar a cabo el trabajo de refinamiento.

T. C.: ¿Cuántos ensayos demanda un teleteatro?

D. S.: Cinco ensayos totales de una hora y media o dos, para una emisión de 25 minutos semanales. Por supuesto, previamente a los ensayos planeo, en un tiempo de 3 a 5 horas, la puesta. Idealmente transformo mi imaginación en una pantalla y visualizo los movimientos y los sigo para las cámaras, estableciendo el tiempo necesario para mover las cámaras de un lado a otro, e incluso para los cambios de lentes, porque todo esto se hace en el aire y en forma continuada.

T. C.: ¿Influye sobre la interpretación todo este complejo mecanismo?

D. S.: En efecto. Los actores en TV tienen que someterse a "mi" ritmo personal. Es decir, yo los tengo que marcar su necesidad interior de movimiento. Aquí, a diferencia con el teatro, no hay posibilidad de discusión, porque están en función de una cámara, y no en función de un marco escénico. En eso soy muy exigente, porque como me gusta trabajar con planos cortos, una diferencia de 5 cm. en un movimiento, rompe el cuadro, y el actor entra o no entra en la pantalla.

T. C.: ¿Qué exige Ud. del libro o, más bien, cuál es su posición ideal al respecto?

D. S.: En primer lugar exijo que el libro plantee un problema importante, social o individual dentro de lo social. Es decir un problema real, auténtico, que nos toque muy de cerca a todos nosotros y en especial a la gente que ve TV, que los sacuda y les interese. Es decir, exijo a un autor que se defina a priori. Que tenga una posición tomada, y que esa posición sea muy clara en su libro. Eso es lo ideal. A veces no se puede hacer por todos los intereses que confluyen en una audición. A veces el nombre del autor que cumple todas estas condiciones es rechazado por el anunciante o por la dirección del canal, porque ya está definido también en su vida personal. Entonces, desgraciadamente, se queda uno tanteando la intensidad a la que se puede llegar para no tocar intereses. No se puede hacer todo lo que se quisiera porque es muy probable que al día siguiente no pueda hacer nada más.

La TV y la Censura

T. C.: ¿Cuál es el problema de la censura?

D. S.: Es un problema muy serio, porque la censura —y la crítica— piensan que todos los espectáculos de televisión deben poder ser contemplados a toda hora, por todas las

edades. Si pretendemos hacer una labor madura, tiene que estar dirigida, en las horas nocturnas, a la gente madura.

T. C.: ¿Sobre qué otros aspectos obra la censura?

D. S.: Sobre las relaciones humanas, hombre, mujer. No puede haber adulterio, no puede sugerirse que un hombre y una mujer se acuesten. Hay ciertas cosas que no se pueden decir, ni se pueden sugerir siquiera. Tienen que quedar flotando en el aire, y el que las entienda bien, y el que no las entienda, mala suerte. Recuerdo cuando dirigí "Vestir al desnudo" de Pirandello. Al principio de la obra sale una señora de una habitación con una sábana en la mano. Entonces la censura del canal 7, nos advirtió que no podía entrar con sábanas, tenía que reemplazarlas por toallas, porque las sábanas significaban cama... Y era Pirandello.

El Espectador de la TV

T. C.: La TV se dirige a un público de diferente preparación cultural, sin embargo, la medida es, evidentemente, el hombre medio y la clase media de cultura limitada y de gustos limitados. ¿Cuál es su actitud creadora ante esta realidad?

D. S.: Claro... es fácil ver que la TV llega fundamentalmente a la clase media. Eso está dentro de los factores económicos que rigen a la sociedad y que reglamentan el poder adquisitivo del televisor. La clase alta no le da importancia a la televisión. Y un sector bastante grande de intelectuales tampoco. Esto, de por sí, limita al público a un sector amplio, muy amplio, pero muy uniforme. Creo que frente a ese tipo de público que depara la TV, importa mucho demostrar las muchas contradicciones propias de su clase. Profesionales, comerciantes, pequeños industriales, que conscientemente se tapan los ojos frente a ciertas realidades, que rehuyen definiciones, que se desentienden de todo problema que esté más allá de su puerta. Es decir, hacer ver que las cosas existen e insistir en ese aspecto para instarlos de esa manera a tomar una actitud activa, cosa que la generalidad de la clase media, se resiste a aceptar.

¿Es un Medio de Expresión?

T. C.: ¿Ud. encuentra en la TV un cauce para sus necesidades creadoras?

D. S.: No. Creo que la TV tiene posibilidades muy limitadas. Esa falta de proyección y las condiciones actuales en las que se trabaja hacen suponer que no sea éste el medio más adecuado para desarrollarse... Por otra parte hay que señalar que lo positivo en estos momentos, es que llega a una cantidad de gente que no se aproxima al buen cine, ni al teatro, ni a la literatura. Y eso se nota por la forma en que reacciona la gente ante determinados ídolos de la TV con respecto a los otros ídolos del cine y el teatro. Creo que los quieren más. Creo que el poder de la TV es mucho más incisivo, mucho más directo, más permanente. Eso es importante. Llegar a una gran masa de espectadores en forma constante... Pero, por otra parte, pienso que la televisión está frustrada como medio en sí mismo. Sirve para acercar cosas a la gente, pero no tiene una cosa típica en sí misma. Acerca el teatro al público, el cine al público, la literatura al público; pero no es teatro, no es cine, ni literatura.

T. C.: ¿Ud. lo definiría como una cosa híbrida?

D. S.: Totalmente. Sirve, y no es poco mérito, para acercar a esas gentes a fuentes auténticas de cultura. La TV viene a dar una mayor información con respecto a todo. Esa es la palabra: es una información viva. Pero no deja de ser información.

Reportaje de Mabel Iscovich

BIOGRAFO

A LA PESCA DE PELICULAS EFERVESCENTES

(En busca de seres depravados)

Con el éxito monetario de dos películas estrenadas, una el año pasado y la otra en la presente temporada, varios son los que se debaten en ansias, para obtener películas con besos ecuatorianos y apretones de lucha romana.

Por eso está causando revuelo entre varios empresarios el obtener una película que la Sociedad General Cinematográfica hace dos o tres años tiene reservada en los sótanos para que sirva de calorífero.

Esta película se llama "Seres depravados" y es de procedencia alemana. El asunto pasa en un lenocinio, casa "non santa". Allí las crudas escenas de las vendedoras de sonrisas abundan con ausencias de vestimenta que hacen sudar en plena época de 4 bajo cero.

Por eso hubo dos casos de insolación la semana pasada, que se exhibió en privado en el cine Suipacha. Lococo tuvo tal sofocación que ha tenido que guardar cama unos días. Otros hicieron lo mismo.

Por "Seres depravados" se pide la cantidad de cinco mil pesos, susceptible de oscilación, según los candidatos. Sólo a los criollos se les hará cierta rebajita.

(Excelsior - Julio 6 de 1921)

RESURGIMIENTO DE LOS CAMELOS ACADEMICOS

En "La Prensa", diario que acoje cuanto aviso caiga, sea como sea, leemos lo siguiente:

"Señoritas se necesitan para tomar parte en cintas cinematográficas, para papeles principales, bien remuneradas y con perspectivas de buena situación. Ocurrir personalmente de 9 a 11, Fábrica Nacional de Cintas Cinematográficas, Larrea 1218".

Parece que el cuento vuelve a resurgir después de haber intervenido la policía en varias academias de índole dudosa.

Porque, en realidad, lo que se busca, es ganarse unos pesos con el cuento de la enseñanza cinematográfica.

(Excelsior - Julio 13 de 1921)

A PROPOSITO DE LA PELICULA ALEMANA "EL CABINETE DEL DOCTOR CALEGARI"

(Será estrenada por la Corporación Argentina-Americana de Films)

Ya hemos dicho en otras oportunidades que esta obra sería estrenada, en Buenos Aires, por la Corporación Argentina Americana de Films. "El Gabinete del doctor Callegari" acaba de obtener un suceso en Nueva York.

El tema de la producción es una historia contada por un loco al Director de un Manicomio. Pero esto no se averigua hasta el último rollo de la película y después que el espectador ha contemplado una serie de macabras escenas, asesinatos, actos de sonambulismo y complicadas manifestaciones hipnóticas. La trama propiamente dicha no tiene importancia, aparte de los datos mencionados aquí, porque la superioridad de la presentación y la maestría con que el argumento va desarrollado obscurecen todo lo demás.

Esta película alemana, ha sido distribuida por "Goldwyn", y consta de 1.375 metros.

Han sido variadas las apreciaciones de la crítica neoyorquina y entre ellas sacamos la que ya a continuación:

"Esta es una producción de primer orden. En primer lugar, se sale de lo común, es inquietante, moderna, verosímil y de una fuerza dramática comparable a cualquier obra de Sardou, de D'Annunzio o de Bernstein. Por otra parte, los escenarios (que muchos han criticado a priori y sin razón) están perfectamente de acuerdo con el tema: son de estilo futurista; calles torcidas hasta el ridículo; casas que se doblan sobre sí mismas; escalinatas que tienen peldaños increíbles. Pero es que es un loco el que está contando la historia. Y es que así nos figuramos todos que un loco debe ver las cosas, en la perspectiva de su mente enferma y tergiversada. De modo que lo que muchos han llamado de-

fecto en esta cinta, resulta, en realidad, uno de sus atractivos, desde el punto de vista estético y psicológico. La interpretación es, además magnífica. Y basta. Siempre es más fácil y más cómodo dar palos que ensalzar un fotodrama y yo me siento mejor después de haber dejado mal parada una película que al cabo de haber hecho un esfuerzo por inducir a las gentes a que vayan a ver una que a mí me gustó mucho sobre la pantalla, como ésta."

(Excelsior - Julio 13 de 1921)

LA EXHIBICION DE PELICULAS CON CORRIDAS DE TOROS

Después de la derogación de la ordenanza 207 que prohibía la exhibición de películas taurinas todos creyeron que el intendente pondría su firma sancionando lo resuelto por el Concejo Deliberante. Pero no fué así; la orden emanada de la inspección general era la de aplicar multas de cien pesos a todo cine que exhibiera películas con corridas de toros. La razón que daban los inspectores era que la intendencia no tenía comunicación oficial de lo resuelto por el Concejo Deliberante.

No todo debía ser júbilo con la derogación del artículo citado. Ahí está, como muestra, la trágica actitud del presidente de la Sociedad Protectora de Animales, doctor Albarracín, visitó en su despacho de la intendencia al secretario de obras públicas, doctor Varangot, a quien hizo entrega de un largo escrito protestando por haberse permitido la exhibición de películas con corridas de toros. Nada menos pide que la municipalidad ordene la clausura de todos los salones que han exhibido en estos días películas de ese género. El doctor Varangot, atendió al doctor Albarracín, a quien manifestó que iba a informar a la superioridad de su pedido. Creemos se necesitarán dos canastos para albergar la protesta del evangélico Albarracín.

(Excelsior - Julio 13 de 1921)

DOUGLAS Y MARY "POUR LA EXPORTATION"

En un reportaje firmado por Alejandro Sux aparecido en "La Prensa" del domingo dice que le dijo Douglas Fairbanks:

—¡Ah, la República Argentina! Yo pienso ir pronto para hacer films con sus gauchos, que son mejores que nuestros "cowboys". Estudio el español y la historia Argentina. ¡Qué manera de burlarse de Sux y de los Argentinos!

Después agrega Mary Pickford sobre un presunto viaje a la Argentina:

—¿Douglas le ha dicho que pensamos ir? Nosotros que lo mismo en Chile que en Brasil, en Venezuela que en Paraguay... Allí quremos mucho a los sudamericanos... Es lástima que los hombres del "dólar" nos han hecho odiar a Méjico. En Los Angeles, en las compañías de cinematógrafos, hay muchos argentinos, mexicanos, costarriqueños, cubanos... Estuve en La Habana."

(Excelsior - Agosto 25 de 1920)

BERTA SINGERMAN REINCIDE

Leemos que ante una sala bien concurrida dió la señorita Berta Singerman su segunda audición poética en el salón-teatro de la calle Cangallo.

Esta señorita es la protagonista de "La vendedora de H.", que no contenta con darnos una interpretación tan deficiente, pretende mostrar sus condiciones vocales con grave perjuicio de los tímpanos ajenos.

(Excelsior - Agosto 3 de 1921)

TARZAN, EL HOMBRE MONO

Conforme a la resolución judicial en el asunto Oliver-Cairo, la película "Tarzan, el hombre mono" será explotada por la Cairo Film, si no cambian de opinión a último momento.

"Tarzán, el hombre mono" es, si nos hemos de atender a los datos que nos suministran, una película de asunto novelesco, de interés, por las aventuras de un hombre criado en plena selva entre fieras y monos.

Nuestro público, un tanto romántico, puede encontrar en esta obra un caudal de sensaciones gratas a su espíritu.

(Excelsior - Agosto 25 de 1920)



Enid Markey y Elmo Lincoln en un momento pasional

El suceso de la temporada
será

TARZAN

(El hombre mono)

Romance - Amor - Fuerza

dramática - Misterio

Aventuras - Sensación

Tarzan

(El hombre mono)

Fue publicado en Estados Unidos en forma de folletín por seis mil periódicos durante un año entero. Se editó en 14 idiomas y su circulación fue de 1.700.000 volúmenes. — Meses enteros se exhibió esta película en los 25.000 cines de la Unión cobrándose 5 dólares la platea.

Su exhibición mantiene en suspenso a la concurrencia

OTRO SUCESO ESTA RESULTANDO

Película
sin
rival

El Triunfo de Venus

La
mas
artística

La super producción de PRIMER CIRCUITO

Exclusividad: CAIRO FILM

LAVALLE 641

U. T. 4187, Avenida



MC LAREN JUEGO SERIO EN EL CORAZON DEL FILM

AGUSTIN MAHIEU

Al comenzar este artículo nos detuvo un pensamiento curioso: ¿podía volverse sobre un tema tan estudiado y conocido? Luego nos dimos cuenta que estábamos procediendo con una óptica cineclubista, o por lo menos erudita. Los trazos libres y cuidadosamente preparados de McLaren, sus personajes de línea o punto, sus persistencias retinianas, no son tan conocidos como pensamos tras una familiaridad de casi diez años.

Sus films, producidos por el National Film Board del Canadá, una entidad oficial sin fines de lucro, circulan pro-

fusamente por las embajadas de dicho país, periódicamente renovadas ante el desgaste. Es decir, sus obras circulan constantemente, en exhibiciones del tipo cultural o de difusión, pero no han llegado nunca a la distribución masiva de los grandes circuitos comerciales. Con una excepción: cuando *Blinkity Blank* recibió el premio al corto-metraje en el festival de Cannes (1955) se distribuyó en las pantallas francesas. Como complemento de *Marcelino pan y vino*... Muy pocos críticos hablaron en esa ocasión del film. El mismo exhibidor en alguna ocasión, para reducir el



"shock" por lo menos a la parte visual hizo bajar el sonido.

Gran Premio en un festival, silencio admirativo (?) o ignorante de la crítica, distribución limitada. Elementos contradictorios que podrían inducir a pistas falsas. O a una disquisición sobre los límites o las posibilidades del cine experimental y las vanguardias.

Para algunos, el arte de McLaren, de Len Lye, está limitado técnicamente a una gama tan corta como la duración habitual de sus films. Pero recordemos que para McLaren su técnica (especialmente la de dibujo directo sobre película) conduce a la libertad absoluta del creador: "He tratado de preservar en mi relación con el film, la misma soledad e intimidad que existe entre el pintor y su tela. Esto es más bien una dificultad, pues en un caso, sólo una varilla de madera con un penacho de pelo de camello interviene entre el artifice y el resultado final; en el otro una elaborada serie de procesos mecánicos, químicos y ópticos actúan. Lo cual se convierte en un perfecto terreno de cultivo para la ausencia de intimidad, las frustraciones, los sentimientos enfermizos y la hostilidad entre el artista y la obra terminada.

Por lo tanto mi filosofía militante es ésta: trabajar con un pincel en una tela es un simple y directo placer. Trabajar en una película debe ser igual".

Esta libertad que prescinde en principio de la cámara, ha conducido en sus films a una reafirmación de algunos datos esenciales del hecho filmico. La intimidad con la base misma del film prescinde del artificio mecánico del registro fotográfico (o más bien lo transforma en una etapa posterior, auxiliar, nunca directa) y reconduce a las fuentes mismas del movimiento, a su composición interna. La misma y tradicional técnica de la animación (cuadro por cuadro) sirve tanto a la inscripción del dibujo directo (*Begone Dull Care*, *Blinkity Blank*), como a la inserción de figuras humanas en un espacio y un tiempo expresivos (*Neighbours*). Importa sobre todo la transformación de un proceso mecánico automático en un elemento expresivo, dominado en la base misma de su estructura. Nos referimos a la recomposición óptica que el ojo realiza sobre la serie de imágenes ligeramente diferentes en que los fotogramas analizan la secuencia del movimiento del objeto. Se ha hablado lo suficiente del uso dinámico, plástico y dramático que McLaren especialmente, ha extraído de los elementos abstractos. Más bien habría que recordar hasta qué punto el cine, al tiempo que reduce la realidad a una propia estructura dinámica y visual, es capaz de concretizar los objetos más irreales: desde el monstruo pueril construido en estudio, a la idea o el color puros trazados en su campo. McLaren, lo mismo que Len Lye ha descubierto las ricas y múltiples posibilidades de movimiento puro manejado desde dentro de la estructura "espacial" del celuloide. En la citada *Blinkity Blank*, McLaren rompe también con la continuidad de las imágenes. No se ha señalado lo suficiente la importancia estética de esta ruptura y desearía tratar de paso, su conexión con la nueva sintaxis del cine "figurativo". Aprovechando la persistencia retiniana, McLaren ha inscripto sus imágenes coloreadas sobre una película absolutamente en negro. En este vacío oscuro, medido y ritmado por el autor, aparecen a intervalos definidos los dibujos, signos y arabescos que chocan luminosamente al ojo del espectador. Sobre el *blank* (la oscuridad) las imágenes solo duran el tiempo de un pestañeo (*blink*), o sea 1/48 de segundo. La persistencia retiniana, al prolongar el impacto de la imagen sensible, permite un ordenamiento dinámico que se integra en el mismo espectador. Sobre los siete minutos de film, cerca de tres minutos pertenecen entonces a una película vacía, que ofrece una especie de camino inverso a la marcha de la luz, que aún viviente en la púrpura de la retina, parece proyectarse sobre este negro telón.

La ecuación McLaren nos traslada entonces a una serie de puntos del espacio y el tiempo que prescinden de la

clásica ordenación fotográfica y conciente del relato filmico. Esta discontinuidad, que transforma al espectador en un elemento activo desde el punto sensible de su recepción integrada, es en cierto modo precursora de la renovación sensible y conceptual del montaje en la obra de Resnais (y según parece, en *Une simple Histoire*, de Marcel Hanoun). Lo que Resnais consigue en el plano dialéctico de la imagen y la palabra, McLaren lo resume en una iluminación puramente sensitiva, donde la discontinuidad de color y línea, de espacio y tiempo, lucha o se transforma en la música o el sonido sintético. Tan distante resulta *Hiroshima* de la progresión dramática tradicional, ya sea teatral o novelística, como *Blinkity Blank* de una pintura tradicional, historiada linealmente.

Pero la obra de McLaren no se resuelve simplemente en los términos de una abstracción plástica y dinámica. Tiene también sus leyes comunicativas, su dimensión emotiva. Y ésta va desde la descripción dramática de la deshumanización del hombre (*Neighbours*) hasta la exaltación de sus sensaciones más puras de ritmo y color. Es una obra de nuestro tiempo y su influencia abarca una gama muy amplia de espectadores. No podría conseguirse esta comunicación profunda con una estricta abstracción intelectual. El "zoomorfismo" abstracto de McLaren (recuérdese el extraordinario *Rhythmic*, o *Le merle*, más directamente) no es una adecuación pintoresca: es el fruto de una sensibilidad de orden cósmico, pero estrechamente ligada a la vida. Es la vida en su dimensión cósmica, concentrada en sus atributos esenciales. André Martin ha señalado muy exactamente en los films de McLaren esa "pura dinámica sensual", esa "formidable dramaturgia de lo biológico" y cómo a través de su recomposición plástica del movimiento y el tiempo encuentra el ritmo vital: "Con la ayuda de esos personajes, McLaren ordena el espectáculo de la *Vida Anónima* y en el cuadro de una psicología elemental despojada de todo ritual local, proclama la similitud fundamental de los seres organizados. (...) Explorando este rico zoomorfismo, McLaren no omite ninguna de las propiedades fundamentales de la materia viviente: emotividad, necesidad, reacción, plasticidad, excitabilidad, depresión, movilidad. Las extravagancias del amor tienen también su parte. McLaren no olvida ni el rapto amoroso, ni la generación, ni el fraccionamiento en nuevos individuos".

McLaren mismo ha señalado en este punto que en sus films "Los atributos concretos e imaginarios provienen de una corriente subconciente que me cuidó muy bien de controlar".

Así como en *Hiroshima*, la musicalidad tiende a la expresión trasfigurada del poema, a producir la experiencia mediante ese "traumatismo liberador" que actúa sobre lo emotivo para arribar a la toma de conciencia, también en las últimas obras de McLaren (especialmente *Blinkity Blank* y *The Chairy Tale*) la pura alegría cósmica y vital posee detrás una visión significativa.

Y así como McLaren ha llevado incesantes aportes al campo del cine experimental, ha enriquecido sus obras con la iluminación trascendente de la auténtica obra de arte. Y más allá de las anticipaciones o los ejercicios brillantes de su estilo, no podemos menos de señalar su visión humana, estrechamente unida a la sensibilidad del hombre actual.

Y respecto a este punto podemos ampliar los datos sobre la extraña separación de McLaren de todos los canales de la distribución comercial. Se ha constatado el éxito invariable de sus films frente a los públicos más variados, ya sean intelectuales o coyas de Jujuy. ¿No deberíamos pensar que esta limitación o esta indiferencia de la exhibición proviene tal vez del miedo?

Un miedo subconciente a la alegría, a la libertad y también a la íntima pero visible subversión que los films de McLaren lanzan a la cara de las estructuras del orden.

Agustín Mahieu

FICHERO DE ESTRENOS

Las abreviaturas.

a.: argumento. ad.: administración. an.: animadores. ar.: ayudante de realizador. b.: bocetos. c.: calificación moral de la película para Buenos Aires. cl.: color. cm.: cameraman. cn.: canciones. cr.: coreografía. d.: diálogos. da.: dirección artística. dan.: director de animación. db.: dibujos. dc.: decorados. di.: decorados interiores. dm.: dirección musical. do.: duración original. dp.: director de producción. dr.: duración en Bs. Aires. ds.: director de secuencias. dst.: distribuidora. e.: escenografía. ef.: efectos fotográficos. est.: estudios. f.: fotografía. fe.: fecha de estreno en Buenos Aires. fn.: fondos. fr.: fecha de reposición en Buenos Aires. g.: guión. i.: intérpretes. l.: laboratorio. m.: música. mq.: maquillaje. mtj.: montaje. o.: origen y año. or.: orquestación. pa.: productora. pr.: productor. pra.: productor asociado. pre.: productor ejecutivo. r.: realizador. s.: sonido. se.: sala de estreno en Buenos Aires. sr.: sala de reposición. stc.: supervisor de tintas y colores. t.: títulos. v.: vestuario. vc.: voces.

ARCHIMEDE, LE CLOCHARD

Arquímides, el Vagabundo. r.: Gilles Grangier. a.: Albert Valentin, según idea original de Jean Moncorgé (Jean Gabin). g.: Gilles Grangier, Michel Audiard y Albert Valentin. d.: Michel Audiard. f.: Louis Page. m.: Jean Prodromides. mtj.: Jacqueline Thledot. o.: Jacques Colombier. est.: Eclair. l.: Jean Gabin, Darry Cowl, Bernard Blier, Julien Carette, Paul Frankeur, Dora Doll, Gaby Basset, Jacqueline Maillan, Albert Dinan, Noël Roquevert. o.: Francia/Italia, 1959. pa.: Fimsonor-Intermondia (París) y Pretoria (Roma). dst.: DIFA. se.: Metropolitan y Suipacha. fe.: 6.6.60 dr.: 88'. c.: sin restricciones. (1er. Premio por su actuación a Jean Gabin, Festival de Berlín de 1959).

BELOVED INFIDEL

Mi Amada Infidel. r.: Henry King. a.: novela de Sheilah Graham y Gerold Franck. g.: Sy Bertlett. f.: Leon Shamroy (Cinesmascope y De Luxe Color) m.: Franz Waxman (canción del título del film: Franz Waxman y Paul Francis Webster). mtj.: William Reynolds. o.: Lyle R. Wheeler y Maurice Ransford. v.: Bill Thomas. mq.: Ben Nye. ar.: Stanley Hough. cl.: Leonard Doss. e.: E. Clayton Ward y Harry M. Leonard. i.: Gregory Peck, Deborah Kerr, Eddie Albert, Philip Ober, Herbert Rudley, Karin Booth, Ken Scott, John Sutton, Buck Class. A. Cameron Grant, Cindy Ames. o.: EE. UU., 1959. pr.: Jerry Wald. pa. y dst.: 20th. Century Fox. fe.: 7.6.60 se.: Gran Rex, Gaumont y Flores. dr.: 110'. do.: 123'. c.: Prohibida menores de 18 años.

BOTE, EL RIO Y LA GENTE, EL

r.: Enrique Cahen Salaberry. a. y g.: Isaac Aisemberg y Carlos Aden. f.: Francis Boeniger. m.: Valdo Sciamarella. mtj.: Atilio Rinaldi y Ricardo Nistal. o.: Emilio Rodríguez M. ar.: Virgilio Muguera. l.: Silvia Legrand, Luisa Vehil, Alberto Dalbes, María Vaner, Luis Tasca, Fina Bassar, Enrique Guarnero, Jorge Hilton, Alita Román, Alejandro Anderson, Héctor Gancé, Alicia López Monet, Guillermo Longoni, Emilio Alfaro, Jesús Pampín. o.: Argentina, 1959. dst.: Argentina Sono Film. fe.: 1.6.60. se.: Metro, Pueyrredón, Roca y Argos. dr.: 83'. c.: Inconveniente menores de 18 años. l.: Alex. (Premio a la mejor película de habla castella en el Festival de Mar del Plata, 1960 - Premio al mejor libro original, otorgado por el Instituto de Cinematografía).

CAPTAIN'S TABLE, The

Camarotes Indiscretos. r.: Jack Lee. a.: novela de Richard Gordon. g.: John Whittling, Bryan Forbes y Nicholas Phipps. f.: Christopher Challis (Eastmancolor). m.: Frank Cordell. o.: Michael Stringer. mtj.: Frederick Wilson. ar.: Stanley Hosgood. l.: John Gregson, Peggy Cummins, Nadia Gray, Donald Sinden, Maurice Denham, Richard Wattis, Reginald Beckwith, Nicholas Phipps, Joan Sims, Miles Malleon, Bill Kerr, June Jago, John Le Mesurier, Nora Nicholson, John Warner, Rosalie Ashley, Ed Devereaux. pr.: Joseph Janni. pa.: J. Janni-J. Lee Prod. dst.: Rank. se.: Iguazú, Los Angeles, Gran Norte y Gran Savoy. fe.: 16.6.60. c.: Prohibida menores de 18 años. dr.: 90'. o.: Inglaterra, 1958.

CREO EN TI

r.: Alfonso Corona Blake. a.: basado en la obra teatral "Una esfinge llamada Cordelia", de Federico S. Inclán. g.: Julio Porter y Edmundo Báez. f.: Ricardo Younis. m.: Tito Ribero. mtj.: José Gallego. o.: Gori Muñoz. l.: Libertad Lamarque, Jorge Mistral, Víctor Junco, Alberto Bello, Julia Sandoval. o.: Argentina/México, 1960. pr.: Julio Steinberg. dst.: Araucanía Films. fe.: 1.6.60. se.: Ambassador y Libertador. est. y l.: San Miguel. dr.: 95'. c.: Inconveniente menores de 14 años.

CULPABLE

r.: Hugo del Carril. a.: Obra teatral del mismo nombre, de Eduardo Borrás. f.: Américo Hoss. m.: Tito Ribero. mtj.: José Serra. o.: Gori Muñoz. l.: Hugo del Carril, Elina Colomer, Roberto Escalada, Myriam De Urquijo, Ernesto Bianco, María

Aurelia Bisutti, Diana Ingro, Luis Otero, María E. Duckse, Carlos Solfer y Carlos R. Costa. **pa.:** Tecuara. **dst.:** Araucania Film. **est.:** Guaranteed. **L.:** Alex. **f.e.:** 2-6-60. **s.e.:** Ocean, Constitución, Gral. Paz, Grand Bourg, Gran Norte, Gran Rivadavia, Palacio del Cine y Palais Royal. **dr.:** 90'. **c.:** Prohibida menores de 14 años. (Primer Premio al mejor film de 1959, otorgado por el Instituto de Cinematografía).

DOROTHEA ANGERMANN

Dorothea. **r.:** Robert Siodmak. **a.:** novela de Gerhard Hauptmann. **g.:** H. Reinecker. **f.:** Georg Krause. **m.:** Siegfried Franz. **l.:** Ruth Leüwerik, Bert Sotlar, Alfred Schieske, Kurt Melsel, Alfred Balthoff. **o.:** Alemania Federal, 1959. **pr.:** Divina. **dst.:** Internacional. **s.e.:** Normandie y Metropolitan. **f.e.:** 15-6-60. **dr.:** 98'. **c.:** Prohibida menores de 18 años. (Supervisión). (Presentada Festival de Cannes y de Mar del Plata).

FEMME ET LE PANTIN, La

Juguete de una Mujer. **r.:** Julien Duvivier. **a.:** novela de Pierre Louys. **g.:** Julien Duvivier, Marcel Achard, Albert Valentin y Jean Aurenche. **d.:** Marcel Achard. **f.:** Roger Hubert (Dyaliscope y Eastmancolor). **m.:** Jean Wiener y José Rocca. **mtj.:** Jacqueline Donarinou (Sadoul) y Denise Morlot. **e.:** Georges Wakhevitch. **a.r.:** Fabien Collin y Alain Gouze. **l.:** Brigitte Bardot, Antonio Vilar, Española Cortez, Michel Roux, Lila Kedrova, Jacques Maclair, Dario Moreno, Jess Hahn, Claude Goddard, Germaine Michel, Rivers Cadet. **o.:** Francia/Italia, 1958. **pa.:** Dear Film-Christine Gouze-Renal-S. N. Pathé Cinema-Gray Film (Roma-París). **f.e.:** 9-6-60. **s.e.:** Hindú, Gran Savoy y Gran Norte. **dst.:** Artistas Unidos. **dr.:** 80'. **c.:** Prohibida menores de 18 años. (Rodada en España y Francia).

FIVE PENNIES, The

Las Cinco Monedas. **r.:** Melville Shavelson. **a.:** Robert Smith, basado en la vida de Loring "Red" Nichols. **g.:** Jack Rose y Melville Shavelson. **f.:** Daniel L. Fapp (Technicolor y Vistavision). **e.f.:** John P. Fulton. **m.:** Leith Stevens (canciones de Sylvia Fine). **cr.:** Earl Barton. **mtj.:** Frank P. Keller. **e.:** Hal Pereira y T. Larsen. **v.:** Edith Head. **a.r.:** Richard Cassey. **l.:** Hoyningen Huene. **cl.:** Richard Mueller. **l.:** Danny Kaye, Barbara Bel Geddes, Louis Armstrong, Harry Guardino, Bob Crosby, Susan Gordon, Tuesday Weld, Valerie Allen, Ray Anthony, Bobby Troup, Shelley Manne, Ray Daley, Bob Hope. **pr.:** Jack Rose. **pr.a.:** Sylvia Fine. **pa.:** Dena- Paramount. **dst.:**

Paramount. **f.e.:** 1-6-60. **s.e.:** Opera **o.:** EE.UU., 1959. **dr.:** 117'. **c.:** Sin restricciones

GIRLS TOWN

Niñas sin Hogar. **r.:** Charles Haas. **a.:** Robert Hardy Andrews. **g.:** Robert Smith. **m.:** compuesta y dirigida por Van Alexander. **mtj.:** León Barsha. **e.:** Hans Peters y Jack T. Collins. **l.:** Henry Grace y Hal Gausman. **f.:** John L. Russell. **a.r.:** Ridgeway Callow. **mq.:** William Tuttle. **l.:** Mamie Van Doren, Mel Tormé, Paul Anka, Ray Anthony, Maggie Hayes, Cathy Crosby, Gigi Perreau, Elinor Donahue, Gloria Talbott, Sheilah Graham, Jim Mitchum, Dick Contino, Harold Lloyd (jr.), Charles Chaplin (jr.), Peggy Moffitt, Jody Fair, Peter Leeds, Nan Peterson, Grabowski, Karen Von Unge, Susanne Sydney, Nancy Root, Wendy Wilde, Bobi Byrnes, Gloria Rhoads, Phyllis Douglas. **cn.:** Girls Town; Time to Cry; I'm just a Lonely Boy; Hey Mama; I Love You; Wish it were me; Ave María, de y por Paul Anka. **o.:** EE.UU., 1959. **pr.:** Albert Zugsmith. **dst.:** Metro-Goldwyn-Mayer. **f.e.:** 8-6-60. **s.e.:** Metro **c.:** Prohibida menores de 18 años. **dr.:** 92'.

JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH

Viaje al Centro de la Tierra. **r.:** Henry Levin. **a.:** novela de Julio Verne. **g.:** Charles Brackett y Walter Reisch. **f.:** Leo Tover (De Luxe Color y Cinemascope). **e.f.:** L. B. Abbott, James B. Gordon y Emil Kosa (jr.). **m.:** Bernard Herrmann. **e.:** Walter Scott y Joseph Kiss. **d.a.:** Lyle R. Wheeler, Franz Bachelin y Herman A. Blumenthal. **mtj.:** Stuart Gilmore y Jack W. Holmes. **v.:** David Folkes. **a.r.:** Hal Herman. **d.m.:** Lionel Newman. **cl.:** Leonard Doss. **l.:** Pat Boone, James Mason, Arlene Dahl, Diane Baker, Thayer David, Peter Rondon, Robert Adler, Alan Napier, Alex Finlayson, Ben Wright, Mary Brady, Frederick Halliday, Alan Caillou. **o.:** EE.UU., 1959. **cn.:** "Twice as tall"; "The Faithful Heart"; "My love is like a red, redrose" y "My heart's in the high-lands" de James Van Heusen y Sammy Cahn. **pr.:** Charles Brackett. **pa.:** y **dst.:** 20th. Century Fox. **f.e.:** 15-6-60. **s.e.:** Ambassador, Gaumont, Capitol, Flores, Gral Paz, Río de la Plata. **dr.:** 132'. **c.:** sin restricciones. (Filmada en las Cavernas de Carlsbad, Nueva México).

LABYRINTH o NEUROSE

Laberinto. **r.:** Rolf Thiele. **a.:** novela de Gladys Baker. **g.:** Gregor von Rezzori y Rolf Thiele. **f.:** Klaus von Rautenfeld. **mtj.:** Anneliese Schönnenbeck. **e.:** Gabriel Pellon y Peter Röhrig. **m.:** Hans Martin Majewski. **a.r.:** Gino Wimmer. **l.:** Nadja Tiller, Peter Van Eyck, Amadeo Nazzari, Nicole Badal, Elizabeth Flickenschildt, Harald Kreutzberg, Benno Hoffman,

Hanne Wieder, Matteo Spinoia, Ljuba Wellisch, Piera Arico, Ina Duscha, Tilla Durieux, Werner Finck. o.: Alemania Federal/Italia, 1959. pa.: UFA (Berlín), Cei-Incom (Roma). dst.: A.A.A. s.e.: Ambassador, Capitol, Libertador y Gral. Belgrano. f.e.: 7-6-60. dr.: 82'. d.o.: 90'. c.: prohibida menores de 18 años.

LUNA PARK

r.: Rubén W. Cavallotti. a.: Sixto Pondal Ríos. g.: Wilfredo Jiménez y Sixto Pondal Ríos. f.: Alberto Etchebehere (Panorámica). m.: Tito Ribero. e.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate. l.: Elsa Daniel, Walter Vidarte, Enrique Fava, Mario Passano, Nora Massi, Oscar Valicelli, Alba Solís, Isidro Fernán Valdez, Rey Charol, Juan Buryna Rey, Pablo Racioppi, Alberto Barcel, Emilio De Grey, Pedro Buchardo, Nieves Ibar. cn.: "Cuándo tú no estás", de Gardel y Le Pera; "Y te parece todavía", de Howard y Aznar; "Los mareados", de Juan C. Cobián. o.: Argentina, 1960. pa.: y dst.: Argentina Sono Film. s.e.: Monumental y Renacimiento. f.e.: 16-6-60. dr.: 84'. d.: Alex. c.: Inconveniente menores de 18 años.

MARICRUZ

Sueños de Oro. r.: Miguel Zacarías. m.: Manuel García Matos. e.: Darío Cabañas. f.: Gabriel Figueroa (Eastmancolor y Mexiscopes). l.: Emma Roldán, Carmen Flores, Antonio Raxel, Caridad Valdés, Lalo González (Piporro), Florencio Castellot, Félix González, Julio Aldama, Jesús Gómez, Chel López, Humberto Rodríguez, Daniel Arroyo, José Muñoz. o.: México/España. pa.: Suevia Films, Cesáreo González y Producciones Zacarías S.A. s.e.: Gloria. f.e.: 16-6-60. dr.: 90'. c.: inconveniente menores 14 años.

MR. MAGOO'S ARABIAN NIGHT

Las 1.001 Noches Arabes. r.: Jack Kinney. a.: Dick Shaw, Dick Kinney, Leo Salkin, Pete Burness, Lew Keller, Ed Naziger, Ted Allan, Margaret y Paul Schneider. g.: Czenzi Ormonde. d.: Bill Scott. l.: Jack Eckes, Dan Miller y Bill Kotler. (Technicolor). m.: George Dunning. d.m.: Morris Stoloff. cn.: "You are my dream"; "Three little maids from Damascus" y "Magoo's blues", de Ned Washington y George Dunning. mtj.: Joe Siracusa, Skip Craig y Earl Bennett. s.: John Livarary y Marne Fallis. cl.: Jules Engel. or.: Arthur Morton. db.: Robert Dranko. bc.: Shirley Silvers y Gene Miller. fn.: Bárbara Beggs, Boris Gorelick y Rosemary O'Conner. an.: Harvey Toombs, Phil Duncan, Clarke Mallery, Bob Carlson, Hank Smith, Ken Hultgren, Jim Davis, Casey Onaitis, Sanford Strother, Ed Friedman, Jack Campbell, Hermán Cohen, Rudy Zamora y Stan Wilkins. adm.: Paul Marren y Robert C. Brown.

d.an.: Abe Levinton. d.s.: Rudy Larriva, Gil Turner, Osmond Evans, Tom Mc Donald y Alan Zaslove. s.t.c.: Marion O'Callahan. vc.: Jim Backus, Kathryn Grant, Dwayne Hickman, Hans Conried, Herschel Bernardi, Daws Butler, Alan Reed y las hermanas Clark. o.: EE.UU., 1959. pr.: Stephen Bosustow. pa.: U.P.A. pr.e.: Bud Getzler. dst.: Columbia. s.e.: Gran Rex (versión doblada al español) y Gral. Belgrano (versión en inglés con títulos sobrelimpresos). dr.: 76'. c.: sin restricciones.

MUCHACHITA DE VALLADOLID. Una

r.: Luis César Amadori. a.: Comedia teatral homónima de Joaquín Calvo Sotelo. f.: Cristóbal Halffter (Cinemascope y Eastmancolor). m.: José Aguayo. l.: Alberto Closas, Analía Gadé, Vicki Lagos, Lina Rosales, Alfredo Mayo, J. L. López Vázquez, María I. Pallares. o.: España, 1959. dst.: Atlas. s.e.: Hindú y Los Angeles. f.e.: 2-6-60. dr.: 90'. c.: sin restricciones.

SAETA RUBIA

r.: Javier Setó. a. y g.: J. M. Arozemena y Antonio Mas Guindal. l.: Alfredo Di Stefano, Mary Lamar, Donatella Morrosú, Jacinto Quincoces, Mario Gamez, Nicolás Perchicot. o.: España, 1956. pa.: Unión Film (Barcelona). pr.: Alfredo Di Stefano. dst.: Albatros. s.e.: Iguazú. f.e.: 2-6-60. dr.: 88'. c.: sin restricciones.

SIEGED

Sitiados. r.: Paul Stewart. l.: Paul Richards, Elisabeth Montgomery. o.: EE.UU. dst.: Warner Bros. s.e.: Electric. f.e.: 6-6-60. dr.: 40'. c.: sin restricciones (Film realizado para la televisión).

STEFANIE

Me Prohiben Amar. r.: Josef von Baky. a.: novela "Stefanie oder die liebenswerten Thorheiten" de Gitta von Cetto. g.: Dr. Emil Burri. f.: Gunther Anders. m.: Georg Haentzschel. e.: Fritz Maurischat. v.: Ursula Stütz. a.r.: Ottokar Runze. l.: Sabine Sinjen, Carlos Thompson, Rainer Penkart, Peter Vogel, Mady Rahl, Elizabeth Flickenschmidt, Lore Hartling, Christiane Maybach, Hilde Volk, Fritz Eberth, Gisela Fackeldey, Benno Hoffmann. o.: Alemania Federal, 1958. pr.: U.F.A. dst.: Guaranteed. s.e.: Iguazú y Los Angeles. f.e.: 9-6-60. d.o.: 99'. dr.: 95'. c.: inconveniente menores de 14 años.

SUDDENLY LAST SUMMER

De Repente en el Verano. r.: Joseph L. Mankiewicz. a.: obra teatral de Tennessee Williams. g.: T. Williams y Gore

Vidal. **l.**: Jack Hildyard. **e.f.**: Tom Howard. **m.**: Buxton Orr y Malcolm Arnold. **d.m.**: Buxton Orr. **e.**: Oliver Messel. **d.a.**: William Kellmer. **dc.**: Scot Simon. **mtj.**: William W. Hornbeck y Thomas G. Stanford. **s.**: Peter Thornton, A. G. Ambler y John Cox. **a.r.**: Bluey Hill. **mq.**: David Aylott. **v.**: Joan Ellacott. **l.**: Elizabeth Taylor, Katharine Hepburn, Montgomery Clift, Albert Dekker, Mercedes McCambridge, Gary Raymond, Marvis Villiers, Patricia Marmont, Joan Young, Maria Britneva, Sheila Robbins, David Cameron. **pr.**: Sam Spiegel. **pa.**: Horizon. **dst.**: Columbia. **s.e.**: Ocean y Palais Royal. **l.e.**: 16-6-60. **d.o.**: 114'. **dr.**: 110'. **c.**: Prohibida menores de 18 años. **e.**: EE.UU., 1959. (Filmada en Inglaterra).

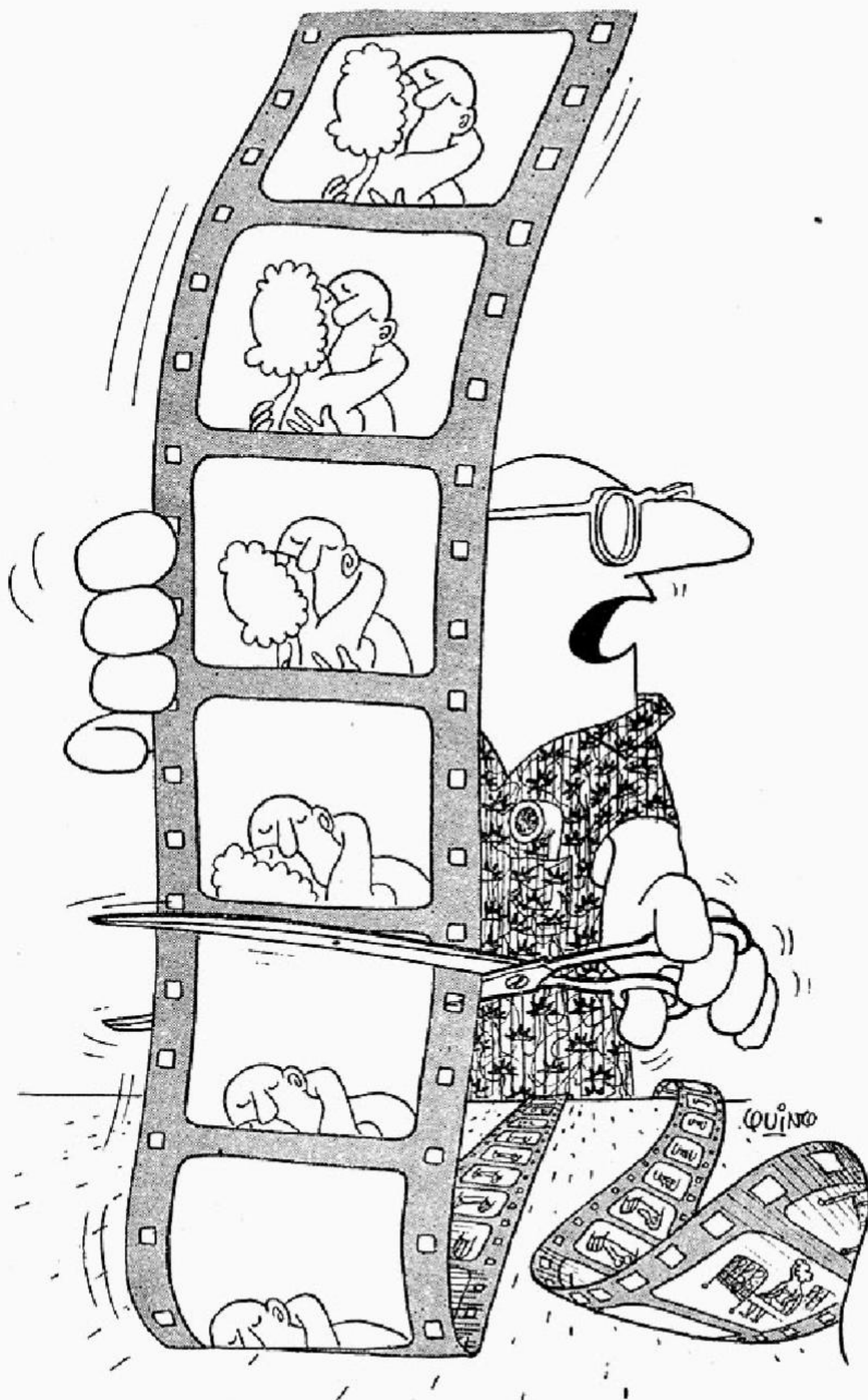
TOUS PEUVENT ME TUER

El Sexto Hombre. **r.**: Henri Decoin. **a.**: André Versini. **q.**: Henri Decoin y Albert Simonin. **l.**: Pierre Montazel (Dyaliscope). **m.**: Jean Marion y R. Denocin. **e.**: Raymond Gabutti. **l.**: Peter Van Eyck, François Perier, Anouk Aimée, Eleonora Rossi Drago, Dario Moreno, Franco Fabrizi, André Vesini, Pierre Mondy, Pierre Louis, Francis Blanche, Pierre Dudan. **e.**: Fran-

cia/Italia, 1957. **pa.**: S.L.P.F. Lutetia (París) DA-MA (Roma). **dst.**: Italfrance. **l.e.**: 9-6-60. **s.e.**: Sarmiento, Callao, Palacio del Cine, Rivera Indarte. **dr.**: 90' **c.**: Inconveniente menores de 18 y prohibida menores de 14 años

WRECK OF THE MARY DEARE. The

Barco sin Puerto. **r.**: Michael Anderson. **a.**: novela homónima de Hammond Innes. **g.**: Eric Ambler. **l.**: Joseph Ruttenberg (Metrocolor y Cinemascope). **e.f.**: F. A. Young y Harold E. Wellman. **m.**: George Dunning. **mtj.**: Eda Warren. **e.**: Hans Peters y Paul Goesse. **a.r.**: Robert Saunders. **mq.**: William Tuttle. **cl.**: Charles K. Hagedorn. **l.**: Gary Cooper, Charlton Heston, Michael Redgrave, Emlyn Williams, Cecil Parker, Virginia McKenna, Alexander Knox, Richard Harris, Ben Wright, Peter Illing, Terence de Marney, Ashley Cowan, Charles Davis. **pr.**: Julian Blaustein. **pa.**: Blaustein-Baroda. **dst.**: Metro-Goldwyn-Mayer. **e.**: EE.UU., 1959. **l.e.**: 15-6-60. **s.e.**: Metro, Sui-pacha, Astor y Grand Splendid. **dr.**: 103'. **d.o.**: 106'. (Filmada en Inglaterra y Estados Unidos).



¡A ver!
¡Tráiganme
medio minuto
de mar
rompiendo
en las rocas!

El cine argentino se muere de a poco. Muere una muerte gris, de soledad, de incertidumbre, de invierno. Muere la triste muerte del orgulloso. De aquél a quien no salva ni el recuerdo de lo que fué. El cine argentino, sus artesanos, sus actores, sus técnicos veteranos, sus peinadoras, sus extras de San Miguel, se van convirtiendo en una piedra seca, fea.

Es un cine cansado, que jamás llegó a caminar con confianza, con el desenfado que proclama la irresponsabilidad o la conciencia plena del propio valer.

Es un cine que ha nacido de nuestra clase media. Quizás de allí su muerte, de allí su estratificación, de allí sus prejuicios.

Es un cine que dura porque muerde la esperanza. La esperanza del crédito, de la protección estatal, de que las actrices bonitas reconquisten mercados internacionales en cualquier festival. Que las simples sonrisas de nuestras muchachas —y de las que dejaron de serlo—, cierren esa puerta negra que da a la inseguridad.

Es un cine que necesita engañarse, mentir, cubrir sus ojos para no ver el hueco que hay por futuro.

Orson Welles dijo, alguna vez, que la moral es un fenómeno típicamente burgués. Que este fenómeno no se da ni en la clase alta ni en el proletariado más bajo de la sociedad.

Y nuestro cine padece la agonía que le impone la moral de la clase que lo gestó.

Así como el político tradicional argentino posee la pica-

día del criollo y asombra con la inocencia que le proporciona su falta de información y de experiencia, así, el hombre que hace el cine argentino hasta este momento, posee la sagacidad contradictoria del político: una entrevista al Presidente con la presencia de actrices bien vestidas y resplandecientes (la pompa de jabón gratuita e iridiscente); pero es derrotado cuando debe proceder con razones, cuando debe oponer argumentos a organizaciones poderosas —exhibidores, por ejemplo, censura, por ejemplo.

Descartamos, por un momento, esta clase y vemos qué pasa con el proletariado del cine. Pero los gremialistas que hacen nuestro cine cuando se manifiestan no ofrecen solidez en sus tesis. Carecen de convicciones. ¿Acaso la conciencia gremial no se adquiere con la gimnasia que impone la lucha? ¿Y cuándo se luchó en nuestro blando cine?

Se subestima al espectador manteniendo prejuicios con respecto a los sistemas de valores de nuestro público. Y estos prejuicios son justificados y no lo son. El éxito comercial de *He nacido en Buenos Aires* condice con la debilidad comercial de *Fin de fiesta*, en cuanto a nuestro cine. Pero se olvida la contraparte: el éxito comercial de *Hiroshima mon amour* o de *El arpa birmana*, hunde más en el olvido a gigantes como *Los diez mandamientos*. Se insiste en que la gente entiende poco, que precisa alimentos superficiales para su sensibilidad epidérmica. Que las necesidades intelectuales, emotivas de nuestro público no van más allá del mal tango, del mal radioteatro, de la mala intérprete, de la anécdota simplona. Y, por cierto, no es fácil distinguir entre el hábil producto artesanal de segundo o de tercer orden y el muy buen cine.

Porque nuestro cine está rodeado por una prensa reaccionaria, amarilla. Por revistas mal escritas, producto de los genuflexos del peso rápido. Producto del mismo cine argentino que necesita del favor para estimular el elogio, el interés.

El cine argentino se bambolea, colgado de un barrilete cuyo cola es la esperanza de que los paisajes —por sí—, los temas tradicionales —por sí—, que el cielo mismo, o vaya uno a saber qué, operen el milagro renovado de la resurrección del cine argentino.

El cine argentino ha matado la espontaneidad.

Resumiendo, vemos que nuestro cine necesita, según lo intuido por su gente, una salvación mesiánica. Mas esta salvación no vendrá ni del cielo, ni del paisaje, ni de la gente ya seca y desgastada, ni del gobierno, ni de la falsedad de una declaración en un reportaje radial, ni de las sonrisas de nuestras estrellitas, ni del gremialismo suspicaz.

Esta salvación tiene que venir de los quijotes.

De los eternos quijotes de cualquier actividad humana. De los jóvenes. De la inexperiencia. Del error, de la acción gratuita. De los que ya están pagando el "derecho de piso" en esta industria. De los que apartaron la esperanza de su camino y se largaron a caminar —algunos de ellos con los andadores del cortometraje, otros escribiendo, quienes haciendo música, unos pocos dentro mismo de la cinematografía local. Esta salvación tiene que venir de los que quieren emprender la desmesurada tarea de rehacerlo todo. De los quijotes.

¿Quijotismo significa locura? Suponemos que eso dirán los moderados, los tibios, los eternos contemporizadores de la mentira. Pues sí. Necesitamos de la locura. De la locura con los ojos abiertos. Y por eso estamos aquí. Para ayudar a mantener los ojos abiertos a los quijotes del cine. Para ayudarlos y criticarlos. Para corresponderlos en el plano teórico, para catalizar un nuevo lenguaje, para abrir la selva oscura de conceptos donde naufragan tantas buenas intenciones. Por lo mismo, nuestra objetividad se limitará a la información. En el plano estético y en el plano humano no somos contemporizadores de la blandura y las concesiones a la comodidad. Ni del acomodo social, ni político, ni artístico. Locura, tal vez. Pero con los ojos abiertos.

TIEMPO DE CINE

QUIJOTES PARA UNA AGONIA

sinónimo de vermouth

